net_cultura 1.0

# Digito-fagia

organização: Ricardo Rosas & Giseli Vasconcelos

www.comumlab.org

DIGITO_Book.indb 1 7/11/2006 22:05:02

**Organizadores:** Ricardo Rosas e Giseli Vasconcelos - Selo Comum
**Editor:** Georges Kormikiaris - Radical Livros
**Revisão:** Daniela Alvares e Fabiana Bisaro
**Ilustração da capa:** Anderson Marçal
**Projeto Gráfico e Ilustrações internas:** Base-V

Todos os textos sob licença Creative Commons Atribuição-Uso Não-Comercial 2.5 Brasil, com exceção dos textos de Ricardo Rosas, Giseli Vasconcelos, Geert Lovink, Giselle Beiguelman, Cícero Inácio da Silva, Cine Falcatrua, Felipe Fonseca, Alexandre Freire e Ariel Foina que são copyleft.
Esta publicação foi produzida com o apoio do Sarai Waag Exchange Platform, projeto iniciado pela Waag Society (Amsterdã/Holanda) e pelo laboratório Sarai/CSDS (Nova Déli/Índia). O Sarai Waag Exchange Platform é apoiado pelo Ministério das Relações Exteriores da Holanda.

Este livro é uma edição da Radical Livros com o selo Comum
Copyright Radical Livros 2006
www.comumlab.org/selo
http://comum.radicallivros.com.br

Sarai CSDS
Waag Society
RADICAL LIVROS

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Net_cultura 1.0 : digitofagia / organizadores Ricardo Rosas e Giseli Vasconcelos. -- São Paulo : Radical Livros, 2006.

Vários autores.
Bibliografia
ISBN 85-98600-04-8

1. Comunicação de massa. 2. Inclusão digital. 3. Mídia digital I. Rosas, Ricardo. II. Vasconcelos, Giseli.

06-7031 CDD-302.230285

**Índices para catálogo sistemático:**
1. Mídia ativismo : Sociologia 302.230285
2. Mídia tática : Sociologia 302.230285

# Coletânea net_cultura 1.0: digitofagia


## Prefácio 08
por Ricardo Rosas e Giseli Vasconcelos

## Introdução
**Mídia Tática, a segunda década** 14
por Geert Lovink

**01# Manifesto antropofágico (digitofagia mix)** 18
por DJ Rabbi

## Políticas do Sampler

**02# O Veneno da Lata** 24
por Marcus Bastos

**03# Falso, Pirata e Apropriado** 32
por Giselle Beiguelman

**04# Assino, logo existo** 39
por Cicero Inácio da Silva

**05# Operação Pirata** 48
por Hernani Dimantas

## Imagem-ação

**06# Não é possível sociedade de controle e deleuze** 68
por Andre Luis La Salvia

**07# CintilÂnsias: visuais pelos VJ** 83
por Julio Pinto e Patricia Moran

**08# Work in Progress: performance-vjing-wireless** 98
por Milena Szafir

**09# O Cinema como Prestação de Serviço (Radio Edit)** 101
por Cine Falcatrua

**10# Condição Impermanente do Significado de Produzir Vídeo** 104
por Érika Fraenkel

## Sons e Sistemas

**11# Diáspora Rítmica: técnica como ferramenta de mundialização** 108
por Antropobass

**12# A rede in(di)visível do funk** 118
por Bruno Natal

**13# Espaço[nave] - manifestação coletiva do aparelhamento midiático** 128
por Giseli Vasconcelos

**14# O analógico e o digital** 140
por Pedro Ferreira

## Teorias Táticas

**15# A era do ruído sem ruído** 150
por Sérgio R. Basbaum

**16# Manifesto pela reciclagem das ruínas** 160
por Grupo Esquadrão Sarcástico

**17# Interfaces com a realidade** 164
por Lucas Bambozzi

**18# Só o aforismo, a paródia e o paradoxo nos unem** 181
por Silvio Mieli

## Coletivações

**19# Coletivos: ações de ontem e de hoje** 194
por Daniela Labra

**20# Cumplicidades Hematofágicas – Coreografias vermelho-sangue** 200
por Fabiana Borges

**21# Entre o anti-espetáculo e o arrastão semiótico** 204
por Ricardo Rosas

**22# digitofagia ou digitoemia?** 215
por Márcio F. Araújo Jr.

**23# Grupo Urucum:**
**Res-latim, continuando...** 228
por Arthur Leandro
**Corpo Fechado** 235
por Alexandre Pereira

**24# Rés-do-Chão Como Satélite** 238
por Edson Barrus

## Linkanias

**25# Cultura em Rede; Alguns Pontos para Reflexão** 242
por Cláudio Manoel Duarte

**26# Exclusão Digital: problemas conceituais, evidências empíricas e políticas públicas** 248
por Bernardo Sorj e Luís Eduardo Guedes

**27# O Impacto da Sociedade Civil (des)Organizada: Cultura Digital, os Articuladores e Software Livre no Projeto dos Pontos de Cultura do MinC** 274
por Felipe Fonseca, Alexandre Freire e Ariel Foina

**28# 1.0 O ciberfeminismo nunca chegou à América Latina** 288
por Tatiana Wells

**29# Cultura digital dos marginalizados: Apropriação tecnológica coloca o crime organizado em rede** 304
por Adriana Veloso

**30# CMI: entre a política e o movimento** 311
por Pablo Ortellado

## Intervenções Digitais

**31# Net art e mídia ativismo** 316
por Priscila Arantes

**32# My_Apologize** 329
por Brunno Galvão

**33# Zona de risco: poéticas de intervenção digital** 331
por Christine Mello

## Sobre os Autores 341

[redacted]

DIGITO_Book.indb 7 7/11/2006 22:05:04

DIGITO_Book.indb 8 7/11/2006 22:05:04

# Prefácio

**Digitofagia é um livro** baseado no processo coletivo de pensamento cristalizado numa lista de discussão[1] e num *wiki*, que debateu, entre uma diversidade de temas, a necessidade urgente de reflexão das práticas de mídia ativismo a partir do contexto brasileiro, teorizadas, praticadas e planejadas sob a influência de teorias e práticas aparentemente alheias a esse contexto, assim como o próprio conceito de mídia tática. A *mailing list* foi criada em julho de 2004, como forma de conceber, planejar e realizar o festival Digitofagia, realizado em outubro do mesmo ano, no Museu da Imagem e do Som em São Paulo e na cidade do Rio de Janeiro, na UFRJ, no Projeto Subsolo e Rádio Madame Satã.

O percurso de disseminação da mídia tática no Brasil demanda uma análise contextual e histórica. Não é nossa intenção discorrer aqui sobre esse processo, mas, pelo tema proposto para esta publicação, cabe ressaltar a operação de disseminação memética, sempre presente nas ações propostas, quando, a partir de uma idéia vírus num dado contexto social, possibilita sua popularização e adoção nos mais diversos meios e cenas culturais, das ativistas às de arte, tecnologia, etc. A idéia vírus condicionou-se num passo a passo de experiências que, observadas, determinaram a seqüência das ações, na contramão dos processos usuais de concepção e realização das iniciativas[2], no início com o Mídia Tática Brasil, no laboratório de mídias em Autolabs, com o FindEtático e com o Digitofagia.

O festival Digitofagia visou, por sua vez, aprofundar os conceitos e as questões levantadas pela mídia tática no contexto específico do Brasil. Embora as práticas englobadas pelo escopo teórico da mídia tática incluíssem certamente muitas das ações já praticadas por diversos grupos e ativistas brasileiros, fossem elas a programação em *software* livre, o mídia ativismo, o trabalho em rede, entre outras, o fato é que muitas outras características típicas do contexto brasileiro

[1] A mailing list do Digitofagia permanece ativa com o arquivo do período de concepção e realização do festival. Inscreva-se!

[2] Alguns registros e documentação sobre cada uma dessas iniciativas citadas estão disponíveis no website: <http://www.midiatatica.org>. Acesso em: 14 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 9 7/11/2006 22:05:05

ficavam de fora dessa conceituação, não fossem elas já marginalizadas no contexto geral da arte e da tecnologia e em estudos de cibercultura ou em comunidades ativistas. Elementos correntes como a prática da pirataria, o modo de atuação dos camelôs, a gambiarra, a prática indiscriminada e ilegal da sampleagem espontânea e do *remix* na formação da cultura brasileira, a colaboração e a prática do mutirão eram pontos normalmente ignorados tanto por teóricos quanto por artistas e ativistas. Fazia falta urgente uma reflexão que abarcasse essas práticas e as "remixasse" com o conceito tão próximo de mídia tática. Durante a concepção do Digitofagia, pensou-se numa espécie de reatualização de um tema já bastante presente na cultura brasileira do século XX, a antropofagia. Em parte consagrada em nossos meios culturais, em parte desconhecida nesses mesmos meios, da antropofagia se estudavam e se divulgavam determinados aspectos, enquanto se ignoravam outros. Por certo, determinadas releituras do conceito, como as realizadas pelo coletivo DJ Rabbi e pelo teórico de novas mídias Marcus Bastos, que traziam o Manifesto Antropófago para o contexto contemporâneo dos debates sobre propriedade intelectual e de domínio, na área computacional, da Microsoft e de outras corporações, nos inspiraram a reler a antropofagia sob novos olhos.

O movimento antropofágico data na realidade da década de 20 do século passado, e defende uma assimilação/absorção/devoramento de realidades e culturas alheias ao Brasil, como forma de se reapropriar do poder do Outro, tendo como base a prática indígena de devorar o guerreiro inimigo para tomar seu poder, incorporando-o para eliminar as diferenças. Foi o período em que a linguagem mais próxima da realidade social reafirmava os valores nacionais e que o contato com as revolucionárias técnicas da vanguarda européia resolviam o dilema nacional cosmopolita, num ideário sintetizado a partir do Manifesto Antropófago empreendido por Oswald de Andrade, focado no sujeito social e coletivo.

*"Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente".*



DIGITO_Book.indb 10 7/11/2006 22:05:05

A antropofagia como movimento cultural implicava redescobrir elementos escondidos da própria cultura brasileira, como os legados negro e indígena, assim como propunha uma revolução libertária. Entre outros pontos, a antropofagia defendia a reutilização de elementos e práticas culturais de fora, a defesa do matriarcado, a quebra de tabus e a transgressão artística, a utopia do amor livre e a produção criativa livre das amarras do trabalho capitalista. Obviamente, muitas dessas idéias reapareceram ao largo dos sucessivos *revivals* desse movimento, sendo que as mais impronunciáveis permaneceram sob o véu da omissão. Eventuais ressurgimentos, como o movimento tropicalista nos anos de 1960 e a Bienal de São Paulo sobre Antropofagia, trouxeram à tona certos traços, obscurecendo outros.

*"Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a ciência da distribuição. E um sistema social-planetário (mundial)."*

A concepção de Digitofagia foi pensar uma prática antropofágica que reatualizasse esse ideário no contexto da cultura digital, reabastecendo seu viés libertário. Para tanto, abraçar práticas espontâneas na cultura contemporânea brasileira, como a pirataria, os camelôs e a gambiarra, seria, quem sabe, uma forma de trazer a mídia tática para um campo mais familiar e mais cotidiano aos praticantes, teóricos e ativistas brasileiros, e também publicamente expor o sentido da colaboração nas trocas de informações, fazeres e recursos materiais, a parafernália tecnológica compartilhada para ações coletivas. Logo, a idéia de um *wiki* que fosse construído por todos os participantes e de uma *mailing list* compreendendo a discussão tanto do festival quanto dos conceitos envolvidos se mostrou catalisador do aprofundamento desse debate e das necessidades expostas, à medida que inúmeras questões foram levantadas, discussões se iniciaram e se aprofundaram, novas idéias foram introduzidas e vários textos foram produzidos, divulgados e traduzidos nesse ínterim.

*"Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros".*



DIGITO_Book.indb 11 7/11/2006 22:05:05

Antes mesmo da realização em si do festival, havia já um destacado volume de material produzido, que gerou um livro "demo" chamado *Digitofagia Cookbook*[3], englobando toda a riqueza das discussões geradas em torno dos temas. Não por acaso, novas facetas e discussões aí surgiriam, como o debate sobre um possível ciberfeminismo no Brasil e o marasmo ideológico da mídia arte brasileira. Tamanhos debates, de uma importância talvez estratégica no atual contexto da produção midiática brasileira, correriam o risco de cair num certo ostracismo, encerrado o festival.

A proposta da plataforma Sarai-Waag[4] de publicar um livro temático com possibilidade de lançamento anual demandava por certo a escolha de um tema central que englobasse um debate corrente nos meios de mídia tática brasileiros. Para este primeiro número, pensou-se em não apenas recuperar um *corpus* de produção teórica e reflexiva já disponível, mas igualmente possibilitar novas reflexões e desenrolares, utilizando uma rede de teóricos, artistas e ativistas já mobilizada durante a realização do Digitofagia. Para tanto, obviamente, o tema pensado foi justamente a Digitofagia, dado o risco de esquecimento do material produzido e a renovada pertinência e atualidade das questões ali levantadas. O procedimento adotado para a feitura e a organização do material aqui publicado se deu tanto pela recolha de textos já disponíveis e inéditos em livro quanto pela produção de novos materiais solicitados a fim de contribuir com novas reflexões e possibilidades de aprofundamento.

O livro aqui apresentado é um filho legítimo deste processo.

[3] Digitofagia Cookbook ou Digitofagia Cu-que-buquê traz os textos e melhores momentos da discussão selecionados, editados e diagramados por Tatiana Wells e Ricardo Ruiz, disponível para download no endereço <http://www.midiatatica.org/ip/downloads/digito_cookbook.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2006.

[4] A Plataforma Sarai-Waag Exchange promove a troca de idéias, softwares e outros recursos para construir redes, assim como fomentar as emergentes. A plataforma brasileira é patrocinada pelas duas instituições que formam o programa, Waag Society for Old And New Media instituto holândes que opera no âmbito das relações tecnológicas com a sociedade, educação, governo e indústria, e Sarai: The New Media Iniciative, que desenvolve um programa de centro de estudos e desenvolvimento das sociedades como forma de (re)conhecer a cultura pública urbana.



DIGITO_Book.indb 12 7/11/2006 22:05:06

*"A alegria é a prova dos nove".*

Ricardo Rosas e Giseli Vasconcelos



DIGITO_Book.indb 13 7/11/2006 22:05:06

# Introdução

**O conceito de mídia tática** se origina na Europa pós-1989, quando a mudança política coincidiu com uma época frenética do pensamento em torno das tecnologias de mídia. Foi a década em que tanto artistas quanto ativistas começaram a descobrir as tecnologias digitais numa escala massiva. Os preços caíam e as expectativas se elevavam a incríveis alturas.

Não vamos repetir todas as definições de "mídia tática" que estão pairando por aí. O que vale mencionar é a forma pela qual esse termo tem sido adotado por numerosos grupos e indivíduos, em todo o mundo. Além da brilhante cena de mídia tática no Brasil, retratada nesta edição, poderia-se pensar no Tactical Tech, uma rede, baseada em Amsterdã, de desenvolvedores de *software* livre e *open source* em nações não ocidentais, ou no artista esloveno Marko Peljhan, cujo projeto Makrolab recebeu o nome "mídia tática". Em seu livro *Protocol*, Alex Galloway menciona mais alguns poucos projetos, de vírus de computador a ciberfeminismo e videogames. O que concilia essas iniciativas táticas são suas operações cuidadosamente planejadas, sua estética mais além da questão do gosto. Não sendo nem atraente nem feia, nem boa nem ruim, a mídia tática aparece, ataca e desaparece novamente. Em vez dos rituais de negação e recusa da velha guarda, a mídia tática atrai tanto criadores quanto usuários, tanto produtores quanto espectadores, num jogo de aparecimentos e desaparecimentos.

As origens da mídia tática remontam ao festival Next Five Minutes (N5M) em Amsterdã, um evento de novas mídias com um viés claramente político. O N5M aconteceu em 1993, 1996, 1999 e 2003, mas nunca culminou numa organização. Ele não virou um evento anual ou bianual nem sequer teve uma estrutura legal ou um *website* estável. Desde o começo o N5M tem sido uma coalizão temporária de indivíduos e instituições, que se reúnem para organizar o festival — e então se separam. Igualmente significativo é o fato de que o evento até agora não resultou numa rede (sustentável). Até certo ponto, o Indymedia (Centro de Mídia Independente) assumiu esse papel, mas



DIGITO_Book.indb 14 7/11/2006 22:05:06

o que lhe falta é uma pauta imaginativa e artística. [redacted]

[redacted] Não há nem mesmo uma lista de discussão que junte os praticantes de mídia tática. Nettime, Spectre e Fibreculture podem, em parte, fazer isso, mas nenhuma dessas listas é explicitamente para mídia-ativistas. Em comum acordo, criadores de mídia tática se reúnem de vez em quando, mas raramente criam redes entre si. Parecem ter outras identidades — e prioridades. É um detalhe histórico marcante digitar "rede de mídia tática" ("*tactical media network*") num mecanismo de busca e acabar numa página vermelha vazia, produzida em meados de 1997 para a Documenta X em Kassel pelo N5M de Amsterdã, uma página que não leva a lugar nenhum. O que encontramos lá são definições, não uma rede. O que está sendo enfatizado é o caráter "provisório". A geração da internet da década de 1990 foi — e ainda é — receosa de institucionalização e ama agir na clandestinidade. Os frágeis elos entre colegas artistas e ativistas estão sendo cuidadosamente mantidos. [redacted]

[redacted] Esta publicação foi apoiada pela assim chamada plataforma Sarai-Waag. Esse grupo, reunindo centros de novas mídias, ajuda iniciativas semelhantes no processo de institucionalização. As novas mídias podem ser virtuais, mas o que elas precisam, de fato, não é de outra virtualização, mas de se alicerçar na vida cotidiana. A plataforma Sarai-Waag começou em 1998. A holandesa Waag Society, estabelecida na construção antiga de Amsterdã no centro da cidade, foi aberta em 1996 e pode ser vista como um fruto do movimento *squatter*[5], dos grupos de acesso público que estavam envolvidos na televisão a cabo local, dos grupos de rádio pirata e dos *hackers* de computador. É um centro de novas mídias, que está voltado ao desenvolvimento de "aplicativos culturais" para crianças, deficientes mentais, escolas, museus etc. O Sarai, em Nova Déli, na Índia, tem um *background* mais acadêmico e se desenvolve também a partir de uma sofisticada tradição de cinema e documentário. Em primeira instância, a verba holandesa para auxílio ao desenvolvimento, no

[5] Movimento contra cultural de ocupação de edifícios abandonados, muito comum no norte da Europa e da Inglaterra, principalmente a partir da década de 1970, com forte influência da cultura punk (nota do tradutor). Tradução de Ricardo Rosas.



DIGITO_Book.indb 15 7/11/2006 22:05:07

passado utilizada principalmente para construir bombas-d'água nas áreas rurais, foi usada para estabelecer o centro de novas mídias do Sarai, mas rapidamente outras fontes de subvenção foram encontradas. Em 2004, uma segunda fase do intercâmbio começou, quando outras iniciativas foram convidadas para formar uma plataforma. Em 2004, o Alternative Law Forum (Fórum da Lei Alternativa) em Bangalore, na Índia, se tornou o terceiro nodo na rede. A partir do fim de 2004, iniciaram-se conversas com grupos brasileiros. Além do financiamento desta publicação, a plataforma Sarai-Waag também é a patrocinadora da conferência Submidialogia em Campinas (27 a 30 de outubro, 2005).

Dentro do contexto de mídia tática, o que significa criar uma "plataforma global"? Isso não é pura ideologia? Seremos revolucionários meramente nostálgicos que sonham em revitalizar a boa e velha solidariedade internacional que funcionários comunistas outrora pregavam? No site do Sarai-Waag podemos ler a seguinte e extensa passagem:

> *As finanças devem ser organizadas, a tecnologia, instalada, o conteúdo, administrado. Um sistema interconectado em bom funcionamento pode ser o admirável resultado da intensa troca de idéias,* softwares *e outros recursos. Contudo, a própria rede permanece frágil e invisível. Ela é a entidade metafísica de nossos dias* (ceci n'est pas une reseau)*. O labirinto tecno-cívico permanece sempre em construção. Redes nunca são simplesmente ferramentas. São ambientes sensíveis, organismos mutantes onde pessoas e instituições constantemente negociam, questionam, argumentam, contribuem, alimentando-se uns aos outros com um crescente fluxo de informação. Redes nunca são caminhos concluídos de Babel. Elas são uma teia intercultural, sempre em fluxo, nascida de uma perpétua paixão pela programação e pela transmissão, pelo design e pela escrita. Já passamos do estágio da "transferência de tecnologia" de mão única e chegamos à era da colaboração global. Isso não significa que a desigualdade econômica mundial tenha quase que desaparecido da noite para o dia devido à chegada*



DIGITO_Book.indb 16 7/11/2006 22:05:07

*do computador. No entanto, a imagem da "exclusão digital" é uma descrição demasiado passiva para o titânico distúrbio causado pela proliferação de novas tecnologias numa escala planetária."*[6]

Então, sem querer ser categórico nem ingênuo, o que significa a troca entre centros de novas mídias e produtores numa escala realmente global?

Muito facilmente, a energia dos produtores de mídia tática está se perdendo dentro da internet que todos amamos odiar. É tentador se perder por ali e acreditar no desenvolvimento teleológico da internet como um "meio que revoga todos os meios". O que praticantes de mídia tática fazem é desencorajar grandes expectativas em torno do potencial "liberador" de todas as tecnologias, tanto velhas como novas, sem cair na cilada do pessimismo cultural. Em vez disso, estamos procurando formas de conectar o banal com o exclusivo, o "popular" com a alta arte, o "*trash*" com caros artigos de marca. Num nível técnico isso significa encontrar formas de conectar, transmitir, desconectar — e novamente reconectar — uma multidão de fluxos de ondas de rádio pirata, videoarte, animações, *jam sessions* musicais, culturas de xerox, performances, exibições de filmes e grafite de rua, sem esquecer o código de computador. Há muito auxílio mútuo em desenvolver centros e redes, até o momento em que for hora de deixá-los para outros, para a história, e seguir caminho.

Geert Lovink

[6] Disponível em: <http://waag.sarai.net/display.php?id=2>. Acesso em: 25 maio 2006.



DIGITO_Book.indb 17 7/11/2006 22:05:08

# #01 Manifesto Antropófago

por DJ Rabbi

Só a antropofagia nos *linka*. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. [redacted]
Única interface do mundo. Expressão emulada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. [redacted]
*php or not php that is the question.* [redacted]
Contra todas as catequeses. E contra a Microsoft, mãe dos *Nerds*. [redacted]
Só interessa o que não é meu. Lei do *hacker*. Lei do *Geek*. [redacted]
Estamos fatigados de todos os admins suspeitosos postos em drama. Turkle acabou com o enigma indivíduo e com outros sustos da psicologia humana. [redacted]
O que atropelava a verdade era o corpo, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem desconectado. O *Nettime digest* informará. [redacted]
Filhos da *Sun*, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente com toda a hipocrisia da saudade, pelos desplugados, pelos (arquivos) corrompidos, pelos *turings*. No planeta da rede mundial. [redacted]
Foi porque nunca tivemos programas, nem coleções de códigos-fonte. E nunca soubemos o que era humano, pós-humano, fronteiriço e continental. Preguiçosos do mapa-múndi do Brasil.. [redacted]
Uma consciência participante, uma rítmica tecnológica. [redacted]
Contra todos os importadores de programas licenciados. A existência palpável da vida. E a mentalidade genérica para Lev Manovich estudar. [redacted]



DIGITO_Book.indb 18 7/11/2006 22:05:08

Queremos a Revolução Informática. Maior que a Revolução Genética. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do clone. Sem nós a rede não teria sequer o seu pobre Manifesto Cyborgue. [redacted]
A idade do outro anunciada pela América. A idade do outro. E todas as *girls* sintéticas. [redacted]
Filiação. O contato com o Brasil Informático. Ou *Villegaignon print terre*. Haraway. O ciborgue híbrido. Hayles. Da revolução eletrônica ao Pós-humanismo, à revolução digital, à Revolução genética e ao coelho manipulado de Kac. Caminhamos. [redacted]
Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Vimos Christo encapar o Elevador Lacerda na Bahia. Ou uma árvore em Belém do Pará. [redacted]
Mas nunca admitimos o nascimento da lógica de programação entre os nós. [redacted]
Contra o Padre Vieira. Autor de nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: queime isso em CD mas em forma de dados. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o gene do açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a seqüência do DNA. [redacted]
O avatar insiste em conceber o espírito sem corpo. O tecnomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as corporações da economia global. E as inquisições *offline*. [redacted]

Só podemos atender ao mundo do *Oracle*. [redacted]
Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. A migração permanente do Código em interface. [redacted]
Contra o disco rígido e as idéias fixas. Cadaverizadas. O *stop* do sistema dinâmico. O indíviduo vítima do vírus. *Lib* das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores. [redacted]
Bancos-de-dado. Bancos-de-dado. Bancos-de-dado. Bancos-de-dado. Bancos-de-dado. Bancos-de-dado. Bancos-de-dado. [redacted]



DIGITO_Book.indb 19 7/11/2006 22:05:08

O instinto Informático. [redacted]
Morte e vida dos *backups*. Da equação *objeto* parte do *Programa* ao axioma *Programa* parte do *objeto*. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia. [redacted]
Contra as elites vegetais. Em comunicação com o silício. [redacted]
Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O *index* vestido de senador do Império Fingindo de Bush. Ou figurando nas óperas de Norton cheio de bons sentimentos portugueses. [redacted]
Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a interface móvel. A idade do outro. [redacted]
<TITLE> title [redacted]
html php [redacted]
php flash [redacted]
plugin [redacted]
A magia e a vida. Tínhamos a relação e o envio de dados imateriais, do *spam*, das mensagens encriptadas. E sabíamos transpor o mistério e a morte com o auxílio de alguns *scripts* vagabundos. [redacted]
Pesquisei num motor-de-busca o que era o Direito. Ele retornou *sites* sobre a garantia do exercício da possibilidade. Esse programa chamava-se Google. Sampleei. [redacted]
Só não há *looping* onde há banda larga. Mas que temos nós com isso? [redacted]
Contra as histórias do homem que começam no *Silicon Valley*. O mundo sem dados. Não validado. Sem Bill Gates. Sem Steve Jobs. [redacted]
A fixação do progresso por meio de *blogs* e telefones celulares. Só a interface. E os codificadores de áudio. [redacted]
Contra as sublimações antagônicas. Compartilhadas via Napster. [redacted]



DIGITO_Book.indb 20 7/11/2006 22:05:09

Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, Linus Trovald: — É mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos sampleando, porque somos múltiplos e imprevisíveis como Ted Nelson.

Se Gates é a consciência do Universo Incriado, Trovald é a mãe dos viventes. Jobs é a mãe dos vegetais.

Não tivemos a customização. Mas tínhamos randomização. Tínhamos política que é a ciência da distribuição. E um sistema de compartilhamento social-planetário.

As migrações. A fuga das tecnologias obsoletas. Contra as escleroses urbanas. Contra as Salas de bate-papo e o tédio especulativo.

De William Gibson e Ridley Scott. A transfiguração do Código em interface. Antropofagia.

O *path* família e a criação do mecanismo inteligente: Ignorância real das *urls* + fonte de digitalização + sentimento de alteridade ante a prole curiosa.

É preciso partir de um profundo nomadismo para se chegar à idéia de Rede. Mas a caraíba não precisava. Porque tinha Anderseen.

O objetivo criado reage como os Anjos da Queda. Depois Ted Nelson divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o programador coorporativo. O programador filho de Bill Gates, afilhado de Catarina de Seattle e genro de D. Antônio de Siliconia.

A alegria é a prova da *Novell*.

Nas *lanhouses* de Pindorama.



DIGITO_Book.indb 21 7/11/2006 22:05:09

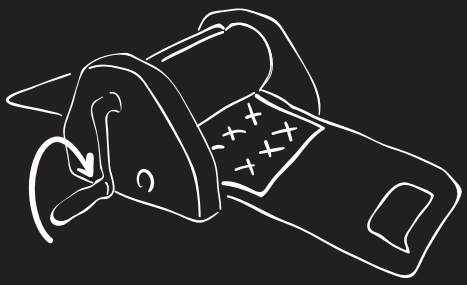
Contra a Memória fonte do costume. A experiência virtual renovada. [redacted]
Somos imateriais. As idéias tomam conta, conectam, queimam disquetes nas praças públicas. Suprimamos as idéias e outras paralisias. Pelos *memes* corrosivos. Acreditar nas buscas, acreditar nas bibliotecas de *scripts* e nos programas P2P. [redacted]
Contra Gates, a mãe dos Gracos, e a Corte de George Bush II. [redacted]
A alegria é a prova da *Novell*. [redacted]
A luta entre o que se chamaria *Hacker* e a Máquina — ilustrada pela contradição permanente do homem e seu Avatar. O amor cotidiano e o *modus vivendi* capitalista. Antropofagia. Samplear o inimigo sacro. Para transformá-lo em *remix*. A aventura cibernética. A finalidade conectada. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia virtual, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita os males identificados por Turkle, males humanos. O que se dá não é uma digitalização do instinto sexual. É a escala termométrica da interface antropofágica. De virtual, ela se torna eletiva e cria a conectividade. Afetiva, valida o *login*. Especulativa, gera a inteligência artificial. Desvia-se e transfere-se. Os dados corrompidos. A baixa antropofagia congestionada nos tráficos de comércio eletrônico — a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e analogizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. [redacted]
Contra Ratz cantando as onze mil senhas do sistema, na terra de Johnny Mnemonic — o patriarca Mark Ingalls da Microsoft.com. [redacted]
A nossa independência ainda não foi proclamada. Frase típica de George W. Bush II: — Meu exército, invade essa nação estrangeira, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria do Programa Proprietário. [redacted]
Contra a realidade virtual, vestida e opressora, cadastrada por Turkle — a realidade sem luvas, sem capacetes, sem caves e sem geografia do matriarcado de Pindorama. [redacted]

DIGITO_Book.indb 22 7/11/2006 22:05:09

DIGITO_Book.indb 23 7/11/2006 22:05:09

oswald_de_andrade@djrabbi.com
Num cybercafé
Ano 4 do Apagão que deixou São Paulo *offline*.

# : Políticas do Sampler



# #02 O Veneno da Lata

*por Marcus Bastos*

*Loaded*, da banda inglesa Primal Scream, chega às lojas, em fevereiro de 1990, para celebrar a aproximação entre o rock alternativo e a música eletrônica. Seu rápido sucesso indica que a importância cultural do *sampler*, desde então, é equivalente à da guitarra, nos círculos mais antenados da cultura urbana. Mas a música recebe outro sentido, revelado, ironicamente, antes mesmo que soem seus primeiros acordes. Basta lembrar o trecho de *Wild Angels*[1] usado como epígrafe sonora da canção:

*Just what is it that you want to do?*
*We wanna be free*
*We wanna be free to do what we wanna do*
*And we wanna get loaded*
*And we wanna have a good time*
*That's what we're gonna do*
*No way baby let's go*
*We're gonna have a good time*
*We're gonna have a party* [2]

O tom hedonista da intervenção revela o paradoxo de uma geração que dá vazão aos seus desejos de liberdade por meio do consumo de drogas sintéticas, especialmente do ecstasy[3], e investe as energias na organização de *raves* prolongadas, mesmo em fins de semana que não emendam com feriados. Os casos recentes de cen-

[1] *Wild Angels*, dirigido por Roger Corman, foi lançado em 1966. O filme gira em torno de Blues, um motoqueiro do Hell's Angels californiano, interpretado por Peter Fonda, que parte para o México em busca de sua moto desaparecida.

[2] "Apenas o que vocês querem fazer?/Nós queremos ser livres/Nós queremos ser livres para fazer o que quisermos fazer/E nós queremos ficar chapados/E nós queremos nos divertir/É isso que nós vamos fazer/Desencana, querida, vamos nessa/Nós vamos nos divertir/Nós vamos para a balada."

[3] Nicolas Saunders, criador da ecstasy.org (<http://www.ecstasy.org>) publicou uma série de livros dedicados a entender com seriedade os efeitos de drogas sintéticas, especialmente do MDMA, em seus usuários. Saunders faleceu em um acidente de carro na África do Sul, em fevereiro de 1998. Um de seus principais interesses foi tornar amplamente



DIGITO_Book.indb 25 7/11/2006 22:05:10

sura em festivais patrocinados por grandes corporações escancaram a armadilha embutida nessas formas de entretenimento que, apesar da aparência libertária, são produtos de consumo como outros disponíveis conforme o gosto do freguês. Essa tensão entre o discurso contestador e as formas com que ele circula não é, necessariamente, negativa, desde que exista a consciência de que a cultura alternativa é, também, parte da indústria do entretenimento — e que esta transforma tudo, segundo seus próprios interesses, o que torna necessária uma atitude de crítica ininterrupta e mutante[4].

Na edição de 14 de agosto de 2005 do caderno *Mais!*, do jornal *Folha de S. Paulo*, o filósofo canadense Joseph Heath desenvolve, em entrevista a Daniel Buarque, o argumento de que a contracultura é atualmente um novo nicho de mercado. Heath acredita que o entendimento da contracultura como forma de rebelião é baseado na teoria, originada no fim dos anos de 1950, de que o capitalismo exige conformismo, nem tanto dos trabalhadores, mas dos consumidores, para absorver o excesso de bens produzidos pela indústria massificada. Por isso, Heath conclui, a contracultura depende do pressuposto de que a melhor maneira de lutar contra o sistema é transformar as pessoas em consumidores não conformados.

Tendo em vista o atual contexto em que o mercado se expande no maior número de direções possíveis, Heath defende que é preciso desafiar essa idéia básica de que o capitalismo requer conformismo. Para ele, "uma das forças da economia de mercado é que ela é muito boa em satisfazer simultaneamente os gostos variados dos

acessíveis as pesquisas acadêmicas mais recentes sobre ecstasy, divulgando em linguagem comum descobertas científicas oferecendo pontos de vista alternativos sobre a informação existente a respeito dos riscos e benefícios do MDMA. Um dos aspectos que interessavam bastante a Saunders era o uso terapêutico de drogas do tipo. Em Da balada ao divã, Juliana Tiraboschi faz um panorama do tema, conforme a edição de janeiro de 2005 da revista Galileu.

[4] Em Alt.everything — O poder dos newsgroups. O mercado jovem e o marketing do cool, Naomi Klein explica como "à medida que a privatização ocupa todos os cantos da vida pública, mesmo aqueles intervalos de liberdade e ruelas de espaço sem patrocínio estão escapulindo. Todos os skatistas e patinadores indie têm contratos com tênis Vans, jogadores de hóquei alimentam os comerciais de cerveja, projetos de desenvolvimento do centro



DIGITO_Book.indb 26 7/11/2006 22:05:10

mais diferentes indivíduos". Por isso, ele argumenta que, "ao se tornar um não-conformista, não se está realmente lutando contra o sistema, porque ele não requer esse tipo de conformismo".

O uso dos diálogos de *Wild Angels*, filme típico da década de 1960, no início de uma das músicas que se tornou referência obrigatória da geração que invadiu as pistas de dança na passagem da década de 1980 para a de 1990, mostra como a questão apontada por Heath extrapola o âmbito da cena eletrônica e o contexto contemporâneo. Trata-se de dilema recorrente da contracultura, que desde a década de 1970 oscila entre o *drop out* e o *plugin*, e a negociação mais ou menos inteligente com os interesses do mercado.

Em *O culto da informação*, Theodore Roszak mostra como, "desde seus primórdios, o microcomputador estava cercado por uma aura de vulgaridade e radicalismo que contrastava agudamente com as pretensões de mandarim da alta tecnologia". Isso acontecia "porque grande parte dessa nova tecnologia em menor escala foi deixada para ser desenvolvida fora da cidadela, por jovens e impetuosos hackers — especialmente na Califórnia, onde os tipos socialmente divergentes tinham-se reunido na faixa da península de São Francisco, que estava começando a ser chamada de Vale do Silício"[5].

A título de registro do ambiente em que surge a cultura dos microcomputadores, vale dizer que a Califórnia do fim da década de 1960 e início da década de 1970 é o paraíso lisérgico da juventude mundial, sede de manifestações pioneiras da cultura contemporânea, como o festival Monterrey Pop. Além disso, como lembra

da cidade são patrocinados pela Wells Farg e todos os festivais gratuitos foram banidos, substituídos pelo anual Tribal Gathering, um festival de música eletrônica que se proclama 'uma defesa contra o maligno império da mediocridade do establishment e das boates, do comercialismo e do capitalismo corporativo rastejante de nossa contracultura cósmica' e no qual os organizadores regularmente confiscam a água engarrafada que não tenha sido adquirida nas instalações do festival, apesar do fato de a principal causa de morte nesses eventos ser a desidratação". Cf. KLEIN, Naomi. Sem Logo. A tirania das marcas num planeta vendido. Rio de Janeiro: Record, 2004.

[5] ROSZAK, Theodor. O computador e a contracultura. In: O culto da informação. São Paulo: Brasiliense, 1988. 2004.



DIGITO_Book.indb 27 7/11/2006 22:05:10

ainda Roszak, a cultura *hacker* cresce em encontros em que o tom é deliberadamente caseiro: "uma rejeição autoconsciente do estilo formal das corporações. Os nomes expressavam muito do espírito daquela época. Uma empresa iniciante daquele período chamou-se Itty-Bitty Machine Company (uma IBM alternativa); outra era Kentucky Fried Computers".

Esse ambiente em que "tipos barbudos, usando jeans, podiam reunir-se livremente para discutir as máquinas que estavam desenvolvendo em sótãos e garagens" faz com que a indústria do *software* seja uma experiência alternativa em que todo um sistema econômico se desenvolve à margem dos escritórios e livros de ponto. No entanto, o crescimento no consumo de *software* resulta em fenômenos contraditórios como o da Microsoft... Corporation. Nesse contexto, em que a — inicialmente — alternativa indústria do *software* produz corporações tão gigantescas quanto a IBM, principal alvo de crítica da contracultura, justamente por exercer um monopólio sobre o mercado de computadores até meados da década de 1970, emergem debates como o do *software* livre e o dos produtos de código aberto, tentativas de manter vivo o espírito *hacker*.

Essa ligação duradoura e tensa entre informática e contracultura aparece, entre outras, na observação de Loss Pequeño Glazier de que o "*gopher* foi um passo importante na reunião de protocolos que se tornaram a web" e que sua tecnologia levava em conta que "a metáfora para a *Net* no momento era a de uma série de túneis subterrâneos, uma metáfora que carregava consigo a sugestão de uma contracultura como a dos anos 60 ou de uma cultura da informação alternativa".[6]

No Brasil, essa história é bastante diferente e passa pelo exílio dos principais de seus músicos e intelectuais, durante o período da ditadura militar. Além disso, passa pela incompreensão de posturas como o uso da guitarra elétrica pelos tropicalistas e pelo não entendimento da atitude política intrínseca ao experimentalismo radical das vanguardas. Talvez Paulo Leminski seja um bom exemplo

[6] GLAZIER, Loss Pequeño. Digital Poetics. The making of e-poetris. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2001.



DIGITO_Book.indb 28 7/11/2006 22:05:11

dos desdobramentos da contracultura brasileira, pela capacidade — descrita por Antonio Risério em "Leminski e as vanguardas"[7] — de aproximar o experimentalismo de linguagem do experimentalismo comportamental. Conforme Risério, a noção de vanguarda proposta por Chklósvski é a de "desvio de norma". Para ele, essa "definição é válida tanto para vanguardas estéticas quanto para vanguardas extra-estéticas. Ambas podem ser encaradas em termos de *comportamento desviante*".

Segundo Risério, "a vanguarda estética é desvio em relação a um determinado mundo, o mundo artístico intelectual, tal como o definiu Howard S. Becker. Já no caso de uma vanguarda extra-estética como a contracultural, o desvio sai da pista da obra, do pensamento, e vai se inscrever na vida e no corpo do indivíduo". Por isso, o poeta baiano continua, o "comportamento desviante assume, aqui, dimensão existencial. É o desvio do sujeito não em relação ao cânone estético, mas à norma social. Essa é a diferença, digamos, entre o desvio de James Joyce e o desvio de Timothy Leary". Sua conclusão é que, no caso de Leminski, "esses desvios se justapõem e mesmo se mesclam, alimentando-se mutuamente. Não se trata de retornar aqui ao velho clichê, repetido *ad nauseam pelos literatti*, de que nele vida e obra são inseparáveis. Vida e obra são — e serão sempre — inseparáveis, qualquer que seja o caso. O que quero sublinhar é a constatação objetiva, sociológica, de que a trajetória leminskiana se deixa flagrar na encruzilhada desse duplo desvio". A contracultura se instala sempre na encruzilhada entre o experimentalismo estético e o experimentalismo comportamental, pois sem a tensão entre ambos ela esgota-se, torna-se ou discurso panfletário ou formalismo inócuo. No artigo "Censura é uma lata na boca", publicado recentemente na *Folha de S.Paulo*, Lívio Tragtenberg toca num ponto nevrálgico dos desdobramentos tupiniquins da cena alternativa. Tragtenberg observa como "o recente episódio envolvendo certas 'recomendações' contratuais que vetavam o uso

[7] RISÉRIO, Antonio. In: BRIC A BRAC. Leminski e as vanguardas. Brasília, n. IV, 1990, p. 11-13, reproduzido em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio5.htm>. Acesso em: 14 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 29 7/11/2006 22:05:11

de certos tipos de imagens pelos VJs num grande festival de música eletrônica em São Paulo expõe a situação real da atividade artística em nossos tempos".[8]

A constatação precisa de Tragtenberg não pode ser entendida, no entanto, como uma justificativa para o abandono dos espaços que ele critica. Trata-se, antes, de um alerta para a ocupação consciente e política desses espaços. Vale a pena recuperar o Roland Barthes de "Escrituras políticas"[9], neste contexto:

> *"Todas as escrituras apresentam um caráter de fechamento que é estranho à linguagem falada. A escritura não é nenhum instrumento de comunicação, não é um caminho aberto por onde passaria uma só intenção de linguagem. Toda uma desordem se escoa através da fala, dando-lhe movimento devorado que mantém essa mesma desordem em estado de eterno adiamento. Inversamente, a escritura é uma linguagem endurecida que vive de si mesma e não tem em absoluto a missão de confiar à sua própria duração uma seqüência móvel de aproximações, mas, ao contrário, de impor, pela unidade e pela sombra de seus signos, a imagem de uma fala construída muito antes de ser inventada."*

Várias tecnologias contemporâneas obrigam a repensar essa tensão entre a ordem e a desordem. O argumento é conhecido: as

[8] Em artigo publicado na Folha de S.Paulo em 28 de abril de 2005 sob o título "Censura é uma lata na boca", Lívio Tragtenberg desenvolve o tema da seguinte forma: "O recente episódio envolvendo certas 'recomendações' contratuais que vetavam o uso de certos tipos de imagens pelos VJs num grande festival de música eletrônica em São Paulo expõe a situação real da atividade artística em nossos tempos.
Finalmente, chegamos à 'música eletrônica de pista no mundo da Xuxa'. Não pode ter imagem de drogas, violência, política, mas é para a rapaziada encher a cara...
De uma forma geral, os criadores são reféns (uns mais felizes do que os outros) dos marqueteiros e de suas estratégias publicitárias. O Estado continua ausente da promoção cultural na sociedade, porque lhe falta projeto e estratégias. A lei de incentivo transformou o artista num 'mal necessário' nos planos de marketing. E de que artista estamos falando? Que cada vez se aliena mais, num ambiente de pose e de escapismo". O artigo completo está disponível para assinantes da Folha e do UOL em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2804200520.htm>. Acesso em: 29 maio 2006.



DIGITO_Book.indb 30 7/11/2006 22:05:12

mídias digitais permitem que a trama polifônica da linguagem seja tecida de maneira menos hierárquica. Trata-se de uma constatação irônica e saudável, resultado da tensão entre as tecnologias forjadas no espaço da contracultura e das tecnologias criadas sob estímulo do Exército. Mas até que ponto essa maior flexibilidade implica um novo tipo de política? Até que ponto o uso da tecnologia em processos de contracomunicação é capaz de fender por completo a caixa-preta e fazer com que a linguagem escorra para além dos limites que a própria tecnologia a impõe, com toda a carga ideológica aí implícita?

[9] BARTHES, Roland. Escrituras Políticas. In: O grau zero da escritura. São Paulo: Cultrix, 1971, p. 31.



DIGITO_Book.indb 31 7/11/2006 22:05:12

# #03 Falso, pirata e apropriado : mercado e novos meios

*por Giselle Beiguelman*

**O título** desta mesa-redonda[1] impõe um desconforto. À primeira vista sugere uma intrínseca relação dos novos meios com as práticas de falsificação, pirataria e apropriação.

Em um segundo momento, deixa entrever um parentesco entre essas práticas e o mercado de artes voltado aos novos meios, um termo que responde mais a estratégias de marketing do que à realidade.

Afinal, qualquer meio quando surge é novo. O rádio já o foi, assim como a TV e os já extintos videolaser, hologramas e videotextos.

É preciso valer-se dos princípios das vanguardas históricas para incorporar a idéia de que se poderia refletir sobre os meios, pensando que teriam algo a nos dizer porque são "novos".

Prefiro pensar em meios digitais e focar a discussão aí, não porque são novos, mas porque têm um estatuto distinto das mídias analógicas.

Uma primeira distinção reside no fato de que as mídias digitais lidam com originais de segunda — geração. Não há perda (de definição, qualidade, aura — no sentido benjaminiano do termo) entre o original e a cópia.

[1] Texto da conferência proferida no Paço das Artes, durante o Simpósio Padrões aos Pedaços, intitulada Falso, pirata e apropriado: mercado e novos meios (09/08/2005). Pela sua própria natureza, esse texto deve agradecimentos a inúmeros companheiros de viagem: Marcus Bastos, Lucas Bambozzi, Milena Szafir, Rejane Cantoni, Raquel Kogan, Ricardo Rosas e Lucia Leão estiveram presentes durante toda redação. É dedicado ao Edu (Brandão), que me impede, como um gladiador em briga, de trair meu princípio de operar a passagem de objetos a coisas.



DIGITO_Book.indb 32 7/11/2006 22:05:12

Salve um mesmo arquivo com dois nomes no seu computador. Qual é original? Qual é a cópia? Nenhum, ou melhor: ambos.

A informática em si é tecnologia de replicação, clonagem. Ao mesmo tempo em que permite a produção de idênticos múltiplos pela cópia do código, engendra o fenômeno cultural e estético do "original de segunda geração"[2].

Não existe perda de autenticidade no campo da arte digital, e a arte produzida para a internet leva essa afirmação ao limite extremo. O "aqui e agora" se faz pelo fluxo, no deslocamento dos arquivos pela rede.

A obra efetiva-se pela "linkagem", perde a precisão de seus limites. O plágio transforma-se em uma estratégia recombinatória. Põe em curso uma chamada, para que se abra a base de dados cultural, a fim de deixar que a tecnologia de produção textual, sonora e visual seja usada até sua potência máxima[3].

Nesse sentido, restaura a deriva dinâmica do significado que o jogo ideológico do mercado oculta sob o domínio da citação autorizada, arremessando essa dinâmica em uma rede de multiusuários e colocando agora as estratégias de recombinação e reciclagem como condição de uma epistemologia anárquica.

Não se trata de uma apologia da barbárie, da apropriação pura e simples, mas da revalidação da autoria para além de seus nexos biológicos e ontológicos, das condições de fomento à criação, que estão em jogo em intervenções de "hacktivismo", como a promovida pela 0100101110101101.org, que apareceu em fevereiro de 1999 e causou estardalhaço desde o primeiro dia[4].

Tratava-se de um site de "resistência" ao tratamento da *web* arte sob os parâmetros dos ambientes de arte institucionais, como

[2] LUNENFELD, Peter. Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics. In: Photography after photography — memory and representation in the digital age. Amsterdã: G&B, 1996, p. 94-95.

[3] CRITICAL ART ENSEMBLE. Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica. In: Distúrbio eletrônico. São Paulo: Conrad, 2001, p. 83-100.

[4] <http://www.0100101110101101.org>. A organização foi posteriormente plagiada pela plagiarist.org. Ver: < http://plagiarist.org/www.0100101110101101.ORG/ >. Acesso em: 14 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 33 7/11/2006 22:05:13

galerias e museus. Não se resumia, no entanto, à contraposição da possibilidade de vender *web* arte.

Segundo seus próprios artífices, o objetivo da 0100101110101101.org era trabalhar sobre as contradições: originalidade/reprodução, autoria/rede, direito autoral/plágio[5].

Sua ação começou pela duplicação dos arquivos da hell.com, então um site fechado de *web* arte, disponibilizando suas exposições para todos. Daí passou a mão em sites de *superstars* da *web* arte, como Jodi e Fakeshop, e os reorganizou randomicamente, colando e clonando suas peças que se tornaram novas obras[6].

O passo seguinte foi "hackear" a galeria de *net.art* Art.Teleportacia, primeira a tentar vender obras de arte do gênero. Com isso, causaram um mal-estar profundo entre criadores e veiculadores de arte *on-line*, lembrando que o que particulariza as artes *on-line* é a perspectiva transgressora: poder, enfim, entrar na época da reprodução técnica da arte pela independência das escolhas institucionais.

Nesse contexto fica claro que, mais do que um adjetivo, falso é um critério de avaliação de uma crítica de arte alheia às particularidades das mídias digitais e que tem suas bases epistemológicas historicamente associadas ao desenvolvimento da metodologia de Giovanni Morelli, desenvolvida no século XIX, para atribuição dos quadros antigos, como mostrou Carlo Guinzburg em seu ensaio "Sinais: raízes de um paradigma indiciário"[7].

Nesse ensaio, contava a história do senhor Morelli, um médico anatomista, encarregado de identificar os quadros supostamente criados por mestres renascentistas e os realmente pintados por eles.

De acordo com Guinzburg, Morelli ensinava que

[5] BAUMGAERTEL, Tilman. We hope that somebody is going to recuperate us. Outubro de 1999. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9912/msg00064.html>. Acesso em: 8 ago. 2005.

[6] Para uma discussão detalhada sobre autoria na internet, v. Beiguelman, 2003, p. 59 e seguintes.

[7] GUINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: Mitos, emblemas e sinais.



DIGITO_Book.indb 34 7/11/2006 22:05:14

> *"é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos e dos pés."*[8]

Antes de ser analítica essa crítica era, acima de tudo, um exercício de perícia, que verificava a autenticidade das obras, por métodos que privilegiavam o pormenor em detrimento do conjunto da obra a partir de um conhecimento indireto e conjuntural.

Essa metodologia, chama a atenção Guinzburg, explica por que as humanidades em geral, sobretudo na época moderna, tornaram-se incompatíveis com as chamadas disciplinas galileianas, para quem "*individuum est ineffabile*" (do individual não se pode falar), implicando repetição, serialidade e experimentação.[9]

É bem possível que as artes digitais estejam bem mais próximas do discurso de Galileu, para quem, como sabemos, "a natureza se escrevia em caracteres matemáticos", do que das práticas associadas ao paradigma indiciário, dentro do qual as relações de falso e verdadeiro, original e cópia, adquirem sentido.

Mas, se a discussão sobre falso ou verdadeiro não encontra lugar na reflexão crítica sobre a criação digital — pelo fenômeno cultural do original de segunda geração e pela distância metodológica com o paradigma indiciário—, é preciso refletir sobre as práticas de pirataria e apropriação que aparecem aqui como relacionadas à produção com novos meios.

Termo ideológico, usado fartamente pelo noticiário policial e judicial, pirataria é um ato de infração e prática ilegal. Na qualidade de

[8] Ibidem, p. 144.

[9] Ibidem, p. 156.



DIGITO_Book.indb 35 7/11/2006 22:05:14

roubo, não diz respeito às práticas de resistência que emergem com as estratégias de mixagem, *mash-up* e desenvolvimento de *softwares* livres.

O roubo é uma aceitação tácita das regras dos sistemas culturais vigentes e seus valores de mercado. As práticas de resistência demandam atitudes críticas e muito trabalho coletivo e anônimo. Basta aqui mencionar o caso do GNU/Linux. Quantas pessoas já estiveram envolvidas nesse contínuo processamento de linhas de comando?

Os processos de mixagem, *mash-up*, desenvolvimento de *softwares* abertos e afins são atitudes críticas. Trata-se não de apropriação ou roubo do que não me pertence, mas de uma aposta, como diria o Critical Art Ensemble, na chamada para que se abra a base de dados cultural, a fim de deixar que a tecnologia de produção textual, sonora e visual seja usada até sua potência máxima.

Nesse contexto, fica evidente que o termo apropriação — que remete à idéia de propriedade particular — é também inadequado para a discussão sobre a criação no campo da cultura digital.

Nota-se que a afirmação acima pressupõe que se diferencie arte que utiliza meios digitais de cultura digital propriamente dita, entendida aqui como aquela que problematiza os meios de que se vale para criar (incluindo nessa pauta a problematização das suas relações com o mercado).

A apropriação talvez seja mais próxima da criação modernista, dentro da qual foram abundantes os processos de empréstimos entre culturas e linguagens, e da produção pós-moderna, que fez uso farto da citação.

No nosso âmbito, o da cultura digital, marcado pelas estratégias de mixagem, não se trata de rever ou reler, mas de criar outra coisa a partir de elementos disponíveis.

Nesse sentido, é uma atitude crítica em relação à suposta "aura" do artista como gênio inventor de realidades sensíveis e que se funda em princípios de *copyleft* — deixar copiar. Ou seja, sem inviabilizar os processo de reciclagem. Desautorizados, portanto, mas não, necessariamente, sem autoria.



DIGITO_Book.indb 36 7/11/2006 22:05:15

São práticas que questionam a propriedade intelectual e o seu valor de bem de mercado. Contudo, isso não quer dizer que sejam alheias ao mercado. Pelo contrário. A relação com o mercado é muito mais complexa no âmbito da arte digital do que em outras áreas de criação.

Além de lidar com as mesmas variáveis da produção artística como um todo (relações institucionais e com críticos e curadores que balizam o mercado) é atravessada por meandros corporativos (que se refletem na opção por determinados programas, sistemas operacionais e equipamentos), mesmo quando se faz a opção por plataformas de código livre e aberto (pois, mesmo nesse caso, o equipamento e suas partes será produzido dentro de um mercado específico).

Isso faz com que as dimensões políticas e ideológicas dos criadores que lidam com meios digitais sejam muito mais difíceis e presentes do que em outros campos.

Essas mesmas lógicas corporativas, que são intrínsecas ao meio, fazem também com que essa produção seja rebelde às técnicas de preservação vigentes.

São produtos desenvolvidos com meios voláteis, que se descartam com velocidade impressionante, fazendo com que aquilo que foi produzido em CD seja sucata assim que os computadores deixarem de sair de fábrica com gabinetes de CD. O mesmo vale para DVDs, disquetes e fitas.

Paradoxalmente, o problema tem escala menor quando se trata de arte *on-line*, haja vista que, a despeito das contínuas atualizações de *browsers*, os projetos tendem a não ser consumidos pelos dispositivos tecnológicos, contudo são geradores de toda uma gama de novas tensões.

São projetos que lidam com um estética da transmissão, com velocidades de conexão e dimensões de resolução, entre outros requisitos, fazendo com que as melhorias de sistema alterem substancialmente os modos de recepção.

Além disso, são projetos que lidam com a particularidade do espaço da rede, sendo por isso incompatíveis com ambientes *off line*,



DIGITO_Book.indb 37 7/11/2006 22:05:15

dependentes não só do espaço público, mas também da fruição coletiva.

Implicam, também, outras estratégias de reconhecimento de seu estatuto, como por exemplo a leitura de seus endereços que permitem identificar sua inserção institucional e suas relações de patrocínio.

Isso posto, como mera introdução ao debate, parece-me claro que só será possível discutir as relações da produção de cultura digital a partir do momento em que tivermos artistas conscientes da não neutralidade tecnológica e uma crítica aparelhada — conceitual e tecnicamente — com obras que operam a passagem de objetos a coisas, sem ceder à facilidade da brincadeira com as noções de falsidade, pirataria e apropriação.

Caso contrário, resta reconhecer que os camelôs são a vanguarda da cultura digital.

**Bibliografia**

BAUMGAERTEL, Tilman. We hope that somebody is going to recuperate us. Outubro de 1999. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9912/msg00064.html>. Acesso em: 8 ago. 2005.

BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo, Peirópolis, 2003.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica. *Distúrbio eletrônico*. São Paulo: Conrad, 2001, p. 83-100.

GUINZBURG, Carlo. "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In *Mitos, emblemas e sinais*. Tradução Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 143-180.

LUNENFELD, Peter. Art Post-History: Digital Photography & Electronic Semiotics. In *Photography after photography — memory and representation in the digital age*. Amsterdã: G&B, 1996.



DIGITO_Book.indb 38 7/11/2006 22:05:16

# #04 Assino, logo existo

*por Cicero Inácio da Silva*

*"O mundo, o que é e como é, não pode ser só para os homens, mas tampouco sem eles. Ao que me parece tudo isso está relacionado com a palavra tradicional, equívoca e agora muita gasta, que eu nomeei Ser; os homens precisam dela para sua manifestação, estruturação e conservação. A essência da técnica eu vejo no que chamei de armação, uma expressão freqüentemente risível e talvez inapropriada. O mecanismo atuante da armação enuncia: o homem está sitiado, intimado e desafiado por uma potência, claramente a essência da técnica, e que ele mesmo não pode dominar. Ao pensamento só se pode pedir que ajude a compreender. É o fim da filosofia."*
(Heidegger, Folha de S. Paulo, Folhetim, 1988)

*"Não quero acreditar que a filosofia, ou a poesia, ou a literatura serão cada vez mais assunto de bibliófilos. Certo, acho que isso vai ocorrer, em parte, mas, ao lado disso, acho que é preciso inventar, criar, filosofemas, poemas, de obras artísticas que saiam desse círculo precioso. Acho que está-se fazendo isso e isso será feito. Mas as novas formas não serão nem previsíveis nem semelhantes às da tradição, que também é preciso preservar. Sim, eu multiplico proposições contraditórias. Sou a favor de que se salve a cultura do livro, pois é disso que se trata quando se fala de literatura e poesia. A cultura do livro está muito ameaçada, pode estar começando a desaparecer, a se tornar minoritária. Não quero que se renuncie à cultura do livro. Mas, salvando o livro, não quero abandonar os outros meios, os outros suportes, quaisquer que sejam, a internet, a televisão. Sou tanto hiperconservador como pela revolução."*
(Derrida, Folha de S. Paulo, Mais!, 1995)



DIGITO_Book.indb 39 7/11/2006 22:05:16

**Este ensaio** discute a questão do nome próprio e da assinatura e reflete sobre o estatuto da autenticação, ou seja, da recepção. Através da elaboração de um projeto que questiona e tenta pensar a autoria na internet propus testar minhas hipóteses no próprio objeto de estudo: a www.

O projeto parte do ponto de vista da teoria formulada por Jacques Derrida acerca da assinatura que questiona, frontalmente, a afirmação de Austin sobre a "assinatura" de um texto. Para Austin, a assinatura é em si um performativo, o que também significa "promessa" (Austin, 1962), e para Derrida a assinatura, ao mesmo tempo em que pode ser um performativo, pode também, paradoxalmente, ser lida como continuidade do texto, ou seja, cairia numa dicotomia indecidível performativo/constatativo.

Em artigo redigido em 1971 especialmente para um congresso de filosofia no qual se discutia a concepção de "comunicação", Derrida apresenta pela primeira vez uma das críticas mais contundentes à idéia de mídia e, conseqüentemente, de comunicação. Questionava Derrida com seu artigo "Assinatura acontecimento contexto" (sem vírgula entre as palavras) o estatuto que era dado à comunicação sem que nunca se tivesse questionado simplesmente o que a palavra comunicação comunicaria. Além disso, Derrida vai mais longe ainda e formula uma questão muito incômoda que vai acabar demonstrando que inclusive o próprio conceito de "contexto", a partir de determinadas variantes significantes, passa a ser indecidível e deslocado de sua instância fantasiosamente tida como "original". Ou seja, ao questionar o estatuto da própria concepção de "comunicação" e "contexto", Derrida desmonta a crença numa representação factível e certeira da palavra, e, por conseqüência, de seu significado estático. Desautoriza, dessa forma, toda a idéia em torno da movimentação estruturalista que joga com as forças mais ligadas ao poder e que nelas se apega para produzir o conhecido "sentido".

Ao deslocar à pergunta "o que a comunicação comunica?" a própria característica da palavra comunicação, percebemos que, para nos entendermos sobre um sentido de uma palavra, devemos saber antecipadamente o que a palavra significa, ou ao menos termos uma



DIGITO_Book.indb 40 7/11/2006 22:05:17

"noção" sobre ela. Existe ainda o fato relacionado à questão da transmissão de sentido, que se molda na ideação iluminista que apregoa uma ligação direta entre o significante e a coisa, mantendo essa ligação presa ao significado ideológico criado pela concepção de razão.

De maneira até muito óbvia, Derrida demonstra que, mesmo que se tente neutralizar o campo do contexto, ele sempre estará afetado, não será ingênuo e muito menos inócuo, mas terá uma restrição paradoxal: o campo do contexto será sempre indeterminado. Além do mais, se pretendermos fazer com que a própria comunicação deixe de se manter nesse patamar significante antecipado, devemos deslocá-la para o âmbito da escritura. Diz Derrida:

> *"Será um dado adquirido que à palavra comunicação corresponda um conceito único, unívoco, rigorosamente ordenável e transmissível: comunicável? Segundo uma estranha figura do discurso, deve-se, portanto, perguntar, em primeiro lugar, se a palavra ou significante 'comunicação' comunica um conteúdo determinado, um sentido identificável, um valor descritível. Mas, para articular e propor esta questão, foi necessário que eu antecipasse o sentido da palavra comunicação: tive de predeterminar a comunicação como veículo, o transporte ou o lugar de passagem de um sentido e de um sentido uno."*

Caminhando com muito cuidado, Derrida suscita uma reflexão sobre a tentativa de tratar ingenuamente o aparato, como o da escrita por exemplo. Além disso, trata-se também de repensar, via propriedades materiais que são fornecidas pelas possibilidades indecidíveis comunicacionais, uma outra forma de compreensão do que vem a ser, por exemplo, um emissor, e, portanto, um autor.

Para colocarmos diretamente o que poderíamos desdobrar dessas afirmações de Derrida, basta tentar pensar o que seria um sujeito "alienado" nas teorias que relêem Hegel. O que seria exatamente um homem não ter "consciência" de seu processo socio-histórico-políti-



DIGITO_Book.indb 41 7/11/2006 22:05:17

co se, de certa forma, a contextualização desse movimento fosse impossível, a não ser através da própria concepção ideologicamente antecipada de palavra escrita? Ou seja, se se acredita que os escritos são autênticas formas de manifestação de uma alma iluminada, então, aí sim, poderíamos dar aos seus significados um valor de possibilidade, ou nas palavras de Derrida: acontecimento. Mas mesmo assim um contexto, por mais explícito que seja, é sempre ideológico, e, por conseqüência, não é radicalmente separado do desejo daquele que o impõe.

Dessa maneira, resta sempre analisar como colocar à mostra esse desejo e tentar desconstruir suas naturalizações. Em outras palavras: se eu afirmo que a "realidade" de uma pessoa x é tal, e se eu não me encontro (ou me identifico) nessa tal "realidade", posso supor que essa dita "realidade" não seja por mim conhecida. Como farei para conhecê-la? Há primeiramente dois caminhos: ou eu vou até ela fisicamente ou leio sobre ela. A diferença que se coloca é sempre complexa, pois, se eu faço uma profissão de fé de que a experiência física é o melhor caminho para entender determinada situação, eu provavelmente não conhecerei uma série de coisas, como por exemplo saber o que é o sofrimento de alguém que perde um ente querido, ou mesmo nunca saberei o que é ser portador de uma doença terminal. Já se eu ler sobre algumas formas representacionais dessas "realidades", terei também uma vaga noção delas, pois nunca saberei do estado relatado, mesmo poeticamente. Terei uma outra experiência, e ela terá de ser duramente transposta a alguma forma de representação (se eu quiser representá-la, obviamente).

Mas, como sabemos desde Walter Benjamin, a representação sempre será fadada ao fracasso, à decadência. Resta-nos perguntar: por que representar o que eu acho que é a "realidade" do Outro? Qual é minha vontade nisso? Qual é a questão que me leva a isso? Estruturar um entendimento? Formalizar uma linguagem? Gozar com o "não-saber" do Outro? Ora, não foi contra isso que Derrida lutou a vida inteira ao dizer que os estruturalistas (e devemos lembrar que Levi-Strauss é um dos ícones desse movimento) simplesmente ante-



DIGITO_Book.indb 42 7/11/2006 22:05:18

cipavam o sentido do signo e, com isso, restringiam as diferenças à natureza (sic) das coisas? Ou seja, vamos querer retornar ao estrutural e demonstrar que aqueles que não sabem do que sofrem devem ter "consciência" de que não sabem que sofrem e, por fim, perdoá-los? Já ouvimos esse discurso na cruz dos acontecimentos humanos, não é? Penso que, em relação ao desejo de representação do Outro, a questão sempre voltará invertida ao emissor, como já antecipou Lacan.

Por mais duras que essas críticas possam ser, acredito que elas deverão ser repensadas para deslocar a crença numa verdade hierárquica e canônica, que só conserva, enrijece e exclui o pensamento.

Portanto, ao criticar as teorias sobre a escrita, que entre outras coisas consideravam a escritura como rebaixamento da fala, e, portanto, dependente dela, Derrida afirma que uma emissão ou uma escrita não depende somente dela mesma, e sim que para uma obra ser uma obra, ela deveria ser assinada. Diz Derrida: "Não há obra sem assinatura" e sem que essa assinatura seja legitimada num espaço público (o que equivale a dizer que ela deve ser autenticada) para que seja recebida nesse espaço social. Ou seja, para Derrida não existe obra em um objeto qualquer, mas devemos sempre nos ater ao espaço público para que ele, de certa forma, nos antecipe na formulação da própria concepção de obra. Indo além, podemos dizer que a assinatura não é o nome próprio grafado num quadro ou na capa de um livro. Ela é uma representação que já se encontra compartilhada muito antes dessa pequena representação. Assinar é muito diferente de ser autor, e uma coisa não corresponde à outra.

Partindo dessa pequena reflexão sobre a afirmação de que não há obra sem assinatura, propus criar uma discussão artístico-acadêmica sobre como conceber os aspectos autorais na internet. Minha hipótese tenta apresentar uma mudança epistemológica em relação à autoria: a partir do momento em que todos nós nos tornamos autores e editores, quem será o cartório autenticador, o revisor, o sujeito que fará a leitura e dirá: isso é um texto. É ainda necessário pensar dessa maneira? Mas, ao mesmo tempo, surgem os efeitos paradoxais



DIGITO_Book.indb 43 7/11/2006 22:05:18

desse movimento de "fim do controle", como por exemplo em relação à assinatura, que até os dias de hoje confere uma legibilidade ao texto. Portanto, se não há mais como "assinar" um texto na web, levando em consideração que qualquer um pode publicar um texto e assiná-lo (grafar o nome), às vezes em seu nome próprio e às vezes no nome próprio de outros, como ligar e pensar aquilo que Austin diz do performativo ao movimento de legibilidade do texto? Como imaginar que uma assinatura carrega em si, e a partir de si, uma promessa se o receptor, o receptador ou hospedeiro, se assim quisermos, é de antemão aberto? Portanto, para testar essas questões eu desenvolvi uma série de revistas, como a Plato On-line, e endereços eletrônicos que simulam institutos, universidades etc., que se apropriam de trabalhos de várias pessoas, mas com uma única diferença: em vez de me apropriar dos trabalhos de outros artistas (como, por exemplo, Jeff Koons e Sherrie Levine) eu me aproprio do "nome próprio" e faço dele minha obra. Tento dizer com isso que é necessária, sim, uma instância que leia, valide, constate e credite, autentique se for o caso, qualquer tipo de nome. Mas ao mesmo tempo percebo que o "nome" ainda é uma questão bastante cara à maioria dos artistas, pensadores e autores, mesmo àqueles que cansaram de afirmar mundo afora que o "autor morreu". Aliás, a maioria das apropriações de nomes que fiz foram de autores que em algum momento afirmaram em seus textos coisas do tipo: "Não há mais autoria, tudo pode ser religado, associado, desfeito... nada é de ninguém, tudo é colaborativo, é o leitor que faz a obra". Pergunto: e o nome? Alguém abdicará do seu? E a identidade? Ela ainda parte ou se fundamenta no conceito de "nome próprio"? Ou o "nome" já se deslocou também para o âmbito da simulação? Portanto, não me aproprio de nenhuma obra, texto, imagem etc., tudo que faço, na maioria das vezes, é criar pequenos algoritmos computacionais que têm, muitas vezes, os mesmos nomes dos autores que dizem que a autoria acabou, ou seja, que não há problema na apropriação, sendo que os algoritmos produzem uma série de textos, em muitos casos sem nexo algum, e depois os assinam com seu próprio nome, sendo que isso é explicado em todos os



DIGITO_Book.indb 44 7/11/2006 22:05:18

*websites* que produzi. [redacted]

[redacted] Com essa experiência na rede tentei produzir uma série de reflexões sobre o que é um nome próprio, e constatei que nós ainda não compreendemos as mudanças no âmbito epistemológico que a desmaterialização da escrita, com o advento do digital, produziu em nossas representações. [redacted]

Muitos de nós, por exemplo, ainda acreditam que, se algo está escrito, deve "ser" e "valer" alguma coisa. Ou, se alguém assina determinado texto, ele então deve ser levado em consideração (tendo em mente o que essa palavra pode significar). Como separar a assinatura do nome? Há necessidade de fazer isso?

[redacted] Para ter uma idéia do que o projeto acarretou, a revista *Plato On-line*[1] recebeu certo dia um *email* do diretor da revista *Leonardo*, Roger Malina, questionando o projeto que ela se propunha realizar. Dizia ele no *email* que o projeto, ou melhor, a revista *Plato On-line*, depreciava o trabalho das pessoas que estavam com seus nomes expostos. Mais do que isso, afirmava que a *Plato*, por ser uma revista copiada quase na íntegra (visualmente) da *Leonardo*, enganaria as pessoas e elas acabariam lendo uma coisa que não pertencia aos autores "reais". Para finalizar, dizia que meu projeto era um problema e que não via como ele chegaria aos seus propósitos. Respondi que não entendia aonde ele queria chegar e que me colocava à disposição para discutir com ele meus argumentos. [redacted]

Ao enviar para Roger Malina um texto explicando minhas intenções com esse projeto, ele me respondeu que havia entendido melhor. Logo após esse fato, retornei seu *email* e lhe pedi seu nome emprestado para batizar um algoritmo. Disse-lhe que daria ao algoritmo o nome de Roger Malina. Para minha surpresa, Roger me autorizou a utilizar seu nome na internet por um mês (em letras maiúsculas).

[redacted] Quem entende o mínimo de computadores e o básico de inter-

[1] Plato On-line: nothing, science and technology: <http://books.google.com/books?ie=UTF-8&vid=ISBN8598310042&id=mFR2M0xqzPIC&num=30&dq=plato%2Bon-line:%2Bnothing&pg=PA11&printsec=0&lpg=PA11&sig=0BsBQNqw1fcF1DUoHUrvbCMxd_o>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 45 7/11/2006 22:05:19

net deve ter ficado estarrecido com a cessão de direitos do nome durante "um mês" na internet. Fiquei pensando como que um dos papas da arte tecnologia não conhece o básico sobre a rede. Como querem discutir teoricamente sobre algo que não se dão nem ao trabalho de analisar de maneira mais complexa? Basta dizer que o que eu previa acabou acontecendo. Meses depois pedi a Roger Malina a autorização para publicar nossa correspondência em livro e recebi um *email* de resposta no qual dizia que havia encontrado várias cópias de seu texto publicadas na internet e que o *Google* mantinha o texto assinado pelo algoritmo Roger Malina *online*. Tentei lhe explicar sobre a questão do *cache*, e também sobre o problema que é publicar na internet e tudo mais, mas não adiantou muito, pois nossas conversas não tiveram mais muito êxito no sentido de buscar uma compreensão do que se passa no âmbito das publicações e dos paradoxos digitais contemporâneos. [redacted] Dessa maneira, é por esse caminho que tentei pensar a autoria, a assinatura, e legibilidade, o nome próprio, o estatuto do nome, o espaço público e o espaço privado nessa nova linguagem e nessas outras matrizes de publicação. [redacted]

Além disso, continuando a refletir sobre o "nome do arquivo", em algumas revistas que desenvolvi (http://semiologiesemiotique.tripod.com) existem vários "arquivos" com nomes de autores, sendo que em alguns guias de pesquisa (*hotbot*, por exemplo) às vezes o nome do arquivo serve como registro de classificação do "*spider*" do guia. Ou seja, fiz uma série de textos jogados dentro de páginas "html" que não fazem sentido aparente, mas que são "registrados" nos guias de pesquisa através dos nomes próprios que estão no espaço não legível (dentro do html, *flash* etc.), no próprio código do arquivo (no seu nome). Portanto, se você digita o nome próprio de alguém no Google etc. você cai no meu site, mas não encontra o nome próprio do sujeito no espaço legível do html, só no nome do arquivo. [redacted] Tento discutir se o "nome do arquivo" será também um dia motivo de apropriação ou mesmo se ele será passível de pertencer a um domínio privado. Será que daqui alguns anos pagaremos direitos



DIGITO_Book.indb 46 7/11/2006 22:05:19

autorais para utilizar nossos próprios nomes? Segundo me respondeu uma artista tecnológica francesa sem o mínimo pudor, na abertura do evento Emoção Artificial 2.0 que teve lugar num centro cultural em São Paulo: sim, e qual o problema? [redacted]

Respondo: se assim for, será o fim do próprio do nome.

[redacted]



DIGITO_Book.indb 47 7/11/2006 22:05:19

# #05 Operação Pirata

*por Hernani Dimantas*

O que vem a ser uma operação pirata? Em princípio, trata-se de uma contextualização do momento brasileiro que possibilitou a explosão de projetos colaborativos emergentes. Uma busca da prática num ambiente de caos e ordem. Algumas abstrações podem ser mais bem trabalhadas. E, muitas vezes, revistas, auditadas e modificadas. Afinal, estamos atuando dentro de uma tecnologia ainda desconhecida. Não temos certeza da potencialidade.

Entendo a rede como um sistema mutante. E são tantos os pontos de vista que prefiro abrir um debate em vez de me apoiar em idiossincrasias. Um quebra-cabeça desmontado. Partes jogadas, desmontadas. Um pedaço do céu, uma montanha, um avião passando. Juntar todas essas imagens para criar um novo desenho, montando uma nova realidade. Na *web* fazemos bricolage. Desmantelamos o conhecimento em partes desconexas, e recriamos com uma forma particular. Cada um faz o seu próprio mundo.

Penso que esse conceito faz sentido. Heidegger:

> *"privilegia o futuro, porque é esta projeção para o devir e o golpe da devolução no embate com a morte que lá está e que o leva a pensar e à autoconscientização. O homem pode então introduzir esse conhecimento existencial no projeto de sua vida, e assim se apropriar da existência fazendo-a efetivamente sua, tornando-se autêntico, não mais um ente sem raízes."*[1]

Temos que aprender a olhar o mundo sob o enfoque do outro. Para não cair nos casuísmos, nos clichês e na babaquice cotidiana.

[1] COBRA, Rubem Q. Martin Heidegger: <http://www.cobra.pages.nom.br/fc-heidegger.html>. Acesso em: 15 jul. 2006.



DIGITO_Book.indb 48 7/11/2006 22:05:20

Afinal, a experiência virtual é pessoal. Depende da vontade do interlocutor de escovar mercados. Brincar de levar nossos desejos a sério. E com essa seriedade encaro a rede como um consciente coletivo que funciona com regras diferentes do convencional. Não faz sentido tentar dividir a vida em contêineres do saber. Prefiro tentar enxergar o todo rizomático. Não apenas a árvore.

Assim, a Operação Pirata é uma conversação em rede. Um tipo de interconexão que acontece em tempo real. Uma conversação engajada. E, principalmente, com uma expectativa existencial otimista em relação às possibilidades de mudanças e de revoluções. A Operação Pirata favorece o diálogo. Uma relação que só é possível quando há uma compreensão inequívoca do que é Linkania[2]. No *link* está a mensagem. A *NovaE* (http://www.novae.inf.br), o *Marketing Hacker* (http://www.marketinghacker.com.br), o *Projeto Metáfora* (http://www.projetometafora.org), o *MetaReciclagem* (http://metareciclagem.org) e o *Colab* (http://colab.info) foram, são ou estão desenvolvidos nesse ambiente da "revolução não televisionada". Com um enfoque próprio que muitas vezes não explica, como também apresenta uma direção diferente de cada Operação Pirata. Essa operação não está ensimesmada na tecnologia. São pessoas que estão participando de uma grande conversação. E muitas delas nem sabem disso. internet é uma tecnologia assíncrona, onde tudo parece diferente. No entanto, são pessoas se relacionando com outras pessoas. Esse é o mote.

**Não existe colaboração sem generosidade**

Não existe colaboração sem generosidade. Não existe Linkania sem generosidade. Estou aberto para conversar com qualquer pessoa do mundo. A internet me dá essa possibilidade. Colaboração tem a ver com projetos de interesse comum. Um incentivo à busca de informação relevante. Aí é que entra o "escovar mercados": quem não escova os mercados não vai conseguir compreender que o mundo está mais coletivo.

[2] ESTRAVIZ, M. A Linkania e o Religare: <http://www.novae.inf.br/estraviz/linkania.html>. Acesso em: 19 jul. 2006.



DIGITO_Book.indb 49 7/11/2006 22:05:20

Mas esse coletivo não destrói o sujeito. Vivemos um coletivo de individualidades. Ou seja, o *network* de *ego trips*[3]. Pois na *web* podemos perceber a força das publicações individuais. Pois a publicação de artigos e idéias, a um baixo custo, e o engajamento de pessoas reunidas através de *chats*, listas de discussão, *home pages* e fóruns nos aponta um diferencial.

"Linkar", "linkar" e "linkar". Essa é a máxima deste novo mundo. "Linkar" por generosidade, pois sabemos que gentileza gera gentileza. "Linkar" porque temos interesses comuns com pessoas de verdade. Pessoas que pensam, amam, brincam, namoram e têm filhos. Esses filhos continuando "linkando" suas vidas às outras vidas. "Linkar" tem objetivos. Recuperar a voz perdida. Buscar nas entrelinhas digitais um lapso de esperança. Uma humanidade mais humana. Linkania é a evolução colaborativa.

Isso parece óbvio. Mas muitas vezes não agimos dessa forma. Criamos carapuças para nos esconder. Pequenos atos são importantes para subverter o cotidiano. E são esses pequenos atos de generosidade que alimentam a revolução digital.

> *"A vida é muito curta porque nós morremos. Quando estamos sozinhos, refletindo, paramos para pensar naquilo que é realmente importante. Nossas crianças, nossos amigos, amantes e nossas perdas? As coisas mudam. E, mudanças são sempre dolorosas. Pessoas diminuem suas vidas, mudam-se, a velha vizinhança não é mais aquilo que costumava ser. Crianças ficam doentes, melhoram, ficam entediadas, nos enervam. Eles crescem ouvindo notícias do mundo muito mais horrorizantes do que os antigos contos de fadas."*[4]

Vivemos este momento de ebulição. O pensamento ferve. A

[3] <http://www.buzzine.info/marketinghacker/index.php?itemid=480&catid=23>. Acesso em: 19 jul. 2006.

[4] LOCKE, C. Internet Apocalypso. In WEINBERGER, David. et al. The Cluetrain Manifesto: The End of Business as Usual. Perseus Books, 1999.



DIGITO_Book.indb 50 7/11/2006 22:05:21

cabeça esquenta. As idéias destroem seus limites e se tornam livres para o mundo. Um turbilhão de lava espalha medo nas interfaces culturais.

**A era da conexão**

Vivemos em rede. Rede de amigos, de parentes, família, negócios, engendradas nos relacionamentos "conversacionais" das pessoas comuns. A rede é o princípio de uma sociedade, que emerge quando a gentileza gera gentileza. Mas estamos vivendo um processo de intersecção. Não entre a cultura de massas e a cultura de rede, mas entre idéias e teorias diferentes.

David Weinberger entende a *web* como um mundo compartilhado, que estamos construindo juntos. Esse processo de construção seria caracterizado por uma ruptura dos contêineres do tempo e espaço, ou a "desconteinerização da metafísica padrão"[5]. Nesse sentido, a internet pode ser entendida como um novo lugar. Um ambiente diferente. Internet não é apenas uma nova mídia, um canal de comunicação. Existe vida inteligente por trás de cada monitor. E esse novo lugar é propício para as conversações e, como conseqüência, para uma sociedade colaborativa. Um novo bom senso emerge da imensidão dos *hubs*.

Internet não tem nada a ver com computadores. Tem a ver com pessoas. De nada adiantam programas incríveis, tecnologia de bolso ou quaisquer outros aplicativos se as pessoas não estiverem vivendo, convivendo e participando desse lugar feito de cabos, silício e, também, de tecnologia sem fio.

A internet depende da tecnologia para crescer e florescer. Mas não é pelo viés da tecnologia que podemos pensar e explicar a revolução digital. Essas tecnologias são meios que nos levam para o infinito e além. Meios de translação, de comunicação, de interação, no sentido que nos possibilitam o trânsito, o viver entre idéias, culturas, informação e conhecimento diversos.

Desde o século XIX, grande parte do esforço científico tem sido

[5] WEINBERGER, David. The Hyperlinked Metaphysics of the Web: <http://www.hyperorg.com/misc/metaphysics/index.html>. Acesso em: 19 jul. 2006.



