



Camila Wielmowicki Uchoa

Cartografias na cultura digital: rotas e desvios

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras pelo programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro,
setembro de 2023



CAMILA WIELMOWICKI UCHOA

Cartografias na cultura digital: rotas e desvios

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Montauray Baptista Coutinho

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Eduardo Miranda Silva

Departamento de Comunicação – PUC-Rio

Profa. Michelle Cunha Sales

UFRJ

Aline da Silva Novaes

IBMEC

Rio de Janeiro, 27 de setembro de 2023.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Camila Wielmowicki Uchoa

Graduou-se em História da Arte (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 2014. É Licenciada em Artes Visuais pela AVM/Cândido Mendes (2016) e Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2017).

Atuou na área de produção e organização de exposições, eventos e feiras de arte, assessoria em pesquisas de moda, produção de textos curatoriais. Desenvolveu um trabalho voluntário (Fundação Calouste Gulbenkian) para crianças/adolescentes em colégios públicos no Porto/Portugal (2022). Atualmente é Professora substituta no Instituto de Artes, no departamento de Teoria e História da Arte na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Ficha Catalográfica

Uchoa, Camila Wielmowicki

Cartografias na cultura digital : rotas e desvios / Camila Wielmowicki Uchoa ; orientadora: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2023.

223 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2023.

Inclui bibliografia

CDD:800

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Professor Renato Cordeiro Gomes (in memorian), a pessoa que acreditou no meu potencial como acadêmica até o final, e a Professora Vera Lúcia Follain de Figueiredo, que com muito carinho e compreensão me estimulou na concretização do trabalho, e que também é inspiração de vida da acadêmica que quero ser um dia.

À Professora Maria José Goulão Machado, pelo aceite, acolhida, e direcionamentos na supervisão do meu trabalho no período da bolsa sanduíche, na Universidade do Porto e ao Professor Vasco Cardoso.

Ao CNPq, à CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Aos amigos René Gaertner e Leonardo Motta Campos, que foram as pessoas que me acolheram no Porto e estiveram todo o tempo acompanhando essa jornada.

Aos outros amigos do Porto, Olívia e Ricardo, Bruno Almeida, minha prima Beatriz Uchôa Carneiro, Rafael Carvalho, Eloise Porto, Zoha Rose, Ernesto Oliveira e Joana Passi e Natalia Francis.

Aos amigos que estavam no Brasil, Alessandro Costa, José Roberto Peres, Fabiana de Pinho, Camila Gonçalves, Igor Nunes, Roberta Piluso, Vlândia Penna, Juliana Amaral, Vinícius Mothé, Gabriel Faria, por todo o incentivo e compreensão.

À Raquel Vale e à Ligia Barbosa, que foram essenciais neste processo.

Aos amigos que tiveram influência direta no contexto do trabalho, Igor Giglio, Letícia Freixo, Thamy Kurosawa, Diogo Sato e Cadi Oliveira.

Aos professores da banca, Aline Novaes, Eduardo Miranda, Alexandre Montauray e Michelle Sales pelas excelentes contribuições no trabalho.

Aos meus pais, que sempre acreditam em tudo o que faço. Sou grata.

A todos os amigos, familiares e colegas da PUC-Rio que de uma forma ou de outra me estimularam ou me ajudaram.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Uchoa, Wielmowicki Camila; de Figueiredo, Follain Vera Lúcia. **Cartografias na cultura digital: rotas e desvios**. Rio de Janeiro, 2023. 223p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O estudo dos mapas sempre foi importante para a compreensão e a construção dos espaços ao longo dos tempos. Se nos primórdios da ciência o Homem entendia seus caminhos delimitados pelos astros no céu, a cartografia materializou essas rotas expressas pelo papel, não só pelos traçados, como também pelas fotografias. Com a modernidade e suas novas tecnologias, o ritmo de vida se tornou mais acelerado, as distâncias entre os territórios foram, de certa maneira, encurtadas, e a observação do mundo passou a acontecer também com a superposição entre as imagens analógicas e o mundo digital. A cartografia ganhou assim um novo espaço – o virtual - alterando as percepções sobre os territórios reais e a experiência urbana da Contemporaneidade. Nesse sentido, a tese parte de exemplos de obras de arte que aliam a cartografia com o regime pós-fotográfico das telas dos computadores e aparelhos eletrônicos, a janela de observação do mundo hoje, buscando compreender a potência dessa junção entre a arte, a cartografia e o digital. É importante ressaltar que os trabalhos escolhidos para composição do *corpus* apresentam não somente rotas delineadas, mas também os desvios dessas rotas, que trazem a possibilidade do conhecimento dos espaços de maneira desordenada, mais livre, através do acaso, do perder-se nos caminhos para encontrar o inesperado e assim também novas significações para esses espaços. Serão analisados, por exemplo, mapas afetivos como a coleção de cartas “Queria ter ficado mais”, da Lote 42 (2014), com relatos de mulheres e desenhos de lugares que representam experiências singulares em diferentes cidades, além de plataformas digitais que tornam possível o conhecimento das cidades de modo virtual, como o site “Drive and listen” (2020), os mapas virtuais do Ditamapa, que apresentam lugares da memória ligados à ditadura de 1964 no Brasil, assim como o vídeo “Nunca é noite no mapa” (2016) de Ernesto de Carvalho, que traz o confronto entre

as imagens do *Google maps* e a própria existência do autor dentro do mapa, e a obra “How not to be seen” (2013) da artista alemã Hito Steyerl que coloca em evidência o controle e vigilância dos corpos pela tecnologia, entre outros.

Palavras-chave:

Mapas; Digital; Cidade; Arte; Contemporâneo.

Abstract

Uchoa, Wielmowicki Camila; de Figueiredo, Follain Vera Lúcia.
Cartographies in digital culture: routes and detours. Rio de Janeiro,
2023. 223p. Doctoral Thesis – Department of Literature, Pontifical Catholic
University of Rio de Janeiro.

The study of maps has always been important for the understanding and construction of spaces over time. If in the early days of science Man understood his paths delimited by the stars in the sky, cartography materialized these routes expressed on paper, not only by tracings, but also by photographs. With modernity and its new technologies, the pace of life has become more accelerated, the distances between territories have been, in a way, shortened, and the observation of the world has also happened with the overlap between analogue images and the digital world. Cartography thus gained a new space – the virtual one – changing perceptions about real territories and the urban experience of Contemporaneity. In this sense, the thesis starts from examples of works of art that combine cartography with the post-photographic regime of computer screens and electronic devices, the observation window of the world today, seeking to understand the power of this junction between art, cartography and the digital. It is important to emphasize that the works chosen for the composition of the corpus present not only delineated routes, but also the deviations from these routes, which bring the possibility of knowing spaces in a disorderly, more free, through chance, of getting lost in the paths to finding the unexpected and thus also new meanings for these spaces. For example, affective maps will be analysed, such as the collection of letters “I wish I had stayed more”, from Lote 42 (2014), with reports from women and drawings of places that represent unique experiences in different cities, as well as digital platforms that make it possible to know the cities in a virtual way, such as the website “Drive and listen” (2020), the virtual maps of Ditamapa, which present places of memory linked to the 1964 dictatorship in Brazil, as well as the video “It’s never night in the map” (2016) by Ernesto de Carvalho, which brings the

confrontation between the images on Google maps and the very existence of the author inside the map, and the work “How not to be seen” (2013) by the German artist Hito Steyerl, which highlights the control and surveillance of bodies by technology, among others.

Keywords:

Maps; Digital; City; Art; Contemporary.

Sumário

1. Introdução.....	19
2. Cartografar afetos e memórias	29
2.1 Queria ter ficado mais.....	30
2.2 Travessias pelo Porto	62
2.3 Cidade nova – território inventivo	68
2.4 Museu digital da UP	70
2.5 Surface noise	76
2.6 The missing voice.....	79
2.7 Transeuntis mundi.....	88
2.8 Ditamapa.....	94
3. Mapear resistências.....	100
3.1. Mapa (móvil)	102
3.2 América invertida.....	105
3.3 Mapas de Horácio Zabala	106
3.4 Rio Utópico	116
3.5 Rimini Protokoll.....	121
3.6 Tania Bruguera	127
3.7 Ateliê encantado	130
3.8 Coletivo Poro.....	134
3.9 App Dérive	136
4. Burlar vigilâncias	139
4.1 Google Maps Hacks.....	140

4.2 Nunca é noite no mapa	142
4.3 Dutch landscapes	151
4.4 How not to be seen: a fucking didactic educational mov. File.....	155
4.5 Os Miseráveis	169
5. Redesenhar obsolescências e espaços sustentáveis.....	174
5.1 Desertos de erros	174
5.2 Lais Myrrha	179
5.3 Mapa mofo	181
5.4 Biosfera 2.....	183
5.5 City as Living Lab_CALL	192
5.6 Park Fiction.....	200
6. Conclusão.....	207
7. Referências bibliográficas	213
8. Sites Web apresentados	221

Lista de figuras

Figura 1- Mapa correspondente à carta de Cecília Araújo_Israel e Cisjordânia	p. 34
Figura 2- Mapa correspondente à carta de Clara Averbuck_Londres	p.36
Figura 3- Mapa correspondente à carta de Olivia Fraga_ Nova Iorque	p.39
Figura 4- Mapa correspondente à carta de Barbara Heckler_Barcelona	p.41
Figura 5- Mapa correspondente à carta de Cecilia Arbolave_Buenos Aires	p.43
Figura 6- Mapa correspondente à carta de Ligia Braslaukas_Berlim	p.45
Figura 7- Mapa correspondente à carta de Isis Gabriel_Paris	p.47
Figura 8- Mapa correspondente à carta de Clara Vanali_Roma	p.49
Figura 9- Mapa correspondente à carta de Bruna Tiussu_Valência	p.51
Figura 10- Mapa correspondente à carta de Florencia Escudero_Yangshuo	p.54
Figura 11- Mapa correspondente à carta de Luciana Breda_Tóquio	p.56
Figura 12- Mapa correspondente à carta de Livia Aguiar_Istambul	p.59
Figura 13- Mapa turístico da cidade do Porto	p.62
Figura 14- Mapa “Travessias pelo Porto”_Camila W. Uchoa	p.66
Figuras 15, 16,17, 18- Representantes das categorias “Canção popular”, “Imprensa”, “Patrimônio”, “Literatura” – plataforma Território Inventivo	p.69
Figura 19- Exemplo de exibição dos verbetes escolhidos pelo “ano” na aba “filtrar” – plataforma Território Inventivo	p.70
Figura 20- Página inicial da plataforma Museu digital da UP	p.71

Figuras 21 e 22 – Apresentação do roteiro e categorias “pessoas”, “eventos”, “objetos” – Museu digital da UP	p.72
Figura 23- Mapa apresentando a latitude e longitude do lugar - Museu digital da UP	p.72
Figura 24- O roteiro de Sophia de Mello Breyner Andresen – Museu digital da UP	p.73
Figura 25- Rota de arquitetura_Museu digital da UP	p.73
Figura 26- Rota de serviços da UP – Museu digital da UP	p.73
Figura 27- Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto	p.74
Figura 28- Poema de Sophia de Mello Breyner Andresen	p.74
Figura 29- Vídeo do mar	p.74
Figura 30- “Surface noise” – partitura da música sobreposta ao mapa da cidade de Londres	p.79
Figura 31- Trajeto seguido pelo participante – de Spitalfields até Londres	p.80
Figura 32- Sessão de livros policiais na biblioteca Whitechapel	p.80
Figura 33- Estação de trem em Londres, parte do trajeto de escuta	p.81
Figura 34- Participante no trajeto com o <i>walkman</i>	p.82
Figura 35- Área percorrida por Stillman – A trilogia de Nova York – Paul Auster	p.86
Figura 36- Mapas desenhados pelo personagem Quinn – Paul Auster	p.86
Figura 37- Figuras do projeto “histórias mínimas do transeunte anônimo”	p.89
Figura 38- Detalhe da foto revelada pelo clique do negativo	p.89
Figura 39- Imagem ilustrativa do trailer do projeto Transeunti Mundis	p.92
Figura 40- Menu de opções cartográfico do projeto Transeunti Mundis	p.93
Figura 41- Marcações indicando logradouros – Ditamapa	p.96

Figura 42- Frames do google street view com os nomes – Ditamapa	p.96
Figura 43- Nomes das escolas com o número de matrículas - Ditamapa	p.97
Figura 44- Imagens dispostas como código de barras – Ditamapa	p.97
Figura 45- Lugares associados aos nomes por cores – Ditaviz	p.98
Figura 46- “Mapa” de Mona Hatoum, 2019	p.103
Figura 47- Detalhe do mapa de Mona Hatoum, 2019	p.103
Figura 48- Mapa “América invertida” de Joaquín Torres García, 1943	p.105
Figura 49- “Tensiones” de Horácio Zabala, 1974	p.107
Figura 50- “Revisar e censurar” de Horácio Zabala, 1974	p.108
Figura 51- “Apariciones – Desapariciones” de Horácio Zabala, 1972	p.109
Figura 52- “The fire and the night before” de Horácio Zabala, 1974	p.110
Figura 53- “Latinoamerica quemada” de Horácio Zabala, 1973	p.110
Figura 54- Frames do filme Bacurau, de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019	p.115
Figura 55- Mapa com os nomes utópicos de bairros da cidade do Rio de Janeiro, exposição “Rio Utópico”, Rosângela Rennó, 2018	p.117
Figura 56- Fotos de moradores locais, exposição “Rio Utópico”, Rosângela Rennó, 2018	p.118
Figura 57- Imagem geral da exposição “Rio Utópico” de Rosângela Rennó, 2018, no Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro	p.118
Figuras 58 e 59- Frames do trabalho “Remote X” do Rimini Protokoll	p.124
Figura 60- Frame do trabalho “100% Londres” do Rimini Protokoll, 2012	p.125

Figuras 61 e 62- O mapa distribuído por Tania Bruguera na obra “The Francis effect”, 2014	p.129
Figuras 63, 64, 65- Detalhes da obra “Ateliê encantado”, Alexandre Vogler e Ronald Duarte, 2021	p.131
Figuras 66, 67, 68- Detalhes da obra “Touro negro”, Alexandre Vogler e Ronald Duarte, ruas do Porto, 2021	p.133
Figura 69- “Outra casa foi demolida”, grupo PORO	p.134
Figura 70- “Espaço reutilizável”, grupo PORO	p.135
Figuras 71, 72, 73- Frames do app Dérive	p.137
Figuras 74, 75- Frames do app Dérive	p.138
Figura 76- noventa e nove smartphones, “Google maps hacks”, Simon Weckert, 2020	p.141
Figura 77- engarrafamento virtual, “Google maps hacks”, Simon Weckert, 2020	p.141
Figuras 78 e 79 – reflexo do engarrafamento virtual, “Google maps hacks”, Simon Weckert, 2020	p.142
Figura 80- Frame da imagem do autor capturada no mapa, “Nunca é noite no mapa”, Ernesto de Carvalho, 2016	p.145
Figura 81- Frame policiais revistam jovens negros na periferia, “Nunca é noite no mapa”, Ernesto de Carvalho, 2016	p.146
Figura 82- Frame gentrificação percebida na inscrição das casas que somem, “Nunca é noite no mapa”, Ernesto de Carvalho, 2016	p.147
Figura 83- Frame da fala do prefeito inscrita na obra, “Nunca é noite no mapa”, Ernesto de Carvalho, 2016	p.148
Figura 84- “Unkown site”, Noordwijk aan Zee, “Dutch landscapes”, Mishka Henner, 2011	p.152
Figura 85- “Naviegatiestation”, Den Helder, “Dutch landscapes”, Mishka Henner, 2011	p.152
Figura 86- “Noordeinde Palace”, Den Haag, “Dutch landscapes”, Mishka Henner, 2011	p.152
Figura 87- “Prins Maurits Army Barracks”, Ede, Gelderland, “Dutch landscapes”, Mishka Henner, 2011	p.152