DIGITO_Book.indb 51 7/11/2006 22:05:21

aplicada no desenvolvimento de meios de translação e comunicação, ou seja, de novas formas de conectar pessoas. Carros, aviões, rádio e televisão, de uma certa forma, encurtam a distância entre os seres humanos. Carros, aviões, rádio e televisão, ao mesmo tempo, se constituem em poderosos instrumentos estratégicos pelos quais circulam idéias e modos de vida. A internet segue nesta mesma linha: serve para conectar pessoas, idéias, modos de vida e produção social. Weinberger[6] denomina esse esforço como a era da conexão, embora outros termos pareçam descrever igualmente estes tempos marcados pela comunicação, informação, conexão. [redacted]

[redacted] Mas, com relação aos demais meios de comunicação e informação, a internet é mais abrangente. Ela não apenas aproxima as pessoas. Ela cria um novo lugar de convivência. A internet é um mundo diferente daquele no qual crescemos.

Tempo e espaço não têm o mesmo significado que aprendemos nas experiências comuns ou mesmo com os demais meios de comunicação. O meio físico caminha para a virtualidade. E a virtualidade caminha para a realidade. O paradoxo, assim, se transforma em paradigma. [redacted]

[redacted] Internet não depende apenas de computadores, mas necessita da tecnologia para estabelecer o *status quo* virtual. Sem meios de acesso ficaremos marginais à sociedade virtual. Democracias interconectadas, para existir, precisam de acesso irrestrito para garantir-se enquanto tais. Nesse contexto, a tendência é que haja convergência de tecnologias, no sentido de operar a passagem entre a tecnologia anterior para a digitalidade da rede. Telefones conversam com a rede, enviando e recebendo informações. Televisões devem fazer o mesmo. Os portáveis, incluindo celulares e PDAs, deverão estar conectados em rede, propiciando aos usuários uma conexão ao mundo virtual, onde possa ser possível aceder às informações e "blogar" suas análises, retroalimentando a rede. [redacted]

Atualmente utilizamos uma tecnologia que remonta a mais de 30

[6] WEINBERGER, David. Why Open Spectrum Matters: The End of the Broadcast Nation: <http://www.greaterdemocracy.org/framing_openspectrum.html>. Acesso em: 19 jul. 2006.



DIGITO_Book.indb 52 7/11/2006 22:05:21

anos. Por que propor avanços? Simples: avanços significam barateamento e massificação da tecnologia. Assim, a grande sacada está em dar vazão a essa conectividade. Buscar o potencial para incrementar o inter-relacionamento dos mercados, ou bazares, para usar o termo de Eric Raymond, enquanto mediações entre pessoas, produção, produtos e signos. [redacted]

[redacted] Então, é impossível desvincular cibercultura de inteligência coletiva e da catalisação dessas inteligências pela internet. Por trás de cada computador há um ser humano buscando uma nova forma de aprender, produzir, se expressar, ensinar, aproveitar e prosperar. E humanos são também sonhos, sentimentos e contradições, não apenas razão, cérebro e máquina. Já disseram que dentro de nós há multidões. Também já disseram que somos símbolos ou signos. Hoje podemos dizer que somos *links*. *Links* que se conectam com outros *links*.

[redacted]

### *Software* livre e mídia tática

[redacted] A adoção do *software* livre pelo governo federal é real. Uma afronta ao monopólio? Ou a compreensão de que o conhecimento livre pode ser uma saída viável para a sobrevivência do Terceiro Mundo? A tecnologia livre é um grande atalho para o futuro. Não é necessário esperar pela boa vontade da política imperial. A apropriação e a ocupação de espaços acontecem de maneira emergente quando o conhecimento pertence à multidão. [redacted]

Não tenho a intenção de fazer proselitismo sobre essa guinada pró-*software* livre, como alguns setores vêm fazendo. Creio que esse processo não deveria ser político-partidário. Muito pelo contrário: *software* livre, como o próprio nome define, é livre. Um patrimônio da humanidade que deve ser tratado longe das amarras do poder.

[redacted] São as comunidades as pessoas envolvidas nesse processo descentralizado, e não um ou outro partido, uma ou outra empresa. Programadores, pensadores, universitários, professores, gestores sociais, enfim, pessoas que estão conectadas não precisam esperar pelo sinal verde do governo. Ou pela demanda das corporações. Podemos agir por nós mesmos. A opção pelo *software* livre é importante para



DIGITO_Book.indb 53 7/11/2006 22:05:22

as nossas comunidades. Então, vamos falar sobre isso! Até cansar: repetir e repetir. Pela nossa liberdade.

O Brasil (não apenas o governo brasileiro) tem a possibilidade de criar produtos e serviços com uma tecnologia disponível a todos, num ambiente colaborativo, onde as melhores cabeças do mundo estão comprometidas com esse movimento e dedicam suas habilidades para disseminar uma nova forma de desenvolvimento de *softwares* e de trabalhar colaborativamente com o conhecimento. Neste mundo de códigos livres não existe jogo de poder. Existe apenas o livre fluxo do saber.

O *software* livre já é uma realidade para o usuário *"default"*: pessoas que utilizam um ambiente gráfico, cliente de *email*, MP3, queimador de CD, planilhas eletrônicas e outros aplicativos de uso cotidiano. Não considero *software* livre substituto do *software* proprietário. São equivalentes e complementares sob o ponto de vista macroeconômico. No entanto, filosoficamente o *software* livre tem uma relação de ruptura paradigmática na sociedade moderna. É um novo modelo de produção. Colaboração em vez de investimento de capital. Generosidade em vez de concorrência.

O *software* livre, no entanto, não proporciona per si a desapropriação mental. Esse é um processo que tem mais a ver com a liberdade de conhecimento, da qual o *software* livre é, basicamente, um bom exemplo. Mas não sejamos ingênuos. Os latifúndios culturais se arranjam mesmo dentro dos movimentos de *software* livre. É por isso que prefiro falar em descentralização em vez de democratização.

Na verdade, *software* livre é uma tendência inexorável. Não é necessário digladiarmos contra o *status quo* proprietário. O movimento pelo *software* livre não pode ser contido. Não é um cântico de vitória prematuro. É lógico que existem forças muito poderosas com interesse em brecar a ascensão do conhecimento livre. Negri define a ação do Império de maneira primorosa. A multidão hiperconectada emerge como um contra poder. Esse contra poder são as conversações prescritas pelo Manifesto Cluetrain, são as linhas de comando propostas pelos movimentos do *software* livre. Essa rede só pode ser quebrada pela negação do acesso. Isso não me parece



DIGITO_Book.indb 54 7/11/2006 22:05:22

provável. Pois a internet, por um lado, possibilita toda a algazarra da multidão, por outro, favorece o império capitalista. Esse é o paradoxo do século XXI.

A colaboração é um processo que não nasceu com o computador. Está na boca do povo, ronda os asfaltos poeirentos das periferias. Mas temos que ser justos com a tecnologia. A catalisação da colaboração não é um acaso em desenvolvimento. É uma realidade virtual. O GNU/Linux nasceu, cresceu, amadureceu e, agora, atinge o orgasmo tecnológico. Uma era colaborativa está nos preparativos para o orgasmo do conhecimento livre.

**A nova criatura é tática. Uma TAZ flutuante**

Faz algum tempo que temos sugerido que o capitalismo está sofrendo um processo de ruptura através das conversações da rede. Essa afirmação parece ingênua. E, talvez, um recorte leviano que nos aponta para uma verdade anunciada. Realmente, quando analisamos de fora, desvinculados das idéias recorrentes, parece uma grande utopia. Tento provar o contrário. Rede pressupõe engajamento e imanência.

Portanto, para entender essa ruptura temos que montar um cenário para a contextualização do que significa conversação. Não é tão difícil definir esse movimento. Zonas piratas emergem de uma rede catalisada pela conectividade cibernética. Hakim Bey denomina esse fenômeno como TAZ (Temporary Autonomous Zone[7]). Esse barulho das TAZes identifica e aponta para as mutações provocadas por uma sociedade que começa, sensivelmente, a acrescentar um viés colaborativo aos meios de produção.

TAZ significa zona autônoma temporária. São lugares no espaço, no tempo e nas idéias que escapam dos poderes. Ou melhor: invisíveis aos poderes, durante algum tempo e de uma maneira nunca absoluta — já que não existe "liberdade total". TAZes são espaços nos quais pessoas desenvolvem autogoverno(s) e expandem desejos múltiplos. Festas, comunas, surubas, invasões ou simplesmente co-

[7] BEY, Hakim. Taz: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2001.



DIGITO_Book.indb 55 7/11/2006 22:05:22

munidades, livres associações. A TAZ nos faz retomar a idéia de impermanência.

Essa impermanência é uma atitude de uma sociedade conectada. Uma desconstrução para uma aglutinação com uma outra estabilidade. Assim, não dá para entender esse novo momento sob a ótica e convenções do velho paradigma capitalista. A impermanência é um aspecto da esquizofrenia informacional. Negri e Hardt chamam de multidão esse monstro ontológico que aflora de baixo para cima para o enfrentamento do poder imperial.

> *"Como em todos os processos inovadores, o modo de produção que emerge é instalado contra as condições das quais ele deve se liberar. O modo de produção da multidão é instalado contra a exploração em nome do trabalho, contra a propriedade em nome da cooperação, e contra a corrupção em nome da liberdade. Auto-valoriza os corpos no trabalho, se reapropria da inteligência produtiva mediante a cooperação, e transforma a existência em liberdade. A história da composição de classe e a história da militância trabalhadora demonstram a matriz destas sempre novas, e ainda assim determinadas, reconfigurações de autovalorização, cooperação e auto-organização política, como um efetivo projeto social."*[8]

A esquizofrenia atinge, assim, seu lugar na estrutura política. Não somos indivíduos. O corpo não dividido foi escorraçado por Freud. As multiplicidades de singularidades formam a multidão hiperconectada.

O "ser" deixa o centro da existência. O cartesianismo não explica mais o nosso mundo. Está, lentamente, sendo deixado no seu lugar. O pensamento humano está em transformação em tempo real. Não mais pensamos para poder existir. Aliás, como diz Murilo Mendes: "Só não existe o que não pode ser imaginado".

[8] NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. Empire. London: Harvard University Press, 2000.



DIGITO_Book.indb 56 7/11/2006 22:05:23

Pensamos rizomas. Não só nas raízes que se bifurcam, crescem aleatoriamente sem comando e controle. O rizoma nos mostra o comportamento das redes, onde a trama de nós não mais identifica o ser, o corpo, o autor. Somos um produto rizomático. Multidões dentro de todos nós. Dentro e fora, fora e dentro. O corpo não tem limite.

A máquina está incorporada ao nosso destino. Usamos a máquina como distensão do homem.

É complicado? Bem, esqueça aquilo que o faz se enxergar como ser humano. Estamos nos referindo a uma outra tradição filosófica. Isso implica na maneira de sentirmos a vida. Para que tanto racionalismo? Por que pensar no homem como centro do mundo? E para que tanto esforço? O corpo se distende para um todo. As relações corpo-máquina (e todas as relações que derivam dessas aproximações) nos fazem entender que não mais importa diferenciar as partes. O ser natural, aquele desprovido dos males tecnológicos, jamais existiu. Ou melhor, não existe desde que as funções do homem se distendem na relação com o ambiente. E isso data da idade da pedra lascada. Nossa cultura é híbrida, mestiça e miscigenada. Somos todos filhos das putas.

**Brasil é *hacker***

Em *The hacker Ethic and the spirit of the information age*, Peka Himanen[9] identifica o *hacker* assim:

> *"A questão principal, então, passou a ser como seria se os hackers começassem a ser analisados sob uma perspectiva mais abrangente. O que significa o desafio lançado por eles? Sob essa ótica, a palavra hacker é utilizada para descrever uma pessoa com uma determinada obsessão pelo trabalho, relação essa que está ficando cada vez mas aparente na Era da Infomação. Desse ponto de vista, a ética dos hackers é uma nova ética de trabalho que desafia o comportamento*

[9] HIMANEN, Pekka. The hacker ethic and the spirit of the informational age. Random House, 2001.



DIGITO_Book.indb 57 7/11/2006 22:05:23

*em relação ao trabalho, conforme explica Max Weber em seu clássico A ética protestante e o espírito do capitalismo. [...] Contudo, a ética dos hackers é, acima de tudo, um desafio para nossa sociedade e para nossa existência. Além da ética do trabalho, o segundo aspecto é a ética do dinheiro — um aspecto definido por Weber como outro componente da ética protestante. É certo que o compartilhamento das informações mencionado na definição da ética dos hackers não é a forma predominante pela qual se faz dinheiro. Ao contrário, as pessoas ganham dinheiro, na maior parte dos casos, quando detêm a informação."*

Continuando nessa linha de raciocínio, Himanen define o mundo *hacker* e suas motivações pelo desejo de construir algo para a comunidade. Algo que seja valoroso. A reputação aparece aqui como uma forma de "remuneração". Mas ninguém vive de reputação.

Os *hackers* surgiram no ambiente universitário. Com as contas balanceadas é fácil, muito fácil, romper com as estruturas impostas pelo capitalismo. Stallman[10] podia priorizar o desenvolvimento de um driver para a impressora. E quebrar com os modelos da indústria de *software*. No Brasil ele morreria de fome.

A originalidade das conversações que acontecem no baixo hemisfério devem ser analisadas de outro viés. Ser *hacker* é uma forma de sobrevivência. Essa análise se descola da cibercultura e entra nas relações que acontecem na sociedade brasileira. A colaboração é uma estratégia de sobrevivência nas periferias. Não vou me alongar nas perversidades das classes dominantes; vou focar na forma como os brasileiros descobrem o atalho para o futuro.

É lógico que o debate na sociedade virtual está osmoticamente invadindo a sociedade estabelecida. Alguns princípios do ser humano estão sendo transformados. O novo bom senso aceita a revolução digital como propulsora de uma nova ordem. Aceita a anarquia

[10] STALLMAN, R. M. Free Software, Free Society: Selected Essays. Disponível em: <http://www.gnu.org/philosophy/fsfs/rms-essays.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2006.



DIGITO_Book.indb 58 7/11/2006 22:05:24

como uma forma viável de balanço entre os poderes. Aceita que o conhecimento deve ser livre, e o direito de as pessoas comuns dividirem esse conhecimento. Assim, empresas e o governo se tornam muito mais frágeis frente a essa realidade. Construíram um verdadeiro muro de Berlim, que divide a sociedade em castas dos opressores e dos oprimidos, dos poderosos e dos fracos, dos produtores e dos consumidores, do bem e do mal. Não acredito numa sociedade tão maniqueísta. Assim, a multidão hiperconectada vem promover a ruptura da ética protestante, que ajudou a evolução da sociedade industrial. Pois, na era do conhecimento, esses valores devem ser sobrepujados por uma outra ética. A proposta da sociedade da informação é a ética hacker, que está sendo adotada pelo movimento do *software* livre. [redacted] Para entender essa ruptura dos paradigmas temos que pensar e participar. Um novo sistema está nascendo. Esqueça o velho comando e controle. Está surgindo uma consciência inequívoca de que a construção de baixo para cima tem muito para oferecer para o desenvolvimento do processo coletivo. Uma sociedade que sobrevive e se recria na sua própria diversidade.

E, assim, tudo muda. Crianças aprendem a colaborar, a desenvolver projetos *on-line* e a espelhar os sonhos no ambiente *web*. O mundo virtual não é diferente do nosso bom e querido mundo real. A internet está ensinando os usuários a se inter-relacionarem nesse espaço virtual. Não existe segredo, apenas boa vontade e obstinação. Criar para a sociedade. Fazer acontecer independentemente do retorno financeiro a curto prazo. É essa a grande novidade. A metodologia de trabalho é simples e virtual. Qualquer pessoa com um computador conectado na rede e com um pouco de conhecimento tem a possibilidade de participar voluntariamente de alguns projetos importantes. Assim, o novo mundo está pronto para o usuário (sic) final. E sem dúvida é a melhor opção. [redacted]

**Agenciamento coletivo**

Gisele Beiguelman sugere que a interface não é apenas uma membrana que separa o espaço do ciberespaço. A interface é uma



DIGITO_Book.indb 59 7/11/2006 22:05:24

espuma que agrega a relação num espaço informacional[11]. Lev Manovich faz essa distinção da interface sob uma ótica cultural. Manovich também não considera a interface uma membrana. Algo entre uma coisa e a outra. Interface é explicada no âmbito da cultura. Assim, para explicar esse momento de fervura temos que tentar fazer uma pausa para derivar e extrapolar a curva de mutações que estamos presenciando. Manovich utiliza o termo interface cultural para descrever as maneiras que os usuários interagem com o computador; e segue:

> *"Como a distribuição de todas as formas de cultura se torna baseada nos computadores, nós estamos aumentando a relação com os dados predominantes da interface cultural — textos, fotografias, filmes, músicas, ambientes virtuais. Em resumo, não estamos mais nos relacionando com os computadores mas com a cultura codificada em forma digital."*[12]

Essa afirmação tem tudo a ver com a idéia do agenciamento coletivo da enunciação. Deleuze e Guattari dizem:

> *"Até mesmo a tecnologia erra ao considerar as ferramentas nelas mesmas: estas só existem em relação às misturas que tornam possíveis ou que as tornam possíveis. O estribo engendra uma nova simbiose homem-cavalo, que engendra, ao mesmo tempo, novas armas e novos instrumentos. As ferramentas não são separáveis das simbioses e amálgamas que definem um agenciamento maquínico natureza-sociedade. Pressupõem uma máquina social que as selecione e as tome em seu phylum: uma sociedade se define por seus amálgamas. E, da mesma forma, em seu aspecto coletivo ou semiótico, o agenciamento não remete a uma*

[11] BEIGUELMAN, G. Admirável mundo cíbrido: <http://www.pucsp.br/~gb/texts/cibridismo.pdf> Acesso em: 19 jul. 2006.

[12] MANOVICH, L. The language of new media. MIT, 2001.



DIGITO_Book.indb 60 7/11/2006 22:05:25

*produtividade de linguagem, mas a regimes de signos, a uma máquina de expressão cujas variáveis determinam o uso dos elementos da língua. Esses elementos, assim como as ferramentas, não valem por eles mesmos. Há o primado de um agenciamento maquínico dos corpos sobre as ferramentas e sobre os bens, primado de um agenciamento coletivo da enunciação sobre a língua e sobre as palavras. E a articulação dos dois aspectos do agenciamento se faz pelos movimentos de desterritorialização que quantificam suas formas. É por isso que um campo social se define menos por seus conflitos e suas contradições do que pelas linhas de fuga que o atravessam. Um agenciamento não comporta nem infra-estrutura e superestrutura, nem estrutura profunda e estrutura superficial, mas nivela todas as suas dimensões em um mesmo plano de consistência em que atuam as pressuposições recíprocas e as inserções mútuas."*[13]

Dessa maneira, creio que a internet, ou melhor, o espaço informacional derivado não pode ser ensimesmado na tecnologia. A tecnologia aponta para o incremento do estado de relações entre as pessoas. A rede só existe por causa das relações. E não o contrário. David Weinbeger diz:

*"Bem, aqui temos dois mundos. No mundo real as pessoas são separadas pela distância. Por causa da vastidão da terra diferentes culturas se desenvolveram. Pessoas vivem em países separados, divididos por fronteiras e, às vezes, por muros com soldados e armas. Na web as pessoas caminham juntas — se conectam — pois estão interessadas nas mesmas coisas. Eles se preocupam com as mesmas coisas. O mundo real é sobre como as distâncias apartam as pessoas. A web é sobre como o compartilhamento dos*

[13] DELEUZE, G; GUATTARI, F. Mil Platôs, Postulados de lingüística 2, p. 31-32.



DIGITO_Book.indb 61 7/11/2006 22:05:25

> *interesses juntam as pessoas. Agora, se a conexão e a preocupação nos fazem humanos, então, a web — construída pelos hyperlinks e energizada pelo interesse e pela paixão das pessoas — é um lugar onde podemos ser melhores pessoas. E é para isso que serve a web."*[14]

"Linkando" essa construção de um "mundo mental" num dado espaço informacional percebemos a web como um espaço de agenciamento coletivo. Toni Negri e Michel Hardt, numa idéia que vai de encontro à sociedade do controle (afinal esse é o agenciamento do capitalismo), dizem:

> *"Nós devemos compreender a sociedade do controle, no contraste, como se essa sociedade (que se desenvolve na periferia da modernidade e se abre para o pós-moderno) onde os mecanismos do comando se tornam sempre mais 'democráticos', e mais imanentes no campo social, distribuído através dos cérebros e dos corpos dos cidadãos."*[15]

A imanência aparece como uma força engajada. Em *Marketing hacker — a revolução dos mercados* apresentamos a necessidade de "escovar mercados" como um pressuposto *hacker* para ocupação e apropriação dos espaços informacionais dedicados. Entenda esses espaços como os locais onde as pessoas se reúnem no ciberespaço. São os micromercados, as comunidades virtuais, *blogs*, listas de debates, *softwares* sociais e outras formas de ação. O "Manifesto Cluetrain" apresenta a tese de que "os mercados são conversações"; "Uma poderosa conversação global começou. Através da internet, pessoas estão descobrindo e inventando novas maneiras de compartilhar rapidamente conhecimento relevante. Como um resultado direto, mercados estão ficando mais espertos — e mais espertos que a maioria das empresas".

[14] WEINBERGER, David. Small Pieces Loosely Joined (a unified theory of the web). Perseus Books, 2002.

[15] NEGRI, Antonio; HARDT, Michael. Op. cit. p. 23.



DIGITO_Book.indb 62 7/11/2006 22:05:25

E mais espertos que a velha forma de compartilhamento, de fazer política e de agenciamento. Imanência e agenciamento coletivo têm total aderência com a sociedade em rede.

Negri e Hardt apontam para a multidão (como imanente, como um conceito de classe e como um conceito de poder):

> *"Contra todos os avatares da transcendência do poder soberano (e nomeadamente do "povo soberano"), o conceito de multidão é o de uma imanência: um monstro revolucionário das singularidades não representáveis; parte da idéia de que qualquer corpo já é uma multidão, e, por conseguinte, a expressão e a cooperação. É igualmente um conceito de classe, sujeito de produção e objeto de exploração, esta definida como exploração da cooperação das singularidades, um dispositivo materialista da multidão poderá apenas partir de uma tomada prioritária do corpo e a luta contra a sua exploração."*[16]

Nesse sentido, a internet traz novidades, como já dissemos. Permite perceber essas singularidades e entender que essa multidão monstruosa potencializa o debate.

Em *World of Ends*, David Weinberger e Doc Searls colocam:

> *"Quando olhamos para um poste, vemos redes como fios. E vemos esses fios como parte de sistemas: o sistema telefônico, o sistema de energia elétrica, o sistema de TV a cabo. Mas a internet é diferente. Não é fiação. Não é um sistema. E não é uma fonte de programação. A internet é um modo que permite a todas coisas que se chamam rede coexistir e trabalhar em conjunto. É uma Inter-net (interrede), literalmente. O que faz a 'Net' ser 'Inter' é o fato de que ela é apenas um protocolo — o protocolo internet (IP — 'internet Protocol'), para ser mais preciso. Um protocolo*

[16] NEGRI, Antonio. Towards an ontological definition of multitude: <http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/space/multitude.htm>. Acesso em: 19 jul. 2006.



DIGITO_Book.indb 63 7/11/2006 22:05:26

> *é um acordo sobre como fazer coisas funcionarem em conjunto. Esse protocolo não especifica o que as pessoas podem fazer com a rede, o que podem construir na sua periferia, o que podem dizer, ou quem pode dizer. O protocolo simplesmente diz: se você quer trocar bits com outros, é assim que se faz. Se você quer conectar um computador — ou um celular, ou uma geladeira — à internet, você tem que aceitar o acordo que é a internet."*[17]

Esse protocolo não apenas instala o controle (...). Protocolo é fundamentalmente a tecnologia de inclusão, e a abertura é a chave para essa inclusão[18]. A cultura *hacker* percebe a imaturidade desses protocolos e propõe uma nova ética e um bom senso que não vem romper os paradigmas que ainda não existem, mas, sim, forjar um novo modelo. Esses argumentos e idéias me levam a pensar na internet como um espaço de agenciamento, mas que torna possíveis saltos acentuados tanto da mutação ética como da ação direta na microfísica do poder.

Nessa espuma informacional emergem novas formas de interação. Listas de discussão, *blogs*, *flogs*, *orkuts*, mensagens instantâneas ou qualquer outra ferramenta que conecte grupos. Esses grupos formam focos de movimentos sociais. Quanto mais engajado for o projeto mais intensa será a ação coletiva. Esse fuzuê informacional torna possível a catalisação do agenciamento coletivo.

O efeito é rizomático. A informação cola no agenciamento. E vice-versa. Numa multidão hiperconectada o conhecimento livre tende a se expandir. No entanto, a prática do conhecimento livre traz a reboque uma série de novos paradigmas que dialogam em tempo real com os enunciados que até agora deram sustentabilidade filosófica à humanidade. Estamos presenciando mudanças drásticas nos debates sobre propriedade intelectual, liberdade de

[17] SEARLS, Doc; WEINBERGER, David. World of ends. Tradução brasileira: Mundo de pontas. Tradução de Rainer Brockerhoff: <http://www.brockerhoff.net/bb/viewtopic.php?t=10>. Acesso em: 19 jul. 2006.

[18] GALLOWAY, A. Protocol: How control exists after decentralization. MIT, 2004.



DIGITO_Book.indb 64 7/11/2006 22:05:26

expressão, nas políticas de comunicação. Estamos apenas no início dessa revolução não televisionada.

**Operação pirata**

Um projeto colaborativo se faz com um esforço coletivo. Uma operação voluntária e engajada. Não é possível estabelecer vínculos entre essa ação caótica com os métodos de administração tradicionais. Toda vez que tentamos administrar, caímos na armadilha do velho mundo. Uma administração voltada para o negócio. E não para os projetos.

Em *Utopias piratas*, Peter Lamborn Wilson diz: "Os piratas em estado puro se aproximam muito do comunismo. Peritos que os vêem como protocapitalistas estão cometendo um grande engano. Os piratas não se encaixam na definição marxista de 'banditismo social' (isto é, Revolucionário primitivo) porque não têm contexto social".

Uma sociedade pirata, então, não era uma sociedade igual às outras. Algo diferente acontecia entre mouros, renegados e hereges. É interessante observar que se tratava de uma sociedade que fazia oposição ao status quo vigente à época.

As condições ideais incluíam proximidade com rotas marinhas conhecidas, nativos (e nativas) amistosos, isolamento e grande distância de toda autoridade e realidade de potência européia, um agradável clima tropical e talvez um posto comercial ou taverna onde pudessem gastar o butim. Estavam preparados para aceitar liderança temporária em situação de combate, mas em terra preferiam a liberdade absoluta mesmo ao preço da violência. Na busca pelo butim, estavam dispostos a viver ou morrer pela democracia radical como princípio organizador. Mas, no desfrute do butim, insistiam na anarquia.

As ações piratas apresentavam um alto grau de autonomia. Mesmo a liderança dentro de navios era algo questionável. A espada colaborativa subvertia a hierarquia.

Dessa forma, penso num navio como uma célula motivada para alcançar um objetivo. No caso pirata era a pilhagem de outros navios.



DIGITO_Book.indb 65 7/11/2006 22:05:26

Homens se reuniam para esse fim. Levavam comida e estratégias (muitas bandeiras diferentes para ludibriar os oponentes) para o mar. Mas o mais importante era a capacidade de tomada de decisão autônoma e a informação. O navio pirata era independente. Contava apenas com suas próprias armas. [redacted]

[redacted] Estamos começando a viver numa sociedade em rede. E o terror, os partidos políticos e a pirataria sempre se valeram melhor da rede do que a sociedade concebida sob a glória da cultura de massa. E estamos começando a perceber que para viver em rede temos que enxergar seus meandros.

Numa sociedade em rede os projetos são multifacetados. Podemos construir por muitos vieses diferentes. Eu aprendi faz muito tempo não amar demais aquilo que faço. Amo os objetivos, mas sei que nesta vida tudo é efêmero. E com essa idéia posso conviver melhor com a morte. E assim, com a característica TAZ.

[redacted] Tudo tem seu fim. A comunicação tradicional, aquela em que tudo está centralizado numa estrutura, não combina com os pressupostos de uma organização em rede. Penso pirata. Em células que são ativadas pelos projetos. Com um grau de liderança altamente descentralizado. Pois tudo depende da organização e da autonomia do grupo de tomar as decisões. Um grupo autônomo vai entender com mais segurança a necessidade e a forma de gestão de dentro para fora. A anarquia só é bem-sucedida quando é um objetivo a ser vivido. Mas células precisam de outras células para se desenvolverem. Os piratas só puderam existir pois haviam muitos e muitos navios. Cada qual com sua própria autonomia. Mas o grupo dava substância ao projeto comum. [redacted]

Assim, projetos como o MetaReciclagem só podem se desenvolver se pensarmos pirata. Células orientadas a projetos. Autonomia de gestão. Muita informação fluindo entre as partes. E, principalmente, a convicção de que cada célula representa o todo. E assim termos a certeza da construção de um projeto comum. Cada membro do grupo necessita contribuir como base para os outros. Esqueçam coordenadorias, esqueçam chefes, esqueçam...

[redacted] Richard Barbrook diz que, no fim do século XX, o anarcocomu-



DIGITO_Book.indb 66 7/11/2006 22:05:27

nismo não está mais confinado entre em os intelectuais de vanguarda. O que fôra revolucionário agora é banal. Ele diz que as pessoas participam dessa *hi-tech gift economy*, ou seja, uma economia onde os bens estão disponíveis tão abundantemente que fluem livremente. Uma economia que, de certa forma, rege a prática do conhecimento livre. Para muitas pessoas a "*gift economy*" é simplesmente o melhor método de colaboração no espaço cibernético. Nessa economia mista da rede, o anarcocomunismo se tornou uma realidade do cotidiano[19].

Colaboração é a palavra do século XXI. Linus Torvalds, o criador do Linux, causou um alvoroço enorme ao liberar o código numa lista de debates. "*Release early and release often*" passou a redesenhar um modelo de produção. Colaboração como capital social. Colaboração para fazer qualquer coisa que o desejo provoque. Colaboração como condição de sobrevivência.

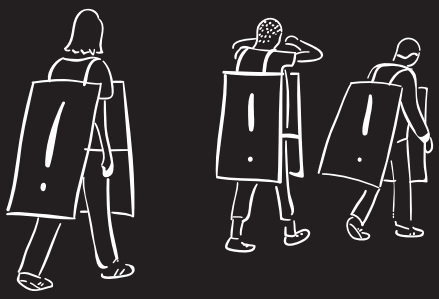
Entra a internet. E por incrível que possa parecer essa ferramenta fez um estrago nas idiossincrasias dos poderosos. A internet é maquínica, pois recria um poder nômade no âmago. Um poder que se recria a cada instante. Catalisados pelos nós das redes. Uma reviravolta acontece nos dogmas ocidentais. Onde se lia transcendência, agora se enxerga e se vive a imanência.

[19] BARBROOK, R. The Hi-Tech Gift Economy: <http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/barbrooktext2.html>. Acesso em: 19 jul. 2006.



DIGITO_Book.indb 67 7/11/2006 22:05:27

# : Imagem - Ação



# #06 não é possível sociedade de controle e deleuze

*por Andre Luis La Salvia*

**o processo.**

*"Ah! Exclamou o inspetor que já estava junto à porta — você não compreendeu bem. É verdade que está detido, mas isso de nenhum modo lhe impede de cumprir as suas obrigações. Não deve modificar a sua vida habitual."*
*Franz Kafka*

.outdoors. placas publicitárias. programas de tv, logotipos comerciais em estruturas metálicas enormes, dvds e vhs. bancas de jornal e suas milhares de revistas, jornais, guias... vhf/uhf. celulares. computadores. bancos de dados.

.controle remoto, tv, sofá da sala. se passarmos um dia acompanhando a programação da televisão aberta, 24 h, do "Bom dia" ao "Fim de noite", talvez observemos uma situação paradoxal: o desenvolvimento tecnológico das máquinas de informação proporcionou, por exemplo, um sistema capaz de transmitir sinais televisivos com alto alcance; mas um mesmo padrão de transmissão sempre renovado na abundância de "informações" que nos chegam.

.olhamos a situação através desse paradoxo, pois associamos a leitura de textos do filósofo Gilles Deleuze sobre a "sociedade do controle" com uma prática cineclubista diferenciada. diz Deleuze então:



DIGITO_Book.indb 69 7/11/2006 22:05:28

*"o mundo moderno é aquele em que a informação substitui a natureza." imagem-tempo, p. 349, tr. br., 1985.*

*"é o estágio em que a arte já não embeleza nem espiritualiza a natureza, mas rivaliza com ela: é uma perda de mundo, é o mundo ele mesmo se pondo a 'fazer cinema', um cinema qualquer; é o que constitui a televisão, quando o mundo se põe a fazer qualquer cinema, e que, como você diz, 'nada mais acontece aos humanos, é com a imagem que tudo acontece'. também se poderia dizer que o par natureza-corpo, ou paisagem-homem, cedeu lugar ao par cidade-cérebro: a tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual...), mas uma mesa de informações sobre a qual as imagens deslizam como 'dados'." conversações, p. 97-8, tr. br., 1986.*

*"é em nossa vida social que o sistema janela-exterior tende a ser substituído pelo sistema aposento fechado-mesa de informação, nós lemos o mundo mais que o vemos." conversações, p. 196, tr. br., 1988.*

.estamos em contato direto com um caos excedente de informação, não mais observamos a natureza, mas por todo lado mesas de informação (os produtos dos anunciantes, o cinema, estatísticas, pesquisas científicas, revistas, jornais, sites, índices de valores, televisão...). excesso de informação porque são abundantes, são várias emissoras, várias revistas, sites, produtos... e caótica porque estão todas lá sem filtros, é só entrar escolher e comprar, a revista a, b, c... e nisso consiste o golpe principal da mídia: a profusão de informação das mídias forma um caos de informações e as próprias mídias se encarregam de dar prolongamento e sentido ao caos, organizando



DIGITO_Book.indb 70 7/11/2006 22:05:28

controles interpretativos. os controles interpretativos lançam universais de comunicação: as opiniões de especialistas, "o carro mais compacto do mercado", "o sabão em pó que lava mais branco", os repórteres que estão lá para ver: "essa é a verdade dos fatos"...
.informação abundante, controles interpretativos, são movimentos das mídias. elas serpenteiam, como pensa Deleuze. Controle contínuo de rotação rápida. o dinheiro compra a tecnologia, os donos dos equipamentos dizem: "eu digo o que quero". e, como todo mundo quer vender o seu sabão, tem-se, assim, uma empresa de comunicação: tecnologia de informação e anunciantes.

*"o marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores (...). o homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado." conversações, p. 224, tr. br., 1990.*

*"é que a televisão é a forma através da qual os novos poderes de 'controle' tornam-se imediatos e diretos." conversações, p. 97, tr. br., 1986.*

*"quer se fundar um 'consenso', mas o consenso é uma regra ideal de opinião que nada tem a ver com a filosofia." conversações, p. 190, tr. br., 1988.*

*"(...) a televisão, apesar das tentativas importantes e em boa parte vindas dos grandes cineastas, não buscou sua especificidade numa função estética, mas numa função social, função de controle e de poder, onde reina o plano médio, que recusa toda a aventura da percepção em nome do olho profissional." conversações, p. 94, tr. br., 1986.*

*"hoje é a informática, a comunicação, a promoção comercial que se apropriam dos termos 'conceito' e 'criativo' e esses 'conceituadores' formam uma raça atrevida que exprime o ato de vender como o supremo pensamento capitalista, o cogito da mercadoria" conversações, p. 170, tr. br., 1988*



DIGITO_Book.indb 71 7/11/2006 22:05:28

.Deleuze então diz que na sociedade de controle a forma de controlar os homens é o fascínio do marketing, no sentido de que somos autômatos fascinados pelas marcas, pelos produtos, pelas estrelas da tv... Gilberto Felisberto Vasconcelos chama o momento atual de 'imperialismo videofinanceiro'. Fernando Solanas de 'homogeneização do imaginário'. Deleuze chamará de 'consenso' dos universais de comunicação. a comunicação se faz passar por disciplina criadora de conceitos e tenta estabelecer o consenso com o olho profissional: a mercadoria e a opinião do jornalista, o plano médio e a mediocrização do cinema. e o golpe central do poder controlador é o clichê:

> *"por um lado a imagem está sempre caindo na condição de clichê: porque se insere em encadeamentos sensório-motores, porque ela própria organiza ou induz seus encadeamentos, porque nunca percebemos tudo o que há na imagem, por que ela é feita para isso (para que não percebamos tudo, para que o clichê nos encubra a imagem...). civilização da imagem? na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa nas imagens." .imagem-tempo/cinema 2. p. 32, 1990.*

> *"enfim, o fundo do poço da vergonha foi atingido quando a informática, o marketing, o design, a publicidade, todas as disciplinas da comunicação apoderaram-se da própria palavra conceito e disseram: é nosso negócio, somos nós os criativos, nós somos os conceituadores! Somos nós os amigos do conceito, nós os colocamos nos computadores. Informação e criatividade, conceito e empresa: uma abundante bibliografia já... o marketing reteve a idéia de uma certa relação entre o conceito e o acontecimento; mas eis que o conceito se tornou o conjunto das apresentações de um produto (histórico, científico, artístico, sexual, pragmático...), e o acontecimento, a exposição que põe em cena apresentações diversas e a troca de idéias à qual supostamente dá lugar. os únicos acontecimentos são as exposições, e os únicos conceitos, pro-*



DIGITO_Book.indb 72 7/11/2006 22:05:29

*dutos que se pode vender. o movimento geral que substituiu a crítica pela promoção comercial não deixou de afetar a filosofia. o simulacro, a simulação de um pacote de macarrão tornou-se o verdadeiro conceito, e o apresentador-expositor do produto mercadoria ou obra de arte, tornou-se o filósofo, o personagem conceitual ou o artista. como a filosofia, essa velha senhora, poderia alinhar-se com os jovens executivos numa corrida aos universais da comunicação para determinar uma forma mercantil do conceito, ? certamente, é doloroso descobrir que 'conceito' designa uma sociedade de serviços e de engenharia informática. porém, quanto mais a filosofia tropeça em rivais imprudentes e simplórios, mais ela os encontra em seu próprio seio, pois ela se sente preparada para realizar a tarefa, criar conceitos, que são antes meteoritos que mercadorias. ela tem ataques de riso que a levam às lágrimas. assim, pois, a questão da filosofia é o ponto singular onde o conceito e a criação se remetem um ao outro." o que é a filosofia?, p. 20, tr. br., 1991.*

*"talvez os jornalistas tenham uma parte de responsabilidade nessa crise da literatura. é óbvio que os jornalistas freqüentemente escreveram livros. mas, quando escreviam livros, entravam numa outra forma que não a do jornal de imprensa, tornavam-se escritores. a situação mudou porque o jornalista adquiriu a convicção de que a forma livro lhe pertence de pleno direito, que ele não tem nenhum trabalho especial a fazer para chegar a essa forma. foi imediatamente, e enquanto corporação, que os jornalistas conquistaram a literatura (...). o livro tornou-se ele mesmo relatório. conseqüentemente, cada um parece, e parece a si mesmo, prenhe de um livro, basta que tenha uma profissão ou simplesmente uma família, um pai doente, um chefe abusivo. esquece-se que a literatura implica para todo mundo uma busca e um esforço especiais, uma intenção criadora específica, que só pode ser feita na própria literatura, sendo que ela não está de modo algum encarregada de receber os resíduos diretos de atividades e de*



DIGITO_Book.indb 73 7/11/2006 22:05:29

*intenções muito diferentes. é uma 'secundarização' do livro que toma o aspecto de uma promoção pelo mercado." conversações, p.163, tr. br., 1985*

.o controle nasce dos golpes centrais das empresas de comunicação: a recorrência dos clichês (a televisão e a publicidade a fazer qualquer cinema) e os controles interpretativos. vimos que a domesticação pelo consenso age por criação de universais de comunicação ('mais branco', 'mais compacto'...) num mundo-mesa de informação. repetir o paradoxo: desenvolvimento tecnológico das máquinas de informação, padronização da forma de transmissão. paradoxal por exemplo no caso da tv: desenvolvimento tecnológico faz chegar a todos as emissoras, mas não há exploração do potencial estético, seja retransmitindo, seja criando. podemos dizer então que as mídias controlam a todos não problematizando as informações que veiculam.

.faltava-nos criação que seja um vazio nesse sistema. já que não somos cineastas à maneira de Godard, Dos Straub, de Glauber Rocha, ou de Syberberg... apenas exibimos filmes.

.chegou a hora então de falar do não é possível. na universidade estadual de campinas já existem projetos com uso diferenciado de mídias: cineclube e rádio. os recursos tecnológicos vêm daí, mas transformou-se o uso das máquinas. começamos por exibir, ao ar livre, filmes com apresentação de bandas e/ou djs. aí, com uma certa dose de experimentalismo começamos a musicar filmes. diferentemente de criar uma música para um filme, ou arranjar filme para a música que se tem. fizemos experimentalismos reunindo repertórios, imagens e sons que se entrecruzavam, dois exemplos: uma vez editamos gols de Pelé e exibimos Garrincha, alegria do povo de Joaquim Pedro de Andrade com discotecagem de samba, muitos com futebol como tema; outra vez foi o momento de discotecar jazz, em desenhos da *pantera cor de rosa*. e como se ao fazer uma exibição estivéssemos quebrando todo o gestual clássico de ver filmes e escutar música, para instalar um espaço "problemático" no seu lugar. pegamos a imagem que geralmente tem no som um reforço no sentido que ela já continha e acrescentamos sonoridades. fazíamos, toscamente, uma imagem audiovisual, áudio e visão separados, mas correndo um atrás do outro.



DIGITO_Book.indb 74 7/11/2006 22:05:30

*"aqueles que não leram bem ou não compreenderam McLuhan podem pensar que é da natureza das coisas que o audiovisual substitua o livro, já que ele mesmo comporta tantas potencialidades criadores quanto a literatura defunta ou outros modos de expressão. isto não é verdade. com efeito, se o audiovisual chegar a substituir o livro, não será enquanto meio de expressão concorrente, mas enquanto monopólio exercidos por formações que sufocam também as potencialidades criadoras do próprio audiovisual (...). a alternativa não é entre a literatura escrita e o audiovisual. é entre as potências criadoras (no audiovisual assim como na literatura) e os poderes de domesticação." conversações, p. 163-64, tr. br., 1985.*

*"de modo que o problema não é mais fazer com que as pessoas se exprimam, mas arranjar-lhes vacúolos de solidão e de silêncio a partir dos quais elas teriam, enfim, algo a dizer" conversações, p. 162, tr. br., 1985.*

*"face às formas próximas de um controle incessante em meio aberto, é possível que os confinamentos mais duros nos pareçam pertencer a um passado delicioso e benevolente. as pesquisas sobre os 'universais da comunicação' tem razões de sobra para nos dar arrepios. é verdade que, mesmo antes das sociedades de controle terem efetivamente se organizado, as formas de delinqüência e de resistência (dois casos distintos) também apareceram. por exemplo, a pirataria ou os vírus de computador, que substituirão as greves e o que no século XIX se chamava de 'sabotagem' (o tamanco — sabot — emperrando a máquina). você me pergunta se as sociedades de controle ou de comunicação não suscitarão formas de resistência capazes de dar novas oportunidades a um comunismo concebido como 'organização de indivíduos livres'. não sei, talvez. mas isso não dependeria de as minorias retomarem a palavra. talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. é preciso um desvio de*



DIGITO_Book.indb 75 7/11/2006 22:05:30

*fala. criar sempre foi coisa distinta de comunicar. o importante talvez venha a ser criar vacúolos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle." conversações, p. 216, tr. br. 1990.*

.a situação paradoxal não é uma contradição, oposição. mas manda dois sentidos ao mesmo tempo, par de informações. e é a natureza do problemático: carregar mais que uma informação. e, aí, não se trata de, entre várias informações, escolher a melhor ou a mais verdadeira. mas a tarefa é implicar as informações e tirar delas relações, fugas, reverberaçõees, ressonâncias... problematizar é parecido com colocar paradoxos. problemático e paradoxo são formas diferentes de lidar com essa abundância de informação, diferentes dos universais e do consenso.

.eu comecei por montar um cineclube: a pretensão era programar os próprios filmes que se queria assistir. pesquisamos, relacionamos filmes por algum motivo e exibimos. Nilson, Guilherme,Túlio e Paulo fazem rádio. surgiram idéias novas: não seria também bacana exibir ao ar livre, com som antes para que as pessoas conversassem, se distraíssem antes de ver o filme. por ser aberto, sem lugares prévios, era dada aos participantes completa aleatoriedade para estabelecer uma relação espectador-filme. nunca "a" relação estandartizada, padronizada do cinema, poltrona atrás de poltrona, sombras projetadas no fundo da sala. mas sempre "um" tipo de relação, relações do tipo encostado na árvore, sentado no chão, caminhando, em pé conversando, dançando...

.nas exibições ao ar livre com som, a música também foi se mostrando um meio para exploração, já que ao montar a estrutura técnica o sinal de vídeo é separado do sinal de som, este passando por equipamentos que podem acrescentar informações às já presentes nos filmes. tudo mudou quando dividimos os sinais de áudio e vídeo que vinham do filme e reelaboramos propostas de som. as experiências com cenas de futebol e de samba e de desenho animado e de jazz foram propostas que surgiram da experimentação de acréscimo de som. os sons de muitos filmes reforçam o sentido já contido na imagem, não representando assim uma complexidade maior de sentido.



DIGITO_Book.indb 76 7/11/2006 22:05:30

ao colocar outro som nas imagens literalmente estávamos trabalhando com o audiovisual, a complexidade do espaço informático, o par de sentidos, o problemático:

> *"as novas imagens já não têm exterioridade (extracampo), tampouco interiorizam-se num todo: têm, melhor dizendo, um direito e um avesso, reversíveis e não passíveis de superposição, como um poder de se voltar sobre si mesmas. elas são objeto de uma perpétua reorganização, na qual uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente." imagem-tempo, p. 315, tr. br., 1985.a*

> *"mas quando o quadro ou a tela funcionam como quadro de bordo, mesa de impressão ou de informação, a imagem não pára de se recortar em outra imagem, de se imprimir através de uma trama aparente, de deslizar para outras imagens numa 'profusão incessante de mensagens', e o próprio plano assemelha-se menos a um olho que a um cérebro sobrecarregado que sem parar absorve informações: é a dupla cérebro-informação, cérebro-cidade que substitui o olho natureza" imagem-tempo, p. 317, tr. br., 1985.*

> *"o visual e o sonoro não reconstituem um todo, mas entram numa relação 'irracional' segundo duas direções dissimétricas. a imagem audiovisual não é um todo, é uma 'fusão do rasgo' (...) a disjunção e a divisão do visual e do sonoro vão ser precisamente incubidas de exprimir essa complexidade do espaço informático. é ela que tanto supera o indivíduo psicológico quanto torna impossível um todo: uma complexidade não totalizável, 'não representável por um único indivíduo' e que só encontra representação no autômato." imagem-tempo, p. 319, tr. br., 1985.*



DIGITO_Book.indb 77 7/11/2006 22:05:31

[redacted] .nossas experiências com o não é possível foram então atrás dessa complexidade do espaço informático acrescentando sons às imagens. não se trata de comunicação, de buscar o consenso e a homogeinização do imaginário. e assim tiramos uso "menor" da tecnologia, constituindo vacúolos de informação no sistema maior. problematizamos a própria forma de exibir filmes, para dela extrair uma outra postura ante a comunicação: retiramos dos mecanismos técnicos um uso "menor". não por ser inferior, mas "menor" por não ser como os sistemas "maiores": as grandes corporações de broadcasting, nasdaq, google, warner, disney, fox, globo, silvio santos e outras grandes emissoras, distribuidoras, transmissoras. no "maior" porque são conglomerados de atividade global, constituindo um sistema mundial de controle. maior no sentido de que até pequenas tvs de escolas e universidades ou de grupos de empresários de municípios pequenos ou projetos de cinema itinerantes, seguem um certo padrão de qualidade, este, sim, um padrão de qualidade "maior". [redacted] .menor então fugindo desse maior. é importante notar que a pirataria é parte da atividade resistente. obviamente que cidade del'este e os camelôs ainda não são os baluartes de uma revolução por vir, já que pirateiam as grandes, mas revendem, fazem de seu trabalho a reiteração dos pressupostos do capitalismo. eles não criam um uso menor para o fruto da pirataria, a pirataria precisa também passar pelo seu uso "menor". então, resta dizer que enquanto acesso e redistribuição de informação não violamos os direitos de autor. apenas aceleramos o domínio público das obras. a velocidade dita nossas relações com o mundo: trem bala, supersônicos, auto-estradas, banda larga, caixa eletrônico, drive-thru... por que esperar 70 anos para a obra cair em domínio público e ser de livre acesso? é como se fôssemos piratas pois não desejamos uma empresa intermediando nossa relação com o autor, já que não fazemos um uso comercial formal da obra (não vamos vender glauber ou buñuel pelas esquinas), não precisamos adquiri-la pelos mecanismos comerciais formais. é outra civilização em curso dentro da antiga. não é crime, é necessária toda uma nova jurisprudência. [redacted]



DIGITO_Book.indb 78 7/11/2006 22:05:31

| datas. estilos | .apresentações. | .técnicas. |
|---|---|---|
| 23/09/03 | uma mulher é uma mulher, j. l. godard; o crime do sr. lange, j. renoir | exibição 16 mm, sala de espera com dj |
| 28/09/04 música black | quando éramos reis, l. gast | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj |
| 19/10/04 samba | partido alto, 10' encontro com adoniran, 10' chorinhos e chorões, 10' geraldo filmes, 50' | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj e roda de samba |
| 09/11/04 e 21/12/04 | encouraçado potemkin, s. m. eisenstein limite, m. peixoto | exibição VHS/projetor de vídeo, filmes musicados ao vivo em eletroacústica, sala de espera com dj |
| 23/11/04 jazz | ascensor para o cadafalso, l. malle | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj e som ao vivo |
| 02/12/04 rock | dogtown e z-boyz, s. peralta | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj e som ao vivo, banda violentures |
| 07/12/04 afrosambas | pastinha | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj e som ao vivo, os afrosambas |
| 09/03/05 música black | wattstax | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj |
| 16/03/05 rock | woodstock | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj |
| 30/03/05 samba | adoniran barbosa, tv cultura | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj, som ao vivo e roda de samba |
| 27/04/05 jazz | miles davis, tv gnt | exibição VHS/projetor de vídeo, sala de espera com dj |



DIGITO_Book.indb 79 7/11/2006 22:05:32

**.imagens e sons.**

**.proposta.**

- filmes mudos e desenhos musicados ou discotecados durante a sessão;
- documentários musicais — que podem ou não serem modificados durante a sessão;
- documentários e bandas ou dj;
- filmes com salas de espera musicais.

**.implicações técnicas.:**

- ao montar a estrutura para exibir filmes, foi necessário separar o sinal de vídeo do sinal de áudio. dividimos os sinais, pois o de vídeo é exibido direto na tela e o de áudio passa pelo mixer e assim entra na estrutura de som que pode acrescentar novas sonoridades à imagem (bandas e/ou djs). esse esquema nos fez nos aproximar do período inicial do cinema (1893-1927), quando tecnicamente não era possível inserir trilha na produção dos filmes e eles eram musicados ao vivo, nas salas de exibição, por músicos. nossas pesquisas se dividiram em musicar filmes mudos e recombinar sonoridades. além da descoberta acima referida, outra implicação técnica é decorrente das experiências no não é possível. privilegiamos o uso de todo e qualquer equipamento disponível para, principalmente, simplificar a estrutura de exibição para facilitar sua montagem em qualquer lugar por qualquer um. atualmente, no não é possível, fazemos transmissões de imagens e sons para mostrar como se fazem essas transmissões. utilizar os equipamentos para produzir, transmitir e retransmitir imagens e sons, ao mesmo tempo em que procuramos explicar como o público presente pode também montar suas próprias exibições.

**.proposta.:**

- exibições de filmes com recombinações criativas de imagens e sons. recombinar, explorar as possibilidades de juntar som (bandas, djs, musicar filmes mudos, interação com imagens) e imagens (filmes mudos, documentários, animações, desenhos, curtas, programas de tv, filmes mudos...);
- preferencialmente ao ar livre e em espaços públicos (praças, escolas, universidades, repartições...);



DIGITO_Book.indb 80 7/11/2006 22:05:32

todos os equipamentos disponíveis — usar equipamentos caseiros como emissores de informações — cada exibição é a demonstração de como montar um mecanismo de exibição.

**.conceitos.:**

recombinação criativa — acrescentar sons ao som original da imagem. é um acréscimo de informação gerando uma nova combinação imagem/som. filmes mudos, em sua própria estrutura, exigem que a inserção de informações sonoras seja dessa forma. filmes mudos permitem que músicos livremente escolham "temas" ou "climas" para acompanhar as imagens. são conhecidas as partituras para montar os climas, mas a improvisação é elemento intrínseco à exibição do filme. muitos desenhos animados, alguns documentários, programas de tv e até filmes também podem passar por essa improvisação gerando assim uma recombinação de imagens e sons. criam-se novas associações a partir de um repertório-base.

sala de espera com ambientação sonora — sala de espera é o momento antes, depois e no intervalo das exibições principais no qual djs fazem ambientações sonoras. geralmente o som discotecado tem afinidade temática com as imagens, mas as intervenções sonoras podem criar combinações sempre novas. a idéia é que o público entre no clima das exibições e aprecie o trabalho do dj que, de forma planejada ou de improviso, interage com as imagens exibidas.

| | **.fontes de imagens.** | **.som das imagens.** |
|---|---|---|
| **imagem** | 16 mm — processo mecânico (24 fotogramas por segundo) | sai da fonte e passa pelo mixer do som |
| | projetor de vídeo — processo eletrônico | sai da fonte e passa pelo mixer do som |
| **som** | mixer pick-ups<br>potência cd<br>caixas | |



DIGITO_Book.indb 81 7/11/2006 22:05:33

[redacted] participam ativamente e estão diretamente ligados ao que aqui foi escrito sobre o não é possível: nilson ferreira, guilherme batelochi, paulo josé e túlio cene. responsabilizo-me pelo que se tentou relacionar com gilles deleuze. sem jesus e osvaldos, muito não é possível não seria possível. todos os direitos cedidos (copiem principalmente as citações). [redacted]

**.bibliografia.:**

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo, cinema 2. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. A imagem-movimento, cinema 1. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. L'ile desert et outres texts. Paris: Minuit, 2002.

_____. Conversações, 1972-1990. Tradução de Peter Pél Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Diferença e repetição. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____.O ato da criação. Folha de S. Paulo, 27 de jun. 1999. Caderno MAIS.

_____. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Eric. Deleuze filosofia virtual. Tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____; GUATARRI, Félix. O que é a filosofia? Tradução de Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Mille plateaux — capitalisme et schizophrénie 2. Collection "Critique". Les Éditions de Minuit, 1980.



DIGITO_Book.indb 82 7/11/2006 22:05:33

# #07 CintilÂnsias: visuais pelos VJs

*por Júlio Pinto e Patrícia Moran*

Entre
prazer
da pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão
*Paulo Leminski*

Procuramos problematizar aqui a produção de signos visuais pelos VJs. Interessa-nos discutir essa festa da cultura pop e sua oferta de acontecimentos-trânsito. Há a construção de um espaço audiovisual entre sons e imagens, entre figuração e abstração, entre ver e não ver, entre informar e reformar signos visuais originariamente informativos. Em suma trata-se de imagens em trânsito nas pistas. Constituem-se entre luzes, entre cortinas de fumaça e sons com altos graus de decibéis promotores de um ambiente de proximidade, quase intimidade em meio a centenas de pessoas[1]. Há ainda o trânsito como jogo entre imagens com estatutos e qualidades distintas. O processo de produção das imagens lhes confere estatutos distintos em termos de materialidade visual. As imagens manipuladas ao vivo podem ter sido apropriadas da internet, da TV e de toda sorte de material gráfico produzido. A gravação de cenas do cotidiano ou de situações produzidas é a forma de trabalho mais usual dos realizadores brasileiros.

A criação de imagens, gráficos ou texturas por algoritmos, algu-

[1] No texto "Partituras audiovisuais", publicado na última revista Contracampo de 2005, discutimos a relação indissociável entre a percepção do acontecimento — tanto em seus aspectos sensoriais como de sentido — e o espaço onde acontecem as festas com estímulos visuais como luzes estroboscópicas e fumaça.



DIGITO_Book.indb 83 7/11/2006 22:05:33

mas ao vivo, outras preparadas em bancos de imagens previamente elaborados, também são procedimentos dos VJs na criação de seu banco de dados. Uma marca na representação das poéticas é o trânsito entre figuração e abstração. Imagens figurativas tendem à abstração e a abstração sugere cenas. O figurativo desloca-se, quer-se ritmo, e o ritmo da abstração sugere uma formalização figurativa. Em suma, temos o trânsito entre estatutos e qualidades audiovisuais que aos poucos explicaremos.

O cenário é a noite, a festa, o acontecimento único. Há uma proposta de encontro do público: o reino do lúdico. Procura-se o pacto de prazer e lazer. Ouvir música eletrônica, dançar e por que não ver de relance algumas imagens. Ainda não se pode dizer que os habitués das festas estão ali para ver. Diferentemente de ir ao cinema, poucos saem de casa para viver representações propostas pelos VJs, pelo Outro. De uma maneira geral, aquele que freqüenta a festa sai pra fazer sua própria história, sem compromisso do encontro com o outro ficcional, com o outro travestido de informação. A imagem é uma das atrações. A imagem é um estímulo, é um dos componentes da noite. A princípio interessa ao público o ritmo sonoro. O ritmo visual é um adendo, "faz parte do pacote".

A imagem não é a principal convidada para a festa, mas se mostra e se faz ver, ocasionalmente provoca vaias ou manifestações de apoio. Ela tem diversas formas e ritmos, apresenta-se segundo aquele que a comanda, segundo aquele que a manipula. Em estado de atenção desatenta, o festeiro se encontra com imagens, e em mãos atentas estas se fazem ao vivo num ritmo passível de ocupar a cena, de se fazer presente. O ritmo é tempo real, sincronia sensorial. As imagens são o repertório de toda a gama de imagens fixas e de imagens em movimento, figurativas ou abstratas, acumuladas ao longo da história da criação iconográfica.

As imagens fixas ganham movimento pelo cintilar da luz, pela sobreposição de camadas de imagens proporcionada por software para manipulação ao vivo. O movimento vem do choque entre as camadas e pela sucessão, as projeções provocam saturação horizontalmente, na seqüência temporal, e verticalmente, por sobreposição. Há,



DIGITO_Book.indb 84 7/11/2006 22:05:34

ainda, o choque do cintilar, das luzes da pista ou dos softwares. As imagens em movimento sugerem ausência de movimento pelos procedimentos adotados na manipulação ao vivo. Movimentos cortados por luzes e por contratempos visuais interrompem a continuidade de um pretenso movimento especular, referenciado. A síntese do movimento foi alcançada com as primeiras experiências de produção de imagens animadas por Muybridge, a contrapelo os VJs operam sua decomposição. Não interessa mais o movimento mimético, sua decomposição é chamada para provocar. O deslocamento do movimento habitual provoca estranhamento, produz choques retinianos e semânticos pela instauração de outra qualidade na imagem como resultado da alteração de seu movimento usual. O movimento, de elemento constitutivo da imagem, passa a ser ele próprio a imagem.

Estamos diante da imagem choque, da imagem ritmo. O choque visual, contudo, não é privilégio ou exclusivo da montagem dos VJs. Eisenstein também denomina de montagem de choques, a montagem intelectual, pensada em narrativas com enredo e imagens filmadas, de montagem de choques. Para o cineasta esses choques podem ser gráficos, de volume, de escala e de sentido. No caso dos VJs, entretanto, o choque é, por assim dizer, um dos pilares da composição improvisacional. É possível sustentar que os choques são o princípio mesmo do trabalho dos VJs. O ritmo é outro princípio da montagem nomeada por Eisenstein montagem rítmica. Essa é a típica montagem de uma perseguição. Mas, em nosso caso, quando nos referimos ao ritmo, estamos pensando em uma aproximação com a música, em uma imagem pouco denotativa, feita para ser vista em ambiente dispersivo. Muitas vezes o que existe é uma insinuação de imagem entre luzes, prevalece a abstração, a evanescência. Mesmo nas figurações iconográficas ou obviamente icônicas, há o choque que criará a abstração sem a intenção de que ele sirva a outro fim que não a promoção de uma dança de formas.



DIGITO_Book.indb 85 7/11/2006 22:05:34

## De espaço-tempo a tempo-espaço

Imagens abstratas são uma constante na pista. Existe grande quantidade de tipos de imagens e proposições associativas, inclusive algumas sobrecodificadas, com referencial de sentido e visual muito direto, que reiteram uma formulação terceira de noções marcadas em enunciados audiovisuais da comunicação de massa, fazendo um uso previsível da idéia ao lançar mão do signo visual, seja ele palavra, marca, slogan, objeto, obra de arte ou mesmo estilo ou escola gráfica[2]. Mantêm o sentido primário. Não se misturam.

O ritmo é um excelente provocador de misturas. É claro que a escolha apropriada da combinação de imagens e o seu tratamento compõem a mistura. As misturas se dão no plano óptico e da significação. As de significação têm estreita relação com as puramente ópticas. O cintilar de luzes, em geral brancas, é produzido pelos softwares dos VJs e pela iluminação da festa. VJs que se utilizam de programas de edição como o Final Cut não contam com plug-ins para colocar quadros/frames brancos entre as imagens dos *frames* de um *looping*. O piscar ainda assim acontece, nesse caso pela descontinuidade do movimento, pela interrupção brusca da evolução do gesto ou deslocamento e por luz estroboscópica e raios laser, recursos recorrentes na ambientação das festas. Aí, mesmo a imagem simbólica figurativa, o terceiro da tricomia do signo de Peirce, tende à abstração, ameaça cair para a primeireza[3]. Isso se dá pelo piscar e pela abstração do sentido constituído por metáforas. O símbolo passa a ser poético, há uma inversão, um estouro da denotação. A norma do signo é questionada pela proximidade com outro signo que coloca em questão seu sentido. Os dois se anulam, se provocam, transformam-se. Como na poesia a significação circula sem lugar, o sentido permanece aberto. Há um signo poético porque a nova sintaxe produziu ruído, uma

[2] A referência a terceiro aqui é, naturalmente, à arquitetura peirceana de categorização da experiência e faz questão, de modo central, aos sentidos codificados estipuladamente e que circulam na aceitabilidade geral.

[3] Novamente, a referência é às categorias da experiência tais como formuladas por Peirce. Mesmo à custa de alguma repetição, a primeireza é a experiência não refletida do fenômeno, constituindo uma quase indizibilidade comparável à "pureza" das emoções sentidas sem a consciência da sensação. A terceireza, por outro lado, garante a denotação do sentido estipulado socialmente: isso significa aquilo porque sei que isso significa aquilo.



DIGITO_Book.indb 86 7/11/2006 22:05:34

agramaticalidade que propicia o bypass do já configurado para aquilo que está para se configurar, do ser para o vir a ser. [redacted]

[redacted] No Brasil há uma tendência de trabalhos figurativos, tanto desenhos quanto imagens produzidos por processos de captação como o vídeo. Alguns VJs criam imagens abstratas alusivas a formas da natureza, a objetos do espaço urbano, ou mesmo propõem formas antropomórficas. O grupo paulista Bijari, formado por arquitetos, tem como procedimento de trabalho a descontrução pela sobreposição de linhas, setas, círculos em movimento, zigue zagues e toda sorte de gráficos sobre imagens figurativas. As cidades e o movimento cotidiano de pessoas e meios de transporte variados são temas recorrentes em suas apresentações. Ao suposto caos urbano do trânsito agrega-se o caos das linhas cortando a tela em diversas direções e criando pontos de fuga em distintos lugares da tela. Tratadas em diversos matizes a cem por cento as imagens saturadas entram e saem na figuração, desencarnadas de qualquer vínculo naturalista cedem lugar a formas estilizadas, ao ritmo, ao superestímulo. O Bijari também joga frases e imagens com conotação política, nesses casos entram em cena elementos lúdicos pela maneira como as questões são apresentadas. O design não esvazia a política ou produz efeito de estetização, o acabamento das imagens submetidas ao programa After Effects funciona como palavras de ordem com reverberação na pista. [redacted]

[redacted] Já nos sets do mineiro VJ 1mpar, não há figuras. Vale lembrar que 1mpar costuma se apresentar sempre com o DJ Tee. Eles fazem o improviso com conhecimento prévio do banco de dados um do outro. VJ e DJ controlam seus bancos de dados a partir de uma placa MIDI. 1mpar utiliza o programa Resolume, que lhe possibilita a sobreposição de três camadas de imagens e a alteração ao vivo de parâmetros como cor, velocidade, posição na tela, quantidade de piscadas — tipo strobo —, além de efeitos "pré-setados" mais óbvios como a multiplicação de um mesmo *frame*, em movimento ou fixo, na tela. Esse software, e a utilização de efeitos visuais menos gastos pelo uso excessivo nas TVs, confere à apresentação um ritmo afinado e surpreendente. A evolução das linhas sugere um caminho para o olhar com jogos de perspectiva, de profundidade de campo, de cores e formas



DIGITO_Book.indb 87 7/11/2006 22:05:35

em movimento propondo uma evolução do olhar no espaço. A evolução surpreende em parte devido ao movimento e direção da forma evoluindo como linhas, perspectiva e quebra da própria linha evolutiva e em jogos ópticos que sugerem sentido espacial. O passeio pela tela pede que se busque algo no fundo, simula-se a profundidade de campo pelo movimento de um traço para o fundo. A imagem brinca de três no espaço de duas. Ela é uma forma temporalizada em três dimensões, é ritmo. O tempo da imagem existe, entre outras maneiras, pela varredura do olhar na mesma. Quando figurativas podemos pensar em cenas, em narrativas percorridas pelo observador. Nessas imagens abstratas — orgânicas ou grafismos — há um convite à navegação, à contemplação.

Contemplação? O ritmo se apresenta, em geral, ansioso, rápido e repetitivo. Imagens sugestivas indicam, espacialmente ou pelo traço, lugares reconhecíveis. Não se trata de figuras, mas de alusão construída pelo desenvolvimento de formas no espaço, pelo ritmo das formas. A busca por significação procura traduzir as formas, procura análogos visuais, a imagem é aberta, como as nuvens no céu sugerem figuras. As cores, as formas e a evolução das imagens gráficas podem se referir a autores ou estilos nas artes visuais. Estamos chamando de escola o construtivismo, os tipos de grafismos e o vermelho da Rússia revolucionária, a Bauhaus, pintores como o espanhol Juan Miró. Mas quando o VJ se impõe na pista é mais pelo ritmo e pela sugestão de figuras, e menos pela menção à escola à qual se refere. O convite da apresentação é de uma experiência do espaço. Em termos semióticos, estamos diante de um puro qualissigno, este se relaciona ao jogo das formas que antecedem o sentido e o governam, de algum modo.

Essas imagens abstratas sugerem uma não-filiação à representação, tal como pensada na filosofia moderna. Na representação tradicional, o signum se refere a um signatum, à medida que o assinalado é anterior ao signo que ele produz e que a ele se refere. O pensamento representacional, portanto, postula a anterioridade do referente para que a relação de referência se atualize e seja reinterpretada pelo receptor desse signo. Encaixa-se nessa perspectiva a tradicional tricotomia proposta por Peirce para o signo em sua relação com o ob-



DIGITO_Book.indb 88 7/11/2006 22:05:35

jeto: ícone, índice, símbolo. Nessa manifestação tripartite da relação sígnica com o objeto, cada signo depende da existência do objeto para a ele se referir modalmente: o ícone precisa ter, em si, traços do objeto; o índice precisa do objeto para apontar direcionadamente para algo já conhecido; o símbolo é o objeto referido automaticamente na esfera do conhecido. O símbolo seria, portanto, aquilo que reitera o objeto e constitui a base de uma estética do reconhecimento, pura terceireza.

Nas apresentações dos VJs com manipulação ao vivo do tempo das imagens e de parâmetros de cor, grãos etc., o símbolo instaura muitas vezes uma estética do estranhamento. Como já frisado, o sentido se desloca ou nem chega a se constituir. O VJ Palumbo é um exemplo de estimulação com o banal. Palumbo utiliza-se de ícones simples como por exemplo globos terrestres comuns de livros infantis, gravuras estilizadas e marcas de corporações. Em sua apresentação, o que mais interessa é a mudança das cores do fundo, o ritmo da sucessão das figuras e de retângulos formando quadriculados com cores cem por cento. Os quadrados, recurso normalmente utilizados nas TVs para o corte entre reportagens, aqui existem por si só, de recurso para passagem transforma-se em matriz do trabalho. Os quadriculados têm diversas proporções, podem ser apenas quatro e nesse caso viabilizam a coexistência de quatro imagens distintas em fundos com cores diferentes. Os grandes quadrados se esfacelam e já não são imagem, mas pontos piscando, pixels. Como painéis luminosos nas ruas, as projeções de Palumbo fingem mostrar sua materialidade, fingem trazer uma informação. Não há mais informação, produtos e emblemas conhecidos seguem vazios. Sem fins políticos as telas são testemunho material do estilhaçar de sentidos esvaziados pela superexposição de figurações redundantes.

O acúmulo de informações vazias também é destruído pela sucessão de ícones, não há movimento na imagem matriz, ele trabalha com frames, mas a velocidade promove movimento e gera a abstração de toda e qualquer figura. Nada fica muito tempo na tela, e a sucessão não é gratuita, é ritmada, é musical. Arlindo Machado[4], ao se referir ao ritmo do videoclipe, compara-o aos "padrões de estimu-



DIGITO_Book.indb 89 7/11/2006 22:05:36

lação retiniana[5] muito semelhantes aos padrões rítmicos da música, o que os aproxima daquela iconografia pulsante que Nam June Paik transformou em arte e expressão de uma sensibilidade contemporânea". Para o autor, os vídeos musicais de Paik antecedem o videoclipe, e o videoclipe é antecessor dos VJs. Temos aqui uma genealogia a configurar a prevalência do ritmo, do sensível, da estimulação como porta de acesso ao público. A tela descarnada é uma sucessão de sugestões de situações que se movimentam no tempo. O sentido é jogado para fora da tela, para fora da festa, ele está no diálogo das sugestões de situações colocadas pelo ritmo com a comunicação de massa. Esses "padrões de estimulação retiniana"2 são expressão de uma "nova sensibilidade". A colocação do autor é pertinente ao estado da arte, do entretenimento e da comunicação experimentados no cotidiano deste início de século. Nas festas com VJs, também conhecidas como hype, a novidade pode ser pensada em duas direções: a velocidade em que se sucedem as imagens e a prevalência do estímulo multimodal dos sentidos sobre a construção de enunciados acabados, ou seja, conclusivos.

Com os VJs, há uma imagem que se estrutura como um fluxo. Essa noção foi trabalhada por Raymond Williams para pensar uma característica genérica da televisão. A programação da TV como um fluxo é a mistura de programas, publicidade etc., em uma mesma estação. No caso dos VJs estamos diante do fluxo como princípio. Há um mistura devido à natureza do evento e da imagem, pois são "juntadas" imagens de distintas naturezas, qualidades e com propostas de enunciação ou não-enunciação. O fluxo é também uma proposta do movimento da apresentação como um todo. Seqüências acontecimentos em si abandonam os princípios da cinematografia de enredo, ou mesmo do zapping e zipping da televisão, para se instaurar como quadros: há uma evolução a partir do quadro fixo, como no caso exemplar de VJ Palumbo, acima descrito.

O diferente na repetição vem prioritariamente do quadro. No

[4] MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In A televisão levada a sério. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 179.

[5] Idem.



DIGITO_Book.indb 90 7/11/2006 22:05:36

caso de imagens gravadas — em tese figurativas como terceiros peirceanos — é o corte brusco de quadros, o salto ocasionando uma perda a mais na continuidade da cena. Ela está no movimento. Trata-se do fluxo como um elemento estrutural do movimento, e não como um recurso a um repertório pré-existente, uma apropriação pós-moderna. O fluxo aqui é como um jogo de construção e desconstrução de uma visualidade do movimento, seja pela substituição da seqüência pelo quadro, em movimentos lentos ou super-rápidos, seja pelo corte do movimento no meio e passagem para outro ponto, seja — numa terceira alternativa mais comum entre os VJs —, pela aceleração da imagem.

Luiz Duva, VJ paulista com trajetória pela videoarte, em seu trabalho Vermelho Sangue instaura tempos pela manipulação do movimento. Nesse caso, constrói intensidades pela parada, pela interrupção do mesmo. A base de Vermelho sangue são as imagens de um casal e de endoscopia. Visceral com e sem figura de linguagem a associação da imagem do casal com a endoscopia proporciona leituras de uma dor poética, a poesia vem não apenas da imagem bem composta, mas do ritmo impresso na manipulação. Ele está trabalhando frame a frame, somos surpreendidos pelo movimento de um pé na poça de sangue, ou por um carinho desajeitado. A pouca suavidade do carinho é resultado do salto provocado pela falta de alguns frames, o movimento é descontínuo, é brusco e suave, pois a manipulação é sutil, leve. Um salto. A cena avança veloz, é imagem luz, percorre todo o movimento do casal para estacionar em outro momento daquela situação, ou em outra situação. Se nos exemplos anteriores tínhamos a composição de movimento pela sucessão de frames, aqui a decomposição vem dos saltos do movimento.

À leveza da manipulação opõe-se a força de representação da imagem. Nessa projeção Duva criou imagens limpas, iluminadas segundo boas convenções técnicas. Parte-se de uma cena situação dura, vermelho sangue (pós-tragédia) que tem na velocidade da imagem e na suspensão da figura (branco sobre preto) uma suavidade poética. Esse trabalho de Duva é de 2002, ele pouco tinha da velocidade visual de que tratamos, pelo contrário. A situação fechada está à espera



DIGITO_Book.indb 91 7/11/2006 22:05:37

do nosso olhar para concluir algo, ou melhor, espera que nossa olhar consiga conviver com algo que não é da ordem da conclusão, é uma proposição sem solução. A imagem não evolui para qualquer tipo de revelação, pelo contrário, Duva utiliza elementos fortes que surgem de maneira pouco ou nada clara, pouco translúcida, são nublados como alguns sonhos. Se o casal em questão sugere uma situação da qual temos referências conceituais, o pé da moça no sangue e o casal sob uma quantidade enorme de água caindo tendem a descarnar a cena. Novamente qualidades em/de uma situação acontecimento. A figuração a serviço do não figurável, daquilo representando, resiste à representação.

Nas máquinas ópticas, tais como praxinoscópio ou zootrópio, conhecidas também como brinquedos filosóficos, a passagem entre as imagens era brusca por se tratar de uma sucessão de desenhos procurando instaurar a composição de um movimento contínuo. Hoje as imagens dos VJs promovem a decomposição do movimento de imagens gravadas pelo salto provocado pela manipulação, como no trabalho do VJ Duva. No caso de Palumbo, para ficar nesses exemplos, o movimento é resultado de sínteses de luzes e cores. Nos dois casos retornamos ao movimento por si, ao movimento como princípio para a impressão da cena.

**Abstrato de massa**

Recentemente, no fim do ano de 2004 e início de 2005, foram organizadas exposições nos Estados Unidos e na França sobre a presença da música nas artes visuais, sejam elas artesanais, sejam mediadas pela tecnologia. A exposição americana exibida inicialmente no Museu de Arte de Los Angeles foi denominada *"Visual Music Synasesthesia in Art and Music Since 1900"*, e a francesa no Centro de Arte George Pompidou, *"Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX e siècle"*. As duas exposições propunham um diálogo entre imagem e som, privilegiavam situações na história do cinema em que predominam imagens abstratas nas telas, na pintura, imagens que sugerem movimento. Das artes plásticas estavam presentes trabalhos de pintores como Augusto Giacometti, Vassily Kandinsky, Paul Klee, Georges Braque, Morgan Russell, Jackson Pollock, abstracionismo



DIGITO_Book.indb 92 7/11/2006 22:05:37

principalmente orgânico, de formas como movimento. Essas exposições são o testemunho da retomada de um olhar que busca um meio expressivo em outro.

A visualidade dessas imagens é musical. É o movimento sugerido de gotas, riscos, cores e formas que traduzem a música. Por que a imagem abstrata é mais musical do que a figurativa? Alguns artistas plásticos, como Francis Picabia, afirmam ser a música como a pintura. A representação esquemática das imagens apresenta uma qualidade como a música sem letra, é um primeiro, é um sentimento, não há um tema, mas exploração de formas. É uma forma evoluindo no tempo. Na música temos o movimento temporalizado, a harmonia, o ritmo evoluindo temporalmente, o tempo assim constituindo a música, instaurando-a como um gesto. Na pintura abstrata, o movimento tempo é especializado e a constituição do trabalho se dá na contemplação. A imagem existe independentemente de um referencial, como nos exemplos dos VJs são qualidades.

Os filmes exibidos nas exposições reiteram o que estamos dizendo, são trabalhos abstratos como os de Len Lye, Walter Ruttman, Oskar Fischinger, Norman MacLaren, John & James Whitney, Viking Eggelin, Hans Ritcher, Stan Brakhage e a videoarte do coreano Nam June Paik e de Steina e Woody Vasulka. Estes também trazem uma imaterialidade próxima à do som. Têm em comum a abstração, em alguns casos uma certa evolução da forma. Rimas audiovisuais. Apelam principalmente para uma estética ou mesmo vivência e bem menos para uma lógica, para um encadeamento. Temos novamente fluxo, e não seqüência de fatos em um enredo. No caso do cinema uma evolução narrativa determinada a priori, pois a articulação das seqüências existe para ser vista em ordem temporal. Ver estes filmes traz a repetição de uma forma experimentada[6].

A videoarte em figuras como o casal Steina e Woody Vasulka já produziam apresentações ao vivo com câmeras abertas e pela transformação da vibração sonora em imagem. Ainda há o improviso,

[6] Não estamos realizando uma comparação em termos de valores, mas pensando uma expressão poética que tem materialmente e por princípio estético a experimentação, a invenção e a destruição formal.



DIGITO_Book.indb 93 7/11/2006 22:05:37

mas um improviso diferente, não a partir de um banco de imagens e de programas, mas da transformação da materialidade sonora em imagem, para ser mais clara, sintetizadores de sons tem suas curvas transformadas em imagens, sinais de vídeo também. Nesse caso temos uma mesma fonte expressiva, exibida em dois meios. A cena também é outra, estamos em espaços com notação de arte e não de vivência, não de lazer.

**A cidade midiática e a contra-informação**

A cena eletrônica e seus VJs e Djs é um acontecimento das noite urbanas[7]. A cidade continua acesa em letreiros, ruas e boates. A cultura urbana em imagens, textos e sons tem nas noites o palco para a destruição ou o reprocessamento da significação em geral. A afirmação corrente de analistas e estudiosos da comunicação social, de que a era da industrialização cedeu lugar à era da informação, encontra nesse meio expressivo terreno para pensarmos a circulação e a apropriação da cultura de massa. De novo temos fluxo, nesse caso como recurso a um repertório pré-existente, ícones prestes a se constituir como sentido não chegam a se atualizar, permanecem pregnantes. De informação a jogos visuais e semânticos, quando o sentido chega a se constituir. Contra-informação pelo excesso de símbolos com uso previamente previsto. Não se trata, no caso, de intervenção nas imagens, como era usual na contra-informação praticada por militantes políticos e de micropolíticas. A contra-informação é esvaziamento pelo choque.

Estamos nos referindo a imagens codificadas para usos urbanos com utilidades distintas como sinalização de segurança urbana, e de trânsito, ícones de extintores de incêndio e de material radioativo e frases com avisos que fazem parte do repertório de VJs como Spetto do Bijari e do grupo mineiro FAQ, entre outros. Como já havíamos mencionado, o símbolo é aquilo que reitera o objeto, se constitui baseado em uma estética do reconhecimento. Alguns sentidos já estão trabalhados nas imagens, isso é óbvio quando pensamos em termos semióticos. É nesse mar de signos que esses criadores do audiovisual

[7] Algumas festas como as raves acontecem em sítios e lugares afastados dos centros urbanos, mas seu público é metropolitano.



DIGITO_Book.indb 94 7/11/2006 22:05:38

navegam. Essa característica de nossa época pode ser utilizada na produção de trabalhos fundados pela repetição. Repetição não é necessariamente redundância, em estruturas mais tradicionais pode ser um dado da estrutura narrativa que joga com a própria narrativa como enredo, como dado para estabelecer o pacto com o espectador. Nos VJs, sem exceção conhecida até agora, está na repetição a base da poética que esgota e reinstaura novos sentidos.

A repetição dos VJs é de um mesmo frame, ou de pequenas cenas em que há basicamente a evolução de uma situação movimento. Chamo de situação movimento andamentos de uma encenação explícita no apelo, mesmo sem som ou estando fora de uma seqüência encadeada em termos causais o sentido da cena está dito, de novo uma situação de reconhecimento. Em um set do grupo Embolex uma jovem e sedutora garota oferece uma maçã. Oferece e se recusa em ritmos e com frames diferentes. Ao cabo de alguns minutos a oferta é vazia. Em termos semióticos, aproveitam-se os símbolos já instaurados na reiteração em *loop* para a criação de um processo de desencarnação (ou reencantamento) da imagem do cotidiano. À medida que o VJ retoma ou recria imagens de uma image-base por ele produzida ou por ele recapturada do mar de signos, e produz com elas algo como um DNA recombinante, ele promove a ostranenie[8]. Nesse processo de produzir o estranhamente familiar, desloca-se a relação representacional do referente (objeto) para a referência e propõe-se, no lugar do mero reconhecimento, um reencantamento do banal pela "fantasmatização" do objeto. Com efeito, o aspecto geral das imagens no ambiente VJ é o de bruxuleio. O "estrobo" é um elemento da festa a contribuir para o bruxuleio não apenas da projeção, mas do público. A imagem pisca em velocidade alterada, o movimento das pessoas na pista é continuado na tela. Público em movimento uniforme, tela sem cadência passível de prever. A rigor

[8] Conceito de estranhamento, um fazer estranho, a partir do conhecido. O termo foi proposto pelos formalistas russos na segunda década do século XX como aquilo que marca o discurso poético em contraste com as outras discursividades possíveis. Curiosamente, Freud refere-se ao mecanismo do umheimlich — o estranhamente familiar ou, diríamos nós, o familiarmente estranho — como algo ressurgido do próprio processo analítico, i.e., da "narrativização" da memória da experiência.