Figura 88- Frame do alvo de resolução, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.156
Figura 89- Frame da artista no vídeo, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.157
Figura 90- Frame do alvo de resolução pintado no deserto, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.158
Figura 91- Frame da imagem do alvo no deserto dentro do alvo de resolução, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.158
Figura 92- Frame do <i>Croma key</i> no rosto da artista, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.159
Figura 93- Frame da imagem da artista misturada ao mapa, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.159
Figuras 94, 95, 96 – Frames de sequência que indicam a escala de um pixel, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.159
Figuras 97 e 98 – Frames do condomínio fechado onde todos são invisíveis, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.160
Figura 99- Frame de personagens de burca invisíveis, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.163
Figura 100- Frame da artista no deserto real, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.164
Figura 101- Frame do trio “The three degrees” em animação 3D, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.164
Figura 102- Frame pessoas invisíveis saem da tela para o deserto real, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.165
Figura 103- Frame a equipe de câmera é sequestrada por pessoas invisíveis, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.165
Figura 104 – Frame do trio real, “How not to be seen”, Hito Steyerl, 2013	p.165
Figura 105- Frame do filme “Os miseráveis”, Ladj Ly, 2019 – Avenida Champs-Élysée no final da copa do mundo de futebol	p.170
Figura 106- Frame do filme “Os miseráveis”, Ladj Ly, 2019 – A visão do subúrbio francês de cima	p.170
Figura 107- Frame do filme “Os miseráveis”, Ladj Ly, 2019 – o drone controlado pelo menino	p.171

Figura 108- Frame do filme “Os miseráveis”, Ladj Ly, 2019 – policiais percebem que são filmados	p.171
Figuras 109 e 110- Frames do filme “Os miseráveis”, Ladj Ly, 2019 – perseguição dos policiais e clima de hostilidade	p.171
Figura 111- Frame do vídeo da cidade de Paris – site Drive and listen	p.172
Figuras 112 e 113- processo “arqueológico” do artista Leo Caobelli, “Desertos de erros”, 2022	p.176
Figura 114- Deserto de memórias de Anelise de Carli em “Desertos de erros”, 2022	p.178
Figuras 115 e 116- Deserto que nada significa de Leticia Lampert em “Desertos de erros”, 2022	p.178
Figura 117- Registro fotográfico de época do acidente do Palácio das exposições, Minas Gerais, 1971	p.180
Figura 118- Instalação do “Projeto Gameleira 1971”, Lais Myrrha, 2014	p.180
Figura 119- Mofo (bolor) no mapa da rede rodoviária dos EUA, Fotografia: Andrew Adamatzky e Jeff Jones, 2014	p.183
Figura 120- Frame do Complexo da Biosfera 2 visto por fora, década de 1990	p.187
Figura 121- Frame da equipe da Biosfera 2, década de 1990	p.187
Figura 122- Caminhadas promovidas nos bairros, CALL_city as living laboratory, Mary Miss, anos 2000	p.193
Figuras 123 e 124- Projeto concretizado no CALL, em Nova Iorque, 2014	p.194
Figura 125- Frame dos pontos de parada com espelhos numerados na beira do rio, Projeto “Flow: Can you see the river?”, CALL, 2011	p.195
Figura 126- Detalhe dos espelhos, Projeto “Flow: Can you see the river?”, CALL, 2011	p.195
Figura 127- Mapa da cidade com os pontos da instalação, Projeto “Flow: Can you see the river?”, CALL, 2011	p.196
Figura 128- Frame dos roteiros de formação das caminhadas, disponibilizados no site do CALL	p.197

Figura 129- Inauguração do Park Fiction, 2005	p.201
Figura 130- “Planejadores urbanos não autorizados, como nós...”, Park Fiction, 2005	p.201
Figura 131- Exibição de filmes nas praças públicas, projeto Park Fiction, 2005	p.202
Figura 132- O jogo distribuído para a comunidade ver seu papel ativo no projeto, Park Fiction, 2005	p.203
Figura 133- Grupo de moradores e artistas representou o projeto na Documenta de Kassel, 2002	p.203
Figura 134- Redes instaladas na Ilha Teagarden, Park Fiction, 2005	p.204
Figura 135- Plantas artificiais, gramado colorido, Park Fiction, 2005	p.204
Figura 136- “Caminos” de Leon Ferrari, 1982	p.210

Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros. Absorto nessas imagens ilusórias, esqueci meu destino de perseguido. Senti-me, por um tempo indeterminado, conhecedor abstrato do mundo...Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam.

Jorge Luis Borges

1. Introdução

Antes de começar a tese, é importante explicar o caminho percorrido até chegar no tema propriamente do presente trabalho. Sendo assim, procuro esclarecer a jornada abaixo.

O tema do projeto inicial do doutorado pretendia dar continuidade a uma pesquisa anterior, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Comunicação Social, que resultou na dissertação intitulada *Travessias do cotidiano - do banal ao radical* (2017). Naquele momento foram analisados pontos extremos da convivência citadina através de obras cinematográficas, dentre elas, o filme argentino “Relatos Selvagens”, de Damián Szifron (2014) e da exposição “Cotidiano radical” do brasileiro Marco Paulo Rolla (2015). As obras suscitaram perguntas intrigantes: “Como somos absorvidos por elementos do cotidiano e não percebemos?”, “Como não notamos os problemas, já que ficamos condicionados e imersos em uma rotina?”, “Como os gestos diários se tornam automáticos?”, “Como a arte pode elucidar este cotidiano, torná-lo interessante ou criticá-lo?”, e culminaram na pergunta: O que é este cotidiano radical apresentado na contemporaneidade?

Ao final da dissertação, o cotidiano radical ficou definido como sendo:

...categoria da arte contemporânea, que provoca desvios do cotidiano banal, através do estranhamento, do choque ou do humor, que possibilitam um deslocamento. Nesta suspensão há a proximidade do indivíduo com seu cotidiano passado, que construiu o presente, e, ao mesmo tempo, implica o distanciamento que leva a infinitas possibilidades futuras. Ao retornar desta suspensão, o indivíduo ressignifica o seu cotidiano, alterando, gradualmente, sua percepção e suas vivências...A suspensão do cotidiano pode ainda ser identificada como um estado mental de fluidez, no qual a existência individual é temporariamente suspensa, como um momento de êxtase, em que o indivíduo consegue se ver pleno em sua cotidianidade, como ser humano. Pode-se dizer que o cotidiano radical atua na mudança do hábito para alterar a vida cotidiana. (UCHOA, 2017, p. 118)

A arte funcionaria desta maneira como um amortecedor e ao mesmo tempo como catalisador de mudanças, ligada à práxis vital. As representações artísticas seriam bruscas, chocantes, radicais para que fossem graduais na vida, e alteram nossa percepção do próprio cotidiano:

O cotidiano radical nos recorda na contemporaneidade que, por mais que se esqueça ou não dê atenção ao cotidiano, ele sempre deixará um rastro que é comum a todo ser humano. Que é o território do lugar-comum, mas que pode significar objeto e método, mostrando um novo mundo, um novo caminho de travessia deste cotidiano, com uma nova força que gera sua mudança nos indivíduos e na sociedade. (UCHOA, 2017, p. 119)

Desta forma, foram utilizados objetos de estudo desse cotidiano nos quais o indivíduo é colocado como espectador, como é o caso do cinema e da exposição, em que se observam as obras, sem interação direta (no sentido tátil) com as mesmas.

No entanto, ainda no mestrado, havia a intenção de um terceiro capítulo que trabalharia um livro de proposições atuantes para o leitor. No caso, tratava-se do título *101 experiências de filosofia cotidiana* de Roger Pol Droit (2001). Porém, ao longo do desenvolvimento da pesquisa, o terceiro exemplo, o livro do pensador francês, mostrou-se destoante dos demais, pois não se tratava propriamente da arte visual atuando sobre o observador, mas de uma outra vertente, que tornava o espectador/leitor agente e produtor deste cotidiano radical.

Contudo, essa última ideia, que naquele momento do mestrado fora descartada, fomentou novos questionamentos na pesquisa sobre o cotidiano na arte, com o intuito de identificar se este cotidiano radical seria um tipo de arte necessariamente visual ou não, como na literatura. Assim, o projeto inicial do doutorado visava pensar se a expressão máxima deste cotidiano radical, na Literatura e nas Artes Visuais seria o espectador deixando de ser passivo - no sentido de observar e ser afetado pela expressão artística - e tornando-se o produtor, o realizador deste cotidiano radical, participando da obra. Pensar quais seriam essas expressões máximas em ambas as linguagens, e em que medida as novas mídias, como o uso de aplicativos de celular, e a internet, ajudariam o leitor/espectador a participar dessas manifestações do cotidiano radical.

Deste modo, buscava-se o estudo de obras que colocassem o espectador atuando diretamente no espaço físico, para experienciar as obras de arte, a nível imersivo, tátil, ou mesmo sinestésico. Para tal objetivo tinha-se escolhido três diferentes abordagens participativas. A primeira era o *Burning Man*, um festival artístico que tem por princípio formar uma metrópole temporária no meio do deserto de Nevada (EUA) durante alguns dias. Todas as atrações são criadas,

organizadas e realizadas pelos participantes. Ninguém é mero espectador. Todos participam ativamente, com criações de obras de arte, na organização de um acampamento, criando um tema, um ambiente - com os quais as pessoas vão se identificando e escolhendo para se instalarem e no voluntariado para ajudar a gerir a estrutura da "cidade". Os indivíduos se identificam com uma cultura única e distinta, que surge dessa experiência, enraizada nos valores dos dez princípios enunciados: auto-expressão radical, auto-suficiência, descomoditização, não deixar rastros, participação, inclusão radical, presentear, esforço comum, responsabilidade cívica e imediatismo. O objetivo é fazer com que as pessoas interajam com as obras, instalações, e entre elas, como em uma comunidade utópica. Neste sentido, ao pretender uma "mudança espiritual no mundo", de acordo com o escrito do site, se identifica com a estética do sonho (2004) de Glauber Rocha, que acreditava que a arte revolucionária deveria enfeitiçar o homem ao ponto de não suportar mais viver sua realidade absurda. A busca por uma cidade no deserto revelaria essa vontade de romper com a razão dominadora, que de acordo com o autor, reprime o místico. Por fim, no último dia, todas as obras são queimadas, representando a conclusão de um ciclo. Há a queima do "Templo", uma cerimônia em silêncio. No dia seguinte a área é limpa, as barracas desmontadas, todos retornam para suas vidas e nada fica no deserto.

O segundo grupo escolhido tratava-se do espetáculo do *Fuerza Bruta*, um grupo teatral argentino que faz um espetáculo apresentado em trezentos e sessenta graus, misturando música, dança, efeitos visuais e acrobacias. O grupo trabalha com o experimentalismo e o objetivo é proporcionar uma experiência única e de interatividade do público com os atores. Este se concentra no meio do ambiente e as ações vão se desenvolvendo ao longo de aproximadamente setenta minutos, ao seu redor e no meio do espaço. Para envolver o espectador, aumentando a conexão entre ele e o ator, não há nenhuma fala. A proposta é tornar a vivência o mais sensorial possível, como Sontag defende, e aumentar a adrenalina, causando um impacto nos presentes. Quanto à origem do *Fuerza bruta*, está ligada a um grupo fundado anteriormente pelo diretor Diqui James. O grupo *La Organización Negra*, surgiu em 1984, no início da redemocratização na Argentina, pós ditadura militar, e trabalhava temas como a violência e o caos, diretamente ligados a esse período anterior. Assim, ao criar o *Fuerza* o próprio diretor afirma que decidira por manter

a mesma potência e expressividade para abordar a brutalidade à qual a vida cotidiana está sujeita, mas trazendo uma faceta mais alegre e animada. Segundo ele, na Argentina há um movimento particular de associação da felicidade e euforia à violência. Destarte a performance em geral é teatral, inspirada também em festivais de rua, como o Carnaval. A música tocada deriva de um ritmo musical espanhol, a murga, manifestação cultural originada no início do séc. XX que fazia humor com a vida social e política do país em apresentações teatrais e coros.¹

Por fim, o terceiro grupo escolhido fora o *Rimini Protokoll*, um coletivo composto por três alemães que se intitulam como uma equipe de diretores-autores. A partir dos meios do teatro (sobretudo o documental), rádio, cinema, instalação e demais formas artísticas, criam obras híbridas - em constelações de dois ou três ou por vezes solo - que trabalham o limite entre a vida real e a ficção, desenvolvendo ferramentas que permitam perspectivas incomuns, não convencionais, sobre a realidade. Como o site do grupo descreve: "usando pesquisas, audições públicas e processos conceituais, dá voz a "especialistas da vida cotidiana" que não são atores treinados, mas têm algo a dizer." O *Rimini Protokoll* traz um campo de experiências que deriva também do teatro, mas expande esse horizonte ao promover ações que podem ser feitas nos lugares próprios da arte, como galerias, museus e/ou espaços urbanos públicos e privados, além da possibilidade de utilizar atores em algumas ações, em interação com o público, ou obras que necessitem somente do espectador (parcialmente) guiado em suas ações.

Contudo, como Borges aponta em seu conto, o mesmo jardim pode ter diversos caminhos que se bifurcam, e então um outro trajeto se abriu para o seguimento da pesquisa.

Em todos os três exemplos citados acima, o que estava sendo observado era o deslocamento, o desvio do cotidiano. Fosse com a suspensão total e criação de um novo cotidiano temporário, com a criação de uma cidade, igualmente temporária, ou com um espetáculo único ou mesmo vivências artísticas no espaço citadino.

O que ocorreu é que o tema do cotidiano teve uma queda na demanda contemporânea, sobretudo com os acontecimentos mais recentes, como o quadro da

¹ Mais sobre o grupo disponível em:
<http://lanegradocumental.com.ar/> e <https://fuerzabrutaglobal.com/>

pandemia de covid-19, em que todos se viram confinados dentro de suas casas e que a observação da rotina e do próprio cotidiano *per se* não traziam (durante um primeiro momento, ao menos) a esperança de mudança futura. Ao contrário, todos ficaram presos e se viram por vezes “escravizados” pela rotina de “lavar o álcool com o álcool” para escapar de um ser microscópico do qual não se sabe quase nada, mas que vem provocando a morte de milhares de pessoas.²

Ao mesmo tempo, em um ano como 2021, os debates acerca da ciência tomaram rumos inesperados. Nos vimos diante de um cenário em que se discute quase que, diariamente, a comprovação das vacinas, e surgem a cada dia novas “teorias da conspiração” que colocam em dúvida fatos científicos comprovados há séculos, como por exemplo, o grupo de pessoas que insiste afirmar que a Terra não é redonda, mas sim plana.

É importante ressaltar que o processo de escolha da questão de uma pesquisa que se propõe tratar sobre o contemporâneo não pode ignorar o contexto histórico-cultural em que está inserida. Uma vez que nos encontramos em um cenário que coloca em dúvida a veracidade das narrativas do mundo, a opção pelo estudo dos mapas se desenvolveu quase que naturalmente. Ao notar que, nunca se fez tão necessário um estudo que reforce a importância do discurso da ciência e dos mapas - sejam eles de natureza científica ou artística - dentro de um contexto global que nos obriga a retornar ao óbvio sobre o mundo, e, partindo dos estudos prévios do Mestrado, observa-se que tanto o estudo do cotidiano, como o estudo da cidade passam primordialmente pelas estruturas dos mapas, que são os norteadores não só da estruturação arquitetônica de uma cidade, como também orientam os caminhos dos pedestres e ajudam na construção das rotinas.