DIGITO_Book.indb 95 7/11/2006 22:05:38

não temos, com isso, a mera repetição do mesmo, mas a insistência na imagem qua imagem. O tempo, dessa forma, não é criado a partir da referência ponto a ponto à pretensa linearidade temporal que experimentamos no cotidiano. O tempo do universo VJ é o do *loop*, o eterno retorno, o sempre presente que se sucede em outro.

Cria-se, por meio do *loop*, uma narratividade nem linear, nem hipertextual, mas uma mesma história que se engasta dentro de si, num mise-en-abyme autóctone. O que é gerado nesse processo é um simulacro de seqüência, um narrativo que não narra, mas repete, como num período cheio de orações subordinadas, a dependência que ele tem de si mesmo e da articulação com o outro simulacro dele, que foi ele no *looping* anterior. Falamos de uma espécie de clonagem do desigual que se repete igualmente, desigualando a igualdade, igualando o desigual.

A sintaxe da imagem do VJ é metonímica, justapositiva, e não tem que necessariamente obedecer a nenhuma proposta metafórica — no sentido de levar para além — que resgata sentidos e os reitera.

O que temos aqui, em outras palavras, não é mais a representação centrada no representado, prevalente na tríade ícone/índice/símbolo. O que se coloca é uma dimensão sígnica baseada na primeireza — na quase-inefabilidade do pressentido, do não pensado — e, portanto, na pura presentação. O que se manifesta pelo signo é ele mesmo, e não mais seu objeto. Em vez de ícone, vemos apenas os traços, os qualissignos. Em vez da indicação da presença do objeto pelo índice, temos apenas a presença do sinsigno, o quase-índice. Em vez da relação forçosa e forçada com o objeto que o símbolo instaura, temos apenas a lembrança de que vários daqueles signos são o mesmo, reiterado na sua forma de lei, o legissigno.

O tempo no *loop* é o simulacro do linear, que é, ele mesmo, simulacro de um outro tempo do qual nem a narrativa dá conta. Esse tempo atemporalmente temporal pode ser um dos fatores responsáveis pelo transe, relógio que o hipnotizador faz balançar em frente a nossos olhos. É curioso que essas experimentações surjam, do ponto de vista histórico, quase que concomitantemente com o chamado tempo síncrono das relações hipermidiáticas, coisa que muitos



DIGITO_Book.indb 96 7/11/2006 22:05:39

pensadores identificam com o processo visível de presentificação da experiência na contemporaneidade. Ou, em outras palavras, uma passagem do espaço-tempo para o tempo-espaço, caminho anunciado pelo desespero daqueles que vêem a aniquilação do espaço pela digitalização da experiência. Curiosamente, esse desespero da perda do espaço é substituído, por meio da ação do VJ, pela ansiedade gerada pela repetição loop temporal do espaço do cotidiano no espaço da festa.

**Bibliografia**

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. diversos autores. In Os pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1980, p. 29-56.

ZILCZER, Judith (Org). Visual Music. Synasesthesia in Art and Music Since 1900. NY: Thames & Hudson, 2005.

MACHADO, Arlindo. Reinvenção do videoclipe. In A televisão levada a sério. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 173-196.

PINTO, Julio. O ruído e outras inutilidades. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

VIRILIO, Paul. O espaço crítico. E as perspectivas do tempo real. Trad.: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

_____. A máquina de visão. Trad.: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

WILLIAMS, Raymond. Technology and Cultural Form. NY: Schocken, 1971.

YOUNGBLOOD, Gene. Expanded Cinema. NY: E.P. Dutton & CO., Inc, 1970.

Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du xxe siècle. Paris: Editions du Centre Pompidou, 2004.



DIGITO_Book.indb 97 7/11/2006 22:05:39

# #08 Work in progresss: performance-vjing-wireless

**De "Performances Panopticadas' a 'Cyborg Panopticando — Manifesto 21" (ou a elaboração de um manifesto multimidiático: o "Manifesto Panóptico")**

*por Milena Szafir*

Por onde você passa encontra-se um olhar sobre você. Um olhar eletromecânico e, por trás desse olhar, um outro olhar... humano. E tudo o que temos a fazer é sorrir: "Sorria: você está sendo filmado" e eles proliferam!... e te perseguem.

Bentham — o inventor do "Panóptico" no século XIX — apresentou seu sistema (arquitetônico penitenciário) podendo ser estendido a qualquer uso, baseado nos princípios de controle e produtividade em uma sociedade capitalista. Para onde você olha e é olhado? Quem vê quem? Quem persegue quem? Quem vigia quem? "(...) A eficácia do Panóptico reside, portanto, na despersonalização do poder, na sua transformação em pura figura geométrica, uma arquitetura exemplar de que todos participam em alguma instância"[1].

"Performances Panopticadas; performance-vjing-wireless", trabalho multimidiático elaborado e "exposto" pelo coletivo mm não é confete, toma também como referência os "homens-sanduíche" que perambulam propagando diversos serviços pela cidade de São Paulo. Dessa maneira faz-se com que a arte (performance) não somente saia às ruas referenciando o cotidiano do ser urbano mas torne-se interativa (e convidativa) àqueles que transitam pelo espaço público e nem sempre se atrevem a adentrar uma galeria, um museu ou uma instituição de arte. Simultaneamente a obra presta-se a seduzir, inibir e a autoconscientizar os transeuntes.

Os reality shows televisivos são hoje o Panóptico às avessas, onde as pessoas se predispõem a serem vigiadas e, dessa maneira, obter os tão famosos "15 minutos de fama" propagados por Andy Wahrol

[1] MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário. São Paulo: Edusp, 2001. p. 222.



DIGITO_Book.indb 98 7/11/2006 22:05:39

nos anos de 1960. Em nossa atual sociedade midiática — século XXI — contabilizamos "cinco segundos". A noção de tempo mudou na Era da Informação, do Controle, da Vigilância aliada ao Espetáculo: a década de 1960 é passada, mas deixou forte berço sociofilosófico ao atual momento em que vivemos.

Se primeiramente o "Manifesto Panóptico" se destinou a "cartilhar" uma sociedade da vigilância — pregada de Bentham a Foucault —, foi perante o público, em meio à interatividade de "Performances Panopticadas" que o manifesto se consolidou. Foi o feedback do público ao interagir com a obra que deu a ela um real conceito da era em que vivemos neste início do século XXI.

Em uma pequena tela digital imagens captadas ao vivo são mixadas em tempo real e também projetadas em um "écran arquitetônico" ao público; coabitam o espaço intervenções sonoras e uma nova maneira de compreensão é então formulada. Essa retórica imagética (a linguagem das imagens), ou melhor, a retórica audiovisual performática apresenta não somente a paranóia do ser urbano quanto a estar sendo vigiado como também sua esquizofrenia candente: aí está a metamorfose do homem contemporâneo, o panóptico de um ser no "novo mundo", a neurose entre dois séculos (o XX e o XXI), a sedução de vigiar e de ser vigiado constantemente.

A frase na placa "Sorria, você está sendo filmado" não chega a aterrorizar no exato momento em que a pessoa filmada se vê coadjuvante — ou protagonista — desse trabalho. Ao contrário, torna-se ironicamente um pequeno teatro de aparentes virtudes e, dessa maneira, se adequa perfeitamente ao conceito de Bentham: "O Panóptico é, antes de tudo, uma escola de virtudes, onde personagens odiosos encenam diariamente o drama da punição. Como tal, ele deve ser aberto à visitação pública, deve ser um local de instrução, um teatro educativo para onde os pais levam em passeio os seus filhos (...)"[2].

O poder centralizante do Panóptico como a idéia de um Big Brother descentraliza-se na era contemporânea midiática transformando-o em uma verdadeira Casa dos Artistas: "Por lá passarão curiosos, transeuntes, parentes dos prisioneiros, amigos dos inspetores

[2] MACHADO, Arlindo. Op. cit. p. 222.



DIGITO_Book.indb 99 7/11/2006 22:05:40

e outros oficiais da prisão, cada um deles animado por um motivo diferente"[3].

Tanto a arte quanto os homens-sanduíche (ou homens placas) caminham entre o público e o privado, não somente numa característica urbano-arquitetônica como também socioeconômica: quem vigia quem ou ser panopticado atribui em uma esfera pública e privada a questão de uma sociedade disciplinada pelo temor versus a recompensa.

A obra work in progress "Performances Panopticadas; performance-vjing-wireless" tenta — a partir da tecnologia à disposição na sociedade urbana (câmeras de vigilância, tela LCD, transmissores sem fio para imagens e som, mesa *mixer*) e do uso de software livre para edição ao vivo dessas imagens (*vjing*) — expressar-se num termo audiovisual performático, uma retórica além-verbal. Se a filosofia nos traz o pensar linear, a arquitetura fractal que permite a realização não linear cognitiva: a arte como ação multimidiática de contestação junto à sociedade em que vivemos (a vigilância aliada ao espetáculo).

Se a mensagem auto conscientizadora de mm não é confete com "Performances Panopticadas" é compreendida? ... a interação emissor-receptor torna-se o meio, e deste nasce o *work in progress* do trabalho obra em questão e suas reconceitualizações.

[3] BENTHAM, in: MACHADO, Arlindo. Op. cit. p. 222.



DIGITO_Book.indb 100 7/11/2006 22:05:40

# #09 O cinema como prestação de serviço (Radio Edit)

*por Cine Falcatrua*

"A cultura, enquanto for encarada simplesmente como bem simbólico de um gueto, nunca poderá fazer frente ao capital, bem simbólico universal."
*Robert Hadaway*

Existem duas lógicas saudáveis por trás do subsídio público de bens culturais. A primeira é a do fundo de previdência daqueles símbolos obsoletos, que os filhos ameaçam constantemente mandar para o asilo. Pense no folclore, nos ritmos populares, na festa da colheita da beterraba.

A outra é a do investimento a longo prazo em uma técnica cultural incipiente, para que ela possa crescer e se estabelecer de maneira autônoma. É o característico caso do cinema brasileiro, que funciona à custa de leis de incentivo na esperança de um dia ser indústria.

O grande problema é que, embora prolifere subsídio público para a produção audiovisual, não o há para a difusão nem para a exibição, e o cinema acaba de qualquer forma refém do circuito insalubre dos multiplexes. Dessa maneira, não há como o filme cumprir seu papel; o espectador não se interessa a ponto de arcar com os custos de realização, e o produtor se apega ao incentivo público como um rapaz formado à mesada dos pais.

A política cultural se dedica tanto a financiar produtos que parece ignorar que a cultura é na verdade um emaranhado de processos — afinal, de que serve aprontar o filme, se não for para exibi-lo?

Onde falha o Estado, mecenas maior da nossa sétima arte, o mundo parece funcionar sozinho, através de práticas que já foram qualificadas como mídia ativismo, pirataria e outros nomes feios, mas que não estão longe do que é o cinema em sua forma mais pura, a invenção humana.



DIGITO_Book.indb 101 7/11/2006 22:05:41

Assim como a câmera MiniDV democratiza a filmagem, e a ilha não linear, a edição, a internet aproxima a distribuição cinematográfica de cada um de nós, e certas tecnologias digitais caseiras tornam possível emular uma sala de exibição com qualidade ótima de som e imagem — haja vista a experiência recente do grupo Chaski, que conseguiu oxigenar o circuito cinematográfico peruano com uma rede de microcinemas que custam infinitamente menos que um curta-metragem cada um.

Por outro lado, seria bom que os realizadores aceitassem o DivX da mesma forma que os músicos aprenderam a usar o MP3, e perdessem o pudor de lançar seus filmes sob copyleft ou uma das várias licenças *Creative Commons*, que permitem a livre cópia, distribuição e execução da obra para fins não comerciais.

Ao contrário do que possa parecer, essas licenças não significam prejuízo para os realizadores. Em primeiro lugar, elas simplesmente conformam o direito do autor à economia inevitável da rede. No caso específico da atual estrutura brasileira de distribuição cinematográfica, pouco (ou nenhum) lucro advém da exibição do filme. Não há espaço para curtas-metragens nas salas comerciais, e para ingressar no circuito dos festivais o realizador tem que de certa forma pagar — a postagem, a cópia –, sem ter a certeza de ser selecionado e muito menos de receber qualquer coisa por isso. Os longas, mesmo quando chegam aos cinemas de shopping, não conseguem lucro nas bilheterias a menos que haja um investimento maciço em publicidade. O fator descaso abre precedência para uma espécie perversa de darwinismo, em que as cotas de exibição se prestam a garantir um mercado infalível para o blockbuster nacional.

No fim das contas, o realizador recebe pela direção ou produção, e não pelos dividendos de exibição. Seu maior lucro com a exibição é mesmo o de fazer conhecer sua obra, passar sua mensagem para o maior número possível de espectadores, e também se fazer conhecer por ela — quem sabe, assim, abrindo portas para outros trabalhos.

Por isso, o licenciamento em *copyleft* não é uma questão de vã justiça social, mas de estratégia para fomentar ambos os extremos do circuito cinematográfico. Livre das picuinhas burocráticas, os filmes



DIGITO_Book.indb 102 7/11/2006 22:05:41

nacionais poderiam circular livremente — e efetivamente circulariam, através da internet –, constituindo um vasto material de acervo para as salas de exibição não comerciais. ■

■ Daí, a figura do atravessador se torna obsoleta, e a circulação de cultura — a cultura em si, troca simbólica de experiências — deixa de ter um preço. O eixo econômico do cinema se desloca: assim como o realizador ganha ao fazer a obra, o exibidor ganha ao efetivamente exibi-la, prestando um serviço que envolve desde a curadoria do filme até a logística de montagem da sala de projeção.



DIGITO_Book.indb 103 7/11/2006 22:05:41

# #10 Condição impermanente do significado de produzir vídeo

*por Érika Fraenkel*

No decorrer da minha trajetória em artes plásticas (iniciada em 1995), e desde que me envolvi com a linguagem de vídeo em 2001, tenho tido a necessidade de trocar informações com videoartistas fora do Brasil, para partilhar impressões, organizar eventos e principalmente trocar trabalhos, criando um *network* (junto com Carlo Sansolo), o que nos capacita a entender um pouco mais sobre essa linguagem produzida nesse momento. Videoartistas que consumiram TV, e que aprenderam a usar a internet, e construíram seus próprios sites para escrever e trocar informações. Isso é a era da hipermídia, da troca, de informações fragmentadas, da visão do mundo como *real time*, da necessidade de obter informações para poder se sentir participante do globo, se manter ligado nas notícias, para poder reinterpretar informações.

Acompanhamos as notícias produzidas para criar interesse, espetacularizando os acontecimentos (fazendo uso de superlativos) e fomentando uma realidade a ser vendida por pontos de audiência, forçando um sensacionalismo elaborado conceitualmente graças aos rendimentos de anúncios exibidos.

Um cinema que explora um cenário de máquinas potentes que se chocam sempre, ações com pistolas silenciosas, armas rápidas e eficientes, extraterrestres amorosos, que amam crianças e podem salvá-las, a predominância de orgasmos falsos em *looping* 24 horas em transe, uma eterna comunhão de corpos ou a possibilidade de transcender pelo aumento dos seios, e pela fricção de corpos que existem apenas porque se exibem, como uma evocação da bestialidade e do transe, das sensações primitivas, para criar um ambiente de fuga onde é melhor esquecer, desaparecer mais um pouco. Aparecer,



DIGITO_Book.indb 104 7/11/2006 22:05:41

estar sempre frente a câmeras, existir a todo momento como personalidade atuante, ou sugerir um esquecimento coletivo, esquecer, ou existir e aparecer *all the time*.

Encontramos a idéia de quebra de fluxo histórico, havendo rompimentos bruscos da condição de continuidade em arte, onde a manifestação de novos mediuns e ferramentas, inserindo novos códigos, e influenciando, devido a isso, novas ações, mudando constantemente de acordo com as circunstâncias de organização social e econômica.

Os constantes *upgrades* técnicos, e o aumento de possibilidades para criação, geram nos artistas um interesse pelo desafio, mas também frustração para estes que se vêem obrigados a estar sempre engajados em aprender a usar novos *softwares*, novos formatos. Isso tem a ver com um mercado de produtos que obriga o consumidor a comprar uma nova mercadoria, senão a mesma pode acabar incompatível com o novo sistema operacional.

A sensação é de que lidamos cada vez mais com imagens, e é claro que o maior interesse da veiculação dessas imagens, que são mais e mais impermanentes, é cada dia mais rápido, os anúncios somem após um mês ou menos, uma verdadeira fábrica de não-sentidos, realidade criada artificialmente para os valores de venda e lucro. As grandes inteligências do marketing com a condição de criar necessidade de compra. O prazer permanente da imagem de vitalidade e de eterna potência e brancura (limpeza) almejados. A eficiência e a rapidez com total autonomia num mundo branco, light, fashion, sutil, terno e feliz.

Existem grupelhos desenvolvendo processos diferentes de produção de imagens, mesmo que essas imagens sejam apropriadas e tomadas para uso do sistema comercial, criando, em oposição uma classe que não pode consumir, esses humanos incapazes de obter objetos mágicos, e de se sentir no topo, no conforto dos pufes. Estes estão condenados à pena máxima de conviver com rostos caricaturados, ausência de singularidade.

Existe o interesse de produzir imagens que se oponham a esse sistema (sedução, lucro, compra e venda), então se abrem possibilidades de existir códigos a serem constantemente reinventados, onde você manipula com palavras e sentido as imagens captadas e edita-



DIGITO_Book.indb 105 7/11/2006 22:05:42

das ou criadas num universo 3D, você se apropria de todo o lixo de imagens produzidas na internet diariamente e extrai dessa grande massa ou coisa, e ainda pode lidar com o texto, o que possibilita tênues leituras de sentido.

A videoarte como meio de ruptura da percepção e experimentação com a linguagem escrita, produzindo ambigüidade: não como verdadeira ou falsa (por ser sempre falsa e sujeita à duvida), mas com um discurso que não é impositivo. O uso da *techné* para tirar nossa sensação de segurança, mas que possa gerar sempre um estranhamento mesmo que o sentido seja a ativação do banal, caso esse receptor queira compartilhar da experiência do artista, pois o mundo de auditórios pode fornecer maior sensação de conforto e condição de ser premiado. Enquanto o mundo da videoarte traz uma descida nua se deparando contra a imagem e não através da imagem, por essa imagem ser pretensamente uma brecha do mundo em que somos condenados a participar, então seríamos sujeitos tocados por essa intenção de reinventar, e destruir padrões pré-estabelecidos, para inserir outros padrões que existiriam através de uma ressignificação do establishment (compra,venda, lucro), teríamos o privilégio de fazer parte de uma sociedade que exalta constantemente a alegria (euforia e impulso da necessidade de compra) — alegria irrestrita, constante e ameaçadora, quase como um exílio da felicidade, o mundo dos que não sofrem, têm tudo, e brilham sempre até quando morrem, daí a infantil idéia de um reduto onde a alegria e os orgasmos em *looping* não invadem, onde aqueles que têm dúvidas e aflições seriam bem-vindos, não posso esquecer daquela imagem do uísque saboreado pelo velho sábio que tem experiência e dinheiro, por isso revela uma aura de mistério (idealização e sedução, criação de valores).

Qual o sentido? Talvez nadar contra a maré dos curtas (a velha idéia da contracultura da criação de uma sofisticada linguagem para gerar resistência, e depois ser chamado de elitista e acusado de promover a idéia de alta cultura, sempre gerando ambigüidades, *no way out*), andar contra a narrativa convencional e arrogante, arrogante por ser unilateral, e reencarar a TV como possibilidade de reapropriação desses paradigmas e disponibilizá-los ao avesso, inclusive avesso



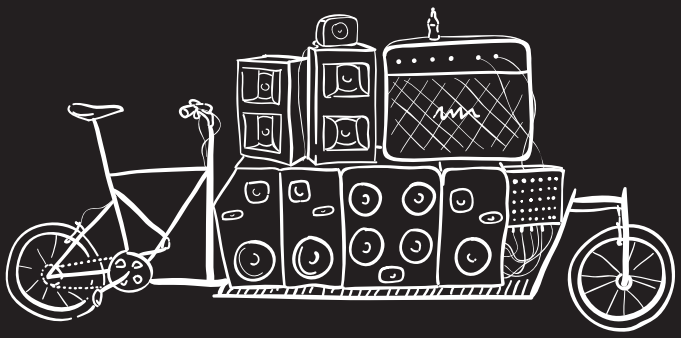
DIGITO_Book.indb 106 7/11/2006 22:05:42

do cineminha convencional, enfim me manter desperto e com uma constante condição crítica que me traria uma sensação de fazer girar um sentido próprio de linguagem que me permitiria releituras de códigos apreendidos anteriormente mas que possam ser expandidos. Esses códigos poderiam aparecer de outra maneira, criando dubiedade ao expor o padrão constante de subvalores apresentados na mídia. Nos sentimos responsáveis pela apresentação dos trabalhos que produzimos, mesmo que obscuros e com múltiplas leituras, enfim: mesmo assim somos privilegiados por repensar nessas possibilidades de linguagem, ressignificar, desejar outras imagens, podendo existir no avesso, pois, em nossa "caotidianidade", podemos emitir uma brecha para o outro que seria o receptor da informação, onde essa informação não é pura (oh!), inserindo assim a mentira, o desvio, pois não se concebe uma idealização imediata do mundo, e sim a possibilidade de alternar significados, e jogar com eles, jogar, jogar, jogar com o tempo, com os signos, com a mensagem, consumo de novas mensagens, mas sem manifestar um lugar seguro a ser alcançado, como a casa própria, o seguro de vida e saúde, a idéia de plena realização (unidade, harmonia) e o sorriso perfeito, como condição de permanente angústia por essa felicidade (sorriso) cada vez mais inalcançável (sorriso de novo, ou riso?), pois você ainda não possui os objetos certos para ser aceito (rejeitado), como carro com alta velocidade, e uma jaqueta bem lavada com um branco reluzente, um chão brilhante, dentes e cabelos brilhantes, mas com um corpo ágil e dinâmico como um lince, e uma segurança de quem se encontra em permanentes férias, realmente além disso você percebe aquele ator que se encontra na tela sempre fazendo todos os papéis e cada dia mais jovem, parece que tudo se encontra em seu lugar, seguro, onde seríamos invadidos pela sensação de proteção, induzidos ao esquecimento de tudo (deixe o papai cuidar para você), deixe para amanhã sempre. Então a videoarte estaria contaminada pela dissecação dos significantes e significados, pela fragmentação da imagem idealizada, contaminada pela subjetividade do artista e sua leitura dos sentidos, também distante de uma apreensão imediata e fácil, cada vez mais próxima da idéia da degustação.



DIGITO_Book.indb 107 7/11/2006 22:05:43

# : Sons e Sistemas



# #11 Diáspora rítmica — técnica como ferramenta de mundialização

*por Antropobass*

"Tecnologia... as pessoas colocam a mão nela... ela fica cada vez maior."

Desde o começo do século XX inúmeros aparatos foram desenvolvidos com a intenção de reproduzir e alterar o som fosse mecânica ou eletricamente. Inicialmente trataremos em especial daqueles inventos, inventores, músicos e movimentos que dialogaram diretamente com a musicologia, mais especificamente aqueles que introduziram radicais inovações ao conceito de instrumento musical e música. São, estes, sobrinhos da revolução industrial; filhos do Ocidente pós-guerra.

Começaremos por Roma, 1913, onde pela primeira vez, em forma de manifesto, Russolo aponta para uma nova direção, despertado-nos para as transformações do mundo moderno recheado de novas percepções, sensações e velocidades.

O Movimento Futurista com obras na literatura e nas artes plásticas atentava, também, para o som e para a música. Uma música que retratasse o seu tempo, ou melhor, que fizesse uso dessa nova natureza; uma natureza urbana:

> "Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos, e degustaremos então o distinguir dos redemoinhos de água, de ar ou de gás nos tubos metálicos, o murmúrio dos motores que resfolegam e pulsam com uma indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai e vem dos êmbolos, os rangidos das serras mecânicas, o andar dos trens por sobre os trilhos, o estalar dos chicotes, o gorjear das cortinas e das bandeiras."[1]

[1] RUSSOLO Apud MENEZES, Flo (Org.). Música eletroacústica: história e estética. São Paulo: Edusp, 1996.



DIGITO_Book.indb 109 7/11/2006 22:05:44

Eis as palavras proferidas em "A Arte dos Ruídos Manifesto Futurista" que ressoaram e influenciaram os trabalhos de Pierre Schaeffer 37 anos depois. Algo como a classificação dos timbres segundo seu tom predominante ("som ruído") e sua preocupação em não transformar "a arte dos ruídos" numa mera reprodução imitativa já recebia atenção mesmo antes das experiências realizadas, em 1948, com a música concreta.

As idéias para um novo conceito musical estavam manifestas, e foi logo no pós-guerra, mais precisamente na década de 1950, que as experiências do ser humano com as máquinas intensificaram-se na direção de propor um novo conceito musical abrindo um diálogo direto com os conceitos clássicos que definiam o que deveria ou não deveria ser; era ou não era música.

Foi uma rádio francesa — ORTF —, na cidade de Colônia, que por muito tempo abrigou os experimentos de Pierre Shaeffer, que, em 1948, definiria suas experiências da seguinte maneira:

> "Tomar partidos composicionalmente dos materiais oriundos do dado sonoro experimental; eis o que chamo, por construção, de Música Concreta, para quem bem possa pontuar a dependência em que nos encontramos, não mais em relação a abstrações sonoras preconcebidas, mas com relação a fragmentos sonoros existentes concretamente, e considerados como objetos sonoros definidos e íntegros, mesmo quando e sobretudo se eles escapam das definições elementares do solfejo."[2]

A música concreta tinha a intenção de produzir som através da manipulação da infinidade dos "objetos sonoros". Objetos, estes, que povoam nosso cotidiano e são capazes de produzir uma imensa quantidade de ruídos. Esses sons estão ocorrendo todo o tempo e em toda parte compondo uma paisagem sonora ("*soundscape*"): estão perto, longe, abafados, estáticos ou em movimento; são independentes da vontade humana no sentido de que não são controlados ainda que sejamos nós os responsáveis por sua existência.

Para que esses sons deixassem de ser eventos desordenados e

[2] SHAEFFER Apud MENEZES, Flo. Op. cit.



DIGITO_Book.indb 110 7/11/2006 22:05:44

passassem a ser música bastava ordená-los passando, assim, de um som puramente físico para um som cultural[3]; som musical à medida que se tem a intenção de ouvir e produzir música. Shaeffer adotará um recurso muito utilizado ao longo de seus experimentos, baseando-se na repetição do mesmo fragmento sonoro — ouvi-los em si (os ruídos), percebendo sua textura, matéria e cor. Repetindo esse fragmento o evento passava a constituir música.

O embate conceitual com a musicologia realizou-se devido a Shaeffer cultivar certo repúdio às partituras musicais, as quais considerava uma abstração e, como Blacking perceberá mais tarde, por ser a partitura somente uma diretriz aproximada à realização da obra. Foi justamente o advento da música como arquivo, a música gravada para sua posterior reprodução, que permitiu a abertura dessa discussão.

À medida que prevalecesse a significação e se operasse sobre esta — a partitura/significante — não haveria música, e sim literatura. Ao empenhar-se em manipular os "objetos sonoros" através de distorções e reverberações, a música concreta intencionava destituir o som de significado através da impossibilidade de reconhecer o material fonte (significante); como Leopold Stokowski, já em 1932, desejava: a possibilidade de criar diretamente sobre o som, e não sobre o papel. Objetivo, este, mais perseguido através dos recursos desenvolvidos pela música eletrônica — aparelhos que produziam som e não os captavam de fora para depois manipulá-los: sons sintéticos; sintetizadores para falar de forma mais popular.

O mérito da música concreta, então, não foi o fato de ter trazido à tona as diversas possibilidades e multitude de recursos dos aparatos eletroacústicos já conhecidos antes mesmo da II Grande Guerra, mas sim o fato de revelar novos horizontes no campo musical agora acessíveis pela invenção da gravação magnética. Enfim, como pensar a música dentro da "era da reproductibilidade técnica": a cidade enquanto natureza, enquanto natureza humana.

Foram trazidos para o seio da música sons antes nunca utilizados

[3] BLACKING, John. Music, Culture and Experience: Selected Papers. Chicago: University of Chicago, 1995.



DIGITO_Book.indb 111 7/11/2006 22:05:45

ou imaginados. O ruído, característico dos instrumentos percussivos, "somente se incorporou às estruturas musicais ao longo da história da música ocidental sob o prisma de uma exceção diante da organização sempre prioritária das alturas"[4]. O advento da música concreta emancipou as estruturas inarmônicas tidas até então como não musicais uma vez que se considerava música apenas aquilo que pudesse ser grafado numa pauta (pentagrama). Outra novidade foi classificar os sons não segundo sua fonte ou instrumento, mas sim segundo seu timbre.

O surgimento desses novos conceitos e a longa história ocidental de desenvolvimento tecnológico possibilitaram a criação da música concreta e eletrônica. Novos horizontes, já proclamados pelos futuristas, ganharam, assim, concretude.

Mas aonde entra a idéia, proferida no título, de uma diáspora rítmica?

Antes de mais nada chamo a atenção para um determinado ponto. Não quero deixar a imagem de que não existem interinfluências entre os povos ocidentais e não ocidentais na esfera musical antes de tais adventos. Tais movimentos e fluxos culturais já existem de longa data. O que será enfatizado, pois, é como a técnica, reconhecida como racional — característica predominante da sociedade ocidental que se volta para sua constante transformação — e a tecnologia ocidental foram ressignificadas e reapropriadas pelo universo cultural negro. Insisto que tal fenômeno não possui mão única.

Um recente trabalho na área da sociologia intitulado de "*Black Atlantic*"[5] faz referência a um enorme circuito cultural negro que vem sendo traçado desde quando o primeiro navio negreiro atracou em terras americanas.

Retirado de seu universo e transposto a uma nova realidade tanto material quanto simbólica o negro recriou seu referencial cultural, parte íntima do seu ser[6]; valores profundos que não são

[4] MENEZES, Flo. Op. cit.

[5] GILROY Apud VIANNA, Hermano. O atlântico negro: música afro-americana é um circuito intercontinental de tradições. Folha de S. Paulo, Mais!, São Paulo, 14 nov. 1999.

[6] MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In FERREIRA, Edemar Cid. Arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Artes Visuais, p. 98-111, 2000.



DIGITO_Book.indb 112 7/11/2006 22:05:45

trocados feito vestes. A esses valores tradicionais foram acrescidos outros fosse pela imposição do meio natural (utilização de outras matérias-primas para a produção de uma cultura material; adoção de outros referenciais geográficos), fosse uma maneira de escamotear diante dos brancos suas crenças e hábitos (aproximação de sua religião à religião católica).

A diáspora negra, inicialmente forçada pelo branco, não corresponde simplesmente a uma grande região geográfica onde se instalaram focos da cultura negra. Paul Gilroy atenta que esse grande circuito corresponde a um intenso fluxo cultural onde não faz sentido sair em busca de raízes — tendência tão forte da antropologia — definidoras de um eixo central que ao longo do tempo e espaço foram se modificando[7].

O livro aponta para uma nova proposta de interpretação em que se deve ter em conta o fluxo e o refluxo cultural. É justamente nesse trânsito intercontinental ("Atlântico Negro") onde as diversas manifestações da cultura negra se interpenetram e interinfluenciam que localizaremos e melhor analisaremos as diversas manifestações negras, muito longe de querer localizar sua fonte original.

Situado nesse contexto encontra-se o que chamo de "tradição do beat" tendo como expoentes culturas musicais tais como o maracatu pernambucano, o bumba-meu-boi maranhense e o samba — no caso brasileiro — que, entre outros, são frutos dessa diáspora negra que tem como estrutura predominante o ritmo, quando colocados em foco os instrumentos, a base musical para as melodias vocais.

Muitas dessas culturas que "convivem"[8] com as transformações radicais de nossa sociedade ainda preservam características que caminham na contramão do desenvolvimento capitalista seja através da formação de laços de solidariedade (comunidade), seja na forma de suas manifestações e processos de criação que não se enquadram diretamente na lógica da produção capitalista, mesmo quando imersa nessa malha mundial.

[7] VIANNA, Hermano. Op. cit.

[8] PASCUET, Maurício. Brilho da noite: um bumba-meu-boi na cidade de São Paulo. 2000 — Projeto de iniciação científica.



DIGITO_Book.indb 113 7/11/2006 22:05:46

Essa diáspora rítmica que se apropriou da tecnologia ocidental não se limitou às configurações reconhecidas como "culturas tradicionais". Essa apropriação diz respeito aos aparatos de reprodução modernos que proporcionaram uma maior popularização dos meio eletroacústicos até então utilizados por uma elite intelectual para a promoção de um debate científico acerca da música — musicologia — ou em apresentações que intencionavam promover uma nova concepção de música erudita.

O processo sociocultural da diáspora negra, em meio aos processos de mundialização cultural, processo este que torna rotineiros certos hábitos, práticas e objetos da civilização ocidental capitalista (hora do trabalho, hora do lazer, rodovias, computadores, semáforos), mostrou-se extremamente inventivo e original ao por as mãos nas criações que desde o começo do século XX ganhavam corpo.

Temos então, nos anos 40, a eletrificação do blues dando origem ao *rhythm and blues*. Já nos anos 60, jamaicanos, que desde a década de 1950 promoveram um intenso movimento cultural ao redor d *sound-system*, deixaram de usá-lo como simples reprodutor sonoro privado. Tais aparelhos reproduziam, durante as "*Dancehalls*", músicas que pela primeira vez, na cultura popular, eram produzidas e mixadas em estúdio ganhando reconhecimento frente às performances de bandas ao vivo.

Mais tarde, no início dos anos 70, Kool Herc, também um jamaicano, dissemina as técnicas de discotecagem para garotos do Bronx (gueto negro de Nova York) surgindo desse encontro o rap e a utilização do toca-discos como instrumento musical manejado com técnicas, hoje tradicionais, batizadas de "*scratch*" e "*break beat*".

Em 1975 DJs do Bronx começam a utilizar o vinil como um arquivo musical de onde se extraem pedaços ("*samples*") para a constituição de uma nova música. É desse processo que ganha sentido atribuir à "*house*" e mais tarde ao "*jungle*" a postura de releitores de uma tradição eletrônica popular. A *house* (1980), desenvolvida em Chicago, é uma releitura da "*disco music*" enquanto que o *jungle* (década de 1990) constitui uma releitura de diversas tendências musicais negras espalhadas pelo mundo, entre elas o *reggae*, o *dancehall* e inclusive o *funk* de meados dos anos de 1940.



DIGITO_Book.indb 114 7/11/2006 22:05:46

Esse breve apanhado de estéticas musicais configura um circuito musical rítmico particular onde as características técnicas de nossa sociedade se evidenciam claramente. Mesmo se formos atrás das origens dessas músicas, só interpretaremos melhor suas referências, influências e símbolos se voltarmos nossa atenção para o intenso trânsito cultural que configura o chamado "Atlântico Negro".

A tecnologia, e mais especificamente a máquina, recebe, em nossa sociedade, a conotação de algo distante e estranho ao homem. O debate é erguido pelas alas mais conservadora de artistas que vêem na reprodução a perda da unicidade e singularidade da obra. Principalmente na área das humanidades percebe-se certo repúdio aos avanços técnicos que o Ocidente conquistou, sendo tal processo o culpado de nossa alienação. Estaríamos cada vez mais longe da nossa natural posição de produtores — no sentido de saber e acompanhar com ciência os processos de criação — para, cada vez mais, uma crescente dependência das máquinas. Passaríamos, então, para a condição de meros consumidores.

Heidegger anuncia um "arrazoamento imposto pela civilização das máquinas"(Heidegger apud Arlindo) correspondendo, assim, a um progresso técnico e uma estagnação no plano cultural. Não quero dizer aqui que tais críticas não sejam desejáveis, pois, afinal, são problemas que merecem reflexão uma vez que o sistema capitalista implica em uma produção incessante da desigualdade social em escala planetária; tendo a técnica como ferramenta.

Mas não podemos, daí, invalidar toda relação entre homens e máquinas, pois é a própria técnica — e seu constante desenvolvimento — que constitui traço forte de nossa cultura, uma "cultura ocidental urbana". Saber domá-la talvez seja a tarefa mais difícil. A diáspora rítmica mostra um de seus caminhos. Através da análise das manifestações musicais poderemos melhor compreender a questão.

Os exemplos mencionados anteriormente indicam que a máquina não representa necessariamente dominação. O homem manteve-se na posição de produtor: "Um verdadeiro poeta dos meios tecnológicos é justamente aquele que subverte a função da máquina, manejando-a na contramão de sua produtividade programada"[9] ; a exemplo



DIGITO_Book.indb 115 7/11/2006 22:05:46

da cultura hip-hop que faz do toca-discos (pensado como máquina de simples reprodução sonora) um instrumento musical.

Os produtores do *tecno* e do *jungle*, por exemplo, são mistura de artista e engenheiro, pois lidam diretamente com a criação através dos recursos tecnológico (ondas, moduladores, arquitetura, seqüenciadores, acústica, técnica). Através dessas manifestações podemos enxergar uma interseção cada vez maior entre arte, tecnologia e ciência. Pierre Shaeffer já havia se questionado se eram, os concretistas, músicos ou cientistas.

A técnica sempre esteve aliada ao homem e todo avanço técnico correspondeu a alguma transformação no plano cultural e assim também se dá no outro sentido.

A diáspora rítmica é um exemplo de como através de gerações o universo negro foi criado e recriado seja qual fosse o ambiente cultural em que estivesse habitando.

Através do acelerado desenvolvimento das forças técnicas de nossa sociedade conseguiram expor suas estéticas, artes, músicas, valores, enfim, o emaranhado material e simbólico que delineia uma cultura extravasando fronteiras, colocando-se, assim, em dimensão mundial.

O ruído, até há pouco, considerado som não musical — dentre as teorias musicais do Ocidente — ganha visibilidade e independência dentro da construção e da concepção de música. A tradição predominantemente rítmica do universo negro aliada à tecnologia do mundo moderno conquistou seu espaço; fruto de uma cultura mundializada.

**Metáforas possíveis**

Quando me referi à idéia de um fluxo cultural transatlântico metaforizado sob o conceito "*Black Atlantic*" vieram-me outras metáforas possíveis.

O DJ lida com dois discos negros nos quais estão cravadas ondas. Cada qual um universo distinto... um oceano distinto: mares brasileiros, ingleses, jamaicanos, escoceses...

O ato de mixar é o ato de colocar em contato tais oceanos; não

[9] MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário. In MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário, o desafio das poéticas tecnológicas. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 10-44.



DIGITO_Book.indb 116 7/11/2006 22:05:47

só contatar, mas fundir universos muitas vezes longínquos uns dos outros, mas, porém, todos sobre a mesma corrente musical. [redacted] Cada vinil é um "Atlântico Negro", cabendo ao DJ transportar nossos sujeitos (produtores) — no disco — materializados. [redacted] A cultura do vinil materializa universos musicais que talvez nunca pudessem em vida se encontrar. [redacted]

**Bibliografia**

BLACKING, John. Music, Culture and Experience: Selected Papers. Chicago: University of Chicago, 1995.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário. In MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário, o desafio das poéticas tecnológicas. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 10-44.

MENEZES, Flo (Org.). Música eletroacústica: história e estética. São Paulo: Edusp, 1996.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? In FERREIRA, Edemar Cid. Arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Artes Visuais, p. 98-111, 2000.

ORTIZ, Renato. Um outro território: ensaios sobre a mundialização. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1996.

_____. Mundialização e cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PASCUET, Maurício. Brilho da noite: um bumba-meu-boi na cidade de São Paulo. 2000 — Projeto de iniciação científica.

VIANNA, Hermano. O atlântico negro: música afro-americana é um circuito intercontinental de tradições. Folha de S. Paulo, Mais!, São Paulo, 14 nov. 1999.

_____. Tecnologia do transe. Folha de S. Paulo, Mais!, São Paulo, 6 abr. 1999.

Videografia

LEE, Iara. S/D Modulações. Caipirinha Records.



DIGITO_Book.indb 117 7/11/2006 22:05:47

# #12 A rede in(di)visível do funk

*por Bruno Natal*

É som de máquina
É na tomada
É som de pobre
Comunidade
Sub, sub, sub, sub
Dub, dub, dub, dub
Se ligue, lig, lig, lig
*Lucas Santtana, em "Tática de Machine"*

Música eletrônica brasileira ainda é algo novo. Embora existam bons produtores no Brasil, um circuito grande de festas e boates e um público crescente, o processo está em andamento. São poucas as produções que não soam como cópias, ainda que bem executadas, do que é ditado pelas pistas de dança estrangeiras.

As verdadeiras inovações vieram justamente de onde menos se esperava. Nas favelas cariocas, brotou um híbrido de *soul*, *electro*, *Miami bass* e outros estilos chamado *funk*. Acontecendo de maneira espontânea e, mais importante, autogerida, o *funk* é totalmente independente. Exatamente por não ter amarras ou regras é que o *funk* é tão rico, tornando-se um terreno de experimentação valioso. Três aspectos chamam a atenção: a produção musical, que reverte suas limitações em benefício próprio; a estética singular e os métodos de distribuição.

A rede do *funk* que possibilita sua existência é mais antiga que o próprio gênero e conhecer suas origens é fundamental para entender como o *funk* nasceu, cresceu e alcançou a maturidade, merecendo o título de primeira música eletrônica originalmente brasileira.

**O batizado**

O *funk* feito nas favelas cariocas é uma mistura de tantas coisas que a confusão começa pelo nome. Para evitar mistura entre o pan-



DIGITO_Book.indb 118 7/11/2006 22:05:47

cadão e o *funk* americano feito nos anos de 1970, em vários lugares o termo *funk* ganhou um adendo, virando nome composto. No resto do Brasil é "*funk carioca*", na Europa é "*favela funk*" e nos EUA é "*brazilian baile funk*", cada lugar tenta achar um jeito de explicar.

Enquanto para uns o adendo é uma questão meramente didática, prática (dois estilos com a mesma denominação complicam o entendimento), para outros é questão de purismo e preconceito. "Isso não pode ter o mesmo nome do *funk* setentista", dizem, como se o próprio *funk* tivesse algo de puro. A controvérsia em torno do nome serve para ilustrar uma constante na história do *funk*: as opiniões dividem-se entre o amor e o ódio, raramente há indiferença.

Essa discussão (e todas as outras, a bem da verdade) pouco importa para a multidão que há anos sacode ao som do batidão em todos os cantos do Rio de Janeiro. Para esses — e para os que tapam os ouvidos também — não existe dúvida. Funk é sinônimo de som de massa, urbano, contemporâneo, de uma música eletrônica originalmente brasileira.

**Do** *funk* **ao** *funk*

A tentativa de renomear o *funk*, além de inútil, é desnecessária. O *funk* tem uma ligação próxima com o *soul*. Nesse sentido, conhecer um pouco do cenário onde o estilo surgiu é imprescindível para compreender, senão o *funk*, pelo menos de onde vem esse nome a princípio tão distante de descrever o que se ouve saindo daquelas torres de caixas de som, cuspindo graves que fazem tudo tremer.

A raiz dos bailes *funk* está nos bailes que aconteciam nos subúrbios do Rio. Na primeira metade dos anos de 1970, festas de *black music*, chamadas de bailes black, animavam os clubes e as quadras de samba da periferia carioca, tocando muito *soul* e *funk* norte-americano. É dessa época que vêm equipes de som conhecidas, como Soul Grand Prix, Cash Box, Curtisom, Pipo's e Furacão 2000. Havia também os bailes de cocota, dedicados ao rock progressivo e ao *soul*, como o Baile da Pesada, dos antológicos Big Boy e Ademir Lemos, no Canecão.

No começo, o público desses bailes era bem dividido, tanto no quesito musical quanto no geográfico. Enquanto os bailes black flo-



DIGITO_Book.indb 119 7/11/2006 22:05:48

resciam no subúrbio, os de cocota, justificando o nome, dominavam a zona sul. Obviamente, essa separação não durou muito tempo. No Brasil, de um jeito ou de outro, as coisas sempre acabam se misturando. Nesse caso, a música foi o catalisador.

Havia eventos semanais em diversos bairros da zona norte do Rio, quase sempre lucrativos, a ponto de algumas equipes trazerem artistas internacionais. Uma extensa rede de bailes se estendia pela cidade, sendo freqüentada e percorrida por Tim Maia, George King Combo e muitos outros nomes, hoje consagrados, em início de carreira. O mapa desse circuito serviu de base para algo muito maior que viria a seguir.

No final da década de 1970, no auge da *disco music*, a música de discoteca chegou derrubando tudo. Primeiro fez sucesso nos bailes de cocota. No subúrbio, entretanto, demorou um pouco mais pra emplacar. Só quando artistas do *soul* como Kool and the Gang e O'Jays fizeram incursões por essa área, surgiu um estilo chamado disco *funk*, aproximando a pegada do estilo da *black music*, trazendo de volta o *groove*, os metais, as linhas de baixo, os graves. Quando isso ocorreu, os dois bailes, os black e os de cocota, passaram a tocar o mesmo tipo de música. Nada mais justo que passassem a ter o mesmo nome: baile *funk*.

Como toda moda, a disco music também passou, e com ela a maior parte dos bailes da zona sul, sempre à espera do acontecimento da vez. No subúrbio, no entanto, os bailes continuaram, acompanhando o processo de digitalização da soul music.

**Pancadão**

No início dos anos de 1980, os sons sintetizados de Numbers, dos alemães do Kraftwerk, faziam sucesso nas pistas dos bailes. Porém, desde a queda do soul e mesmo do *disco funk*, não tinha surgido nada com o mesmo potencial para tirar as pessoas de casa para dançar. Esse hiato durou até Planet Rock, do Afrika Bambaataa, um marco do *hip-hop* e do *electro*, encontrar seu caminho até as favelas cariocas. O estrago das batidas eletrônicas e do grave acachapante dessa música nas pistas foi colossal, sobretudo em um rapaz chamado Fernando da Matta, hoje mundialmente conhecido como DJ Marlboro.



DIGITO_Book.indb 120 7/11/2006 22:05:49

Nos EUA, Planet Rock inspirou diversos artistas. Vieram faixas como Don't Stop the Rock e It's Automatic, do J. J. Fad, Supersonic do Freestyle, igualmente abusando dos efeitos da bateria eletrônica TR 808, que não demoraram a chegar por aqui, sendo muito bem recebidos nos bailes. Na seqüência, veio o *Miami bass*, estilo marcado por freqüências sonoras muito, muito graves e pelo visual e letras explorando a sensualidade feminina, às vezes de forma considerada machista. O 2 Live Crew foi talvez o principal expoente desse som. Suas letras, quase pornográficas, renderam uma cota razoável de problemas para a banda. Devido a essa influência, apesar da barreira da língua, o *funk* acabaria herdando os mesmos problemas mais tarde.

No segunda metade da década de 1980, os bailes *funk* atraíam multidões. Contudo, sendo um fenômeno localizado nos subúrbios, ainda não despertava a atenção nem da mídia nem da classe média. Esse fator, inclusive, mostrou-se crucial para o desenvolvimento do *funk*. O desinteresse da parte mais abonada da sociedade evitou que houvesse interferência ou qualquer forma de censura ou direcionamento no que estava surgindo. Além disso, obrigou o movimento *funk* a criar um esquema independente das grandes gravadoras e da mídia, fator responsável não só pela autonomia, mas também pela sobrevivência do *funk* até hoje.

Até então, embora uma grande quantidade de discos de *Miami bass* fossem consumidos no Brasil, ainda não havia surgido nada local, feito aqui. Como o público interessado, tanto DJs quanto ouvintes, estava concentrado nas zonas mais pobres da cidade, obviamente a dificuldade de acesso a equipamentos de produção era parte do problema para isso acontecer. Mas a idéia existia, o caldo estava engrossando.

**Som Brasil**

Em 1988, o antropólogo Hermano Vianna publicou *O mundo funk carioca*, um estudo sobre esse universo até então paralelo que existia no Rio. Foi através desse estudo que a zona sul e a grande mídia começaram a se dar conta de enormidade. O contato de Hermano com o *funk* foi também determinante por outro motivo: foi ele quem deu a Marlboro sua primeira bateria eletrônica, uma Boss DR 110. Era o



DIGITO_Book.indb 121 7/11/2006 22:05:49

início do *funk* brasileiro como conhecemos hoje.

A primeira música feita por Marlboro foi a "Melô da mulher feia", depois, em 1989, veio a compilação Funk Brasil, com diversos artistas, um sucesso estrondoso. Outro produtor, Grand Master Rafael, também lançou um disco no mesmo ano. Não se tratava de mera cópia do *Miami bass* que alimentou o baile por muitos anos. Existia algo de diferente naquele som. O som metálico tinha um grave ainda mais presente, a produção era mais seca, os efeitos, mais simples. A principal diferença, no entanto, era outra: agora, as músicas eram em português.

O tornou-se novo instrumento, um meio de comunicação para as favelas. Gente que, apesar de jamais ter segurado um microfone, tinha muito o que falar, e encontrou o veículo perfeito para externar seus pensamentos. Rápido, direto e, principalmente, sem intermediários que pudessem filtrar a mensagem. A favela podia enfim falar de seus problemas, seus sofrimentos e também de suas alegrias e do orgulho de viver em comunidade, gerando clássicos como o "Rap da felicidade", de Kátia e Julinho Rasta, cantado pela dupla Cidinho e Doca.

Com o passar do tempo, tendo acesso a equipamentos melhores, como baterias eletrônicas e samplers, o *funk* continuou seu processo antropofágico. Elementos da cultura musical brasileira, do samba ao candomblé, foram sendo absorvidos, enriquecendo e trazendo personalidade própria para sonoridade.

**Estética favelada**

Desde o princípio, por ter sofrido poucas interferências de meios ditos mais cultos, o *funk* possui características muito próprias. A apropriação da alta tecnologia por pessoas com pouco acesso a educação fez com que poucas regras, ou nenhuma, fossem seguidas, simplesmente porque não havia uma.

Nesse sentido, o *funk* não é um caso isolado. Há algo de similar entre o ritmo carioca e fenômenos musicais que vêm surgindo ao redor do mundo nas últimas décadas, como o reggae digital do *dancehall* jamaicano, o *reggaetón* panamenho/porto-riquenho, o *kuduru* angolano, o *banghra* indiano e mesmo o *tecno brega* para-



DIGITO_Book.indb 122 7/11/2006 22:05:50

ense. Em todos esses estilos as facilidades promovidas pela revolução digital — pelo menos os que eventualmente foram parar nas classes menos favorecidas das sociedades — foram determinantes para o seu crescimento.

Produtores musicais do primeiro mundo, de uma maneira ou de outra, sempre tiveram acesso à tecnologia. Do ponto de vista musical, essa revolução digital pôde ser mais facilmente sentida nos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento. Quem antes nunca tinha visto um computador, hoje sabe utilizá-lo minimamente, o bastante para fazer suas próprias músicas.

A espera foi longa, por isso a fome de conhecimento e a vontade de produzir são enormes. Nas favelas, encontrar novas utilidades para objetos é coisa do dia-a-dia, vale a lei do desperdício mínimo. Da mesma maneira, como um buraco negro sugando tudo a sua volta, no *funk* utiliza-se qualquer coisa em favor da música. Assim, não é anormal ouvir *samples* de The Clash, Prince, The Smiths, árias italianas ou Layo & Bushwacka servindo de base nas produções "*funkeiras*". Não se trata de citação ou demonstração de conhecimento — muitas vezes os produtores nem sabem que artistas são esses. O que importa é a sonoridade e o que isso vai causar no resultado final.

A combinação entre a falta de critérios claros quanto ao que pode ou não fazer parte de uma música e o fato de não se preocupar em agradar ninguém que não a si próprio é o fator responsável pela característica mais marcante do *funk*: a originalidade. São misturas tão improváveis, tantos elementos juntos, que não há como soar nada menos do que novo. Por isso, o *funk* é enxergado (principalmente no exterior) como a música eletrônica genuinamente brasileira. Feita no Brasil, de uma maneira única e que só poderia ter surgido aqui.

Essa ausência de lógica ou referências pré-estabelecidas é, muitas vezes, a fonte do preconceito, um dos principais obstáculos do funk. Sobretudo entre a classe média, sempre dependente de um aval externo para aceitar algo como bom.

**Sem neurose**

Esse preconceito é, em parte, responsável por outro estigma que persegue o funk: o da violência. Junto com a discussão sobre o



DIGITO_Book.indb 123 7/11/2006 22:05:50

conteúdo das letras, esse é o principal entrave do gênero. Entre os acontecimentos cruciais, está o arrastão na praia do Arpoador, em 1992 (ano eleitoral). Visitar um baile pode ajudar a elucidar pontos importantes. Em 2005, acompanhado do DJ Marlboro, este autor foi ao baile na comunidade da Formiga (favela localizada na Tijuca, zona norte do Rio).

Subindo o morro, uma série de instruções tiveram que ser seguidas. Além de obedecer aos comandos do motoqueiro que fazia a escolta até o topo, todas as janelas do veículo deveriam estar abertas e a luz interior, acesa. Quase lá em cima, uma barricada de lixeiras filtrava a passagem, sob o olhar vigilante de rapazes portando pistolas cromadas. Era a chegada.

Fora da quadra de esportes onde acontecia o baile, rapazes de 16 anos andavam com fuzis quase do seu tamanho. Dentro da quadra, tudo mais tranqüilo. Provavelmente por conta da visita de jornalistas, não havia nenhuma arma à vista.

O espaço estava vazio. Devido às recentes operações policiais na região, essa era a primeira festa em dias. Os que foram dançaram, beberam, se divertiram e foram embora. Fora a enorme quantidade de crianças de seis, oito anos de idade circulando pelo lugar às 3h30 da manhã, não houve nada fora do normal. Nenhuma pancadaria, nenhum proibidão, nenhuma apologia.

Embora nenhuma das equipes de reportagem presentes estivesse interessada na simplista associação funk/tráfico, as armas estão lá, não tem como ignorar. Como se sabe, o Rio é uma cidade dividida. Em certas partes — em muitas partes — não se entra sem autorização dos "donos" do lugar. Isso não é exclusividade dos bailes *funk*, qualquer atividade numa favela dominada pelo tráfico é assim, incluindo os serviços públicos como coleta de lixo, gás e, claro, policiamento.

É importante entender como o funk foi parar nesse ambiente, nem sempre foi assim. O grande erro do Estado foi a tentativa de proibição dos bailes no começo dos anos de 1990, no frenesi pós-arrastão televisionado do Arpoador, quando pela primeira vez o *funk* foi associado de maneira direta a baderna e atividades ilegais, até hoje motivo de discussão nos meios acadêmicos e jornalísticos. Ob-



DIGITO_Book.indb 124 7/11/2006 22:05:50

viamente, proibir não deu certo. Expulsas dos clubes no asfalto, as festas foram se esconder nos morros. Da maneira que acontecem hoje é impossível fiscalizar. Uma vez dentro das comunidades, não é o Estado quem manda. O esgoto escorrendo pela rua e a quantidade de lixo pelos cantos lembra isso a toda hora.

Os bailes são freqüentados tanto por trabalhadores (a maioria) quanto por bandidos. A presença de traficantes não significa que a festa seja deles ou para eles. Eles ouvem funk, como todos misturados ali, e só. O negócio do tráfico é droga, não música. Dizer que os bailes são festas de bandido é uma generalização burra e irresponsável. Existem os proibidões, funks de exaltação a facções criminosas, entretanto esses são minoria. De qualquer forma, mesmo nos lugares onde o tráfico financia as festas, ele o faz porque o Estado falhou ali também.

Proibir o funk foi combater o efeito, não a causa. Ainda que tivessem conseguido acabar com os bailes, outro tipo de música animaria as festas. Porque elas continuariam acontecendo e, qualquer que fosse o gênero musical, as coisas seriam exatamente iguais. Não iria demorar muito, apareceria alguém propondo proibir a música nas comunidades.

Quando se fala em ausência de Estado, não está-se falando somente de polícia, muito menos do velho "sobe, prende e manda fechar". O Estado falhou e continua falhando em questões sociais básicas, como educação e oportunidades. Foi essa falta de condições que proporcionou a germinação do tal "poder paralelo".

Essa situação gerou o ambiente perfeito para os chamados "bailes de corredor", em que o quebra-pau rola solto, e para o surgimento dos proibidões. "Proibidão" é o funk exaltando facções criminosas e suas atividades ilícitas geralmente encomendados pelos traficantes ou feitos por alguém com a intenção de agradar os chefes do tráfico. Pela lei brasileira, exaltar contravenções é considerado apologia ao crime e, portanto, é ilegal.

Entretanto, mesmo a definição do que é um proibidão é nebulosa. O cantor e letrista Mr. Catra não nega incursões pelo estilo no passado. Porém, ele alega que muitas músicas (tanto suas quanto de outros artistas) não fazem apologia, simplesmente relatam a realida-



DIGITO_Book.indb 125 7/11/2006 22:05:51

de das favelas. Nesse caso, o rótulo proibidão serviria como desculpa para calar as denúncias.

Nesse contexto, dizer que "funk é violento" é querer simplificar as coisas. Os bailes ou o funk não são violentos. A favela que é. O mesmo raciocínio pode ser aplicado na controvérsia sobre o conteúdo das letras, outra fonte inesgotável de discussão, sejam as eróticas ou os proibidões. Afinal, é difícil exigir polidez e fineza de pessoas que muitas vezes mal tiveram acesso à educação mais básica.

**De mão em mão**

Mais uma vez usando táticas de favela, o funk fez do preconceito e das adversidades sua força. A mídia por muito tempo ignorou, a indústria do disco disfarçou e as classes sociais mais favorecidas negaram sua legitimidade. Mesmo assim o funk cresceu. A verdade é que, quanto mais se tenta reprimir o funk, maior o gênero fica.

Desde o princípio dos anos de 1990, pelo menos uma música estoura nacionalmente. Depois que a onda passa, a imprensa esquece o assunto e a sociedade vai atrás de outra novidade. O funk, porém, continua. O gênero não sofre com modismos, pelo contrário, se aproveita deles na mesma proporção em que é explorado, serve como uma injeção de gás. Seja nos bailes nas favelas ou nas barracas do camelódromo da Uruguaiana (no centro do Rio, um dos mais importantes pontos-de-venda de discos do estilo), a música não pára.

O segredo disso é que, embora sempre haja flertes, o funk nunca dependeu ou almejou depender de grandes gravadoras para existir. A independência transformou o funk num gênero auto-sustentável, algo por si só invejável e único. Os produtores e profissionais envolvidos encontram e lançam os artistas, fabricam e distribuem os próprios discos, num ritmo frenético, e controlam centenas de eventos no circuito dos bailes. Essa rede invisível é o maior patrimônio do funk.

**Cruzando fronteiras**

Essa rede se provou tão eficiente que o funk acabou conquistando reconhecimento internacional, algo que muitos músicos brasileiros passam a carreira tentando em vão. Juntos, artistas como DJ Marlboro, Mr. Catra e Tati Quebra-Barraco deram a volta ao mundo, tocando em alguns dos principais festivais internacionais. Inglaterra, França,



DIGITO_Book.indb 126 7/11/2006 22:05:51

Alemanha, Holanda, Colômbia, Central Park Summer Stage (EUA), Sónar Barcelona (Espanha), Croácia, Eslovênia, Japão, Israel... A lista é extensa e não pára de crescer.

Os efeitos dessa internacionalização já podem ser percebidos. Artistas estrangeiros estão se debruçando sobre o gênero, criando suas próprias interpretações, numa espécie de releitura da releitura. Como no caso do afrobeat (criado na África a partir do funk, música de raízes profundas na herança africana), a música eletrônica sofreu uma metamorfose no Brasil e agora retorna para os países de origem para transformar a matriz.

Além das diversas mixtapes de funk de DJs estrangeiros circulando pela internet, destacam-se o trabalho do produtor americano Diplo e o da cantora cingalesa radicada em Londres M.I.A. A dupla tem atuado como uma espécie de embaixadora internacional do pancadão no exterior.

Por aqui, já existe um número grande de gente sem contato direto com realidades das favelas sendo influenciado ou produzindo funk. Músicas como "Quem cagüetou", de Tejo, Black Alien e Speed ou os trabalhos de Lucas Santtana, Apavoramento Sound System, Tetine e Nego Moçambique bebem diretamente nessa fonte.

Com a recente aprovação internacional, algo aparentemente (e lamentavelmente) necessário para aceitação do funk pelas elites culturais e econômicas no Brasil, a tendência é o prestígio do batidão aumentar até finalmente ser aceito como um gênero legitimamente brasileiro, tanto quanto o samba ou a MPB. Quando isso acontecer não será surpresa se o funk, seguindo sua inclinação natural pela busca de alternativas, se reinventar e der início a um novo ciclo.

**Bibliografia**

ESSINGER, Silvio. Batidão — uma história do funk. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

ASSEF, Claudia. Todo DJ já sambou. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

**Outras fontes de consulta**

Entrevistas feitas pelo autor com DJ Marlboro, Mr. Catra, Hermano Vianna, Nego Moçambique e DJ Dolores no primeiro semestre de 2005, para diferentes matérias.



DIGITO_Book.indb 127 7/11/2006 22:05:52

# #13 Espaço[nave] — manifestação coletiva do aparelhamento midiático

*por Giseli Vasconcelos*

Na sombra da cidade, ruídos, comportamentos e sistemas se incorporam à margem dos que não querem perceber suas reais manifestações coletivas. Nas sombras de Belém, o aparelhamento midiático reverbera sua descoberta para (re)ocupar o espaço social, econômico e geográfico, desobedecendo leis, normas, regras e costumes da tal racionalidade hegemônica[1].

As aparelhagens estão por toda a cidade amplificando seus processos do circuito cultural ao mercado paralelo, através da difusão nos sistemas sonoros, na distribuição pelo comércio ambulante e informal, na publicidade, na radiodifusão ou mesmo televisionada, propagando o ritmo em pits acelerados.

**A cidade**

Belém destaca-se entre os maiores centros urbanos do país, compartilhando sem diferenças com os outros grandes centros urbanos a insuficiência no sistema de saneamento básico, o desemprego crescente, a proliferação de invasões e a violência desenfreada. Localizada na região pertencente ao Terceiro Brasil, referência aos Estados mais pobres do país, o Pará é o segundo maior território da federação, com vasta riqueza mineral (não renovável) e de recursos naturais renováveis, é também o segundo Estado mais desmatado na amazônia[2]

[1] O geógrafo Milton Santos assim esclarece: "Vivemos uma racionalidade totalitária que vem acompanhada de uma perda de razão. O deboche de carências e escassez que atinge uma parcela cada vez maior da sociedade humana...". As contra-racionalidades e racionalidades paralelas que escapam desse totalitarismo são produzidas e mantidas, sobretudo pelos pobres, os que ocupam os territórios fora dos conformes dessa racionalidade dominante. Em SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 120-121.



DIGITO_Book.indb 128 7/11/2006 22:05:52

. Uma região que evidencia a discrepância entre a realidade demográfica, a grandeza de sua economia e a distribuição de renda entre os seus habitantes.

A cidade está situada nas proximidades da Linha do Equador, é impossível não sentir o calor e o "bafão" causado por seu clima quente e chuvoso. Sua localização geográfica determina também suas características de ocupação urbana, em área predominante de várzeas e igapós originários das bacias hidrográficas que cortam o município. A cidade se urbanizou na superfície de aterros, caracterizados como áreas de baixada, onde se concentram também as populações de baixa renda. No centro e nas suas proximidades, assim como nos subúrbios, as invasões em terras alagadiças formaram um aglomerado urbano diverso em que a divisa entre bairros de ricos e de pobres foram atenuadas, no entanto as diferenças são explícitas dentro de cada bairro.

Na metrópole do barulho os níveis de ruído extrapolam o limite de 65 decibéis estabelecido pela OMS, a média é de 80 decibéis, provocados por peculiaridades locais como os treme-tremes (sistemas sonoros), as bocas-de-ferro (rádio-cipó, rádio-poste), alto-falantes em lojas de bairro e inúmeros carros de som[3]. O que se consome é propagado, cantado e anunciado como vinhetas radiofônicas, dia e noite. Nas ruas ou nas portas das casas ambulantes vendem a pipoca, a vassoura, o cheiro-verde, a tapioca, o camarão e o jornal anunciando as mídias dominantes das famílias, as elites políticas. A informação coletiva com suas heranças do passado, as mudanças globais no presente e as aspirações futuras estão nas ruas, naquilo que a vida urbana talvez tenha de mais público, amplificando-se aos ouvidos da multidão e não nas mídias de quem "lê e acredita".

A população pobre, a maioria, apropria-se do espaço social sobrevivendo das feiras, do comércio ambulante, dos camelódromos, é onde estão acondicionados os sonoros informacionais: a rádio-poste, o carro de som, as bicicletas sonorizadas e mais ambulantes. A infor-

[2] PINTO, Lúcio Flávio. O Pará não caiu, também não subiu. Jornal Pessoal - A agenda amazônica de Lúcio Flávio Pinto. Belém, nº 357, nov. 2005.

[3] PARANAGUÁ, Patrícia et al. Belém sustentável. Belém: Imazon, 2003. p. 87.



DIGITO_Book.indb 129 7/11/2006 22:05:53

malidade se sobrepõe à formalidade, conduzindo de forma natural para suprir necessidades básicas de sobrevivência. O mercado Ver-o-Peso é um marco histórico que retrata como os resultados da economia global se incorporaram à cidade: mercado da cultura típica e tradicional, das encantarias amazônicas, da biopirataria escancarada, da pajelança, dos frutos e dos animais, assim como dos piratas dos bens de consumo da elite, produzidos pelos asiáticos.

A política cultural e turística desemboca em chavões e conchavos, colaboradora para a re-venda pautada nos interesses de quem remete seus lucros daqui. Reflexos da coroa portuguesa e dos liberais. Cultura saqueada e subestimada numa cidade que procura fora dela sua saída nacional, sua expressão para a nacionalidade, mesmo colaborando, com seus recursos, com boa parte do mundo.

A expressão cultural urbana é de raiz afroamazônica que reinterpreta novas experiências, entre trocas e mudanças, transformando os seus cotidianos nas baixadas e igapós. Amapá, Pará e Maranhão são redutos dessa cultura, entre suas fronteiras perpassam os ritmos caribenhos, assimilados pela amazônia cabocla e índia, transmitidos através de ondas curtas de rádio, pelos navios e por vendedores de discos em Belém. Onde a amazônia encontra o mar e o Brasil vira Caribe a reprodução e a transformação dos *sound systems* jamaicanos deram origem às radiolas do Maranhão e às aparelhagens do Pará.

**Citando um caso: as aparelhagens**

Há mais de meio século na cidade de Belém as aparelhagens promovem festas populares, itinerantes, entre cenário eletrônico e paredes sonoras de alta potência. As mais tradicionais foram aquisições de patriarcas que ao longo do tempo se tornaram propriedade da família. Eram os patriarcas, os Djs e MCs desses sistemas, que repassaram funções e técnicas aos seus filhos e formaram juntamente com os colaboradores e funcionários as famosas equipes de som.

Há por volta de duas mil aparelhagens de pequeno, médio e grande porte que viajam pelos interiores do Pará, e em outras cidades do Norte e Nordeste, mantendo tradicionalmente em seus repertórios a produção de música local. Nos primórdios, os treme-tremes tocavam os ritmos regionais entre boleros e ritmos caribenhos. São as



DIGITO_Book.indb 130 7/11/2006 22:05:53

aparelhagens tradicionais, geralmente as grandes, que imprimem renovação ao fenômeno de manifestação coletiva. Durante anos esses aparelhos passaram por mudanças estruturais ao adquirirem tecnologias de imagem e som. Tornaram-se instrumentos de comunicação que, aliados aos recursos das tecnologias de mídia, reúnem um conjunto de técnicas que se instala e busca espalhar-se numa rede social informal, intermediada pelos proprietários, artistas, equipes de som, produtores, DJs, festeiros e fã-clubes. Anualmente as aparelhagens lançam novidades para centrar e atrair seu público, é o exercício da competitividade para manter-se à frente, demandando mais tecnologia, conhecimento e organização. Esse upgrade está condicionado pela atualização de ferramentas digitais e eletrônicas que por si refletem mudanças na composição do cenário eletrônico, novidade anunciada por slogans adotados, por temporada, para o lançamento da nova nave do Rubi, a Espaçonave do Som virou "O portal intergaláctico", já a aparelhagem Matrix adotou o "Revolution" selecionado pelo público a partir de uma enquete realizada por um programa de rádio e o Treme Terra Tupinambá lançou mão de seu "Altar Sonoro".

Nas festas, a tecnologia incorporada comanda uma multidão Milton Santos considera que uma das maiores diferenças entre o mundo de cinqüenta anos atrás e o mundo de agora é esse papel de comando atribuído a objetos carregados de ideologias, então podemos considerar que uma parte do fortalecimento dos sistemas sonoros advém da parafernália em equipamentos assimilada durante décadas, entretanto a outra parte é determinada pelo reconhecimento e identificação do seu público com o brega, ritmo da região predominante nos *sets*.

O caráter itinerante dos sistemas sonoros expandiu o ritmo para outros Estados do Norte e Nordeste, fortalecendo o circuito das festas de brega e garantindo audiências significativas, se comparadas ao restrito acesso a programas de rádio e TV locais. Entre todas as metamorfoses do brega, somando a coreografia na dança e um estética singular, configurara-se um produto de identidade local, produzido e mercantilizado pelas periferias. A ausência de ambos nas mídias dominantes parece provocar um mecanismo de retroaliamentação:



DIGITO_Book.indb 131 7/11/2006 22:05:54

as aparelhagens fazem a sua mídia utilizando-se das tecnologias informacionais acessíveis para assim ampliar o circuito de atuação, já a produção do brega impulsiona uma rede de apropriação social desenvolvendo o mercado informal e introduzindo novas funções (como produtores musicais, técnicos de edição etc.) nesse circuito.

O brega desponta no Pará nos anos de 1980 propagado por cantores românticos da época que vinham produzindo músicas de apelo popular desde o enfraquecimento da jovem guarda. Era o gênero musical do povão, que contava com músicos contratados por gravadoras nacionais, por conseguirem mobilizar multidões em shows e atingir quantidades enormes de vendas de LPs[4]. O gênero já despontava preconceitos na mídia especializada que o considerava cafona e malfeito. Nesse período, a expressão cafona fora adotada pelo jornalista Carlos Imperial baseado na palavra italiana cafóne, que significa sujeito humilde, tolo e vilão. Ao fim da década, esse primeiro movimento do brega perde seu espaço nas mídias e conseqüentemente seus contratos, justamente por sucumbir às classificações pejorativas[5]. Essa fase não os impediu de continuar produzindo, assimilando novas influências e mantendo seu público nas periferias. Com a necessidade de divulgação o brega passa a utilizar-se dos sistemas de produção paralelos disseminando-se a partir de camelôs e circuitos de shows em casas noturnas, bares e aparelhagens.

Na década de 1990 o ritmo ganha mais ginga (resistência, atração e molejo) e qualidade nas gravações, era o período de crescimento exponencial das indústrias de mídia e disponibilidade crescente de equipamentos portáteis. Foi o momento da revolução dos computadores pessoais e das câmeras de vídeo, facilitando sua aquisição sem necessitar de muitos recursos. Surgia assim o bregapop, "a digestão antropofágica das influências musicais de produtores e artistas

[4] NEVES, Jr. Brega: de 1980 a 2005 — Do brega pop ao calypso do Pará. Disponível em: <http://www.bregapop.com/historia/index_jrneves.asp>. Acesso em: 28 jun. 2006. O site Brega Pop reúne uma série de textos sobre o brega produzidos por jornalistas, produtores e compositores locais.

[5] A dissertação de Fernando Fontanella faz uma análise do brega das suas origens até sua chegada ao nordeste brasileiro. FONTANELLA, Fernando. A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife. 2005. 108 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.



DIGITO_Book.indb 132 7/11/2006 22:05:54

do brega[6]", o pop de influências midiáticas, atraindo novos músicos, compositores e produtores somando elementos da música caribenha, principalmente das Guianas "Os arranjos introduzidos pelo maestro Hélio Silva na música 'Brega Carimbó', do Kim Marques, que misturou todas essas influências do calipso no nosso retumbão; ficou muito mais gostoso de dançar brega, e com isso muito mais fácil projetar o brega nacionalmente.[7]"

Como resultado das recombinações digitais da década anterior, em 2002 surge o tecnobrega, um jeito mais barato de fazer música explorando ferramentas no computador. O brega acelerado utiliza-se de versões da música pop internacional, de forma integral (adaptando versos cantados em português entre o inglês da música original) ou parcialmente, explorando a colagem, a sampleagem e o *remix*[8]. O tecnobrega utiliza-se também de instrumentos pré-gravados, a banda Tecnoshow foi a pioneira em apresentar-se com uma estrutura de banda e dançarinos tocando o repertório só de tecnobrega. É a diferença para a outra variação eletrônica do ritmo que é o cibertecno, onde tudo é processado pelo computador.

O que se ouve nas compilações de CDRs e nas festas é uma massa sonora, música sintetizada que se mistura às vinhetas lançadas e intervenções microfonadas pelo DJ. As bandas, os sistemas sonoros e os DJs são anunciados dessa forma, dando expressão a uma produção coletiva. Por isso toda produção gravada é de autoreferência, motivo que faz com que artistas e produtores ofereçam músicas em homenagem a uma aparelhagem específica, o som circula com os devidos créditos, nas letras e vinhetas. Essa síntese e a praticidade de produção atualmente são distribuídas em arquivos do tipo MP3, permitindo armazenar um acervo maior de músicas no computador

Disponível para download em: <http://www.ppgcomufpe.com.br/arquivos/teses/Bregat.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2006.

[6] AGUIAR, Alberto de. Projeção do brega. Disponível em: <http://www.bregapop.com/historia/index_projecao.asp>. Acesso em: 28 jun. 2006.

[7] Idem.

[8] O tecnobrega é a apropriação da música eletrônica que predominava nas festas populares onde se tocava compilações de tecno, divulgadas pela TV, de estações de rádio como a Jovem Pan. Textos importantes como o do antropólogo Hermano Vianna e o do jornalista



DIGITO_Book.indb 133 7/11/2006 22:05:54

e evitando o freqüente pula-pula dos CDs[9]. São esses dados em formato digital que chegam aos Djs e que se espalham em compilações produzidas pelas aparelhagens e em estúdios de fundo de quintal.

Na festa radiofônica, sob o comando do DJ, há alôs carinhosos ao público, principalmente para os fã-clubes, o anúncio da programação da festa e da agenda e o controle de um banco de dados gigantesco com em média dez mil arquivos disponíveis para mixagem. São os DJs/MCs/programadores que agora também acionam os equipamentos de luz e vídeo.

**Futurístico *futuring*** [10]

Em paralelo, a modernização revolucionou o modelo de apresentação das aparelhagens: o que antes eram paredes sonoras entre leds, luzes e televisores conduzidas por um DJ de costas, agora são as naves de comando que projetam a performance frontal ao público, com telões de plasma, câmeras digitais, luzes girando, fumacê, papel picado, cervejas no balde e raio laser. O resultado é uma estética *sci-fi*, onde se encontram poucos registros de referências que influenciaram o modelo visual adotado. Possivelmente encontraríamos pistas nas capas de discos produzidos no caribe que chegaram aos pontos-de-venda em Belém, ou a influência viria da exposição maciça de filmes passados na TV aberta, como *Contatos Imediatos de Primeiro Grau*, entre outros que guardamos de forma subliminar na memória. Mas não podemos desconsiderar que as raízes dessa influência estão bem próximas das abordagens do afrofuturismo, em que se observa a diáspora do Atlântico Negro e os resultados da migração da negritude para as Américas.

João do Som, conhecido como o arquiteto das aparelhagens, há 30 anos projeta as naves, o cenário eletrônico e o sistema hidráulico construindo toda a estrutura que acopla os equipamentos, desen-

paraense Vladimir Cunha trazem mais informações sobre esta nova tendência do brega. CUNHA, Vladimir. Os cybermanos e a periferia globalizada. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=esquizofonia>. Acesso em: 28 jun. 2006. VIANNA, Hermano. Tecnobrega: a música paralela. Disponível em: <http://www.bregapop.com/historia/index_hermano.asp>. Acesso em: 28 jun. 2006.

[9] WERNECK, Guilherme. O pancadão que vem do Norte. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 22 ago. 2005. Disponível em: <http://www.link.estadao.com.br/index.cfm?id_conteudo=4672>. Acesso em: 28 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 134 7/11/2006 22:05:55

volvendo também a tipologia e a cartela de cores. Para produzir a aparelhagem Matrix Revolution, João utilizou os tons esverdeados e códigos binários sem nunca ter assistido ao filme; havia uma foto (*Trinity*) como sugestão do proprietário, mas ele jura ter seguido sua intuição. Trabalha num salão de sua casa, há anos em construção, conciliando sua morada e espaço de trabalho num distrito periférico do município. Seu processo criativo parte de um desenho, que há três anos prefere desenvolver utilizando o computador. A habilidade apreendida de forma autodidata permite o trabalho com vetores ou mesmo em bitmaps, ele define formas, cores, planos e perspectivas utilizando o *Paint Brush*, rodando no sistema *Windows 95*.

João foi quem criou "A Nave Espacial do Som" do Poderoso Rubi, a boate nômade que inovou ao adotar o sistema hidráulico, permitindo a movimentação da cabine do DJ. "A espaçonave do som decolando vai girando, com DJ Gilmar o povo vai se balançando", trecho da música "Rubi" refere-se ao momento que marca o clímax das festas, é quando as naves sobem no cenário futurístico para decolar juntamente com a performance visual do DJ principal tocando os *hits* da temporada de tecnobrega. Ele afirma que, a cada nave projetada, quer acompanhar o resultado nas festas a fim de observar o comportamento e comentários do público. Ele instintivamente estuda a relação da profusão de cores e luzes a fim de conceber idéias para um ambiente imersivo. O projeto não se restringe apenas às naves, todos os equipamentos estão acoplados a uma estrutura móvel e modular entre estruturas metálicas, madeira e fiamento elétrico. Atento à atualização do equipamento eletrônico, o arquiteto das aparelhagens lança mão da inventividade para dar suporte visual a esse circuito de informação. Sua recente invenção é o sistema hidráulico denominado terra e ar, que permite a decolagem da nave de até três metros de altura, sendo mais uma contribuição de João ao cenário futurístico.

Nos telões há seqüência de imagens, como um *slideshow*. É o re-

[10] Utilizo o termo futuring como referência aos vídeos e a série de pinturas dos artistas Eva e Adele, que abordam formas de liberação dos paradigmas universais estabelecidos. Eva e Adele são gêmeos hermafroditas da Alemanha, enviados do futuro para difundir uma mensagem artística global. Os vídeos estão disponíveis no sítio eletrônico dos artistas: <http://www.evaadele.com/video.html>. Acesso em: 28 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 135 7/11/2006 22:05:55

gistro do povo nas festas captado por um técnico contratado, que ao vivo seleciona os cliques especiais. É a minutagem da celebridade, onde todos querem se ver nas telas: as "gatinhas", o grupo de amigos, os fã-clubes. Tatuagens, a moda em vestes, as festas marcantes são destaques do banco de imagem projetado durante as festas, tudo isso entre vinhetas visuais, que também consagram a marca e seu slogan entre outras imagens capturadas da internet.

**A identidade no esquizoespaço**

O que pretendo destacar ao analisar especificamente as relações dessa manifestação coletiva é o sistema de idéias e vida que se configura através da cultura eletrônica numa região de discrepâncias e interesses internacionais como é a amazônia. É dissociar a discussão da questão do gosto, do reconhecimento nacional ou da qualidade musical para focar na singularidade cultural da região. Milton Santos reforça esse ponto de vista ao argumentar que "o espaço, como lugar, é que realiza e revela o mundo. Os lugares são mundos, que se reproduzem de modos específicos, individuais e dispersos, sendo singulares, mas também globais"[11]. A professora Neusa Pressler analisa essa perspectiva de Milton Santos e do cientista social Octavio Ianni considerando que:

> "com o impacto da mundialização da cultura aliada às novas formas de relação com a tecnologia de informação, o conceito de local e região tem que ser visto de forma universalizada, ou seja, não de forma isolada, mas com ações no local, no nacional e no global. Nesse sentido o diferencial será a marca da singularidade de cada região, que, num contexto global, consegue ser visto como diferente, próprio e original.[12]"

Ocorre que a cada ano cresce a preocupação em despontar no cenário cultural nacional o ritmo brega como representação da cultura na região, que o é de fato, mas a movimentação reflete uma

[11] SANTOS, Milton. Op. cit. p. 112.

[12] PRESSLER, Neusa. O brega na era do site — Origem, desenvolvimento e mercantilização de um fenômeno da cultura regional. Disponível em: <http://www.bregapop.com/historia/index_eradosite.asp>. Acesso em: 28 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 136 7/11/2006 22:05:56

adequação de um modelo mercadológico que se reproduz com as regras do racionalismo dominante — o resultado disso é a difusão do calypso como a terminologia que carrega esse marketing representativo divergindo circunstancialmente da cena real que traduz todo o sistema vivo em funcionamento. Essa empreitada não irá refletir, nem tão pouco registrar, a complexidade da mistura cultural indígeno-africano-amazônica, justamente porque essas são identidades que historicamente são formadas pela opressão e pela total ausência de reconhecimento. E, se considerarmos uma população pobre em nada assistida pelos poderes do Estado, a abordagem se dá ainda no território dos excluídos. Para qualquer segmento da sociedade na região, é notório o distanciamento dessa reflexão, "a falta de reconhecimento não apenas revela o esquecimento do respeito devido. Ela pode infligir uma ferida cruel ao oprimir suas vítimas. O reconhecimento não é uma simples cortesia que se faz: é uma necessidade humana vital"[13].