Além disso, soma-se o fato de que a experiência do intercâmbio de um ano em outro país, Portugal (Porto), também contribui para esse interesse na cartografia. O mapa, seja ele de papel ou digital, é sempre o primeiro contato do indivíduo que chega a um novo lugar. O processo de habitar uma nova cidade coloca-nos em contato direto com o pensamento sobre “descobri-la” e, resalta a importância que

² Para além deste motivo de contexto mundial da Covid-19, o estudo sobre o *Burning Man* já havia sido descartado no começo do estudo. Observando que o festival não é acessível economicamente ao público em geral (assim como também não foi possível a vivência direta, pelo mesmo motivo), a proposta vai contra uma das bases defendidas no presente trabalho: a acessibilidade e facilidade que a arte tem para chegar aos espectadores/ participantes/apreciadores dela.

tem a leitura dos mapas para o conhecimento dos territórios, para a exploração do novo, da possibilidade da *flanêrie* e do olhar estrangeiro (1985) de que fala Walter Benjamin.

Mas antes de chegar à questão central da tese é preciso pensar o que efetivamente é um mapa. O mapa pode ser entendido como a materialização de uma estrutura física e/ou construção cultural de um lugar sob uma forma de representação em uma estrutura plana, como um pergaminho, um papel, ou um globo terrestre. Um desenho que delimita fronteiras, marca pontos de interesse em comum para uma cidade, que funciona como um guia, um roteiro, povoado por símbolos; estes que fazem parte de um sistema semiótico³ que, tanto pode querer comunicar algo universalmente, como pode querer comunicar algo somente para determinados grupos.

Não podemos dizer que um mapa é apenas um conjunto de informações, já que a informação é, em geral, aberta e cumulativa, e um mapeamento faz justamente um enfoque em determinadas questões ligadas ao tema territorial. Ao pensar que o mapa é fechado, neste sentido, é possível dizer que é conclusivo e imprime um sentido na mensagem que quer passar. Também não é possível considerá-lo como um banco de dados ou arquivo, pois ao contrário do banco de dados, indica caminhos de interpretações possíveis, não é pura e simplesmente uma informação coletada. Ao contrário do arquivo, também não está preso a somente um período, é um recurso que está sujeito às atualizações diante do tempo.

Ao mesmo tempo também não seria possível afirmar o mapa como sendo uma narrativa, pois não se constitui de uma relação causal de começo, meio e fim, é uma delimitação de fronteiras de espaço, sejam elas fisicamente verdadeiras ou metafóricas e representativas de algum aspecto econômico, cultural, ou de outra variante na sociedade. Assim, não havendo um fim, uma conclusão específica nesta leitura, há possibilidades para quem o explora, para que sejam feitas diversas relações com outros dados, signos e mesmo, narrativas.⁴

³ Entendido como um estudo da construção de significado, o estudo do processo do signo e do significado da comunicação, que trabalha com signos e símbolos.

⁴ É importante lembrar que, primeiramente, a orientação territorial dos indivíduos era feita através da observação dos astros no céu, que se ligavam à conceitos matemáticos e físicos. Posteriormente, foram desenvolvidos instrumentos como, por exemplo, o astrolábio, a bússola, que, juntamente com a cartografia formavam o conjunto-guia para a localização e direcionamento em terra e mar.

É possível também associar o mapa com o sistema aristotélico, que privilegia a escrita como um enfoque de sentido em detrimento da oralidade, que se baseia em um movimento da memória e não tem uma marca de autoria. Isso pode conferir uma característica democrática, pois, de certa maneira, mesmo possuindo uma autoria, não possui uma voz que diz como interpretá-lo. Por outro lado, também pode ser identificado como um sistema elitista, pois, para a leitura correta da mensagem que se quer passar é preciso um entendimento prévio dos códigos apresentados.

Esta dualidade dos mapas se coloca hoje como um potencial instrumento de questionamento das estruturas solidificadas da sociedade. O mapa pode ser identificado então não com uma narrativa, mas com um discurso que pode preceder uma narrativa, como por exemplo, no passado, com o caso das colonizações, em que o mapa foi o principal recurso utilizado para o conhecimento do território explorado (e mesmo o inexplorado também) e usado como prova para a sedimentação da conquista do mesmo, como também pode ser utilizado como um recurso no presente, de contraposição à uma narrativa de poder que privilegia aspectos e oculta outros, demonstrando assim também uma hierarquia de poderes. Assim, a escolha do discurso de um mapa pode dar luz justamente a esses aspectos que a narrativa de poder vem ocultando ao longo dos tempos.⁵

Contudo, a proposição da pesquisa não é se deter somente aos mapas de papel, à cartografia materializada, pois hoje os recursos digitais não só permitem maiores coletas, cruzamentos de dados e diferentes enfoques, mas também contribuem para a interação das pessoas com os recursos gráficos, facilitando por vezes a interpretação dos mesmos, e abordam diferentes contextos dentro da questão cartográfica para a sociedade, sobretudo, os que são criados/utilizados na arte. Se o mapa pode ser entendido como a tentativa da organização do espaço, em uma suspensão do tempo,⁶ a cultura digital permite que os mapas estabeleçam uma relação sincrônica e diacrônica entre as pessoas e as cidades, pois não só fazem a ligação do homem com o seu próprio tempo, como por exemplo, com a captação

⁵ Deste modo, se entendemos a narrativa como um conjunto de discursos, vemos que o mapa é um recurso efetivo na mudança do quadro geral de uma narrativa solidificada.

⁶ Como veremos no trabalho *Nunca é noite no mapa* de Ernesto de Carvalho (2016), que foi uma das obras que deram origem ao presente trabalho.

de imagens de satélites no presente, como conseguem trazer para o presente aspectos do passado através de símbolos representados que marcam tradições e estruturação espacial estabelecidas anteriormente.

Em verdade, a cartografia sempre utilizou recursos de estilos artísticos na confecção dos mapas, tanto para ficcionalizar o desenho do território, como para elucidar características mais objetivas, como a geografia, a engenharia e a arquitetura fazem; a diferença é que, agora no século XX, com os adventos modernos tecnológicos que alteraram o ritmo de vida e estrutura mental das pessoas, como sublinhou Georg Simmel no texto “As grandes cidades e a vida do espírito” (1995), assim como no século XXI, os mapas começaram a ser produzidos com outras intenções, como para elucidação de características específicas que fugiam ao padrão do uso comum até então. Assim também, se hoje a tecnologia se desenvolveu a tal ponto de habitar um mundo real em coexistência com um mundo digital, é importante também pensar a inserção dos mapas neste contexto, para entender essa dobra da vida e a imbricação que isso tem no espaço (real e imaginário) e mesmo no tempo.

Desta forma, através da observação e análise do espaço urbano, através dos mapas artísticos, pretende-se perceber alguns limites e possibilidades da cidade; indagar sobre como a estrutura física-espacial urbana influencia a convivência na cidade contemporânea; explicitar como percebemos essa influência nos mapas em relação direta com a tecnologia e, talvez, questionar se, e como, a arte cartográfica expõe o seu caráter mais radical dessa convivência com e para o mundo.

No entanto, é preciso sublinhar que nem todas as obras aqui escolhidas para serem abordadas se referem propriamente ao mapa cartográfico. Há os mapas precisamente desenhados, mas há também os “mapas sugestionados”, trabalhos que não são exatamente mapas, mas que expressam de alguma forma mapeamentos, mostram (apenas) caminhos, como as performances nas ruas ou os roteiros sugeridos por aplicativos de celular ou plataformas online. Há também os descaminhos, que são obras que vão abordar justamente os desvios dos itinerários previamente traçados.

Assim, apesar do eixo central se concentrar na figura do mapa, nem todos os trabalhos o são. Estes podem se encaixar como uma análise combinatória nas categorias dos mapas, dos desvios e do digital. Assim, é possível que uma obra seja

um mapa digital, ou somente um mapa desviante, ou apenas um desvio (descaminho) digital. São inúmeras as possibilidades de combinações.⁷ E por isso também não se trata de construir um pensamento em torno da ideia de uma evolução, dos mapas em papel, para os mapas do mundo digital.

Desta forma, a arte acaba sendo o elemento unificador (cola) entre essas categorias que, a partir de então, foram estruturadas em quatro eixos temáticos. O primeiro vem tratar o aspecto dos mapas afetivos e das memórias sobre os lugares, ou não-lugares de que fala o autor Marc Augé (2006), que marcam a vida do ser humano.

O segundo eixo apresenta mapeamentos que destacam resistências políticas de determinados grupos, que por muitas vezes são deslocados ou expulsos dos territórios habitados, e consequentemente apagados das representações cartográficas usuais.

O terceiro eixo coloca em questão um grande tema debatido amplamente hoje, que já ganhara destaque no séc. XX, como demonstra, por exemplo, George Orwell em seu livro *1984* de 1949, que é a vigilância. No cenário presente, com os meios de comunicação e tecnologias cada vez mais se desenvolvendo como prolongamentos do corpo humano, como ressaltou Marshall McLuhan (1969), como os chamados “wearables”, ficou ainda mais patente a insegurança e incerteza sobre o uso da imagem, dos dados, e das informações sobre a vida dos cidadãos. O uso das redes sociais, que são as grandes vitrines modernas na contemporaneidade, ainda traz a discussão sobre o deslocamento do sentido do que é o público e o que é o privado para a sociedade hoje.

Por fim, o quarto indicador do uso de mapas se liga ao binômio dos espaços obsoletos e dos espaços sustentáveis, observando como a tecnologia e políticas ambientais tem atuado na transformação do espaço real, contribuindo tanto para o seu abandono, como utilizando recursos para promover uma maior sustentabilidade e aproveitamento de território por parte das comunidades e consequentemente, no

⁷ Os desvios e o digital estão presente na própria forma como a pesquisa foi estruturada. Muitos dos trabalhos foram surgindo através de desvios de rotas acadêmicas, pois com o uso direto do celular em nossas vidas, materiais se perdem no meio do caminho, como links de Whatsapp, abas de favoritos, troca de computadores e pendrives, além dos excertos diversos do bloco de notas reunidos no celular. As escolhas acabam sendo também consequências do modo de vida atual, quase que totalmente dependente da tecnologia, que não oferece a segurança de permanência que o papel do caderno oferece.

seu mapeamento.

Apesar de estarem previamente organizados por temas, os trabalhos não estão presos ao tema do capítulo. São escolhas pessoais. São livres para poder serem associados aos demais temas. Por vezes, é possível ver uma obra que se encaixaria perfeitamente também em outra temática. Por vezes é possível ver uma que se encaixaria em todas.

Logo, fica claro que este é um trabalho de montagem, mais do que um trabalho teórico, que tem um objetivo artístico, um projeto curatorial com os objetos escolhidos. A partir de um processo artístico de levantamento desses trabalhos, instituiu-se um mapeamento observando o que a arte contemporânea está produzindo hoje, em termos de ressensibilização do olhar, experiência urbana e geografia poética. Este, que pode servir futuramente para a expansão de frentes de trabalho que visam o foco na memória, identidade, resistências e organização dos espaços (reais e virtuais) futuros.

A tese pode ser vista em si, como uma organização de um mapa, em que se tem uma visão total do cenário em questão, mas que permite que sejam feitas diversas outras relações, sem necessariamente ter uma ordem lógica de percurso.⁸

⁸ Para utilizar um termo do mundo digital, cabe dizer que é uma tentativa de “Hackear” o familiar, o ritual urbano.

2. Cartografar afetos e memórias

Há um ditado da nação Kwakwaka'wakw (indígenas da região do Canadá) que diz que um lugar é uma história que acontece várias vezes.⁹

Apesar da máxima se originar de um povo que vive longe da cidade grande, é possível talvez identificar essa história que acontece várias vezes, não só como um traço de marcação de ancestralidade, mas também como a memória (que se repete) e forma a imagem desse lugar em nossa mente. Sobretudo, quando especifica-se que há uma relação de afetividade com o lugar.

A própria denominação de lugar se diferencia muito da denominação de espaço. O espaço foi sempre identificado como uma categoria mais abstrata, ampla, de representação geográfica, de grandes extensões e dificultosa delimitação. Já o lugar, é designado para determinar localidades com as quais cria-se maior familiaridade, ainda que às vezes o contato seja só pelo nome.

A cartografia das épocas pregressas, como na era medieval, preocupava-se em representar não somente as questões geográficas, mas toda a história de mundo do ponto de vista cristão. Os lugares conhecidos eram assim pontos chaves de leitura para aquele mundo, como a exemplo da cidade de Roma e da cidade de Jerusalém.

Neste sentido, a cidade pode representar mais que um nome para o indivíduo. No texto “espelho, espelho meu” (2011), Mariana Lacerda questiona o amor pelas cidades, o porquê de se tornarem importantes e especiais na vida de alguém.

Ela se baseia em estudos da arquiteta Lúcia Leitão (UFPE) que se dedica a entender os mecanismos psicanalíticos que levam as pessoas a transformar lugares em representantes de experiências pessoais (subjetivas), únicas e insubstituíveis. Lúcia compara a cidade ao espelho de Jacques Lacan. Como Mariana observa,

⁹ Fala do filme “*Tenet*” (2019) de Christopher Nolan. O filme em questão traz uma ficção científica em um universo em que existe uma tecnologia que possibilita a inversão do tempo. Isso implicaria que objetos e pessoas poderiam se mover de maneira a retroceder no tempo enquanto o restante do mundo continuaria existindo em seu tempo normal, presente, fazendo com que os personagens tivessem que lidar com situações paradoxais, devido a essa manipulação temporal. O protagonista é recrutado por uma organização secreta, Tenet, que tenta impedir o vilão, Andrei Sator, que pretende controlar o mundo através dessa tecnologia.

citando Lacan, em sua teoria dos espelhos, os bebês se veriam como fragmentados e, o olhar no espelho seria o primeiro momento de se reconhecerem como seres completos (entre o quinto e décimo oitavo mês de vida). Já em um segundo momento, essa identificação do espelho (figurado) seria na figura da mãe, que informaria ao pequeno indivíduo que ele é inteiro. Portanto, a experiência de vivência da cidade estaria inconscientemente atrelada à infância.

Mariana ressalta que além dessa, há também os significados simbólicos dos lugares. “Cinemas, livrarias, praças, por exemplo, são testemunhos sólidos de fatos que aconteceram e não foram fruto da imaginação, da lembrança. É isso que possibilita que nasça dentro de nós a feliz sensação de pertencimento espacial.”(LACERDA,2011,p.23)

Ela termina afirmando que modificar ou apagar algo de um lugar importante seria como o roubo de parte da existência do indivíduo. E que mantendo-o vivo (o lugar), acolheria também as narrativas de quem por ali passou ou viveu (vive).

Logo, da mesma maneira que os mapas pregressos descreviam visões de mundo, também podem trazer questões relevantes da memória para determinados grupos e ou/subjetividades, marcando além dos lugares geográficos, os afetivos, que podem ser formulados não a partir de delimitações territoriais, mas de expansões narrativas dos caminhos percorridos.

2.1 Queria ter ficado mais

A coleção “Queria ter ficado mais” (2014) é composta por doze relatos de mulheres viajantes por diversas cidades pelo mundo. O autor Ronny Hein que compilou as histórias teve a ideia a partir de uma experiência, depois de passar um tempo em um Kibutz (noventa dias), em Israel, quando mais novo, e de escrever uma carta por dia para a família.

A ideia de reunir as narrativas é justamente trazer a visão apaixonada do viajante em oposição às publicações objetivas sobre viagens em forma de mapas e guias (já que Ronny dirigiu revistas de viagens e turismo, assim como as escritoras escolhidas, que já trabalharam em redações do tipo). Assim, “os lugares passam por

elas”, e cada fala é carregada de lembranças, emoções, nostalgia, e, sobretudo, a questão do feminino.