Os pobres excluídos frutos dessa mesma racionalidade criam incômodos para a globalização perversa, identificando, a partir da escassez, suas necessidades de consumo e paralelamente organizando seus sistemas de técnicas e políticas como em respostas às ausências,

> "quando as populações pobres urbanas brasileiras são ignoradas economicamente ou culturalmente, passam a recorrer a sistemas paralelos que possam suprir suas necessidades nesses campos através de meios alternativos, que muitas vezes se moldam como pastiches do sistema de consumo simbólico das classes hegemônicas. Para aqueles que não podem freqüentar ou aproveitar o comércio dos shoppings, surgem os grandes 'camelódromos', feiras de periferia, que vendem imitações mais baratas dos bens de consumo da elite: CDs, roupas, brinquedos piratas. Quando o transporte coletivo não atende às suas necessidades, surgem os kombeiros alternativos. E assim poderíamos seguir

[13] TAYLOR, Charles. As fontes do self: a construção da identidade moderna. São Paulo: Loyola, 1994. p. 42.

[14] FONTANELLA, Fernando. Op. cit.



DIGITO_Book.indb 137 7/11/2006 22:05:56

> citando casos em que, nas próprias comunidades suburbanas, surgem 'soluções' para seus problemas de consumo particulares."[14]

O caso das aparelhagens e do ritmo eletrônico propagado expõe uma estratégia de mobilidade e organização em rede, cujo cotidiano é a procura de uma cidade mais sustentável que entre fluxos migratórios forma uma identidade urbana na sua relação com território. O que vemos é um sistema de técnicas que surgem em todas as partes, na produção, na circulação, no território, na política e principalmente na cultura. Não há como impedir a reprodução de ideologias, mas podemos considerar como um refluxo da cultura popular rivalizando com a cultura de massas, em outros níveis de técnica, de capital e de organização. Sabemos que vivemos cercados por um sistema ideológico do consumo e informação, em que o racionalismo determinante produz consumidores antes mesmo de produzir seus produtos. Essa "ideologização" é fundamentada pelo império da informação e publicidade, fazendo com que seus produtos circulem fundamentados na propaganda insistente e enganosa, organizando dessa forma o consumo para em seguida organizar a produção. Essa lógica organizacional do consumo se dispersa quando das soluções paralelas resultam uma economia, uma cultura, um discurso e uma política territorializada. Isso não impede a reprodução das ideologias, mas não podemos nos opor e desembocar na fragilidade individual quando apenas conseguimos identificar o que nos separa e não o que nos une, é pela tomada de consciência das diferenças e não pelas diferenças em si que se constrói a identidade. A experiência da escassez e da convivência com a solidariedade é reveladora do próprio movimento da sociedade, e no Brasil do capitalismo informacional, se há identidade e alma nacional, talvez na pobreza encontra-se sua maior expressão.

Uma outra questão a se destacar é a identificação de convergências que possibilitem a transformação dos parâmetros culturais brasileiros. Temos no país uma significativa expressividade de redes produzindo comunicação e cultura que se utilizam da internet para disseminar suas ações, registros e pesquisas, e procuram atuar em



DIGITO_Book.indb 138 7/11/2006 22:05:57

paralelo à indústria do conhecimento e informação. Suas abordagens remetem a assuntos como organização coletiva, colaborativa e livre, o movimento *open source*, questões de distribuição de conteúdos utilizando ferramentas das novas mídias, a produção de mídia independente e tática, assim como os paradigmas da propriedade intelectual (como o *copyleft* e a licença *Creative Commons*). Se aliássemos essas praticas com a busca de soluções do aparelhamento midiático na região, seria uma tentativa, utilizando uma solução também colocada por Milton Santos, de passar de uma situação crítica para uma visão crítica e, em seguida, alcançar uma tomada de consciência. Ambos estão à margem, em guetos e se pulverizam para multidões em territórios distintos. Se o debate da internacionalização da amazônia remete a uma apropriação estrangeira, vamos amazonizar[15] o mundo e internacionalizar suas vozes e express[redacted]

> "Falaram-me de crise econômica quando estive aí: isso não importa. Isso é um jogo de grandes, que pouco tem a ver com a população. Quem vai mudar o Brasil vai ser o povo, mesmo que seja à força. E vai ser ótimo,acredite. Estarei aí!"[16]

[15] Referência à frase "Ao invés de internacionalizar a Amazônia, vamos amazonizar o mundo!", de José Arnaldo de Oliveira do Grupo de Trabalho Amazonico (GTA), freqüentemente utlizada em listas de discussão de organizações ambientalistas e em textos sobre a Amazonia.

[16] Frase que encerra a entrevista de Afrika Bambaataa concedida ao jornalista Alexandre Matias do blog Trabalho Sujo <http://www.gardenal.org/trabalhosujo/>. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=172&secao=afrofuturismo>. Acesso em: 28 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 139 7/11/2006 22:05:57

# #14 O analógico e o digital: tecnoestética, micropolítica e fetichismo na música eletrônica[1]

*por Pedro Ferreira*

**Vinil x CD**

"[L]embrando a todos q: apertador de cdj temos aos montes, mas deejays temos poucos!!!"[2]

A frase acima fechou um email enviado por um DJ a uma lista de discussão na internet dedicada ao tema música eletrônica, onde era divulgada uma "'oferta' especial para DJs" da "ÚNICA fábrica de vinil do Brasil" (Polysom, Rio de Janeiro). Ela demonstra claramente a distinção comum feita por diversos DJs entre aquilo que ele chamou de "apertador de CDJ"[3] , que existe "aos montes", e os "deejays" (DJs), que são "poucos"[4] . Tentaremos compreender aqui, a partir de alguns trechos de emails enviados para essa mesma lista de discussão, como essa distinção, normalmente feita a partir de critérios técnicos e estéticos, evidencia práticas micropolíticas subjacentes ao discurso dos DJs.

A citação a seguir apresenta já alguns elementos relevantes dessa utilização, por DJs, da mídia empregada em suas atividades como marcador de poder, hierarquia e legitimação. Trata-se de um depoimento de um DJ de techno acerca de sua experiência com um tocador de CDs concebido especialmente para DJs (o Denom 2000 mk2).

[1] Uma versão anterior deste texto serviu de base à minha apresentação na 24ª Reunião da Associação Brasileira de Antropologia — Olinda (Pernambuco, Brasil), 12 a 15 de junho de 2004.

[2] Mantive em sigilo os autores individuais das citações utilizadas. Optei também por não alterar a grafia das citações, mantendo os erros de digitação e as abreviações. Aproveito para louvar a iniciativa daqueles que mantêm listas de discussão de alto nível sobre música eletrônica na internet, fonte valiosíssima de informação para diversos tipos de pesquisa e também para uma organização rizomática e micropolítica da própria "cena". Citação [1].



DIGITO_Book.indb 140 7/11/2006 22:05:58

> "[M]e iludi com o cd player pra djs. Com o tempo isso passou, e vi q por uma questao de cultura q no vinil estava a alma do Dj. [...] Nao tenho raiva ou odio por quem escolhe usar cd, pois moramos em um pais de 3 mundo, onde o desemprego é uma realidade, o dolar é caro, e para alguem possuir equipamentos ou mesmo vinil(q custa hoje aqui no Brasil + ou — 33,00 reais).O q nao acho certo é alguns falarem q 'um dj tem q esta a frente de nova tecnologias' e usarem isso para provar a modernidade, se fosse assim na europa e nos estado unidos todos os djs iriam usar cds, mais isso nao acontece. Quem q tocar musica eletronica underground, nao pode fechar os olhos, os produtores fazem suas musicas em vinil, a sua pesquisa musical tem q ser feita no vinil. Saem tb em cds (coletanias, Albuns), mas para um dj a melhor fonte vem do vinil. [...] O q eu tiro do meus 7 anos de discotecagem é q o o vinil me da mais seguraça, cd pula, trava (logico, q cuidados sao necessarios). [...] [Uma desvantagem de tocar com CD é] a frieza q é passada para mim [...], outra [...] é q no cd as mixagens nao tao seguras como numa mk2 techincs, talvez pelo diametro do cd ou o potenciomentro q é pequeno. Sempre numa denom vc tem q ficar apertado o + ou - pra nao sair, enquanto num mk2 technics vc solta e nao mexe muito(isso vale quando vc acha o pitch certo das duas musica)"[5]

Apesar de ter adquirido o aparelho por considerar "necessário como Dj, poder mixar CDs", o DJ acabou por se desiludir com a mídia, apontando como motivos para isso a "frieza" de se apresentar tocando CDs (argumento estético), a "insegurança" de mixar com tocadores de CD (argumento técnico) e a percepção de que a "alma do DJ" está no

[3] A abreviação "CDJ" se refere aos tocadores de CD concebidos especialmente para DJs, com recursos normalmente não encontrados em tocadores comerciais mas necessários às suas atividade (como o *pitch*, que altera a velocidade da música, e o *joggle*, que permite a manipulação livre da seqüência sonora, entre outros).

[4] Outro DJ, por exemplo, afirma: "DJ que é DJ tem que usar vinil [...], [...] tem muita gente que não passa de 'tocadores de CD'".

[5] Citação [2].



DIGITO_Book.indb 141 7/11/2006 22:05:58

vinil. O uso do CD pelo DJ é apresentado como uma necessidade contingente de moradores do "[terceiro] mundo", "onde o desemprego é uma realidade", "o d[ó]lar é caro" e os DJs são obrigados a se renderem a mídias menos dispendiosas e mais facilmente reprodutíveis como o CD. A afirmação de que ele não tem "raiva ou [ó]dio por quem escolhe usar CD" sugere já a carga emocional que freqüentemente acompanha os debates em torno dessa questão[6], velada na sugestão de uma certa hipocrisia daqueles que escolhem usar CDs, supostamente "fechando os olhos" ao fato de que "os produtores fazem suas m[ú]sicas em vinil" e que, portanto, "para um dj a melhor fonte vem do vinil".

Temos já esboçado, portanto, o tema central da problemática aqui abordada: a politização da opção entre determinadas mídias por certos DJs a partir de argumentos simultaneamente técnicos e estéticos. No caso, notamos a proposição de uma hierarquização entre os DJs que usam vinil em suas apresentações e aqueles que usam CDs a partir de argumentos que evocam tanto as vantagens técnicas da mídia analógica em relação à digital quanto a superioridade estética daquela em relação a esta. Um outro email de outro DJ de techno acrescenta mais elementos relevantes à problemática:

> "[U]ma vez fui tocar em uma cidade do interior aí, cheguando lá, na hora que fui tocar, vi que só tinha cd, e sem pitch ainda, daí perguntei ao cara sobre as mk2, pq eu tocava com vinil, então ele disse: 'ainda existe djs que usam vinil?' então eu falei: 'claro, dj profissional respeita seu publico, e toca com vinil, o cd raramente é, e como um artificio. no contrato constava tudo que eu iria precisar.' daí ele respondeu: 'ah, eu nem li direito, assinei de uma vez pq estava ocupado com algumas coisas da festa.' [...] foda foi o dj local discutindo comigo sobre as 'vantagens' de usar cd, daí eu rasguei o verbo, disse que o vinil é prensado especialmente para isso, e obedece todos os requisitos para proporcionar um som de qualidade e não agredir o ouvido do publico, e blablabla. falei que o acesso ao mp3 é muito fácil, mas que

[6] Ela chegou mesmo a se tornar "tabu" em certos momentos na lista de discussão pesquisada, devido às constantes agressões pessoais a que normalmente dá origem.



DIGITO_Book.indb 142 7/11/2006 22:05:59

> na maioria das vezes ele está com uma má qualidade, cheio de ruidos ocultos que não são perceptiveis ao ouvido humano, mas estão ali, agredindo a todos que estão ouvindo... nossa, deu foi conversa. e para terminar, ouvi um carinha fazendo um comentario ironico com outro la: 'o dj sai lá de [cidade de origem do DJ, a capital] e nem traz o que ele vai usar.' tipo: o cara é o maior amador... mas preferi deixar quieto, nem retruquei :D"[7]

O caso relatado pelo DJ se inseria no contexto de uma discussão sobre a "falta de respeito" de certos organizadores de festas para com as exigências contratuais dos DJs. Ele nos interessa, pois o "desrespeito" se deu justamente no tocante à exigência, não atendida pelos organizadores da festa, de um par de toca-discos (no caso, o modelo Technics SL-1200 MKII), pelo DJ. A polêmica gerada pela exigência trouxe à tona diversos argumentos de DJs que buscam se diferenciar pela defesa de especificidades do vinil, como o fato de ser "prensado especialmente para isso" (i.e., para ser tocado apenas por DJs, em alta potência e em ambientes coletivos, diferentemente dos CDs que são produzidos para uso comercial e doméstico), proporcionando um "som de qualidade" que não agride o "ouvido do p[ú]blico". Mas, mais do que valorizar o vinil como instrumento de trabalho privilegiado do DJ, ele faz questão de desvalorizar o CD questionando a sua qualidade e afirmando a presença de supostos "ruídos ocultos que não são percept[í]veis ao ouvido humano, mas [que] estão ali, agredindo a todos".

O "desrespeito" do organizador da festa pelas exigências do DJ se tornou, assim, oportunidade para que o DJ se queixasse do alegado "desrespeito" pelo público na forma de "agressões ao ouvido" por "ruídos ocultos" presentes nos arquivos digitais (mesmo que assumidamente imperceptíveis ao próprio "ouvido humano") tocados pelos DJs que usam CDs. A forma como o DJ polarizou seu discurso entre aqueles DJs cosmopolitas profissionais que respeitam seu público tocando com vinil e aqueles DJs interioranos que desrespeitam seu público tocando com CD revela que, mesmo sendo ironizado pelos DJs locais, ele ainda se colocava acima deles em uma hierarquia taci-

[7] Citação [3].



DIGITO_Book.indb 143 7/11/2006 22:05:59

tamente compartilhada com outros participantes da lista de discussão. Além disso, o forte componente emocional da questão reaparece aqui quando, diante da defesa das "'vantagens' de usar cd" por um "dj local" ele decide "rasgar o verbo", desfilando argumentos explícitos e implícitos ("blablabla") contra a situação. Assim como na citação anterior, o DJ não se coloca contra as contingências que obrigam os DJs a, em certos contextos, fazerem uso de CDs ("raramente" e "como um artifício"), mas sim contra o princípio de que um DJ possa se considerar completo, "com alma" e "profissional", usando apenas CDs e outras mídias digitais. [redacted]

[redacted] Técnica e estética se implicam mutuamente no discurso dos DJs. Um bom exemplo disso pode ser visto na seguinte apresentação, feita por um DJ, do modelo de toca-discos Technics SL-1200 MKII, "objeto de desejo de dez entre dez djs":

"Pick-up Technics MKII — As melhores estão aí.

[redacted] Há 30 anos, a Technics cultiva a maior fama de fazer a melhor *pick-up* do mundo e continua sendo objeto do desejo de dez entre dez djs. Ao longo da evolução dos toca-discos, a marca permitiu, como nenhuma outra, que a técnica do DJ aparecesse inteira, sem falhas. Tanto que a *pick-up* ganhou dos manos do hip hop o apelido de 'roda de aço', por causa do motor, o único que é capaz de produzir e suportar, sem quebrar, o vai e vem do '*scratch*', marca desse estilo musical. Hoje existe uma variedade maior de bons toca-discos a venda no mercado, mais a maioria dos djs não troca suas MKII por nada. A technics também lançou alguns modelos no mercado como a MKIII e outros, mais a MKII ainda continua no topo das mais vendidas. [redacted]

[redacted] A MkII tem bases de antimônio,o mesmo material de motor de carro e uma base pesada de borracha que evita vibrações indesejadas. Foi desenvolvida pela technics a mais de 20 anos. Velocidade controlada por quartzo e ajustável por controle deslizante, ajuste de *pitch* contínuo de (+ / - 8%). Motor de alto torque para partida e paradas rápidas"[8] [redacted]

[8] Citação [4].

[9] O email incluiu ainda uma ficha técnica do toca-discos — "FICHA TÉCNICA MK2 […] Fonte de Energia: 120V, AC, 50 ou 60Hz. […] Tipo: Universal […] Consumo de Energia: 12W



DIGITO_Book.indb 144 7/11/2006 22:06:00

Vemos aqui uma fusão tão completa entre técnica e estética, desde o elogio à solidez e precisão de seu mecanismo (com detalhes técnicos que, a princípio, só interessariam realmente à assistência técnica da própria Technics) até o elogio à sua capacidade de dar vazão, "sem falhas" e por inteiro, à "técnica do DJ"[9] , que só podemos pensar naquilo que Gilbert Simondon[10] chamou de tecnoestética[47]: o prazer estético provocado pela capacidade do objeto técnico de dar vazão a virtualidades antes desconhecidas da própria técnica.

Mas se o discurso dos DJs revela uma certa tecnoestética associada a máquinas e mídias específicas (como a Technics SL-1200 MKII e o disco de vinil), ele no entanto acaba produzindo e reproduzindo certas relações de poder associadas ao uso dessas máquinas e mídias. A ênfase no "profissionalismo" do DJ ("respeito" com o público e com o artista), na "segurança" das mixagens, na "qualidade" do som e na "imagem" ideal do DJ manipulando discos de vinil (considerada "bela" em si[11]) são apenas alguns dos argumentos tecnoestéticos que acabam consolidando, através de ressonâncias em espaços como a lista de discussão pesquisada, uma estratificação da cena em dois grandes grupos de DJs dos quais um é mais valorizado do que o outro. A estratificação da cena eletrônica em níveis que vão do underground experimental ao mainstream comercial e a hierarquização dos DJs

[…] Dimensões: 45.3 x 16.2 x 36 cm […] Peso: 15 Kg […] Intervalo de ajuste da altura do braço: 31.8-37.8mm […] Motor: Brushless DC Motor […] Prato: Alumínio […] Diâmetro: 33.2 cm […] Velocidade: 33-1/3 rpm e 45 rpm […] Cartucho: 6-10 g" — e links para sites dedicados à máquina.

[10] SIMONDON. Gilbert. Sobre a tecno-estética: carta a Jacques Derrida. Tradução de Stella Senra. In ARAÚJO, Hermetes Reis de (Org.). Tecnociência e Cultura: ensaios sobre o tempo presente. São Paulo: Estação Liberdade, p. 253-66.

[11] Outro exemplo dessa tecnoestética dos DJs é a seguinte descrição do objeto "disco de vinil" feita por um DJ de house: "O famoso Lp preto 'convencional' , possui um tempo ideal para cada lado de 15 minutos, podendo ser mais, ou menos do que isto. Para que os sulcos estejam mais espaçados, é ideal que o áudio não ultrapasse 13 minutos. Tem peso aproximado de 110 gramas, podendo ser em até 160 gramas ou 180 gramas (mas para isso é necessário um molde especial) e seu custo aumenta em 20%. Além do preto convencional, existe também o vinil colorido, que pode ser prensado nas cores vermelho, verde, azul, amarelo e roxo".

[12] Afirma um DJ: "Acho que a imagem de um DJ trabalhando está vinculada ao manuseio dos discos de vinil. O lance de botar a agulha no disco, mexer, scratchs..., é bonito ver isso".



DIGITO_Book.indb 145 7/11/2006 22:06:00

| **Vinil** | **CD** |
|---|---|
| É "legal". | Nunca será tão "legal" quanto o vinil. |
| Faz parte da "imagem" do DJ, é "bonito". | Não é atraente e não faz parte da imagem do DJ. |
| É a mídia "predileta" dos DJs. | Só é empregado quando as contingências o exigem. |
| Os pontos específicos da música são facilmente visíveis. | O som não é visível. É necessário saber exatamente os minutos e segundos dos pontos, ou programá-los com antecedência. |
| Materialidade imediata: o som é manipulado diretamente com a mão, e é visível no momento em que está sendo tocado. | Mediação abstrata: o som é manipulado por botões e outras interfaces indiretas e não é visível. |
| Efeitos que dependem da materialidade do vinil e do mecanismo do toca-discos. | Simulação desses efeitos, quando disponível, não é convincente. |
| É geralmente associado a DJs que pesquisam e investem tempo e dinheiro em uma determinada cena/gravadora/estilo (financiando "mercados alternativos") e no desenvolvimento de técnicas manuais de *turntablism*. | É geralmente associado a DJs de *trance* e de *dance music* comercial, que apenas "baixam" arquivos MP3 pela internet (em vez de pesquisar os lançamentos em vinil), não contribuindo assim para a reprodução de uma cena *underground* através da compra de vinis. |
| Por não ser mais produzido "em massa" pela indústria cultural, serve de suporte para um "mercado alternativo" (subcultural, *underground*, experimental). | É o formato comercialmente preponderante e (paradoxalmente), junto com outros formatos digitais, permite a aquisição de músicas sem o devido pagamento de direitos autorais, impedindo a criação de um "mercado alternativo". |



DIGITO_Book.indb 146 7/11/2006 22:06:00

| | |
|---|---|
| Mixagens "calorosas". | Mixagens "frias". |
| Mixagens "seguras". | Mixagens "inseguras". |
| O vinil está na "alma" do DJ. | O CD é apenas um "quebra-galho" e um modismo. |
| Os maiores produtores e DJs do mundo só tocam vinil. | CDs geralmente são usados por DJs inexperientes e inexpressivos. |
| Vinil impõe respeito e diferencia (a prensagem de vinil exige uma infra-estrutura dispendiosa). | CD aproxima o DJ de uma pessoa qualquer apertando botões (qualquer um pode "queimar" um CD). |
| Atinge freqüências mais graves ("subgraves") do que o CD, portanto se prestando mais à atividade dos DJs. | Apesar de atingir freqüências mais agudas do que o vinil, não reproduz bem os "subgraves" tão valorizados pelos DJs. |
| O som é mais "fiel" ao concebido. | O som sofre distorções (ruídos muitas vezes reconhecidamente imperceptíveis mas considerados relevantes). |
| É mais "natural" (não apenas pela natureza analógica do som, mas também pelo material biodegradável das capas e pela origem "orgânica" do vinil). | É mais "artificial" (não só pela natureza digital do som mas também pelo plástico utilizado tanto na embalagem quanto no próprio CD). |
| O contato mecânico da agulha no vinil permite um *feedback* gradual e desejável do ambiente (uma certa "ambiência", um certo "calor"). | Não há *feedback* do ambiente a não ser em casos extremos e indesejados (erros de leitura provocam efeitos esteticamente desvalorizados). |
| *Underground.* | *Mainstream.* |

que vão dos que só tocam com vinil àqueles que só tocam com CDs e outras mídias digitais sugere, assim, a produção e reprodução de relações de poder tecnoesteticamente mediadas[13].

A tabela 1 apresenta os principais argumentos empregados por DJs em listas de discussãoem listas de discussão e sites na internet,



DIGITO_Book.indb 147 7/11/2006 22:06:01

revistas especializadas em entrevistas para justificar a superioridade do disco de vinil frente ao CD como instrumento de trabalho. De forma geral, o vinil é descrito como mais "natural", "caloroso", "bonito" e "adequado" à atividade do DJ por oferecer todo o espectro de freqüências desejado (principalmente as mais graves), lhe permitir colocar em ação técnicas de manipulação da mídia que lhe são específicas, e possibilitar o desenvolvimento de "mercados alternativos" e de uma "cena underground" dedicada à experimentação estética de qualidade. Por outro lado, o CD é descrito como mais "artificial", "frio", "feio" e "inadequado" por não reproduzir fielmente os sons "subgraves", transformar o DJ em um "apertador de botões" e estar excessivamente ligado tanto à cultura de massas e à música comercial esteticamente pobre e de baixa qualidade quanto à falta de investimento financeiro nos próprios produtores e artistas provocado pela cópia ilegal de arquivos digitais.

Além disso, a gradual troca do disco de vinil pelo CD como mídia privilegiada da indústria cultural global acabou contribuindo para que aquele se tornasse, pela sua raridade e pela sua forma dispendiosa de produção em comparação a este, um elemento diferencial que garante a distinção do DJ frente a meros "tocadores de CD"[14]. Em outras palavras, os altos custos envolvidos na prensagem de um disco de vinil, aliados ao fato de a indústria cultural ter deixado o formato analógico de lado, faz com que o simples fato de empregar esse suporte como meio de trabalho já indique algo acerca da legitimidade social do DJ. Esse ponto fica bastante claro numa situação como a relatada no seguinte email:

"Vou falar de um evento que aconteceu na [nome da festa] neste sábado.

O *set* ela do dj [nome de DJ inglês de *techno*]. Um amigo meu vi-

[13] Um exemplo da difusão dessa hierarquização é o verbete "DJ" do The New Grove Dictionary of Music and Musicians, que apresenta duas definições, uma mais centrada na indústria do entretenimento (que se inicia no rádio dos anos de 1950 e termina nos VJs da MTV; BUCKLEY, David. DJ [Disc Jockey] (i). In SADIE, Stanley (ed.). The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd. ed., V. 7. London: Macmillan, 2001, p. 406) e outra mais voltada para a experimentação técnica e estética dos DJs de clubes (iniciando nos anos de 1970 e chegando à explosão global da música eletrônica nos anos de 1990; PEEL, DJ [Disc jockey]



DIGITO_Book.indb 148 7/11/2006 22:06:01

ciado no cara havia levado uma de suas produções em vnl, estávamos na primeira fila, incorporados pelo som qdo ao levantar o disco do cara eu fiz um sinal para ele dizendo: 'Toca este disco aqui'. [...] Não é q o cara me entende o sinal e fala para entregar o disco?!?!?!, Cara, 20 min depois ele me bota este disco e q galera vai a loucura !! [...] Esta cena seria possível se ele usasse CD?!?"

É possível que não, pois qualquer um poderia gravar qualquer coisa em um CD, ao passo que uma música gravada em vinil pressupõe já uma seleção rigorosa. Qualquer um poderia gravar músicas de péssima qualidade em um CD e pedir para que um DJ o tocasse. No entanto, os requisitos necessários para prensar uma música em vinil são tantos que o próprio formato já se torna uma boa indicação da qualidade de seu conteúdo. Uma música em vinil já conta, assim, com muito mais "aliados implícitos" do que uma música em CD, pois ela não teria tido tanto investimento assim se já não contasse com uma considerável rede de apoio[15]. Nesse caso específico, a rede de apoio do vinil é chamada de "cena *underground*", com seus próprios códigos tecnoestéticos e suas próprias relações de poder e solidariedade frente ao *mainstream* impessoal e estritamente comercial.

Mas por que se preocupar tanto com a defesa de uma mídia? Por que não deixar simplesmente que cada DJ toque com a mídia que considerar melhor? E principalmente, por que, além de defender o uso do vinil, esse discurso se vê na aparente obrigação de deslegitimar com forte carga afetiva os DJs que utilizam CDs? Sendo a politização tecnoestética do discurso dos DJs um fato empírico, tentemos então conhecer em que termos ela se dá.

(ii). In SADIE, Stanley (ed.). Op. cit. p. 406-407).

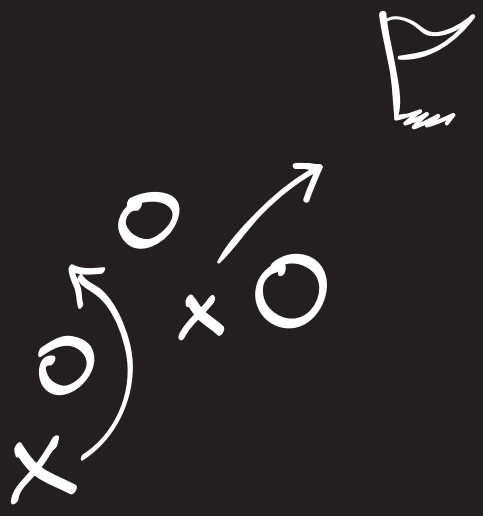
[14] A comoção gerada entre os DJs brasileiros pela aquisição, pelo DJ brasileiro de drum'n'bass XRS, de uma "máquina de corte de dubplates", é um exemplo das dificuldades envolvidas na produção de discos de vinil (cf. KATIA, Ana. XRS e a máquina. Beatz, edição 1, p. 20-24, 2003).

[15] Evoco aqui a idéia de Bruno Latour da "cooptação de aliados" por construtores de máquinas e teorias científicas, capaz de levá-las "em direção ao fato" no caso de uma grande rede objetiva de aliados ou "em direção à ficção" no caso de vozes isoladas e subjetivas (LATOUR, Bruno. Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. Tradução de Ivone C. Benmedetti. São Paulo: Unesp, 2000. p. 75).



DIGITO_Book.indb 149 7/11/2006 22:06:02

# : Teorias Táticas



# #15 A era do ruído sem ruído

*(Primeiras anotações para um manifesto pela arte como guerrilha perceptiva)*[1]

*por Sérgio R. Basbaum*

**1. Noiseless noise**

**Recentemente**, num evento sobre mídia tática, reencontrei algumas posições que representam tendências fortes nesse tempo aceleradamente mutante que vivemos. Por um lado, há o entusiasmo dos otimistas: o parque tecnológico digital, de acesso, pelo menos aparentemente, cada vez mais democratizado, realiza promessas de integração entre povos e inaugura miríades de possibilidades expressivas pela facilidade de manipulação semiótica e experiencial que disponibiliza; por outro lado, há aqueles que, a partir do esgotamento dos valores da modernidade e da crítica implacável a que esses modelos foram submetidos pelas práticas de pensamento, pela arte e, (apenas aparentemente) até mesmo pela ciência ao longo do século XX, acreditam numa espécie de reinauguração de todas as coisas: é como se houvesse algo de necessariamente e unilateralmente positivo, sem perda, na superação (de todo modo completamente consumada) do moderno, à qual se adere quase sem crítica em torno dos contextos dos quais emergem os modelos pós-modernos de pensamento, e do impacto específico e talvez até mesmo localizado a que visavam (por exemplo, que Lyotard visasse possibilitar um espaço discursivo que abrigasse questões emergentes e deslocadas na então onipresente agenda marxista ou na agenda cientificista). A crítica, que é sobretudo a manutenção da vitalidade da conversação pela abertura de novos problemas, torna-se então o novo dogma e o pensamento se paralisa num presente que é por vezes descrito, mas nem sempre pensado nas suas implicações políticas e mesmo existenciais, nos termos dos sentidos que a experiência contemporânea assume.

[1] Texto concluído em novembro de 2005.



DIGITO_Book.indb 151 7/11/2006 22:06:03

Nem o otimismo amplo, geral e irrestrito, nem a reinauguração ampla geral e irrestrita da história (aliás, nem mesmo o *bom senso*: não há lugar, no contemporâneo, para posições que não procurem fazer inventário de sua radicalidade). Então, naquele dia descobri que *sem dúvida sou um otimista: menos no que diz respeito à realidade*. Observo que em pouco mais de dez anos o mundo mudou completamente, vai continuar mudando, e em ritmo acelerado; e que, muito mais do que uma grande variedade de pensadores ou ativistas, e mesmo de grandes temas e causas que têm ocupado a cena desde os anos de 1970 ou de 1980, por assim dizer, o fator mais decisivo dessa mudança tem sido a tecnologia. As transformações na paisagem do mundo têm sido conduzidas muito mais pelas novidades tecnológicas do que por quaisquer redes de subjetividades ou por cadeias discursivas que tenham por ventura emergido a partir desse cenário. (Nesse sentido, pode-se dizer, posso ser tomado como um daqueles a quem se acusam de apostar num determinismo tecnológico, mas creio que isso seria simplificar demais as posições que venho procurando investigar e as perguntas que teimo em colocar). Mas, diante dessa constatação, para mim inevitável, de que o agente decisivo na instalação da paisagem presente tem sido a tecnologia, já de alguns anos para cá me pus a refletir sobre a possibilidade de haver, embutida ou clandestinamente em tal tecnologia, alguma forma de utopia: um projeto de mundo, abrigado no universo de pensamento e de sentido de onde tais dispositivos emergiram, e me parece que há, sim, abrigada no digital, uma utopia: eu diria que é a utopia do fluxo perfeito de informações, ou, poder-se-ia dizer, *a utopia de um mundo sem ruído*.

Entretanto, uma tecnologia tão poderosa não poderia deixar de potencializar, como de fato tem feito, miríades de modos de ruído na condição de que eles sejam capazes de se formularem e de se formalizarem de um modo livre de ruído: para usufruir dos agenciamentos abertos pelo tecnológico, temos, então, a submissão do ruído aos termos do aparelho, uma espécie de *noiseless noise*. E, sob a onipresença da mediação das tecnologias informacionais e da multiplicação desordenada, mesmo delirante, dos dados, as coisas se passam como se nossa experiência fosse a de pára-raios informacionais, ou filtros



DIGITO_Book.indb 152 7/11/2006 22:06:03

informacionais, que meramente aterram, desviam ou dão seqüência a um violento fluxo informacional, e assim vivemos, tecnologicamente expandidos e tecnologicamente sitiados, isto é, *em rede*.

**2. Percepção: contrato com o mundo**

Num tal interesse pela experiência contemporânea, tenho buscado algumas idéias sobre a percepção, que vou procurar então relacionar à questões de poder e tecnologia. É interessante, neste contexto contemporâneo, retomarmos de uma maneira bem sintética (e certamente simplificadora) as reflexões sobre a percepção que fez Merleau-Ponty, para recolocar a relevância do problema perceptivo na constituição do sentido da nossa experiência. Para Merleau-Ponty, o sentido da experiência vivida se dá nesse encontro mediado pela percepção da consciência com as coisas e as demais subjetividades: na intersubjetividade dos nossos mundos singulares, fundamos essa grande alucinação coletiva que chamamos "o real". É a percepção, ao fazer essa mediação, que estabelece nosso contrato com o mundo. É também a percepção que funda em mim a própria noção de verdade, e é a partir dessa noção, nascida de uma certa fé com que invisto minhas percepções, que a filosofia e depois a ciência puderam trabalhar num método que garantisse uma verdade "racional" e "matematicamente demonstrável". A percepção é assim a fundação do pensamento, e resulta numa espécie de filosofia silenciosa e impensada do cotidiano, que *se oculta para que possamos ter um mundo*, e que é o fundo sobre o qual se destacam nossas idéias e nossos atos.

Não se trata, porém, de entrarmos em detalhes, aqui, sobre a reflexão de Merleau-Ponty. Somente gostaria de assinalar que a partir dela pode-se sugerir que *os sentidos* (a percepção) *nos lançam no sentido* (direção) *do mundo e são a fundação do sentido* (significado) *com o qual investimos nossa experiência*. O que escapa a Merleau-Ponty, porém, é que a percepção é culturalmente formada: o conjunto do nosso aparato sensorial permite diversos arranjos, e o predomínio específico da visão que constitui o modo de perceber que definiu a razão ocidental não é o único modo de constituir esse contrato com o real. Na verdade, diferentes povos possuem cosmo-



DIGITO_Book.indb 153 7/11/2006 22:06:04

logias marcadas pela primazia do mundo auditivo, do mundo tátil ou do mundo olfatório como vem mostrando, desde os anos de 1990, o trabalho dos antropólogos canadenses Constance Classen, David Howes e Anthony Synnott. [redacted]

**3. Percepção e poder: a instalação do percebido**

Agenciando a gênese do sentido da experiência, a percepção, é claro, torna-se campo de batalha: a hegemonia sobre o campo perceptivo constitui a hegemonia sobre os sentidos que assume o real para a experiência compartilhada, é o que Jacques Rancière chama "a partilha do sensível". Por um lado, inúmeros códigos perceptivos cotidianos marcam relações de gênero, de classe e de hierarquias: numa empresa, por exemplo, enquanto ao superior se permite tocar os funcionários, a estes não é permitido tocar o chefe: ele é intocável; Constance Classen descreve o modo perverso como, nas circunstâncias degradadas da vida nos campos de concentração, as oficiais nazistas ostentavam, em suas visitas, ricos perfumes que as situavam num universo quase intangível diante da imundície e da falta de higiene a que eram submetidos os prisioneiros: os aromas eram, então, signo de poder e uma forma de tortura. Menos ou mais sutis, códigos perceptivos dessa ordem, associados a hierarquias de classe e de poder, podem ser encontrados em todos os universos sensoriais, em todos os níveis do vivido, em todas as sociedades. [redacted] Mas a imposição de uma ordem de poder por meio da experiência perceptiva se dá de forma mais decisiva no campo experiencial como um todo. Se vestimos nossa abertura ao mundo da fé perceptiva de que fala Merleau-Ponty, é nessa abertura para o mundo que constituímos uma espécie de morada perceptiva, o mundo de nossa familiaridade, o mundo em que investimos nosso afeto. Um exemplo trivial pode elucidar a questão: cada um de nós já viveu a experiência de, após certo tempo viajando, mesmo que em condições extraordinárias, sentir o desejo de saborear um prato de sua terra natal, sentir o conforto do mundo de sua familiaridade, configurada em um universo de sensações onde se constituiu sua experiência. À medida que todo o mundo que habitamos é hoje território de sensações instalado pela história, pela cultura e pelas instâncias de poder, o mundo



DIGITO_Book.indb 154 7/11/2006 22:06:04

de nossa familiaridade se constitui segundo o campo perceptivo instalado por essa história. Os signos dramáticos da presença do poder constituindo um mundo contemporâneo sobre o qual se projetam, de modo pouco pensado, os afetos são, por um lado, a onipresença de logotipos corporativos em espaços outrora públicos que configuram a falência do Estado moderno como poder legítimo emanado do povo, e, como bem nota o Critical Art Ensemble, esse desinteresse do Estado pelos espaços públicos está diretamente ligado à dissolução do *locus* do poder nas instâncias nômades da rede, e, por outro, a consolidação de todo um mundo de sabores e aromas e espaços calculados e planejados, que constituem a fundação de toda a experiência contemporânea, a gênese dos sentidos vividos: não percebemos nenhuma instância do vivido que não seja marcada pela onipresença corporativa ou pela mediação técnica de todas as sensações. [redacted]

**4. Percepção e tecnologia: testemunhos notáveis**

Se aceitamos as teses de que a percepção é a gênese do sentido da experiência, e de que há uma instância de poder relacionada à hegemonia sobre o campo perceptivo, estímulos aliás calculados cada vez mais segundo as mais auspiciosas (e atemorizantes: trata-se de impor uma subjetividade por meio do cálculo da percepção, como se palavras como "felicidade" fossem redutíveis ao universo limitado dos experimentos laboratoriais e aos questionários planejados) pesquisas da psicologia e da neurologia, então não podemos deixar de notar também a intervenção decisiva das tecnologias de mediação sobre o campo perceptivo. Tal interferência foi primeiramente notada por Benjamin, no seu texto clássico sobre a reprodutibilidade, em que assinala a presença de uma modalidade específica da percepção moderna atenta a tudo o que se repete identicamente no mundo, afeita às estatísticas e despida de investimento aurático e da abertura de um inconsciente óptico. Para Benjamin, sabemos, as tecnologias intervêm decisivamente no campo perceptivo. [redacted] Uma abordagem de algum modo semelhante foi aquela conduzida em termos radicais por McLuhan, que associou às tecnologias a potência de impor modos de perceber o mundo, e, em conseqüência,



DIGITO_Book.indb 155 7/11/2006 22:06:04

modos de ordenar e formalizar conhecimento. Um ótimo exemplo, menos comum, é o da máquina de xerox e toda a reorganização do ensino universitário que ela determinou a partir da década de 1950: pouco importam quais conteúdos foram fotocopiados do ponto de vista de McLuhan, sabemos, a mensagem da máquina é a reordenação que ela impôs, as mudanças de hábito e a economia que em torno dela se constituem. Os meios de comunicação livro, filme, televisão, computador incidem diretamente sobre a percepção, determinam modos de perceber o mundo que rebatem novamente sobre o real, que se reordena à sua imagem e semelhança.

Também Vilém Flusser atribuiu enorme papel ao "dilúvio das imagens técnicas" e mais de um autor já observou o parentesco entre o radicalismo flusseriano e o pensamento de McLuhan. Para Flusser, as imagens técnicas constituem, independentemente do "conteúdo impresso" em suas superfícies, uma mensagem codificada em seus programas e que se dá como automatização de um modo de significar e se apoderar do mundo. Algo similar àquilo que McLuhan e Flusser formularam pode-se encontrar também em Paul Virilio, para quem a guerra é, em primeiro lugar, uma guerra perceptiva. Em trabalhos recentes, procurei mostrar as afinidades em uma reordenação da hierarquia dos sentidos promovida pela cultura digital, em que o olhar é reposicionado num campo sinestesicamente saturado de sensações, segundo um modelo perceptivo que tenho chamado "percepção digital". Em seus vínculos pouco pensados com esse arsenal tecnológico que hoje agencia de modo ubíquo todas as instâncias do real, do sexo à guerra, do lazer à ciência, essa sinestesia tecnificada tem, na verdade, pouca relação com experiências tradicionais e rituais de culturas não tecnológicas, como querem crer aqueles que confiam, ingenuamente, na transparência do suporte diante da ordem de experiência que inaugura.

## 5. Arte e poder: passeio no campo de guerra

Foi num passeio pelo Hyde Park londrino que eu finalmente e tardiamente entendi as implicações daquilo que se chama consolidação da autonomia da arte ao longo do século XIX, de que emergiram



DIGITO_Book.indb 156 7/11/2006 22:06:05

a arte moderna, as vanguardas e finalmente a profusão de discursos, de materiais, de aventuras e proposições estéticas e conceituais que configuram a complexa paisagem da arte contemporânea, e penso que, nesse sentido, as produções poéticas que empregam materiais e suportes tecnológicos não podem, senão por razões de uma necessidade de classificação que é no fundo essencialmente moderna, serem postas à parte num campo mais amplo de poéticas contemporâneas. Na verdade, é em companhia de obras que não têm em seu projeto o fetiche da tecnologia que melhor se entendem as diferenças, e sobretudo as semelhanças entre esses trabalhos, que afinal pertencem e mesmo evidenciam tensões que constituem uma mesma época. Será por acaso que modalidades batizadas de *performance* ou *instalação* estejam tão fortemente presentes nos territórios tecnológicos e, vamos dizer, não tecnológicos? Ou que essas palavras tenham sido adotadas para designar manifestações que emergem em sincronia com o desenvolvimento do parque digital?

Foi diante das estátuas dos militares e dos nobres ingleses, responsáveis pela administração das posses coloniais do império britânico, e de príncipes e princesas, reis e rainhas que foram a encarnação de um certo modelo de poder, que pude de fato entender uma coisa na verdade bastante óbvia, que é o quanto a obra de arte esteve historicamente vinculada à produção dos signos de determinados discursos, e a um campo perceptivo associado a esta ou aquela ordem de poder, a Igreja, a nobreza, a burguesia, o Estado etc., e como a sua conquista de um campo dotado de uma certa autonomia — sempre problemática, instável e atravessada por todas as ordens de interesses e discursos, mas enfim uma autonomia: como território na cultura e como campo de saber — permitiu com que se produzissem os signos de outras ordens de discurso, de outras cadeias simbólicas, de outras ordens experienciais e de subjetividades alternativas ou mesmo opostas àquela ordem. Território que abriga o informalizável, que aponta para além dos limites estreitos da linguagem e suas determinações, território de verdades transitórias, fruto de embates com contextos de poder específicos e de reflexão sobre as linhas de força que nos atravessam e determinam nosso cotidiano, a arte permanece,



DIGITO_Book.indb 157 7/11/2006 22:06:05

por inútil à ordem, sob constante ameaça e cada vez mais necessária. A grande lição da arte contemporânea foi tornar o artista consciente das cadeias discursivas e dos circuitos semióticos aos quais se alinha, das falas que funda, alimenta ou reverbera e com as quais dialoga. O discurso ingênuo da expressividade pouco refletida corre sempre o risco de ser apropriado como símbolo do poder instalado, como *upgrade* dissimulado, numa era da hegemonia das grandes corporações, das estátuas da nobreza e do discurso dominante. O exemplo paradigmático da resistência permanece, curiosamente, sendo o urinol, a *Fonte* duchampiana: se por um lado Goebells pedia aos cineastas alemães que lhe dessem um *Potemkin* como o de Eisenstein, parece mais difícil imaginar Stalin solicitando aos artistas soviéticos que lhe dessem o seu urinol. [redacted]

**6. Guerrilha perceptiva**

É fácil notar que o parque tecnológico remodelou as categorias ontológicas de tempo e espaço. As distâncias desapareceram; e a velocidade vertiginosa das demandas produtivas contemporâneas, obviamente potencializadas pelo parque digital instalado, criam uma temporalidade sob a qual trocamos incessantemente o importante pelo urgente, como diz Gilles Lipovetsky. É curioso, porém, que Lipovetsky não se dê conta das determinações da tecnologia na constituição desse tempo hipermoderno. E, sobretudo, que não tenha notado que o momento de relaxamento das tensões modernas, que alegremente vivemos como a *pós-modernidade*, representou precisamente o hiato entre a dissolução dos rigores da ordem moderna, fundada no livro, e a instalação de uma nova modalidade de poder mais rigorosa, pelo controle, pela vigilância, pelo cálculo incessante de todas as instâncias do vivido, pela produtividade compulsiva e pelo fetiche da precisão e da eficiência, pelo culto à anorexia e à tecnificação dos afetos, em que os valores-chave da ordem produtiva da modernidade são transferidos ao parque tecnológico que determina as condições do mundo hipermoderno. [redacted] Chegamos, finalmente, ao campo perceptivo contemporâneo, e somos forçados a reconhecer que, ao menos no que diz respeito à



DIGITO_Book.indb 158 7/11/2006 22:06:06

internet e seus milhões de monitores espalhados pelos cinco continentes, nós estamos vivendo uma inacreditável entropia perceptiva, com todos olhando para telas idênticas e escutando música em formato MP3. Como pensar tal contexto perceptivo? Porque, subliminarmente, estamos todos olhando incessantemente para as mesmas estruturas de pixels onipresentes. Então talvez fosse o caso de pensar em algum tipo de terrorismo perceptivo como única alternativa para deflagrar qualquer revolução nos sentidos do vivido que se queira possível. Eu penso que esse tipo de terrorismo, o único que eu considero concebível, é afinal aquilo que eu tenho chamado de arte. Ou, se queremos fugir de implicações possíveis desse termo tão carregado e um tanto sinistro que é a palavra terrorismo, talvez possamos adotar um termo mais brando que é a palavra "guerrilha", cabe à arte permanecer nesse estado de alerta, de afrontamento, de enfrentamento e de acordamento que é prática de uma incessante guerrilha contra a entropia do campo perceptivo, tomado aqui, como sabemos, como campo de poder onde se definem os modos de significação do real.

DIGITO_Book.indb 159 7/11/2006 22:06:06

# #16 Manifesto pela reciclagem de ruínas

*por Grupo Esquadrão Sarcástico*[1]

**A "Expressão Sarcástica" como filosofia**

**Quando um produtor cultural** decide realizar uma proposta nova (ou até mesmo fora dos padrões comerciais), acaba por travar uma verdadeira "batalha".

Como um autêntico revolucionário (em prol da mudança pelos seus ideais) ele se vê obrigado a ir contra todos os tipos de forças que tiram proveito da estagnação mental do país: a oligarquia, o imperialismo, a corrupção e o monopólio da comunicação.

O *Esquadrão Sarcástico* é um grupo de *intervenção na mídia*, que usa como ferramentas a luta pela democratização da comunicação, a arte, o golpe de marketing e a propaganda gratuita na divulgação e uso dos veículos alternativos, causando impacto nos meios convencionais.

Lembramos ainda que nem mesmo o uso desses é dispensável (em função da visibilidade), pois todo o espaço e recurso, por mais insólitos que sejam, são úteis para disponibilizar informações que não "passaria" pelos processos normais...

A intervenção e o boicote são formas de chamar a atenção do cidadão em sua rotina diária e massificada para os problemas de real importância de sua comunidade e, conseqüentemente, seus.

Todo o golpe de marketing unido a um discurso engajado (mesmo com as melhores intenções possíveis) toma um ar de "terrorismo" em uma sociedade domesticada e anestesiada pela mídia dominante.

Como forma de reação bem-humorada aos rótulos emitidos pelo sistema para abafar e até deturpar as iniciativas originais, ocupa-se da paranóia "terrorista" na definição de um "esquadrão".

[1] <http://www.sarcastico.com.br>



DIGITO_Book.indb 160 7/11/2006 22:06:06

Só que um esquadrão feito de guerrilheiros de papel, sons e *bytes*, agindo no meio cultural.

Sendo esse o meio mais apropriado para o travamento de conflitos, pois é onde se refletem e interagem as aspirações, necessidades e até "estravasamentos" humanos que requerem resoluções não encontradas facilmente devido à complexidade de suas causas.

Embora tenhamos consciência de que até em uma *revolução cultural* há mortos e feridos, lutamos para que o *público* não seja apenas *alvo*.

O *Sarcasmo* é uma resposta ao "*realismo fantástico*" vivido neste país de verdades tão absurdas e inacreditáveis em seu cotidiano, que para processá-las é necessário, além de estômago, um *apêndice* de atitude contestadora e crítica, que por uma questão de sobrevivência tenha senso de humor o suficiente para não cair em armadilhas (os rótulos). Sendo assim, o Sarcasmo evoluiu de um substantivo, analogamente em função da descrença gradativa no estado degenerado em que as organizações humanas (governo, religião e sistema econômico) se constituem, para uma filosofia:

Você dá a outra face com uma "expressão sarcástica" que o defenda, ao mesmo tempo em que ataca seus agressores, confundindo-os.

*Pois sarcasmo é criticar sorrindo.*

Os Sarcásticos cultivam a desilusão como um sentimento contestador e construtivo, no sentido que, não tendo que esperar por mais nada, passa a produzir por si mesmo. Uma das mais famosas e antigas *referências* desse sentimento vem, há mais de dois mil anos, da época de Diógenes de Sínope (413 — 323 a. C.), um filósofo cínico grego que viveu em Atenas.

Sua desilusão era tanta que caminhava pelas ruas de Atenas com uma lâmpada gritando: "Busco um homem honesto".

A filosofia de Diógenes era o Cinismo, doutrina fundada por Antístenes de Atenas, a qual rezava que riqueza e a fama eram males, enquanto a pobreza e a obscuridade eram bens.

Os Cínicos buscaram desconsiderar leis, fronteiras, convenções, opinião pública, reputação, honra e desonra. Defendiam a autosuficiência (autarquia), enfatizando o ego domínio moral e negando a necessidade de valores como a família, a cultura, a religião e o Estado. As desilusões de Diógenes perpetuaram-se até este milênio,



DIGITO_Book.indb 161 7/11/2006 22:06:07

agravadas por uma sensação de extinção iminente pela exploração desenfreada dos recursos naturais e pelo autoconhecimento que a história, a psicanálise e outras ciências trouxeram. [redacted]

O *Sarcasmo* é o resultado desse fim de século, um esgotamento e uma busca de transição, não só para um novo século (ou milênio), mas para um novo mundo. Daí seu caráter quase "apocalíptico". [redacted]

Os Sarcásticos são indivíduos frustrados e autocríticos, parodiando-se em tudo que a mídia (subserviente ao sistema e, portanto, de interesse na estagnação) massifica com um apelo "fantástico", na tentativa de embriagar o cidadão diante de uma realidade fria e cruel.

Devido à escassez de referências que uma cultura totalitária oferece, tem-se na paródia, na "antropofagia", a única via de discernimento para a verdadeira criatividade. Em meio a toda essa "reciclagem" de ruínas o *Sarcástico* sorri de perplexa indignação, saturado com os atuais meios de comunicação, que por motivo de força maior (grana), em plena era da informação, colaboram para piorar a situação de um povo sem memória, auto- estima e cada vez mais carente, à medida que lhe são retiradas opções que fazem muita diferença na hora de votar, ter/educar seus filhos e interagir conscientemente no meio ambiente, evoluindo desta "era das trevas", não muito diferentes daquelas, vividas na época de Diógenes... [redacted]

Os Sarcásticos expressam as suas insatisfações e contestações através de metáforas, representações e figuras de linguagem, pois acreditam na arte como um sentido evoluído e extremamente necessário na comunicação humana. A diferença das iconografias e personificações criadas pelos Sarcásticos e as de outros grupos e doutrinas é a constante consciência do caráter figurativo de seus conceitos, mantendo seu sentido original e não os tornando mitos de referência duvidosa ou unicamente símbolos de fé. [redacted]

Dentro dessa filosofia foi criado *Simon-Go de Floripa* (2000 d. C.), a personificação de um andarilho insatisfeito que percorre os caminhos obscuros da cultura brasileira com uma lanterna alternativa, procurando a verdadeira produção artística e quem realmente tem interesse nela. Além de expor as informações excluídas dos círculos viciosos do sistema. [redacted]



DIGITO_Book.indb 162 7/11/2006 22:06:07

Seu objetivo é tirar esta atmosfera "ocultista" de nossas manifestações soterradas pelas superficiais montanhas de bibelôs da mídia brasileira. Simon-Go quer quebrar ciclos. Quer registrar os fatos. Quer fazer metalinguagem em cima de metalinguagem em Franklin Cascaes, que disse: "Cada artista é um aparelho registrador que transporta, de geração em geração, a realidade biológica, cultural e técnica dos povos". [redacted]

Simon-Go acredita nisso, como acredita na utilidade de "questionar fés", de Paulo Freire, tentando não perder a ternura como Che Guevara. Nem que seja num sorriso sarcástico de guerrilheiro cultural... Poderia-se citar uma infinidade de nomes que contribuíram e contribuem para que a subsistência literária e literal nesse país seja mais tolerável: Monteiro Lobato, Luis Fernando Veríssimo, Chico Science, Augusto dos Anjos e uma infinidade ainda maior, e que não vai chegar nem perto dos currículos escolares dos nossos netos. É por isso que *Esquadrão Sarcástico* luta pela *democratização da comunicação* e pela viabilização de veículos alternativos e comunitários que, através de seu desvínculo com a lógica puramente comercial, façam um trabalho de contra-informação, reeducação e manutenção de valores culturais indispensáveis à população. [redacted]

Pois verdadeira *revolução* não é a política ou a armada, mas a *cultural*. Sendo assim, compreendemos as nossas atividades como um arquivo para as gerações futuras, registrando e processando os fatos e equívocos, alardeando as massas e rindo muito da desgraça, que se quer, *alheia*. Na hipótese de que alguma facção da sociedade, minoria ou não, tenha um discernimento maior entre nossos erros e acertos, sorrimos apocalipticamente encerrando este manifesto com uma terna, reflexiva, profunda constatação de Simon-Go sobre a vida: [redacted]

*Só sendo SARCÁSTICO COM o BRasil mesmo...* [redacted]

Dã!?... [redacted]

Saudações Sarcásticas.

Grupo Esquadrão Sarcástico

pela Expressão Sarcástica [redacted]



DIGITO_Book.indb 163 7/11/2006 22:06:08

# #17 Interfaces com a realidade

*por Lucas Bambozzi*

**Parto do princípio** de que a "realidade"[1] vem interessando a setores da indústria cultural e da produção artística de forma diferente do que vinha acontecendo. Parto também de um princípio, talvez questionável, de que essa "realidade ordinária" vem interessando aos indivíduos de forma também diferente, na medida em que esse se relacionam com a vida pública da cidade e com suas respectivas durezas de forma cada vez mais mediada. Se considerarmos que a maioria das pessoas que freqüentam o circuito da arte não se relaciona com a realidade de forma cotidiana, efetiva. Nos protegemos dessa realidade através da utilização de carros, de portarias, grades, janelas, condomínios cercados, prédios distantes do centro das capitais. Nem todos assumem, mas não é sempre que as pessoas encontram disposição para o cheiro, o gosto contínuo dessa realidade. Nos prometem que a forma segura de nos relacionarmos com a realidade seria através de sistemas mediadores, de dispositivos técnicos, físicos e virtuais. Muitas vezes, essa mediação sequer estabelece um contato efetivo entre nossas vidas protegidas e a ordinariedade escancarada das ruas da cidade ou da poeira do interior do país. Muitas vezes o sistema mediador se traveste de realidade, embebido em uma espécie de verniz de uma realidade superficial e por vezes estetizada — não mais a rua, o espaço público, o cheiro da terra, mas uma espécie de abstração que corre paralela à nossa vida.

Nesses mecanismos de mediação comumente entram outros elementos que reforçam o "sabor" dessa realidade, como a *intimidade* e o acesso à *privacidade* — mesmo em sistemas de relações tipicamente públicos. Aproximo essa idéia de realidade às tecnologias da intimidade. São tecnologias que têm a presunção de mudar as formas

[1] O termo realidade aqui deve ser entendido como relativo ao ordinário, como referente à vida pública, resultado de relações diretas, imersas no ambiente urbano ou rural.



DIGITO_Book.indb 164 7/11/2006 22:06:09

de se relacionar com o mundo. As fronteiras entre público e privado estão se apagando sob a influência das novas tecnologias digitais, dos celulares aos computadores que se pode vestir, das mídias com possibilidades táteis (interfaces hápticas) aos instrumentos de comunicação instantânea, chegando aos mais recentes e "pervasivos" sistemas baseados na posição e localização do usuário (*locative media*).

A noção de que a privacidade está se tornando um conceito instável e volátil é de fato experimentada quando ela é contrastada com a rede de conexões sugerida pelas tendências de comunicação da vida contemporânea. Será que ainda podemos pensar na intimidade como um terreno de prazer, proximidade, fruição ou apreciação? O quanto nos tornamos dependentes dos sistemas de mediação da realidade? Ou melhor: que mecanismos poderiam nos reconectar com realidades efetivas?

As palavras real e realidade não nos dizem mais muita coisa. Elas se tornaram uma espécie de embalagens para produtos diversos. Uma série de ocorrências sugere a "realidade" como um mero discurso, um discurso que se forja como "real", emoldurado por estéticas que se travestem de real, mas que buscam na realidade mais rasa o substrato de seus produtos, mercadorias e serviços[2].

Alguns exemplos? A publicidade há muito se apropriou de uma estética supostamente documental, baseada na "realidade" ou na suposta legitimidade oferecida por fatos reais — como em testemunhos colhidos com câmeras trêmulas, criando sintaxes de uma "precariedade que se pretende verdade". Trata-se de uma estética conhecida, tomada por empréstimo dos programas policias, do tipo *Aqui Agora*, em que a equipe sempre enfrenta situações de risco ou tensão. O fato é que essa mesma estética se encontra hoje presente em anúncios de sabão em pó, eletrodomésticos e numa infinidade de produtos que nada têm em comum com processos documentais caracterizados pela urgência ou pela precariedade.

O design, por sua vez, se inspira na autenticidade de coisas populares e espontâneas, nas letras manuscritas imperfeitas, reprodu-

[2] Há inúmeros fatores que comprovam isso hoje em dia e eu tenho um texto bem mais focalizado nesse tema.



DIGITO_Book.indb 165 7/11/2006 22:06:09

zindo caligrafias e fontes toscas, referenciadas na escrita vernacular e espontânea de uma população parcamente alfabetizada. [redacted] Os *blogs* constituem hoje um veículo de legitimação jornalística e literária. São de fato um fenômeno nitidamente inspirado no ordinário, capaz de dar poder ao ponto de vista "comum". Autênticos na medida em que sugerem uma descentralização do pensamento institucionalizado, eles vêm sendo cada vez mais acessados como fontes tão ou mais confiáveis que os veículos de informação estabelecidos, que já não mais convencem ninguém como janelas abertas para a realidade (um dos propósitos da CNN). Atestam a potencialização do prosaico, do "trivial" em contraposição à "verdade ideológica" dos grandes impérios de comunicação. [redacted] As tecnologias ligadas às imagens de síntese nos prometiam ao longo dos anos de 1980 a criação de universos imaginários, desprendidos da realidade, formas de libertação da visão imposta pela câmera fotográfica ou de cinema. Mesmo nesse campo, que inclui os videogames e outras formas infográficas, o que se passou foi distinto do prometido. Na grande maioria dos *computer-games* existentes hoje toma-se emprestada não apenas uma estética, mas conceitos e situações de uma realidade típica do mundo mais imediato. Em muitos, o avatar não é mais um super-homem, mas um cidadão comum, membro não da classe dos especiais mas dos oprimidos. [redacted] Cada vez mais presentes em nossos *mailboxes*, o universo do *spam* simula fatos que também se pretendem "realidade". É mesmo na rede que os exemplos são mais implacáveis. Os "*reality porn-sites*" (o Google lista dois milhões setecentos e dez mil deles em menos de 0,06 segundo) são uma categoria relativamente nova, simulando situações do imaginário popular em suas mais diretas manifestações: gang-bangs, adolescentes que fazem sexo por dinheiro, parceiras sexuais trazidas da rua, garotas latinas, filmes de estupro, festas universitárias, vizinhas safadas, garotos e garotas bêbadas etc. Tudo parece convergir em uma série de situações, verdadeiras ou não, mas todas buscando a todo custo "parecerem reais" como a "realidade". [redacted] Enfim, são muitos os exemplos de manifestações artísticas, culturais e comerciais que corroborariam com essa "idéia" ou "discurso" em



DIGITO_Book.indb 166 7/11/2006 22:06:10

torno do ordinário, cujas formas de representação, de certa forma, evidenciam essa suposta obsessão, uma espécie de síndrome. Como se tal abordagem da realidade (em alguns casos apenas a pele, a realidade mais aparente, o verniz) pudesse levar-nos a tocar uma suposta "verdade", que anseia pelo real.

**Polarizando conceitos**

A polarização entre "real" e "realidade" pode provocar debates bastante complicados. Interessa aqui investigar sobre como chegamos a conhecer uma determinada realidade, sobre como a realidade vem sendo autenticada como "verdadeira", como se o autêntico pudesse ser uma mera camada de verniz a conferir legitimidade.

Suely Rolnik reserva a palavra realidade para "a realidade tal como ela está formatada e estruturada"[3]. Conseqüentemente, Rolnik define o "real" como algo "mais amplo e talvez mais intangível, que se vive como experiência sensível"[4]. O real seria algo que já está sendo experimentado, embora não tenha sido previamente expressado, nas atuais formas de realidade e suas representações, vindo mesmo a conflitar com elas. "Esta fricção se torna subjetiva porque não captamos o mundo apenas através da percepção, que recebe formas que traduzimos como representações; também captamos o mundo como um campo de força que afeta nosso corpo, no que há de intensivo e nem tão perceptível"[5]. A realidade seria assim passível de representações enquanto o real seria traduzido muito mais por sensações.

Se entendermos que as sensações são mais possíveis de serem expressas, não exatamente representadas, há aqui uma fenda: o que tem sido usado para representar a realidade pode não ser uma maneira eficaz de tornar-se parte da realidade comum, como se não estivéssemos inseridos na realidade, ou como se ela não nos pertencesse.

Essa sensação de não-pertencimento, de alienação, tende a reproduzir-se em diversos tipos de arremedo. Alguns anos atrás, um

[3] ROLNIK, Suely. Awaken from Lethargy: Art and Public Life in São Paulo at the Century's Turn. In Parachute Contemporary Art. Montreal: Parachute, n. 116, 2004. p. 13.

[4] Idem.

[5] Idem.



DIGITO_Book.indb 167 7/11/2006 22:06:10

anúncio chamou a minha atenção:

*Turistas podem comprar "pacote de férias sem-teto"*

Instituições de caridade acusam companhia holandesa de trivializar os sem-teto. [redacted] A empresa Kamstra Travel, da cidade de Eemshaven, ao norte da Holanda, está oferecendo a turistas a oportunidade — ao custo de 300 libras — de viver como mendigos nas ruas de Londres, Paris, Bruxelas, Praga e Amsterdã. [redacted]

Como parte do pacote, eles recebem bilhetes para o vôo de volta, são distribuídos pelas cidades em pequenos grupos na companhia de um guia e levados a cuidar de si mesmos, sem nenhum dinheiro, por três noites. [redacted]

Os turistas em férias recebem um saco de dormir, além de um instrumento musical ou material de desenho com o qual devem tentar conseguir algum dinheiro. Apenas na quarta noite eles recebem alimentação e acomodação, embora os turistas que acharem tudo muito difícil podem ir para um hotel a qualquer momento. [redacted]

O presidente da Kamstra, Bert Ganssens, que disse ter vivido como sem-teto em Paris, há 12 anos, declarou que o pacote de férias seria uma "aventura criativa" para pessoas de negócio, algo que as faria mais fortes e mais sociáveis. [redacted]

Uma porta-voz da força policial de Londres avisou que os turistas poderiam ser presos. Ela disse que o conceito de "turistas mendigos" era, no melhor dos casos, "de muito mau gosto e, no pior dos casos, poderia ter sérias conseqüências." (CNN.com, 28/09/2001, 8:14, Peter Wilkinson)[6] [redacted] Notícias como a da agência de turismo holandesa podem nos levar a pensar em várias questões: a necessidade de experimentar "outras realidades"; a necessidade de conscientização sobre a "realidade"; a necessidade de entender o que é viver a vida do outro, relacionar-se com as pessoas de forma diferente; a necessidade de eliminar os mediadores (pelo menos temporariamente) como forma de relacionar-se mais efetivamente com a cidade. [redacted]

[6] <http://archives.cnn.com/2001/WORLD/europe/08/28/britain.homeless>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 168 7/11/2006 22:06:11

Desse contexto sobressaem-se outras conjecturas, como, por exemplo, a de que essa "idéia de realidade" estaria sendo perseguida em campos antes insuspeitos, além daqueles já citados, e que "realidade" seria mesmo, já há algum tempo, um modismo corrente. Ou como se disséssemos: tal realidade não é mais tangível por sistemas mediadores, pois todos produziriam fatores estetizantes.

Como se toda tentativa de produzir conexões com a realidade fosse uma forma de mediação artificial, não válida, que sempre nos distanciaria de uma forma de contato efetivo.

Tais considerações também sugerem que, de fato, o elo entre a vida e a realidade foi quebrado, como se a realidade estivesse "fora", separada de nós e pudesse ser consumida, e não vivida. Como se nossa posição fosse irreal e precisássemos nos proteger a maior parte do tempo dessa realidade que nos afeta e pode nos colocar em confronto com intensidades não desejadas. Conectando esse fenômeno com as novas tecnologias móveis, podemos estabelecer elos com um tipo de rede emergente que não é virtual nem real e combina novas tecnologias que tornam possível a comunicação instantânea com a vida pública e urbana atual.

Como garantir essa conexão com a realidade através da arte? Ou, ainda, como essas obras, coletivas ou não, se relacionam de forma efetiva com a realidade, e qual seu poder de conectar o público com essa realidade?

A proliferação de produções nessa linha "documental", de simulação, é a meu ver resultado de conexões entre tecnologia, fenômenos de mercado e estratégias de linguagem. É o vislumbre de um mecanismo que conspira para a existência de algo que o crítico Jean-Claude Bernadet chamou de "a esfera do real"[7], que se constituiria acima de tudo pela progressiva mediação da realidade pelos atuais mecanismos da produção cultural. Formalmente constituídas, fabricadas ou simplesmente reveladas, essas versões da realidade hoje em dia sobrepõem-se ao "real" não mais como "espetáculo", mas como janelas abertas, como um fluxo estético, como uma linguagem.

[7] <http://archives.cnn.com/2001/WORLD/europe/08/28/britain.homeless>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 169 7/11/2006 22:06:11

É em nome das tecnologias digitais que os hábitos de consumo vêm se expandindo, o que repercute também em formas de acesso à cultura. Há a proliferação de experiências evidenciadoras de uma realidade que urge — às vezes falseada, mas às vezes como indício de algo "real".

Mas, então, que tipo de trabalho de arte pode emergir da utilização desses sistemas? Falemos então de arte, mas de uma arte que se deixa afetar pelo contexto. Tornar a mediação algo mais transparente, mais uma conexão possível (uma interface amistosa?) e menos um obstáculo, é uma das tentativas às quais me lanço freqüentemente.

No ano de 2000 apresentei a instalação *1 + 1* (*Taxidermia e outdoor*) na Bienal 50 anos. Trata-se de um de meus primeiros projetos em que essa idéia de interface com a realidade foi levada adiante com uma maior consciência do que estava fazendo. Era um trabalho composto de dois elementos principais: um outdoor e um carro. Ele reproduzia um painel do tipo "triedro", com três faces, duas delas visíveis ao público. De um lado, foram projetadas imagens de espaços públicos, vazios e desabitados. De outro lado, situações que acontecem em espaços públicos mas que, supostamente, seriam mais apropriadas em espaços privados. Essas imagens mostravam três situações que se sobrepunham à projeção dos espaços vazios: o ritual de um "trabalho" feito por um carijebó numa encruzilhada (uma encomenda de candomblé: o sacrifício de uma galinha); dois travestis se masturbando em regiões públicas (e nobres) da cidade; e um sujeito fumando crack. São situações tabu, que incomodam a sociedade, mas que convivem no espaço público sem maiores conflitos. No centro da instalação foi colocado enfim um carro, um táxi, que funcionava como uma espécie de elemento mediador, uma interface para as pessoas se relacionarem com essas imagens, consideradas exemplos da barbárie urbana. A situação proposta pelo trabalho sugeria que as pessoas se colocassem dentro do carro para que pudessem ver mais comodamente aquelas imagens, com um constrangimento menor, uma vez protegidas por esse veículo de fruição da cidade. Enquanto estavam no carro podiam também ouvir vários depoimentos de motoristas de táxi, contando experiências extremas vividas em seu interior, dentro desse veículo



DIGITO_Book.indb 170 7/11/2006 22:06:11

meio ambíguo, que tem função tanto privada como pública. [redacted] Assim como em alguns outros trabalhos produzidos nos últimos anos, há em *1 + 1* uma reincidente procura pelos limites de fronteiras entre os universos público e privado. Nessas obras, interessa exatamente o ponto de confluência, o contorno embaçado, as zonas de intersecção. [redacted]

**Urgências (arte realidade)**

Agir em zonas de conflito com o outro, em zonas marginais e desprotegidas, em situações não institucionais, já é uma indicação de que algo diferente está acontecendo no sistema da arte, e não foi uma tendência ditada por curadores ou galerias. [redacted] Na produção artística contemporânea, a relevância da "realidade" forja um cenário multifacetado. O aparecimento de trabalhos de arte que se lançam sobre os aparatos da tecnologia portátil ou sem fio vem tornando o contexto ainda mais complexo. Antes de partirmos para uma análise mais específica acerca dos deslocamentos produzidos pelo uso maciço dessas tecnologias, talvez devamos levar em consideração que o aumento de práticas de intervenção urbana ou ativismo da mídia surge também de uma confluência ambígua entre o pensamento político que usa a arte como estratégia e a arte que se lança na realidade mais direta com a urgência de uma ação — sem esquecer uma certa publicidade que se utiliza de ambos, da tecnologia e da política para fins estritamente mercadológicos. Em todos os caminhos, a realidade se torna um campo de batalha, o lugar de embate envolvendo estratégias diversas, às vezes da arte, da política ou do marketing. [redacted] O fenômeno dos coletivos artísticos colados no ativismo também pode enfatizar a visão de quão imersa na realidade está a produção de arte contemporânea. Falo de determinados projetos que podem nos apontar muitos aspectos em torno dos conflitos entre a arte e a necessidade de ação no ambiente mais imediato. [redacted] "Algumas coisas você jamais ficará sabendo pela mídia" foi uma provocação impressa do grupo Formigueiro[8], colocada em postes de eletricidade ao longo da avenida Brasil, em São Paulo (a cidade tem

[8] <http://www.comum.com/diphusa/formigueiro>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 171 7/11/2006 22:06:12

sido suporte e inspiração para várias ações desse tipo). Impressionante como essas inscrições não se fixaram, exatamente por utilizarem como suporte a própria mídia. A ação foi repetida em 2003 durante a chamada "ocupação" de artistas num prédio efetivamente ocupado pelo MSTC, na avenida Prestes Maia. Como forma de chamar a atenção para aspectos que a imprensa vinha se negando a apontar com relação à condição fragilizada dos moradores, foram afixados os cartazes com os mesmos dizeres sobre os painéis publicitários (*outdoors*) que cobrem a fachada do prédio. Ali as frases também não sobreviveram muito. Em cerca de dois dias não havia mais vestígios da colagem. Recentemente, em uma mobilização promovendo encontros e ações de artistas em solidariedade aos moradores desse mesmo edifício (agora em função da reintegração de posse obtida pelo proprietário — que sonega IPTU há mais de 20 anos!) foi feita uma nova ação sobre os painéis publicitários. Nessa última situação a frase adquiriu uma conotação diferente, uma vez que os painéis geram lucro ao proprietário — e houve um acordo com o movimento para que os painéis fossem poupados e não sofressem interferências. Ou seja, esse espaço aéreo se mantém como uma propriedade inviolável, mesmo estando a posse do imóvel que o sustenta suspensa. Mesmo que não tenham durado muito, inserções como essa reverberam no imaginário coletivo.

De forma análoga, o slogan "Onde Está o Horizonte?", colocado em passagens subterrâneas em São Paulo pelo grupo Contra-Filé, ficou na memória de muita gente. Semelhante ao que acontece com o grafite, Brian Holmes sugere que essas inscrições na realidade, distanciadas do óbvio, podem adquirir o potencial de enunciado de um hieróglifo, uma pista para entender a arte produzida neste tempo[9].

No projeto Zona de Ação, o grupo Contra-Filé foi mais longe. O projeto Campanha para Descatracalização da Própria Vida criou incisões de caráter durador e efetivo na memória coletiva. Atentos observadores das contradições na trama urbana, os integrantes do grupo criaram uma suposta campanha utilizando um mecanismo ba-

[9] HOLMES, Brian. Hieroglyphs of the Future: Art and Politics in a Networked Era. Zagreb: Arkzin, 2003. p. 2.



DIGITO_Book.indb 172 7/11/2006 22:06:12

nal de controle biopolítico existente na sociedade. As catracas, metafóricas ou não, são aparatos de um controle efetivado pelas forças de poder sobre os cidadãos. A ação inicial e que disparou uma série de acontecimentos correlatos consistiu na colocação de uma catraca enferrujada sobre um pedestal no largo do Arouche, onde se encontra uma praça com bustos de poetas e escritores como Olavo Bilac, Guilherme de Almeida e outros "nobres" da literatura brasileira.

Poucos conseguiram explicar o ocorrido. A prefeitura de São Paulo se manifestou dizendo que iria providenciar a retirada o mais breve possível. O fato é que a catraca virou não apenas fato mas passou a ser realmente uma metáfora para muitos dos problemas encontrados pelos cidadãos na cidade de São Paulo. Os jornais passaram a noticiar o assunto, nas colunas de leitores e através de seus principais colunistas, questionando a condição de arte ou não do projeto. O grupo lançou as questões: "Por quantas catracas passamos diariamente?"; "Por quantas não passamos, apesar de termos a sensação de passar?". Entre outros aspectos de interesse, vale ressaltar o quanto a ação repercutiu nos meios de comunicação, criando mesmo incidentes em torno do projeto. O cartunista Laerte retomou seu personagem homem-catraca, agora inserido no discurso de descatracalização sugerido pela obra do Contra-Filé. Em janeiro de 2005, mais de seis meses após a ação, a Fuvest, o maior vestibular brasileiro, usou o fato como tema da sua prova de redação. Pouco tempo depois o Banco Itaú inseriu o tema em seus anúncios publicitários (numa atitude típica de apropriação e/ou subversão de sentido, diga-se de passagem), com os dizeres: "Vestibulando, descatracalize sua vida: abra uma conta no Itaú". Mais tarde, estudantes em protesto contra a taxa do vestibular reforçaram o sentido de uso da catraca como objeto de uso controlador ao incendiar uma catraca antes de invadir um prédio da Fuvest. O círculo de relações mútuas se demonstra de maneira exemplar com esse projeto, não apenas interferindo no curso da realidade, mas criando uma própria realidade, factual e potente.

[10] <http://irational.org/tttp/TTTP/>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[11] <http://irational.org/mvc/english.html>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[12] <http://www.mvcbiotec.org/>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 173 7/11/2006 22:06:13

## Produção de realidades

De forma análoga, no espaço das virtualidades, projetos de net-art como Technologies to the People[10], do artista espanhol Daniel Garcia Andujar, Mejor Vida Corp[11] e Mejor Vida Biotech[12], da artista mexicana Minerva Cuevas, têm criado ocorrências igualmente interessantes ao produzir eventos que lidam diretamente com esta fricção entre a realidade. Ressaltam a emergência de interfaces estéticas que fazem uma ponte entre o mundo real e o virtual. Redirecionando a navegação do usuário para *links* externos, esses trabalhos produzem a sensação de que aquilo que acontece em sessões *on-line* não é dissociado daquilo que acontece na vida "real". [redacted] Às vezes é preciso plantar uma sensação negativa para produzir pensamentos construtivos em um determinado contexto (algo a ver com "conscientização"). [redacted] O projeto meta4walls[13] de minha autoria produzia essa sensação de desconforto. As pessoas que acessaram o trabalho em computadores localizados em espaços públicos ou no seu local de trabalho muitas vezes se assustavam quando havia outra pessoa na sala. Isso porque as janelas do jogo movem-se para o primeiro plano da tela e são difíceis de fechar, revelando o interesse do usuário por sites ilícitos ou "sujos". A única forma de fechar completamente todas as janelas é usando um *force quit* para o *browser* inteiro, e muitos usuários não familiarizados com o computador não sabem como fazê-lo. Tenho registros de que, em certas situações, o meta4walls chegou a causar pânico. Além disso, o trabalho foi lançado justamente quando os empregadores no Reino Unido adquiriram poderes para bisbilhotar o trabalho dos empregados — aparecendo concomitantemente com debates e preocupações com a privacidade. [redacted] Estamos observando o quanto a mídia não só representa uma

[13] meta4walls é a simulação de um portal de serviços escusos e duvidosos. Enquanto navega por esses domínios, o sistema coleta dados do usuário e os devolve, constrangendo o público de uma certa forma, ao mesmo tempo em que torna transparentes alguns mecanismos intrusivos largamente utilizados na internet. Foi criado essencialmente a partir de emails considerados spams, (coleciono exemplos mais aberrantes há um bom tempo). O site funciona como uma espécie de devolução para o domínio público de um lixo despejado sobre um espaço privado. Para isso utiliza uma linguagem ambígua e talvez "capciosa". <http://www.comum.com/diphusa/meta>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 174 7/11/2006 22:06:13

realidade "*prêt-à-porter*", mas se torna, cada vez mais, uma forma de construir realidades. Sistemas baseados na mídia não retratam o mundo existente; eles o substituem por "realidades midiáticas". Como as diferentes mídias formam essa "textura de realidade" é outra questão que vale levantar. [redacted]

**Interfaces**

Formas distintas disso que estamos chamando aqui de realidade têm sido forjadas pela mídia e a maneira como lidamos com a realidade efetiva é cada vez mais mediada por vários tipos de interfaces. Questões advindas dessa realidade ordinária e prosaica têm afetado não somente a arte, mas a própria vida. Uma arte em estreita ligação com aspectos cotidianos (alguns urgentes outros nem tantos) deve enfrentar questões também imediatas, oferecendo conexões e, se não fornecendo respostas, pelo menos levantando questões cruciais. Os instrumentos da arte para essas intervenções podem consistir de interfaces: algo que não somente vai mediar os indivíduos na direção de espaços públicos compartilhados — realidade — mas também pode sugerir conscientização. [redacted] Mesclando conceitos relacionados com contexto, mediação tecnológica e uso do espaço, eu chamaria de "interfaces baseadas na realidade" (algo pensado originalmente em inglês como "*reality-based interfaces*") essas tentativas de produzir uma conexão mediada entre certas máquinas e trabalhos inspirados pela realidade. Interfaces baseadas na realidade levariam em consideração a instabilidade da mídia, questões culturais, identidade, o outro e o espaço que nos circunda. Elas também podem ser interfaces de simulação, já que usam modelos encontrados na vida real para produzir aproximação, empatia e um sentido de atenção. [redacted] Por não carregar necessariamente valor estético, a arte política, com caráter ativista, não se respalda na lógica capitalista e não se constitui como mercado (para muitos, sequer como arte). [redacted] Por outro lado sua aproximação com os valores estéticos supostamente a distancia de suas formas mais diretas e convincentes de inserção na realidade. Como se fosse mais passível de cooptação por parte de sistemas mercadológicos mais perversos (e isso desautorizasse seu



DIGITO_Book.indb 175 7/11/2006 22:06:14

poder transformador, sua potência de embate e transformação da realidade). Mas em alguns casos não se trata de julgar padrões estéticos. Falo de trabalhos nos quais as dimensões processuais ou conceituais não se aplicam a valores aferíveis através dos valores estéticos. Tomando como exemplo o projeto Movimento de Descatracalização do grupo Contra-Filé mencionado anteriormente: julgar se a catraca instalada na praça pública é feia ou bonita é perder totalmente o foco do ponto de atenção suscitado pela ação do grupo. [redacted] O que se observa na prática é que em nome de uma maior proximidade do "real", sob o pretexto de extrairmos alguma verdade dos mecanismos de mediação em nosso mundo, vivenciamos (já há algum tempo) uma nova indústria, que vende a realidade como consumo, como mercadoria. [redacted] Torna-se necessário melhor entender esse corpo de relações e suas camadas. Interessa saber quanto as mediações nos aproximam ou nos distanciam da realidade. Onde está o verniz, qual a espessura dessa película de realidade que cobre todas as manifestações culturais e artísticas. E se esse verniz esconde o real ou o liberta. [redacted]

**Relato final**

Há pouco tempo, participei ativamente da realização do projeto CUBO, que aconteceu durante três fins de semana no centro da cidade e foi um desses projetos que se lançam sobre esse tipo de relação entre realidade, entre se proteger, ou se lançar ao risco e deixar-se afetar pela realidade. Concebido pelos grupos A Revolução Não Será Televisionada, Bijari, Cobaia, Contra-Filé, Companhia Cachorra e Perda Total, o CUBO foi planejado como um dispositivo não exatamente de espetáculo, mas de interação e diálogo com um tipo de público e com um ambiente mais ou menos específico: o centro da cidade e seus habitantes, aqueles que efetivamente circulam ali e fazem daquele ambiente sua vida. Trata-se de um público que geralmente está à margem de apresentação, a não ser quando a prefeitura faz algum tipo de festa no Anhangabaú, as igrejas evangélicas promovem encontros musicais para grandes massas ou outras iniciativas do gênero. A idéia inicial era que cada grupo produziria imagens para uma das



DIGITO_Book.indb 176 7/11/2006 22:06:14

cinco faces do CUBO a serem consideradas para projeções em larga escala (cinco telas quadradas de sete metros). No final acabamos percebendo que deveríamos construir um discurso conjunto, em colaboração entre os grupos envolvidos, todos juntos no processo como um todo, e não cada grupo pensando de forma independente. [redacted] Queríamos fazer um tipo de trabalho em que houvesse um diálogo mais estreito com esse público que se vê inserido hoje em um discurso de revitalização do centro, na perspectiva de ser expulso dali por conta de um processo iminente de gentrificação. As gravações produzidas foram resultados de meses de captação atenta de imagens, fruto de um convívio com gente que circula pelo centro, trabalha no centro, habita o centro, empresta vida ao centro e que gostaria de viver ali de forma mais digna — como o pessoal do MSTC por exemplo reivindica. Então buscamos nos conectar mais estreitamente com essa realidade, para fazer com que o CUBO fosse um canal, um veículo para que elas pudessem se expressar — caso quisessem. Mas, na primeira montagem, na praça do Patriarca, o que se mostrou foi algo diferente, que fugiu ao esperado. Nessa primeira apresentação, ainda não devidamente "experimentada", o CUBO se mostrou uma espécie de monolito instalado na praça, que não dava conta de uma interação efetiva. O público interessado em apresentações desse tipo compareceu de forma prestigiosa, mas o público com o qual mais esperávamos dialogar se mostrou apático, excluído da apresentação — por mais que tentássemos fazer com que as imagens os representassem. Parecia que havia uma festa acontecendo lá dentro entre os músicos, *performers*, videoartistas e organizadores, mas para a qual não havia espaço para uma celebração mais popular. Nas apresentações seguintes tentamos progressivamente mudar essa estrutura, que definitivamente não estava funcionando. Fomos inserindo alguns dispositivos de mediação mais imediatos e transparentes, como, por exemplo, disponibilizando mais microfones e câmeras, bem como pessoas realmente dispostas a interagir numa relação direta, cara a cara com o que se passava ao redor do CUBO. Apostamos mais em eventos de *live-set*, incentivando mais sessões de *freestyle*, em maior proximidade com o *rap*, com o repente, nos lançando mais ao improviso mesmo. Isso passou a ocorrer às vezes sequer sem haver



DIGITO_Book.indb 177 7/11/2006 22:06:15

um texto-base, em consonância com o que ocorria a cada momento, mas em função da resposta do público e sua disponibilidade em interagir com o CUBO. [redacted]

[redacted] Quando falamos nesse contexto de remix, de apropriação de reciclagem, nem sempre nos damos conta do quanto isso está próximo de manifestações mais populares, de que isso acontece nas ruas, o tempo todo. A partir daí as coisas foram mudando e as apresentações foram ganhando naturalmente a participação dos verdadeiros habitantes do centro, desse público que estava ali em volta, antes apático.

[redacted] Na segunda semana de apresentação, no Anhangabaú conseguimos dar esse passo adiante: mais de 15 *rappers* se manifestaram com improvisos com os DJs e MCs do projeto — que se viam compelidos a mudar as bases preestabelecidas, porque essa fala que vinha da rua, o "repente" e a música que vinham da participação legítima do lado de fora do CUBO demandava em vários momentos um outro tipo de tratamento sonoro e visual. Compreender isso em pleno processo foi bastante rico. Tínhamos que buscar outras conexões em nosso banco de imagens, outras cenas, não necessariamente aquelas que tínhamos planejado para a estrutura narrativa. [redacted]

[redacted] Nas últimas apresentações na praça da Sé a apresentação afinal funcionou de forma bem próxima das expectativas. O público que estava ali realmente participou na medida em que íamos trazendo mais elementos de dentro do CUBO para fora. Os performers e MCs estavam muito mais em contato com o público externo do que com o interno. As câmeras começaram a funcionar como mecanismos de mediação efetiva, e não de constrangimento. Isso nos permitia ver e sentir o que se passava do outro lado da tela, da mesma forma como abria para o público o convite à celebração que vinha de dentro. [redacted]

[redacted] Ou seja, na primeira apresentação existia uma opacidade evidente entre os espaços interno e externo. Não havia diálogo direto entre o espaço da *performance* e o da espontaneidade da rua. Na praça da Sé, a mediação se tornou mais transparente, e estabeleceu-se um diálogo, potencializado inclusive pelas câmeras e microfones. Essa relação aconteceu de uma forma bastante "energizante", algo que se evidencia quando se trabalha com o contexto em tempo real. Falar



DIGITO_Book.indb 178 7/11/2006 22:06:15

de sinestesia pode resultar em um discurso meramente retórico, mas isso também aconteceu em boa medida, tangenciando esses ideais que muita gente almeja nessa relação imagem-som (no caso, especialmente a partir do som). Pessoalmente, com o FAQ ou o Cobaia venho participando ativamente de outras experiências dessa natureza, o que vem sendo valioso para aliar aspectos importantes entre teoria e prática. São formas complementares e não excludentes de explorar estruturas ligadas à mediação entre realidades distintas (bem como outros "conceitos ligados às novas mídias como as possibilidades de multissensorialidade, os ideais de confluência entre meios, linguagens efetivamente híbridas, formas de interação e participação do público..."). Mas sobretudo com o propósito claro de instrumentalizar uma outra coisa: de funcionar como um canal veiculador, uma interface de mediação que pode ser colocada a serviço de alguém (uma pessoa, um grupo). E esse indivíduo ou esse grupo (alguém que anseia por dizer algo) pode eventualmente tomar consciência da real utilidade desses canais. [redacted]

[redacted] Tem-se a impressão muitas vezes equivocada de que os artistas teriam sempre algo mais importante a dizer do que qualquer outro. Como se este sempre tivesse a prerrogativa do discurso, aquele que vai produzir intervenções, rupturas e deslocamentos. Mas pouco nos perguntamos se o público de fato quer essa intervenção, se o público (os habitantes do centro, por exemplo) querem se relacionar com esse tipo de arte. Mas não se trata de defender aqui uma arte assistencialista. Falo de situações associadas ao "fazer arte" em terrenos desprotegidos. E envolver o outro é sempre um risco quando se tem a devida responsabilidade sobre o que se faz e sobre o contexto. [redacted]

[redacted] Foi por motivos que resvalam por questões dessa ordem que passei a fazer documentários, por exemplo. Porque fazer documentários pode ser uma forma de aprender com a realidade, uma forma de se inserir numa relação com o outro, com o ambiente ou com um determinado contexto que não se conhece. E esse processo, esse percurso pode me transformar, pode me fazer diferente, me fazer ver algo que eu não via antes. E, mais que isso, pode funcionar como canal para que alguém se expresse. O trabalho com mídias tem que ter essa mão dupla, ele tem que potencializar o diálogo. A conectividade



DIGITO_Book.indb 179 7/11/2006 22:06:15

não basta, é preciso preencher esse canal com algo que valha a pena.

**Bibliografia**

BAMBOZZI, Lucas; ROSAS, Ricardo. Contrafile (2004) Urgency. In ROLNIK, Suely (Ed.) Parachute Contemporary Art. Montreal: Parachute, n. 116, 2004.

DIAMOND, Sara. Mapping the Collective. In Context Creators. VESNA, Victoria; PAUL, Christiane (Ed.), Cambridge: MIT Press, 2004.

Conference Proceedings, Art and Technology, Brasília, julho, 2003, Conference Proceedings, 2004.

<http://www.eciad.ca/~rburnett/mappingcollective.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2004.

HOLMES, Brian. Hieroglyphs of the Future: Art and Politics in a Networked Era. Zagreb: Arkzin, 2003.

_____. Reverse Imagineering: Toward the New Urban Struggles or: Why Smash the State When Your Neighborhood Theme Park Is So Much Closer? Nettime, 2004. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0403/msg00087.html>. Acesso em: 10 dez. 2004.

RHEINGOLD, Howard. Smart Mobs. The Next Social Revolution, Cambridge: Perseus, 2002.

ROLNIK, Suely. Awaken from Lethargy: Art and Public Life in São Paulo at the Century's Turn. In Parachute Contemporary Art. Montreal: Parachute, n. 116, 2004.



DIGITO_Book.indb 180 7/11/2006 22:06:16

# #18 Só o aforismo, a paródia e o paradoxo nos unem

*por Sílvio Mieli*

**No filme** *The edukators* (2004), dirigido por Hans Weingartner, há um ritual que se repete. Dois jovens ativistas escolhem casas da alta burguesia berlinense e, graças ao bloqueio dos aparatos de vigilância, invadem as mansões, mudam tudo de lugar e deixam uma mensagem grafitada: "os dias de fartura estão chegando ao fim; assinado: edukators". Em seguida, partem sem nada levar. Não se trata de uma ameaça ou uma revolta contra o sistema. A dupla de "educadores", Jan e Peter, propõe uma pedagogia baseada na construção de um contra-senso, de um absurdo, de um disparate. A ação é clara: criar uma instabilidade dos sujeitos e dos objetos. O mundo do bom senso e do senso comum, expresso na ordem e no gosto das casas burguesas abastadas, uma vez revirado pelo avesso, se torna instável e estranho (aparelhos de som na geladeira, porcelanas chinesas no vaso sanitário, móveis empilhados, o sofá boiando na piscina...). O ato de invadir propriedades particulares é considerado ilegal. Mas no contexto de um estado de exceção, quando os direitos estão suspensos no ar, o que fazer? Embaralhar os códigos. Criar um pensamento que passe por debaixo das leis, recusando-as, por debaixo das relações contratuais, desmentindo-as, por debaixo das instituições, parodiando-as[1]. "A contestação hoje ficou um pouco mais complicada", diz Jan à amiga Jule num dos diálogos do filme. Posteriormente, através da intervenção da própria Jule, emerge um choque de gerações inevitável. *The edukators* coloca frente a frente a geração de 1968 e os ativistas do novo milênio. Nômades, libertários e anarquistas, de ontem e de hoje, têm em comum o fato de instalarem o paradoxo no pensamento e na vida

[1] DELEUZE, Gilles. Nietzsche hoje?; colóquio de Cerisy. MARTON, Scarlett (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 59.



DIGITO_Book.indb 181 7/11/2006 22:06:16

política. O paradoxo tem uma função desautomatizadora da percepção do mundo, na medida em que transforma a permanência em puro devir. E se por um lado é tão difícil tratar historicamente os movimentos paradoxais, ao mesmo tempo podemos aproximar muitos teóricos que nunca se definiram anarquistas (Nietzsche, Foucalt, Deleuze) da "máquina de guerra" anárquica contra o poder.

Inspirado pela pedagogia dos *edukators*, pretende-se aqui apenas e tão-somente mapear algumas reverberações paradoxais de matriz nietzscheana nas manifestações contemporâneas de midiativismo, termo assim definido por Matteo Pasquinelli:

"O midiativismo não é só um fenômeno social e político, representa um laboratório de inovações e experimentações que veremos surgir na sociedade do futuro. Trata-se de um protótipo ou de uma oficina de uma nova cultura e de uma nova mentalidade: dos fóruns sociais ao hacktivismo, do orçamento participativo à economia solidária, da desobediência social à intervenção pacífica nos territórios da guerra global. É uma nova atitude, um modelo cultural, uma forma mental que consideramos central no humanismo do mundo que está por vir. Um protótipo mental que ainda é embrionário, mas carregado de potencialidades radicalmente inovadoras, que já arranharam a superfície das pirâmides imperiais do poder, dos meios de comunicação, da economia..."[2]

Comecemos por uma pista fornecida por Michel Foucault, em 1973, numa inusitada entrevista concedida à *Revista Manchete*. Foucault, em sua segunda e última visita ao Brasil, autodefinia-se um jornalista. "O que me interessa é a atualidade, o que se passa em nosso redor, o que somos, o que acontece no mundo"[3], declarou. Em seguida, arrematou:

"A filosofia, até Nietzsche, tinha como razão de ser a eternidade. O primeiro filósofo-jornalista foi Nietzsche. Ele introduziu o hoje no campo da filosofia. Antes, o filósofo conhecia o tempo e a eternida-

[2] PASQUINELI, Matteo (Org). Media Activism; strategie e pratiche della comunicazione indipendente/mappa internazionale e manuale duso. Roma: Derive Approdi, 2002. p. 12.

[3] LEITE, Ricardo Gomes. O mundo é um grande hospício. Revista Manchete, n. 1104, 16 jun. 1973. p. 147.



DIGITO_Book.indb 182 7/11/2006 22:06:17

de. Mas Nietzsche tinha uma obsessão pela atualidade. Penso que o futuro somos nós que fazemos. O futuro é a maneira como reagimos ao que se passa, é a maneira como transformamos em verdade um movimento, uma dúvida. Se nós quisermos ser mestres do nosso futuro, devemos colocar fundamentalmente a questão do hoje. Por isso, para mim, a filosofia é uma espécie de jornalismo radical."[4]

Ora, o projeto mais geral de Nietzsche, ensina-nos Gilles Deleuze, consiste em introduzir no universo filosófico os conceitos de sentido (a relação de alguma coisa para com a força que dela se apodera) e valor (a hierarquia de forças que se exprimem no objeto). É como se o "hoje" e a "atualidade" de que nos fala Foucault na citação acima passassem a ganhar um novo sentido e um renovado valor (ou transvalor), que só podem ser entendidos diante de uma crítica radical do jogo de forças contemporâneas. Uma filosofia, conforme Nietzsche dizia, realizada a "marteladas". Mas que tipo de jornalismo radical, ao mesmo tempo crítico e criativo, despontaria a partir das marteladas de Nietzsche?

**Imediatismo**

Posto que não se pode falar em jornalismo sem aludir a uma linguagem subjacente, trata-se de buscar em Nietzsche a novidade discursiva, uma nova narrativa, capaz de iluminar "a aurora de uma contracultura"[5] e de uma contrafilosofia. É exatamente isso que o filósofo Gilles Deleuze aprofunda na sua fala "Pensamento nômade", no Centro Cultural Internacional de Cerisy-la-Salle (Normandia), durante o colóquio "Nietzsche hoje?", em julho de 1972.

Na tradição filosófica, a relação com o exterior sempre foi mediada e dissolvida numa interioridade (a alma, a consciência, a essência ou o conceito). Nietzsche, ao contrário, funda o pensamento, a escritura, sobre uma relação imediata com o exterior através do aforismo (sentença breve, máxima), da poesia, da paródia, da ironia e do paradoxo.

Miguel Angel de Barrenechea insiste na exaltação enfática que Deleuze faz do estilo nietzscheano:

"... o aforismo é saudado como uma nova forma de escrita, uma fala

[4] Idem.

[5] DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 57.



DIGITO_Book.indb 183 7/11/2006 22:06:18

radial e revolucionária, oposta às construções tradicionais da filosofia. O aforismo, para Deleuze, possui um caráter absolutamente inovador, colocando em xeque todos os meios de expressão anteriores."[6]

Para Gilles Deleuze, conectar o pensamento ao exterior é o que os filósofos nunca fizeram, mesmo quando falavam de política. Não basta falar do exterior para conectar o pensamento diretamente e imediatamente ao exterior. Os textos de Nietzsche são atravessados por um movimento que vem de fora, que não começa na página do livro nem nas páginas precedentes, que não cabe no quadro do livro, e que é absolutamente diferente do movimento imaginário das representações ou do movimento abstrato dos conceitos. Alguma coisa salta do livro, entra em contato com um puro exterior e, o que é mais importante, abre-se para as pluralidades e diferenças desse exterior. "Friedrich Nietzsche afirmou que o *habitat* dos grandes problemas é a rua", anotou certa vez o escritor Oswald de Andrade[7].

Esse imediatismo nietzscheano inspirou, por exemplo, Hakim Bey, o codinome de Peter Lamborn Wilson, anarquista americano estudioso do sufismo (corrente mística do Islã). Bey é o teórico das Zonas Temporárias Autônomas, que seriam áreas ou dimensões sociais liberadas temporariamente do capitalismo globalitário. O conceito de TAZ, assim como as noções de "imediatismo", tiveram uma influência fundamental nas experiências telemáticas alternativas. Bey chegou a escrever um manifesto do imediatismo. Em seu oitavo item lê-se o seguinte:

"Computadores, vídeo, rádio, impressoras, sintetizadores, máquinas de fax, gravadores de fita, fotocopiadoras — essas coisas representam bons brinquedos, mas terríveis vícios. Finalmente, nós percebemos que não podemos alcançar e tocar em ninguém que não esteja presente em carne e osso. Essas mídias podem ser úteis a nossa arte,

[6] BARRENECHEA, Miguel Angel de. Pensamento nômade: a leitura deleuziana do aforismo de Nietzsche. In: Nietzsche e Deleuze; intensidade e paixão. LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha; VERAS, Alexandre Veras (Org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 105.

[7] ANDRADE, Oswald de Apud BORGES, Fernanda Carlos. A Vontade de Mudança e o Medo da Queda. In: site do Sinte (Sindicato dos Terapeutas): <http://www.sinte.com.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=26&page=1>.



DIGITO_Book.indb 184 7/11/2006 22:06:19

mas elas não devem nos possuir, tampouco devem permanecer 'entre', mediando ou nos separando de nosso 'eu' anímico/animal. Nós queremos o controle de nossa mídia, não sermos controlados por ela. Gostaríamos de lembrar de certa arte marcial que acentua a idéia de que o corpo é, em si mesmo, a menos mediada de todas as mídias."[8]

A atualização do jornalismo radical, imediato e aforístico de Nietzsche nos compele a vivenciar a comunicação como uma prática ativa, em vez de sermos meros receptores de informação. Ensina também que os meios de comunicação não são apenas *meios*, mas campos de batalhas políticas, teatros do imaginário coletivo, espelhos de projeções da estrutura e da construção social[9]. Não basta olhar para os meios pelo viés instrumental, assim como não é mais possível desconsiderar o fato de que estamos imersos numa *midiascape* (paisagem midiática).

**Jogo de forças**

Seguindo as características que Gilles Deleuze dá aos aforismos nietzscheanos, temos um mapa, não para analisar ou categorizar a contracultura dos anos 1960 ou 1970 (que tem mais a ver com Freud e Marx), mas para continuar a estudar as ações paradoxais na esfera comunicacional, que emergem na era pós-Seattle (1999), e que parecem estabelecer um diálogo muito rico com Nietzsche.

Ora, num mundo onde, como bem demonstra Toni Negri, não existe mais o fora, Nietzsche sugere tratar o aforismo, esta centelha de linguagem, como um fenômeno à espera de novas forças que venham "subjugá-lo", ou fazê-lo funcionar, ou então fazê-lo explodir[10]. Já sabemos que cada inovação estética, tecnológica e comunicacional é imediatamente absorvida pelo sistema. Mas, diante desse mar revolto de forças, é preciso mais do que nunca saber avaliar, pesar, conferir sentidos e significados. Talvez seja exatamente esse o método nietzscheano,

"... que faz do texto de Nietzsche não mais alguma coisa a respeito

[8] BEY, Hakim. Imediatism. In: site <http://www.left-bank.org/bey/immediat.htm>.

[9] PASQUINELLI. Op. cit. p. 15.

[10] DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 62.



DIGITO_Book.indb 185 7/11/2006 22:06:19

da qual seria preciso se perguntar 'é fascista, é burguês, é revolucionário em si?', mas um campo de exterioridade onde se defrontam forças fascistas, burguesas e revolucionárias. E a resposta conforme ao método seria: encontre a força revolucionária (Quem é além-do-homem?)!"[11] É preciso considerar esse jogo de forças a partir da noção de sentido em Nietzsche:

"Nós nunca encontraremos o sentido de alguma coisa (fenômeno humano, biológico ou mesmo físico), se não sabemos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que dela se apodera ou que nela se exprime. Um fenômeno não é uma aparência (imagem), nem mesmo uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra o seu sentido numa força atual. A inteira filosofia é uma sintomatologia e uma semiologia. As ciências são um sistema sintomatológico e semiológico."[12] Leia-se o seguinte aforismo de Nietzsche: "Não se baseia precisamente a divindade em haver deuses, e não deus?"[13] A interpretação que Deleuze faz do aforismo merece destaque. Para ele, os deuses morreram, mas na verdade eles morreram de rir, quando ouviram um Deus falar que ele era o único. E a morte deste Deus que se dizia o único é, também, um evento plural: a morte de Deus é um acontecimento onde cada sentido é múltiplo. *É porque "nietzsche não acredita nos grandes eventos ruidosos, mas na pluralidade silenciosa de sentidos de cada evento".*

Se ouvirmos outro intérprete afiado de Nietzsche, o filósofo italiano Gianni Vattimo, perceberemos que Nietzsche e Heidegger nos fizeram ver que devemos transformar a idéia de que a verdade não é objetiva numa disciplina do diálogo. Não existem princípios absolutos, objetivos, mas apenas opiniões, pontos de vista, forças. Se eu sei que a verdade não é definitiva, procuro um acordo, procuro escutar os outros, corrigir-me[14].

[11] Idem.

[12] DELEUZE, Gilles. Nietzsche et la philosophie. Paris: Quadrige/PUF, 1997, p. 3.

[13] NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zaratustra. São Paulo: Hemus, 1977. p. 139.

[14] PINTO, Manuel da Costa. O niilismo como resistência. Folha de S. Paulo, Mais!, São Paulo, 2 jun. 2002.



DIGITO_Book.indb 186 7/11/2006 22:06:20

**Intensidades (qualidades)**

A intensidade não remete nem a significados que seriam como a representação das coisas, nem a significantes que seriam como a representação das palavras. O aforisma é intenso porque nasce do fluxo vital de um indivíduo, concreto, encarnado, de um nome próprio, de um corpo próprio. Ele está presente em todas as manifestações midiativistas que clamam por um processo de reapropriação do corpo, do corpo público, do corpo social. [redacted] O aforismo procura intensidades e, por sua vez, intensidades são diferenças. Esse conceito próprio da diferença Deleuze buscará mergulhando profundamente nas teorias do Eterno Retorno e da Vontade de Potência de Nietzsche. Pensando em termos de invenção e não de origem do conhecimento, entendendo sua relação de poder com as coisas a conhecer, tirando o papel de protagonista do sujeito do conhecimento, enfim, Nietzsche nos aproxima de uma forma de esquecimento revolucionária para a tradição da filosofia ocidental. É uma quebra desconcertante em relação ao que vinha sendo dogmatizado, ensinado, demonstrado, exemplificado e incutido: de que o conhecimento é semelhante à natureza humana e ao mundo, de que o mundo é perfeito, ordenado e imita o homem, de que tudo é belo, harmônico e tem uma origem que, invariavelmente, culminava no "E o Verbo era Deus...". Mas Nietzsche retira a figura deste Deus único (início e fim de tudo) do mundo, bem como a busca angustiada das origens das coisas; quer esquecer ambos os caminhos, já que representam um fardo pesado demais para se carregar. Seu mundo está além da moral, além do bem e do mal. Seu universo é "um processo circular do todo", é a "Teoria do Eterno Retorno". Nesse anel, nesse círculo fechado que seria o universo, a quantidade de força existente seria determinada. Nele tudo é eterno, nada veio a ser. Diferentemente de outros cursos circulares, o do universo é uma lei originária onde os acontecimentos se repetem:

"Seja qual for o estado que esse mundo possa alcançar, ele tem de tê-lo abraçado, e não uma vez, mas inúmeras vezes... Homem! Tua vida inteira, como uma ampulheta, será sempre desvirada outra vez e sempre se escoará outra vez, um grande minuto de tempo no



DIGITO_Book.indb 187 7/11/2006 22:06:20

intervalo, até que todas as condições, a partir das quais viestе a ser, se reúnam outra vez no curso circular do mundo... Esse anel, em que és um grão, resplandece sempre outra vez. E, em cada anel da existência humana, ... emerge o mais poderoso dos pensamentos, o pensamento do eterno retorno de todas as coisas: é cada vez, para a humanidade, a hora do meio-dia."[15]

Decorre da Teoria do Eterno Retorno a Teoria da Vontade de Potência. Uma vontade mais forte leva a melhor; não há nenhum projeto anterior. É a teoria de um mundo que eternamente se cria e se destrói a si mesmo, um mundo de volúpia, sem objetivos: "... força por toda parte... mar de forças tempestuando e ondulando em si próprias, eternamente mudando."[16]

Não há equilíbrio, nada é definitivo. Nós mesmos somos, segundo Nietzsche, essa vontade de potência, e nada mais. A leitura que Gilles Deleuze faz do Eterno Retorno nietzscheano opõe o "caos-errância" à "coerência da representação", excluindo a possível pertinência de um sujeito que se representa indefinidamente e de um objeto representado, em nome de uma eterna repetição que receptaria uma potência informal, capaz de desfazer cada representação das coisa através da diferença: "O díspar é o último elemento da repetição que se opõe à identidade da representação. O círculo do eterno retorno, o da diferença e da repetição (que desfaz o do idêntico e do contraditório), é um círculo tortuoso que só diz o Mesmo daquilo que difere"[17].

Deleuze procurará nos despertar através do "Eterno Retorno" para toda e qualquer remoção dos entraves que mediatizam a relação entre o ser e a diferença dos fenômenos. Ao assumir a postura de que cada fenômeno é uma eterna cópia de outras cópias das quais não há uma origem, mas apenas eventos que só existem retornando, Deleuze abre-se para o simulacro como "o verdadeiro caráter ou a forma do que é 'o ente' , quando o eterno retorno é a potência do ser

[15] NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o niilismo e o eterno retorno. In: Os pensadores. 2. ed., São Paulo: Abril, 1978, aforismo n. 25, p. 389-390.

[16] NIETZSCHE, Friedrich. Op. cit., aforismo n. 1067, p. 97.

[17] DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 108.



DIGITO_Book.indb 188 7/11/2006 22:06:20

(o informal)". A identidade, responsável pela modelação formal dos fenômenos em função de um ideal a ser representado, desfaz-se no simulacro, que longe de ser uma cópia procurará experienciar o real a partir de uma seleção dos elementos divergentes, díspares:

"Com efeito, por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobretudo o ato pelo qual a própria idéia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, revertida. O simulacro é a instância que compreende uma diferença em si, como duas séries divergentes (pelo menos) sobre as quais ele atua, toda semelhança tendo sido abolida, sem que se possa, por conseguinte, indicar a existência de um original e de uma cópia. É nesta direção que é preciso procurar as condições, não mais da experiência possível, mas da experiência real (seleção, repetição etc.). É aí que encontramos a realidade vivida de um domínio sub-representativo. Se é verdade que a representação tem a identidade como elemento e um semelhante como unidade de medida, a pura presença, tal como aparece no simulacro, tem o 'díspar' como unidade de medida, isto é, sempre uma diferença da diferença como elemento imediato."[18] [redacted] Esse elogio da diferença, da intensidade e do simulacro soa hoje como um libelo contra as leis de patentes e o fundamentalismo das propriedades intelectuais. [redacted]

**O senso de humor e a ironia**

É impossível não rir quando, no começo de The edukators, a família chega de férias e encontra o mundo de cabeça para baixo. O humor é um exercício de dissecação da realidade tal como ela é e não como o bom senso ou o senso comum gostariam que ela fosse. No senso comum, os diferentes objetos igualizam-se "e os diferentes eus tendem a se uniformizar"[19]. Logo, o que Deleuze identifica no paradoxo como manifestação da filosofia (ao contrário do bom senso), é válido também para os efeitos paradoxais no humor: "... o paradoxo quebra o exercício comum e leva cada faculdade diante do seu próprio limite, diante de seu incomparável, o pensamento diante

[18] DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 124-125.

[19] DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 360.



DIGITO_Book.indb 189 7/11/2006 22:06:21

do impensável que, todavia, só ele pode pensar, a memória diante do esquecimento, que é também seu imemorial, a sensibilidade diante do insensível, que se confunde com o seu intensivo".[20]

Um aforismo é um jorro de riso e alegria. "É preciso ler Nietzsche rindo e gargalhando, caso contrário não há leitura de Nietzsche. Isto não é verdadeiro somente em relação à Nietzsche, mas em relação a todos os autores que fazem precisamente este mesmo horizonte da nossa contracultura"[21]. Não se pode deixar de rir quando se embaralham os códigos (é exatamente isso que faz o subvertisement e as ações de culture jamming contemporâneas). O riso em Nietzsche remete sempre ao movimento exterior dos humores e das ironias e esse movimento é o das intensidades, das qualidades, das diferenças exteriores que ressoam continuamente.

Aqui é preciso compreender que o humor e a ironia se contrapõem ao peso dos valores platônicos, judaico-cristãos: valores que condenaram a vida, postulando um utópico mundo do além (as idéias ou idealismo platônico). Portanto, nunca é demais ressaltar que um dos projetos de Nietzsche é demolir o castelo metafísico, armadilha na qual, segundo Oswaldo Giacoia Junior,

"Nossa alma ou espírito, nossa verdadeira essência, estaria prisioneira do nosso corpo. Os sentidos induziriam nossa verdadeira essência ao erro e ao engano pelos sentidos, que nos arrastam continuamente para o planos das aparências, desviando-nos do que seria a nossa verdadeira destinação: a contemplação das formas puras... Todo conhecimento verdadeiro seria, pois, uma espécie de recordação do que outrora, antes do cativeiro de nossa alma pelo corpo e no mundo terrestre, contempláramos do verdadeiro e divino mundo das idéias. Um espírito, ou razão pura, e um bem em si constituem as referências metafísicas que dão sustentação tanto ao conhecimento científico quanto às ações morais do ser humano no mundo."[22]

[20] DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 365.

[21] DELEUZE, Gilles. Nietzsche hoje?; colóquio de Cerisy. MARTON, Scarlett (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64.

[22] GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Nietzsche. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 23.



DIGITO_Book.indb 190 7/11/2006 22:06:21

## Máquina de guerra nomádica e intempestiva

Num trabalho recém-lançado, Viviane Mosé mostra como a nova política que nasce com Nietzsche passa por uma transvaloração da linguagem. Ou seja, a desautorização da linguagem, a desconstrução da lógica da identidade (leis e gramática) e o investimento numa relação afirmativa com os signos a partir de um novo campo de forças interpretativo. [redacted] Dentro desse contexto insere-se a questão do aforisma nomádico. Deleuze intuía que o problema político seria o de encontrar uma unidade das lutas pontuais sem recair na organização despótica e burocrática do partido e do aparelho de Estado: uma máquina de guerra que não reproduzisse um aparelho de Estado, uma unidade nomádica em relação com o exterior, que não reproduzisse a unidade despótica interna. Nesse sentido, a nova política que começa com Nietzsche inaugura uma máquina de guerra móvel (nomádica e intempestiva). François Zourabichvili dá uma interpretação prática ao conceito deleuziano de máquina de guerra:

"...em lugar de depositar uma fé intacta e não crítica na revolução, ou de convidar abstratamente para uma 'terceira via' revolucionária ou reformista, ela permite precisar as condições de uma política revolucionária não-bolchevique, sem organização de partido, que disporia ao mesmo tempo de uma ferramenta de análise para fazer face ao perigo de deriva 'fascista' próprio das linhas de fuga coletivas."[23]

Aqui as linhas de fuga nietzscheanas e anarquistas se encontram. Os aforismos nômades são aqueles que escapam aos códigos (os marginais, os excluídos, os pensadores malditos). O nômade não é necessariamente aquele que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar (a internet que o diga), viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômades não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes, ao contrário, são aqueles que não mudam, e põem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos[24].

[23] ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 66.

[24] DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 66.



DIGITO_Book.indb 191 7/11/2006 22:06:22

Para quem ainda não viu *The edukators* fica um aviso. No confronto entre a geração de 1968 e os ativistas do novo milênio não jogue todas as fichas na alienação da juventude contemporânea.

**Bibliografia**

BARRENECHEA, Miguel Angel de. Pensamento nômade: a leitura deleuziana do aforismo de Nietzsche. In: Nietzsche e Deleuze; intensidade e paixão. LINS, Daniel; COSTA, Sylvio de Sousa Gadelha; VERAS, Alexandre Veras (Org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BEY, Hakim. Imediatism. In: <http://www.left-bank.org/bey/immediat.htm>. Acesso em: 15 jun. 2006.

BORGES, Fernanda Carlos. A Vontade de Mudança e o Medo da Queda. In: site do Sinte (Sindicato dos Terapeutas): <http://www.sinte.com.br/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=26&page=1>. Acesso em: 8 jun. 2006.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche hoje?; colóquio de Cerisy. MARTON, Scarlett (Org.). São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. Nietzsche et la philosophie. Paris: Quadrige/PUF, 1997.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. Nietzsche. São Paulo: Publifolha, 2000.

LEITE, Ricardo Gomes. O mundo é um grande hospício. Revista Manchete, n. 1104, 16 jun. 1973.

MOSÉ, Viviana. Nietzsche e a grande política da linguagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falava Zaratustra. São Paulo: Hemus, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o niilismo e o eterno retorno. In: Os pensadores. 2. ed., São Paulo: Abril, 1978, n. 25, p. 389-390.

PASQUINELI, Matteo (Org). Media Activism; strategie e pratiche della comunicazione indipendente/mappa internazionale e manuale duso. Roma: Derive Approdi, 2002. Para fazer download da versão original: <http://www.rekombinant.org/media-activism/>. Acesso em: 15 jun. 2006.

PINTO, Manuel da Costa. O niilismo como resistência. Folha de S. Paulo, Mais!, São Paulo, 2 jun. 2002.

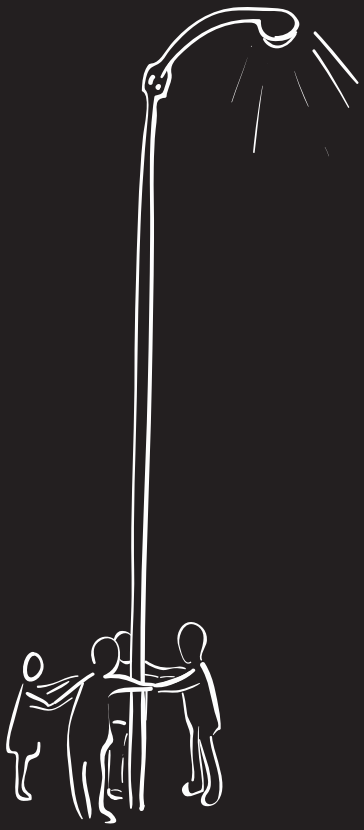
ZOURABICHVILI, François. O vocabulário de Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.



DIGITO_Book.indb 192 7/11/2006 22:06:22

DIGITO_Book.indb 193 7/11/2006 22:06:22

# : Coletivações



# #19 Coletivos: ações de ontem e hoje

*por Daniela Labra*

**Se engana quem acredita** que os coletivos de arte são fruto do globalizado século XXI. É certo que fatores recentes contribuíram para o seu incremento no mundo, como a espetacularização da cultura (década de 1980), a saturação do mercado artístico (década de 1990), a comunicação por meios digitais, a reprodução de som e imagens e os novos modos de organização do trabalho pela internet. Mas, de fato, o modelo coletivo de produção nas artes, começa a se configurar no início do século XX, nas Vanguardas artísticas, como o Futurismo, o Dadá e o Surrealimo, cuja atuação foi forte até a Segunda Guerra Mundial (1938-1945), quando diversos artistas foram perseguidos e seus grupos, desmantelados. [redacted] Com o fim da Segunda Guerra, o eixo financeiro e cultural do mundo sai da Europa para os Estados Unidos, as cidades começaram a se agigantar, e o capitalismo rivalizava com o comunismo. Nesse momento, surgiam outros movimentos europeus formados por artistas, intelectuais e ativistas, que vinham à cena cultural não mais para apenas questionar os formatos acadêmicos da arte, como fizeram as Vanguardas, mas para falar de cultura de um ponto de vista político, tendo a arte como instrumento para uma profunda transformação social. [redacted] Desses movimentos, o que mais inspira os coletivos de arte contemporâneos é o Situacionismo, fundado em 1957 pelo francês Guy Debord. A Internacional Situacionista (IS) era um grupo de "artistas, pensadores e ativistas que lutavam contra o espetáculo, a cultura espetacular, a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade. O antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa da população, em todos os campos sociais, princi-



DIGITO_Book.indb 195 7/11/2006 22:06:23

palmente no campo da cultura. O meio urbano era assim, o terreno de ação para a produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência da paixão da vida cotidiana moderna."[1]

A luta situacionista contra a alienação do espetáculo (que mata a "paixão da vida") propunha uma nova relação do indivíduo com a cidade, através de um urbanismo ideal, mais harmonioso, humano. Em revistas independentes, Debord e seus colegas disseminavam suas idéias e, rapidamente, as indagações situacionistas se voltaram para as esferas políticas e revolucionárias, culminando na participação do movimento nos eventos libertários de maio de 1968, em Paris. Nesse momento, a IS teve súbito reconhecimento, atraiu muitos membros de vários países e tornou-se incontrolável, inchada, até se dissolver em 1972.

Contudo, o legado deixado pela organização reverbera até hoje, e muitos coletivos têm no Manifesto Situacionista, de 1960, uma espécie de salvo-conduto para ações em espaços públicos. Nesse texto, encontram-se idéias básicas, como o desprezo pelas instituições burocráticas, pela arte "conservada" dos museus, pela autoria individual e pelo objeto de arte. De acordo com o Manifesto, "A arte fragmentada será global (...). Ela tende para uma produção coletiva e anônima — pelo menos na medida em que, por não estarem as obras estocadas como mercadorias, essa cultura não é dominada pela necessidade de deixar vestígios".

Atualmente, as estratégias situacionistas se reformularam e se adaptaram ao nosso mundo ultra-espetacular e midiatizado. Desse modo, os coletivos, para criticarem o seu entorno, assimilam elementos do cotidiano, dos noticiários, da internet, das telenovelas, da publicidade, do rádio, do cinema e tudo o mais.

Um coletivo une indivíduos numa mesma pesquisa artística/política de resultado uniforme, mas sem um diretor ou líder declarado. Organizados em redes de trabalho (*networks*), uns coletivos se integram a outros e formam uma espécie de comunidade com visões semelhantes. O surgimento de muitos coletivos nesse momento histórico não caracteriza, porém, um movimento uno, com uma cartilha ou manifesto a

[1] JACQUES, Paola Berenstein (Org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.



DIGITO_Book.indb 196 7/11/2006 22:06:23

ser seguido por todos. Alguns grupos fazem o seu próprio manifesto, apropriando-se de textos e de outros manifestos clássicos.

Em geral, os trabalhos valorizam o ato criativo em espaço público contra a alienação e a passividade do espectador-transeunte com o seu entorno. Desse modo, as ações dos grupos não visam a produção de um objeto artístico, mas de um evento — por mais efêmero e rápido que ele seja — que sacuda o espectador-habitante comum. Assim, a questão estética aqui tem a ver com uma situação e a conseqüente reflexão que ela provoca, em oposição à contemplação de uma obra de arte objetual, como nos moldes artísticos tradicionais. Muito do discurso dos coletivos vem das teses de teóricos-ativistas-artistas-pensadores como Guy Debord, Brian Holmes, Hakim Bey, Luther Blisset, Critical Art Ensemble, Stewart Home, entre outros.

Diversos coletivos se valem de recursos da mídia e seus equipamentos, como a TV, o vídeo, o rádio, a internet, o celular e a estética da publicidade, para criticar o espetáculo a partir de suas engrenagens, e reconhecem que a máquina do sistema é um grande inimigo, mas também é aliado, já que o espetáculo que aliena também pode disseminar uma crítica com extrema eficácia. Manipular a mídia e subverter seu conteúdo é o que fazem coletivos conhecidos como A Revolução Não Será Televisionada, Bijari, e o mm não é confete (em letras minúsculas), não tão famoso mas já polêmico no *showbizz*.

O mm... teve um embate ideológico com a organização do último festival Skol Beats. O grupo, que manipula imagens ao vivo retiradas de arquivos pessoais e de filmes antigos, se apresenta tanto em eventos de arte como em festas, apostando no enriquecimento conceitual das "baladas". Por isso, foram convidados a participar do megaevento como VJs. Na última hora, porém, após a produção reavaliar o conteúdo visual, refez o convite para que eles apenas disponibilizassem seu equipamento — montado a partir da junção de outros equipamentos eletrônicos existentes. A reação foi imediata. Em carta enviada à organização e para grupos de discussão *on-line*, o mm nao eh confete declarava que fora chamado para "uma



DIGITO_Book.indb 197 7/11/2006 22:06:24

estranha participação especial neste Skol Beats 2005: alugar e montar o equipamento de seu trabalho *Performance-Vjing-Wireless* (...) para que os VJs 'residentes' jogassem imagens". E espalharam frases indignadas como "*VJs Remixem Marx: Uni-vos!*" e "*Nao Se Permitam Ser Mais Um Produto Deste Supermercado Cultural*". O grupo não se apresentou na festa, mas conseguiu a atenção de artistas e VJs participantes.

Outros coletivos, como o grupo Poro, de Belo Horizonte, e o Entorno, de Brasília, com explícito discurso político engajado, não utilizam alta tecnologia mas, por vezes, têm na estética publicitária uma estratégia. O Poro cria situações em eventos como o Fórum Social Mundial, bem como faz intervenções urbanas sutis, para despertar um sentimento poético no transeunte. Em Salvador, o GIA — Grupo de Interferência Ambiental —, formado por graduandos de arquitetura e artes plásticas, vem realizando na cidade encontros e situações que se aproximam bem do discurso situacionista, transpondo-o para a realidade urbana local.

O coletivo Entorno, de Brasília, merece destaque por ações que alvejam a máquina política brasileira. O nome é o sinônimo politicamente correto de "periferia", utilizado pelo governador Joaquim Roriz. Formado em 2002, a missão do Entorno é "cutucar as trapalhadas políticas".

Em 2003, num projeto ousado, o Entorno pesquisou o trabalho escravo no Brasil e descobriu que os deputados não iam votar nas leis contra o problema, por pura falta de interesse. Assim surgiu a idéia de uma campanha de conscientização dos deputados e, burlando a inabilidade dos administradores da Câmara, o grupo conseguiu aprovar para os corredores do prédio oficial um projeto de fotografias em tamanho de *outdoor*, com nove fotos de produtos brasileiros diversos tarjados, indicando "Trabalho Escravo". Na inauguração, os parlamentares reagiram, e, após muita discussão sobre o teor educativo dos painéis, eles puderam ficar expostos.

O Entorno também promove, há três anos, a lavagem da praça dos Três Poderes, no segundo domingo de dezembro, numa alusão às lavagens das igrejas baianas. Eles contratam um caminhão pipa, levam sabão, e convocam voluntários para comparecerem de branco, com um rodo e pano de chão.

As ações dos coletivos podem ser silenciosas, espetaculares ou



DIGITO_Book.indb 198 7/11/2006 22:06:24

festivas, e também podem ser óbvias, demagógicas e ingênuas, como boa parte da arte política corre o risco de ser. Para o teórico ativista Ricardo Rosas, "uma mensagem eficiente pode ser passada sem necessidade do panfletarismo rasteiro. Muitas vezes um conceito bem pensado e realizado pode dizer mil vezes mais que uma barulhenta passeata". Então, o que importa é que o artista prepare estratégias de ação, mais ou menos barulhentas, com lucidez e atenção. Ao cuidar dos seus passos e conteúdo, ele conseguirá tomar o espectador de assalto com uma situação que, por ser insólita (ainda que sutil), pode ser o caminho para uma transformação do mundo real. Pois, citando a frase de um anônimo, escrita nas ruas de Paris em 1968, "o futuro irá conter apenas o que pusermos nele agora".



DIGITO_Book.indb 199 7/11/2006 22:06:24

# #20 Cumplicidades hematofágicas – coreografias vermelho-sangue

*por Fabiana Borges*

**Cena 1**

**Mãos enrugadas tremulam** amedrontadas no umbral da porta ao testemunharem a saga dos maltrapilhos em direção a sua terra. A mulher é lançada em lembranças de campos de concentração nazistas de onde foi sobrevivente. Não distingue pânico e realidade. Ao ver aqueles milhares de indigentes içando bandeiras vermelho-sangue e cantando hinos de vitória sobre a terra abandonada ao lado da sua, ela confunde-se em afetos descompassados. Ocupação de sem terra. Por entre os barrancos e barracos levantados, é possível que veja uma mulher pequena abraçando homens suados e emitindo gestos de saudações a Deus, à terra, à nascente do rio e à plantação de goiabas. Percebe uma moça acariciando um girassol provavelmente trazido da outra terra de onde fora despejada.

**Cena 2**

É noite. Um homem acuado no canto do quarto ouve a parede nua. Uma estranha reza ecoa do prédio abandonado ao lado. Silencia... Choro de criança, mulheres rindo, alguém falando no celular ao lado da sua janela. Pedidos de silêncio nada discretos delatam a situação: ocupação de sem tetos. O homem pensa no filho não assumido e teme a invasão da sua casa. Não dorme. Na televisão o filme mostra uma multidão de ratos tomando a cidade e trazendo a peste, ele treme desorientadamente no escuro.



DIGITO_Book.indb 200 7/11/2006 22:06:25

**Subtexto**

Constelações de palavras e sentidos previamente codificados operam nas mentes da mulher e do insone, alternando-se, sobrepondo-se, confundindo-se em suas intrincadas tramas associadas. A terrível sensação de ter sido invadido em seus territórios extensivos concatena-se a uma estranha euforia de extracotidianidade. Algo foge. Ainda não há palavras.

**Cena 3**

Os maníacos das novas redes de comunicações internáuticas se juntam no museu. Lidam com as precariedades tecnológicas que não sustentam suas potencialidades conectivas. Gambiarram linhas e *notebooks* enquanto assistem a sem-terra e sem-teto versados em precariedade tencionarem a tarde mausoléica defendendo-se de acusações de assassinatos. Ainda não há *softwares* livres que os desenlacem das terríveis tramas da grande mídia. Lamento coletivo — penosa insuficiência. Contra os SEM o peso da opinião pública legitimada pela lei. A favor uma ínfima possibilidade de conexão e mídias táticas. Gambiarras subjetivas entre sem-teto e *hackers*.

**Cena 4**

Coribantes lançam lençóis coloridos das janelas do edifício ocupado, dançam aos sons de flautas, harpas e tambores evocando com seus gestos epifânicos as forças ontológicas da vida. O homem *exausto-de-tudo* derrama-lhes mijo da sacada ansiando pelo silêncio impossível, enquanto a esposa saracoteia na calçada. A emergência é ruidosa e ainda não foram cantados todos os ditirambos. Um tecido gigante cor de sangue arreganha-se pelas aberturas das fachadas, masturbando os hieróglifos pichados. Placas atravessam a calçada soletrando DIGNIDADE, enquanto o moço encapuzado toca gaita de palhaço para a noiva esbofeteada. Uma mulher rola pela calçada em grunhidos desconexos. O pintor sorri. A luz abaixa e uma fumaça amarelada toma conta do recinto — a líder dos sem-teto grita de dentro das névoas: "Quem não Luta?"... A multidão responde: "Tá Morto!".



DIGITO_Book.indb 201 7/11/2006 22:06:25

**Subtexto**

Enquanto uma cidade dorme e sonha seus sonhos cotidianos embaçados uma outra cidade se produz nas sombras, como se vivificasse o onirismo da primeira. Como vampiros notívagos, os despejados do mundo se ajuntam para desestabilizar a cidade pretendida em ordem, invertendo os mapas burocráticos, ocupando territórios ociosos, se lançando na invenção de futuro na borda do seu próprio tempo, rememorando os espaços esquecidos da metrópole e tencionando Direitos Constitucionais Idiossincraticamente Postergados. [redacted]

**A mulher evoca:**

— Crise de valores! O diabo morreu! Resta-nos agora resignificar a bandeira sangue para libertá-la de sua constelação moralista repleta de associações de violência e maldade. Por acaso o *performer* que se suspende nos ganchos de açougue não reinventa os sentidos do sangue escorrido? E Artaud não reverteu os sentidos das pestes levando-as ao teatro? — Notívagos sem tetos e terras: reinventai-vos!!! Libertem-se do estigma do mal e aproximai-vos da saga dos vampiros imortais que conhecem a vibração da Terra. Tomai os espaços, lançai-vos pela geografia trêmula da cidade dormente e arrebatai nossos cotidianos com suas mordidas e moradias contaminantes. Relembraremos sempre suas experiências da noite, quando enfiavas os pés nos portões abandonados e instauravas comunidades inventadas. Não permitiremos que repitas a vil hierarquia que te fez miserável! [redacted]

**Proscrito:**

Há que se atentar para os ruídos da multidão em marcha que faz vibrar os terrenos desérticos com seus voluptuosos tecidos vermelho-sangue. As redes estão lançadas num estranho vigor de cumplicidades hematofágicas. [redacted]

**Correspondentes reais:**

Cena 1 — Ditirambo feito sobre relato de uma mulher que assistiu à ocupação ao lado de sua fazenda no interior de São Paulo



DIGITO_Book.indb 202 7/11/2006 22:06:26

(Comunas da Terra — MST), abril de 2004. [redacted]

Cena 2 — Ditirambo feito sobre relato de um homem que escutou a ocupação realizada ao lado do seu prédio na zona norte de São Paulo (Comunas Urbanas), setembro de 2004. [redacted]

Cena 3 — Participação de três líderes dos movimentos Sem-Terra e Sem-Teto no encontro denominado Digitofagia, realizado no MIS (Museu da Imagem e do Som) em outubro de 2004. [redacted]

Cena 4 — Evento denominado Integração Sem Posse, realizado todos os sábados por coletivos de intervenção urbana com os moradores da ocupação Prestes Maia (MSTC) desde julho de 2005. [redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]



DIGITO_Book.indb 203 7/11/2006 22:06:26

# #21 Entre o antiespetáculo e o arrastão semiótico[1]

*por Ricardo Rosas*

**Como tentar definir um show** que não é show, um programa de TV que não é programa? O que fazer quando critérios normalmente usados para criticar *performances* ou vídeos podem cair num certo vácuo de referências quando o trabalho analisado contraria premissas básicas desses meios?

O eventual público, o desavisado crítico que assista a trabalhos como *Futebol*, da Frente 3 de Fevereiro, ou a série de programas do grupo A Revolução Não Será Televisionada (ARNSTV) pode se ver diante de semelhantes dilemas. Visões pré-formatadas podem aqui ser postas em xeque. E, ainda, como classificar a ação de quem se pendura numa ponte pênsil em Roterdã para recitar Hermes Trimegisto, atraindo a polícia local, ou tenta criar "pontes virtuais" (de raio laser) entre a favela e o centro financeiro, em São Paulo, e entre a baía de Todos os Santos e a África, ou que ainda "promove" um arrastão, no Rio de Janeiro, só que... com a participação exclusiva de indivíduos brancos?

Talvez uma boa pista para entender esse pequeno quebra-cabeça de referências cruzadas e contraditórias seja saber que um elemento que liga todos os grupos citados e ações referidas é o artista Daniel Lima. Seja como participante de diversos coletivos, como "mídia-artista" ou praticante de intervenções urbanas, Lima

[1] Este texto foi originalmente escrito para a série FF>>Dossier da Associação Cultural Videobrasil, dedicado a novos artistas na área de videoarte e mídiaarte, e se encontra no site da associação: <http://www.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/home/home.asp>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 204 7/11/2006 22:06:26

parece ter um gosto cultivado por contradizer juízos preconcebidos quanto a formatos artísticos, assim como por tocar o dedo em feridas abertas no tecido urbano-social. A vontade de ir além das aparências ou de subvertê-las pode ser encontrada, em seu caso, mesmo nos trabalhos com teor político mais pronunciado, em que mesmo tal teor por vezes parece ser posto em dúvida ou ironizado.

Também pudera, já não vivemos numa era de certezas absolutas. Se as "grandes narrativas" já foram descartadas, ou pelo menos em parte desacreditadas, se as grandes vogas recentes dos estudos culturais, do pós-colonialismo e da desconstrução já trataram de demolir toda uma série de paradigmas e axiomas antes sagrados nos mais variados campos do saber, e se mesmo o grande bastião da identidade hoje se vê entrincheirado por movimentos pós-identitários das mesmas minorias, que há apenas poucas décadas a defendiam como tábua de salvação, as invectivas questionadoras de Daniel Lima não chegam a surpreender totalmente.

Mas os "grandes problemas", as grandes feridas, no entanto, continuam a existir. A desigualdade social, o racismo, a falta de moradia, a dominação da grande mídia, entre outras, são questões que continuam na ordem do dia, e não escapam igualmente às lentes de Lima. Com a diferença de não se tratar, no caso, de uma autovitimização compassiva, da velha e conhecida lamúria "contra os opressores". Tampouco há aqui uma defesa cega de uma suposta identidade, seja ela racial[2] ou qualquer outra, mas antes pequenas inserções táticas ou "golpes", como diria Michel De Certeau, que não efetuam um embate claro ou antagonista em relação a um suposto inimigo, mas antes surpreendem, atacam, pela astúcia, pelas oportunidades e distração do mais forte[3]. Art(e)manhas da ocasião.

Nessas interferências/atritos, às vezes sutis, às vezes declarados, é que se percebem certos jogos, brincadeiras com os códigos, sua sub-

[2] Trato melhor desta questão identitária-racial em relação à obra de Daniel Lima em outro texto, publicado no catálogo da Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea: Daniel Lima — Lançando um raio de consciência multíplex?. FARKAS, Solange, cur. Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2005, p. 72-74.

[3] DE CERTEAU, Michel. A Invenção do cotidiano — Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.



DIGITO_Book.indb 205 7/11/2006 22:06:27

versão, mesmo seu "rapto", ou seja, certos modos de lidar com a linguagem, caracterizados por violações dos protocolos usuais dos formatos mais comuns de fruição, quer numa apresentação para o público, na formatação de um programa para um meio como a TV, numa intervenção na cidade. Volto-me particularmente para dois aspectos que vejo como significativos desses modos de subversão dos códigos.

Primeiramente, certa fascinação, quiçá ambígua, pelo espetáculo que, se deixa dúvida aos desavisados de primeira hora, ansiosos por criticar uma suposta glamorização da crítica política e ali detectar vácuos, indiferença ou fetichização, nem por isso esconde incongruências, ruídos, dissonâncias, que são, eles mesmos, os pontos mais ricos e reveladores do que Daniel e suas trupes chamarão de "antiespetáculo".

O "espetáculo" já tinha sido desnudado por Guy Debord em seu livro *A sociedade do espetáculo*, livro fundamental para compreender muito do que se tem pensado atualmente em relação à onipresença invasora da mídia em nossas vidas. O "antiespetáculo" em si não é uma referência velada às idéias de Debord, mas uma tentativa declarada de usar o meio do entretenimento para propagar idéias de subversão e, não por acaso, Debord será ostensivamente citado na primeira ação de antiespetáculo do grupo de que Lima faz parte, o Revolução (ARNSTV)[4], no *Território de antiespetáculo* no Sesc Pompéia, por ocasião do festival Latinidades em 2003, um antishow dividido em duas partes durante dois dias, recheado de apresentações de grupos, palestras, interrupções para entrevistas com a platéia, ações de *hip-hop*, imagens de mídia independente e apresentações de VJs. O contexto, como seria de esperar, se encontra no terreno do paradoxo, pois mesmo os vídeos da ação, como *Liberte-se*, feito conjuntamente com o coletivo Companhia Cachorra, guardam uma série de ambigüidades em relação às próprias ações realizadas, qual seja, de vender cartuchos de balas usados com a frase "liberte-se" e interrogar as pessoas nas

[4] HOLMES, Brian. Hieroglyphs of the Future: Art and Politics in a Networked Era. Zagreb: Arkzin, 2003. p. 2.



DIGITO_Book.indb 206 7/11/2006 22:06:27

paradas de farol sobre a frase, ou ainda de, no final, queimar as faixas com os slogans ou jogar os cartazes no lixo. Qual o sentido afinal da subversão? Mas haverá sentido? Ou será a própria pergunta o que interessa aos grupos?

Talvez reveladora dessas atitudes ambíguas seja uma ação anterior do coletivo durante o festival Mídia Tática Brasil em março de 2003, onde o ARNSTV ocupou uma sala da Casa das Rosas com modelos de papelão de celebridades da mídia em tamanho natural, desses usados em *merchandising* para bancas de revista, e cuja ação no festival foi pô-los de costas para quem entrava na sala (isto é, mostrar as celebridades como elas "seriam" na realidade: figuras de papelão, meras superfícies), para depois sair numa procissão coletiva, cada participante carinhosamente com seu modelo, caminhando pela cidade, dentro de *shoppings*, lojas, do metrô, de bancos etc., para, num final apoteótico, tocar fogo nas celebridades de papel, em plena avenida Paulista. A junção entretenimento/crítica social não poderia melhor sintetizar aqui a idéia de antiespetáculo.

Já há algum tempo que mesmo os movimentos ativistas mais radicais têm tentado "aprender com Las Vegas". Como nos dizem Andrew Boyd e Stephen Duncomb num texto sobre como a esquerda atual pode aprimorar suas táticas estudando a indústria do espetáculo[5], os movimentos contemporâneos deveriam "aprender a usar o espetáculo como uma ferramenta de comunicação política — não com má vontade, mas entusiasticamente e isentos de culpa". Ora, mas se já nos idos do pós-Segunda Grande Guerra não estavam lá antecessores tais como os situacionistas com sua teoria do *détournement* (ou desvio) plagiando histórias em quadrinhos ou filmes de faroeste, ou bufões *Yippies* como Abbie Hoffman ou Jerry Rubin pondo em ação seus profundos conhecimentos das maquinações da mídia em causa própria? Mesmo um guru dos novos movimentos como Hakim Bey já nos ensinou como aprender com a pós-modernidade para daí subvertê-la. A TAZ é ela mesma uma teoria subversiva pós-moderna até a raiz dos cabelos, com sua febre de citações, muito embora contradiga essencialmente o fundo neolibe-

[5] BOYD, Andrew; DUNCOMB, Stephen. "The Manufacture of Dissent: What the Left Can Learn from Las Vegas". <http://www.journalofaestheticsandprotest.org/new3/index.php?page=duncombeboyd>. [Acesso em 31 dez. 2005].



DIGITO_Book.indb 207 7/11/2006 22:06:27

ral que configura o próprio pós-modernismo. Ações de subversão dentro da sociedade do espetáculo e usando sua própria linguagem podem ser vistas, por exemplo, na produção dos *culture-jammers* (ou congestionadores culturais) sabotando as mensagens da publicidade, alterando seus significados com um *layout* mais que perfeito. A noção de um antiespetáculo talvez esteja justamente nesse assalto a um formato midiático, recheando-o de ruídos de sentido, de mensagens fora do *script* usual da indústria da diversão.

Aprimorações do formato prosseguiriam em novas ações de Daniel e coletivos de que fazia parte, por exemplo, no festival Zona de Ação, em 2004, por ele idealizado, e onde as intervenções na cidade de São Paulo foram realizadas por vários grupos, entre os quais o já citado ARNSTV e o grupo ativista anti-racismo Frente 3 de Fevereiro, do qual Daniel também é membro. O encerramento do festival se dá exatamente num antiespetáculo apoteótico que "anticelebra" catarticamente o assassinato do jovem advogado negro Flávio Sant'Ana pela polícia militar de São Paulo, dramatizando o crime e mostrando as diversas ações dos grupos pela cidade. Outra remixagem do formato se dá na VIII Bienal de Havana, fim de 2003, em que a apresentação, recheada de *hip-hop* e vídeos, chamada *Sem Saída*, celebra uma ação de Daniel, que fecha os guardas de uma praça gradeada em Havana com correntes e cadeados, sendo os guardas obrigados a fazer um "ponto de fuga" para o local. A ação, com sua carga tensa de diálogo com a própria situação de Cuba, guardadas as sempre presentes ambigüidades interpretativas, bem como sua exibição desinibida horas depois, performatiza mais uma vez um antiespetáculo num diálogo mais que direto com a platéia local.

O formato mais recente que, por enquanto, nos fica do antiespetáculo é Futebol, realizado pela Frente 3 de Fevereiro no último Festival Videobrasil, em setembro de 2005. *Futebol*, talvez mais que todos os seus antecessores, é aquele que epitoma melhor os aspectos conflitantes que perfazem a idéia de um antiespetáculo. Sim, porque, se levarmos a idéia ao pé da letra, um antiespetáculo não divertirá, mas antes incomodará, ou pelo menos dará aquela sensa-



DIGITO_Book.indb 208 7/11/2006 22:06:28

ção desconfortante do distanciamento que Brecht pensava para seu teatro. Pois é, *Futebol* incomoda sim e toca sim em feridas que dizem respeito à formação mesma do Brasil, mas, ao mesmo tempo, tem ritmo, tem fluidez, "vai com o fluxo", diverte. São as ambigüidades em ação. Não nos enganemos: a questão é séria e muito real, pois, afinal, no Brasil há democracia racial? E a identidade, há identidade? "Qual é a sua?" Se por um lado temos a *vibe* do *hip-hop* a embalar o "monólogo socrático" da fascinante MC que é Roberta Estrela D'Alva questionando profundamente a história brasileira, por outro lado temos o remix de imagens da mídia de massas, dos telejornais e de polêmicas recentes de celebridades do futebol comentando o racismo, opinando, numa montanha-russa de *loops*, repetições, sampleagens e adicionando o tom de dúvida, de ironia, de questionamento. Podemos pensar em *Futebol* realmente como um espetáculo? O que diremos, ainda, de seus trechos mais contundentes, das perguntas cirúrgicas sobre nossa arquitetura, mesmo a contemporânea, ao desvelar o quarto de empregada como resquício da tradição escravocrata, ou ainda desses "seqüestros-relâmpago" semióticos que foram as inserções de gigantescas faixas com frases como "Onde Estão os Negros?" em jogos transmitidos pela grande mídia?

Se o antiespetáculo se explica pela ambigüidade e pelos ruídos que o destoam de um espetáculo convencional pensado para o entretenimento, os *scratches* simbólicos[6], verdadeiros "seqüestros-relâmpago" da atenção midiática que o estender instantâneo e fugaz, *hit-and-run*, das faixas nos estádios realiza, configurariam, por sua vez, o segundo elemento significativo para entender como se dá a subversão dos códigos nos trabalhos individuais e coletivos de Daniel Lima.

Tal elemento é o próprio uso reverso, invertido, que Daniel faz dos signos, dos protocolos simbólicos que nos cercam e dos quais ele se apropria e subverte, no que chamarei aqui de "arrastão semiótico". A figura do arrastão se deve, em primeiro lugar, a uma intervenção de mesmo nome que o próprio Daniel realizou no festival de novas mí-

[6] Scratch, na gíria do hip-hop, são aqueles efeitos de arranhão que os DJs fazem nos discos, provocados pela distorção da mão do DJ em atrito com o vinil, dando loops e repetindo trechos de canções, em sonoridades que por vezes lembram assobios ou sons agudos similares.



DIGITO_Book.indb 209 7/11/2006 22:06:28

dias Prog: Me no Rio de Janeiro, em 2005. Diante da preocupação da curadoria em relação a problemas com banhistas na praia, pelo uso de pessoas negras num arrastão simulado, Lima optou então por um caminho racialmente "oposto": um "arrastão de loiros". Sua intenção foi trazer à tona uma premissa subliminar nascida desse processo: a de que trinta negros juntos não podem caminhar em Ipanema, mas trinta loiros juntos podem. Ou seja, claramente, a imagem do arrastão está ligada ao negro pobre.

Em se tratando de signos, não precisamos ir muito longe para constatar em que patamar da hierarquia simbólica, em nossa sociedade, está a imagem do negro (ou de outras etnias que não a branca). Ele próprio um filho dessa etnia, não são poucas as vezes, como já vimos, em que o trabalho de Lima dialoga com questões raciais e as fissuras sociais a elas relativas. O que não impede, é claro, ambigüidades e auto-ironias que confundem ou não se prendem aos grilhões de uma identidade reivindicada. Exemplo disso é a série de fotos *Blitz*, em que, ao contrário do tom crítico da Zona de Ação, em que a polícia era criticada por racismo, Daniel aparece aqui cumprimentando sorridente policiais em fotos que, de tão estranhamente amenas, chegaram mesmo a ser exibidas na fachada do Sétimo Batalhão da PM em São Paulo. Mas certo fundo irônico pode se esconder naquele sorriso amarelo do cidadão negro que aperta a mão de policiais conhecidos pela violência contra a população negra, de uma forma que a superidentificação aqui se torna ela própria fonte de dúvidas.

Retornemos então ao arrastão. A idéia do arrastão como prática de criação cultural foi pensada primeiramente pelo músico Tom Zé, numa idéia de uma estética de apropriação, de criação "plágicombinadora". Essa "técnica de roubo urbano", como diz o próprio Tom Zé no encarte de seu CD *Com defeito de fabricação*, em que um "pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e 'varre' dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas"[8],

[8] ZÉ, Tom. "A estética do plágio". In CD Com defeito de fabricação. São Paulo: Trama, 1999. Os textos estão disponíveis no site do artista: <http://www.tomze.com.br/pdefeito.htm#6>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 210 7/11/2006 22:06:29

é metáfora para uma criação artística apropriadora, mesmo invasiva, desinibida para com os códigos e discursos estabelecidos. Como pensa o teórico americano Christopher Dunn, estudioso da tropicália, "no contexto atual de globalização neoliberal, a criação arrastada também pode ser um ato de violência, subversão ou mesmo de resistência"[9]. Para Dunn, o arrastão seria um sucedâneo contemporâneo do que foi a antropofagia em outras épocas, pois seus praticantes fazem "'arrastão' no legado cultural do qual são excluídos", além de a metáfora sugerir "explicitamente a posição social da figura subalterna"[10].

No caso de Daniel, por exemplo, podemos pensar numa espécie de "arrastão semiótico", aquele que se apropriaria principalmente de códigos e signos correntes, revertendo sentidos, invertendo ou provocando ruídos e curtos-circuitos nas mensagens. Semiótico aqui não se refere exatamente à ciência analítica da linguagem de Pierce ou Greimas, mas à possibilidade polissêmica de articular sistemas de conteúdo com sistemas de expressão[11]. A idéia não estaria tampouco distante do que Umberto Eco chamou de "guerrilha semiológica", ao pensar a reintrodução da dimensão crítica na relação com a mídia ou a ambigüidade dos códigos, por exemplo, na comunicação estética ou na de massas[12]. Nesse sentido, pode-se ter em mente, também, o que Franco Berardi (Bifo) chama de "semiocapital", o capital semiótico, uma outra palavra para denominar o capital do trabalho imaterial, da "economia do conhecimento", que estaria formando a base da economia globalizada contemporânea, segundo, por exemplo, os teóricos Michael Hardt e Antonio Negri, autores de *Império* e *Multidão*. Como diz Bifo, "o processo mais profundo que começou a se desenvolver ao longo dos anos 1990 é aquele da completa interação entre sistema econômico e sistema se-

[9] DUNN, Christopher. "Tom Zé põe dinamite nos pés do século". In O Estado de S. Paulo, disponibilizado no site de Tom Zé: <http://www.tomze.com.br/art82.htm>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[10] CALADO, Carlos. "Antropofagia devora a atualidade no EIA!". Folha de S. Paulo, São Paulo, 14 dez. 2005.

[11] MONTANARI, Federico. "Semiotica dei medi e del movimento. Semiotica in movimento?". In PASQUINELLI, Matteo. Media Activism, Strategie e pratiche della comunicazione indipendente. Roma: DeriveApprodi, 2004, p. 30-37. O livro pode ser baixado no site: <http://www.rekombinant.org/old/media-activism/MediaActivism.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 211 7/11/2006 22:06:29

miótico, a completa integração do trabalho produtivo à produção semiótica. A globalização é essencialmente essa integração"[13].

Num horizonte como esse, em que os próprios signos — a linguagem, como pensa o filósofo Paolo Virno — viram o motor da economia, pensar a figura de um arrastão semiótico, ou mesmo de um "rapto", um "seqüestro-relâmpago" simbólico como prática subversora ou antagonista, talvez não pareça tão estranho. Já podemos ver isso numa das primeiras ações de Daniel, os pequenos terrorismos poéticos de alteração ou substituição de adesivos em escadas do metrô, no qual se lia: "*Atenção*! Segure-se sempre aos corrimãos" ou "*Atenção*! Segure as crianças pelas mãos", colocava adesivos com a mensagem "*Atenção*! Segure sempre a minha mão". Ou na transposição da pichação para o raio laser em *Scribe* e *Pichação laser*, nas "pontes virtuais" também de laser unindo a periferia e um bairro rico de São Paulo, ou Salvador e a África, ou ainda no dependurar-se de uma ponte pênsil em movimento em Roterdã, recitando versos do Hermes Trimegisto, de Jorge Ben, e atraindo a atenção da polícia holandesa. Podemos ver isso igualmente na ação de prender aqueles que prendiam, os guardas, na já citada ação em Havana, Cuba.

Aplicar então a figura do arrastão ao trabalho de Daniel Lima é tentar fazer uma certa analogia com sua atitude em relação aos códigos vigentes, na sua violência quase "terrorista", ou, melhor ainda, "desobediente", palavra ainda tão cara aos movimentos ativistas contemporâneos, uma vez que, se o que faz na seara semiótica não é algo propriamente ilegal ou ilícito, é, sim, um arrastão apropriador que toma a si um espaço, um signo, um formato, e o remolda, inverte para o efeito desejado.

Talvez o exemplo mais emblemático de arrastão semiótico nos trabalhos de Lima sejam as obras desenvolvidas no A Revolução Não Será Televisionada. Seja tanto pela reciclagem, desvio e plágio

[12] ECO, Umberto. "Guerrilha semiológica". In Viagem na irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 165-175.

[13] BIFO, Franco Berardi. "O futuro da tecnosfera de rede". In MORAES, Dênis de (Org.). Por uma outra comunicação. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 292.



DIGITO_Book.indb 212 7/11/2006 22:06:29

alterado de diversas produções da cultura de massas, pelo caráter eminentemente coletivo das criações do ARNSTV, seja pelos sinais invertidos e ambíguos da produção, muito do que está na série produzida pelo grupo efetua verdadeiros arrastões nos signos usuais da televisão, da "mídia-arte" e videoarte, ou da cultura pop ditada pela MTV, entre outras.

Apresentados inicialmente numa TV pública paga, a TV USP, os oito episódios (bem como os demais sucedâneos do coletivo, mais curtos ou mais longos que os 25 minutos formatados na série) tiveram início em 2002, pensados como um "antiprograma de TV", como assumido pelo grupo[14]. Reunindo artistas e coletivos os mais diversos, misturando imagens jornalísticas, cenas de documentários, entre outras imagens, e contando a história de um guerrilheiro urbano com problemas existenciais, a série se desenrola entre a colagem abrupta de cenas e produções surreais ou experimentais e uma narrativa em off de uma voz deformada, por vezes assustadora, criando, em determinados momentos, um clima claramente paranóico.

A inversão de signos começa pelo próprio nome do coletivo que, exibido numa TV paga, ou seja, feito para a TV, afirma, seguindo o título de uma canção de Gil Scott-Heron, que a revolução não passará na televisão. Por outro lado, inspirados, como dizem numa entrevista[15], pelos pichadores e pela guerrilha cultural urbana, sua intenção é sem dúvida intervir na mídia televisiva. Com seu descarado experimentalismo artístico, o ARNSTV não se enquadraria na programação de uma TV aberta, pois foge demasiado dos ditames comerciais e "utilitários" dessa TV. Seu teor político inegável, por sua vez, tornou o programa pouco palatável, por exemplo, para uma MTV, que não se interessou em exibir a série. Finalmente, a edição rápida, entrecortada, bastante profissional (em muito recordando a própria edição estilo MTV), o visual extremamente pop, bem-acabado, de série de TV, também afastam o programa

[14] Ver a página do grupo na rede CoroColetivo: <http://www.corocoletivo.org/arnstv/index.htm>. Acesso em 2 jan. 2006.

[15] A entrevista é igualmente reveladora das contradições assumidas pelo coletivo e está arquivada aqui: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=121&secao=camera>. Acesso em: 2 jan. 2006.



DIGITO_Book.indb 213 7/11/2006 22:06:30

da seara da videoarte como a conhecemos usualmente[16]. A falta de pudor em ser narrativo e pop, ou o pioneirismo em experimentar com vídeo e política no Brasil, onde há pouca tradição nesse terreno, todos esses elementos tornam a série do ARNSTV uma criação única na produção audiovisual brasileira.

Esse hibridismo — ou ousadia, para alguns — em misturar intervenção, vídeo, terrorismo poético e formato televisivo talvez dificulte um entendimento convencional dessa criação. Se recorrermos quiçá a teorizações menos canônicas como a de mídia tática, tal como teorizada por David Garcia e Geert Lovink[17], veremos que os episódios do ARNSTV (como, a título de exemplo, os VJs pernambucanos do coletivo Media Sana), por não serem exatamente antagonistas e mesmo assim efetuarem um choque na esfera midiática, estão provavelmente entre os mais significativos exemplos de mídia tática produzida no Brasil.

As contradições e ambigüidades permanecem. As bandeiras defendidas não são tão claras, mas será que a questão aqui é a bandeira ou a forma como a seguramos? Como defender a guerrilha cultural e mesmo assim produzir para a TV paga? Esses paradoxos são justamente o que perfazem a riqueza e a problemática nas criações de Daniel Lima. Sem eles, não o entenderíamos. Quando perguntados se temeriam ser engolidos pela voragem da indústria do entretenimento, o ARNSTV respondeu: "Que eles nos engulam, passem mal, vomitem". Significativamente, uma das cenas ícones da série é uma daquelas que jamais passariam numa retrospectiva da Globo: sim, aquela "inocente" imagem da Xuxa em seu programa que, em câmera lenta (edição do Revolução), descobre um fogo no cenário e corre, as crianças correm, o cenário pega fogo. Dê o nome: arte, apropriação, ativismo, diversão?

[16] A respeito de certa dificuldade da videoarte em lidar com narrativas mais pops e próximas do formato televisivo tradicional, bem como de sua guinada mais para o contemplativo do cubo branco das galerias, ver o ensaio: BEAGLES, John; BEECH, David: "Video Purified of Television — On why video art wants to be boring". In Variant: <http://www.variant.randomstate.org/18texts/18videobore.html>. Acesso em: 2 jan. 2006.

[17] LOVINK, Geert; GARCIA, David. "O ABC da mídia tática". In Rizoma: <http://www.rizoma.net/desenv/interna.php?id=131&secao=intervencao>. Acesso em: 3 jan. 2006.



DIGITO_Book.indb 214 7/11/2006 22:06:30

# #22 Digitofagia ou digitoemia?

*por Márcio F. Araújo Jr.*

> *"As forças no homem entram em relação com forças de fora, as do silício, que se vinga do carbono, as dos componentes genéticos, que se vingam do organismo, as dos agramaticais que se vingam do significante [...] O que é o super-homem? É o composto formal das forças no homem com essas novas forças."* Gilles Deleuze

**Versão 1.0**

**A apropriação vertiginosa** de determinadas tecnologias de ponta pelo homem médio, principalmente através da popularização da informática e da internet, está mudando aquilo que se costumava projetar enquanto "futuro" e, conseqüentemente, o papel do indivíduo nesse "futuro", agora presente. É nesse sentido que a ficção científica, por exemplo, deslumbra os leitores. Através de sua especulação acerca do avanço tecnológico em si — como nos livros de Aldous Huxley ou William Gibson —, da descoberta de mundos "exteriores" assombrosos que tal avanço tecnológico possibilitaria e, também, do controle da sociedade por intermédio dos meios tecnológicos — como em *1984* de George Orwell, Admirável mundo novo de Aldous Huxley, *Farenheit 451* de Ray Bradbury, ou na trilogia *Matrix* dos irmãos Wachowski.

Por meio da análise das obras de alguns escritores de ficção científica — como Philip K. Dick, J. G. Ballard, Bruce Sterling, William Gibson e Robert Silverberg — cineastas — como Stanley Kubrick e David Cronenberg — e até do poeta *beat* William Bur-



DIGITO_Book.indb 215 7/11/2006 22:06:31

roughs, notamos desde os anos 1960 uma fusão inesperada entre a mente humana e a tecnologia que ela cria, gerando um outro "nível de consciência". Uma sociedade pós-humana? A realidade desdobrada em "camadas"? Em "universo virtual"?

Tais obras de ficção operam, poderíamos dizer, além da mera dicotomia bem/mal, máquina/ser humano, progresso/atraso — ou de como o desenvolvimento tecnológico é a porta para revelar as pulsões mais sombrias do ser humano em vez de afastá-lo delas. Lógica, de certa maneira, presente em obras como *Videodrome*, *eXistenZ*, *Crash*, A mosca, *Blade Runner* e de maneira relativa em *Matrix*.

**Versão 1.1**

Independente de vivermos, ou não, numa simulação gerada por computador, não podemos perder de vista o fato de que os mais inusitados eletrodomésticos necessitam de processadores eletrônicos programáveis — *freezer*, microondas, TV, vídeo... —, os veículos mais recentes — pelo menos dez anos de fabricação — também podem ser programados graças à central eletrônica de injeção (ECU), que pode operar em 8, 16 ou 32 bits semelhantemente à placa-mãe de um *desktop* comum — recebendo chamadas dos aplicativos e distribuindo quantidades específicas de memória RAM, de acordo com a necessidade do aplicativo. Também a biometria torna-se algo comum no controle de freqüência de funcionários e na identificação de "prisioneiros". Inclusive a própria relação prisioneiro/prisão se transforma, pois penas alternativas como a liberdade assistida tornam-se mais freqüentes dadas as inúmeras formas de rastreamento e controle eletrônico à disposição.

Ainda temos *Trilobite*, *Qrio* e *Swords*. Enquanto o primeiro aspira pó, o segundo dança e rege orquestras, *Swords* — um acrônimo de *Special Weapons Observation Reconnaissance Detection Systems* (Sistemas de Observação Reconhecimento e Detecção para Armas Especiais) — esquadrinha o território e mata. Sendo o antigo formato da guerra, *proletário-soldado x proletário soldado*, cada vez mais ultrapassada pela "impessoalidade" e velocidade mortal do projétil. Agora temos *robots*, dublês de corpo, que ferem, dilaceram e ani-



DIGITO_Book.indb 216 7/11/2006 22:06:31

quilam corpos vivos e para isso não requerem alimentos, roupas, treinamento, motivação ou pensão. A guerra moderna vai abrindo mão do proletário-soldado na mesma medida em que a automação da produção foi tornando obsoleto o proletário-operário. A guerra entre Estados passa a ter como vetores as máquinas e os proletários-soldados, enquanto o combate aos indesejáveis — narcotraficantes, terroristas e insurgentes — se dará na relação entre a máquina e o corpo-máquina do proletário-soldado. Não mais sangue e suor, mas graxa e óleo[1].

**Versão 1.2**

"Nanorrobôs — robôs do tamanho de uma hemácia — nos darão os meios para refazer radicalmente os nossos sistemas digestivos e, incidentalmente, quase tudo o mais. Em uma fase intermediária, nanorrobôs no sistema digestivo e na corrente sanguínea extrairão de forma inteligente os nutrientes exatos de que precisamos e nos avisarão quais são os nutrientes e suplementos que nos faltam por meio de nossa rede sem fio local e mandarão o restante da comida a caminho da eliminação."[2]

Alguns poderiam dizer que o parágrafo acima não passa de mera especulação futurística retirada de uma obra de ficção cientifica qualquer, mas não é. O autor da frase é Ray Kurzweil, inventor e tecnólogo norte-americano responsável pela criação da primeira máquina de leitura para cegos. Ray, apesar de parecer mero apologista da tecnologia em alguns momentos, nos apresenta um mundo repleto de minúsculas criaturas às quais ficariam delegadas funções orgânicas hoje tidas como obsoletas e para as quais já existem substitutos grosseiros. Pois expandimos nossa capacidade "natural" via tecnologia — drogas, suple-

[1] "A manobra que consistia ontem em ceder terreno para ganhar tempo perde todo o sentido; atualmente, o ganho de tempo é questão exclusivamente de vetores, e o território perdeu seu significado ate o projétil. De fato o valor estratégico do não-lugar da velocidade suplantou definitivamente o do lugar, e a questão da posse do tempo renovou a da posse territorial." VIRILIO, Paul. Velocidade e política. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 13.

[2] Folha de S. Paulo, São Paulo, 23 mar. 2003. Caderno Mais!

mentos, próteses de reposição para praticamente todo nosso sistema corporal. Possuímos equipamentos/próteses que "substituem nossos joelhos, bacias, ombros, cotovelos, pulsos, maxilares, dentes, pele, artérias, veias, válvulas do coração, braços, pernas, pés e dedos. Sistemas para substituir órgãos mais complexos — por exemplo, nossos corações — começam a funcionar"[3]. Além disso, temos hoje bloqueadores de amido que impedem parcialmente a absorção de carboidratos complexos, e também bloqueadores de gordura que se unem as moléculas de gordura e fazem com que elas não sejam absorvidas pelo sistema digestivo. E, claro, os adoçantes e outros substitutos de açúcar que fornecem doçura sem calorias.

A nanociência[4] é nada mais do que o estudo de estruturas em escala nanométrica e surgiu dos avanços de diversos ramos científicos como física, química e biologia. Enquanto isso, as ciências dos materiais, a bioengenharia e a engenharia elétrica estão se transformando numa superdisciplina: a nanoengenharia. "No mundo das dimensões nanométricas, propriedades intrínsecas da matéria, como cor, reação química e resistência elétrica, dependem de tamanho e forma. Assim, sistemas nanoengenheirados serão aqueles em que se pode desenhar a mais ampla gama de propriedades — o que, por sua vez, significa que construir qualquer coisa com controle em nível nanométrico será a maneira mais eficiente possível de produzi-la"[5].

**Versão 1.3**

"Leite fresco da Fazenda". Essa é a frase com que Simon J., protagonista de *Um ponto zero* abre o filme escrito e dirigido por Jeff Renfroe e Martein Thorsson. Simon J. de repente passa a receber estranhos

[3] Idem.

[4] Para pensarmos a produção em escala nano devemos imaginar o encolhimento do corpo — nas três dimensões — por um fator de um milhão, reduzindo-o ao tamanho de um único glóbulo vermelho — que é a menor célula do corpo humano. E, então, reduzimos essa célula mais uma vez por um fator de mil. O que temos como resultado é um nanômetro.