Todas as cartas são compostas de um envelope endereçado pela escritora em questão e a cidade que visitou, o que traz ao leitor a nostalgia do recebimento das cartas, como no passado, e a possibilidade de reviver a história cada vez que se abre o envelope de correspondência. Além disso, nota-se o título escrito em letra cursiva, remetendo à escrita à mão, e a carta é redigida em letras de máquina de escrever, além do papel que lembra em muito os antigos papéis próprios de carta. A intenção é que se pareça mesmo com uma carta enviada pelo correio por um viajante. (exceto pela presença do título, que aqui funciona como um indicador do tema a ser tratado na história contada; neste caso, o título lembra uma publicação, uma vez que cartas normalmente não o possuem)

Contudo, apesar dos envelopes serem padronizados, como são diversos temas e lugares, é possível notar o toque pessoal na fala de cada uma, umas mais irônicas, outras mais dramáticas, e a fluência da escrita, muito diferente do que ocorre hoje com as viagens relatadas por fotos seguidas de legendas curtas em *apps* como *Whatsapp* e *Instagram*.

Uma das coisas mais interessantes a se perceber é o fato de todos os envelopes serem ilustrados sempre por mapas; mesmo que estes não tenham sido seguidos previamente no desenrolar do caso, os lugares marcantes estão apontados ali, seja no mapa que destaca os bairros, ou os pontos turísticos, ou mapas metroviários - em conjunto com outros elementos - dão vida às histórias descritas, como desenhos de comidas típicas, monumentos históricos e mesmo palavras locais ouvidas/aprendidas.

É importante sublinhar que não há uma ordem de leitura das cartas, é possível lê-las em qualquer ordem, o que difere um pouco da informação do mapa, que pode ser organizado em uma estrutura hierárquica de informações e pontuado em relação a um determinado período histórico; em muitas cartas não se sabe o ano relatado; já em outras é possível inferir o ano por descrições de eventos pontuais na história, como um furacão ou uma copa do mundo ocorridos em determinadas localidades.

Ainda assim, o desenrolar das histórias vai explicitando pontos importantes que marcaram aquelas mulheres naqueles ambientes. Embora não estejam

utilizando um mapa propriamente para se guiar, os pontos destacados das histórias funcionam como uma marcação de um mapa para o leitor.

A carta de Cecília Araújo se refere à uma viagem feita para Israel e Cisjordânia, cujo título “Mergulho em terras sagradas” dá a ideia de um enfoque na questão da espiritualidade. Na carta, Cecília conta que para ela era um lugar inesperado de viagem, mas que era também a realização de um sonho, já que estava indo por uma questão de trabalho, como jornalista (repórter e fotógrafa) correspondente em uma área de conflito, e que talvez nunca fosse lá como turista. Assim, no desdobramento do relato vai trazendo temas caros à região, como o choque da paisagem social, em comparação com seu lugar de origem: “aqueles resorts de luxo em todo o litoral da cidade contrastavam com a pobreza na qual grande parte da população vivia - desigualdade com a qual estávamos acostumados no Brasil, mas que ainda espantava”; ao mesmo tempo o despertar do interesse pela outra cultura: “Em outros momentos, sentia exatamente o contrário: queria ficar para entender profundamente como aquelas pessoas viviam, seus códigos e valores.”; a possibilidade de falar “mais intimamente” com o outro: “como correspondente poderia acompanhar sessões de tratamento psicológico a refugiados da guerra, por exemplo, e conversar com famílias que escolheram viver em zonas frequentemente atacadas por terroristas”; assim como a percepção do lugar da mulher (e julgamentos) naquele contexto: “No entanto, em um passeio pelo deserto, alguns egípcios chegaram a oferecer até vinte camelos a meu amigo para que ele me deixasse por ali mesmo - o que, soube depois, era um valor baixo por eu ser uma mulher ocidental, “já corrompida”.”; assim como o registro de suas inseguranças, por conta das fiscalizações sobre sua bagagem e sobre a própria pauta que abordaria, por parte dos questionamentos feitos no Consulado de Israel e no Aeroporto.

Cecília não traz somente impressões pessoais, como também questões geográficas e históricas, como a descrição dos bairros de Jerusalém, destacando os pontos de maior importância para as três maiores religiões representadas na região, os templos do Cristianismo, Judaísmo e Islamismo: “a região sagrada é dividida nos bairros judeu, muçulmano e cristão, somando o total de quase mil metros quadrados onde estão localizados monumentos de grande significado religioso, como a Basílica do Santo Sepulcro (a mais sagrada para o cristianismo), o Muro das Lamentações (local de culto judaico) e o Monte do Templo (um dos principais

locais de peregrinação islâmica), além de hotéis e pontos comerciais.”; em outros, destaca os materiais, as cores e línguas faladas no território: “Num primeiro momento, parece fácil se perder. Nos trechos mais centrais, as construções são incrivelmente semelhantes, muitas delas feitas de pedra de calcário, sem pintura. Por isso que parte da cidade é monocolor: para todo lado que se olhe, tons de bege prevalecem, especialmente das casas palestinas mais antigas. Contudo, todas as placas são escritas em inglês, além das duas línguas oficiais. Então, mesmo para leigos como eu - que não entendem árabe ou hebraico -, localizar-se não é uma missão impossível. E grande parte das pessoas, de ambas as culturas e de todas as idades, também falam, ao menos, inglês básico, o que permite comunicação razoável com qualquer estrangeiro que por ali passeia.”

Talvez uma das questões mais pertinentes vistas se refira ao muro que separa os territórios: “Os israelenses o chamam de “barreira de segurança”, uma proteção contra os radicais árabes, enquanto os palestinos o têm como o “muro da segregação racial” ou “muro do *apartheid*” por fazer com que se sintam constantemente limitados e humilhados.” – por isso também, ela se dispôs a ouvir ambos os lados: “Israelenses e palestinos demonstraram muita vontade de compartilhar sua opinião sobre o conflito.”

Logo, é possível ver a imagem do envelope da carta (figura 1), com a representação de um mapa que destaca, principalmente este muro, as cidades visitadas e de importância histórica/geográfica, assim como alguns costumes, como o café turco: “Em geral, era recebida em suas casas com alegria e um café turco - daquele tradicionalmente forte, feito de cardamomo e servido com a borra.”



Figura 1. O mapa correspondente à carta de Cecília Araújo_Israel e Cisjordânia

Desta maneira, ela também dá sua impressão sobre o conflito expresso na imagem do muro e sua maior identificação com as crianças inseridas neste contexto de segregação e tensão: “Em minhas andanças, os personagens com que mais gostei de conversar foram as crianças - as mais sinceras”, “ As crianças têm medo constante. Não querem ir à escola e não conseguem se concentrar. Ao mesmo tempo, desejam morrer como mártires, assim como os familiares assassinados pela IDF. De fato, vi imagens desses ídolos palestinos emolduradas dentro e fora de várias casas. Muitos ao longo da viagem me contaram que os pequenos são criados para admirá-los e, quem sabe, vingá-los. Não espanta que Zafirah carregue tanto pessimismo sobre si, seus conterrâneos e contemporâneos. “Seria mais feliz em qualquer outro lugar”, ela afirmou. Essa frase, difícil de ouvir, veio como um soco no estômago. Minha vontade era levá-la para longe, onde pudesse se divertir e conhecer outras crianças fora daquele contexto.”

Ao final, traz uma mensagem mais apaziguadora para o leitor, entendendo que, se há uma maneira de por um fim neste conflito entre Israel e Palestina é, somente, através de um diálogo: “Ao término da conversa, tive a impressão de que, se aquele conflito pode ter um fim, será na medida em que israelenses e palestinos passarem a se conhecer pessoalmente, conversar e trocar experiências, como fizeram Avner e Bassam.”

Se no primeiro relato o tema referido era mais sério, com questões humanitárias e políticas, além de um choque cultural, a história de Clara Averbuck,

em Londres, já traz uma visão mais pessoal sobre uma cidade muitas vezes visitada. Clara conta sua ida à Londres para o lançamento de seu livro “Vida de gato”, em meio a uma linguagem mais coloquial, como a de alguém que conversa com um amigo, sobre o processo de escrita, as dores do coração (sentimentais), o passar do tempo de vida e a cidade preferida.

Assim, Clara relata a hospedagem afetiva na casa de uma amiga, as andanças pela cidade e a vontade de morar lá, a casa dos amigos, e o *pub*; Nesta carta orbitam três principais temas em torno da autora, incorporados com seu toque pessoal de ironia: o amor, que ela relata através da espera pelo namorado, a traição e a eterna escolha ruim por homens “errados”: “Sempre escolho os piores, me disse um outro amor, e não posso discordar; não posso ver um traste que caio de amores.”; o lançamento de seu livro, o uso de drogas e a busca pelo entorpecimento, que é também uma forma de autossabotagem (e justamente no dia anterior ao lançamento de seu livro): “E eu queria morrer e sumir e queria parar de passar mal e vomitei todo o vinho na calçada do prédio. “Is everything alright?”, perguntou Seu Guarda, ao que respondi “I’m only drunk”, e ele fez “Oh” e se retirou, pois estar bêbado em Londres é fato corriqueiro a todas as horas do dia e da noite e indigno de nota ou curiosidade por parte da polícia.” – seguido de um desabafo sincero de quem está contando algo para um amigo íntimo: “...porque quetamina não é brincadeira, amigos, não é brincadeira. Não tentem em casa, não tentem nas ruas. Se quiserem tentar, evitem fazê-lo na véspera de datas importantíssimas, como o lançamento do seu primeiro livro internacional. Porém, vos digo: mesmo morta, foi um dia do caralhíssimo, que eu jamais esqueerei.”

Da mesma forma que Cecília faz anteriormente uma comparação do Brasil com Israel/Cisjordânia, Clara também faz uma comparação da Inglaterra em relação ao Brasil, mas totalmente voltada ao seu objetivo de viagem, que era lançar seu livro. Sendo assim, a crítica se volta ao mercado editorial: “Mesmo do avesso, senti que a recepção foi incrível, estava todo mundo ali porque queria ler o livro, não beber vinho branco barato de lançamento de livraria ou fazer social com editoras que sugam a alma dos autores ou com autores de alma já sugada. As pessoas estavam lá porque queriam ler um livro. Essa perspectiva é tão diferente da que temos aqui no Brasil nos lançamentos com as pessoas rindo aquele riso velho e falso, com as pessoas, sempre as mesmas pessoas, sempre falando as mesmas

coisas, ah, essas pessoas, como é que elas não cansam dessa vida?”, “Fui embora chorando, sempre chorando de desgosto quando volto de lá. Um dia eu fico. Um dia eu só fico e não volto nunca mais.”

Por fim, pode-se notar na representação de seu envelope (figura 2) uma rua, um livro, um sutiã, carreiras de cocaína, um cinzeiro, uma garrafa de vinho, um mapa com os lugares importantes da história marcados, além de palavras que ela usa ao longo do texto. São todos elementos que se ligam aos temas referidos acima:



Figura 2. Mapa correspondente à carta de Clara Averbuck_Londres

Na sequência aleatória de relatos, há a carta de Olivia Fraga, que já no título “Com gosto de Nova York” refere-se ao tema da comida, que a levou à cidade para fazer um curso de escrita - de comida (food writing). Ela narra que passava por um processo decisivo de vida, quando pediu demissão e decidiu viajar. Seu primeiro interesse era ir para Boston, mas acabou embarcando para Nova York. No papel, conta suas inseguranças sobre a língua e sobre como conseguiria administrar seu dinheiro para ficar lá sem trabalhar: “Como ia pagar aluguel e comer naqueles três meses sem salário? Será que a imigração cismaria comigo? E o que fazer com o inglês de escolinha?”.

Olivia, ao contrário das demais, traz referências do cinema, da música, como quando revela um sentimento de que talvez já estivesse velha demais para aquela empreitada, na fala de Woody Allen no filme Manhattan (1979) “Nobody wants you when you’re down and old.” (Ninguém quer você quando você está para baixo

e velho). Além desse, faz referência ao edifício Dakota, prédio em que John Lennon morou e foi assassinado e que também aparece no filme *O bebê de Rosemary* (1969), de Roman Polanski, além de lembrar dos artistas que, no passado, se apresentaram no Lenox Lounge, como Billie Holiday, Miles Davis e John Coltrane: “Fiquei contente por dentro, emocionada de (re)conhecer lugares.” A escritora também pontua a importância que há em se conhecer previamente o lugar de destino.

Assim, assistiu antes o documentário sobre a criação da cidade: “O programa me fez entender um tiquinho o espírito dos grandes homens que ergueram aquela metrópole e também o mapa da ilha (naquela época eu só enxergava manhattan), mas, claro, com o zero senso de direção e distância que me é característico. Por isso, não entendi a animação dos portenhos. Afinal, da Times Square para a 79th Street são 37 quarteirões!”, e que, depois, com sua vivência *in loco*, vai entender melhor o território: “Fui logo convencida da proximidade das coisas quando percebi que a motorista da van engolia os cruzamentos. Os quadradinhos eram curtos, um grid urbanístico totalitário, cidade inventada a canetadas e transportada do papel para a realidade. Que esquema opressor de gerenciar a urbe- estamos na Rússia ou o capitalismo é racional mesmo? Na semana seguinte, era eu quem caminharia da 123th street até o central Park e os museus: 70 quarteirões para baixo, no plano, não são nada. Senhor John Randel Jr., obrigada pela obsessão geométrica!”.

Após a descrição da cidade, Olivia vai se centrar mais nas suas experiências do bairro do Harlem, onde viveu por um tempo. Ela o descreve como o conhecido bairro negro, com igrejas batistas, problemas de tráfico de drogas, que recebe muitos estudantes africanos, asiáticos e latinos. Ali, pôde (re)conhecer outros imigrantes, filhos de imigrantes já nascidos no território, suas histórias, desfazer o estereótipo do típico americano, com seus *roomates* e vizinhos, em jantares coletivos. Quanto à condição de viajante, sublinha: “As pessoas acabam se abrindo mais fácil quando sabem que a vida logo vai tratar de afastá-las - isso vale para qualquer lugar”. Como um exemplo, uma de suas companheiras, Jordan, traz a questão do feminino, quando compartilha um pensamento íntimo e difícil sobre sua experiência como voluntária em um mochilão realizado na Angola e na África do Sul, em que não aguentou ver a violência contra as mulheres: “Não imaginava que

a mulher pudesse sofrer tanta violência. é a ausência total de arbítrio sobre o próprio corpo. Os pais e qualquer homem podem dominá-la e fazer dela o que quiser.”

Ela também aponta a importância que a comida tem na junção das pessoas e na manutenção da identidade (e memórias) dos lugares de origem de cada imigrante ali: Em meio a uma “Babel obrigatória de línguas”, “Cada um encontrava o próprio país nas prateleiras e falava sem parar dos sabores de sua terra.” “Nas entrelinhas, era de saudade que falávamos, sem tristeza. No meu caso, os neurônios se reorganizaram em forma de colchão emocional (a tal resiliência em ação) porque me senti muito bem logo de cara.”.

Sendo uma moradora do Harlem (ainda que temporariamente), também teve uma visão mais profunda sobre os problemas locais, como por exemplo, a correspondência da igreja que ela ouvia o coral cantando - o pastor dessa Igreja, em 2008 questionou o caráter de Barack Obama, chamando-o de “amigo dos muçulmanos” e “Hitler moderno, filho de uma branca assanhada e um negro sem juízo”. “Mas a igreja, apesar do pastor doido, defende a preservação da história negra do bairro, sua arquitetura e seu modo de vida. Ajuda a recuperar a fachada das casas e promove festas e campanhas. - resistência à gentrificação (processo de reorganização urbana que transforma bairros antes populares ou degradados em polos de interesse imobiliário). A chegada de lojas, bancos e outros estabelecimentos comerciais acaba expulsando os antigos moradores pela alta dos aluguéis e custo de vida.”.

Justamente por viver durante um tempo em Nova York, pôde conhecer todos os pontos turísticos e reconhecer que aqueles que realmente ficarão marcados na memória são, às vezes, os mais simples, do cotidiano: “O que é a experiência de morar fora senão o todo dia, a rotina que se cria, o gosto por aquele pão, aquele leite, o cheiro daquela rua e a vassoura encostada na porta daquele prédio? O cartão postal que ficou na memória não tem a Estátua da Liberdade em primeiro plano (fechada o tempo todo em que estive por lá) nem New York vista do alto do Empire State. Esse espaço foi preenchido com a imagem das caminhadas no boulevard da Lenox Avenue, no Harlem, com um copinho de sorvete na mão. Gostava de sentar nos bancos, no canteiro central da rua, sentindo o sol na moleira. Ia embora quando o calor diminuía.”

Deste modo, as referências mais marcantes para a autora estão sempre

ligadas à comida. Tanto na lembrança mais marcante da sua vivência descrita agora acima, como na observação que a maioria dos cozinheiros é imigrante, e ao reparar mesmo nas ruas: “O que o dinheiro não faz: do norte para o sul, até o cheiro da rua mudava. Primeiro, eram pães assando no forno; aí virava aroma de loja chique; em seguida, incenso, perfume barato; e, por fim, fumaça de carne no fogareiro.” E “o *occupy* que dá certo é o que tem comida no meio.”

Esta história, em especial, tem uma marcação de tempo, já que ocorre durante a passagem do furacão Sandy, ocorrido em 2012.

Abaixo, é possível notar o mapa de Manhattan, um prédio característico da região descrita do Harlem e comidas diversas (figura 3):



Figura 3. O mapa da cidade de Nova York de Olivia Fraga

Em seguida, a carta de Barbara Heckler, ao contrário da de Olivia, que fala sobre sua longa estadia em NY, conta sobre sua curta viagem à Barcelona a passeio. Intitulada “Só, mas bem acompanhada em Barcelona”, a aventura de Barbara começa com um desejo sobre a necessidade de solidão: “Era um sonho que eu estava acalentando há anos e não queria que nenhuma interferência externa atrapalhasse sua realização. Passei automaticamente a fugir de encontros marcados antes da minha partida do Brasil, tornei-me egoísta dos meus planos e dificilmente estava aberta a me render aos que cruzassem meu caminho”. Contudo, ao chegar no aeroporto para pegar o avião rumo ao seu destino, encontra ao acaso um estrangeiro, que estava indo para o mesmo lugar, com quem conversa e troca

e-mail. O seu primeiro pensamento quase automático foi o de pensar : “incrível como qualquer estrangeiro abre um sorriso quando você diz ser do Brasil, por um estereótipo da mulher brasileira ou pela simples simpatia ao país - você acaba descobrindo se é um ou outro motivo ao longo da conversa.”

Assim, ao chegar na nova cidade se despede do rapaz e vai para a sua estadia, a qual pontua a sua dificuldade, em ficar na casa de estranhos, assim como com uma língua que não domina. O enredo se desenrola com uma mensagem recebida por ela, propondo um encontro, que, apesar de um receio inicial, decide por fim ir: “Mas resolvi arriscar, jogar com o acaso.” Desse jeito, e ainda se contrapondo à descrição da cidade anterior, Barbara vai justamente detalhar a paisagem pelos pontos turísticos da cidade acompanhada de seu novo amigo, como o Parque La Ciutadella, a Catedral de Barcelona, a Sagrada Família, o Parque Guell, a Casa Batlló e a Casa Milá, o bairro Gótico, o museu Picasso. Prova também as comidas típicas locais como a tostada e o montadito, na Avenida Las Ramblas. Também repara nas características climáticas específicas do lugar, em comparação ao que estava acostumada: “Eu me dei conta de que já eram quase 9 da noite. Não estava acostumada com o fato de o dia durar muito mais tempo na Europa ao longo da primavera e do verão.”

Um fato destacado é quando ela revela que seu amigo, o americano Bryan, faz uma piada sobre mulheres brasileiras, que ela não lembra ao certo sobre o que era, mas lembrava ser algo sobre algum estereótipo e o repreende, deixando-o sem graça; Além disso, coloca em questão o fato dos perigos de uma mulher viajar sozinha, quando, em seguida ele tira um vidrinho transparente que parecia um perfume e lhe oferece dizendo ser um licor de frutas único, que ela precisava experimentar. Barbara então teme o rapaz pela primeira vez: “De uma cara de anjo para um lenhador americano psicopata. Caiu uma ficha que custa a cair quando viajo. Sempre acho que estou fora de perigo, uma espécie de Mulher-Maravilha, para que o medo não tome conta de mim e eu possa aproveitar tudo que tenho vontade. Bebo ou não? E se ele colocou algo no vidro? Estou aqui, num jardim fechado em que poucas pessoas entram. Até que, por uma confiança sem fundamento, beirando a irresponsabilidade, resolvi provar.” Por fim, nada de ruim acontece, no dia seguinte Bryan segue seu caminho rumo à outra cidade. A história

termina com uma carta escrita por ele se desculpendo pela brincadeira de outrora e se declarando romanticamente para ela.

Assim como a história aponta, a representação imagética da carta (figura 4) destaca o mapa com os pontos turísticos marcados, desenhos do Parc Guell, da Sagrada Família, assim como um rabisco que faz menção à carta recebida por Barbara remetida por Bryan:

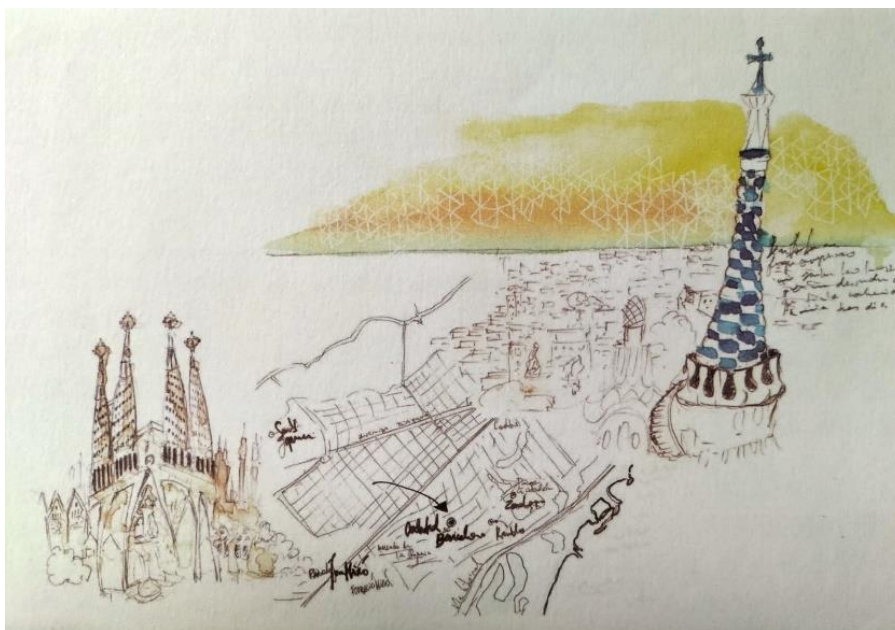


Figura 4. Mapa de representação da carta de Barbara Heckler_Barcelona

Se a maioria das cartas relata causos ocorridos no cenário das ruas das cidades, a história de Cecilia Arbolave, sob título “A obra mais ímpar do Malba” enfoca justamente um cenário interno da cidade de Buenos Aires, que é o Museu de Arte Latino Americano de Buenos Aires.

Cecilia resolve escrever justamente sobre o museu, pois um ano antes estivera lá, e pensava escrever um conto sobre um segurança de museu. Por um acaso feliz, uma serendipidade, como ela chamou, encontrou o mesmo monitor (guardião de sala) com quem conversara, reconhecendo-o pelo jeito e pela voz. O rapaz também a reconheceu. Cecilia se aproximara de Juan para conhecê-lo como um personagem. Ele contou diversas histórias bizarras sobre suas experiências trabalhando lá. Depois de uma série de coincidências que o rapaz foi contando e acertando, como adivinhar a data do aniversário dela, que era o mesmo dia em que

ele começara a trabalhar no Malba, Cecilia até esqueceu do conto. Saiu de lá feliz, porém sem nenhum contato dele, apostando que na próxima vez se encontrarão de novo.

Ainda que seja um dos pontos emblemáticos da capital, o museu também é um ponto importante na vida de Cecilia, cenário que constitui diversas memórias da autora: o encontro envolvente de começo de namoro, o almoço com os avós, a exibição do filme “*Cidade de deus*”(2002) com a palestra do Paulo Lins, o curso sobre Borges e Cortázar, que, já como repórter entrevistou o criador do museu. E os encontros com o Juan.

Uma outra questão que ela coloca é o sentimento de se ver como turista e nativa, ao mesmo tempo, na sua cidade, já que, apesar de ter morado por vinte anos em Buenos Aires, tinha se mudado para São Paulo: “é um lugar em que me sinto, simultaneamente, autóctona (nativa) e turista. Nativa por motivos óbvios - por ter vivido lá por duas décadas, por reconhecer cada beco das ruas do meu bairro, pela sensação de conforto e aconchego quando estou na cidade, pela familiaridade com os objetos, costumes e, claro, pessoas. E turista por enxergar a cidade com um olhar estrangeiro, pela felicidade em pedir uma empanada ou uma medialuna *calentita*, por me surpreender com a beleza das ruas e avenidas portenhas, nas quais o verde sobrevive em meio ao asfalto. Ou em coisas evidentemente toscas, como pegar o trem no sentido contrário e passar vergonha ao não saber mais o valor da passagem do ônibus. Assim, sou uma “turistóctona”, a mistura boba que meu marido inventou.”

Assim também fala sobre a importância de *flanar* pela cidade quando em viagem: “Nessas viagens esporádicas, em meio a encontros com amigos e familiares, tento flanar sozinha pela cidade, pelo menos uma vez. Nem sempre consigo, mas gosto de caminhar sem rumo pelas ruas do centro, reconhecer lugares que costumava frequentar, descobrir pontos novos e sentar em algum café, um dos meus espaços- ou talvez não espaços - prediletos da metrópole. Sempre gostei de me instalar por algumas horas numa mesa para contemplar o que acontece ao redor.”

Contudo, também não esquece a memória afetiva da casa dos pais, que fica na cidade vizinha de San Isidro: “Ao abrir a porta de entrada, atravesso a sala e,

com o olhar, percorro aquele ambiente, vendo como quase tudo, até os portarretratos, continuam no lugar. Parece que nunca fui embora.”

Finaliza assim a carta com uma frase que traz um sentimento sobre estar vulnerável e sensível sobre o que acontece ao redor de nós: “Se você estiver atento, acontecem muito mais coisas que se pode perceber. A gente vê o que está preparado para ver.”

Desta maneira, as imagens que representam sua visão sobre a cidade portenha (figura 5) são o desenho do MALBA, uma medialuna e um café e o mapa, marcando a cidade de Buenos Aires e sua cidade natal, onde sua família ainda reside, San Isidro.



Figura 5. Mapa representativo de Buenos Aires de Cecilia Arbolave

A correspondência seguinte, de Ligia Braslauskas, “Cavaquinho fora da lei em Berlim” fala sobre os desafios de viver em outro país, tendo que aprender uma nova língua, e ao mesmo tempo trabalhar informalmente, ainda lidando com questões sobre ser um estrangeiro. Em 1991 Ligia largou tudo para se mudar para Londres, onde encontraria alguns amigos. Achou que seria fácil, mas com dificuldade na língua inglesa não conseguiu um emprego. Quando estava já desmotivada, pensando em voltar para o Brasil, uma amiga lhe chamou para morar em Berlim. Essa mesma amiga, junto a sua irmã cantavam no metrô. Convidaram então Ligia para se juntar a elas, já que a mesma sabia cantar e tocar violão. Elas tocavam músicas brasileiras em geral, mas mais voltado para Bossa Nova.

Ligia pontua que para ela era um desafio se apresentar no metrô: “Só não sabia como perder a vergonha de entrar num vagão de metrô e cantar. Embora a ideia me encantasse, confesso que quebrar a timidez foi um obstáculo e tanto.” Com o tempo, foi trocando as parcerias e tocando com outros amigos. Um dia viu uma reportagem sobre Daniela Mercury e resolveu apostar na cantoria com o Axé. A ideia deu tão certo que começaram a chamá-los para tocar em festas. Dentre as várias aventuras, conta que tocaram em uma festa de universitários, que ninguém deu atenção; em outra foram tocar em uma mansão, em uma festa de aniversário de uma senhorinha que odiou a música, pois queria ouvir tango. Até que um dia se viu diante de mais um desafio, o de tocar sozinha. Seu amigo tinha ido para outra cidade e não lhe restava saída a não ser enfrentar o medo. Um certo dia, após sua apresentação em um dos vagões do metrô berlinense alguém bateu muitas palmas. Era seu amigo. “Nós nos olhamos no fundo dos olhos. Ele fingiu que não me conhecia - fiz o mesmo - e colocou o dinheiro no saquinho, o que despertou a mesma atitude em outros. Não poderia ter acontecido nada melhor naquele momento. Eu ganhara, pelas mãos de um amigo, a confiança que me faltava.”

Além de enfrentar os próprios receios e inseguranças, Ligia também tinha que lidar com um fato muito importante sobre sua fonte de renda, pois era proibido tocar dentro dos vagões: “No caso de um guarda (do metrô) entrar no trem e flagrar o músico com o violão em punho, mesmo sem estar tocando, é como se o instrumento se transformasse numa metralhadora. Aí não havia muito que fazer a não ser cara de estátua, descer do vagão, fingir sair da estação e recomeçar.” Como o violão era muito mais complicado de guardar e esconder, ela resolveu trocá-lo pelo cavaquinho para escapar da vigilância.

Assim também relata que sofreu hostilidades, por vezes, ao se apresentar no metrô. Uma vez bradaram “Raus, Ausländer!” (Fora, estrangeira!); outra vez um homem colocou o pé na frente para que ela caísse dentro do vagão, e uma das amigas levou uma cusparada no rosto.

Entretanto, a autora reconhece que foi uma grande experiência, que lhe ensinou muito: “Tocar no metrô foi a melhor coisa que me aconteceu. Cresci, perdi a timidez, fiz amigos. Aprendi a me virar sozinha, a tocar cavaquinho, a acreditar em mim. Ganhei dinheiro, sachês de maionese, elogios, e aprendi a reconhecer o

valor da moeda pelo som que fazia ao bater no couro do pandeiro. E o melhor: tenho certeza que fiz muita gente sorrir.”

Por isso, as imagens escolhidas na ilustração da carta de Ligia (Figura 6) foram o vagão do metrô, um violão, uma escada rolante com um aviso de “cuidado”, em alemão (Achtung) e uma letra da música de Daniela Mercury:



Figura 6. O mapa de Ligia Braslaukas é o metrôviário, pois sua história é relatada toda dentro do metrô.

O relato de Isis Gabriel em sua carta, “Sena, não por acaso” aborda pontos distintos das demais, pois traz o tópico da imaginação sobre o lugar antes de ser visitado e a comparação ao estar presente no território.