[5] WILLIAMS, Stanley. Chefe de pesquisas da Hewlett Packard, em declaração ao Senado dos EUA sobre nanotecnologia publicada no site: <http://www.inovacao.unicamp.br/especial/nanotech/inte-stan.html>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 218 7/11/2006 22:06:32

pacotes vazios e somente mais tarde irá descobrir que se trata de uma experiência de marketing em que nanorrôbos denominados "nanomites" são introduzidos em seu corpo e agem diretamente em seu cérebro. Portanto, as mensagens corporativas agem diretamente sobre sua escolha. O problema aparece quando se percebe que os nanomites foram contaminados com um vírus e precisam ser atualizados. *Upgrade 2.1.2.*

Poderíamos dizer que se trata apenas de uma obra de ficção, mas tomados os devidos cuidados, como nos adverte Deleuze, "sob pena de cairmos na história em quadrinhos"[6], nos contentamos com indicações discretas, mas não tão discretas, pois Stanley Williams nos diz que "... a criatividade humana está em alta — ela vai significar produtos de alto valor agregado e alto retorno financeiro para as companhias que dominarem a Nanotecnologia"[7].

Devemos atentar para esse fato para percebermos que a ficção e o desenvolvimento tecnológico estão em constante relação de retroalimentação. As vantagens e desvantagens são muitas, e como nos diz Deleuze "(...) não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições". Temos, portanto, como principais meios de resistências esses espaços e ferramentas, sua subversão e apropriação[8].

Enfim, a convivência com materiais nanoengenheirados será uma constante. A natureza se modificará, será sintetizada — ou desnaturalizada. É a máquina que, ao reproduzir as forças da natureza de uma maneira que sequer a natureza é capaz, permite e permitirá a existência de materiais que a natureza em seu ciclo comum de maneira alguma seria capaz de produzir. Portanto, nesse cenário, o homem se "mecaniza", a máquina se "humaniza" e a natureza é "desnaturalizada"[9].

[6] DELEUZE, Gilles. Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 140.

[7] WILLIAMS, Stanley. Op. cit.

[8] DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum sobre as sociedades de controle. In Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

[9] "A vigência das leis da natureza se manifesta, portanto, em diversas dimensões. No campo



DIGITO_Book.indb 219 7/11/2006 22:06:32

Outro aspecto que não podemos ignorar é a possibilidade de termos mecanismos de controle e vigilância instalados no interior do corpo ou pairando livres pelo ambiente como os nanofios, que, segundo Stanley Williams, quando "alcançada economia de escala, seria possível num espaço de cinco a dez anos fabricar, a baixo custo, centenas de milhões a bilhões desses sensores, que iriam monitorar continuamente nossos edifícios públicos, correios, redes de transporte e outras instituições vulneráveis a ataques terroristas"[10]. Nesse momento não podemos esquecer que Williams é chefe de pesquisas de uma grande corporação e está perante o Senado dos Estados Unidos justificando por que as pesquisas em nanoescala devem receber maiores investimentos estatais. Investimento estatal que se configura enquanto investimento em segurança; em contenção. Configurando-se os ambientes "nanomonitorados" em campos de concentração a céu aberto "ilimitados" ou "formas ultra-rápidas de controle ao ar livre"[11].

Para Paul Virilio, "as antigas praias pantanosas e malsãs que rodeavam a cidade fortificada, os congoplains do escravo norte-americano, as velhas fortificações, as periferias pobres e as favelas, mas também o hospício, a caserna e a prisão, resolvem mais um problema de circulação que de enclausuramento ou de exclusão"[12]. Em breve esses dispositivos se combinarão e a "prisão"— monitoramento — será constante[13].

**Buzz — Homo sapiens (demens) é reconhecimento de padrões**

"A civilização pós-humana[14] poderia assumir várias formas. Poderia ser parecida em vários aspectos com a civilização atual ou radicalmente diferente. Claro, é quase impossível predizer o desenvolvimento de

físico como matéria, no campo biológico como instinto, no campo humano como matéria, vida e intelecto (…) e no campo da tecnologia mecânica, como sua forma de manifestação mais depurada (…) da matéria inerte à máquina, os seres assumiam cada vez mais o controle das leis da natureza; mas agora este movimento estaria sofrendo um processo de inversão, no qual o controlador é cada vez mais controlado. De um lado, as leis da natureza começaram a reassumir o controle sobre o homem que as controla; de outro, quanto mais o homem tem de sujeitar-se, mais procura tratar as leis da natureza como algo que lhe é completamente exterior. (…) o campo no qual a máquina aparece é constituído pela articulação entre dois fatores: uma inteligência abstrata que busca a racionalidade científica, e uma natureza "desnaturalizada", "mais pura do que a própria natureza". (…) Quando as leis da natureza assumem o máximo de controle sobre os seres e os seres assumem o máximo de controle sobre



DIGITO_Book.indb 220 7/11/2006 22:06:32

uma civilização dessas. Mas o que sabemos, em principio, é que a civilização pós-humana tem acesso a uma capacidade de computação praticamente ilimitada."[15]

No romance *Reconhecimento de padrões* de William Gibson, trechos de um filme começam a aparecer na internet. Logo o proprietário de uma renomada agência de publicidade multinacional se interessa por tal filme, considerando-o a maior "sacada" em termos de marketing. Para identificar quem poderia estar editando e disponibilizando os trechos do "filme", é contratada Cayce Pollard, uma especialista em marketing, uma *coolhunter*, caçadora de tendências para a indústria. Cayce tem a capacidade de avaliar imediatamente a eficácia de um novo logotipo. O problema é que essa habilidade, essa "patologia controlada", dá origem em Cayce a uma mórbida alergia a certos logotipos, a ponto de ela somente utilizar produtos sem marca.

"*Homo sapiens* é reconhecimento de padrões" um dos personagens diz a certa altura. Podemos identificar isso reconhecendo as mudanças da mídia e as novas relações de forças provocadas. E daí advém o fenômeno contemporâneo do *buzz*, por meio do qual as agências publicitárias criam falsas páginas de fãs ou financiam páginas existentes para a divulgação de seus produtos transformando fãs em marqueteiros. As agências reconhecem os padrões de consumo pela convergência de banco de dados e informa os clientes acerca da disponibilidade de produtos, ou então envia um email, que aparentemente não tem ligação nenhuma com a

as leis, rompe-se a barreira entre a humanidade do homem e a naturalidade da natureza, instaurando-se uma profunda perversão, uma inversão da relação mais elementar na qual o homem assumiria o controle das leis da natureza por meio do controle que essas mesmas leis forjaram sobre a vida e o trabalho do homem; agora as leis da natureza reassumem o controle através de um processo de mecanização do homem. SANTOS, Laymert Garcia dos. Politizar as novas tecnologias. O impacto sociotécnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 234-235. [169] ZÉ, Tom. "A estética do plágio". In CD Com defeito de fabricação. São Paulo: Trama, 1999. Os textos estão disponíveis no site do artista: <http://www.tomze.com.br/pdefeito.htm#6>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[10] WILLIAMS, Stanley. Op. cit.



DIGITO_Book.indb 221 7/11/2006 22:06:33

empresa, mas em que a marca aparece e é disseminada pela internet por *fwd*, ou seja, todos se transformam em agentes de marketing e consumidores. A partir de uma operação simples como *send*. E como os próprios marqueteiros dizem um simples *send* gera um ou milhões de "clientes missionários" que ficam responsáveis pela difusão da marca[16]. Nesse processo homeostático são utilizados mecanismos de *feedback* — negativo — para conservá-lo estável domesticando o fenômeno do *buzz* e empurrando um sistema inicialmente fluido e mutável em direção a um objetivo. No caso, a otimização das vendas de determinados produtos. E isso acontece porque "(...) é preciso participar e é por este ato que uma pessoa se faz reconhecer viva. Não é mais produzindo num local. Na sociedade de controle se produz participando da criação, gerenciamento, superação, reforma ou acomodamento de programas e suas diplomáticas interfaces numa via eletrônica. É uma produção na qual se participa em diversas partes, por pedaços (*bits*)"[17].

**Digitofagia ou digitoemia?**

Claude Lévi-Strauss faz a distinção entre dois tipos de sociedade, as que praticam a antropofagia (pois acreditam que a absorção de certos indivíduos detentores de forças temíveis é a única forma de neutralizá-las aproveitando-lhes a energia, tanto efetivamente quanto simbolicamente) e aquelas que praticam a antropoemia (e diante do mesmo problema escolhem como solução a expulsão do corpo social, mantendo temporária ou definitivamente isolados, sem contato com a "humanidade", os seres e grupos temidos, trancafiados em "reservas territoriais"). Dada a situação em que nos encontramos podemos supor que nossa sociedade é antropoêmica e não antropofágica e para isso basta olharmos para a situação

[11] DELEUZE, Gilles. Op. cit. p. 220.

[12] VIRILIO, Paul. Velocidade e política. São Paulo: Estação Liberdade, 1997, p. 23.

[13] "As sociedades de tipo ocidental enfrentam dois problemas principais: a distribuição desigual da riqueza e do trabalho assalariado. Os dois problemas são fontes potenciais de intranqüilidade. A indústria do controle do crime destina-se a enfrentá-los. Esta indústria fornece lucro e trabalho e, ao mesmo tempo, produz o controle sobre os que de outra forma poderiam perturbar o processo social." CHRISTIE, Nils. A indústria do controle do crime — a caminho dos GULAGs em estilo ocidental. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

[14] Para o conceito de "pós-humano" ver também FUKUYAMA, Francis. Nosso futuro pós-hu-



DIGITO_Book.indb 222 7/11/2006 22:06:33

de nossas periferias e o crescimento da população carcerária[18].

O intuito deste artigo foi o de identificar alguns dispositivos utilizados pelo controle, de saber com que outras forças estão em relação às forças do homem. Pois

> *"(...) parece-nos, entretanto, que, em sua dispersão respectiva, o trabalho e a vida só puderam se reunir — cada um deles — numa espécie de descolamento face à economia ou à biologia (...) Foi preciso que a biologia saltasse para a biologia molecular, ou que a vida dispersa se reunisse no código genético (...), que o trabalho dispersado se reunisse nas máquinas de terceira geração, cibernéticas ou informáticas. Quais seriam as forças em jogo, com as quais as forças do homem entrariam então em relação?"*[19]

Tentando identificar por quais percursos transitar no intuito de criar ruídos na comunicação e na economia de fluxos eletrônicos que compõem a sociedade de controle. Por isso considero pertinente perguntar até que ponto somos "digitofágicos" ou "digitoêmicos". Pois no processo de desterritorialização, tão cara à antropofagia, não podemos ser identificados, nomeados ou classificados pelo Estado. E muito menos sermos minoria que deseja ser maioria, pois isso também é prerrogativa do Estado. Então a resistência deve operar como difusão de comportamentos resistentes, através do êxodo. Fuga dos espaços colonizados pelo poder, tendo em vista que não devemos almejar o lugar do poder, ou nos apaixonarmos por ele. Para tanto devemos praticar a arte do

mano — Conseqüências da revolução da biotecnologia. Rio de Janeiro: Rocco, 2002; e SANTOS, Laymert Garcia dos. Politizar as novas tecnologias. O impacto sociotécnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003.

[15] BOSTROM, Nick. Vivemos na Matrix? O argumento da simulação. In A pílula vermelha. Questões de ciência, filosofia e religião em Matrix. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 240.

[16] "Esses admiradores hiperativos muitas vezes trabalhando em grupo (…) dispostos a difundir com fervor quase religioso o apreço que sentem por esta ou aquela marca." EUDES, Yves. Os marqueteiros da web. In Folha de S. Paulo, São Paulo 1 maio 2005. Caderno Mais!.

[17] PASSETTI, Edson. Ecopolítica. In Anarquismos e sociedade de controle. São Paulo: Cortez,



DIGITO_Book.indb 223 7/11/2006 22:06:34

desaparecimento — ou "ânsia de poder como desaparecimento"[20], da desterritorialização, da fuga nômade[21] que evita os itinerários e subvenções estatais. [redacted]

[redacted] O Estado é habitado por forças reativas e por isso precisamos abandonar suas estruturas. Império de forças reativas que obstaculizam o que é potente, afirmativo e vivo. A resistência que se conforma ao mesmo torna-se o mesmo. Força reativa. Por isso a resistência a partir da conformação às forças estatais, seja através de subvenções quanto da institucionalização pelas ONGs, operam como dispositivo de conservação e manutenção da ordem. [redacted]

[redacted] Portanto, não se trata de pensar em democratizar os meios. Não se trata de ser uma alternativa, pois ela nada mais faz do que repor ou redimensionar a ordem. E o que temos é uma resistência reativa fortemente vinculada à identidade e, portanto, a digitoemia. Enquanto na digitofagia o que teríamos seriam resistências ativas que pressupõem a diferença — e por isso o plural. Diferença que compõe a tão propalada multidão que pode tanto configurar-se como resistência(s) como pode ela mesma funcionar como legitimadora da sociedade de controle na medida em que adere a linguagem da ordem. Por isso devemos tomar cuidado ao falarmos em democratização dos meios ou da internet. Pois a internet não é um espaço de democratização e sequer precisa ser. Democracia é um termo caro à sociedade de controle em que todos são convocados a participar e compor os fluxos eletrônicos. Democratizar o acesso à mídia com subvenção estatal, por exemplo, não é digitofágico e sim digitoêmico tendo em vista que "inclui" no controle em vez de criar ruídos. Recoloca as pessoas nos fluxos em vez de possibilitar a emer-

2003, p. 47.

[18] "É preciso manter populações confinadas em seus territórios, outras em regime de guerra pela restauração de antigos territórios, mas acima de tudo sendo reformadas. É a hora da segurança no seu espaço longínquo, pobre desinteressante, cheio de pessoas desinteressantes, cercados por pastores, polícia e bandidos, em regime de constante insegurança." PASSETTI, Edson. Ecopolítica. In Anarquismos e sociedade de controle. São Paulo: Cortez, 2003, p. 46. "Comparada com a maioria das indústrias, a do controle do crime ocupa uma posição privilegiada. Não há falta de matéria prima: a oferta de crimes parece inesgotável. Também não tem limite a demanda pelo serviço, bem como a disposição de pagar pelo que é entendido como segurança. E não existe os habituais problemas



DIGITO_Book.indb 224 7/11/2006 22:06:34

gência de contrafluxos. Soam no mínimo ingênuas afirmações como a de Pierre Lévy de que o "computador (ou ciberespaço) faz a consciência humana passar a um nível superior, isto é, permite-lhe entrar em contato consigo mesma e se unificar — aqui e agora — na escala da espécie. (...) Liberados da razão e do cálculo pelo computador, estamos reunindo nossa inteligência coletiva. Faremos isso até que descubramos juntos o que há de mais universal, de mais eterno e de mais concreto, o instante presente, a luz que nele brilha e queima perpetuamente, o fogo único da consciência"[22].

**Resistências VIVA! ou barulho**

Como resistir? Como resistir quando as decisões dependem cada vez menos das vontades e cada vez mais de medos, crenças e tradições? Como resistir quando os esquemas políticos estão tão previamente definidos e os discursos são então substituídos por imagens? Em que a política, nos fluxos eletrônicos, torna-se midiatizada?

Faz-se necessária a realização de um trabalho de cartografia e identificação dos fluxos responsáveis pela modelação da cognição e pela distorção dos sistemas de representação. É então que se torna possível estabelecer dispositivos de recombinação que minem e arruínem essas estruturas de controle. No conseqüente processo de implosão desse modelo massificador serão criados vacúolos de comunicação e contrafluxos de informação horizontalizados. A acumulação de tais forças efetivamente levará a uma forma de resistência difusa, como conseqüência da fuga e do êxodo.

de poluição industrial. Pelo contrário, o papel atribuído a esta indústria é limpar, remover os elementos indesejáveis do sistema social. CHRISTIE, Nils. A indústria do controle do crime — a caminho dos GULAGs em estilo ocidental. Rio de Janeiro: Forense, 1998.

[19] DELEUZE, Gilles. Sobre a morte do homem e o super-homem. In Foucault. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 132-142.

[20] BEY, Hakim. TAZ — Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2001, p. 55.

[21] "(…) o real foge por todos os buracos da malha, sempre demasiado larga, das redes binárias da razão (…) a idéia de que essa fuga é ela mesma um objeto privilegiado do pensamento indígena." VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem



DIGITO_Book.indb 225 7/11/2006 22:06:34

VIVA! ou barulho é um coletivo formado em São Paulo que atua para além das "utopias" — possibilidade de acreditar em uma ou mais idéias (...) e movimentar-se nessa direção. Transita pelas heterotopias que inquietam e solapam a linguagem — "porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruínam a 'sintaxe'"[23]. Promovem festas — *sound systems* — nômades por bares/botecos e outros espaços. Inventam o inominável que não é passível de classificação, o idiossincrático que estabelece maneiras próprias e genuínas de interação com a alteridade e o extemporâneo que não pertence ao tempo, e por inversão pode pertencer a qualquer tempo. Numa situação de controle incessante e direto inventam vacúolos alternando entre espaços abertos e fechados. Silenciando. Escrevendo, "musicando" individual ou coletivamente, potencializando a vida através da constituição de uma sociabilidade que não é atravessada por relações hierárquicas. Em que o risco do embate entre diferenças é sentido no corpo. Barulho/ruído.

Os integrantes/amigos/ativistas do VIVA! ou barulho apropriam-se das linguagens e meios disponíveis para arruiná-los e reinventá-los — veja bem, reinventar não é democratizar. Procuram preencher as imagens, hoje em dia tão banalizadas, de sentido não mercadológico. Inventam espaços — novos espaços, outros espaços — onde a criação não esteja submetida à lógica da compra e venda. Por isso pensam outros tempos e espaços. Desterritorializados. Pois estabelecem outra relação com as imagens e máquinas. Tendo em vista que a "utilidade" de um instrumento não está dada *a priori*. E também que um instrumento contém múltiplos instrumentos. Estabelecem relações com o diferente, o outro que não é o mesmo. E que não deve tornar-se o mesmo. Onde não-ser possibilita a experimentação. Onde a voz é como uma arma[24] e os dispositivos que a informática e a cibernética fornecem funcionam como preciosos adjuvantes desse processo de destruição. Des-

— e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p.17.

[22] LÉVY, Pierre. A conexão planetária. São Paulo: Editora 34, 2001, pp. 147-148.

[23] FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 8.

[24] BURROUGHS, William. A revolução eletrônica. Lisboa: Passagens, 1994, p. 11.



DIGITO_Book.indb 226 7/11/2006 22:06:35

truição da sociedade e o estabelecimento de associações livres, no presente. São jovens vivendo sua época e "(...) que esperança, pelo contrário, deveria animar todos aqueles que não se sentem cidadãos deste tempo, pois se o fossem, contribuiriam para matar sua época e soçobrar com ela (...) ainda que o futuro não nos deixasse qualquer esperança, a singularidade da nossa existência neste momento preciso é que nos encorajaria mais fortemente a viver segundo a nossa própria lei e conforme a nossa própria medida (...)"[25]. [redacted] Minoria que não ambiciona ser maioria, ONG ou o que quer que o valha. VIVA! ou barulho. Interjeição na qual se exprime sentimentos, afirmação e invenção. Pois outro mundo — alternativo — não é possível — senão como reposição da ordem. Outros mundos — práticas — já existem[26] e são insuportáveis para os ubuescos[27] guardiões da ordem. [redacted]

[25] NIETZSCHE, Friedrich. Escritos sobre educação. São Paulo: Loyola, 2003, p. 140.

[26] "Talvez venhamos a descobrir, um dia, que a mesma lógica opera no pensamento mítico e no pensamento científico, e que o homem sempre pensou igualmente bem. O progresso — se é que o termo poderia então se aplicar — não tivera, portanto, a consciência por teatro, mas o mundo onde uma humanidade dotada de faculdades constantes encontrara-se, no decorrer de sua longa história, continuamente às voltas como novos objetos". LÉVY-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 255. "Se os contrastes entre relativismo e perspectivismo ou entre multiculturalismo e multinaturalismo forem lidos à luz, não de nosso relativismo multicultural, mas da doutrina indígena, é forçoso concluir que a reciprocidade de perspectivas se aplica a ela mesma, e que a diferença é de mundo, não de pensamento." VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In A inconstância da alma selvagem — e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 399.

[27] "Tanta positividade no pensamento não faz desaparecer, mas enfatiza o burocrata grotesco. Este é um ser que prolifera independentemente da lei; ele é uma procedência do próprio Estado, lugar onde ganha maior expressão, mas ele está na fábrica, na escola, na empresa, na prisão, no partido político, no hospício, na maternidade, no hospital, na universidade [...] é um assalariado, como qualquer outro, e corre o risco de se tornar ubuesco, pelo amor ao cargo." PASSETTI, Edson. Cartografias de violências. In Anarquismos e sociedade de controle. São Paulo: Cortez, 2003, p. 203.



DIGITO_Book.indb 227 7/11/2006 22:06:35

# #23 Grupo Urucum: Reslatim, continuando...

*Fragmentos de ritual-de-passagem*[1]

*por Arthur Leandro*

par etetuba posté le 2005-07-10 10:23:42
De: "Etetuba" <etetuba@uol.com.br>
Data: Sex Mai 27, 2005 5:57 am
Assunto: reslatim

> PROFESSEUR TOUBA
> *Grand voyant, reconnu mondialment, don de naissance de pere en fils, plus de 20 ans d'experiences, vous propose ses services pour resoudre tos vos problemes: abandon du tabac, de l'alcool, inpuissance sexuelle, retour de l'hetre aimée dans une semaine pour n'importe quel raison, réussite dans touls les domaines de la vie: commerce, examens... Travail serieux et garantie durable. Resultats immediats. N'hesiez pas me contacter. Appelez moi dês maitenant ou sur rdv tous les jours de 8h a 21h.*
> PAIEMENT APRÈS RÉSULTAT.

[1] Os reslatim fazem referência às conversas/intercâmbios no Rés-do-chão, mas também trata-se do rés como no latim = coisa; e o latim como língua de ascendência comum entre português e francês... os reslatim também são 'coisas da língua'. E durante os quatro meses em que viveu no sul da França se comunicando na linguagem universal da mímica e trabalhando como 'artiste invité' da Ècole Superieur de Beux Arts d'Avignon (onde desenvolveu o projeto Ritual de Passagem – que entre outras coisas propunha seminários de compreensão imperfeita com estudantes franceses), eles foram enviados em tempo real, no calor dos acontecimentos, e via internet, para as três universidades com que tinha vínculo; também para artistas, professores e amigos que fizeram essa experiência circular. Os 'reslatim' são especies de capitulos/escaravelhos do relatório de atividades da



DIGITO_Book.indb 228 7/11/2006 22:06:35

Transcrito de um panfleto de rua, vou colocar meu endereço de e-mail abaixo do texto e ver no que dá.

Postei: uma encomenda para a Guiana, uns onze postais e cinco cartas internacionais. Recebi: Confirmação de entrega de cinco dos seis catálogos enviados para Belém e Macapá, postados entre 4 e 6 e que chegaram entre 20 e 25 de maio – o outro sei que o correio vai devolver: Rony, o endereço da sede do Urucum foi identificado como casa abandonada; um postal de Saint Georges de l'Oyapock, Guiane Française, postado em 11 e entregue em 19 de maio; dois cartões postais de Belém, ambos postados em 16 e entregues em 25 de maio; dois postais do Rio de Janeiro, postados dia 5 e entregues em 25 de maio; O DVD do Concerto de roque-roques na feira maluca e carta postados de Macapá em 16 e entregue em 20 de maio; nenhum cigarro...

Hoje, tipo 7 da noite, fui num caixa de auto atendimento de La Poste e tirei 30 euros, compras básicas de cigarros e comida, jantei no restaurante dos marrocs e puxei a nota de 10 euros para pagar a conta. A nota tava danificada e não foi aceita, paguei com a nota de 20 e usei o troco em cigarros. Ai quando hoje de manhã fui pra escola, expliquei na administração o que tinha acontecido e perguntei o que fazer, como recuperar a nota que me restava para poder almoçar, quem me atendeu disse preu ir a um restaurante, consumir os 10 euros e sair deixando a nota em cima da mesa e com a parte danificada abaixo de um cinzeiro...

E os paulistas d'Alemanha se achando politicamente corretos por que estavam envergonhados de serem sul-americanos e diziam que brasileiro na Europa é que é filho da puta... Filho da puta tem em qualquer lugar, muitos em Macapá, e se tive problemas com informações da polícia da fronteira para entrar no trem foi um outro igual a ela quem ajudou...

Situação "saia justa", eu só tinha essa grana pro almoço e o almoço é no restaurante dos meus amigos marroquinos. Pedi pra ela trocar

sua participação no projeto Interfaces – de intercâmbio entre o Resseau l'Age d'Or com a EBA/UFRJ, onde estudou e não concluiu curso de doutorado em Artes Visuais, e com a ESDI/UERJ. Diante do convite, declarou que não fala francês e nem inglês, e depois de muita insistência aceitou a proposta mesmo com essa dificuldade. Os relatos deste percurso estão no endereço <http://www.ritual-de-passagem.org/>.



DIGITO_Book.indb 229 7/11/2006 22:06:36

a nota pra mim e que fizesse isso ela mesma e me desse outra nota por que eu sou estrangeiro e meu tipo físico nunca foi comum... Sou fácil de ser reconhecido. Resposta: desoléee... Eu ooodddeeeeeiiiiiiiiiiooooo o *deeesoooléeeeeee*!!!!! A vontade é de responder vai te foder tu também...!!!!!! E fico com fome, mas não gasto 10 euros num almoço, muito menos para me dar bem traindo a confiança dos que considero amigos. Só é filho da puta sacana quem rouba pra si ou trai em causa própria, e não sou desse tipo de filho da puta – minha lama é outra.

No Rio de Janeiro se morre com bala perdida, em Macapá é na ponta da faca e aqui se morre no *desoléee*. Mas a violência é a mesma, o *desoléee* é ironia violenta disfarçada de educação. O que é o humanismo francês? Tem *bonjur*, *pardon* e *merci*, mas também tem *desolée* pra tudo! *Bonjur*, *desolée*! E o *desoléee* não é falta de entendimento dos seus problemas, não está inserido num contexto onde ninguém consegue expressar o que pensa ou entender o que lhe é dito ou mostrado — ainda que na mesma língua. Muito pelo contrário, o desolée é pura falta de solidariedade, é um "seus problemas não me interessam e resolva sozinho", é um autoritário automatismo nivelando qualquer coisa numa forma genérica cujo único objetivo é salvaguardar a postura pessoal *blazè* e filha da puta de não querer se comprometer com nada afora seus próprios anseios e objetivos, você faz com que a palavra dita perca sua força cognitiva para diluir seu significado e sem significado não há compromisso — eu lhe entendo e isso não significa nada pra mim.

O *desolée* é vazio semântico, é o contrario do güera que lança a palavra e seu significado ao encontro de novas circunstâncias, vejo o desolée como a atitude da muralha da comunicação, é muralha do eu para com a comunidade com que se com-vive.

E sou convidado, não sou um totalmente outro que lhes é estranho ou imprevisível. Mas o tratamento é o de lhe damos boa vindas e lhe tratamos bem desde que você se adapte as leis e normas do território, da língua e da tradição, inclusive a artística. To me convencendo de que o melhor era ter entrado clandestino pela fronteira da Guiana, como em abril de 2004 propôs o Josapha em reunião



DIGITO_Book.indb 230 7/11/2006 22:06:36

do Urucum na sede que os correios identificam como abandonada, taxiar pelas estradas protegido pelo comércio ilegal do subemprego francês até chegar na base de lançamento de foguetes e gritar fraude! Fui deportado de Macapá por que gritei: fraude! E por que eu quis. E não me arrependo e nem tenho medo de ser deportado do território francês, e posso gritar fraude de novo de Avignon, do Rio de Janeiro, de Macapá...

O bom da proposta de Josa é que seríamos "artistas" brasileiros realizando ações ilegais em território francês durante o ano oficial da cultura brasileira na França, e a deportação oficializaria o ser indesejado – qual a cultura brasileira que eles desejam? O ano do Brasil vale para a Guiana? Vale pro Amapá? – e estaríamos mexendo com as leis precisas e com os efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, em função de sua influência direta sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. Além de garantir a volta par avion deixando a conta desse transporte para o governo brasileiro... Seríamos filhos da puta para dois Estados, mas não com os afetos e amigos, aliás, convidamos aqueles que consideramos amigos para ir conosco. Mas as circunstâncias trouxeram outros caminhos e o vento me leva às intimidades e me aponta o mapa de Volubilis...

Resolvi sozinho e tranqüilamente o problema da nota danificada, a devolvi para o Estado francês e almocei com meus amigos. Comer juntos ou passar fome juntos e em total confiança: comunhão.

Segue abaixo o projeto apresentado por mim aqui, é feito por vários.

Esperava poder corrigir os erros ortográficos, mas eu assumo meus erros: se quiserem citar botem o (sic) ou assumam meus erros pra si, e_tantofaz.

**Projeto: Ritual De Passagem.**

Projeto apresentado por Arthur Leandro para a Escola de Arte d'Avignon e para o festival de Avignon, como artista convidado e integrante do Projeto *Interfaces*, de intercâmbio entre o Resseau l'Age d'or e a Escola de Belas Artes da UFRJ e Escola Superior de Design da UERJ. E pensando a partir de conversas com Edson Barrus, Cecilia Cotrim e membros do Grupo Urucum, é um projeto altamente impregnado



DIGITO_Book.indb 231 7/11/2006 22:06:37

pelas idéias geradas a partir das discussões e experiências da comunidade virtual Res-to. [redacted]

(...)

par etetuba posté le 2005-07-10 10:22:28
Arthur
De: "Etetuba" <etetuba@uol.com.br>
Data: Ter Mai 24, 2005 7:00 am
Assunto: reslatim

**Publicidade**

Vou na prefeitura às 9 da manhã tentar resolver a estória do visto, parece que as instâncias carrascocratas resolveram se entender e acho que em breve saberei a data da volta, mas o programa matinal já é uma chatice por si só e não sei se minha paciência esta para assumir postura de complexo de Polyana, e espero de tarde começar a negociar o trabalho dos estudantes com a escola. Vai ser tenso? [redacted] Hoje, depois de ter sido atestado que meu pulmão não é tão *black* assim pra não me ser permitido residir na França, fui almoçar com Jean Marc (diretor da escola daqui e presidente do Ressau l'Age d'or), Emilie (secreta de JM e minha babá) e o diretor da escola de artes de Montpelier, não anotei o nome do cara, mas acho que é Cristian(o). Falaram de coisas de interesses deles, avaliaram por alto o Interfaces e interesses comuns para ações futuras. [redacted] Depois conversamos sobre possibilidades d'eu realizar algum projeto por lá também, com os estudantes que foram ao Rio ou mesmo outras ações na escola, daí relataram a minha dificuldade com o indioma e o cara respondeu que por lá ta cheio de estudantes portugueses e que o importante é a convivência temporária mesmo que o entendimento não seja total, dorei! Proposta de com-viver! Quanto tempo é preciso pra com-viver? Com talvez seja preciso em verbo, mas viver não é preciso adjetivado. Camões no equador é diferente e eles não sabem disso! Quanto tempo é preciso pra com-vencer? É preciso convencer? [redacted] Emilie contou a Cristiano do "Ritual de passagem", o projeto



DIGITO_Book.indb 232 7/11/2006 22:06:37

que apresentei à escola e que trata também dessas questões, e falou dos encontros com estudantes em seminários de compreensão imperfeita com meus argumentos de que comunicação é mais importante que entendimento. O sorriso de aprovação do cara foi maravilhoso... A essas alturas eu já tinha perdido o medo de falar besteira e falava no indioma possível sem puxar nenhum livrinho infantil. Vou para lá de trem na manhã de trinta de maio e acho que Jean Marc ficou meio enciumado por que no desenrolar da conversa, mesmo que na brincadeira, disse que Cristiano tava querendo me roubar... dele? De quem?! [redacted] Se dele, então porque sou pago e bem tratado agora tenho o 'meu dono' que acha que o seu igual//rival quer 'me roubar'. Se é da instituição é ladrão roubando ladrão, pois a EBA foi roubada quando o convite veio diretamente a mim e não via instâncias da UFRJ — roubaram da universidade brasileira (amurallada em sua falta de verbas e outros problemas) o direito de escolher, e, apesar de saber das poucas chances de um projetinho de compreensão imperfeita de alguém que não fala o indioma deles passar pelo crivo dos escolhões brasileiros (que ainda exigem domínio de duas línguas estrangeiras para diplomar doutores, atitude típica de colonizados — eu não sei falar direito nem o português, mas aprendi a pensar), e não me sinto à vontade com o fato deles serem os únicos escolhões (glossário: escolhão = aquele que escolhe). Onde está o intercâmbio? Intercâmbio é troca ou intercâmbio é roubo? Mas se esse 'me' vier de mim, há algo precioso em mim que eu desconheço e que sei que não interessa a eles trocar, mas roubar, meu ouro? Será que como são do Resseuau l'Age d'or, esse or d'os tolos ainda é pensado como o or da América saqueada? Meu? [redacted] Se eu for o dono do interesse da cobiça, provavelmente vão roubar porque não sei o que é. Se a cobiça for por mim, e se realmente eu for o liberto que penso ser, nem Jean-Marc é meu dono e nem Cristiano vai roubá-lo porque este bem precioso não é posse sua, e nem desta ou de outra escola, e nem desta e de outra cidade ou pais. Liberdade ninguém sabe dizer exatamente o que é, mas todos sabem o que significa. E eu quero mesmo é atravessar o mar e ir pro Cairo, Tripoli, Alexandria, Marraquesh, Casablanca ou seguir outro mapa impossível do imaginário para fazer o caminho in-verso: di-ver-so.



DIGITO_Book.indb 233 7/11/2006 22:06:37

Ser essa celebridade debaixo desses holofotes, individualmente ou no coletivo do Urucum que não existe, me incomoda porque eu também sou ladrão. E não vou esquecer Ronaldo Rony porque esse discurso é dele, e nesse roubo o meu é nosso porque a nossa fala não é minha nem de nenhum outro individuo, é fala-da-queles que com-vivem cotidianamente, ainda que vaidosos que nem eu, e Cunhauna nunca se sentiu lesada comigo, porque? É fala comunitária? O que é o coletivo? Quem é o autor? Não basta reconhecer sintomas, mas conhecer uma realidade para poder intervir, e se é com vocês que eu falo e é de vocês que eu escuto, e é vocês que eu cito porque as frases roubadas das celebridades amuralladas nas gaiolas douradas dos holofotes da literatura científica, e diluídas nos meus textos, são de reconhecimento obrigatório de outros que vivem desse roubo de conhecimento nas universidades e outras instituições amuralladas. Tampouco essa atitude é minha.

Reconheçam, acusem, o roubo tá declarado. Talvez essa atitude seja o tal "güera do eu" que o Alexandre me alertou quando leu meu projeto de qualificação como o Xande do meu afeto que não precisa ser professor universitário. E talvez eu seja muito radical, mas quero continuar a viver na hidrosolidariedade e na hidrogenerosidade que faz a gente trabalhar junto por um projeto coletivo que ninguém sabe o que é, como a liberdade, mas que tem a participação de toda a comunidade, como a liberdade. Juntos!!! Nossos projetos são declaradamente coletivos e eu quero diluir!!!!!!!! Eu apresento o daqui, mas declaro que não é meu, é roubo/seqüestro declarado e nós sabemos que é possível... Ainda que em trânsito por que amor não é verbo condicional *y cuando lo miras como a un cabron solo estas dando mala vida, corazon... Corazon*, meu bem... meu bem... Não dê ouvidos a maldade alheia e creia naquilo que você sabe fazer muito bem, vamos ser solidários, me ensine que eu também lhe quero ser professor, hoje...

Eu já não sei mais que dia é o hoje dos meus relatos, escrevo em vários dias diferentes e sempre me refiro ao hoje como hoje, mas qual hoje é esse? Isso tá virando um problema? *Atenciòn*, todo *c'est* perigoso. Hoje é hoje e pronto, o que não tem solução solucio-



DIGITO_Book.indb 234 7/11/2006 22:06:38

nado está e vou viver apenas no dia de hoje, hoje o vento me trouxe um cartão postal em branco, novamente: Epa Hey! Veio em troca da carta insone perdida/roubada, é de Volubilis — *cite romaine du 3éme siecle, classée patrimoine universel. L'arc de triomphe de Caracalla et la carte des vestiges romains au Marroc*. E este já está a caminho do Brasil via circulação de email — todos receberam a notícia da carta perdida, todos recebem o cartão que veio em troca. O sertão vai virar mar? O mar virou sertão... Não agüento mais a seca...

Acho vou ter que volvar minha digina no abanto[2].
Hoje o UOL voltou a funcionar. Saudades.

Arthur

# Corpo Fechado

*por Alexandre Pereira*

Proposição para o projeto Interfaces
Praia de Ipanema, Rio de Janeiro, novembro de 2004
meios: fotografia, videoanimação, relatos
x-x-x-x-x-x-x-x

**Em Oiapoque** uma menina de doze para treze anos pode ter um destino mais ou menos assim: iniciar sua carreira sexual e abrir sua perna pela primeira vez, e só parar quando tiver mais velha, aí ela pode ser ou dona de mais um puteiro e assim contribuir para a geração de emprego local ou, se ela não tiver conseguido juntar uma grana, cozinheira de garimpo... A Quinta sem Lei é um acordo entre as donas

[2] Frase em quibundo, dialeto bantu, que é usada em iniciação no Candomblé Angola. Quer dizer algo semelhante a "gritar meu nome para o mundo" ou "fazer-me conhecer".



DIGITO_Book.indb 235 7/11/2006 22:06:38

de puteiro e a polícia local em que tudo é permitido, o ponto-chave do evento é quando elas chupam os paus dos militares franceses da Legião Estrangeira e fazem com que eles ejaculem no público que observa a falação coletiva. Em Oiapoque as fronteiras são reais, limite geográfico de um provável primeiro mundo. A língua de Oiapoque, crioulo-comercial, o euro. Os "franceses", franco-guianense, na verdade, adoram cruzar uma fronteira de barco e fazer suas compras em Oiapoque, é mais barato, leite em pó, fiambre, biscoitos. E como gostam das brasileiras, das jovens putas brasileiras; aliás, sei de casos de mulheres brasileiras que são perseguidas nas ruas de Saint George e Cayenne. É bom para a economia local a fronteira com a Guiana Francesa. Em Oiapoque é real a fronteira da sobrevivência, da prostituição e do ouro... as fronteiras são reais entre a vida e a morte. [redacted]

[redacted] O Arthur irá receber um grupo de franceses na casa dele em novembro, eles discutem fronteiras, e para isso querem ir ao mar, uma fronteira óbvia, uma fronteira de evasão, de divisas brasileiras desde a colônia... parece mais que querem ir a Copacabana... e a história se repete, história o caralho! Existe uma política de exploração sexual, e assumo agora um discurso feminista ou feminina já que elas esqueceram de falar... a publicidade sexual é evidente, e não vou discutir neste email a chuva de estereótipos da mídia, do Carnaval etc. Mas não é a mulher brasileira a tal? Como disse Lamartine Babo "preta é preta, branca é branca mas a mulata é a tal, é a tal "... de lá para cá é pica suíça pra todo lado... isso é uma fronteira de resistência corporal como disse Tom Zé... [redacted]

**Projeto Corpo Fechado:**

Vamos dar um banho de pemba nos franceses, o Arthur comprou vários banhos aqui na perfumaria Oriom em Belém, tem Chora nos meus pés, Agarradinho, Banho de tamaquaré, Amansa, Amansa corno etc. [redacted]

[redacted] A idéia é cercar os franceses com roupa de banho em pleno sol de meio-dia na praia, acender velas de São Jorge vermelhas, circunscrevendo-os, e dar um banho público neles com esses "preparados"



DIGITO_Book.indb 236 7/11/2006 22:06:39

de Chora nos meus pés, Amansa, Cachorrinho, Tamaquaré ou Chupa minha pica. [redacted]

[redacted] Agradável ao nariz mas com significados semânticos, míticos, mágicos ritualísticos vingativos terríveis, esses preparados seduzem pelo cheiro. Cada um desses preparados tem aromas maravilhosos, mas o banzo que produzem é a devolução do limite necessário. [redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]



DIGITO_Book.indb 237 7/11/2006 22:06:39

# #24 Rés do chão como um satélite[1]

*por Edson Barrus*

**Antes de tudo**, nós queremos agradecer a atenção de todos aqui presentes na New York University e tentar produzir uma reflexão sobre as nossas atividades no Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão e o evento Açúcar Invertido 2, que estamos realizando em parceria com The Americas Society. Enquanto a urgência da vida passa depressa, a comunidade administrativa e institucional da arte brasileira, desde que o regime militar dissipou-se do centro de controle da vida e da cultura, atua como gangues, em que a primeira lealdade dos membros dessa comunidade passa a ser o próprio grupo em vez de uma luta ou proposta de ação diante de qualquer situação estabelecida, chegando-se ao absurdo de os formalistas serem os mesmos especialistas de qualquer atividade que já não enfatize mais a forma em termos de conteúdo. No Brasil, sem nenhuma exceção, o colecionador de arte, o administrador de museu, o curador, o galerista, o crítico, o jurado dos salões de arte e o professor acadêmico e de cursos livres fundem-se em um mesmo simulacro onipresente. Isso sem esquecer o jornalismo que é totalmente vinculado a esse espectro onipotente.

Diante de tal situação, o quadro de exclusão (social) fica visivelmente imoral e a teoria pós-moderna de diversidade transforma-se em uma adequação forçada e quase esotérica a essa prática dominante.

O Rés do Chão, um espaço de convivência situado em meu apar-

[1] Texto publicado originalmente na revista Nós Contemporâneos, edição New York, Rio de Janeiro, Máimpressão Editora, 2004.



DIGITO_Book.indb 238 7/11/2006 22:06:39

tamento no bairro da Lapa/RJ, como outras iniciativas grupais que surgiram no Brasil nos últimos dois anos, foi uma alternativa política, encontrada como forma de "alcançar por fora" e driblar esse sistema controlador de vigilância e punição que se baseia num verdadeiro jogo de bajulações e submissão ideológicas. Distinguindo-se da maioria dos grupos e espaços alternativos, que funcionam geralmente dentro de uma estrutura sindical com estratégias de inserção no circuito de arte, o Rés do Chão, constituído por um grupo heterogêneo de indivíduos afins, através de estudos, convivências e trocas de experiências, procurou enfatizar sua ação dentro de uma articulação espontânea, horizontal e aberta à diversidade da experimentação criativa, desprezando pré-requisitos raciais/sociais e de orientação sexual, tão evidentes na bem-sucedida comunidade artística brasileira. Vale salientar que, apesar de sermos uma nação preponderantemente afro-índio-descendente, é quase inexistente sua representação na produção artística, constituída basicamente de heterossexuais brancos e vindos de famílias abastadas; no caso específico do Rio de Janeiro, são todos provenientes da zona sul.

Tal iniciativa, logicamente, atraiu uma grande comunidade de "periféricos" e ganhou uma magnitude que não poderia mais passar despercebida, por mais que os "controladores de posturas" da cultura oficial tenham tentado desclassificar-nos e manter-nos na obscuridade dessa produção cultural hierárquica, autoritária, centralizadora, cartelista, e por que não dizer fascista. Chegando-se ao outro absurdo de uma grande produção teórica de argumentos quase esotéricos considerar "arranjos" e "adereços" como conseqüências históricas das iniciativas experimentais do neoconcretismo capitaneadas por Hélio Oiticica e Lígia Clark. Ignorando ou adaptando forçosamente as propostas básicas de liberdade, mistura das categorias e integração da arte na vida, propostas por esse movimento.

Muito da nossa força foi extraída da inconseqüência e estupidez das autoridades culturais do Brasil. Entre maio e junho de 2002, fomos convidados para fazer um evento na Funarte/RJ (Fundação Nacional de Arte), situada em um prédio que é considerado a "catedral" do racionalismo brasileiro, projeto de Lúcio Costa e decoração de Candido Portinari e demais oficiais do nosso modernismo, numa tentativa



DIGITO_Book.indb 239 7/11/2006 22:06:40

dessa instituição de sair, sem financiamento, da inoperância que a afetava há algum tempo.

Tentando escapulir das armadilhas dos formatos preestabelecidos, propomos o Açúcar Invertido, uma Quarentena que trouxesse à tona em um evento questões desclassificadas do fazer, mas que envolvem nossas próprias vidas. Produzimos um evento político e afetivo, com um fluxo, por conta própria, de mais de setenta artistas das diferentes regiões do país, estimulados pela possibilidade de um acontecimento democrático e com a intenção clara de tensionar e transformar o circuito de arte, esvaziando critérios de escolhas/seleção/curadoria, organizando atividades e formando uma rede em que a autonomia e a liberdade de cada iniciativa eram mantidas e exercitando, assim, o "encontro feliz" que se dá na rede do Rés do Chão, na qual os acordos se dão de forma espontânea e solidária e as possibilidades/necessidades desse evento encontravam-se com as possibilidades/necessidades dos proponentes, cientes de que não fariam, diante de tal conjuntura hegemônica cultural, nenhuma representação simples da realidade, da história, da política e da sociedade. Produzimos, então, uma genuína experiência existencial, dentro e fora da Funarte, a fim de observar o que acontece quando não se separa mais quem constrói do que é construído. Seria impossível esse exercício de filosofia prática em um sistema ideal, como uma sala com normas funcionais e o poder operando mediante o controle técnico e disciplinador do nosso comportamento e até dos nossos corpos. Foi um processo turbulento, pois era transitório; mas conseguimos promover a interação e integração dos diversos agentes da produção emergente.

Fugindo da cadeia da arte, o Açúcar Invertido driblou o controle, em uma iniciativa que buscava a liberdade e a diversidade, por fora do mundo da arte; fomentando, assim, uma abertura necessária para a multiplicação dos canais de acesso a uma maior diversidade poética da cena contemporânea; e trouxe visibilidade a diversos grupos de regiões afastadas dos dois grandes pólos culturais, São Paulo e Rio de Janeiro, bem como as iniciativas periféricas dessas duas megacidades.



DIGITO_Book.indb 240 7/11/2006 22:06:40

Esta Segunda Quarentena, Rés do Chão como um Satélite de Cultura Contemporânea, que se desenvolve, ora em NY/RJ/SP/PE/GO/Tóquio, em parceria com The Americas Society, visa estimular a ocupação direta do "Espaço de Quarentena", tendo como orientação não mais o produto artístico acabado enquanto obra, mas enquanto processo de trabalho; não interessando-nos mais a forma final do trabalho artístico, mas o seu percurso enquanto atitude que transborde fronteiras, gere inclusão e diversidade para aqueles sintonizados com o Açúcar Invertido 2, nesta vivência que pretende impregnar todos com uma experiência além do tempo e do espaço ocupados. Tratamos da arte não como produtora de obras, mas como processo em permanente continuidade, aberto à vida, redirecionando o pensamento não só em relação à arte, mas tentando colocar sob questionamento todo o sistema de mercadorias e lucro, resistindo a transferência da autonomia do artista para a instituição. Não se trata mais de integrar a arte na vida e sim de dissolver o artista na sociedade, explorando as possibilidades de significado naquilo que já existe, nas trocas com a vida. E que toda a sociedade seja capaz de participar da interpretação e da mutação dessa produção cultural. É importante deixar claro mais uma vez que o Açúcar Invertido 2 é um acontecimento autônomo e autogestivo, que depende do nosso esforço coletivo diante da omissão e negligência das autoridades brasileiras, que nos negaram qualquer apoio institucional para a viabilidade desse evento, tentando obstruir a circulação dessa geração emergente, que está sendo custeada totalmente pelos nossos participantes. Venho aqui, portanto, convidar todos para conhecer e se possível participar de nossas atividades, e em nome de todos nós repudiar publicamente a omissão do Ministério da Cultura e demais autoridades brasileiras, e agradecer a The Americas Society, através da iniciativa de Sofia Hernandez e sua equipe, a oportunidade de mostrar e vivenciar a quantidade e diversidade de iniciativas em uma realidade de articulação, comunicação e ação globalizada, construída pela aproximação e interconhecimento de indivíduos afins, rompendo fronteiras, dizendo não às generalidades verdadeiras, com vistas à luta por uma sociedade e uma arte libertárias.

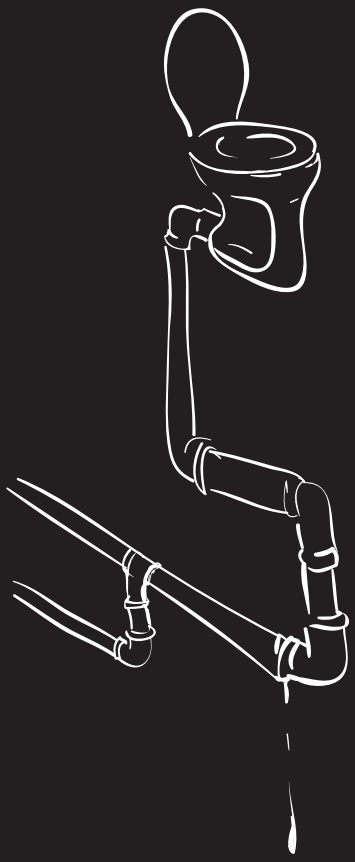
Muito obrigado.

8 de dezembro de 2003.



DIGITO_Book.indb 241 7/11/2006 22:06:40

# : Linkanias



# #25 Cultura em Rede - alguns pontos para reflexão

*por Cláudio Manoel Duarte*

**1.** As redes telemáticas sempre propuseram um espaço avançado de circulação de informação.

Não só do ponto de vista técnico, como **espaço inovador que supera os limites da geografia**, mas como **espaço de fluxo para a circulação de idéias**.

Desde as BBS, ou CBBS — Computer Bulletin Board System ("Sistema de Quadro de Avisos por Computador") — tivemos pessoas conectadas, de bairros distantes e até de outras cidades. E o que as conectava e conecta não é tão-somente a rede em si, meramente técnica, mas a informação, a circulação da cultura.

Os BBSs nasceram em 1977 nos EUA e em 1984 no Brasil, muito antes de a internet ser comercializada por aqui. Seu auge foi entre 1990 e 1997. Hoje são raros. Mas, à época, significavam troca de informações (imagens, textos e principalmente softwares) e com isso já geravam comunidades que faziam circular a cultura digital, propriamente dita, mas também literatura e até pornografia. Eis aí as duas características que sempre marcaram a rede quando pensamos em cultura: a **informação científica/técnica** de toda ordem e as **práticas hedonistas**.

**2.** As redes fora da macroinformática empresarial só puderam existir por conta da repercussão da contracultura da paz e amor dos anos 1960 e 1970. Em 1976 temos um marco da revolução na informática, que entra no cotidiano do cidadão comum. Os jovens Steve Jobs e Steven Wozniak, universitários da Califórnia (EUA), se entregam ao sonho da informática para o povo e, abandonando os estudos, lançam o Apple I. Eis o personal computer, o PC. O Altair 8800, o primeiro computador de uso pessoal anunciado pela revista *Popular Eletronics*, já havia sido produzido no Novo México. Mas o PC



DIGITO_Book.indb 243 7/11/2006 22:06:41

dos jovens Stevens (criado na casa da família de Jobs) continha o discurso advindo da contracultura e propunha uma informática para a vida do cidadão comum. **Com a criação do PC surge o projeto/proposta de buscar processar as informações eletronicamente de forma descentralizada**. A informática se torna microinformática e sai dos grandes gabinetes. Preços acessíveis transformam a fábrica dos Stevens numa das maiores empresas dos EUA.

3. **A microinformática se encontra com a rede mundial**, com a internet, e a informação circula até nossos quartos de dormir, nas nossas casas. O inverso também é verdade: do nosso PC caseiro jogamos informações para o mundo. As culturas de toda ordem circulam potencialmente para todos. As culturas definitivamente entram em rede.

4. Sim, **as culturas** (no plural, pois outras correntes culturais ligadas ao *underground* entram em rede) **circulam e estruturam comunidades temáticas**, pautadas na cultura identitária. Tribos urbanas ganham voz no ciberespaço. As novas práticas culturais dentro da própria rede alteram sua configuração técnica e seu objetivo ideológico (se é que podemos identificar uma ideologia da rede).

5. **Uma corrente cultural altera e resignifica uma técnica**. Mesmo a Arpanet, rede que formou a internet, foi marcada por essa transformação. A internet, criada originalmente com fins militaristas, é hoje uma ambiência resultante da cultura da academia/científica; da invenção da microinformática e do PC; da cultura *hacker*; e do Chaos Computer Club — que milita pela livre informação. As redes também trazem um dado novo na estrutura tradicional da comunicação. Antes das redes telemáticas, o receptor, aquele que consumia a informação quase que passivamente, depara com um outro processo de comunicação de mão dupla, em que ele, receptor, é o emissor também.

6. Se a emissão das informações em rede foge do controle dos detentores dos meios tradicionais de comunicação, **o receptor agora é também proprietário do pólo de emissão**. Lemos[1]: "o ciberespaço permite uma libertação do pólo da emissão, onde cada um pode

[1] *<http://www.poscom.ufba.br/ciberpesquisa/>. Acesso em: 15 jun. 2006.*



DIGITO_Book.indb 244 7/11/2006 22:06:42

colocar suas idéias, opiniões e informações sem passar por um centro editor como no caso dos mass medias". As teorias de comunicação, que estavam pautadas no modelo emissor/mídia/receptor, não mais davam conta dos novos processos comunicacionais em rede. E mais: em que sentido, então, o poder adquirido pelo usuário comum do ciberespaço na produção, circulação e consumo de suas informações abriu espaço para a construção e circulação de culturas identitárias? Partindo do princípio de que as subculturas ou estilos de vida — antes alijadas dos *mass media* — agora estão presentes na rede, temos consolidado nesse espaço agrupamentos baseados em cultura identitárias — através de *sites* e principalmente listas de discussão. As subculturas em rede se organizam em comunidades. Essa é uma outra característica da cultura em rede: o agrupamento temático. Informação especializada alimenta os focos de interesse. **A liberação do pólo emissor da informação em rede incentivou a efervescência** de subculturas, ou culturas ***do underground***.

7. Essas culturas *undergrounds* dentro do ciberespaço materializam projetos e práticas que reformatam dinamicamente o seu próprio ambiente de existência. Um exemplo mais particular de como as práticas sociais simultâneas incentivam o desenvolvimento de novas formas e processos é a criação do Napster e toda a gama de *softwares* baseada no P2P (computador a computador), assim como tipo de mídia/arquivos como o MP3, que agilizou a circulação do áudio como informação sem controle. Foram as subculturas em rede que os inventaram. *Softwares* como o Soulseek ou E-Mule são fundamentais para a circulação livre de arquivos por não sofrerem qualquer tipo de censura ou controle de servidores. Os (micro)computadores abertos (P2P) transformam o ciberespaço num enorme computador coletivo, embutindo aí o centro da cultura *hacker*: "a informação quer ser livre". Então, as culturas querem ser livres, na rede. Eis o caso do Podcast! — ciberradios livres.

8. Esses **programas compactadores** (MPEG, MP3) e ponto a ponto (P2P) **intensificam** por exemplo **processos de produção cooperativa**. Um simples MP3, associado ao P2P, **coloca em xeque o poder das grandes corporações fonográficas** que sem-



DIGITO_Book.indb 245 7/11/2006 22:06:43

pre tiveram controle sobre a circulação da música, no mundo.

9. O **ciberespaço**, como espaço de fluxos (Castells), viabiliza não só a **difusão de culturas emergentes**, a partir da liberação do pólo emissor da comunicação, como também a abertura de vias para o **trabalho coletivo à distância**, o incremento da formação de **comunidades temáticas** identitárias e a capacidade de ser **transformado técnica e sistematicamente a partir de novas correntes culturais** (subculturais).

10. No geral, as tecnologias do digital trazem a característica da centralização dos processos de produção. Se anteriormente o mercado fonográfico propunha um artista refém — sua etapa de criação era separada da gravação e circulação do produto, ficando à mercê das regras da indústria do entretenimento lucrativo —, hoje, de posse de uma infra-estrutura pessoal — um *homestudio* — o artista tem controle sobre a tríade produção/circulação/consumo. Suas máquinas caseiras (PC e toda ordem de *low* e *high* tecnologias) se plugam às redes telemáticas e propõem a ele mesmo, o artista, um novo mercado, no qual esse artista o dirige, da arte ao *marketing*. **O artista contemporâneo digital configura-se como um artista-empresário-multimídia**. O livre pólo emissor aberto pela internet e as tecnologias, agora domesticadas, é o instrumento do poder pessoal em resposta às empresas corporativas.

11. **A rede propõe o remix cultural**, em que todos os conjuntos de informação/cultura se conectam e geram novas sínteses.

12. É possível ainda produzir arte/ciência etc. em forma de cooperação à distância entre artistas/cientistas que nunca se encontraram (ou nem mesmo se encontrarão) fisicamente. **A rede é uma cooperação cultural sem geografias**.

13. Então, o ciberespaço, ou a rede, não deve ser pensado como uma infra-estrutura técnica particular de telecomunicações, (mas) como uma certa forma de usar (Levy), uma certa forma de apropriação das infra-estruturas existentes. **A cultura se apropria e modifica o sentido da técnica**.

14. **As comunidades *on line***, ao processarem a cooperação através da troca de informações, que as consolidam enquanto grupo,



DIGITO_Book.indb 246 7/11/2006 22:06:43

independentemente de proximidades geográficas, **são o grande suporte para a cultura em rede**. Para citar Lemos[2], essas comunidades resgatam-se no "sentimento expresso de uma afinidade subjetiva delimitada por um território simbólico, cujo compartilhamento de emoções e troca de experiências pessoais são fundamentais para a coesão do grupo".

15. Mas a conexão **cultura/rede** tem trazido outras discussões. Uma delas é **a reconfiguração do mercado autoral e da propriedade intelectual**. Um trabalho disponibilizado em rede perde o controle de circulação e manipulação. Passa a ser um arquivo digital que pode ser baixado, manipulado e reenviado para qualquer um. **Em rede, a informação quer ser livre em produção, circulação e consumo**.

16. Projetos culturais tipo org se articulam e antecipam a discussão do direito autoral, da *jam session* à distância e do remix cultural. RE: combo, PingFM, Creative Commons.

17. **Tudo pode estar em rede — pelo menos as representações do tudo**. A rede hoje é instrumento de reordenação da informação e de mercados de bens de consumo/simbólico de várias ordens. Inclusive de mercados que estavam fora do ciberespaço: o turismo, por exemplo, é um conjunto de arquivos digitais e está em rede e parece uma contradição: o turismo de verdade, aquele local, é físico. Mas turismo é informação em rede. Informação é cultura. Turismo é cultura.

18. Cultura é toda produção material e simbólica do humano? Então **a rede e seus fios e cabos e idéias são cultura**. Tudo que está em rede é cultura. A cultura é rede; a rede é cultura.

[2] *Idem.*



DIGITO_Book.indb 247 7/11/2006 22:06:44

# #26 Exclusão digital: problemas conceituais, evidências empíricas e políticas públicas[1]

*por Bernardo Sorj e Luís Eduardo Guedes*

## Introdução

Este artigo procura contribuir para a compreensão da dinâmica de inclusão/exclusão digital nos setores mais pobres da população a partir dos resultados de uma ampla pesquisa quantitativa e qualitativa realizada nas comunidades de baixa renda no município do Rio de Janeiro. O survey foi realizado em duas etapas[2], no segundo semestre de 2003, com mil e quinhentas entrevistas em cada etapa, o que representa um universo de cerca de um milhão e duzentos mil pessoas. A pesquisa foi complementada pela realização de reuniões com oito grupos focais com amostras das de várias faixas etárias e de gênero.

[1] Agradecemos ao ICA (Institute for Connectivy Americas)/IDRC e à Unesco pelo apoio para a realização da pesquisa. Este trabalho não teria sido possível sem os comentários de Rubem César Fernandes, Franklin Coelho e sem a dedicação da equipe do Núcleo de Pesquisas Favela, Opinião e Mercado do ISER/Viva Rio

[2] No primeiro survey foi realizado um levantamento com um universo representativo do conjunto dos habitantes das favelas. No segundo, foram pesquisadas seis favelas, duas com renda média mais alta, duas de renda média intermediária e uma de renda média baixa, utilizando-se um questionário mais detalhado. Enquanto no primeiro survey foi incluída a população acima de quinze anos que utiliza ou não microcomputadores; no segundo, foram incluídas crianças a partir de dez anos, e todos os entrevistados deveriam fazer uso do microcomputador, para aprofundar o conhecimento deste universo.



DIGITO_Book.indb 248 7/11/2006 22:06:44

**A exclusão digital é múltipla**[3]

Neste estudo, a exclusão digital se refere às conseqüências sociais, econômicas e culturais da distribuição desigual ao acesso a computadores e internet, excluindo o acesso à telefonia. Embora o telefone pertença ao mesmo grupo de produtos de IC (Informática e Comunicação), inclusive porque compartilha da mesma infra-estrutura, sob uma perspectiva sociológica, ele possui características bastante diferentes dos demais produtos. Os telefones são parte da família de produtos "inclusivos para analfabetos" — isto é, produtos que podem ser utilizados por pessoas tecnicamente sem nenhuma escolaridade —, enquanto computadores e internet exigem um mínimo grau de instrução. Se a futura convergência de tecnologias desenvolver telefones celulares para transmissão de leitura de mensagens escritas, teremos, possivelmente, novas formas de desigualdade dentre os usuários de telefones.

Este artigo também focalizará o acesso individual a computadores e internet, tema que está relacionado — mas que não pode ser confundido — com o uso das tecnologias da informação e da comunicação (TIC) como um instrumento de desenvolvimento e crescimento econômico. Embora a maior parte da bibliografia sobre exclusão digital produzida pelas organizações internacionais enfatize o potencial das TICs para reduzir a pobreza e a desigualdade, a dinâmica social funciona, na prática, em sentido reverso: a introdução de novas TICs aumenta a exclusão e a desigualdade social. A universalização do acesso é antes de tudo um instrumento para diminuir os danos sociais, do ponto de vista da luta contra a desigualdade. Por quê?

A pobreza não é um fenômeno isolado. A maneira pela qual a pobreza é definida e percebida depende do nível de desenvolvimento cultural/tecnológico/político de cada sociedade. A introdução de novos produtos que passam a ser indicativos de condição de vida "civilizada" (telefone, eletricidade, geladeira, rádio ou TV) aumenta o patamar de bens considerados necessários, abaixo do qual uma

[3] Cf. SORJ, Bernardo. A luta contra a desigualdade na sociedade da informação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.



DIGITO_Book.indb 249 7/11/2006 22:06:44

pessoa, ou família, é considerada pobre. Como o ciclo de acesso a novos produtos começa com os ricos para, posteriormente, se estender aos pobres, depois de um tempo mais ou menos longo (e o ciclo nem sempre se completa), a introdução de novos produtos essenciais aumenta a desigualdade. Sendo ricos os primeiros a usufruir as vantagens do uso e/ou domínio dos novos produtos, no mercado de trabalho, aumentam as desvantagens dos grupos excluídos. Em ambos os casos, novos produtos TICs aumentam, em princípio, a pobreza e a exclusão digital.

Políticas públicas podem aproveitar as novas tecnologias para melhorar as condições de vida do conjunto da população e dos mais pobres, mas a luta contra a exclusão digital é, sobretudo, uma luta para encontrar caminhos para diminuir o impacto negativo dessas novas tecnologias sobre a distribuição de riqueza e oportunidades de vida.

Os estudos mais aprofundados sobre a exclusão digital têm como foco, geralmente, pequenas comunidades ou experiências locais, cujo valor de suas análises é limitado, pois em geral apresentam pouca ou nenhuma interface com os estudos baseados em dados quantitativos[4]. Por sua vez, os estudos estatísticos[5], em particular os relativos aos países em desenvolvimento, adotam como parâmetro central — e geralmente único — a divisão entre os que têm e os que não têm acesso à informática e à internet no lar. Embora esta seja uma medida importante, ela é insuficiente para entender a dinâmica social da exclusão digital e para definir políticas de universalização de acesso, já que apresenta três grandes limitações:

a) Não identifica a qualidade do acesso, seja em termos de velocidade da conexão, seja do custo/tempo disponível de acesso, em particular para os grupos mais pobres da população.

b) Quando diferenciam entre camadas socioeconômicas, os es-

[4] Reproduz-se uma oposição bastante comum entre estudos quantitativos, realizados geralmente por economistas, e trabalhos qualitativos, realizados por sociólogos e antropólogos.

[5] Isto é, a análise das conseqüências sociais, econômicas e culturais da distribuição desigual do acesso às novas tecnologias da informática e comunicação.



DIGITO_Book.indb 250 7/11/2006 22:06:45

tudos quantitativos supõem como sendo o universo de usuários aqueles que possuem computador no domicílio.

c) Eles não oferecem pistas sobre a diversidade de usos e a relevância da inclusão digital para os usuários. Este último ponto, embora fundamental, será marginalmente discutido neste artigo, não sendo objeto desta apresentação.

A exclusão digital não se refere a um fenômeno simples, não se limita ao universo daqueles que têm versus ao daqueles que não têm acesso a computador e internet, dos incluídos e dos excluídos, polaridade real mas que por vezes mascara os múltiplos aspectos da exclusão digital. A razão disso é simples: a oposição acesso/não acesso é uma generalização razoável somente em relação a certos serviços públicos (como, por exemplo, eletricidade, água, esgoto) e bens tradicionais de consumo intermediário tradicionais (a relevância do tipo/qualidade de TV, geladeira, telefone ou carro é secundária, embora para a população pobre o custo da ligação limite sobremaneira o uso de telefone ou o custo da gasolina, no uso do carro).

No caso da telemática a situação é diferente. O número de proprietários de computador ou pessoas com acesso à internet é uma medida primitiva demais para medir a exclusão digital. Por quê? a) Porque a quantidade de tempo disponível e a qualidade do acesso afetam decisivamente o uso da internet; b) porque as tecnologias da informação e comunicação (daqui em diante usaremos o termo telemática) são muito dinâmicas e obrigam a uma atualização constante de *hardware* e *software* e dos sistemas de acesso, que, para não ficarem obsoletos, exigem um investimento regular do usuário; c) porque o seu potencial de utilização depende da capacidade de leitura e de interpretação da informação por parte do usuário (no caso da internet) e de sua rede social (no caso do *email*).

Apresentaremos alguns dos principais resultados da pesquisa e suas implicações para a elaboração de políticas e projetos sociais de inclusão digital. Devemos destacar que neste trabalho enfatizamos a inclusão digital de indivíduos. Outros aspectos também deverão ser considerados. Em certos contextos, a inclusão digital de instituições comunitárias pode melhorar a qualidade de vida de populações



DIGITO_Book.indb 251 7/11/2006 22:06:45

pobres, em particular daquelas espacialmente isoladas, oferecendo serviços e informações de valor cultural, econômico e social.

## Evidência empírica

a) *Universo de usuários*

A inclusão digital num país é geralmente definida pela porcentagem de pessoas, no total da população, com acesso a computador e/ou internet no domicílio[6]. Para identificar as pessoas incluídas, o critério geralmente utilizado é o número de computadores por domicílio e/ou de computadores por domicílio com acesso à internet. Tal metodologia já foi alvo de crítica, pois em certos países, com um número relevante de pontos de acesso coletivo (comumente denominados telecentros ou cibercafés), o número de pessoas que acessam a internet é muito maior que a média de acesso por domicílio. Argumenta-se também que famílias de classe média normalmente possuem mais de um computador por domicílio, fato que não ocorre em famílias pobres, o que significaria um maior número de usuários por computador nas famílias pobres e um número menor nas famílias de classe média. No caso brasileiro, o impacto estatístico dos telecentros é secundário, dado que seu número em escala nacional ainda é relativamente pequeno, embora, como veremos, esteja longe de ser insignificante para comunidades onde eles se localizam. Por sua vez, a expectativa de um maior número de usuários por computador no domicílio no caso de famílias pobres deve ser qualificada, já que, como indica a nossa pesquisa, na maioria dos casos, nas famílias pobres são poucos os membros que usam computador.

Como mostram os dados a seguir, a quantificação da inclusão digital a partir do número de computadores por domicílio produz uma visão totalmente errônea sobre o acesso à informática e à internet dos setores mais pobres da população. Isso porque somente a metade dos que possuem computador tem acesso à internet no domicílio e porque, para os usuários de informática e de internet nas favelas, o local de trabalho e casas de terceiros constituem o principal

[6] Como o faz, por exemplo, o Mapa da Exclusão Digital da Fundação Getúlio Vargas:<http://www2.fgv.br/ibre/cps/mapa_exclusao/apresentacao/apresentacao.htm>. Acesso: 15 jun. 2006.



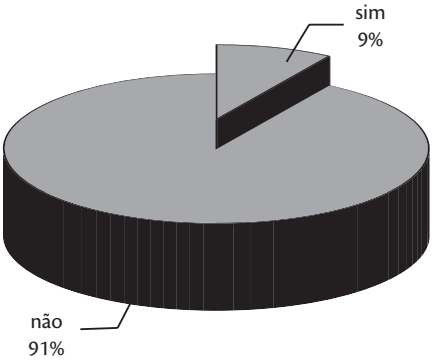
DIGITO_Book.indb 252 7/11/2006 22:06:45

lugar de acesso.

Vejamos os resultados da pesquisa:

De acordo com a pesquisa, 9% dos domicílios localizados nas favelas possuem computador. Os entrevistados e as entrevistas dos grupos focais indicam que o computador geralmente é visto como um bem de consumo pessoal, embora posse e propriedade não fiquem claramente definidas. Muitos, em particular os jovens, definem o computador como "seus", embora tenham sido comprados pelos pais. A questão da posse está associada diretamente à utilização, pois, em geral, é o utilizador quem define o computador como seu. A tendência a individualizar a propriedade do computador está associada tanto ao fato de que muitos membros da família não usam computador como à vontade de afirmar a posse, dado o conflito sobre os horários de sua utilização, tema que foi indicado nos grupos focais como produtor de tensões na família.

**Gráfico 1: Posse de computador no domicílio nas comunidades do município do Rio de Janeiro**



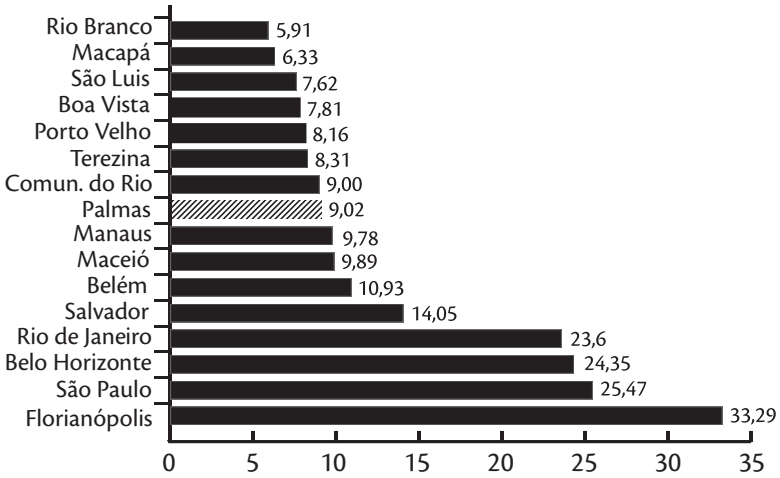

O acesso à informática nas favelas, inclusive, é superior à média de muitas capitais do Norte e Nordeste do país. Se a posse de computador nas favelas do Rio de Janeiro está próxima da média nacional, ela é 30% inferior à média do Estado e apresenta, em referência



DIGITO_Book.indb 253 7/11/2006 22:06:46

a seu ambiente direto, o município do Rio de Janeiro, uma relação de um computador para 2,6 computadores (e comparados com os bairros mais ricos, a distância é em torno de um para seis).

**Gráfico 2: Comparação entre as taxas de inclusão digital das comunidades de baixa renda do município do Rio de Janeiro e algumas capitais**




Nota: Inclusão digital, neste caso, refere-se à porcentagem de computadores no total de domicílios.

O processo desigual de disseminação do computador entre a população das diferentes cidades do Brasil reflete, sem dúvida, o nível desigual de riqueza e de escolaridade entre as diferentes regiões e cidades do país, em particular das populações pobres das regiões Norte e Nordeste em relação ao centro-sul. Mas a posse do computador está também associada a um componente intangível: a disseminação de uma cultura de valorização da informática associada em particular à noção de que seu domínio é condição de emprego e sucesso na educação. Noutras palavras, à proporção que o sistema produtivo se informatiza, a noção de que é necessário dominar esse ins-

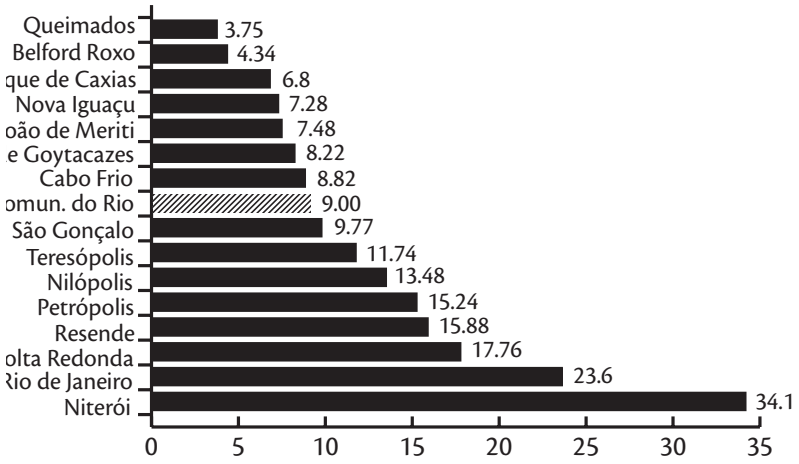


DIGITO_Book.indb 254 7/11/2006 22:06:47

trumento para assegurar maiores chances de trabalho se "infiltra" rapidamente entre os diversos setores sociais, pois o uso de informática passa a ser visto como condição de obtenção de trabalho e de sucesso escolar. De fato, a única pergunta na qual encontramos uma resposta consensual, independentemente de grau de escolaridade, renda, cor e gênero, é em relação à importância do conhecimento de informática na obtenção de emprego: a quase totalidade dos entrevistados indicou que ela ajuda a conseguir trabalho. Portanto, se a disseminação do computador tem uma óbvia correlação com o nível de renda e de escolaridade, ela está igualmente associada aos padrões culturais mais amplos de informatização da sociedade.

A exclusão digital se dá também no interior dos grupos pobres, entre gêneros, raças e grupos etários, assim como entre diferentes comunidades. A menção aos bairros pobres pode dar uma visão homogênea deles, quando, tanto no interior de cada bairro pobre como entre eles, a desigualdade de posse de computador é muito pronunciada.

**Gráfico 3: Comparação entre as taxas de inclusão digital em comunidades de baixa renda do município do Rio de Janeiro e em alguns municípios do Estado**



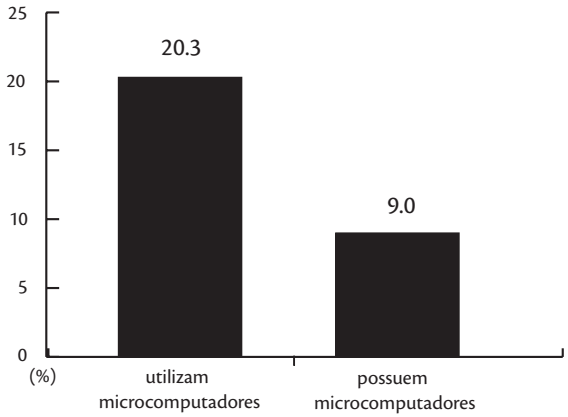



DIGITO_Book.indb 255 7/11/2006 22:06:48

Nota: Inclusão digital, neste caso, refere-se à porcentagem de domicílios com computador.

Porém, o número de pessoas com computador no domicílio não define o número de usuários, que é o dobro daqueles que o possuem.

**Gráfico 4: Percentual de pessoas que possuem e que utilizam microcomputadores nas comunidades de baixa renda do município do Rio de Janeiro**

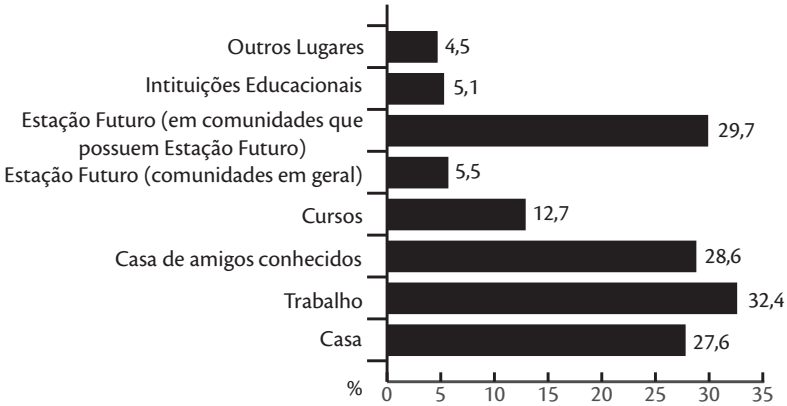



Uma explicação possível para o número de usuários de computador ser maior que o número de domicílios com computador é que cada computador seria utilizado por vários membros da família. Mas essa explicação é insuficiente, pois somente 27,6% dos entrevistados indicaram o domicílio como principal local do uso do computador. O número maior de usuários em relação aos proprietários é conseqüência, principalmente, de que nas favelas o domicílio não é o principal local de acesso ao computador:

**Gráfico 5: Principal local de utilização do microcomputador nas comunidades de baixa renda do município do Rio de Janeiro**



DIGITO_Book.indb 256 7/11/2006 22:06:48



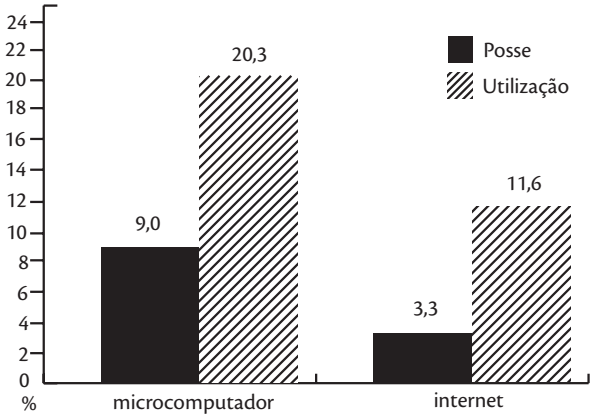

O trabalho, e não o domicílio, representa para os habitantes da favela o principal local de utilização de computador, seguido por casa de amigos e conhecidos, ficando o domicílio em terceiro lugar. Nas favelas onde existem Estações Futuro (telecentros) da ONG Viva Rio, elas são o segundo local de acesso para quase 30% dos usuários de informática. Esses dados contradizem a expectativa de que nos setores mais pobres da população o número de usuários por computador no domicílio é alto, pois, em geral, são poucos os membros da família que utilizam computador, geralmente dependentes e menores de idade.

O fenômeno de dissociação entre posse de computador e usuários se reproduz em relação à internet. Embora somente a metade dos que possuem computador no domicílio tem acesso à internet, o número de usuários de internet é mais que o triplo daqueles que têm acesso no domicílio.

**Gráfico 6: Percentual de pessoas que possuem e que utilizam microcomputadores e internet nas comunidades de baixa renda do município do Rio de Janeiro**



DIGITO_Book.indb 257 7/11/2006 22:06:49

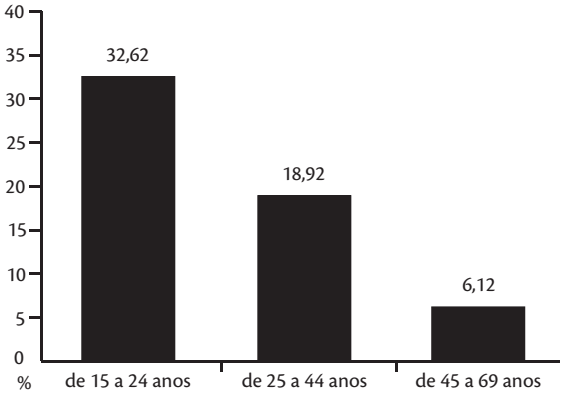



Nota: Os percentuais se referem ao total da amostra.

b) *Fatores de integração/exclusão*

Entre os usuários de informática existentes na favela, como em geral no conjunto da população, verifica-se uma tendência decrescente ao uso da informática à proporção que se avança a faixa etária. Na favela, porém, tal tendência se acentua, pelos menores níveis de escolaridade nos setores mais idosos e menores chances de aprendizagem no emprego.

**Gráfico 7: Percentual de utilização do microcomputador segundo a faixa etária**






DIGITO_Book.indb 258 7/11/2006 22:06:51

Nota: Os percentuais foram calculados em relação ao próprio grupo.

Como era de esperar, os gráficos a seguir indicam que existe uma clara correlação entre nível de renda e de escolaridade e posse de computador. O nível escolar é fundamental: entre aqueles que possuem de um a três anos de estudo, encontramos dois computadores para cada cem domicílios, e, na faixa de pessoas com mais de quinze anos de estudo, a posse do computador chega a 48,9 para cada cem domicílios.