No caso, Isis não tinha interesse direto em conhecer Paris, foi mais por conta do marido. Resolveram então alugar um apartamento para ter uma vivência mais intensa da cidade, o que ela acabou por reconhecer que, por menor que seja o tempo de estadia, acaba-se por estabelecer uma rotina: “Tudo virou rapidamente um hábito. Porque, sim, mesmo sem intenção, estabelecemos uma rotina. Íamos com frequência não só à boulangerie como ao mercado, à lavanderia, à frutaria... E até ficamos conhecidos de alguns comerciantes locais, como do português dono da rotisserie e dos indianos proprietários da lan house.” Ela também repara que o prédio escolhido correspondia à imagem que tinha formada em sua mente: “O prédio em que ficamos correspondia ao padrão parisiense do meu imaginário: antigo, com fachada direto na calçada, janelas que vão do piso ao teto atrás de

sacadas de ferro, porta de madeira alta, poucos andares, sem elevador nem portaria.” E também sublinha o descobrimento da cidade sem um roteiro prévio: “exatamente como um flâneur, que anda sem destino específico, apenas pelo prazer de vivenciar cada instante. Foi assim que passei a percorrer ruas sem rumo, entrar em pequenos museus, andar sobre pontes do Sena, fuçar prateleiras de mercados, sentar à mesa na calçada de qualquer café, comer o que o cardápio oferecesse de mais estranho, provar o vinho mais barato e, ainda assim, ótimo para meu paladar nada apurado, entre tantas outras trivialidades - só que em Paris.”

Isis, assim como outras descritas anteriormente, admite que às vezes, o ponto turístico não é o lugar que vai chamar mais atenção: “Talvez por isso subir à Torre Eiffel não tenha sido tão incrível. Está certo: enfrentar duas horas de fila num dia nublado, frio e chuvoso já não ajudou muito. E a metrópole, vista do alto, tão minúscula, perdeu algo da sua magia.”

Uma vez mais a escritora referencia a cidade a uma memória prévia, ao falar do fascínio que sentiu pelo Rio Sena: “Não sei explicar direito essa atração. Talvez tenha a ver com as histórias que li a respeito da formação da cidade ou simplesmente porque adorei caminhar por ali..De qualquer forma, o Sena é a imagem mais forte que trago de Paris.” E conta que um acontecimento tornou ainda mais especial essa imagem. O livro que tinha nas mãos, no momento em que estava diante do Sena trazia uma pintura: “Levantei os olhos e me dei conta de onde estávamos. Mirei novamente a paisagem estampada no livro e a que via à minha frente. Era exatamente a mesma, pintada da mesma posição em que estávamos.”

Finaliza desta maneira, declamando sua paixão pela cidade: “Como muitos antes e depois de mim, a capital francesa fez o que bem entendeu comigo. Entrei fácil no seu jogo de sedução. Deixei-me levar pelo que oferecia, tentando sentir como se ela fosse, de fato, minha. E acho que nos enganamos bem, já que a sintonia foi total - ela se mostrou tão aberta a mim quanto eu a ela.”

Não à toa, as imagens que ilustram a capa da história (figura 7) são o mapa de Paris com o rio Sena, a boulangerie, as baguettes, os croissants, o café, e algumas palavras em francês:



Figura 7. Mapa de Paris de Isis Gabriel com a grande imagem do Rio Sena.

A viagem de Clara Vanali para Roma foi narrada como uma concretização de viagem em família. Por isso, o título “Roma, nosso sempre amor”.

Clara tinha a ideia de levar sua família para a Itália por diversas razões, pelas melhores referências como o vinho, o pão, o azeite e para as pessoas poderem comemorar apenas o fato de estarem juntas, mas foi um desafio convencer seus pais a viajarem para fora do país, pois tinham medo do desconhecido e, principalmente, dos imprevistos que poderiam tirá-los do controle, um pensamento comum em pessoas mais idosas.

Novamente acontece aqui um ponto de encontro entre imaginação prévia e realidade do lugar: “E eu, que durante muito tempo imaginei Roma como um grande deserto cheio de monumentos antigos espalhados pela cidade, comecei a ver ali uma capital moderna e ativa, que oferece a rotina de uma cidade de negócios tão pulsante como São Paulo.” “Aos poucos chegamos aonde nossas mentes já tinham nos levado pelo imaginário: antigas ruazinhas estreitas de pedra, de filmes, fotos, referências e histórias.” E as comparações com o lugar de origem também são feitas quando a escritora observa que o hotel acolhedor em que se hospedaram tinha vitrais que lembravam sua infância, assim como o nome da rua do hotel que se assemelhava ao nome da rua em que morara em São Paulo.

Logo o medo dos pais virou curiosidade: “meus pais seguiam atrás deles fitando cada detalhe como se tirassem fotos com os olhos para que os momentos não fossem esquecidos.” Fizeram passeios por pontos importantes da cidade como a Piazza d’spagna, a Fontana di Trevi, a Piazza Navona, entre outros lugares turísticos e característicos de Roma.

A seguir, Clara descreve o momento perfeito da viagem, o encontro no restaurante, com a família, a música, a comida, as velas: “Meus olhos ficaram úmidos e, quando olhei para a mesa, toda a família emocionada se permitiu chorar por aquele momento fascinante que acontecia ao redor da mesa. Aquilo nunca ocorrera antes. Jamais presenciara algo tão sincero. Como numa ligação de almas, nossas emoções se preencheram de vida e permitiram-se sair. Choramos todos ao redor de uma mesa na Itália. Para ela, aquela cidade tinha todo um sentido especial. Sua mãe que lia sobre Roma, seu pai que tinha o sonho de fazer uma viagem fantástica com a família. Ela continua então com uma citação de Edith Piaf: “Uma grande felicidade que toma seu lugar/ Os aborrecimentos e as tristezas se apagam, Feliz, feliz até morrer” - *La vie en Rose*. E com um pensamento do escritor Valter Hugo Mae para expressar o sentimento do momento: “É mais forte do que nós. Quem fomos há de sempre estar contido em quem somos, por mais que mudemos ou aprendamos coisas novas.”

Seu olhar poético sobre a cidade italiana tem vazão também na constatação sobre as pizzas “...uma massa fininha que abraça dores, cura brigas e une famílias.” e sobre o verão europeu: “Esta também é uma grande beleza da Europa: dias eternos de verão, que nos fazem acreditar que a vida nesses lugares dura um pouco mais.”

Ao final, termina com uma reflexão sobre a experiência de viajar não só para Roma, mas sobre o ato de viajar em si: “Roma conseguiu o melhor de nós. E, por meio dela, pude experimentar o novo com as pessoas que mais amo. Viajar é criar coragem, permitir-se observar janelas, pessoas e espaços. Mais que o deslocamento físico, estar em outro lugar nos move internamente para outras culturas e comunidades, fazendo-nos conhecedores de nós mesmos.

Por isso, as imagens das ruas típicas, o mapa da cidade, o spagheti, o vinho, o azeite, as uvas e as palavras em italiano foram escolhidas para representar esta história (figura 8):



Figura 8. Representação da carta de Clara Vanali_Roma

A carta de Bruna Tiussu, já no título “1 a 0 para Valência” referencia sobre o que tratará sua história, a vivência da cidade no período de uma copa do mundo. Bruna estava morando em Valência por um tempo e acompanhou toda a competição com uma amiga suíça, de bar em bar, no bairro de Carmem: “Carmen era o caleidoscópio da cidade, percebida de maneira diferente a cada ângulo que se observava. E totalmente confortável em seu desequilíbrio. Ao mesmo tempo que escondia os inferninhos mais underground, reunia cafés e restaurantes tradicionais da cozinha local. Era fácil e delicioso se perder por ali, caminhar pelas vias descontínuas, deparar com curiosas portinhas e monumentos como a Catedral de Valência, a Plaza de La Virgen e as Torres de Serranos. Sentar num café de esquina junto a qualquer janela que dava vista para a Plaza del Carmen, a mais bonita dali, era um de meus maiores prazeres. Difícil não se sentir bem com aquela panorâmica que combinava ícones históricos com modernos, iluminados pelas luzes amarelas dos postes. Aquele frame era quase uma representação do caráter de Valência: nostálgica, em crescimento, agradável.” Observava assim o caráter, ao mesmo tempo, histórico e moderno que a urbe trazia, juntamente à referências arquitetônicas como Santiago Calatrava.

Em seguida faz algumas observações sobre acompanhar a competição em um outro país que não o seu. Existia no ar um sentimento de amizade ligado ao futebol, que unia a todos: “As identidades individuais - havia de góticos a roqueiros, passando pelos apreciadores de reggae e reggaeton - perderam sentido para a união imediata frente à nação em campo.”; Mas quando o time do Brasil foi eliminado pelo time da França, ela ficou bem chateada, mas procurou aceitar com humor: “Mas era preciso reagir. Ao menos para honrar minhas dívidas. Assim, bem por cima, eu devia uns quatro porrones, umas 20 cervejas e uns cinco churros para amigos diversos. Estava fadada à pobreza em minha última semana em Valência.” O evento final que marcou a competição, foi, logicamente, a final, entre Itália e França. E aqui é possível saber o ano em que a história aconteceu por este fato ocorrido em 2006: “No grande dia, os bares um, dois, três e quatro pareciam ter se transformado num só espaço que abocanhava toda a Plaza Xúquer. Pencas de espanhóis e punhados de gente de nacionalidade mil ocupavam as mesas e se ajeitavam em pé mesmo de modo que todos enxergassem os telões. Estava bonito de ver.”

A ideia que se tem assim sobre Valência é de uma cidade acolhedora, como a praia de Malvarrosa, e cosmopolita, mas que mantém também suas tradições espanholas: “O mar mediterrâneo é sempre calmo e escuro. As areias, fininhas e amareladas, espalham-se por quase um quilômetro de orla e servem de palco para grupos de capoeira (que são muitos), de percussão africana e, ano após ano, ao San Juan, uma das festas mais animadas do país. Malvarrosa está longe de ser a praia mais bonita da cidade, mas era a que melhor nos acolhia.”

Em resumo, o desenho da Plaza Xúquer estampa o envelope da carta (figura 9), juntamente ao mapa com os bairros de Valência, e tradições espanholas culinárias, como a paella e as bebidas típicas como o porrón e a horchata:



Figura 9. Representação da carta de Bruna Tiussu sobre Valência

Talvez uma das histórias mais fantásticas desta coleção de cartas seja a de Florencia Escudero, que foi “Fisgada por Yangshuo”, cidade no interior da China.

Florencia, aos vinte anos, tinha um desejo de ir para a China que ninguém entendia. Em 2006 decidiu viajar para lá, já que tinha um tio morando em Xangai. Relata que após um mês viajando sem destino certo e tendo passado por muitas dificuldades - como as vezes em que perdeu os trens, teve que dormir na estação, e as experimentações culinárias “excêntricas”, como pombo e rato, por não entender o cardápio em mandarim – resolveu fazer um roteiro sobre as cidades que ainda gostaria de visitar. “Chega de improvisar”, pensou.

Decidida a ir para Guilin, se surpreendeu por não ver nenhuma placa em inglês. Também não conseguia se comunicar muito bem com os habitantes locais: “Os chineses são muito cordiais, sorriem o tempo todo, contudo a maioria dos habitantes de Guilin não entendia nem as palavras nem os gestos dos ocidentais.” Mesmo lidando com as complicações da língua estava aberta a conhecer as curiosidades locais: “tive de aprender o jeito chinês de contar com os dedos. No entanto, com o número seis já muda tudo: não se mostram uma mão aberta e outra fechada esticando o dedão, mas a segunda só com o dedão e o mindinho esticados num gesto parecido com o que fazem os surfistas. Demorei a entender que a mulher que vendia os bilhetes não estava me dizendo “tudo joia”, e sim “o trem sai às 6”.

Em seguida, enquanto tentava achar a saída da estação de trem, um homem a abordou, um suíço, perguntando onde ficava o ponto de ônibus. Começaram a conversar e ele disse que ela deveria sair dali de Guilin, “uma cidade para velhos” e deveria ir com ele para Yangshuo: “Olha, você nem imagina a beleza do espetáculo que verá em Yangshuo. Mas, se ainda assim tiver vontade de voltar a Guilin ou não gostar de Yangshuo, eu pago a sua passagem de volta.” Mesmo contrariada, com seu roteiro “inflexível” em mãos, Florencia decidiu ir com ele. No caminho, o suíço contou sua história. Tinha comprado uma máquina fotográfica e foi para a Disney tirar fotos de turistas. Com o dinheiro viajou o continente americano inteiro até à Patagônia. Ficou dois anos sem ver os pais. Quando voltou para casa, não se acostumou mais à vida normal e partiu novamente. Já tinha estado outras duas vezes em Yangshuo (cidade de trezentos mil habitantes, descoberta pelos turistas somente em 1980), para registrar a natureza. Era agora um fotógrafo renomado.

Ao chegarem na cidade ela deixou o suíço no hotel chique e seguiu procurando um hostel. No caminho, encontrou um bar rastafári oriental: “Imagine como fiquei surpresa! O chinês geralmente respeita muito a própria cultura e não costuma adotar símbolos ocidentais para se expressar. No entanto, se escolhe algum modelo ocidental, geralmente está ligado à cultura pop ou até ao rock. Nunca tinha visto um chinês com o cabelo comprido e rastas.”

Ali a autora conheceu um rapaz que veio falando em inglês com ela. Contou sua história, de como virou rasta, quando seu pai levou uma fita do Bob Marley que um hóspede tinha esquecido no aparelho de som. Ele a convidou para o mercado local, para comer algumas “especiarias”: “Basta escolher o bichinho vivo de num dos quiosques que o feirante frita diante de seus olhos. Supostamente, todos os insetos têm propriedades curativas ou medicinais, porém, sinceramente, não acho que comer formiga frita seja muito saudável. Mesmo assim, eu pensei “vamos nessa!” e peguei alguns grilos, um par de caracóis, muita formiguinha...O sabor não foi tão ruim assim. Só a textura não era muito fácil de engolir.”

Após a pequena aventura, conseguiu um hostel para se hospedar e voltou ao hotel para deixar o endereço para o seu novo amigo suíço.

Mais uma vez, se faz presente o relato da questão de ser uma mulher viajando sozinha para outro país, a insegurança e receio: “Recordo que esse foi o

primeiro momento da viagem à China em que eu senti pânico. Estava sozinha, num lugar que não conhecia, havia dado meu endereço para duas pessoas das que eu não sabia quase nada e estava portando todo o meu dinheiro e meus documentos na mochila, guardada num quarto sem maçaneta. Porém as cervejas e as 28 horas do percurso foram mais fortes do que o medo: acabei enfiando um tênis embaixo da porta para que ficasse fechada e ninguém conseguisse entrar.” E por pouco não morreu de susto. O suíço foi acordá-la às quatro horas da manhã, forçando a porta, que já não tinha maçaneta. Disse que teriam que sair naquele momento para captar os mais belos instantes no rio. Florencia saiu de pijama, tênis e saco de dormir atrás dele. Ela ainda não tinha entendido aquilo tudo.

Ao chegar no rio e ver o espetáculo das aves pegando os peixes brilhantes ficou extasiada: “As montanhas pretas refletidas na superfície tingida das cores do sol, o barulho da água e dos pássaros, os gritos dos pescadores, o cheiro do rio, a névoa, o orvalho da manhã - a cena me fez esquecer por completo o frio e o sono.” “Era mesmo o espetáculo mais incrível que eu já tinha presenciado na vida.” Ao final, ele explicou que os pássaros eram cormorões, treinados pelos pescadores para ajudar na pesca, e que essa prática já estava quase extinta. “Eles se comunicam numa linguagem única, que somente pescadores e pássaros compreendem, para indicar às aves quando é o momento de submergir à procura de peixes.”, “Esta pesca é um poema, e os pescadores são poetas.”

Assim, depois de dizer ao suíço que não estava nem um pouco arrependida de ter ido para lá, Florencia chegou ao hostel, jogou o roteiro no lixo, querendo aproveitar ao máximo aquela “cidade hippie no meio da China, com seus jovens rastafári e sua pesca com pássaros treinados.”

Enfim, o homem loiro seguiu viagem e o amigo rasta sumiu. “Acabei ficando por lá um mês inteiro, mas não foi suficiente - queria ter ficado mais.”

Aqui, nota-se que a última frase da carta é a mesma que dá nome à coleção de todas as cartas – Queria ter ficado mais.