**Gráfico 8: Renda pessoal e familiar *per capita* média segundo a posse de microcomputador nas favelas do município do Rio de Janeiro**

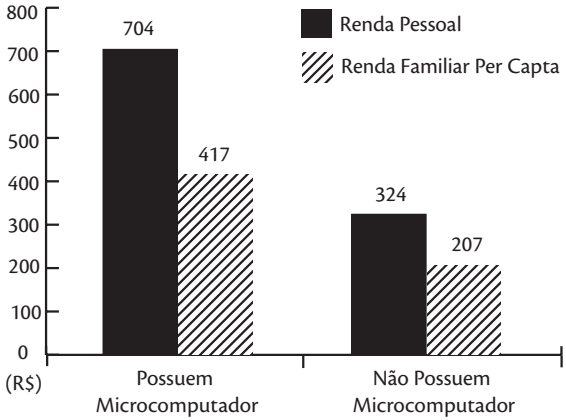
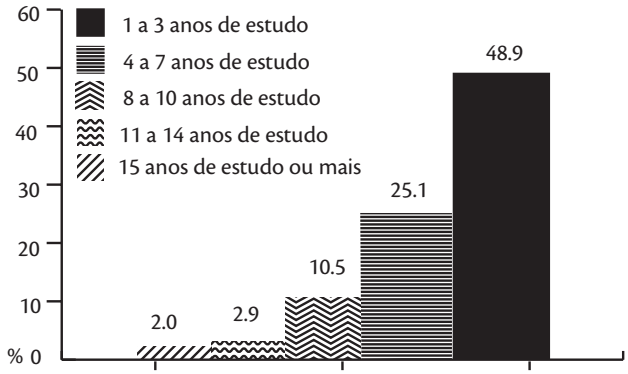



**Gráfico 9: Percentual de pessoas que possuem computador no domicílio por anos de estudo nas favelas do município do Rio de Janeiro**



DIGITO_Book.indb 259 7/11/2006 22:06:51




Mas o fato de ser o local de trabalho, e não o domicílio, a principal base de acesso (e de aprendizagem e motivação de uso) ao computador e à internet não somente muda de forma relevante o número de pessoas digitalmente incluídas, como transforma o perfil do usuário.

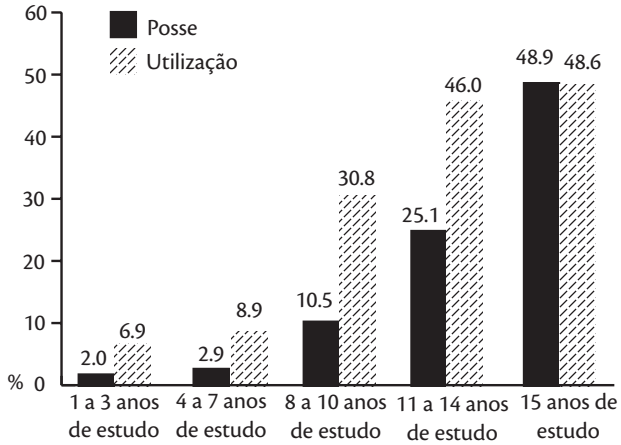
Como veremos a seguir, as mulheres, pelo tipo de trabalho que realizam — em geral empregadas domésticas ou em serviços de limpeza —, são as mais prejudicadas e apresentam um nível de exclusão digital muito mais elevado que os homens, nas camadas pobres da população. Por outro lado, a população negra masculina, que apresenta uma média de posse de computador por domicílio bastante inferior à população branca da favela, encontra no trabalho um mecanismo de igualação social. Assim, o acesso à informática fora do domicílio tem um impacto geral democratizador, ainda que desigual, permitindo o ingresso no mundo da informática de pessoas com renda média e nível de escolaridade mais baixos.

Entre os usuários de computador, dentro ou fora do domicílio, o padrão que associa renda com uso de informática se mantém, mas a distância tende a diminuir, o que indica que as pessoas de menor escolaridade encontram em computadores fora do domicílio um mecanismo de igualação social.



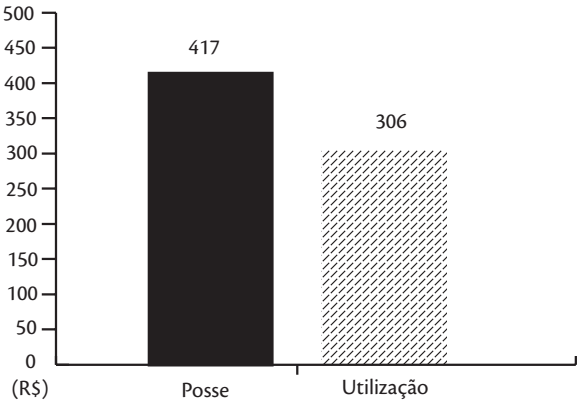
DIGITO_Book.indb 260 7/11/2006 22:06:52

**Gráfico 10: Percentual de pessoas que possuem e utilizam microcomputador por anos de estudo nas comunidades do município do Rio de Janeiro**




Nota: Os percentuais foram calculados em relação ao próprio grupo. O mesmo vale para o nível de renda.

**Gráfico 11: Renda familiar *per capita* segundo a posse e utilização de microcomputador**

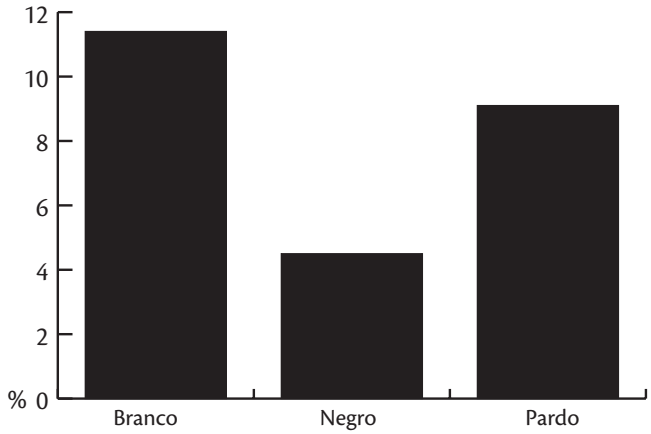





DIGITO_Book.indb 261 7/11/2006 22:06:53

Como mostra o gráfico 12, enquanto o percentual de pessoas brancas com posse de computador supera a média (9,0%), e os pardos a igualam, a população negra apresenta um nível de posse equivalente à metade da média.

**Gráfico 12: Percentual de pessoas que possuem computador em seu domicílio por cor/raça nas comunidades do município do Rio de Janeiro.**



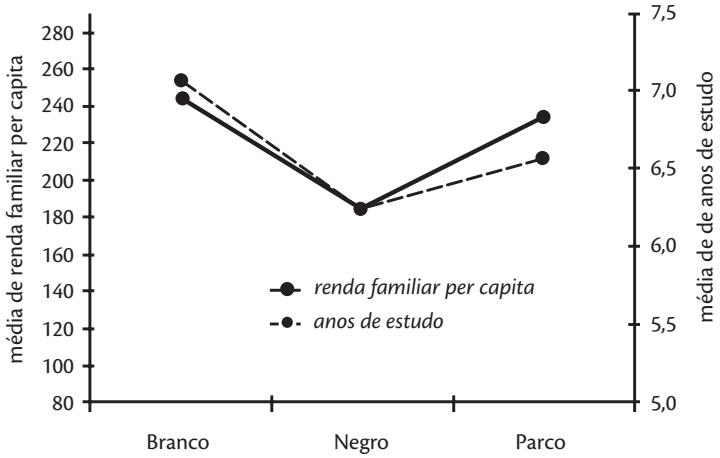

Nota: Os percentuais foram calculados em relação ao próprio grupo.

Como indica o gráfico 13, essa situação reflete a dupla posição desfavorecida da população negra em termos de renda e educação.



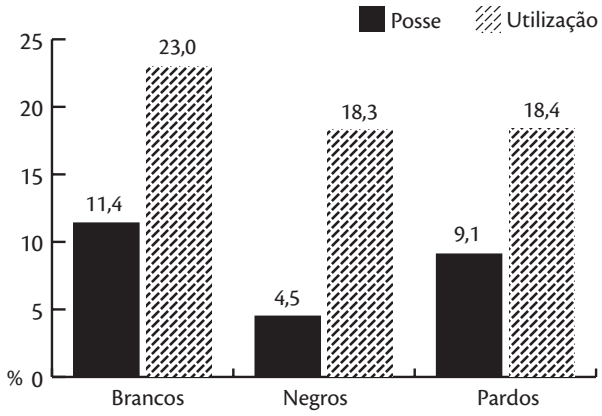
DIGITO_Book.indb 262 7/11/2006 22:06:54

**Gráfico 13: Comparação das médias de renda familiar per capita e anos de estudo.**




Mas em termos de usuários de informática essa diferença tende a diminuir graças a outros acessos fora do domicílio.

**Gráfico 14: Percentuais de posse e utilização de microcomputador segundo a cor**





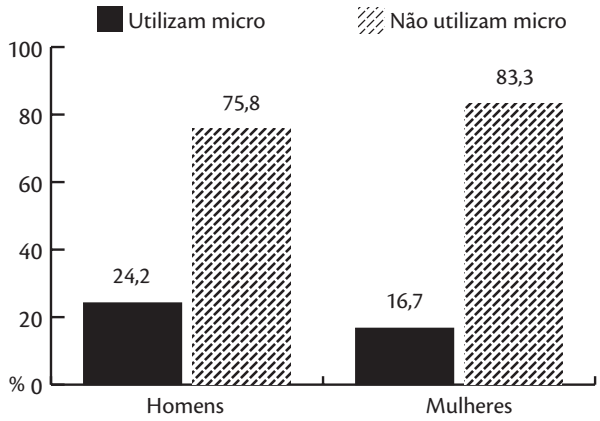

DIGITO_Book.indb 263 7/11/2006 22:06:55

Nota 1: Os percentuais foram calculados em relação ao próprio grupo.

Nota 2: Para utilização foi usado o universo: os que utilizam o computador (20,3% da população).

Ou seja, o acesso fora de domicílio funciona como um fator de criação de oportunidades para a população negra. O oposto acontece com a população feminina.

**Gráfico 15: Utilização de microcomputadores segundo o sexo nas comunidades do município do Rio de Janeiro**




O que acontece em ambos os casos (baixo acesso das mulheres e incremento do percentual da população negra de usuários), o trabalho atua como fator de exclusão digital no caso das mulheres e de igualação social no caso dos negros. A maioria das mulheres trabalha em serviços de limpeza ou como empregadas domésticas e não tem oportunidade de utilizar computador, enquanto um número maior de homens, inclusive muitos que trabalham como *office boys*, acabam convivendo em ambientes que incentivam, e por vezes permitem, o conhecimento dos usos básicos do computador.

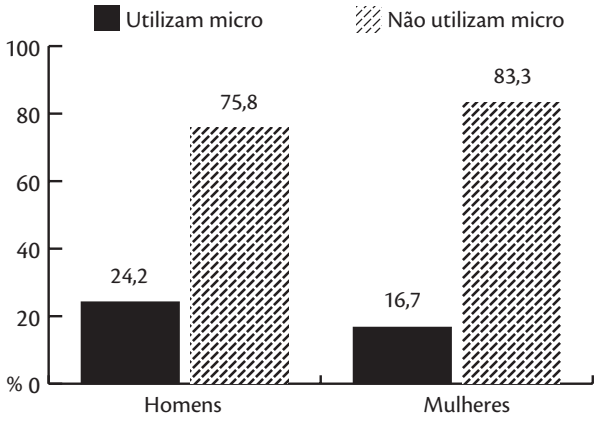
As tendências em relação ao uso de computadores se reproduzem em relação à internet, e até ficam mais marcadas. Do total



DIGITO_Book.indb 264 7/11/2006 22:06:56

dos possuidores de computador, somente um terço tem acesso à internet, de forma que, do total de usuários de internet, pouco mais de 25% o fazem no domicílio, reproduzindo os padrões de uso de computador mencionados acima, isto é, a principal fonte de acesso se encontra fora do domicílio.

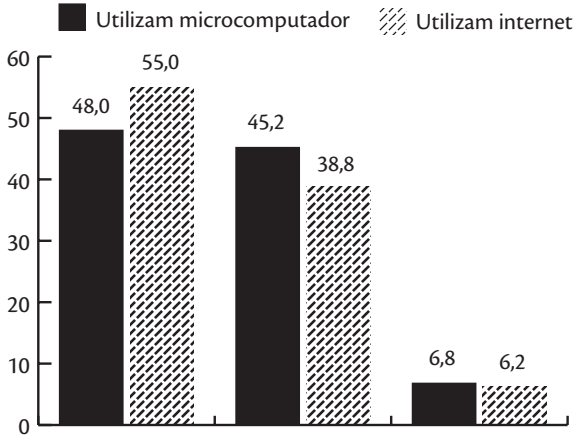
**Gráfico 16: Locais de acesso à internet mais utilizados nas comunidades do município do Rio de Janeiro**




Universo: os que usam a internet (11,6% da população).
No uso de internet, a faixa etária ainda é mais decisiva, já que sua importância aumenta nos setores mais jovens.

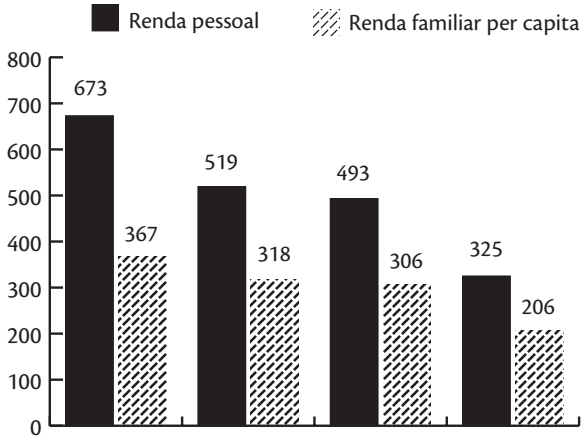
DIGITO_Book.indb 265 7/11/2006 22:06:57

**Gráfico 17: Percentual de utilização da internet e computador segundo a idade**




Nota: Os percentuais foram calculados em relação ao próprio grupo. A distância entre maior e menor renda aumenta visivelmente quando passamos de usuários de computador para usuários de internet, o que deve estar relacionado ao custo e à dificuldade de acesso a ela.

**Gráfico 18: Renda domiciliar per capita e renda pessoal segundo o nível de inclusão digital**

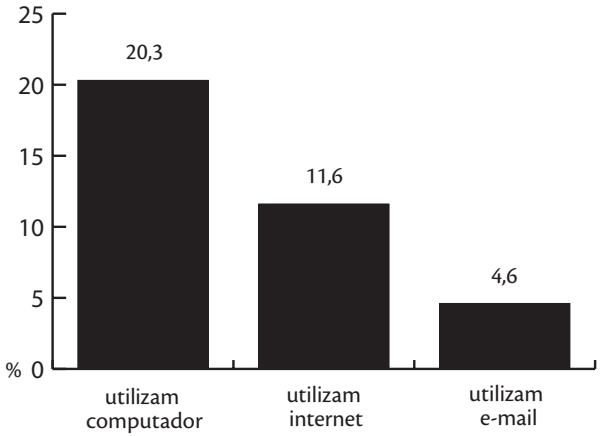





DIGITO_Book.indb 266 7/11/2006 22:06:58

Finalmente, embora não esteja incluído nesta apresentação, que se refere a uma discussão sobre os usos da internet, não podemos deixar de indicar um dado que mostra os limites do uso da telemática pelas camadas populares.

**Gráfico 19: Percentual de uso de email em relação à utilização de microcomputadores e internet no total da população das favelas**




Menos da metade dos usuários da internet é usuária de *email*. Trata-se de uma porcentagem muito baixa de usuários, produto do contexto social dos habitantes das favelas, em que boa parte da rede social não utiliza internet, fazendo do *email* um instrumento menos útil de comunicação.

c) Qualidade do acesso

Se os dados anteriores indicam que os caminhos para utilizar o computador e acessar a internet são múltiplos, todos eles convergem no sentido de indicar as limitações do tempo disponível e de qualidade de acesso do usuário de baixa renda:

1) Aqueles que possuem computador e acesso à internet em casa estão limitados pela qualidade de acesso (a grande maio-



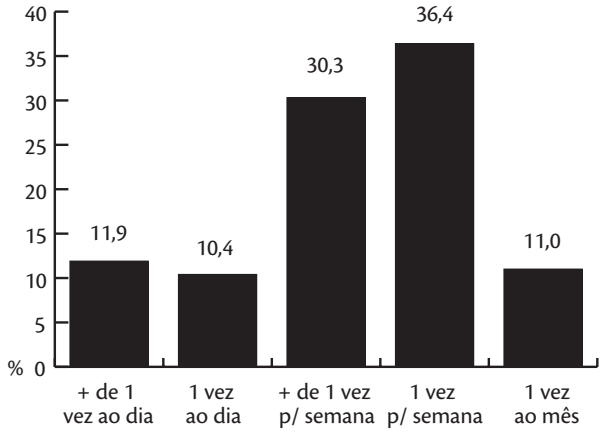
DIGITO_Book.indb 267 7/11/2006 22:06:59

ria sem acesso à banda larga) e pelo tempo em que podem permanecer ligados (já que utilizam acesso discado, em que é pago o tempo de permanência na linha). O resultado é uma baixa freqüência de uso.

O não-acesso à internet rápida com um valor mensal fixo, independentemente do tempo de uso, tem uma dupla conseqüência: a informação demora mais tempo para ser acessada, enquanto o tempo disponível para permanecer na internet é menor, já que o usuário paga pelo tempo em que permanece ligado. Assim, a informação demora mais tempo para chegar, e o tempo disponível para recebê-la é menor.

Como mostra o gráfico a seguir, a intensidade do uso da internet entre os habitantes das favelas ainda é bastante baixa. No estudo da exclusão digital, portanto, deve ser considerado não somente o número de usuários e não-usuários, mas também a intensidade de seu uso, tanto na qualidade de acesso (baixa e alta velocidade), como no tempo efetivamente disponível.

**Gráfico 20: Freqüência do acesso à internet nas comunidades do município do Rio de Janeiro**




Universo: os que usam a internet (11,6% da população).



DIGITO_Book.indb 268 7/11/2006 22:07:00

2) Os que têm acesso à informática e ao computador no trabalho podem utilizar esses instrumentos nos limites de suas obrigações e horário de trabalho.

3) Aqueles que se utilizam de telecentros dependem da proximidade e recursos para pagar o serviço e/ou da disponibilidade de computadores no telecentro no horário de seu interesse.

4) Aqueles que têm acesso em casa de amigos ou familiares enfrentam igualmente dificuldades de disponibilidade limitadas desses instrumentos.

5) Finalmente, os usuários das Estação Futuro (telecentros da ONG Viva Rio) com acesso a preços menores apresentam o mesmo perfil educacional e de renda que o usuário típico de computador e internet na favela. Os telecentros, de toda forma, aumentam a base de usuários e provêem os habitantes da favela, inclusive aqueles que possuem acesso em casa, com melhor qualidade de serviços, infraestrutura e apoio.

Embora os comentários anteriores não invalidem a relevância das várias estratégias de universalização de acesso, não pode deixar de ser assinalada a continuidade das desigualdades entre os vários grupos sociais, mesmo entre aqueles em que as estatísticas apresentam como tendo acesso à telemática.

**Conclusões: políticas públicas e inclusão digital**

Levando em consideração os achados da pesquisa e a bibliografia internacional sobre o tema da exclusão digital, algumas conclusões sobre os objetivos de universalização do acesso à internet e sobre a democratização da informação se impõem. Sempre é bom lembrar que, mesmo sublinhando as limitações de democratizar a informação, não estamos de forma alguma indicando a importância das políticas de universalização de acesso. Pelo contrário, universalizar o conhecimento básico sobre o uso de computadores e internet é fundamental para limitar o impacto negativo que eles podem trazer para setores mais pobres. Na atualidade, conhecimentos básicos de computação e internet são crescentemente precondição de



DIGITO_Book.indb 269 7/11/2006 22:07:00

acesso ao emprego.

As políticas de universalização de acesso devem confrontar as complexidades associadas à apropriação efetiva das TICs pelos setores mais pobres da população:

1. O valor efetivo da informação depende da capacidade dos usuários de interpretá-la. Informação só existe na forma de conhecimento, e conhecimento depende de um longo processo de socialização e de práticas que criam a capacidade analítica que transforma bits em conhecimento. Portanto, confrontar a exclusão digital supõe enfrentar a exclusão escolar.

2. As políticas de universalização do acesso à internet nos países em desenvolvimento serão uma quimera se não estiverem associadas a outras políticas sociais, em particular as da formação escolar. Não haverá universalização de acesso às novas tecnologias da informação e da comunicação sem universalização de outros bens sociais. Em países em desenvolvimento, em que as taxas de analfabetismo funcional são altíssimas (no Brasil, calcula-se em torno de 30%), a luta contra as diversas carências de acesso a serviços públicos (educação, saneamento, segurança, saúde, serviços jurídicos) exigem uma visão complexa a respeito da luta contra a exclusão digital. Obviamente, isso não significa esperar a erradicação do analfabetismo para desenvolver políticas de inclusão digital. Não podemos esquecer que a luta pela inclusão digital é uma luta contra o tempo. As novas tecnologias da informação aumentam a desigualdade social, de forma que a universalização do acesso não é mais do que a luta por renivelar as condições de acesso ao mercado de trabalho. As exigências da economia e os novos empregos obrigam a convivência de políticas públicas que trabalhem simultaneamente com diferentes setores sociais e ritmos desiguais de universalização de serviços públicos. Porém, não se pode desconhecer o imbricamento das políticas sociais, e que o sucesso final destas depende de um programa integrado de universalização dos vários serviços públicos. No curto prazo, as políticas de inclusão digital, que terão necessariamente um impacto sobre somente uma parte da população mais pobre, devem definir claramente qual é o público-alvo.



DIGITO_Book.indb 270 7/11/2006 22:07:00

3. Como foi argumentado anteriormente, é fundamental definir as prioridades do público-alvo. Como a pesquisa indica, em princípio os telecentros em bairros pobres são utilizados pelos setores da comunidade que já possuem um nível básico de escolaridade e um maior nível de renda. Uma política de universalização do acesso à internet deve ter como objetivo prioritário a rede escolar, único local onde pode ser efetivamente atingido o conjunto da população. Como a pesquisa também indica, o local de trabalho é um fator importante de inclusão digital. Desse modo, políticas de inclusão digital deveriam criar incentivos para aumentar o número de empresas usuárias de informática e internet que oferecesse cursos de computação e internet para todos os seus empregados.

4. As escolas são instrumentos centrais para socializar as novas gerações na internet. Isto não implica: transformar a telemática num instrumento privilegiado do sistema educativo, nem realizar um superinvestimento em quantidades exageradas de computadores por escola. Os resultados da pesquisa sobre o impacto do uso da informática e internet nas escolas são contraditórios. A adaptação dos professores a esse novo instrumento é um longo processo que não pode ser dissociado da melhoria geral da formação profissional. O desenvolvimento de *software*s adequados, a readaptação do sistema pedagógico e o desenvolvimento de disciplinas de ensino crítico do uso da telemática serão, na maioria dos países em desenvolvimento, um processo necessariamente longo. Até lá, o papel dos laboratórios escolares de telemática deve ser o de introduzir os alunos no uso desses instrumentos, capacitando-os para o conhecimento de programas básicos, de forma que facilite a futura inserção no mercado de trabalho, e motivando-os para o uso de novas tecnologias. Nesses limites, é suficiente oferecer cursos de telemática num único ano durante o primeiro segmento do ensino fundamental e, eventualmente, durante o segundo segmento.

5. Uma perspectiva similar deve ser aplicada em relação ao objetivo da democratização da informação. O valor efetivo da informação depende da capacidade de interpretação do usuário. Um nível mais alto de escolaridade é fundamental para maximizar o



DIGITO_Book.indb 271 7/11/2006 22:07:01

potencial oferecido pela internet. A promoção de sites com conteúdos específicos para as populações de baixa renda, ou línguas nativas, pode ter um papel importante para compensar as dificuldades de acesso a conteúdos produzidos para públicos de classe média ou com conhecimento de outras línguas. Mas nessa área, apesar do reconhecimento do problema por organismos dedicados à inclusão digital, os avanços têm sido muito limitados. Na atualidade, o financiamento da maioria dos novos conteúdos disponíveis na internet é feito por capital de risco, o que supõe um retorno ao seu investimento. Boa parte do mercado-alvo desses conteúdos é constituída pela classe média.

6. O desenvolvimento de telecentros, isto é, cabinas de acesso público à internet, é parte importante em qualquer política de universalização de serviços. Apesar dos esforços de ONGs em desenvolver telecentros comunitários, as iniciativas têm conseguido um impacto quantitativo praticamente residual, embora cumpram uma importante função de efeito de demonstração e possam ter, por vezes, um papel importante nas comunidades na qual atuam. Mas a universalização do acesso passa fundamentalmente pelas políticas públicas associadas eventualmente ao setor privado e pelos incentivos ao mercado. O setor privado tem desempenhado um papel importante na criação de telecentros, em geral quando usa equipamento de baixo custo, programas piratas e são administrados pela família proprietária, como indica o exemplo peruano. Mas as políticas públicas, contudo, são fundamentais para atingir uma escala que iniciativas voluntárias não têm condições de obter. As políticas públicas de universalização de acesso exigem soluções criativas de licitação de serviços para as comunidades mais pobres, com serviços subsidiados, realizados por empresas privadas, ou associações comunitárias e/ou ONGs.



DIGITO_Book.indb 272 7/11/2006 22:07:01

DIGITO_Book.indb 273 7/11/2006 22:07:01

# #27 O impacto da sociedade civil (des)organizada: cultura digital, os articuladores e software livre no projeto dos pontos de cultura do MinC

*por Felipe Fonseca, Alexandre Freire e Ariel Foina*

O objetivo deste artigo, mais do que apresentar um estudo de caso, é delinear o contexto no qual alguns grupos relacionados à cultura digital e ao ativismo eletrônicos, e as ideologias que os cercam, estruturaram-se para influenciar projetos do Ministério da Cultura brasileiro. Uma introdução sobre o histórico do *software* livre no governo brasileiro é necessária, embora tenhamos consciência de que quando a publicação se concretizar tudo pode estar diferente. Em seguida, apresentamos a história do projeto Pontos de Cultura. Mais do que simples ação governamental, esse projeto tem por objetivo chegar aos limites geográficos e sociais do Brasil com uma estratégia integrada de geração de autonomia, sustentabilidade e articulação em rede, calcada no fomento à produção de mídia e à cultura colaborativa e livre.

## *Software* livre no Brasil

Nos últimos anos, o Brasil assumiu um papel de destaque no contexto internacional do *software* livre. O governo federal apresentou um posicionamento público de defesa da adoção de *software* livre em diversos projetos. A repercussão no exterior foi tal ao ponto de a revista *Wired* retratar o país como uma "Nação *Open source*"[1].



DIGITO_Book.indb 274 7/11/2006 22:07:02

Atualmente, dois grandes projetos do governo federal pretendem adotar o *software* livre em larga escala: o PC conectado, que trata de financiamento subsidiado para computadores de até mil e quinhentos reais, e o *laptop* de cem dólares, que está sendo estudado pelo Ministério da Educação junto com o MIT para ser distribuído para alunos da rede pública de ensino.

Apesar de toda a publicidade gerada, entretanto, o posicionamento de forte apoio ao *software* livre tem sido muito mais presente em fóruns e eventos públicos do que em ações governamentais efetivas.

Com todo o apoio político então existente, ocorreu um certo número de migrações de sistemas proprietários para sistemas livres, mas muitas não foram bem-sucedidas. Isso se dá, em parte, pelo fato de os gerentes de tecnologia do setor público serem funcionários de carreira, que ocupam cargos estáveis, o que resulta em certa resistência à mudança. Quando a mudança se trata de uma profunda transformação de paradigma, como é o caso de sair do uso cotidiano de um sistema operacional proprietário para um *software* livre e de código aberto, a inércia e resistência a essas migrações é ainda maior. Como é de esperar no cenário político brasileiro, as contradições beiram a esquizofrenia: o posicionamento macro é de suporte, mas na prática poucas iniciativas saem do papel. Acima de tudo, a instabilidade política que começou com o escândalo dos correios chega a ameaçar, por tabela, o futuro do *software* livre no Brasil, dando margem a todo tipo de táticas de desinformação e FUD (*fear, uncertainty, doubt*) vindas de multinacionais de *software* proprietário, protegendo seus interesses econômicos.

O sucesso na implementação do *software* livre é mais encontrado em iniciativas locais. Há uma série de diferentes projetos de implementação de telecentros que disponibilizam *software* livre à população. A experiência de maior repercussão são os telecentros de São Paulo, que em 2004 já contavam com meio milhão de usuários registrados em mais de cem telecentros em todas as áreas da cidade. Existe, em especial, o projeto dos Pontos de Cultura, parte do pro-

[1] We Pledge Allegiance to the Penguin. *Wired*, Issue 12.11, nov. 2004.



DIGITO_Book.indb 275 7/11/2006 22:07:02

grama Cultura Viva, do MinC (Ministério da Cultura), que faz menos barulho na mídia, mas vem se desenvolvendo de maneira mais aproximada a uma estratégia sustentável, contando com apoio efetivo das comunidades envolvidas não só com *software* livre, mas com todo um novo paradigma de produção cultural livre e coletiva.

**O ministro *Hacker***

Gilberto Gil, atuante desde os anos 1960 na música pop brasileira e mundial, e com um histórico de envolvimento com o ativismo político e cultural, assumiu no início do mandato de Lula o cargo de ministro da Cultura. Logo nos primeiros meses do novo governo, o MinC apoiou o MTB — laboratório brasileiro de mídia tática, que aconteceu em São Paulo, reunindo ativistas, *hackers*, artistas e outros. Durante o evento, Cláudio Prado, amigo de Gil desde o tempo do exílio em Londres e agitador cultural ligado à história da contracultura brasileira, procurou o ministro para compartilhar algumas idéias. Também presentes ao evento estavam Richard Barbrook e John Perry Barlow. A presença de Barlow foi fundamental, a partir do momento em que ele decidiu que ficaria por algum tempo no Brasil, em grande proximidade com Gilberto Gil e influenciando estrategicamente muitas das suas futuras ações como ministro, especialmente em relação a tecnologia e cultura. Gil já tinha algum interesse no assunto (algumas músicas de sua autoria podem demonstrar isso) e começou a aprofundar-se. Declarou-se um *hacker*. Hermano Vianna — antropólogo envolvido com tecnologia e produção cultural — também foi uma forte influência de Gil nessa fase. Cláudio Prado passou a conversar com algumas pessoas envolvidas com a organização do MTB a fim de delinear linhas de ação.

Cláudio começou a ir para Brasília e "infiltrou-se" em um projeto chamado BAC (as Bases de Apoio à Cultura). Dois meses após o MTB, ele participou da segunda Oficina de Inclusão Digital, promovida pelo Ministério do Planejamento em Brasília. O evento gerou muito barulho: foi a primeira vez em que o governo Lula, então em seu primeiro semestre, assumiu o apoio ao *software* livre. Durante a oficina, Cláudio conversou com muita gente, exibindo o projeto



DIGITO_Book.indb 276 7/11/2006 22:07:02

que dizia "confidencial": cópias da planta baixa do que seriam as BACs. Quando alguém perguntava o que haveria em determinada parte do prédio, Cláudio respondia com a mesma pergunta. Em pouco tempo, já tinha uma idéia geral de ocupação: um auditório, estúdios, biblioteca, lanchonete e outras coisas. Em uma mesa-redonda, declarou que "sem tesão não há inclusão".

Saindo da oficina, Cláudio foi diretamente a Porto Alegre tomar parte no 4º Fisli (Festival Internacional de Software Livre). Uma vez lá, entendeu a força de mobilização social que o *software* livre poderia ter para uma efetiva transformação na maneira de produzir cultura. Encontrou algumas pessoas durante o Fisli e chamou-as para conversar em seu apartamento em São Paulo na semana seguinte.

**Formando um grupo de articuladores**

Esse encontro foi o primeiro de uma série que reuniu ativistas, *hacker*s e artistas para discutir o que poderiam vir a ser as BACs, apesar do fato de ninguém conseguir entender exatamente o que aquele senhor que falava em nome do ministério queria. De qualquer forma, a possibilidade de criar uma maneira de materializar as idéias daquelas pessoas em escala nacional foi o catalisador que uniu um grande grupo de atores de origens distintas, vindos de diferentes coletivos que de alguma forma trabalhavam em busca de objetivos similares. Alguns deles já tinham experiência com projetos coletivos e ação em rede, mas nunca na escala que ora se apresentava.

Rapidamente, surgiu a necessidade de ferramentas de colaboração para agregar as conversas daquele grupo. Foi configurada uma lista de discussão chamada Articuladores, que serviria como ambiente de brainstorm constante para pessoas de diferentes regiões do país que quisessem participar do processo. Algum tempo depois, um *wiki* foi criado para consolidar o que era discutido através da lista. Nesses dois ambientes, foi gerada grande parte de um projeto inicial, desde o design estrutural até especificações técnicas do *software* e *hardware* que seriam usados, de princípios gerais de gestão até qual seriam as ferramentas de conversação pela internet.

De uma maneira informal, a sociedade civil apropriou-se do pro-



DIGITO_Book.indb 277 7/11/2006 22:07:03

jeto das BACs e o reescreveu. A princípio, o objetivo das BACs era muito mais voltado à divulgação cultural: "levar cultura para a periferia". A atuação dos articuladores inverteu essa lógica: cada ponta seria um elo produtor de cultura e mídia, em vez de mera audiência. Todo esse processo de reestruturação aconteceu sem um planejamento central. Nem mesmo havia critérios ou autoridades definindo quem eram as pessoas que poderiam participar. A lista de discussão e o *wiki* possibilitaram que qualquer pessoa que ouvisse sobre o projeto pudesse entrar e participar. O grupo tornou-se uma mistura de pessoas que pouco ou nunca se encontravam pessoalmente, e mesmo nessa dinâmica caótica a produção era intensa, baseada em princípios de igualdade de voz e ampla liberdade de opinião. Muitas pessoas que fizeram parte desse grupo já tinham um histórico em outros movimentos, coletivos e projetos relacionados a mídia, arte, tecnologia e afins. Nesse sentido, a idéia de um ciclo aberto e continuado de inovação coletiva não criava tanto conflito. Muitos dos articuladores haviam esperado por muito tempo pela oportunidade que então aparecia. Com toda a empolgação, o ritmo de troca de *emails* era muito acelerado. A lista, desde 2003 até hoje, tem uma média de 15 mensagens por dia. Muitos debates foram gerados por *email* e consolidados no *wiki*, muitas reuniões aconteceram. O projeto tornava-se cada vez mais dinâmico. E, à medida que se tornava mais dinâmico, mais gente entrava para participar. Era criatividade pura. Todos buscavam concretizar uma proposta que permitiria a reprodução em larga escala de um ambiente ideal e uma maneira colaborativa de produção, que até então só havia sido tentada por aquelas pessoas em pequenos grupos, longe da estrutura estatal. Eles falavam sobre a criação de HackLabs descentralizados mas coordenados, que também contemplariam produção multimídia e MetaReciclagem — reapropriação de *hardware*.

Todo o trabalho no *wiki* e na lista, após algum tempo, gerou duas grandes propostas chamadas BACs (as Bases de Apoio à Cultura em si) e BIC (Brasil, Índia, China). As BACs seriam grandes centros de produção, distribuição e exibição de conhecimento livre e formação de teóricos dentro de uma uma perspectiva de produção que



DIGITO_Book.indb 278 7/11/2006 22:07:03

era coletiva e horizontal. BIC era a estratégia para integrar tecnologia e produção numa cooperação sul-sul, tentando criar uma aproximação entre economias emergentes como uma tentativa de consolidar uma nova ordem contra o modelo de infopolítica estabelecido. Ironicamente, esses projetos seriam sustentados pelo governo de um país conhecido por suas corrupção e ineficiência endêmicas.

**Abandonando a velha idéia da revolução verticalmente imposta**

Ao contrário do que se possa imaginar, esses projetos nunca chegaram a ser executados. Os projetos chegaram a ser enviados ao Ministério, mas os políticos por trás das decisões simplesmente ignoraram o resultado de todo aquele trabalho coletivo. A idéia do projeto das BACs de construir grandes centros nas grandes capitais brasileiras era muito cara e iria demandar uma enorme infra-estrutura de equipamentos, segurança e pessoal técnico especializado. O secretário responsável pelo projeto, após ignorar toda a informação que lhe havia sido enviada como uma manifestação livre da sociedade civil, foi acusado de corrupção e, por conta disso, demitido pelo ministro Gilberto Gil, o que acabou fazendo com que o projeto fosse deixado de lado e esquecido dentro do ministério.

Mas toda aquela energia que resultou nos projetos das BACs e BIC continuava no ar. As pessoas que ajudaram a construir a idéia queriam vê-la executada. Logo, outro projeto tomou o lugar do projeto das BACs dentro do Ministério da Cultura. Uma nova idéia, pela qual se poderia alcançar todos os cantos longínquos do país. Uma rede descentralizada de produtores culturais intercambiando experiências sobre os mais diversos contextos culturais do Brasil. Esse novo projeto foi denominado Pontos de Cultura (em alusão ao "*do-in* antropológico" que Gil defendia) e, dessa vez, os políticos por trás da proposta entraram em contato com as pessoas que haviam trabalhado nos projetos das BACs.

Cláudio Prado aponta a natureza do projeto em sua fala no evento que reuniu *hacker*s na Holanda, o "What the Hack":

*"O Estúdio Livre é a raiz do kit multimídia que es-*



DIGITO_Book.indb 279 7/11/2006 22:07:03

*tamos distribuindo para áreas não privilegiadas como uma maneira de pular do século XIX direto ao XXI, ignorando as ruas sem saída do século XX. Temos muito interesse em expor nosso projeto especialmente em busca de sinergia pelo mundo. Nosso projeto é ao mesmo tempo governamental e não governamental. Ele é único no sentido de empoderar movimentos ativistas num processo anárquico de construção de "ilhas" de conhecimento livre... Eu acredito que este é exatamente o ponto de 'what the hack' que está acontecendo no Brasil..."*

Um Ponto de Cultura é, ao mesmo tempo, produtor e consumidor cultural. É uma casa, uma sala, um depósito, uma estrutura física localizada estrategicamente em qualquer lugar onde haja uma produção cultural local. O projeto se propõe a captar essa produção cultural e irradiar seu conteúdo a todos os demais Pontos ao redor de todo o país (já existem 262 pontos selecionados, devendo-se atingir a marca de quatrocentos até o fim de 2006), e, também, a possibilitar uma infra-estrutura básica, permitindo que se produza bens culturais utilizando-se de programas de *software* livre e de código aberto, distribuindo essa produção em uma rede de Pontos por meio de licenças Creative Commons e *Copyleft*, de forma que permita a remixagem e a colaboração com outros Pontos.

O projeto dos Pontos também se estende a locais de extremo risco social e pobreza, o que significa que tais projetos não têm condições de adquirir o tipo de *software* ou *hardware* que os membros daquela realidade social necessitariam para realizar sua produção cultural. A necessidade de *hardware* pode ser resolvida pela aplicação da idéia da MetaReciclagem: utilizando-se de computadores usados para construir novos, reciclando o lixo tecnológico. A necessidade de *software*, por sua vez, se resolve pela adoção de *software* livre e de código aberto não apenas pela gratuidade, mas, principalmente, pela liberdade de se adaptar a diferentes realidades. Trabalhamos com a perspectiva de que cada usuário é um desenvolvedor em potencial. Nenhum tipo de barreira deve impedir o usuário de olhar



DIGITO_Book.indb 280 7/11/2006 22:07:04

dentro do sistema e aprender/compreender como ele funciona. As pessoas nos Pontos de Cultura podem trocar suas próprias produções culturais, independente de ser uma música, um filme ou um programa de computador.

**Na batida: *software* livre, MetaReciclagem e cultura brasileira**

A maioria das pessoas que pensaram o projeto das BACs ficou satisfeita por tomar parte nos Pontos de Cultura. Tal fato pode ser explicado por diversas razões, a maioria delas relacionadas com o fato pragmático de que esse seria o único modo de ver algumas daquelas idéias concretizadas, além das experiências isoladas que já realizavam. Esse grupo de pessoas que iniciou todo o esforço coletivo de pensar/trabalhar, não tem necessariamente comprometimento com o governo em si, ou com sua ideologia. O que não significa que não considere o projeto como essencialmente de natureza política, mas que age como uma invasão *hacker* dentro do sistema, com gestão própria e objetivos bem definidos. A maioria só quer ver o projeto funcionando, Pontos de Cultura organizados em rede, autônomos e sustentáveis, distribuídos pelo país, colaborando e compartilhando sua produção cultural livre.

Uma das mais importantes características desse novo projeto e, talvez, um dos motivos que fizeram com que muitas pessoas mantivessem seu apoio à idéia, mesmo em períodos de cortes orçamentários, quando não havia quaisquer perspectivas factíveis de remuneração ou benefícios, foi uma espécie de fé no fato de que uma vez iniciado todo o processo, a rede construída entre os Pontos, com participantes espalhados por todo o Brasil, seria auto-suficiente, não mais demandando apoio governamental para sua manutenção.

Essa crença na auto-sustentabilidade do projeto como um todo, mesmo depois de uma possível mudança de governo, se baseia em três pontos importantes que serão detalhados a seguir: experiência, a natureza do modo brasileiro de ação social em rede e o "jeitinho brasileiro".

Pela sua própria experiência o grupo sabia que o conceito proposto funcionava. A maioria continuava atuando em rede e re-



DIGITO_Book.indb 281 7/11/2006 22:07:04

alizou, entre outras coisas, dois eventos que juntaram técnicos, artistas e ativistas, "SinapseDigital" e "Digitofagia"; o projeto dos AutoLabs e um laboratório no Fórum Social Mundial.

A experiência dos AutoLabs funcionou como uma prova de conceito, ela está detalhada no artigo de Ricardo Rosas no Sarai Reader 04:

> *"É importante enfatizar aqui que a metodologia específica para cada projeto que entrar no laboratório será proposta e realizada pelos indivíduos, grupos e coletivos. Isso acontecerá ecoando teorias e práticas relacionadas ao desenvolvimento de uma cultura de mídia independente, aliada a iniciativas e organizações sociais, que deverão evoluir enquanto engajadas criativamente com novas tecnologias. Os grupos envolvidos são muitos e variados, indo de organizações distribuídas de mídia independente a produtores especializados em música."*

David Garcia também menciona essa iniciativa:

> *"No fim de 2004 três novos centros de mídia foram estabelecidos, não baseados somente em software livre, mas em crenças e práticas autônomas. O fato de que não estamos presenciando mais um exercício de ONGs em educação comunitária se tornou evidente quando alguns instrutores finalizaram o projeto com uma demonstração prática de como montar uma TV pirata."*

Um laboratório de conhecimentos livres também foi organizado pelos diferentes coletivos no Fórum Social Mundial, em janeiro de 2005, em Porto Alegre. Lawrence Lessig escreveu sobre sua visita a esse laboratório em seu blog:

> *"Depois do almoço eu visitei o campo da juventude no FSM, onde cinqüenta mil barracas e oitenta mil jovens participavam de eventos do FSM. No centro existia*



DIGITO_Book.indb 282 7/11/2006 22:07:05

*um laboratório de Software livre, com mais ou menos cinqüenta máquinas, todas rodando GNU/Linux, e aulas constantes sobre como montar sistemas, como fazer música e editar vídeos, como participar em comunidades de software livre. Isso foi totalmente organizado pelos jovens que operavam o laboratório. Máquinas em caixotes, palha no chão, fios e caixas por todos os lados. Eu consegui conversar com pelo menos parte dos organizadores por quase uma hora. Enquanto eu e JP Barlow os interrogávamos eles falavam sobre seu projeto de 'Mil Pontos de Cultura' — construir mil lugares pelo Brasil onde existam ferramentas de software livre para que as pessoas façam, e remixem, cultura. O foco é em edição de vídeo e áudio; ninguém está muito preocupado com aplicações de escritório e coisas do gênero. É um movimento de base extraordinário, dedicado primeiramente a um ideal (software livre) e segundo a uma prática (tornar isso uma realidade). Eles têm a cultura para fazê-lo. Novamente, lá estavam geeks, mas não somente. Estavam homens, mas muitas mulheres (e crianças). Eles estavam ensinando uns aos outros — alguns sobre código, outros sobre cultura, outros sobre organização, e mais sobre como lidar com o governo — enquanto eles construíam essa infra-estrutura. Pense em Woodstock, sem a lama, onde a audiência faz sua própria música."*

Produção cultural, em se tratando de mídias digitais, é basicamente informação. Hoje, informação pode ser compartilhada e copiada a um custo quase irrisório. Filmes completos podem ser baixados de redes *peer-to-peer*, contornando assim toda a infra-estrutura de distribuição da indústria de entretenimento. Uma vez que se está lidando com licenças *copyleft* GPL e Creative Commons, os direitos de propriedade intelectual sobre toda essas produções culturais não são um problema, e os direitos autorais são preservados.

Redes sociais têm algumas características importantes por definição. Quando se fala sobre uma rede, estamos nos referindo a



DIGITO_Book.indb 283 7/11/2006 22:07:05

uma estrutura social "sem cabeça", sem centro, que pode ser basicamente reduzida a pontos e conexões. Conexões entre pontos só são possíveis quando se estabelece um protocolo de comunicação entre eles, como forma para estabelecer relações duradouras[2]. Quando se fala de protocolos em uma rede social, não se está falando de TCP/IP ou de X-Modem. Protocolos de redes sociais são os meios escolhidos para se comunicar e atuar, e sua metodologia.

A produção coletiva só é possível se todos os membros que estiverem comprometidos com o trabalho saibam como colaborar de forma produtiva. Para construir essa realidade, uma metodologia (que deve ser adaptativa e flexível para se adequar a diferentes realidades locais) precisa ser estabelecida entre os membros da comunidade. O processo de elaboração dos projetos das BACs e BIC, detalhados acima, foi possível mesmo sem uma preparação prévia dos membros que participaram porque a maioria das pessoas que atuaram naquela fase do processo já tinha conhecimento de um protocolo em comum, um mesmo modo de atuar e interagir.

Além de um protocolo, um comprometimento também foi necessário. É fato conhecido que, para se comprometer em uma ação coletiva, um indivíduo necessita, mais do que o simples interesse, acreditar nos resultados futuros da ação. Assim, especialmente quando se trata de comunidades construídas por intermédio de comunicação mediada por computador, como os processos de elaboração dos projetos das BACs e BIC, "três elementos estruturais são comuns em vários dos casos e podem ser apontados como elementos básicos necessários para o sucesso de uma comunidade on-line. Esses elementos são que já esteja ocorrendo alguma interação, persistência das identidades e conhecimento de interações anteriores"[3]. Em outras palavras, as pessoas precisam ver a comunidade acontecendo

[2] CASTELLS, Manuel. "La Sociedad Red. Un Marco Analítico". In CASTELLS, Manuel; GIDDENS, Anthony; TOURAINE, Alain. Teorias para una nueva sociedad. Madrid: Fundación Marcelino Botin, 2003.

[3] KOLLOCK, Peter. "The economies of online cooperation: gift and public goods in cyberspace". In SMITH, Marc A.; KOLLOCK, Peter (Ed.). Communities in Cyberspace. Londres: Routledge, 1999. p. 235.



DIGITO_Book.indb 284 7/11/2006 22:07:05

antes de ocorrer um comprometimento em massa.

Isso acontece porque cooperar nesse tipo de comunidade é o modo como as pessoas definem sua própria identidade[4], o que se torna princípio comum à ação em todos os Pontos de Cultura, qual seja, permitir que as pessoas definam suas próprias identidades culturais locais por um processo dialógico entre o contexto local e o nacional[5], compartilhando assim seus diferentes contextos culturais de diferentes locais dentro do Brasil.

Dessa forma, o primeiro passo, a construção da rede em si, é chave para o início do processo como um todo. Uma vez funcionando, essa é uma rede que vai conectar produtores culturais, artistas digitais, desenvolvedores de *software* livre e técnicos de informática para criar, em termos de "*know-how*" uma estrutura social auto-suficiente. Mas tal ação pode se afundar no oceano do esquecimento sem uma infra-estrutura física de *hardware* que mantenha as conexões funcionando. Essa infra-estrutura básica também está sendo implementada juntamente com todo o esforço social, mas vai demandar manutenção e a substituição de algumas de suas partes.

É essa substituição de partes dessa estrutura física de *hardware* que nos leva ao segundo elemento apontado anteriormente como sendo uma característica cultural brasileira. Cultura brasileira não é o ponto deste texto, mas uma forte identidade urbana nacional se baseia, dentre outros, na habilidade que a maioria dos brasileiros tem (ou crê ter) em encontrar soluções para as situações sociais mais adversas, na maioria dos casos improvisando com os recursos disponíveis. Esse é o "jeitinho brasileiro" que, em termos conceituais, significa ter a capacidade criativa de converter um recurso abundante, tempo, em um recurso escasso, materiais. Aplicando essa idéia à infra-estrutura de *hardware* da rede social resultante da implementação no projeto dos Pontos de Cultura, tem-se a fusão da idéia de

[4] FOINA, A. G. Floss; ORKUT: "Por uma teoria social do ciberespaço brasileiro (trabajo de investigación del doctorado de Proceso de Cambio en la Sociedad Actual) Universidad de Salamanca, 2005.

[5] O que alguns chamariam de perspectiva Interacionista — ver MEAD, G. H. Espiritu, persona y sociedad. Barcelona: Paidós, 1982.



DIGITO_Book.indb 285 7/11/2006 22:07:06

MetaReciclagem como uma metodologia a ser aplicada à estrutura toda como modo de garantir o funcionamento dos canais de comunicação e continuidade da infra-estrutura computacional após uma possível falta de apoio governamental, evitando a repetição da orfandade de alguns telecentros de Porto Alegre e São Paulo após a mudança de orientação política da administração pública.

Tal característica cultural denominada "jeitinho brasileiro", porém, não se aplica somente ao *hardware* mas, uma vez aplicada ao *software* livre e de código aberto, parece ser bem similar aos conceitos de Levy[6] e Stallman[7] de *hacking*.

Crê-se que o grupo de "articuladores" foi capaz de *hackear* um projeto do governo brasileiro, e que o projeto tem uma chance de sucesso. Agora, esse grupo precisa de pessoas para ajudar, precisa encontrar mais conhecimento nesses tipos de atuação social, precisa aprender e ensinar. Essa idéia precisa de amplitude de banda e de computadores, e de apoio financeiro. E, mais do que isso, precisa continuar colaborando com outros grupos que tenham interesse em Tecnologia de Informação e Comunicação para o Desenvolvimento (ICT4D), principalmente agora que se sabe que, apesar de todo o barulho, apenas ação local e focada pode de fato ter impacto social real.

**Bibliografia**

CASTELLS, Manuel. "La Sociedad Red. Un Marco Analítico". In CASTELLS, Manuel; GIDDENS, Anthony; TOURAINE, Alain. Teorias para una nueva sociedad. Madrid: Fundación Marcelino Botin, 2003.

FOINA, A. G. Floss; ORKUT: "Por uma teoria social do ciberespaço brasileiro (trabajo de investigación del doctorado de Proceso de Cambio en la Sociedad Actual) Universidad de Salamanca, inédito, 2005.

[6] LEVY, Steven. Hackers: heroes of the computer revolution. Estados Unidos: Penguin, 2001.
[7] STALLMAN, Richard. "On Hacking". In <http://www.stallman.org/articles/on-hacking.html>. Acesso em: 13 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 286 7/11/2006 22:07:06

GARCIA, David. Fine Young Cannibals of Brazilian Tactical Media. Disponível em: < http://autolabs.midiatatica.org/modules/news/article.php?storyid=108 >. Acesso em: 13 jun. 2006.

LEVY, Steven. *Hackers*: heroes of the computer revolution. Estados Unidos: Penguin, 2001.

LESSIG, Lawrence. "Returning home". Disponível em: <http://www.lessig.org/blog/archives/002411.shtml>. Acesso em: 13 jun. 2006.

MEAD, G. H. Espiritu, persona y sociedad. Barcelona: Paidós, 1982.

ROSAS, Ricardo. "The Revenge of Low-tech: Autolabs, Telecentros and Tactical Media in São Paulo". In: Sarai Reader 2004.

STALLMAN, Richard. "On Hacking". In <http://www.stallman.org/articles/on-hacking.html>. Acesso em: 13 jun. 2006.

KOLLOCK, Peter. "The economies of online cooperation: gift and public goods in cyberspace". In SMITH, Marc A.; KOLLOCK, Peter (Ed.). Communities in Cyberspace. Londres: Routledge, 1999.

We Pledge Allegiance to the Penguin. Wired, Issue 12.11, nov. 2004.

Este trabalho é *copyleft*.



DIGITO_Book.indb 287 7/11/2006 22:07:06

# #28 O ciberfeminismo nunca chegou à América Latina[1] 1.0[2]

*por Tatiana Wells*

Clamando que o ciberespaço é um espaço próprio de articulação feminina ao provocar uma forma de ativismo digital, com uma expressividade e (im)possível linguagem feminina, o ciberfeminismo nasce em um contexto europeu dos anos 1990, com o termo sendo cunhado na Austrália em 1991, pelo grupo VNS Matrix ao divulgar "O Manifesto Ciberfeminista para o século 21"[3], uma homenagem à bióloga e teórica socialfeminista Donna Harraway, que em 1985 havia escrito "O Manifesto do Ciborgue"[4], um olhar (multi)particular para a ciência e a tecnologia. Segundo a própria autora o ciborgue teria sido: "uma estratégia retórica, assim como método político" — ou seja, uma tática poético/política para o enfrentamento da sociedade tecnoautoritária e seus discursos, que são chamados por ela de "informática da dominação".

Para entender como o ciborgue já está entre nós, quando não o somos nós mesmas, Harraway versa sobre três grandes mudanças no desenvolvimento científico e tecnológico que se desdobrariam em

[1] Frase e texto de Cindy Flores, a nossa única ciberfeminista assumida da América Latina (México). In <http://www.ciberfeminista.org>. Acesso em: 15 jun. 2006. Este texto é tanto em sua homenagem quanto em homenagem a Magaly Pazello.

[2] De Tatiana Wells, com ajuda fundamental de Magaly Pazello. Este texto está em permanente estado de reescritura. Por favor compartilhe suas idéias comigo pelo email tati.xx@gmail.com ou edite-o você mesm@ em <http://www.midiatatica.org/wakka/wakka.php?wakka=Genero>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[3] Para ler o manifesto do grupo VNS Matrix em inglês: <http://www.midiatatica.org/ip/index.php?id=8,48,0,0,1,0>; ou VNS Matrix: <http://lx.sysx.org/vnsmatrix.html>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 288 7/11/2006 22:07:07

relações sociais específicas, permitindo as hibridizações entre os campos: a transgressão da fronteira entre o humano e o animal, entre sujeito e máquina e os novos (vagos) limites entre o físico e o não-físico.

Com a mesma "ciber" alteridade característica da época, também manifestou-se o ciberpunk[5], cultura ficcional norte-americana considerada muito próxima das questões ciberfemininas, no sentido de revelador de subculturas, alternativas e opostos vivendo em conflito dentro do sistema. Concebido como crítica aos discursos tecnoutópicos, o ciberespaço, tanto para punks quanto para feministas, inspiraria permitir um novo diálogo entre as diferenças. Segundo Sadie Plant (teórica ciberfeminista), o ciberespaço teria uma "essência" feminina, sendo um espaço natural para as mulheres, que desde sempre teriam vivido inconscientemente preparando-se para o momento histórico de sua construção. Como prova, cita Ada Lovelace, que pôde escrever sobre interprocessos inexistentes. As mulheres viveriam já há muito tempo conectadas, no mesmo modelo da internet, mesmo que em seus historicamente marginais locais de trabalho. Plant defende que as forças que estariam dissolvendo o mundo tradicional sob domínio de valores masculinos (com suas reivindicações por universalidade, eternidade, objetividade e transcendência) acabariam forçando irresistivelmente o conexionismo feminino[6]: "a abordagem da ordem-que-emerge-das conexões-múltiplas define a inteligência não mais como monopolizada, imposta, dada por uma força eterna, transcendente e superior, mas, em vez disso, desenvolvendo-se como processo emergente, engendrando-se a si mesma de cima para baixo".

[4] O artigo de Donna em português pode ser encontrado como "Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80", na organização de Heloísa Buarque de Hollanda em Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

[5] Para se aclimatar com o gênero ciberpunk e a cibercultura, seis livros para ler em <http://www.midiatatica.org/ip/index.php?id=8,36,0,0,1,0>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[6] PLANT, Sadie. The virtual complexity of culture. Editado por George Robertson, Future Natural Nature/Science/Culture, Londres/Nova Iorque, 1996. Sadie estuda a interação entre os efeitos dos desenvolvimentos tecnológicos e os processos culturais. Estudou em Zeros + Ones o papel da mulher, hoje e no futuro, no desenvolvimento das novas tecnologias.



DIGITO_Book.indb 289 7/11/2006 22:07:07

Manuel Castells também sugere a idéia[7], clamando que a tecnocultura seria marcada pelo fim do patriarcalismo.

O feminismo surge inicialmente como uma forma de lutar contra uma causa específica, um ativismo que é entendido como alternativa às conseqüências da sociedade patriarcal. No entanto, rapidamente adquire cores de movimento social, permitindo-se com o passar do tempo ser atingido pelo fluxo de relações existentes na sociedade, deixando-se mover também pelo enfrentamento de quase todo tipo de dominação, assim como propondo ações e espaços de reflexão em quase todos os campos da existência humana. As organizações de mulheres (não somente as chamadas feministas) são sobretudo rizomáticas, beneficiando-se de sua capacidade de tecer redes interdisciplinares, de networking, uma prática, como já visto, desenvolvida por mulheres. Suas conexões por afinidades, mais do que por identidades, as unem sob diversas e variadas lutas sociais. Suas conquistas falam menos de uma união pelo sexo do que força de mobilização global diante de todo tipo de abuso: militarismo, fundamentalismo, capitalismo, socialismo estatal... Para citar somente uma vertente do feminismo, uma que reconhece a relação entre a opressão das mulheres e a degradação da natureza, o ecofeminismo[8]. Observa-se que ele contempla diversos aspectos, como a luta contra o sexismo, racismo e outras desigualdades sociais, através de um entendimento maior das inter-relações entre homens e mulheres, e entre os seres humanos e a natureza, dando subsídios intelectuais para um modo mais efetivo de viver e de respeitar a diferença. Outro indicador das multifacetadas lutas das mulheres é a Marcha Mundial das Mulheres, que no dia 8 de março de 2004 reuniu mais de cinqüenta mil mulheres[9] que levavam uma carta, a Carta Mundial das Mulheres para a Humanidade. A carta contém dezessete reivindicações, entre elas leis

[7] CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. Segundo volume da obra da coleção *A era da informação: economia, sociedade e cultura.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

[8] <http://en.wikipedia.org/wiki/Eco-feminism>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[9] <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/03/309541.shtml>. Acesso em: 15 jun. 2006. Marcha Mundial das Mulheres: <http://www.sof.org.br/marcha/>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 290 7/11/2006 22:07:07

para a eliminação da pobreza, um fundo social global, o cancelamento da dívida de todos os países do terceiro mundo, e direito de asilo às vítimas de discriminação sexual.

As feministas, na passagem do século XIX para o XX, tinham como estratégia principal o reconhecimento da cidadania das mulheres através do direito ao voto. Assim o movimento das sufragistas uniu mulheres tanto no norte como no sul do planeta, tornando-se um ativismo que denunciava os arranjos de poder da sociedade patriarcal. Com o passar do tempo, o feminismo se descreve como tal definindo-se como um movimento e como um ato político. Hoje, olhando para o trajeto percorrido nesses cem anos, observa-se aquilo que comumente se chama as três ondas do feminismo, ou três momentos que podem ser depreendidos segundo aproximações, posicionamentos e filiações teóricas. Esse aprendizado não cessa e se caracteriza por momentos de maior ou menor reflexão sobre a ação política e vice-versa. O feminismo trata da luta pela autonomia e autodeterminação das mulheres e o direito de desfrutar de todas as possibilidades da existência humana. O feminismo tensiona as formas de poder que subjugam as mulheres à condição de sujeitos de segunda classe quando reivindica o direito ao corpo, o direito à decisão sobre este e, principalmente, sobre sua sexualidade e o direito à reprodução. Essa luta também se faz em diferentes espaços e campos tais como comércio, meio ambiente, tecnologia, finanças públicas, sistemas internacionais, além dos campos tradicionais: educação, saúde, moradia, trabalho, direitos humanos. Mas a marca principal do feminismo, aquilo que o difere de todo e qualquer outro movimento social e processo político coletivo, é que o feminismo não tem um livro fundador, uma doutrina fundante ou uma líder/guru, como é, por exemplo, o marxismo para as esquerdas de todas as nuances. O feminismo se faz coletivamente e a elaboração teórica é paralela à ação política, se retroalimentando continuamente.

Segundo a pesquisadora e economista indiana Anita Gurumurthy[10], as lutas das mulheres revelariam não somente os impactos da

[10] <http://www.dawnorg.org/>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 291 7/11/2006 22:07:08

globalização, mas que elas são de fato constituídas, fazendo as conexões entre as experiências individuais e coletivas, e os processos institucionais. Ela sugere que o processo de produção na economia global de informação, característico de um mercado de trabalho freqüentemente segmentado por distinções de gênero e raça, teria sido instrumentalizado pelo sistema de propriedade intelectual, ferramenta que "comodificou" o conhecimento social permitindo que apenas certos tipos de conhecimento fossem reconhecidos e implementados. Os conhecimentos tecnológicos e científicos, por exemplo, sempre foram quase que exclusivamente derivados dos desejos e necessidades masculinos, como as armas suportam os "ismos" de nossa sociedade contemporânea — sistemas de satélite, robôs soldados, monopólio de mídia global, milhos sem sementes, filhos inevitáveis.

Mesmo com a longa tradição de atuação de organizações não-governamentais de mulheres e feministas nas áreas de meio ambiente, saúde e direitos humanos (como a bioética), são pouquíssimas pesquisadoras e ativistas que se dedicam a temas como nanotecnologia, biotecnologia ou transgenia, apesar de movimentos como o ecofeminismo. Assim como a participação feminina é muito menor nas áreas consideradas "técnicas" como internet e computação, justamente as áreas que, segundo Harraway, seriam as ferramentas cruciais para o redesenho do corpo feminino durante a época do capitalismo avançado. Em um momento em que as biotecnologias invadem todos os campos da vida — a gênese, a beleza, arte e trigo, popularizando seus discursos utópicos, seus processos, objetos e sujeitos automatizados, criando novos espaços e instrumentos de dominação — é mais do que urgente que mais mulheres comecem a dominar esses campos estratégicos, não só refletindo e politizando essa rápida expansão, como também questionando-a, tirando-a do domínio exclusivo do privado e masculino. E essa é a preocupação maior do manifesto de Harraway, conscientizar mulheres e feministas de que, para enfrentarmos o ciborgue imposto, fruto do projeto de dominação do homem, teríamos que nos reconhecer, e portanto tornar-mo-nos, um ciborgue de oposição. Carregando conosco uma poética relevante.

(Uma ação ciberfeminista: a alemã Cornelia Solfrank, em um



DIGITO_Book.indb 292 7/11/2006 22:07:08

concurso de net.arte, cria um programa que coleta informações de mulheres e fotos na internet e constrói uma página única. Seu trabalho para a exibição foi o de mandar, sem avisá-las, a inscrição de 289 mulheres para o concurso. Na tela de entrada de seu *site*: Uma artista inteligente deixa que a máquina faça o trabalho! ["A clever artist makes the machine do the work!"])

**Troco três fogõezinhos e conjunto completo de panelas plásticas rosas por um saquinho de bolas de gude**

Com a necessidade na Revolução Industrial de um número cada vez maior de força de trabalho, e com a diminuição do tamanho e automatização do maquinário, buscou-se um trabalho menos braçal, mais ágil, e, é claro — por que não? — mais barato! É nesse contexto, entre outras particularidades da época, que às mulheres impõe-se um salário 60% menor do que dos homens, mais uma jornada de até dezoito horas de trabalho (mais ou menos das cinco da manhã às onze da noite), sem direito a aumento salarial ou mesmo descanso dominical. Em 1857, quando as 129 trabalhadoras tecelãs da fábrica têxtil Cotton de Nova Iorque se recusaram a trabalhar, patrões e polícia não quiseram saber de reivindicações: trancaram as portas da fábrica e atearam fogo, matando asfixiadas e carbonizadas todas as tecelãs. Hoje há boatos de que a história não é verdadeira. No entanto, na mesma época, em 1834, desponta na Inglaterra as descrições da primeira máquina de computar, a engenhoca analítica, cuja capacidade de analisar dados foi escrita por Ada Lovelace. Seu plano de calcular pode ser considerado o primeiro programa de computar. Autointitulada metafísica e analista, Ada era também filha do poeta Byron.

A entrada da mulher no mercado de trabalho acontece tanto como direito conquistado de cidadania quanto pela lógica de mercado, sendo também fruto do desenvolvimento e necessidades do capital. O fato é que até os dias de hoje elas continuam predominando na linha de montagem, nos trabalhos manuais, no comércio ao balcão, no campo colhendo, nas TVs na frente das câmeras, ou seja, raramente as mulheres têm a oportunidade de conhecer o funcionamento de uma máquina, muito menos ainda conhecer



DIGITO_Book.indb 293 7/11/2006 22:07:09

o seu *software*, ficando restritas à execução do que foi decidido por outrem[11]. Três séculos depois, em 2004, no curso de ciências computacionais da USP (Universidade de São Paulo), há três meninas para uma turma de cinqüenta meninos[12].

Esse quadro aparentemente imutável da história humana se configura até mesmo dentro de casa, a partir da cultura que presenteia as meninas com fogões e panelas para o treinamento doméstico e os meninos com o computador no quarto, assim como se fortalece pelo "colapso da eficiência simbólica" — momento atual em que cada vez mais as autoridades diluem-se nos fluxos informacionais diversos, chamado por Jodi Dean de pós-patriarcalismo[13] — em que a perda de referência e autoridade, unida à tradicional multiplicidade das lutas das mulheres, a levariam a serem ora incluídas no progresso da ciência (com anticonceptivos produzidos por engenharia genética, técnicas de reprodução assistida, criopreservação, diagnóstico, manipulação, seleção, armazenamento embrionário, doação e congelamento de gametas, assim como seu cultivo em laboratório, diagnóstico genético pré-implantacional, testes e diagnósticos pré-natais, clonagem reprodutiva e toda uma série de tecnologias chamadas NTR — novas tecnologias de reprodução), ora amedrontadas por não saberem mexer no "novo", a técnica que será inevitalmente parte de sua vida. Não há coincidência no encontro da multiplicidade feminina e os próprios discursos tecnocientíficos, que usam o vocabulário de perfeição e "nova capacidade de escolha" para seduzir momentaneamente, com as demandas da cultura do consumo, a possível autonomia feminina.

## A minha barriga sarada não combina com esse tom esverdeado

A ciência tem sido, desde o começo da história, ao lado da Igreja, produtora de conhecimento, e, conseqüentemente, autoridade. Estando

[11] Mais sobre as condições de trabalho da mulher em <http://www.universia.com.br/html/materia/materia_daba.html>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[12] Depoimento de estudante do curso descrito.

[13] DEAN, Jodi. Feminism in Technoculture. In <http://people.hws.edu/dean/fem_tech.html>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 294 7/11/2006 22:07:09

hoje ela a favor das necessidades do capital "não somente para gerar lucro, mas para não gerar nenhum conhecimento ou aplicação que possa ser detrimental para a manutenção e/ou expansão do sistema (...) a ciência constrói uma retórica de promessa, oriunda dos princípios políticos iluministas, e pode causar erros abomináveis como a eugenia"[14]. Segundo Laymert Garcia, a biotecnologia seria a

> "possibilidade de converter algo que tinha de direito um valor ambiental em algo que pode ter de fato um valor econômico (...) uma conversão de um valor a outro (...) um modo especial de destacar a biodiversidade dela mesma. O campo da tecnicociência, que transforma os organismos humanos em informação e os funde (1 + 1 = 2) e confunde (1 + 1 = 3) com as técnicas, teria contagiado decisivamente a biologia moderna, tendo início no pós-guerra nas ciências da comunicação com o próprio conceito de informação. Hoje, as hibridizações entre homens, máquinas, seres vivos e seres inanimados seriam tantas, que a própria natureza humana está posta radicalmente em questão."[15]

Alejandra Ana Rotania alerta sobre os supostos direitos e desejos de modificação e de intervenção no campo da reprodução humana, por exemplo, que obedecem a determinantes econômicos, sociais e políticos, sendo portanto social e historicamente construídos: "com uma natureza que não é outra a não ser a do poder, e de suas múltiplas visíveis e invisíveis expressões: (...) sendo o poder das biotecnologias antidemocrático, altamente centralizado, multinacional, global e excludente"[16]. Contra isso, assim como Harraway, Ana sugere uma política de radicalidade oposicionista e de resistência propositiva.

[14] CAE em Molecular Invasion. Todos os livros desse grupo de mídia tática que tem foco nas tecnologias biogenéticas estão disponíveis para download em <http://www.critical-art.net/books/index.html>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[15] SANTOS, Laymert Garcia. Politizar as novas tecnologias. São Paulo: Editora 34, 2004. Um livro brasileiro muito importante para o entendimento do estado da arte da informação digital e genética.



DIGITO_Book.indb 295 7/11/2006 22:07:10

Engenharia ou modificação genética pode ser considerada como a alteração do código genético por meios artificiais, ou a criação de monstros — para nos afastar da natureza e afastá-la de nós. É portanto radicalmente diferente de um cruzamento seletivo tradicional. Um exemplo é pegar um gene que produz veneno da cauda de um escorpião e combinar com o de um repolho. Os repolhos geneticamente modificados matam as lagartas pedradoras porque aprendem a gerar veneno de escorpião, um inseticida, em sua seiva. No *site*[17] que descreve esta e tantas outras experiências genéticas (genes humanos em ovelhas para desenvolver resistência a uma doença de pulmão, uma galinha com quatro pernas e sem asas — você come no KFC? hum... nhami! — ou um bode com genes de aranha para criar seda em seu leite) também encontra-se o quase alegre (e perigoso pós-humanista) alarme: se "revolução digital modifica o que fazemos, engenharia genética modifica o que somos!".

No Brasil, com a constatação pelas organizações feministas que trabalhavam justamente com as novas tecnologias e o tema saúde (em assuntos como bioética, reprodução assistida, contracepção, transgênicos e genética) da falta de um amplo debate sobre tais questões, começa no meio dos anos 1990, um movimento para "publicizar" o assunto, cuja importância é absurdamente velada por grande parte da mídia, e conseqüentemente da sociedade. Um exemplo foi o debate intitulado "Sob o signo da bios", promovido pela Fundação Heinrich Boell, em parceria com as ONGs feministas Ser mulher e Criola[18] durante o ano de 2004.

No entanto, muitas dessas organizações feministas ainda sofrem de uma enorme desvantagem em conhecimento prático e político em relação às novas tecnologias de comunicação e informação. E de como trazer tais questões para o seio da cultura, para a comunicação

[16] ROTANIA, Alejandra Ana. Sob o signo da bios, vozes críticas da sociedade civil. Nova Friburgo: Ser mulher — Centro de Estudos e Ação da Mulher Urbana e Rural, 2005. Disponível para venda em <http://www.sermulher.org.br/site/index.php?a=publicacoes>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[17] <http://www.globalchange.com/geneticengin.htm>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[18] <http://www.sermulher.org.br/site/index.php> e <http://www.criola.org.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 296 7/11/2006 22:07:10

cotidiana. No entanto há iniciativas interessantes no Brasil como a ONG Cemina que trabalha com mulheres e rádio por todo o país, a Rede Cyberella; e a Rede Mulher de Educação[19], que desenvolve projetos que usam TICs (tecnologias de comunicação e informação) com mulheres adultas. Aspectos sociais, econômicos e políticos da chamada "sociedade da informação" também têm sido trabalhados pela Rede DAWN[20], uma organização de acadêmicas e ativistas do sul econômico, cujo ponto focal para a Cúpula Mundial sobre a Sociedade da Informação (WSIS-World Summit on Information Society) desde 2003, através de Magaly Pazello (Brasil), tem sido o de promover o debate sobre os temas relacionados à Cúpula a partir da perspectiva de gênero, estimulando a participação da sociedade civil junto com outras redes e organizações de mulheres que participam deste processo. [redacted]

No campo da técnica, trabalhos que visam justamente fomentar nas mulheres o descobrimento da tecnologia são o de grupos como LinuxChix[21], que há cinco anos vem dando apoio a mulheres interessadas no desenvolvimento profissional nas áreas de TI, assim como Gnurias[22] e o recente PSL-mulheres[23], todos visando superar o domínio histórico e soberano de homens na programação de *softwares*. Essas são as áreas consideradas críticas para a construção da autonomia da mulher, permitindo que novas direções e sensibilidades, mais equalitárias, sejam incorporadas aos rápidos desenvolvimentos tecnológicos.

[redacted] E importante frisar que nem todos os grupos que trabalham com mulheres e tecnologia trabalham com gênero. O estigma das queimadoras de sutiã é simbólico demais para ser esquecido (reencená-lo ou exorcizá-lo?!). Essa percepção errônea, somada a uma representação homogênea do movimento pela mídia, e o fato de que a maior parte das mulheres que freqüentam os recentes encontros de

[19] <http://www.redemulher.org.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[20] <http://www.dawn.org.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[21] <http://www.linuxgirls.org>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[22] <http://www.gnurias.org.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[23] <http://mulheres.softwarelivre.org>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 297 7/11/2006 22:07:10

tecnologia, como por exemplo Mariana, de dez anos, a mascote do último encontro de *software* livre no Fisli (Festival Internacional do *Software* Livre), em Porto Alegre, são realmente somente meninas, tudo isso faz com que hoje o termo feminista seja tão precipitadamente rejeitado.

Além disso, ao manter o foco no uso da tecnologia para o mercado de trabalho, muitos projetos também acabam por gerar muito pouca discussão sobre mulheres como usuárias de tecnologias, ou a cultura digital e suas importantíssimas conexões com os meios populares, a ciência, a reciclagem, o conteúdo livre, que é sobretudo a realidade brasileira. Percebe-se então que não basta superar a segregação técnica, científica e digital corrente em nossa sociedade, e sim dar apoio a iniciativas que queiram trabalhar pelos direitos das mulheres de serem mais autoconfiantes tecnologicamente, mas também o de não quererem usar ferramentas corporativas, sabendo sobretudo contextualizá-las com a sua vida e prática cotidiana, e como ferramenta cultural e expressiva. Há que se dominar também o discurso que compõe as relações sociais e a linguagem das técnicas. Os *softwares* livres são apenas o primeiro passo. É quase um consenso entre os grupos que trabalham com as TCIs que estas devem ser usadas para refundar a pluralidade dormente das conexões sociais.

**O seu afro rosa não combina com o meu screensaver ou calça da Gang/ toda mulher quer/ 200 reais/ pra deixar a bunda em pé**

Assim como o ciborgue de Harraway, as formações híbridas de mulheres são influenciadas tanto pelas subculturas de resistência quanto pelos fenômenos de massa (como Britney Spears beijando Madonna sugerindo falsamente mais liberdade sexual). Vale notar, no entanto, o aspecto democratizador que Gilberto Freire descreve[24] ao falar das miscigenações étnicas fundadoras do povo brasileiro, e uma das razões porque vamos encontrar aparentemente tão longe do "ciber" e tão perto dos paradoxos da concentração midiática no Brasil o contexto criativo e ao mesmo tempo perverso das trans-

[24] FREIRE, Gilberto. Casa grande e senzala. Rio de Janeiro: Maia & Schmidt, 1933.



DIGITO_Book.indb 298 7/11/2006 22:07:11

formações pelas quais a mulher passa, ao se confrontar com a realidade em que vive. Pois é justamente nas áreas mais marginalizadas do país, nas favelas e nas periferias, que um renovado senso de cultura e linguagem emerge, no Carnaval, samba, capoeira, *funk*, maracatu, bumba-meu-boi, *hip-hop*, brega, candomblé, em que um rico hibridismo aflore, primeiro proibido, e depois silenciado pela invisibilidade até a hora em que possa ser inserido em uma lógica de mercado, rotulado e vendido, ou "descoberto" por artistas estabelecidos, muitas vezes estrangeiros.

O *funk*[25], mais do que qualquer outra manifestação cultural brasileira, nos dá uma clara dimensão das relações ora conflituosas, ora amorosas dos gêneros que compõem a nossa sociedade. Ele nada mais é do que uma representação das condições de pobreza, violência econômica e indignação existente entre as mulheres pobres. O que é considerado pouco palatável pela elite não é nada se comparada à realidade das várias periferias brasileiras e das condições precárias de vida de meninas e mulheres que têm nesse contexto o seu cotidiano. De acordo com a doutora em sociologia pela USP Verónica Cortes, o *funk* representa um grupo social: "As letras, aparentemente sem conteúdo, mostram a realidade dessa população pobre. A fragilidade de suas vidas, devido à violência, causa a falta de perspectiva. Assim, o comportamento dessas meninas, durante os bailes *funk*, é apenas o retrato de uma classe marginalizada".

Entendido como um espaço de construção de identidade coletiva, feita de forma autônoma e ao mesmo tempo influenciada por todos os papéis demarcados socialmente — exatamente como no mundo publicitário (mulher e cerveja = prazer para os homens) —, podemos perceber que o *funk* nos dá para cada Tati Quebra-Barraco uma Mãe Loira. Não existe nós e elas. Como o *hip-hop* pode ser considerado um espaço politizado, assim como masculino, no *funk* predominam os bondes de meninas e as letras catárticas. Mas como chegar do *funk* ao ciberfeminismo?

[25] São poucos os estudos do funk, para saber mais recomenda-se o livro de Hermano Vianna O mundo funk carioca, 1998. Pequeno texto de Hermano Vianna em PDF <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/76.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 299 7/11/2006 22:07:11

Acontece que a mobilização feminina já está lá. O ciberfeminismo talvez nunca tenha chegado à América Latina, justamente por conta dessa relação simbiótica, aqui muito mais clara, pois explícita e improvável, entre as diferentes culturas brasileiras, uma elitista, que se alimenta das manifestações de afirmação do feminino brasileiro para dar ibope às novelas e vender produtos, ao mesmo tempo que critica nos jornais tais manifestações; e as vozes de várias MCs, que estão aí para acordar o *establishment* de sua hipocrisia, sabendo que precisam gritar muito para serem ouvidas.

**FWD Future *Funk***

Experiências de mobilização e organização de mulheres são importantes para o resgate da cultura feminina, como os recentes festivais "Lady Fest Brasil"[26] de meninas que se consideram riot grrls, subdivisão do punk e da cultura do faça-você-mesmo, em São Paulo, e "Corpus Crisis"[27], em Brasília, ou os encontros de grupos de grafiteiras, como TPM Crew[28] e Só Calcinha, que também usam *fotologs* (*sites* de fotos), entre outros, como o e-zine Bendita[29] "mostrando histórias reais de violência contadas pelas mulheres para (...) acabar com o misticismo de que violência contra a mulher só é praticada em barracos sujos, por homens bêbados", e que mostram que existem muito mais manifestações femininas, que se utilizam das mais diversas mídias para se organizar, comunicar mas também brincar, nem sempre questionando e sim celebrando a tecnocultura.

São exemplos de formações multidisciplinares de mulheres também fora de qualquer modelo organizacional permanente projetos táticos que não possuem um *background* institucional, e que não são mediados por nenhum veículo de comunicação comercial, beneficiando-se somente de ferramentas de comunicação online, e buscando um diálogo com atividades nas mais diversas áreas de atuação cultural da mulher, agregando muitas meninas que sequer ouviram

[26] <http://www.redemulher.org.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[27] <http://www.dawn.org.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[28] <http://www.linuxgirls.org>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[29] <http://www.gnurias.org.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 300 7/11/2006 22:07:12

falar de ciberfeminismo ou mesmo se encaixam nos diferentes feminismos existentes. "Conhecimento para a resistência feminina", ou como uma integrante do grupo Quitéria descreve em seu blog: canseidesersexy[30].

Outros trabalhos que têm um foco mais abrangente e ativista não estão na sala de aula nem no escritório, e sim nas ruas, no meio dos livros e revistas, e dentro de casa: como o trabalho de linguagem inclusiva, revelando os discursos lingüísticos dominantes em notícias, artigos e textos, e o projeto do servidor de mulheres Biroska, ambos do CMI-mulheres[31], uma máquina construída para e por mulheres, que visa dar apoio logístico para suas organizações, com listas de discussão, hospedagem de *sites* e desmistificação de informações técnicas publicadas dinamicamente online. Ou as oficinas de mídia livre para meninas do grupo G2G[32], Faça-você-mesm@, que visa *empoderar* mulheres e meninas que tenham interesse na cultura digital e nas tecnologias livres, com exemplos ilustrados de ações afirmativas em relação à produção de valores femininos, na intersecção de arte e tecnologia, e dando também sustento intelectual aos trabalhos culturais colaborativos de mulheres em mídia digital com o uso de *softwares* livres. Ao relacionar-se com diferentes agendas feministas e/ou femininas, ajudando a mapear e dar cor aos translocais de lutas das mulheres, juntando conhecimento e aptidões que podem ser usadas em quase todas as esferas do cotidiano, essas são políticas de conhecimento e registro.

Mais do que nunca faz parte da luta do imaginado e aqui construído (ciber)feminismo contemporâneo brasileiro não desejar produzir uma teoria total, profissional, convencional, de defesa ou amparo, com termos e ações definidoras, mas como Harraway fala em seu manifesto, "uma experiência íntima de fronteiras, de suas construções e desconstruções". O feminismo não é uma palavra que nos une naturalmente, muitas mulheres já expressaram a necessidade de

[30] <http://www.quiteria.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[31] <http://lists.indymedia.org/mailman/listinfo/cmi-mulheres>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[32] <http://www.midiatatica.org/ip/index.php?id=3,21,0,0,1,0>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 301 7/11/2006 22:07:12

encontrar novas possíveis unidades, afinidades que não visem apagar as particularidades, ambigüidades e as contradições femininas e sim incorporá-las, como o ciborgue de Harraway, mito híbrido de todos e partes. Não há desejo ou possibilidades nos ciborgues de produzir uma teoria plena. Nem desejar uma multiplicidade acrítica. O ciberespaço, assim como a ciência, ainda é um espaço a ser ocupado pelas ativistas e cientistas brasileiras, mapeado, pensado, desenhado e reinventado. [redacted]

A nova luta das mulheres envolve desafiar a sua forçada modelagem sistemática, sejam nas leituras midiatizadas e distorcidas de nós mesmas, de nossos corpos e desejos, demonstrada pela crise das jovens meninas (e com a tomada de microfone que a crise causa, e que demonstra coragem, princípio da mudança). Assim como é também crítico a abertura de espaços exclusivamente femininos que tenham uma estrutura conceitual de mobilização, crítica e experimentação, ao lado da criação de ações culturais que possam envolvê-las em processos transformativos, fornecendo dicas para outras mulheres e meninas em situação (vero)semelhante.