Pode-se observar bem que a imagem principal desenhada aqui (figura 10) é a do rio em Yangshuo, com os pescadores, os cormorões e a cesta de peixes, assim como o mapa que marca as cidades de Guilin e Yangshuo cortadas e conectadas pelo mesmo rio Li, além do desenho da contagem dos números, que a escritora aprendeu quando estava em Guilin:



Figura 10. Representação da cidade de Yangshuo, da carta de Florencia Escudero.

Já Luciana Breda faz um relato completamente inédito entre as demais, pois levou o desejo de viajar ao máximo, indo trabalhar como comissária de bordo. Morava em Los Angeles, mas sua segunda cidade era Tóquio. Sua visão sobre a cidade é a de quem vive em trânsito. Talvez por isso, a preocupação com a vestimenta e o tempo: “Tóquio no verão é quente e úmida. As mulheres arrastam seus pequenos pés calçados com sandálias que não têm nelas seu ambiente natural. Escondem-se sob seus guarda-chuvas para se proteger do sol e de trombas-d’água que teimam em cair no fim do dia. Nesse cenário meio Blade Runner, meio Mercado Ver-o-Peso, eu me preparava para mais um voo.” Ela também destaca uma característica marcante da cidade, os estímulos tecnológicos, com luzes e sons: “o que me hipnotiza são os neons, as luzes acesas nas pequenas casas que se acotovelam ao longo da rodovia, a rotina daquela gente. Os sons também me tocam - são tantos no Japão, muitos deles eletrônicos, automáticos, como os do alto-falante abafado do ônibus, que repete, em loop e com voz de mulher, “The end of the road is ahead” (o fim da estrada está adiante), informando profeticamente que chegamos.”

Depois de um breve relato sobre a rotina de um comissário, ela informa sobre um voo que havia sido cancelado e uma saída despresticiosa com as colegas pelo bairro de Roppongi, destacando sua completa diversidade de lugares e pessoas:

“é um bairro sem similares. Nos prédios, intercalam-se caraoquês, prostíbulos, restaurantes finíssimos (outros nem tanto) e boates da moda. Tomar um elevador ali é uma experiência surreal. A cada andar que se para e a porta é aberta, qualquer tipo de surpresa pode encontrá-lo. Já vi cafetões de boá branco, chapéu rosa e voz de barítono italiano; moças magérrimas enfiadas em vestidos minúsculos cobertos de logotipos de cerveja americana; uma praia artificial com céu anil e areia branca; senhoras trajando as famosas pérolas de Mikimoto. Tudo no mesmo prédio, sem aviso prévio, toda vez que a porta abre.”

Ao mesmo tempo, também observa que há uma certa distância entre japoneses e estrangeiros: “Apesar do japonês ser um país moderno, sua geografia insular ainda mantém seus habitantes livres de comunicação frequente com estrangeiros.”

Logo, todas decidem ir em uma *boite* que, por acaso, naquele dia estava tendo a estréia de um filme Hollywoodiano, com a presença da atriz Jodie Foster, integrante do filme e um galã desconhecido. Galã, que, por sinal, foi conversar com Luciana e a convidou para dançar, beber e dar uma volta pela cidade. “Uma grande reclamação dele é que viajara o mundo para promover o filme, contudo não conhecera os lugares.” Ela então propôs um *tour*, ao menos pelo lado de fora ele poderia conhecer alguns marcos de Tóquio. Passaram pelo Edifício Mori, onde há o Mori Art Museum, pelo jardim Kyu Shiba Rikyu, remanescente do período Edo, pelo templo budista Zo-joji e pela Torre de Tóquio. Comeram oniguiri, uma iguaria típica japonesa. Ela deu aulas de cultura e história japonesa ao astro hollywoodiano. Após horas de caminhada voltaram ao complexo hoteleiro e se despediram com o “beijo mais longo da história dos cinemas norte-americano, brasileiro e japonês.” Contudo, ela não revelou o nome do galã.

Nesta representação (figura 11) é possível ver a Torre de Tóquio, lugar que dá uma visão ampla da cidade, e o templo budista – representativo da principal religião do Japão – destacados. O mapa está mais difuso ao fundo, já que também não houve um roteiro seguido; no canto inferior há uma dupla de bolinhos oniguiri, bolinho de arroz recheado com alga ou peixe, unindo a história à tradição japonesa.

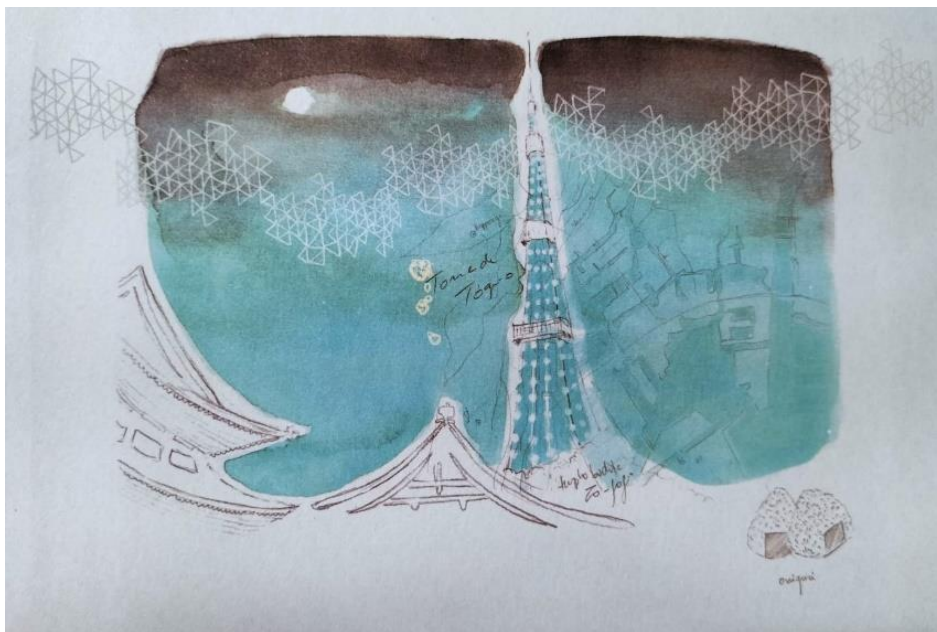


Figura 11. Imagem representativa da cidade de Tóquio pelo olhar da carta de Luciana Breda

A última carta em questão talvez seja a que mais aborda o território pela perspectiva geográfica, pois o destino de Livia Aguiar foi justamente a cidade de Istambul, lugar de diversas culturas e religiosidades e de ligação entre os continentes da Europa e Ásia. Além disso, Livia é a única que diz exatamente o ano da sua estada na cidade e é também a única que parece escrever seu relato enquanto vive a situação.

Sua viagem se deu em 2012, no sétimo mês de uma volta ao mundo que começara na Argentina e terminaria em Londres, um tempo depois.

O primeiro lugar em que se hospedou foi na casa de um turco, cujo endereço achou no site de hospitalidade internacional Couchsurfing. Sem um roteiro definido, e sem uma orientação de mapa, saiu para explorar a cidade, em cantos mais afastados do centro turístico evitando estrangeiros a todo custo. Na volta, se perdeu: “Me perdi. Por uma hora e meia. Até uma da manhã. Num bairro cheio de ladeiras, ruas estreitas, vilinhas, prédios iguais. Desisti de achar minha casa temporária sem ajuda e liguei para o Irmak. Descobri que estava no quarteirão de trás da casa dele! Saco, as ruas serpenteantes me confundiram. Ou não sei pedir ajuda em turco. Ou realmente não sou boa com mapas. Ou todas as opções anteriores.” No dia seguinte, teve a incrível surpresa de subir a Torre de Gálata, ponto de importância turística e poética: “Subi a torre por acaso quando vi uma fila que ocupava suas escadas de pedra. Lá de cima, a gente se sente realmente no

umbigo do mundo - Omphalion, como já disseram os gregos. Os imensos domos da Basílica de Santa Sofia e da Mesquita Azul reluzem à distância seu brilho dourado, antigo e sábio. Do outro lado, terríveis torres de vidro espelhado refletem o astro rei e iluminam ainda mais a cidade. O adham (canto de chamada para a prece muçulmana entoado pelo muezim) soa pela quinta e última vez do dia. É como se, nessa língua estranha que soa pelos alto-falantes, o Sol dissesse “acabou, pessoal, até amanhã, já deu por hoje” e apresentasse o grand finale rosa que se espalha pelo céu sem nuvens.”

No dia seguinte em visita a uma mesquita conheceu uma turca que se encantou com ela ao dizer que era brasileira. Ela lhe ensinou passos de forró e a turca declamou um poema. “Não tenho ideia do que falava o poema, porém seu som e ritmo tocaram células que estavam escondidas em meu corpo esperando atenção. Também não lembro o nome da moça. Ou será que nunca soube? Saímos flutuando do lugar, os turistas e o calor não me incomodaram mais. Sei que foi um encontro real porque tiramos duas fotos juntas.”

Logo depois instalou-se em uma república cujos integrantes eram de nacionalidades distintas. Somente um era brasileiro. Os demais eram um polonês, um inglês e uma turca. Ali pôde ter vivências com outros jovens, instalados bem num lugar central da cidade.

Livia também destaca o fato de poder ir a outro continente a uma pequena distância através de um barco, e poder assim também comparar os dois continentes: “Acordar, entrar num barco, dizer “leve-me à ásia! e chegar em menos de 20 minutos. Não é todo dia que você pode fazer isso. Istambul é o ponto de encontro dos dois continentes, separados apenas pelo Bósforo e unidos por diversas linhas de *ferry boat* e duas pontes. O lado europeu tem mais comércio, turismo e população, deixando para o lado asiático a tranquilidade de um subúrbio residencial.”

Em outra ocasião deixa-se ser guiada por um local: “Ozgur tomou todas as rédeas de decisão, o que foi ótimo. Relaxei e me deixei levar pelos planos dele.” foram para uma das maiores ilhas de istambul, Buyukada. Alugaram bicicletas, percorreram uma trilha que cruzava florestas e acompanhava o mar. Comeram um prato típico, o *menemen*. Ao voltar para casa, logo se preparou para sair com os novos amigos para uma boate e no dia seguinte, foi descansar em um *hamam*, o

famoso banho turco, tradição herdada dos romanos e aperfeiçoada pelos otomanos. “O mais antigo banho turco da cidade data de 1584, e o Brasil ainda nascendo.” “Fiquei mais limpa do que jamais estive desde que saí do útero de minha mãe. Ainda estão para inventar um jeito melhor de curar a ressaca.” Aqui é perceptível o ritmo da narração mais acelerado, pela experiência estar sendo escrita no momento vivido.

A escritora então se dá conta de que já tinha conhecido todos os pontos turísticos que queria ver. Iria voltar para Istambul, mas antes, seu amigo a levou para uma casa de chá. “O çai aqui é bebido em copos de vidro bojudos e de cintura fina...Tomar çai é fazer uma pausa para a intimidade, para a fofoca, para a contemplação da vida e da amizade.” Após retornar da Capadócia, onde pôde ver as chaminés de fada do Vale do Amor, as igrejas escavadas na rocha calcária, a terra de São Jorge, voltou para a república. Saiu com os amigos e levou um cara da Gâmbia para a casa. Percebe-se que para ela, a viagem era também uma descoberta de si, a oportunidade de explorar sua sexualidade de forma mais livre, sem julgamentos e apegos, já que as pessoas se cruzavam em um dia e partiam no dia seguinte: “As meninas nos reunimos no restaurante onde Birsu trabalha para um café da manhã tradicional...Juntas reconstruímos a ordem dos fatos, a memória da festa.”, “Quatro quartos, quatro casais, terremoto de grau quatro na escala Richter: “Tremor notório de objetos no interior de habitações, ruídos de choque entre objetos.”

Antes de partir para o destino seguinte, ainda conseguiu marcar com uma amiga brasileira, que também estava dando uma volta ao mundo no parque Taksim Gezi. “...contamos sobre nossos corações partidos que nos impulsionaram a viajar e trocamos dicas de viagem. Ela girava da Europa para a Ásia, e eu, da Ásia para a Europa. Poder levar a Renata aos meus lugares favoritos daquela cidade me fez perceber o tanto que gostei de morar aqui por 16 dias.” A cidade que ela intitulou como cidade-caos, cidade-irmã, cidade-amor.

Istambul é aqui expressa na imagem da Torre de Gálata, o mapa (figura 12) que mostra a separação da Europa e da Ásia com o Már de Mármara, Estreito de Bósforo e o Chifre de Ouro (nomes escritos também no desenho), garrafas que remetem às festas vivenciadas intensamente (Let’s party!), minaretes, a parte superior de uma mesquita, e o inesquecível pôr-do-sol.

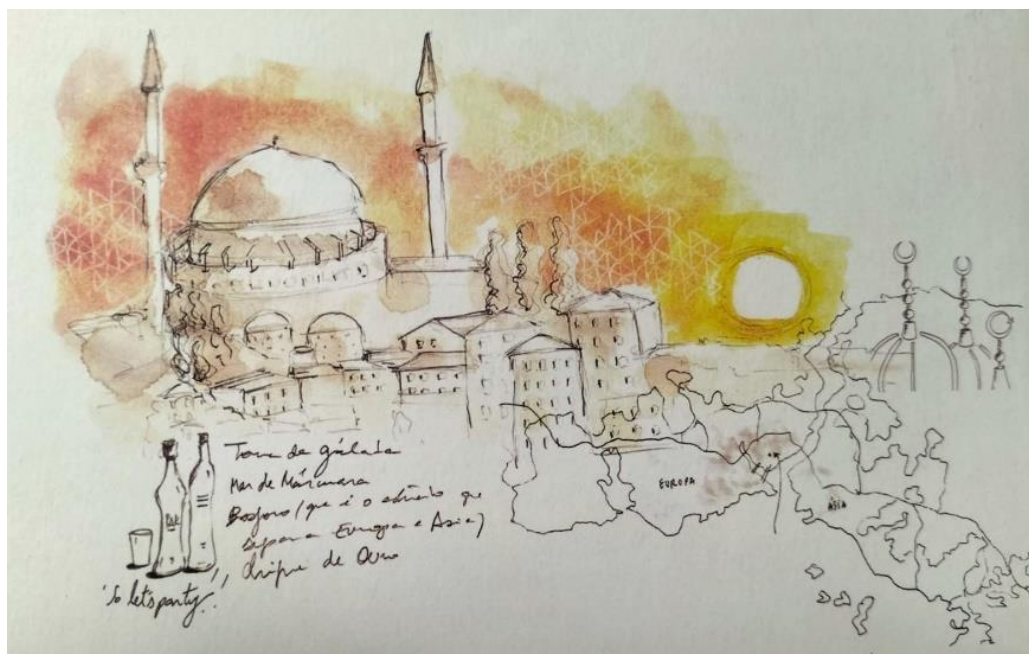


Figura 12. A representação da cidade de Istambul originada da carta de Livia Aguiar.

Como já observado anteriormente, nenhum dos textos é propriamente marcado temporalmente (exceto o de Livia Aguiar, em Istambul, em que a autora está narrando os acontecimentos no mesmo momento em que os vive e, portanto, destaca o ano em questão). Em alguns é possível obter informações que podem sugerir mais ou menos a época do relato, como por exemplo, a estória de Nova York, em que Cecilia diz que passou por lá um pouco antes do furacão Sandy, ocorrido no ano de 2012.

Outro ponto a ser destacado em relação à leitura das cartas é considerar que para cada leitor vai ser uma viagem diferente, já que o conhecimento prévio dos lugares descritos pode, por exemplo, ser um fator determinante na escolha de ordem da leitura das mesmas. Os trechos destacados das falas das autoras¹⁰ são também uma ordem de identificação, pois foram pinçados guiando a leitura do caminho escolhido na carta-mapa.