[redacted] Questões como a ciência e a biotecnologia devem ser radicalmente incorporadas ao nosso trabalho, assim como mais amplamente discutidas, ainda mais agora que já o fazem por nós em círculos e instituições fechadas, tentando vender-nos a nós mesmas. A tradução do mundo em informação digital e dos seres vivos em informação genética deve urgentemente aliar-se ao entendimento de que as rápidas reconfigurações de poder e técnicas podem sim beneficiar as mulheres que não deixarem de ser seduzidas pelas fantasias de uma subjetividade construída em termos de "ai, não sei mexer em computador", "gostaria tanto de um filho de olhos verdes" ou pelo menos "uma pele mais lisinha". Além do medo e do desejo, há lutas históricas antiquíssimas. [redacted]

A filosofia da educação crítica se torna portanto crucial para o contexto brasileiro, ao mesmo tempo em que permite com que novas sensibilidades, condições e conceitos fundadores constituam-se como parte de nossa luta pela possibilidade de vida humana plena, em positivo contraponto ao atual processo de sofisticada



DIGITO_Book.indb 302 7/11/2006 22:07:12

desumanização do ser humano, e aos processos de modelagem e reforma como os realizados no ciberespaço, nas TCI de massa e nas biotecnologias. Fruto solitário e estranhamente delicioso dos contextos sociais de nossa paradoxal sociedade, contrapondo à teoria feminista pós-moderna, os mitos que ganham vida através da simbiose com o sistema, muitas vezes para criticar o progresso e a apropriação da natureza e do feminino como recurso de produção de cultura, outras vezes para provocá-lo.

[redacted] Onde conecto minha memória extra? [redacted]

[redacted]



DIGITO_Book.indb 303 7/11/2006 22:07:13

# #29 Cultura digital dos marginalizados: apropriação tecnológica coloca o crime organizado em rede

*por Adriana Veloso*

Observar a apropriação das novas tecnologias pela sociedade brasileira requer um aprofundamento no que se refere ao conceito de popular, marginalizado e excluído. É impossível construir um discurso autêntico baseado somente na experiência suburbana da classe média. Por isso, este artigo analisa o modo como a tecnologia costuma ser utilizada nas favelas das metrópoles brasileiras. Não se pretende, de forma alguma, afirmar tais práticas como definitivas, tampouco rotulá-las como únicas e representantes de tal realidade. Apenas se pode afirmar que uma tecnologia realmente torna-se popular uma vez que ela é vista em poder das classes mais baixas. O celular, com planos pré-pagos, talvez tenha sido o primeiro de uma série de artefatos digitais que chegou às favelas para modificar o cotidiano das comunidades. Este artigo observa os impactos das novas tecnologias e a forma como estão sendo utilizadas pelo chamado "poder paralelo", o crime organizado dentro das comunidades carentes de grandes cidades do país. Antes de prosseguir, é importante ressaltar que não se pretende afirmar ou sugerir que práticas criminosas ocorram somente nessas regiões, ou que seus moradores estejam necessariamente envolvidos com a questão.

Para discutir o assunto, serão analisados dois artigos publicados no primeiro semestre de 2005 que se referem à apropriação tec-



DIGITO_Book.indb 304 7/11/2006 22:07:13

nológica pelo crime organizado no Estado de São Paulo. Outros artigos de jornal e referências bibliográficas também foram consultados para o desenvolvimento do artigo. Outra ressalva se faz necessária, esta com relação à origem das informações. Ambas as matérias que basearam este artigo foram distribuídas sem atribuição de autoria por agências de notícias e circularam em grandes jornais, como *Folha de S. Paulo* e *Correio Popular* de Campinas. Assim, parte-se do princípio de que pelo menos parte das notícias relatadas sejam fatos verídicos.

**"Tá dominado, tá tudo dominado!"**

Não é de hoje que dentro das comunidades mais pobres do país se vive uma realidade na qual as leis não são as do Estado. Os marginalizados sempre encontraram na colaboração uma forma saudável de sobrevivência. William da Silva Lima, em seu livro *Quatrocentos contra um: uma história do Comando Vermelho*, conta que, no início, o CV "não era uma organização e sim uma forma de sobreviver na adversidade"[1].

O encontro de presos políticos, como o deputado federal e escritor Fernando Gabeira e outros, com marginais "comuns" como William da Silva resultou em grandes transformações decorrentes principalmente do acesso à informação. Homens simples, quase sem educação formal, ouviam outros da classe média discursarem sobre injustiças sociais e comunismo. Dessa mistura nasceu o Código de Ética, que se transformou na primeira grande organização criminosa do país: o Comando Vermelho.

Se na década de 1960 o acesso às informações estava limitado pela ditadura militar após a queda do regime o que se viu foi uma abertura não somente política, como também de informação. Rádios piratas, como a rádio Favela de Belo Horizonte, e fanzines anarcopunks, entre outros, precederam a grande revolução que se seguiria com a sociedade em rede.

Enquanto a internet chegava às casas da classe média, o povão,

[1] LIMA, Wiliam da Silva. Quatrocentos contra Um: uma história do Comando Vermelho. Petrópolis: Vozes, 1991.



DIGITO_Book.indb 305 7/11/2006 22:07:13

com a estabilização do real durante os primeiros anos do governo Fernando Henrique Cardoso, pôde comprar a prestações aparelhos de TV, videocassetes e carros. Dados do IBGE (Instituto Brasileiro e Geografia e Estatística) apontam que nas favelas cariocas 96% dos domicílios têm pelo menos um aparelho de TV colorida, 55% possuem videocassete e 15% possuem carros. Por outro lado, 75% dos adultos não chegam à oitava série.

Paralelamente a essas mudanças sociais, o crime continuava a acontecer dentro das comunidades de baixa renda das principais capitais do país. Na verdade, com o acesso a armas cada vez mais fácil, a violência se tornou pior e o Código de Ética do Comando Vermelho da década de 1960 foi pouco a pouco esquecido pelas novas gerações.

**Tecnologia popular**

O professor da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) Bernardo Sorj pesquisou os usos da telefonia celular entre os grupos de baixa renda no livro *Brasil@povo.com — A luta contra a desigualdade na sociedade da informação*[2]. Para ele, "o telefone celular significou para os entrevistados um instrumento importante para melhorar suas perspectivas de renda e trabalho". Entretanto, infelizmente, as favelas não são povoadas somente por pessoas honestas e trabalhadoras. Em meio a miséria e carência, o crime organizado encontra, principalmente entre as novas gerações, os candidatos ideais para funções de carreira rápida e, por que não dizer, suicida, dentro do tráfico de drogas.

De acordo com a Anatel (Agência Nacional de Telecomunicações), em maio de 2005 já existiam 73,7 milhões de usuários de telefonia celular no Brasil, cerca de 40% da população do país. A utilização da telefonia celular por traficantes, especificamente nas favelas, oferece possibilidades de articulação e comunicação que deixam os "meninos-pipa" como uma lembrança da era não-eletrônica dentro

[2] SORJ, Bernardo. Brasil@povo.com — A luta contra a desigualdade na sociedade da informação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.



DIGITO_Book.indb 306 7/11/2006 22:07:14

dessas comunidades.

Não há dúvida de que o celular seja utilizado para fins criminosos, mas aparentemente o crime organizado das favelas ainda segue a cartilha do Comando Vermelho, que utiliza códigos. Não se tem notícia de apreensões de drogas em favelas devido a escutas em celulares, somente na classe média, conforme artigo "Polícia prende acusados de vender drogas pelo celular no Rio" publicado pela *Folha Online* em 15 de abril de 2004[3].

Entretanto, recentemente, duas outras formas de apropriação tecnológica foram relatadas: a distribuição de CDs independentes com músicas relatando o cotidiano do tráfico[4] e a utilização de rádios piratas para o informe de rondas da polícia na periferia de Campinas[5].

No CD *Proibidão da Luiz Gama*, encontrado por cinco reais na região da baixada santista, de acordo com a *Folha de S. Paulo*, "algumas faixas reproduzem trechos de telejornais da Rede Globo, inclusive com as vinhetas de abertura, em que os apresentadores noticiam assuntos relacionados ao tráfico de drogas". Ainda segundo a reportagem, algumas músicas fazem referências explícitas a Naldinho, apelido do empresário Ronaldo Duarte Barsotti de Freitas, 33, acusado de ser um dos líderes do tráfico de drogas na região. O jornal ainda informa que o álbum teria sido gravado ao vivo em um baile *funk* ocorrido na região. O conteúdo do CD claramente exalta as organizações do tráfico de drogas em trechos como "um poder paralelo mantém a cidade sob tensão", narração do *Jornal Nacional* utilizada em uma das músicas.

A gravação de mídia digital ao vivo, a remixagem do material, o esquema de cópia e distribuição de CD a preços baixos é o desejo de

[3] Polícia prende acusados de vender drogas pelo celular no Rio. In Folha Online: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u92899.shtml>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[4] CDs de funk vendidos em Santos citam suposto líder do tráfico de drogas. In Agência Folha: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u109842.shtml>. Acesso em: 15 jun. 2006.

[5] Seis rádios piratas são fechadas em Campinas. In Correio Popular, Campinas, 17 jun. 2005. Agência Anhangüera: <http://www.radiolivre.org/node/972>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 307 7/11/2006 22:07:14

qualquer gravadora ou banda independente e, aparentemente, o crime organizado conseguiu tudo isso num piscar de olhos. Qual seria o interesse dos distribuidores de *crack* e cocaína na difusão em massa na mídia? Estariam os traficantes interessados no reconhecimento, por parte dos consumidores de seus produtos, de sua marca como se fosse um logotipo, um tênis de marca, ou uma camiseta de grife? Afinal de contas, qual é o desejo do crime organizado ao apropriar-se dos meios de comunicação de massa?

Prosseguindo em tal investigação, observamos que o subtítulo da matéria publicada no *Correio Popular* de Campinas, no dia 17 de junho de 2005, em si já é uma denúncia: "Para delegado, emissoras clandestinas seriam usadas por bandidos para se comunicarem com presos ou para alertar sobre ações policiais". No artigo, vários aspectos sobre a questão das rádios comunitárias são mostrados, como declarações do representante da Abraço (Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária), Jerri de Oliveira, que questiona "como uma rádio evangélica fechada hoje, que só toca canções de igreja, está a serviço do PCC (Primeiro Comando da Capital)?".

Ainda assim, a reportagem afirma que o delegado titular da DIG, Hamilton Caviolla Filho, acredita que "facções criminosas supostamente estariam usando as rádios para transmitir recados a presidiários ou alertar os criminosos sobre a chegada de viaturas policiais em determinados bairros". Mesmo com alternativas à versão do delegado, o artigo posiciona-se claramente em afirmações tendenciosas de que tais rádios piratas serviriam na realidade para a comunicação do crime organizado na região.

De acordo com tais artigos, o crime organizado utiliza a radiodifusão e a distribuição de CDs para se articular, além do uso de celulares. Seria este um trabalho em rede? Será que na programação musical de tais rádios as faixas do *Proibidão da Luiz Gama* estão entre as músicas mais pedidas pelos ouvintes?

## Favelas online

Passo a passo, os excluídos e marginalizados entram na sociedade de consumo como a classe média, adquirem bens, influenciam



DIGITO_Book.indb 308 7/11/2006 22:07:15

a cultura e encontram um lugar ao sol dentro do sistema. O mercado vê no povo os consumidores potenciais de produtos de baixo custo e pouca duração. São TVs, equipamentos de som, videocassetes, celulares, carros e em breve computadores e *palmtops*. [redacted]

De acordo com dados divulgados pelo IBGE em maio de 2005[6], o número de internautas ativos no Brasil atingiu 11,51 milhões, sem contar com aqueles que acessam de telecentros ou *lan houses*. O número representa o acesso à internet de cerca de 10% dos brasileiros. Diante desses dados e a partir da observação da apropriação tecnológica pela classe média, pode-se supor que o próximo ambiente que o crime organizado irá invadir será o espaço virtual. Uma vez dominadas as ferramentas de acesso, as favelas *online* emergirão como pontos de convergência de contra-informação, assim como é o caso do *Proibidão da Luiz Gama* ou das rádios piratas na periferia de Campinas. [redacted] O que pode acontecer quando realmente os moradores de favelas e os pequenos traficantes tiverem acesso contínuo à internet, ou seja, a mais informação, assim como os criminosos comuns na década de 1960 tiveram ao entrar em contato com presos políticos, só se pode imaginar. É possível traçar apenas um parâmetro para tal apropriação tecnológica. Se, nos últimos anos, o crime organizado passou a utilizar e a criticar os meios de comunicação, isso significa que, mesmo sem escolaridade, na base do autodidatismo, se constrói uma nova geração digital entre os marginalizados.

A grande diferença é que, uma vez dentro da rede, esses produtores de mídia para o crime organizado poderão perceber que as hierarquias da vida real não necessariamente se reproduzem no espaço virtual. O tal poder paralelo, tão temido quanto obscuro, estará diante do dilema do excesso de informação, de como utilizar tais ferramentas. Será possível continuar a questionar a hegemonia dos meios de comunicação, distribuir suas músicas, articular-se em rede, mas também informar-se para realizar mudanças sociais.

[redacted] Diante de tantas possibilidades, o mais importante é que cada

[6] Internautas brasileiros batem novo recorde de tempo on-line. In Agência Folha: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/informatica/ult124u18600.shtml>. Acesso em: 15 jun. 2006.



DIGITO_Book.indb 309 7/11/2006 22:07:15

ser humano que sofre com a violência ou dela participa estará em contato com uma realidade diferente daquela vivida em seu cotidiano, pois encontrará novas possibilidades na comunicação em rede. Os resultados serão uma bomba para o resto da sociedade brasileira que tapa os olhos para tal realidade. Sem dúvida, grandes transformações se seguirão. A dúvida latente é se a classe média repetirá o comportamento dos presos políticos da década de 1960, ou seja, se irá agir como se somente ela, com acesso a cultura e educação, tivesse algo para oferecer. Ou se, ao observar os erros do passado, poderá construir uma relação dialógica com os marginalizados.



DIGITO_Book.indb 310 7/11/2006 22:07:15

# #30 CMI: entre a política e o movimento

*por Pablo Ortellado*

O projeto do Centro de Mídia Independente (CMI) nasceu de um sonho, o mesmo sonho que alimentou o movimento antiglobalização: fazer a convergência de todos os movimentos sociais para se opor ao neoliberalismo e criar uma alternativa com justiça social e democracia direta. O CMI deveria ser o porta-voz desse novo movimento de movimentos rumo a uma nova sociedade.

Quando toda essa história começou, digamos, com o J18 em 1999 (18 de junho de 1999, primeiro dia de ação global efetivo, em protesto contra uma reunião do G8), havia uma certa ingenuidade dos protagonistas desse emergente movimento global que consistia em dois pontos: que os movimentos sociais eram de base (isto é, que eram ou lutavam para ser horizontais) e que o problema da convergência dos movimentos sociais consistia na diversidade das lutas (feminismo, ecologia, sindicalismo etc.) e não na diversidade das abordagens políticas (anarquistas, trotskistas, comunistas etc.).

Talvez chamar essa construção de ingenuidade não seja totalmente adequado porque talvez se tratasse, na mesma medida, de uma ambigüidade deliberada, que colocava como existente o que era apenas desejado, que moldava o real para que coincidisse (falsamente, é claro) com o projeto ideológico. Mas era claro que, ingenuidade ou ideologia, a verdade se evidenciaria cedo ou tarde e teríamos que lidar com os resultados do processo fossem eles positivos ou negativos.

O CMI se apresentava como um projeto que "queria dar voz aos que não têm voz" o que significava mais do que "vincular-se aos movimentos sociais" — significava que os movimentos sociais falariam por si mesmos, significava que o CMI era os movimentos sociais.



DIGITO_Book.indb 311 7/11/2006 22:07:16

Claro que tudo isso pressupunha muita coisa: que os movimentos sociais que estavam mais engajados no chamado "movimento antiglobalização" (os movimentos de jovens autonomistas e alguns movimentos sociais ligados à rede Ação Global dos Povos) eram representativos do universo total dos movimentos sociais e que o processo de apropriação do CMI que eles haviam liderado podia ser estendido aos movimentos sociais como um todo em escala global.

Esses pressupostos eram falsos e a verdade começou a se evidenciar quando a onda de protestos contra os encontros de cúpula arrefeceu e a atividade "nacional" dos CMIs começou a ganhar centralidade. Nesse momento, os CMIs tiveram que olhar para a realidade de cada lugar e tentar compatibilizar o discurso social do CMI como veículo dos movimentos, com a convicção política numa sociedade com justiça social e democracia direta. Em muito pouco tempo, ficou claro que os dois princípios eram incompatíveis.

A idéia de que os movimentos sociais eram de base era uma idéia normativa, um pensamento de como deveriam ser e não de como efetivamente eram. É claro que havia um setor de base na América Latina formado por movimentos como os zapatistas no México, o Mocase e alguns grupos piqueteiros na Argentina, além dos movimentos de jovens nos centros urbanos. Mas esses movimentos não eram nada representativos do conjunto dos movimentos sociais do continente, todos vindo de experiências direta ou indiretamente stalinistas e muito marcadas pelo estatismo e pelo centralismo democrático. De forma que, num determinado momento, ficou claro que se o CMI fosse um veículo "orgânico" aos movimentos sociais ele teria que abrir mão da sua orientação política e submeter-se à orientação dominante dos movimentos ou então, inversamente, se apostasse na sua orientação política, teria que se conformar com seu isolamento. Esse dilema, como deve ser claro para qualquer leitor, nunca foi abertamente enfrentado e a ambigüidade constitutiva do CMI desenvolveu-se aí também.

A postura típica do CMI consiste em flertar com os movimentos sociais no que eles têm de radical e anticapitalista e ignorar toda a sua dimensão "reformista" e "autoritária". Freqüentemente, esse



DIGITO_Book.indb 312 7/11/2006 22:07:16

jogo de sedução e desprezo coincide com as duas dimensões que Lenin já havia distinguido em 1902: a dimensão social e a dimensão política. No clássico *O que fazer?*, Lenin havia argumentado que o movimento sindical deixado por si só tinha uma consciência parcial e uma plataforma reformista — por isso, completava, era preciso que o partido, que tinha o conhecimento científico do processo histórico, se infiltrasse no movimento sindical para dar-lhe uma orientação revolucionária. Durante todo o século XX *O que fazer?* funcionou como um verdadeiro manual de como os partidos comunistas deviam se infiltrar e manipular os movimentos sociais para conduzi-los na direção determinada pelo centralismo democrático dos comitês centrais.

A história do século XX é, num sentido, a história da cooptação dos movimentos sociais pelos partidos políticos e pelo Estado. Os movimentos "selvagens" que resistiram e lutaram por sua autonomia, como os conselhos operários, a rebelião de maio de 1968 ou a revolta argentina de 2001, em grande medida fracassaram e deixaram apenas o legado político de uma luta a ser continuada e aprofundada. Como herdeiros dessa corrente minoritária da esquerda temos a difícil tarefa de pensar em como vamos nos relacionar com os movimentos majoritários vindos de outras tradições, especialmente quando eles estão em oposição aos nossos princípios mais caros.

A presente situação na América Latina é bastante desafiadora nesse sentido. Com a ascensão de partidos políticos de esquerda ao poder na Venezuela, Brasil e Argentina, houve um movimento em escala continental de alinhamento dos movimentos sociais com os governos nacionais. Colocar-se como porta-voz dos movimentos sociais nesse contexto significa nada mais, nada menos do que apoiar os governos nacionais — não apenas legitimar a estrutura do Estado, como apoiar as políticas nada esquerdistas dos governos de Lula, Kirchner e Chávez. O preço por não fazê-lo nós já estamos pagando: é o isolamento.

Essa situação extrema talvez venha para bem. Ela está nos forçando a refletir sobre o projeto original do CMI e está nos obrigando a enfrentar difíceis (mas necessárias) escolhas políticas. Talvez tenhamos que, como Lenin, distinguir as dimensões sociais e



DIGITO_Book.indb 313 7/11/2006 22:07:16

políticas dos movimentos, não para criar alguma estratégia de manipulação, mas para reconhecer a dinâmica organizacional dos movimentos. A distinção leninista é ainda uma realidade dentro dos movimentos. Suas lideranças sabem que os sem-terra apenas querem terra, que os sem-teto apenas querem teto e que os trabalhadores apenas querem melhores salários. Eles tentam ainda manipulá-los para que apóiem ou critiquem o governo, que sejam contra ou a favor das reformas, das privatizações e dessa ou daquela versão da revolução. Se optamos, por nossos valores políticos, a não apoiar esses programas políticos ou menos ainda o processo de manipulação dos partidos, isso não significa que não devemos apoiar a luta social por terra, casa e salários. Mas, isso, evidentemente é insuficiente. Porque, ao apoiar a luta social do movimento, apoiamos indiretamente a luta política da liderança — luta política que pode estar em total oposição aos nossos valores.

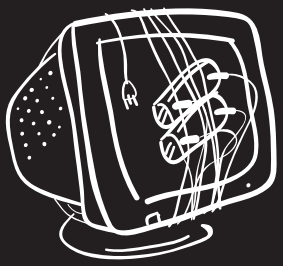
Uma situação como essa, só uma saída, que não é cômoda, nem muito bem definida: além de construirmos um veículo de comunicação com os valores que temos é preciso construir um movimento com os valores que temos — um movimento que vá além dos pequenos espaços que temos conseguido. A tarefa é enorme — e inadiável.



DIGITO_Book.indb 314 7/11/2006 22:07:17

DIGITO_Book.indb 315 7/11/2006 22:07:17

# : Intervenções Digitais



# #31 Net.art e mídia ativismo

*por Priscila Arantes*

> *"À medida que fica cada vez mais explícito de que o ciberespaço não é uma "terra de ninguém" (...), fica também cada vez mais explícito de que este é um novo território de batalha e luta social, um lugar onde as novas formas de legitimação do sistema capitalista pós-industrial, fluido e nômade, tenta consolidar seu poder."*
> Critical Art Ensemble

Muitos analistas da sociedade e da cultura vêm afirmando que estamos vivendo um verdadeiro choque do futuro ocasionado, sobretudo, pelos avanços das tecnologias da informação. Aglutinado sob o rótulo de revolução digital, este novo momento histórico vem se deslocando rumo à formação de novos paradigmas, trazendo reverberações profundas em diversas esferas da sociedade contemporânea.

As recentes discussões sobre a sociedade pós-industrial e em rede, as modificações no campo do trabalho e da própria economia, bem como as questões que dizem respeito às novas formas de controle engendradas pelo sistema capitalista pós-industrial, são exemplos de como a organização social tem estado intimamente atrelada ao desenvolvimento e impacto tecnológicos.

Uma das principais características deste novo paradigma tecnológico, lugar-comum entre os debates contemporâneos, diz respeito ao fato de que a informação vem se tornando a matéria-prima cada vez mais central do processo produtivo. Para alguns[1], o capitalismo pós-industrial tenderia a atingir um estágio em que o compartilhamento e a distribuição do conhecimento tecnológico poderiam gerar mais riquezas de que seu tradicional modelo baseado na propriedade privada dos meios de produção.

Não por acaso vimos surgir movimentos tal como o do software livre,

[1] AMADEU, Sérgio (Org). Software Livre e inclusão digital. São Paulo: Conrad, 2003.



DIGITO_Book.indb 317 7/11/2006 22:07:18

discussões sobre as questões do *copyleft* e inclusão digital. Munidos pelo espírito de democratização ao acesso e ao compartilhamento da informação, esses movimentos buscam romper com o aprisionamento do conhecimento tecnológico a uma inteligência redutora e monopolista.

Por outro lado é de fazer notar, tal como nos assinala tão bem Deleuze, as estratégias mais complexas, nômades e descentralizadoras de controle e vigilância engendradas pela máquina capitalista pós-industrial. As antigas sociedades de soberania, diz Deleuze, "manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios (...) as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus".

Já Alex Galloway, em seu livro *Protocol: how control exists after descentralization*, publicado em 2004, partindo dos pressupostos já delineados por Deleuze, Foucault, Hardt e Negri, argumenta que o controle descentralizado e nômade da sociedade capitalista contemporânea se debruça nos protocolos, tais como o DNS, o TCP/IP, que governam os fluxos de informações na rede.

De fato, o que os teóricos da contemporaneidade nos têm alertado é que, paralelamente ao surgimento de uma nova economia, de novas organizações empresariais, de transformações no mundo do trabalho com a perda, inclusive, de vários dos direitos trabalhistas conquistados ao longo do século passado, têm surgido novas formas de poder, controle e vigilância engendradas pelo sistema capitalista pós-industrial.

## A arte como forma de resistência: o debate teórico

Como então resistir contra as sociedades de controle sem cair em suas malhas de manipulação quase invisíveis? As formas de resistência na sociedade contemporânea são semelhantes às delineadas anteriormente? Para alguns pensadores, parece que não. Esse é o caso do grupo Critical Art Ensemble,, um coletivo de ativistas para quem as regras da resistência política e cultural devem se modificar e se adaptar à fluidez e ao nomadismo do sistema que lhe dá origem.



DIGITO_Book.indb 318 7/11/2006 22:07:18

Movimentar-se no tanque de poder líquido, diz o coletivo, "não precisa ser necessariamente um ato de aquiescência e cumplicidade. A despeito de sua situação difícil, o ativista político e o ativista cultural ainda podem produzir distúrbios (...) o jogador pós-moderno é um jogador eletrônico. Um pequeno mas coordenado grupo de hackers poderia introduzir vírus e bombas eletrônicas em bancos de dados, programas e redes de autoridade colocando a força destrutiva da inércia contra o domínio nômade".

Também para Alex Galloway a natureza [redacted] da resistência tem mudado. Não se trata de fazer uma crítica à sociedade midiática fora da rede. Mas de, ao contrário, estar dentro dela para criticá-la. Para Galloway os *hackers*, a mídia tática, bem como algumas manifestações de net.art, que será meu foco de estudo neste artigo, têm um papel crucial na "guerrilha" contra o império capitalista pós-industrial: eles utilizam o potencial da mídia de forma tão radical que acabam quebrando os seus próprios protocolos.

De fato, dentro do debate [redacted] teórico e filosófico é quase impossível não perceber o papel que a manifestação artística tem desempenhado no sentido de fazer uma crítica ao establishment vigente. Sem pretender, aqui, realizar um mapeamento dos discursos na área, podemos lembrar de Walter Benjamin, que em seu ensaio A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica afirma que o processo de desauratização traria não somente modificações essenciais na recepção e na produção da obra de arte como, também, alterações na sua função social, que deixaria de se fundar no rito para se fixar na práxis política. [redacted] Também é dentro dessa perspectiva que encontramos A arte na sociedade unidimensional, um ensaio de Herbert Marcuse em que ele assinala o poder liberador da prática artística. "O grande artista pode capturar toda a amargura e horror, todo o desespero e tristeza da realidade — tudo isto se converte em beleza", diz Marcuse, "então a arte, com toda a sua força afirmativa, operaria como parte do poder liberador do negativo e ajudaria a libertar o inconsciente e o consciente mutilados, que solidificam o establishment repressivo". [redacted]

Em sua monumental Teoria estética, Theodor Adorno desenvolve o



DIGITO_Book.indb 319 7/11/2006 22:07:18

conceito de mimese crítica, como uma forma de recuperar a produção artística em uma sociedade em que tudo se transforma em mercadoria. [redacted] Já Gilles Deleuze afirma que uma das estratégias para resistir às novas formas de manipulação da sociedade capitalista é operar no sentido da contra-informação. Uma informação, diz o filósofo, "é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. (...) em países sob ditadura cerrada, em condições particularmente duras e cruéis, existe a contra-informação (...) a contra-informação só se torna eficaz quando ela é — e ela o é por natureza — ou se torna um ato de resistência". [redacted] Interessante perceber que, para Deleuze, a obra de arte é, em si mesma, aquilo que resiste: "A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência"

**A arte como crítica de arte e dos meios de comunicação**

Apontar o ato de resistência como a interface comum entre a comunicação e a arte em uma sociedade de controle parece fundamental para entender as linguagens contemporâneas, particularmente as novas possibilidades estéticas que despontam da interpenetração da arte com as mídias digitais, sob as suas mais diferentes vertentes tais como a net.art, a web arte e as artes telemáticas. [redacted] É importante ressaltar, contudo, que muitos dos movimentos artísticos da arte moderna e contemporânea foram, cada qual à sua maneira, atos de resistência. Resistência aos paradigmas da estética convencional, resistência à simplificação das linguagens, resistência à exposição em espaços e lugares ditos tradicionais, tais como museus e galerias de arte, resistência aos suportes tradicionais do fazer artístico. A esse respeito basta lembrar o papel revolucionário dos *ready mades* duchampianos, as críticas político-ideológicas nos trabalhos de arte conceitual de Cildo Meirelles, o cinema-montagem de Eisenstein, bem como as críticas aos paradigmas da estética clássica e "burguesa" nas



DIGITO_Book.indb 320 7/11/2006 22:07:19

manifestações neodadaístas do grupo Fluxus. De fato, se olharmos para a produção artística moderna e contemporânea, perceberemos que a palavra resistência assumiu, aí, um sentido amplo indo muito mais além do que a simples contestação do sistema capitalista. [redacted] Importante lembrar, aqui, que os processos de resistência e crítica ao papel da mídia no mundo da arte também não é recente. Já no início do século XX artistas como Laszló Moholy-Nagy, entre outros, começaram a fazer uso do telefone, rádio, entre outros meios de comunicação, como recurso expressivo e estético. [redacted] No já histórico Guerra dos mundos Orson Welles, utilizando um programa radiofônico, simulou uma invasão de marcianos no planeta Terra. Apesar de os anúncios, durante o programa, afirmarem que se tratava de uma peça de ficção, o pânico tomou conta do público ouvinte, explicitando o poder do rádio como veículo de comunicação. Mas foi em seu clássico Cidadão Kane, de 1941, que Welles usou deliberadamente a arte para operar, de forma inédita no cinema, a crítica aos meios de comunicação de massa. Com planos e posicionamento de câmera inovadores, Welles contava a história de um supermagnata da mídia para explicitar como os veículos de comunicação podem ser também veículos de manipulação ideológica e coletiva. [redacted] Exemplar nesse sentido é o documentário Beyond Citizen Kane, produzido nos anos 1980 pelo inglês Simon Hogarth, que, em visita ao Brasil, conheceu o império da Rede Globo. A edição do debate Collor/Lula em 1989, a "cobertura" das Diretas Já, cenas de criança cheirando cola se alternando com trechos do programa Xou da Xuxa em que ela canta "todo mundo está feliz, todo mundo quer dançar", são algumas das cenas desse documentário que coloca em plena evidência o poder da rede de televisão no país. [redacted] Mas não foi apenas no nível temático que o formato televisivo serviu às novas estratégias de resistência aos mecanismos de manipulação e modulação permitidos pelo uso dos sistemas de telecomunicação. Quando Nam June Paik, em Magnet TV, de 1965, desviou, com a ajuda de imãs poderosos, o fluxo de elétrons no interior do tubo iconoscópio ou quando Wolf Vostell, na videoinstalação 6 TV-dé-coll/agen, de 1968, apresentou seis televisores que transmitiam



DIGITO_Book.indb 321 7/11/2006 22:07:19

imagens abstratas segundo um processo de desestruturação (ou décoll/agen) do fluxo eletromagnético, é a mesma idéia que se amplia, dentro, agora, do contexto específico da videoarte.

Palavras: a sala de conferência de imprensa de Antoni Muntadas, apresentada pela primeira vez no Museu de Arte de Indianópolis em 1991, também coloca de forma evidente a crítica ao estatuto dos meios de comunicação de massa na sociedade contemporânea. A sala, obscurecida, continha um tapete formado por jornais que ligava o púlpito de um orador, vazio e com microfones, a um monitor de vídeo, que veiculava imagens de discursos políticos, evidenciando a padronização dos dispositivos formais de emissão e recepção desse tipo de discurso nos veículos midiáticos. Essa mesma instalação foi apresentada no Brasil, na galeria Luísa Strina no ano de 1992, quando o artista acrescentou, às imagens e sons de discursos políticos tomados em vários contextos internacionais, materiais de arquivos brasileiros.

Também podemos fazer referência às experiências de Marcelo Tas que, na figura do repórter Ernesto Varela, realizou de forma irônica e sarcástica uma crítica contundente ao poder constrangedor dos meios de comunicação de massa. Nessa mesma perspectiva, o Manifesto de Arteônica, de 1971, de Waldemar Cordeiro destacava o papel obsoleto da arte tradicional e a importância da democratização do acesso à produção artística pelos meios telecomunicativos, idéia que seria retomada mais tarde por Júlio Plaza, então curador da seção de Arte Postal da 16ª Bienal Internacional de São Paulo (1981). Plaza, no catálogo da exposição, acentuava o aspecto democratizador da mail arte, criticando o estatuto da "propriedade da arte ou seja a cultura como prática econômica, e que propõe a informação artística como processo e não como acumulação"[2].

A partir dos anos 1970 e 80 uma série de artistas, dentro e fora do Brasil, começam a utilizar, de forma mais sistemática, os suportes imateriais de comunicação como recurso expressivo, estético e de crítica. Por meio da utilização de satélites, *slow scan* TV, telefone, fax, entre outras formas de distribuição de informação, os artistas dessa época procuraram privilegiar os projetos de ordem global. A proposta des-

[2] Catálogo de Arte Postal da 16ª Bienal Internacional de São Paulo.



DIGITO_Book.indb 322 7/11/2006 22:07:20

ses eventos foi a de ultrapassar a atitude tradicional e contemplativa em relação ao objeto artístico e à mídia de massa, já que esse tipo de produção procurou privilegiar muito menos o objeto ou a imagem produzida do que o processo comunicativo; o diálogo e a comunicação bidire[redacted] cional que se estabeleciam entre os diversos componentes do evento. O caráter transgressivo de algumas dessas práticas se faz notar, por exemplo, em projetos como *Louvre du Louvre* (1990), que contou com a curadoria de Paulo Laurentiz e cuja [redacted] proposta era a invasão, por fax, do Museu do Louvre na França.

**Net.arte ou a resistência do meio ao meio**

A produção artística contemporânea que se situa na interface com as mídias digitais retomam, de certa forma, essas estratégias de resistência, operando discursos críticos no âmbito da própria estrutura de funcionamento da internet. Muitos trabalhos, assumindo quase um viés desconstrutivista, não somente subvertem os protocolos normais do trânsito e fluxo de informações realizados em rede, discutindo questões que dizem respeito ao contexto e à estrutura específica da internet, como também trazem à luz temas que, no ciberespaço, se tornam mais explícitos, tais como a questão da autoria, do plágio, do "hackeamento", do *copyright*, das situações de compartilhamento e dos espaços colaborativos. Colocam em discussão, também, questões que dizem respeito à privacidade, à manipulação do corpóreo e à ética de relacionamento com as novas formas de vida.

Interessante perceber que esse espírito transgressor acompanha o próprio termo *net.arte*, que parece ter surgido pela primeira vez em 1995 como uma espécie de *ready made* em uma lista de discussão sobre as produções artísticas realizadas na internet:

*I fell its time now to give a light on the origin of the term net art. Actually, it is a ready made. In december 1995 Vuk Cosis got a message, sent via anonymous mailer. Because of incompability of software, the opened text appeared to be practically unreadable ascii abracadabra.*

*The File Room*, de Antonio Muntadas, é um dos primeiros trabalhos desenvolvidos para a internet. O projeto, que discutia o tema da



DIGITO_Book.indb 323 7/11/2006 22:07:20

censura cultural, consistia de uma instalação e um banco de dados, em que os usuários poderiam depositar os seus projetos censurados. Quatro anos mais tarde Mark Napier, em The Digital Landfill, também convidou os usuários a colocarem informações em um banco de dados. Mas, contrariamente ao trabalho de Muntadas, o de Napier realizou uma crítica aos processos cada vez mais acumulativos e entrópicos das informações nas sociedades midiáticas. Já em Paisagem 0 de Giselle Beiguelman, Marcus Bastus e Rafael Marchetti, a idéia de um banco de dados ganha contornos diferenciados: nesse caso o banco de dados não é visto como um processo de acumulação excessiva de informação, mas como algo que está sendo compartilhado e construído coletivamente a partir das reciclagens e sampleagens realizadas pelos próprios internautas de maneira colaborativa. [redacted] Muito se tem discutido sobre a autoria, os direitos de autor e a propriedade da obra de arte em relação ao espaço da internet — um espaço no qual nenhuma informação está a salvo de ser reproduzida e reutilizada. Nesse contexto coloca-se em xeque a noção de autoria e do artista gênio e a antiga discussão sobre o original e a cópia, bem como sobre o valor aurático da obra de arte que parece, aqui, não ter nenhum sentido, já que a máquina informática é em si mesma uma tecnologia da digitalização, isto é, da clonagem, da transformação de um em outro. [redacted] Esse é, por exemplo, um dos pontos-chave do coletivo Re:Combo que vem desenvolvendo projetos de arte de forma colaborativa, operando um discurso essencialmente crítico sobre os processos de comercialização da internet e sobre os conceitos de propriedade intelectual e autoria. [redacted] Exemplar sobre a noção de autoria no ambiente da internet são os trabalhos de Cícero Inácio Silva como o projeto Assina: do texto ao contexto , que investiga as questões que dizem respeito à autoria, à veracidade e ao excesso de informações veiculadas na rede. Em *Plato On-line: Nothing, Science and Technology*, Cícero desenvolve um periódico científico fictício que apresenta textos "acadêmicos" gerados por algoritmos. Os textos, totalmente sem sentido, colocam em debate não somente a indústria do "citacionismo acadêmico", como



DIGITO_Book.indb 324 7/11/2006 22:07:20

também a veracidade das informações veiculadas pela internet. [redacted] Vale lembrar, também, as intervenções de arte-hacktivismo promovidas pelo 0100101110101101.org, um site tipicamente de resistência, que coloca em debate as noções de autoria, direito autoral e plágio no contexto da internet. Em Vaticano.org a proposta era a de "hackear" o web site oficial do Vaticano colocando, on-line, uma versão com algumas modificações. Outro trabalho que acompanha esse espírito ativista é Mejor Vida Corporation, de Miverva Cuervas, um site de uma empresa fictícia que oferece inúmeros produtos passíveis de serem "comprados" pela rede realizando, de forma irônica, uma série de questionamentos ao sistema capitalista. [redacted] Dentro de uma outra perspectiva encontram-se aqueles trabalhos que subvertem as interfaces usuais, rompendo com as expectativas comuns dos usuários da internet, como é o caso do divertido trabalho Z de Antoni Abad. Aqui somos levados a uma tela cinza que contém uma mosca impossível de ser clicada. O objetivo desse projeto é o de não comunicar. Rompe com os protocolos habituais da internet, quando clicar significa acessar, encorajando, assim, o usuário a pensar sobre as restrições e o controle impostos pela internet. Já em Referencias de Ricardo Iglesias ou no site do grupo brasileiro Corpos Informáticos a idéia é questionar as interfaces fundadas em janelas. Apresentam um espaço fluido e caótico, rompendo com a estrutura tradicional das disposições das janelas na tela do computador. [redacted] Vale lembrar, ainda, da exposição CODeDOC (2002), curada por Christiane Paul e que teve como objetivo explorar o código fonte como parte fundamental da obra a ser desenvolvida. Dentre os trabalhos aí apresentados destaca-se o de Sawad Brooks Perl, um site em que o código fonte altera e interfere na página inicial de sites de três grandes jornais do mundo. [redacted] Todas essas poéticas revelam, cada uma à sua maneira, uma forma de resistência às sociedades de controle, seja subvertendo os protocolos do fluxo de informação pela rede, seja problematizando questões que dizem respeito ao contexto e à estrutura específica da internet. Trazem à luz e ao debate temas que, na sociedade midiática, se tornam mais explícitos: net ativismo, *copyleft*, autoria, contra-informação, di-



DIGITO_Book.indb 325 7/11/2006 22:07:21

reito autoral, compartilhamento, nomadismo, manipulação do corpo, entre outros. Expandem o exercício crítico para além das instituições e dos órgãos estatais. Transformam, assim, a resistência na capacidade de gerar, parafraseando Deleuze, movimentos ondulatórios e fora de órbita, que arremessam os sistemas de comunicação em um feixe descontínuo de criativa desordem. [redacted]

**Bibliografia**

ADORNO, Theodor. Teoria estética. São Paulo:Martins Fontes, 1970.

AMADEU, Sérgio (Org). Software Livre e inclusão digital. São Paulo: Conrad, 2003.

ARANTES, Priscila. Arte e mídia no Brasil: por uma estética em tempo digital. Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

_____.; PEREIRA, Mirna Feitoza. "Arte digital é tema de dois encontros em São Paulo". In Revista Galáxia. Curso de pós-graduação em comunicação e semiótica da PUC/SP, n. 5, 2003.

_____.. "Bienal de São Paulo flui em tempo real na net". In Folha de S. Paulo, São Paulo, 4 jul. 2002. Folha Ilustrada.

BAUMGARTEL, Tilman. "Netart: on the history of artistic work with telecomunications media". In WEIBEL, Peter; DRUCKEY, Timothy. Net Condition: art and global media. Karlsruhe, ZKM Center for art and media; Cambridge: MIT, 2002.

BENJAMIN, Walter. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. "Magia e técnica, arte e política". In Obras escolhidas, V. 1, 6 ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.

CASTELLS, Manuel; MAJER, Ronei Venâncio (Trad.). A sociedade em rede — a era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, Mario. O sublime tecnológico. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

_____. L'Estetica dei Media. Salerno: Capone Editore, 1990.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. São



DIGITO_Book.indb 326 7/11/2006 22:07:21

Paulo: Editora 34, 1995.
DOMINGUES, Diana (Org.). A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
_____. Criação e interatividade na ciberarte. São Paulo: Experimento, 2002.
_____. Arte e vida no século XXI. São Paulo:Editora da Unesp, 2003.
EMSEMBLE, C. A. Distúrbio eletrônico. São Paulo: Conrad, 2001.
FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
GALLOWAY, A. Protocol:how control exists after decentralization. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2004.
HORKHEIMER, Max; ADORNO, T. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
KERCKHOVE, Derrick de. Connect intelligence: the arrival of the web society. Toronto: Souerville House Publishing, 1997.
LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.
_____ . Cibercultura. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.
LYOTARD, F. O Pós Moderno. Trad. Ricardo Correia Barbosa. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
MARCUSE, Herbert. "A arte na sociedade unidimensional" In LIMA, Luiz Costa (Org). Teoria da Cultura de Massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
McLUHAN, M. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix, 1995.
VIRILIO, P. O espaço crítico — e as perspectivas do tempo real. São Paulo: Editora 34, 1999.

**Links**

"Sobre as sociedade de controle: post scriptum" de Gilles Deleuze <http://www.informarte.net/bailedemascaras/controle.htm>.
Entrevista com Gilles Deleuze <http://www.imediata.com/ASAV/atocriadeleuze.html>.



DIGITO_Book.indb 327 7/11/2006 22:07:22

"The File Room" de Antoni Muntadas <http://www.thefileroom.org/>.
"The Digital Landfill" de Mark Napier <http://potatoland.com/landfill/>.
Web site do grupo Re:combo <http://www.recombo.art.br/>.
Z de Antoni Abad <http://www.mecad.org/net_condition/z/>.
Referências de Ricardo Iglesias <http://www.mecad.org/net_condition/referencias/referencias.html>.
Web site do Midia Tática <http://www.midiatatica.org/>.
Web site do grupo Corpos Informáticos <http://www.corpos.org/folds/index.html>.



DIGITO_Book.indb 328 7/11/2006 22:07:22

# #32 My_Apologize

*por Brunno Galvão*

De repente um cara vem na rua e do nada resolve que você deve apanhar. E começa a incitar a multidão para concordar com ele sobre o fato de você ser uma ameaça a todos. Começa a dizer que você está armado, que você é uma ameaça e que deve ser destruído. Afinal você quando criança bateu no menino que tentou tirar o seu picolé. Isso basta para provar que você é um ser ex-tre-ma-men-te perigoso, e que o quanto antes (...) deve ser destruído.

Você fica completamente apavorado. Um sentimento de total impotência. Não adianta nada dizer que você não tem armas, não adianta levantar as mãos, levantar a camisa, arregaçar as calças... Não adianta ele mandar alguém para revistar você e por diversas vezes nada encontrar... A resposta é sempre a mesma: você está escondendo em algum lugar. E ele clama a ajuda da multidão para destruir você, antes que você tenha chance de usar as suas armas secretas.

A multidão olha meio desconfiada. Alguns concordam, outros aceitam e outros apenas falam, mas não fazem nada, afinal, ele é tãااão forte. E nessa você dança. É espancado, torturado, tem suas forças todas destruídas, e tudo o que você tem de valor deve ser passado ao controle de alguém totalmente isento: ele.

Depois de um ano de muita surra, quando você está totalmente esgotado, quase morrendo, ele percebe que você não era perigoso. Que você não tinhas armas. Que aquele incidente do picolé foi apenas uma briguinha casual de criança. Pede desculpa e, pronto, tá tudo resolvido. A final tudo se resolve com um pedido de desculpa que ninguém escuta.

A multidão vai se dispersando e fingindo que não estava fazendo coro, fingindo que não estava concordando, fingindo que não estava lá.

...

É em meio a esse universo angustiante de extrema violência que eu, como artista que sou, mando a resposta. Em outro território, em outra linguagem, mas que transmite uma similar sensação de angús-



DIGITO_Book.indb 329 7/11/2006 22:07:22

tia e impotência diante de algo mais forte e com capacidade de destruição desconhecida. [redacted] My_Apologize é isso. Um executável com cara de vírus, com forma de vírus, bloqueado por muitos antivírus paranóicos e com a capacidade de gerar alguns transtornos. São aproximadamente novecentos quilobits que ocupam um espaço considerável na sua caixa com um executável anexado tão misterioso quanto qualquer vírus desses que recebemos diariamente: como nome de uma pessoa conhecida, duzentos pedidos de desculpa e um aviso legal que instigam ainda mais a curiosidade do receptor. Será que isso é realmente um arquivo seguro? Ao tentar executar o pânico começa. Erros do Windows, o mouse desaparece, o teclado é bloqueado, e as imagens que aparecem no seu vídeo não são nada animadoras: cenas de tortura amplamente divulgadas na internet acompanhadas da mensagem "*Deleting Files...*". E você não pode fazer nada!!! Apenas duvidar que aquilo está realmente acontecendo. Mas, para qualquer dano que por ventura eu tenha causado, My Apologize!



DIGITO_Book.indb 330 7/11/2006 22:07:23

# #33 Zona de risco: poéticas de intervenção digital[1]

*por Brunno Galvão*

Trabalhar em arte e tecnologia é, por vezes, trabalhar em zona de risco. Zona de risco, por um lado, por se tratar de circunstâncias criativas que exploram novas linguagens e abordagens e, por outro lado, por problematizar as relações simbólicas com as quais essas tecnologias estão atreladas e operar uma metacrítica da sociedade. Zona de risco também, em muitos casos, por não permitir o distanciamento tão caro ao universo da arte, cujos agentes, quer sejam criadores, historiadores, críticos, curadores ou teóricos, aprendem a enfrentar a realidade in loco e a participar dela, a vivê-la, a transformá-la.

Na contemporaneidade, é possível observar contextos poéticos que inserem a arte e tecnologia em zona de risco. O advento dos ataques terroristas aos EUA e à Espanha fez repensar, sob um outro paradigma, as forças comunicacionais. Um paradigma fora do sistema tradicional de vigilância, designado pela noção de vulnerabilidade, por meio de estratégias descentralizadas, transnacionais, políticas e filosóficas. Os críticos eventos ocorridos em 2001 e 2004 podem ser interpretados também como verdadeiras intervenções de mídia, intervenções não autorizadas no sistema, intervenções desconstrutoras da informação institucionalizada, na tentativa de mover barreiras ainda não penetradas.

Trata-se de uma metáfora para a compreensão de um mundo desmontado. Esses eventos representam um mundo fora da esfera de vigilância disciplinar que caracteriza a sociedade capitalista industrial desde o século XIX e a criação do panóptico. Nesse contexto cultu-

[1] Inicialmente preparado para o Simpósio Internacional Emoção Artificial II (promovido em 2004 pelo Itaú Cultural, com curadoria de Arlindo Machado e Gilbertto Prado), este artigo foi apresentado em 2005 no Compós, no grupo de trabalho "Poéticas Digitais". A presente versão possui acréscimos e alterações devido à generosa e minuciosa colaboração de Nina Velasco e Cruz, que, no decorrer do congresso, foi relatora e leitora crítica deste trabalho.



DIGITO_Book.indb 331 7/11/2006 22:07:23

ral, associar esses eventos à idéia do software virótico advém como a noção do meio digital desconstruindo as formas organizadas de linguagem. [redacted]

[redacted] Para a estudiosa Nina Velasco e Cruz[2], os eventos do terrorismo mundial que recentemente testemunhamos atestam justamente as novas formas de resistência ao mundo capitalista pós-disciplinar, em que "as estratégias descentralizadas, transnacionais" têm mais efeito do que o projeto de revolução que pretendia ocupar a torre do panóptico. [redacted]

[redacted] Conforme afirma Velasco e Cruz, no capitalismo pós-industrial em que vivemos, o paradigma é aquele do controle descentralizado indicado por Deleuze, em que o panóptico foi destruído e pulverizado em inúmeros mecanismos digitais modulares de controle. Por essa concepção, as câmeras de vigilância, os mecanismos de rastreamento da internet (cookies), o código de barras que unifica todas as informações em um padrão universal e os chips de localização por satélite (GPS) são alguns dos novos modelos de controle que substituem a visão centralizada do panóptico de Bentham. [redacted]

[redacted] A visão de Velasco e Cruz traz à tona a noção de que os conceitos de rizoma, de Deleuze, ou o de campo minado, de Lotman, pretendem dar conta do novo espaço instaurado com o advento da sociedade de controle. Ela salienta, no entanto, que o novo modelo não é totalmente imune a falhas. Assim, é possível observar, entre outras coisas, que as intervenções terroristas atestam que o sistema não é impenetrável. Por esse raciocínio, utilizar a metáfora do software virótico é adequada na mesma medida em que é adequado considerar que o vírus não é algo totalmente estranho ao sistema, mas sim algo que se utiliza do próprio sistema para miná-lo. [redacted]

[redacted] Como um método de reversão às normas estabelecidas, trata-se, no campo expressivo, de uma nova perspectiva artística-política estabelecida entre a esfera pública e a privada, em que é acentuado o fato de que determinados artistas que trabalham com as mídias — para além do projeto industrial que as determinam — não objetivam ocu-

[2] Professora da Universidade Federal Fluminense, é pesquisadora associada do Núcleo de Tecnologia da Imagem (N-imagem) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



DIGITO_Book.indb 332 7/11/2006 22:07:24

par na sociedade um papel complacente, mas sim assumem em seus trabalhos uma postura crítica e uma força desestabilizadora capaz de originar gestos de insubordinação e novos processos de subjetividade. Tais manifestações demonstram, dessa maneira, a força crítica capaz de residir da união proveniente entre arte e tecnologia.

No campo das estratégias sensíveis da arte contemporânea, há o convívio dessas manifestações com aquilo que Edmond Couchot denomina "desespecificação das práticas artísticas"[3] e que revela, segundo ele, uma hibridação generalizada estendida agora a todo universo dos modelos fornecidos pela tecnociência. Por esse raciocínio, podemos compreender uma nova forma de organização das proposições artísticas que denota ondas expansivas e libertárias geradas em torno aos sistemas midiáticos.

Nina Velasco e Cruz chama a atenção, no entanto, que se deve destacar as possíveis conseqüências políticas implícitas nesta aliança entre arte, tecnologia e ciência. Ela lembra que, como bem indica Arlindo Machado[4], as experiências de artistas que se unem a técnicos em laboratórios de empresas privadas ou em instituições de pesquisas governamentais podem estar a serviço do sistema, ao explorarem melhor do que ninguém as potencialidades culturais das novas tecnologias. Assim, é preciso ressaltar o fato de que nem toda experiência híbrida "denota ondas expansivas e libertárias", como se torna implícito na argumentação aqui travada, da mesma forma também que nem toda experiência com arte e tecnologia se encontra em "zona de risco".

Trabalhar com arte e tecnologia também pode se traduzir como zona de risco ao inserir essas poéticas de intervenção digital nos espaços e circuitos convencionais da arte. Baseadas em suas intervenções digitais e em suas constituições sígnicas, as zonas de risco enfrentadas hoje pelas poéticas digitais são acionadas num circuito cultural estabelecido, desse modo, em meio a uma nova ordem política e social.

Dessa forma, a noção de "zona de risco" aqui estudada é um tipo

[3] COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 265-269.

[4] MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.



DIGITO_Book.indb 333 7/11/2006 22:07:24

de leitura que pretende dar conta tanto da situação contemporânea que tem como emblema o atentado às torres gêmeas do World Trade Center quanto o lugar próprio de tensão em que se encontram as experiências que se utilizam dos novos meios tecnológicos e de sua relação com os circuitos da arte e das mídias. [redacted]

**Poéticas da *wired city***

[redacted] No Brasil, eu vivencio esta experiência numa cidade como São Paulo. Uma cidade que é provavelmente a que mais compreende no país a dinâmica digital. São Paulo é um grande aparelho cultural, uma wired city como já pensava Vilém Flusser nos anos 1980. Embora seja uma cidade midiatizada, ela vive em intermitente contradição e negociação entre a lógica do local e do global, entre noções de inclusão e exclusão digital. [redacted]
Uma cidade com uma tradição de artistas, como Julio Plaza, que empreendem suas obras desde os anos 1970 em confronto direto entre o sistema urbano e o midiático. Nessas circunstâncias, a cidade integra relações ambíguas como as geradas nas confluências com as grandes corporações, com as instituições culturais, com os agentes locais e com o poder público municipal. Nesse âmbito, ao mesmo tempo em que a prefeitura cria centros comunitários de acesso digital livre a partir do uso de software aberto e gratuito, ela permite também a coexistência de um emaranhado de ligações e cabeamentos clandestinos na rede informacional. [redacted]

[redacted] Recentemente temos convivido em São Paulo com trabalhos de arte que provocam o embate direto com a realidade a partir do contexto digital. Esses trabalhos situam-se em zonas de risco por tentarem quebrar bloqueios institucionais e desenvolverem-se em circunstâncias geralmente não protegidas. A questão é saber como os artistas que geram essas obras articulam de forma consciente e sensível o enfrentamento com o espaço coletivo na contramão da babel de mídias e das convenções institucionais. [redacted]

[redacted] Esse tipo de visão de arte advinda das práticas midiáticas foi vivenciada anteriormente em São Paulo tanto pelo cinema militante (como a empreendida pelo grupo Alegria) e pelas intervenções



DIGITO_Book.indb 334 7/11/2006 22:07:25

públicas de coletivos como o 3Nós3 (formado por Mario Ramiro, Hudinilson Junior e Rafael França) dos anos 1970 quanto pelo vídeo independente (como as produtoras TVDO e Olhar Eletrônico) e pelas TVs e rádios livres dos anos 1980, como a TV Cubo e Rádio Xilique (propostas desenvolvidas por Marcelo Masagão). Nessas experiências, conforme Nebeau afirma, quando se combate as formas expressivas geradas por um sistema midiático se combate também a imagem que este sistema cria, a sua sintaxe, ou "a sua maneira de organizar o mundo"[5].

As poéticas de confronto e de intervenção digital existentes hoje em São Paulo são interligadas como um trabalho político na construção de redes de relações sociais em várias frentes. Redes de colaboração promovidas pela internet e que ampliam a noção de ambiente artístico.

Como um movimento de inteligência coletiva, essas poéticas articulam intervenções na vida pública em torno a performances situacionistas, como é o caso de Graziela Kunsch em seu franco-ativismo em torno a coletivos, comunidades virtuais, instalações e projetos de vídeo; Marcelo Cidade em suas performances pelo espaço urbano associadas à fotografia digital; Giselle Beiguelman, em suas intervenções pela web, a partir de sites, telefonia sem fio e painéis eletrônicos publicitários; Jurandir Muller, Kiko Goifman, Lucas Bambozzi e Rachel Rosalen, em suas videoinstalações, net.art e documentários e projetos de intervenção pública com câmeras de vigilância e sensores eletrônicos; Daniel Lima e A Revolução Não Será Televisionada em seus projetos de intervenção em programas televisivos e também de intervenção nos sistemas públicos midiatizados.

Como é o caso também de ações como os casuais flashmobs na cidade, os weblogs, orkuts, vídeos políticos e as net rádios e fanzines digitais, acionados por coletivos que estabelecem intervenções midiáticas, como no caso dos coletivos Formigueiro, Metáfora, NeoTao, Horizonte Nômade, Nova Pasta, Base V, Esqueleto Coletivo, Contrafilé e Rejeitados; como é o caso de Ricardo Rosas e o site Rizoma

[5] NEBEAU, Charles. Eis o fascÌnio radical, ou o discreto charme da burguesia. In revista Cine Olho n. 8/9 (out./dez.), S„o Paulo, 1979, p. 45-46, 1979.



DIGITO_Book.indb 335 7/11/2006 22:07:25

(<http://www.rizoma.net>), um núcleo de inteligência coletiva que interconecta ações de dentro e fora, entre o pensamento local e global; Cícero Inácio da Silva e a contra-informação na escrita do texto científico; como é o caso dos VJs e suas performances de vídeo ao vivo na cena noturna eletrônica, como as do Bijari e dos Vjs Duva, Aléxis, Palumbo e Spetto, sendo o trabalho deste último associado também à criação de software aberto e gratuito e à noção de *copyleft*.

Esse conjunto de artistas acima citados explora a mídia digital para além dos espaços conhecidos do circuito da arte e vivem a cidade como uma experiência de subjetivação. Suas ações são realizadas a partir do compromisso com a vida pública e não necessariamente a partir do compromisso com o sistema da ciência ou da arte.

Deliberadamente dissociado do acesso às tecnologias de ponta, este movimento coletivo emergente em São Paulo se apropria e reprocessa os ambientes low tech existentes com atitude crítica.

Tal circunstância é assumida como uma forma de instaurar uma visão particular de mundo e furar bloqueios na constituição de um percurso expressivo nos meios digitais.

Esse conjunto de intervenções artísticas interage criativamente em São Paulo com uma espécie de sintaxe radical ao veicular contra-informações no próprio sistema midiático. O ponto de vista não familiar nesses trabalhos também impede o envolvimento inocente com a linguagem e exige o empenho do leitor/espectador para decodificar — sob uma nova lógica — o "texto" contaminado das mídias no universo da arte e da vida.

Fora do controle institucional, da lógica do mercado e na maior parte das vezes afastada do contexto acadêmico, essas práticas insubordinadas questionam a liberdade nos meios digitais e se apresentam como um modo de ocupação do espaço público, na medida em que intervêm no circuito das mensagens comunicacionais que circulam pela cidade.

## Intervenções digitais

Relacionado a esse contexto da arte digital, gerada de forma mais combativa nas relações entre o ambiente público, destaca-se



DIGITO_Book.indb 336 7/11/2006 22:07:26

a poética de Lucas Bambozzi e Simone Michelin como exercícios de integrar a arte a processos de vida. Lucas Bambozzi e Simone Michelin são artistas que se destacam nesse contexto e ambos integraram recentemente a exposição de arte e tecnologia Emoção artificial II, promovida em 2004 pelo Itaú Cultural. [redacted]
É possível verificar na obra de Lucas Bambozzi experiências empreendidas de intervenções e desvios no cerne do próprio meio digital. Ele compartilha o contato efetivo direto entre a experiência individual e a experiência pública. Seus trabalhos são como manifestos sobre a intimidade e a identidade em plena era da desmontagem da informação. [redacted] Para tanto, Bambozzi chama a atenção para as formas de controle e invasão da privacidade advindas dos meios tecnológicos. [redacted] A arte para Bambozzi diz respeito a colocar em contato, ou em relação, sistemas comunicacionais de partilha e troca com o outro. Nesse sentido, para ele, vivenciar a situação do trabalho, a experiência que ele carrega, é inerente à constituição da própria idéia de arte. Seus trabalhos dizem respeito, de um modo geral, ao confronto midiático produzido no encontro com o outro e às relações do sujeito entre a vida pública e a vida privada. Esse é o caso de seu projeto Spio e seu robô espião apresentado na exposição Emoção artificial II, em 2004, com curadoria de Arlindo Machado e Gilbertto Prado. [redacted] Essa obra faz com que o sujeito, protegido em seu aparente anonimato das câmeras de vigilância, questione até que ponto ele mesmo não acata as situações ilícitas da vigilância e compartilha com o invasor uma mesma realidade. De uma certa maneira, Bambozzi proporciona nesse trabalho a possibilidade de cada indivíduo se posicionar diante do contexto midiático, fazendo com que cada um se observe tanto na função de invadido quanto na função de invasor. [redacted] Trabalhos como esses trazem questões novas para o espaço expositivo dos circuitos da arte. Trata-se de trabalhos de intervenção no espaço coletivo que geralmente atuam em espaços não institucionais. A questão mais premente a ser aqui pensada é: em que medida esses trabalhos se relacionam com os espaços institucionais, ou seja, em espaços da arte que ainda não foram penetrados pelas intervenções digitais? [redacted]



DIGITO_Book.indb 337 7/11/2006 22:07:26

Esse projeto de Lucas Bambozzi passou por uma série de negociações no decorrer da exposição Emoção artificial II com a equipe da empresa terceirizada que presta serviços de segurança ao Itaú Cultural e tal fato ocorreu também com o trabalho de Simone Michelin, presente na mesma mostra, ADA: anarquitetura do afeto. Essa experiência ocorreu por conta de ambos criadores questionarem em seus projetos a questão da vigilância e seus mecanismos de ação nos espaços públicos institucionais.

Como uma espécie de subversão, ou uma metáfora acerca da tensão que há entre o controle-descontrole da manipulação no meio digital, Bambozzi ao lidar com esse artifício sabe muito bem que se trata de um modo de situar sua obra numa zona de tensão, uma zona da ordem do controle-descontrole. E acredito que faça parte do papel do artista saber alargar essas zonas de confronto e embate expressivo.

Se as poéticas de intervenção digital propiciam que no universo da cibercultura o artista manifeste a sua radicalidade e a sua subjetividade, tanto como esclarece Arlindo Machado ao afirmar que compete ao artista das mídias estabelecer um discurso que subverta "a enunciação dominante na sua própria gênese"[6], há que se encontrar também novas maneiras de conseguir conciliar e conviver com esse tipo de proposição artística em meio às instituições culturais, como as enfrentadas aqui pelo corpo de curadores, por Arlindo Machado e Gilbertto Prado, que souberam tão bem apoiar Bambozzi e Michelin e funcionar como interface no decorrer dos diálogos e negociações que envolveram essas proposições artísticas.

Assim como no projeto Spio, apresentado por Lucas Bambozzi, é dessa maneira também que os outros artistas anteriormente citados organizam uma boa parte do conjunto de seus trabalhos: produzem uma espécie de confronto entre a mídia e o real, traduzido pela inscrição de zonas de reversibilidade na vida e na linguagem.

A inserção de experiências de arte digital nos espaços e circuitos tradicionais da arte pode ser compreendida como "zona de risco", conforme a visão de Nina Velasco e Cruz, justamente quando esse

[6] MACHADO, Arlindo. A ideologia do cinema militante. In revista Cine Olho n. 8/9 (out./dez.), São Paulo, 1979. p. 4-7.



DIGITO_Book.indb 338 7/11/2006 22:07:26

tipo de intervenção propõe a subversão do sistema de uma forma mais ampla. Nesse sentido, para ela, as obras de Lucas Bambozzi e Simone Michelin se tornam emblemáticas não da tensão entre arte tecnológica e espaço de arte (até porque o Itaú Cultural, como ela afirma, não é exatamente o que poderíamos considerar como um "espaço tradicional da arte"), mas sim do uso da tecnologia como instrumento subversivo do sistema de controle. Para Velasco e Cruz, a situação enfrentada por eles não se deu pelo fato de estarem trabalhando com arte e tecnologia, até porque todas as obras da exposição em questão o faziam, mas sim por terem conseguido imprimir um questionamento sobre o sistema de controle, gerando um problema para os funcionários da empresa de segurança da instituição. É preciso lembrar, para tanto, que o Itaú Cultural é uma instituição bancária que tem uma participação importante no sistema capitalista pós-industrial e que, portanto, funciona segundo as normas estabelecidas pelo sistema da sociedade de controle.

Nesse conjunto de proposições acima levantadas, é possível observar estratégias e potências geradas pelos artistas de reagir e enfrentar uma determinada realidade a partir da experiência com os meios tecnológicos. Entre elas, observa-se que os criadores que atuam em torno a poéticas de intervenção digital geram estranhamento e atrito por intermédio de zonas de tensão entre sistemas midiáticos, entre desvios no sistema digital, nos sistemas de vigilância e segurança e assim por diante. Tal estratégia de ação é similar à idéia de software virótico, porém, como visto aqui nestes exemplos, manifesta-se tanto no circuito da arte quanto no circuito das redes digitais, na tentativa de desconstruir os desígnios e as ideologias previamente inseridas no projeto capitalista que determina a existência desses mesmos circuitos.

Deleuze afirma que "não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem". Para ele, a sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas. Na poética produzida hoje pelas intervenções digitais, como nas acima exemplificadas, é possível encontrar tais conexões, ambigüidades e "desvios" entre as zonas de risco, entre barreiras ainda não penetradas, entre os ambientes da arte, os ambientes da vida, bem como os ambientes da linguagem digital.



DIGITO_Book.indb 339 7/11/2006 22:07:27

## Bibliografia

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. "Sobre as sociedades de controle". In Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. Crítica e clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

MACHADO, Arlindo. A ideologia do cinema militante. In revista Cine Olho n. 8/9 (out./dez.), São Paulo, 1979, p. 4-7.

_____. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.



DIGITO_Book.indb 340 7/11/2006 22:07:27

DIGITO_Book.indb 341 7/11/2006 22:07:27

# Sobre os autores

**Ricardo Rosas** é escritor, ativista, tradutor e editor do site Rizoma <http://www.rizoma.net>. Foi um dos organizadores dos festivais de mídia tática Mídia Tática Brasil, em 2003, Digitofagia, em 2004, e curador de net art no festival Prog:Me (Rio de Janeiro, 2005). Pesquisa e escreve sobre temas como mídiativismo, coletivos e cultura em rede e participa de palestras em conferências e festivais no Brasil e no exterior.

**Giseli Vasconcelos** é artista plástica. Colaborou no período de 2002 a 2005 com o midiatatica.org, participação essa que se deu na concepção, articulação e desenvolvimento de festivais, encontros, oficinas e na produção executiva dos mesmos. Atualmente, organiza o website www.comumlab.org. Reside em Belém do Pará onde desenvolve sua pesquisa sobre cultura eletrônica e digital na amazônia. giseli@yahoo.com

**Geert Lovink** foi um dos co-fundadores da Nettime e do festival de mídia tática Next Five Minutes. Doutor pela Universidade de Melbourne, é ativista de mídia e crítico de internet. Foi editor da revista Mediamatic e ajudou a organizar fóruns e conferências como Fiberculture, digitalcity.nl e Ars Eletronica, entre outros.

**DJ Rabbi** é uma entidade etérica cibernética, um fantasma na máquina, uma performance nômade em ação. Incansável transmissor de escritas *open source*, DJ Rabbi faz reinterpretações talmúdicas de detritos culturais em forma de performances cinematográficas ao vivo e remixologia de DVDs, sempre na interface entre a arte e a net. <http://www.djrabbi.com>.

**Marcus Bastos** é doutor em comunicação e semiótica e professor da PUC/SP. Desenvolve trabalhos críticos e experimentais nas áreas de cultura e linguagem digital. Seu projeto mais recente para desenvolvimento do ensaio em DVD dez (ou mais?) minutos de liberdade recebeu menção honrosa no 6º Prêmio Cultural Sérgio Motta.

**Giselle Beiguelman** é professora da pós-graduação em comunicação e semiótica da PUC/SP e autora dos premiados *O livro depois do livro* (Peirópolis, 1999) e egoscópio (<http://www.desvirtual.com/



DIGITO_Book.indb 342 7/11/2006 22:07:28

egoscopio02/>, 2002). Desenvolve projetos envolvendo dispositivos de comunicação móvel e arte que inclui o acesso público a painéis eletrônicos via internet, SMS e MMS.

**Cicero Inácio da Silva** é pesquisador, professor e produtor de mídia e arte digital. É coordenador científico do FILE Symposium e foi pesquisador visitante na Brown University (2005) com apoio da CAPES/MEC. É autor de *Plato on-line: Nothing, Science and Technology* (All Print, 2004).

**Hernani Dimantas** é mestre em comunicação e semiótica pela PUC-SP. Desde 1997 tem se dedicado ao estudo, debate e construção de projetos colaborativos. Publicou vários artigos sobre a internet e é autor do livro *Marketing Hacker — a revolução dos mercados* (Garamond, 2003), e co-autor de *Software Livre e Inclusão Digital* (Conrad, 2003), *Derivas – cartografias do ciberespaço* (AnnaBlume, 2004) e *DiY Survival – there is no subculture only subversion* (UK, c6.org).

**André Luis La Salvia** está terminando mestrado em filosofia pela Unicamp com a dissertação "Introdução ao estudo dos Regimes de imagens do livro Cinema de Gilles Deleuze". Organiza o videoclube *não é possível, cinema e som* e acabou de realizar um vídeo intitulado Desconhecido com duração de 20 minutos.

**Julio Pinto**, Ph. D. em semiótica, Univ. of North Carolina at Chapel Hill, pós-doutor em comunicação (imagem), Universidade Católica Portuguesa e professor da PUC/MG (comunicação social). juliopinto@pucminas.br ou juliopbh@yahoo.com.br.

**Patricia Moran** é doutora em comunicação e semiótica pela PUC/SP e professora do curso de comunicação social da UFMG. Entre filmes e vídeos, digitais e analógicos, recebeu diversos prêmios entre fronteiras. Atualmente prepara o longa Ponto Org, narrativa entregêneros e os documentários A Plenos Pulmões e Ainda 2006: entre faces vivas interfaces.

**Milena Szafir** trabalha há dez anos com o desenvolvimento e aplicação de projetos educativos-multimidiáticos. A metodologia desses projetos foi o mote da elaboração e defesa de "ComunicaCidade: a educação através da arte-comunicação", seu trabalho final de graduação na FAU/USP, sob orientação de Julio R. Katinsky e Regina P. Meyer.



DIGITO_Book.indb 343 7/11/2006 22:07:28

Milena é parte do coletivo mmnaoehconfete.

**Cine Falcatrua** está há quinze anos no ramo de produção de eventos. Empresa sólida e confiável, possui acionistas em diversos ramos da indústria de base nacional. Essa prática já foi chamada de mídia-artivismo e outros nomes feios, mas não está longe do que é o Cinema em sua forma mais pura, a invenção humana. cinefalcatrua@gmail.com.

**Érika Fraenkel** tem realizado exposições significativas dentro do circuito de arte brasileiro, assim como uma participação gradativa no circuito de arte internacional.

**Antropobass** é bacharel em ciências sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. Antropobass realizou iniciação científica pela FAPESP na área de antropologia urbana com o projeto intitulado "Drum'n'bass em São Paulo: ramificações da música negra". É também integrante do Sistema de Som Dubversão, voltado aos gêneros ancestrais da atual música eletrônica: dub, dancehall, roots.

O carioca **Bruno Natal** é jornalista e documentarista. Como colaborador, já publicou textos nos jornais O Globo, Folha de S.Paulo e JB Online, nas revistas Placar, MTV, Simples, Zero e nas americanas XLR8R, BPM e Spin. Dirigiu o documentário Descontrução, sobre as gravações do disco Carioca, de Chico Buarque, e, em 2006, finaliza Dub Echoes <http://www.dubechoes.com>. Mantém um blog, URBe, em <http://www.gardenal.org/urbe>.

**Pedro Ferreira** é graduado em antropologia e doutorando em ciências sociais pelo IFCH-Unicamp. Cordenador do Grupo de Pesquisas CteMe na Unicamp, pesquisa os aspectos rituais da música eletrônica.

**Sérgio Roclaw Basbaum** é doutor em comunicação e semiótica pela PUC/SP. Músico, com formação em cinema, tem se dedicado ao longo da última década a examinar as relações entre Percepção, Arte e Tecnologia. É autor de *Sinestesia, Arte e Tecnologia — fundamentos da cromossonia* (Annablume/FAPESP, 2002).

O **Esquadrão Sarcástico** é um coletivo que luta pela revolução cultural através dos meios alternativos de comunicação e da estratégia de marketing-guerrilha na imprensa comercial. O grupo vem atuando clandestinamente na periferia da mídia por meio de publicações sub-



DIGITO_Book.indb 344 7/11/2006 22:07:28

versivas como o <http://www.sarcastico.com.br> e pode ser contatado pelo email esquadrao@sarcastico.com.br.

**Lucas Bambozzi** trabalha em várias mídias e suportes tendo construído um corpo consistente de obras em video, filme, instalação, trabalhos em sites, vídeos musicais, projetos interativos, internet e CD-Rom. Seus trabalhos vêm sendo freqüentemente premiados e exibidos em festivais e mostras em mais de 30 países. bambozzi@gmail.com.

**Silvio Mieli** é jornalista e professor da Faculdade de Comunicação e Filosofia da PUC/SP. Atua na fronteira entre arte, comunicação, tecnologia e política e mantém o site <http://www.imediata.com> para discutir temas ligados à informação, movimento social, biodiversidade e midiativismo.

**Daniela Labra** é curadora independente, mestre em artes pela Unicamp. Desde 2003 realiza projetos de arte contemporânea sobre intervenção urbana e intercâmbio cultural, tendo desenvolvido curadorias e oferecido palestras na Holanda, Inglaterra e Finlândia. Coordena a Agência Verbo, voltada para a promoção da performance arte, é parte do corpo editorial da Revista Número e mantém o site <http://www.artesquema.com>.

**Fabiana Borges** é mestre em psicologia, pesquisadora de arte pública e artista multimídia. Faz parte do coletivo Catadores de Estórias. Márcio F. Araújo Jr. é graduando em ciências sociais pela PUC/SP, integrante do Nu-Sol — Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais — e atualmente apresenta o programa Eletroacústica, na Dada Rádio <http://aleatorio.us/dada>.

**Alexandre Pereira** é membro do grupo EmpreZa e professor de disciplinas pedagógicas do curso de artes visuais da UNIFAP. Atualmente desenvolve trabalhos artísticos esporádicos de performance e/ou vídeoperformance e pesquisa direitos sociais, cultura e cidadania.

**Arthur Leandro** é professor universitário, arquiteto e urbanista pela UFPA, Mestre em história da arte pela UFRJ. Atualmente trabalha em vários ajuntamentos coletivos, como o grupo Urucum, que promovem poéticas vivenciais e intervencionistas à margem do sistema e circuito oficial das artes visuais, mas nem por isso fora dela.

**Edson Barrus** vive e trabalha em São Paulo e Paris. Mestre em



DIGITO_Book.indb 345 7/11/2006 22:07:29

historia da arte e linguagens visuais, foi fundador do Zona Franca/Fundição Progresso, RJ. Autor do projeto Cão Mulato e das Quarentenas de Arte Açúcar Invertido, fundou em 2002 o Espaço de Autonomia Experimental Rés do Chão, um espaço de vivências, dentro de um apartamento no centro de Rio de Janeiro.

**Cláudio Manoel Duarte** ou **Cláudio M**. é jornalista, professor de comunicação e integrante do Núcleo de Programa Humanidades das Faculdades Jorge Amado, mestre em comunicação e cultura contemporânea pela UFBA, sub-editor da publicação 404nOtF0und (UFBA), produtor cultural e DJ do grupo de música eletrônica Pragatecno.

**Bernardo Sorj** é professor titular de sociologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, diretor do Centro Edelstein de Pesquisas Sociais e coordenador do SciELO Latin American Social Sciences Journals English Edition. Autor de 20 livros e mais de 100 artigos, foi professor visitante de várias cátedras em universidades européias e norte-americanas.

**Luis Eduardo Guedes** é estatístico graduado pela ENCE/IBGE e mestre em engenharia de produção pela Coppe/UFRJ. Há 4 anos coordena o Núcleo de Monitoramento e Avaliação de Projetos Sociais do ISER, tendo diversas publicações nas área de avaliação e estudos sobre favelas. leguedes@iser.org.br

**Felipe Fonseca** é articulador do projeto MetaReciclagem e pesquisador do IPTI, Instituto de Pesquisas em Tecnologia da Informação. felipefonseca@riseup.net.

**Alexandre Freire** é bacharel em ciência da computação pela USP, onde também cursa seu mestrado sobre metodologias ágeis de desenvolvimento de software. Trabalha como coordenador do projeto de Cultura Digital que é parte do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura e do projeto dos Pontos de Cultura do Brasil.

**Ariel G. Foina** é doutorando em sociologia pela Universidad de Salamanca na Espanha e pesquisador na área de Sociedade e Ciberespaço. É bacharel em ciências sociais pela Universidade de Brasília e bacharel em direito. Atualmente atua na Ong Universidade Cidadã, nas áreas de Projetos e Assistência Jurídica Popular e advoga para Movimentos Autônomos e Livres no DF.

**Tatiana Wells** é um bot e atende pelo chamado de tatiw@riseup.net.



DIGITO_Book.indb 346 7/11/2006 22:07:29

Gosta de verduras e não come seres de sistema nervoso desenvolvido. Mora na praia e vive na rede. Passeia diariamente por <http://www.midiatatica.org> e <http://contratv.net>.

**Adriana Veloso** é ativista de mídia desde 2001. Começou pelo Indymedia e posteriormente colaborou tanto com o Midia Tática quanto com o ProjetoMetáfora/ Metareciclagem, entre outros coletivos. Atualmente trabalha com a comunicação comunitária do MinC no Projeto Cultura Digital do Programa Cultura Viva.

**Pablo Ortellado** é ativista do Centro de Mídia Independente. É professor do curso de Gestão de Políticas Públicas da USP e co-autor do livro *Estamos Vencendo!* (Conrad, 2004). pablo@riseup.net.

**Priscila Arantes** é crítica, pesquisadora e teórica em novas mídias. É doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e autora de Arte e mídia: perspectivas da estética digital (Senac/Fapesp, 2005). É coordenadora e professora do curso de pós graduação em mídias interativas do Centro Universitário SENAC e professora da PUC/SP. <http://www.priscilaarantes.com.br>.

**Brunno Galvão** é professor de arte eletrônica na Faculdade Integrada da Grande Fortaleza. Como artista, participou de várias mostras coletivas no Brasil e no exterior, como a mostra Experimental, no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar (Fortaleza), Curta Digital, na B.A.S.E. (Fortaleza), Festival Internacional de Arte Eletrônico 404 (Rosário/Argentina) e prog:ME (Rio de Janeiro).

**Christine Mello** é pesquisadora, professora e curadora no campo da arte e das mediações tecnológicas. Doutora em comunicação e semiótica pela PUC/SP, ensina na pós-graduação do Senac/SP, na FAAP/ Artes Plásticas e na PUC/SP. Fez a curadoria da representação brasileira de net art da 25ª. Bienal Internacional de São Paulo, assim como de exposições em museus, galerias e festivais tanto brasileiros quanto internacionais.



DIGITO_Book.indb 347 7/11/2006 22:07:30

DIGITO_Book.indb 348 7/11/2006 22:07:30

Só a antropofagia nos *linka*. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única interface do mundo. Expressão emulada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

*php or not php that is the question*.

Contra todas as catequeses. E contra a Microsoft, mãe dos *Nerds*.

Só interessa o que não é meu. Lei do *hacker*. Lei do *Geek*.

digitofagia *mix*

Digitofagia é resultado de um processo coletivo de pensamento gerado durante a concepção, planejamento e realização de um festival de mídia tática, no Rio de Janeiro e em São Paulo, no ano de 2004, que discutiu, entre outras coisas, a necessidade urgente de "abrasileirar" práticas de mídia-ativismo que até então eram teorizadas, praticadas e planejadas sob a influência de teorias e práticas aparentemente alheias ao contexto brasileiro. (...) A concepção de Digitofagia foi pensar uma prática antropofágica que reatualizasse esse ideário no contexto da cultura digital, reabastecendo seu viés libertário. Para tanto, abraçar práticas espontâneas na cultura contemporânea brasileira, como a pirataria, os camelôs e a gambiarra, seria, quem sabe, uma forma de trazer a mídia tática para um campo mais familiar e mais cotidiano aos praticantes, teóricos e ativistas brasileiros. Afinal, a própria cultura brasileira é um código (em) aberto.

Sarai CSDS
Waag Society
www.comumlab.org

net_cultura 1.0 : Digitofagia

RADICAL LIVROS

net_cultura 1.0

# Digito-fagia

organização: Ricardo Rosas & Giseli Vasconcelos

Muito facilmente, a energia dos produtores de mídia tática está se perdendo dentro da Internet que todos amamos odiar. É tentador se perder por ali e acreditar no desenvolvimento teleológico da Internet como um "meio que abole todos os meios". O que praticantes de mídia tática fazem é desencorajar grandes expectativas em torno do potencial "liberador" de todas as tecnologias, tanto velhas como novas, sem cair na cilada do pessimismo cultural. Em vez disso, estamos procurando formas de conectar o banal com o exclusivo, o "popular" com a alta arte, o "*trash*" com caros artigos de marca. Num nível técnico isso significa encontrar formas de conectar, transmitir, desconectar – e novamente reconectar – uma multidão de fluxos de ondas de rádio pirata, vídeoarte, animações, *jam sessions* musicais, culturas de xerox, perfomances, exibições de filmes e grafite de rua, sem esquecer o código de computador. Há muito auxílio mútuo em desenvolver centros e redes, até o momento em que for hora de deixá-los para outros, para a história, e seguir caminho.

capadigito44final.indd 1
7/11/2006 21:28:34