É curioso pensar também sobre o suporte artístico escolhido para as representações das narrativas. O desenho associado à pintura de aquarela traz uma abordagem de delicadeza, leveza, ligada ao emocional, com pinceladas fluidas.

¹⁰ Destacados durante a minha leitura individual.

Ainda assim, é possível intuir as cores sutilmente escolhidas para cada cidade, como por exemplo, o vermelho, o laranja e o amarelo bem marcantes do nascer do sol na cidade de Yangshuo, o céu bem azulado da fronteira entre Israel e Cisjordânia, marcando a necessidade de paz no território, o vermelho no céu de Londres, que é também a cor do vinho desenhado, indicando a história de paixões e intensidade, o céu escuro em Tóquio, indicando a noite em que se passa a história principal, o tom terroso que marca o vagão do metrô subterrâneo, entre outros.

Assim, além do padrão de desenhos, letras, cores e mapas, há um outro elemento que pode passar quase despercebido, mas que está presente em todos os desenhos, uma padronagem formada por triângulos interligados. Se assemelha a uma rede, que conecta de alguma maneira todas as mulheres que viveram as diferentes aventuras, em um mesmo contexto global.

Marc-Augé fala sobre o não-lugar como os espaços contemporâneos, que possuem características específicas e se diferenciam dos lugares históricos tradicionais. São espaços que não tem uma identidade cultural forte, pois recebem pessoas com diferentes origens e contextos temporais (e gerações), ao mesmo tempo, que se cruzam em relações sociais utilitárias. Por isso também são tidos como espaços de anonimato, homogêneos e de transitoriedade. São lugares como os aeroportos, estações de trem, metrô, rodovias, shopping-centers, hotéis, etc.

É curioso notar que algumas histórias se desenvolvem especificamente nestes lugares, como a narrativa em aeroportos, a história que se passa na estação do metrô de Berlim, no hotel, ou mesmo uma das personagens que escolheu a profissão de comissária de bordo, ou seja, optou passar a vida trabalhando em um “não-lugar”, que é o espaço do aeroporto.

Contudo, cabem aqui duas observações sobre o “não-lugar”. A primeira é que Augé marca esses (não)lugares como uma reflexão social-cultural, ou seja, como uma consequência da globalização, que possibilitou a mobilidade de pessoas entre territórios, e que estes possuem uma importância hoje como zonas de trânsito.

As histórias descritas aqui na coleção mostram que esses espaços também são pontos importantes no mapa, pois tratam-se de histórias de viajantes. O não-lugar aqui, mesmo tendo uma conotação impessoal em um primeiro momento, pode representar um território conhecido para um viajante que acaba de chegar em terras desconhecidas, já que um aeroporto, uma estação de metrô ou um hotel tem

configurações muito similares em todos os lugares do mundo, inclusive nas cidades natais das quais as mulheres são provenientes.

Em seguida, a percepção de que nestas histórias as viajantes conseguem imprimir suas impressões pessoais, atribuindo simbolismos e significações emocionais mesmo quando estão somente de passagem por essas áreas de transição, pois se estabelecem dentro de uma narrativa que é costurada com as demais localidades da cidade em questão, para formar o seu (re)conhecimento e sedimentá-lo em sua memória individual.

Jacques Le Goff pensa a memória em relação ao tempo - quanto mais a passagem do tempo influir na memória, mais dificultosa será a compreensão e interpretação desta - e como um processo em relação à identidade, pois a forma como uma sociedade se lembra de seu passado influencia sua auto-imagem e visão de mundo.

Assim, as escritoras, ao chegarem em um território desconhecido, mas previamente lido, estudado, com referências anteriores estão se pautando em uma memória coletiva, assim como também em sua própria imaginação, que antecede a sua experiência. Ao comparar cidades e seguir roteiros prévios de viagem também se baseiam em mnemotécnicas (Le Goff) como por exemplo, as narrativas históricas, monumentos, manuscritos, rituais, etc.

O autor francês pensa a memória, formada na subjetividade, com emoções, tradições, em uma oposição à História, que seria uma visão mais objetiva do passado, com evidências e análises sobre os fatos, mas realça que ambas são interconectadas para representar parte da identidade de uma sociedade ou cultura.

Deste modo, as narrativas de “Queria ter ficado mais”, apesar de individuais, estando reunidas sob a forma de uma coletânea, ajudam no processo de formação de uma memória coletiva. Mesmo a escolha dos elementos imagéticos e linguísticos que foram utilizados na composição dos mapas criados são também, parte, advindos de memórias coletivas prévias e pinçados de modo a corroborar essas memórias, individuais, de forma coletiva.

2.2 Travessias pelo Porto

Outro mapa que integra aqui a coleção de mapas/mapeamentos afetivos, intitulado “Travessias pelo Porto_Conhecendo a cidade através do olhar do outro”, foi desenvolvido por mim como trabalho final de uma disciplina¹¹ cursada durante o período de Doutorado Sanduíche, no ano de 2022, na Universidade do Porto.

Fazendo parte de uma matéria que integrava as cadeiras de Artes, Geografia e Engenharia, a ideia era tentar expressar a minha própria vivência, na cidade do Porto, através de uma cartografia que congregasse minhas memórias afetivas daquele território.

Assim, o trabalho teve como base o mapa turístico da cidade do Porto (figura 13), que é, na maioria das vezes, o primeiro contato que o viajante tem ao chegar em uma nova localidade. Este, que, geralmente, busca uma familiaridade dos espaços que conhece com este novo lugar.

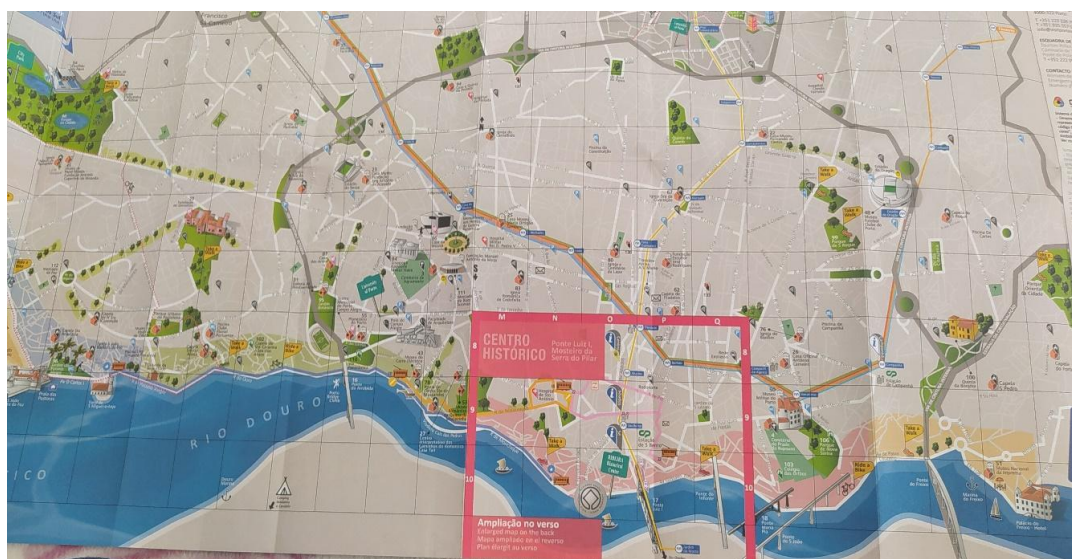


Figura.13- Mapa turístico da cidade do Porto usado como base para o trabalho.

¹¹ Disciplina intitulada “Representações, Desenhos e Imagens do Território”, lecionada na Faculdade de Belas Artes, em parceria com a Faculdade de Letras e Faculdade de Engenharia, pelo professor Vasco Cardoso, no 2º semestre de 2021/2022 –Universidade do Porto.

A seguir, escolhi traçar rotas de importância para quatro brasileiros, amigos e parentes, que foram as primeiras pessoas a me apresentar o Porto. Logo, a seleção de um roteiro por cada um dos participantes não tinha um critério rígido, poderia ser uma escolha objetiva, como o caminho para o trabalho, ou mesmo uma inclinação subjetiva, de preferência ou gosto por um determinado trajeto.

Após a predileção de cada participante, caminhei então com a pessoa fazendo registros fotográficos do que era visto e sinalizado pela mesma, e ao mesmo tempo, fiz uma entrevista, com perguntas relacionadas ao ambiente urbano e com a condição de ser do estrangeiro, imigrante, sobre as facilidades e dificuldades do novo território, como se adaptar às novas práticas, cultura, hábitos.

Se em um primeiro momento a tendência é a de buscar os pontos turísticos, para entender melhor a histórica local, ao caminhar com os moradores, os lugares já ganham novos sentidos particulares.

O primeiro a traçar a sua rota, Leonardo, ainda que pudesse escolher todo um trajeto na urbe, escolheu um ponto bem específico da sua vizinhança para mapear. Era um local que, anos antes, reparava da janela do trem, todas as vezes que ia ao Porto. Antes, um lugar largado, com uma linha de trem antiga, abandonada, mas perto de um miradouro (mirante). Agora, tinha sido revitalizado pelos moradores locais e se transformado em uma horta comunitária. Ali, Leonardo costuma ir todas as vezes que precisa relaxar a mente. Além de poucas pessoas e de ser silencioso, a vista para o rio D'ouro é muito bonita e com vasta natureza. Estando ali com comigo, ele pontuou essa mudança do ambiente com o passar do tempo: “É legal pensar nesse espaço por conta da própria transformação urbana, no sentido de reativação dos espaços que estavam esquecidos, inutilizados, abandonados.” E fez uma ligação entre o fato de ser um imigrante já morando algum tempo lá, com as raízes, que significam uma origem, assim como também são parte integrante das plantas: “É interessante você pensar em criar raízes mesmo depois do nascimento, porque o termo raiz está ligado a estabelecer lugar fixo, mas ao mesmo tempo tem a questão de origem, o que quer dizer que você consegue estabelecer novas origens, mesmo que já tenha muito tempo de vida.” Concluiu que já se sente pertencente ao novo espaço habitado: “Quando eu entro em casa eu já me sinto no meu lar, então, de certo modo, as raízes começam a se estabelecer, mas ainda não é uma árvore, é uma muda ali. A vida aqui pode prosseguir.”

Já para René a definição do itinerário foi um pouco diferente. Ela escolheu lugares que não são propriamente pontos turísticos, mas que são relativamente correntes para os moradores de seu bairro, o bonfim, como o café Asa de Mosca, e o jardim de São Lázaro, e pontos centrais da cidade, como as galerias Paris, ponto de encontro noturno de jovens, e a Avenida central da cidade, a Avenida dos Aliados. Contudo, apesar de saber mais ou menos aonde queria chegar, considerou a possibilidade de ir alterando o caminho, fazendo desvios e pegando outras ruas. Segundo ela “mais do que o lugar, é o caminho” que importa. Destarte, quando começou a chover, fizemos uma parada que não havia sido pensada antes. “A vida é assim. No caminho, às vezes os desvios surgem. Agora, a gente vai aproveitar o desvio.”

Ao contrário de René, Beatriz pensou em todos os pontos em que gostaria de ir e cada um deles tinha um porquê de estar ali, às vezes por alguma razão pessoal, às vezes por lembrar de algum lugar conhecido no Rio de Janeiro. “O caminho que escolhi são pontos que me marcaram muito, por uma surpresa positiva - “que monumento lindo que tem no meio do caminho...”, ou negativa. Os negativos eu prefiro esquecer, e assim, o primeiro passeio que eu fiz, uma coisa que eu achei muito expressiva artisticamente na rua Santa Catarina foi o Café Majestic, que me lembrou muito a Confeitaria Colombo e tenho muitas recordações boas de lá. Também o Ponto das Artes, que foi o que me incentivou a voltar a fazer arte aqui em Portugal, por causa da variedade de material artístico que tem lá, e convenhamos, a arquitetura do Porto já incentiva qualquer um a querer fazer arte, se você tem o mínimo de vocação para isso.”

A quarta rota traçada foi também previamente pensada e seguida sem nenhum desvio. De todos, Rafael foi o único que escolheu fazer o seu caminho diário para o trabalho. Foi também o único que além de caminhar, utilizou um transporte público, no caso o metrô. Sobre a questão de se locomover com os transportes públicos, ele ressaltou: “O metro¹² foi a primeira coisa que eu comecei a aprender aqui como funcionava na prática. Aprendi a andar por minha conta.

¹² Em Portugal o metrô se pronuncia metro, sem acento, como a unidade de medida de espaço.

Acho importante a gente ter essa liberdade, saber chegar nos lugares sem depender de um carro ou *uber*. Se a gente sabe se virar com o transporte público, a gente chega em qualquer lugar.”

No caso, como o seu roteiro se estendia a uma parte um pouco mais afastada do centro histórico e turístico, foi necessário fazer a junção do primeiro mapa com outro - turístico também, porém, mais abrangente, que mostrava o concelho de Matosinhos, que integra o Porto e é uma região de praia – através de um recurso digital que permitiu a união, porém, não perfeita nos encaixes das ruas, produzindo assim uma espécie de mapa *frankstein*.

Por fim, o último trajeto foi o meu, que fiz um apanhado de toda a experiência no Porto e escolhi pontos que me remetiam lembranças de experiências e de pessoas que conheci na cidade. Selecionei desde a biblioteca da Universidade do Porto, a qual frequentei no período de agosto de 2021 até setembro de 2022, pontos turísticos, como a livraria Lello, o museu Serralves, como lugares em que os detalhes foram importantes, como a rua com o azulejo artístico perto da casa onde morei, o mural “é urgente o amor” que ficava na Escola em que fiz o voluntariado com adolescentes, o mural artístico que ficava na estação central da Trindade, o bonde que fazia o percurso de toda a ribeira do rio D’ouro, lugares que descobri com a ajuda dos brasileiros referidos acima e lugares que explorei sozinha também. Sobre a adaptação em novo país, destaquei: “Toda adaptação em um lugar novo é difícil. Seja por conta da língua, do clima, das comidas, do temperamento das pessoas, das burocracias do território...mas ao mesmo tempo é excitante se lançar ao desconhecido, aprender novas coisas, estar aberto às surpresas boas que podemos encontrar no caminho. É importante deixar-se inundar de uma nova cultura, mas ao mesmo tempo também devemos manter a nossa essência, nossas memórias, nossas raízes com nossas origens, por sermos estrangeiros.”

Deste modo, de alguma maneira todos fizeram escolhas afetivas, seja por preferência de lugar local ou por uma correspondência de lembrança com um lugar de origem. Nesta identificação do lugar presente com um lugar prévio, há uma questão não só de espaço, mas também de tempo, pois as localidades remetem lembranças pontuais na vida de cada um. Logo, essa também é uma maneira do estrangeiro tentar manter a sua raiz com a sua cidade natal.

Assim, na montagem do mapa em questão (figura 14), cada rota é representada por uma cor diferente, há uma enumeração com os pontos fotografados no mapa, as falas aqui subscritas foram transcritas do áudio, feito no momento exato das caminhadas, e enumeradas também de acordo com as fotografias, a ausência de legenda com os nomes dos lugares faz parte de uma proposição para o espectador descobrir presencialmente os sítios, há na lateral do mapa, além das fotos dos participantes, indicações de como descobrir a cidade de uma maneira diferente, sem um rigor do mapa inicial e com um pequeno toque de humor.

Embora não seja um mapa propriamente digital, sendo uma obra final em papel, assim como também são os da coleção “queria ter ficado mais”, mas diferente de um mapa tradicional, a própria montagem deste só é possível com recursos do mundo digital: fotos e gravações de áudio, conversas, feitas a partir de celulares, escaneamento dos mapas turísticos de papel, a colagem de todas as informações feitas em um software e a própria sugestão de buscar um guia através de um aplicativo de celular, só seria tecnologicamente possível hoje.

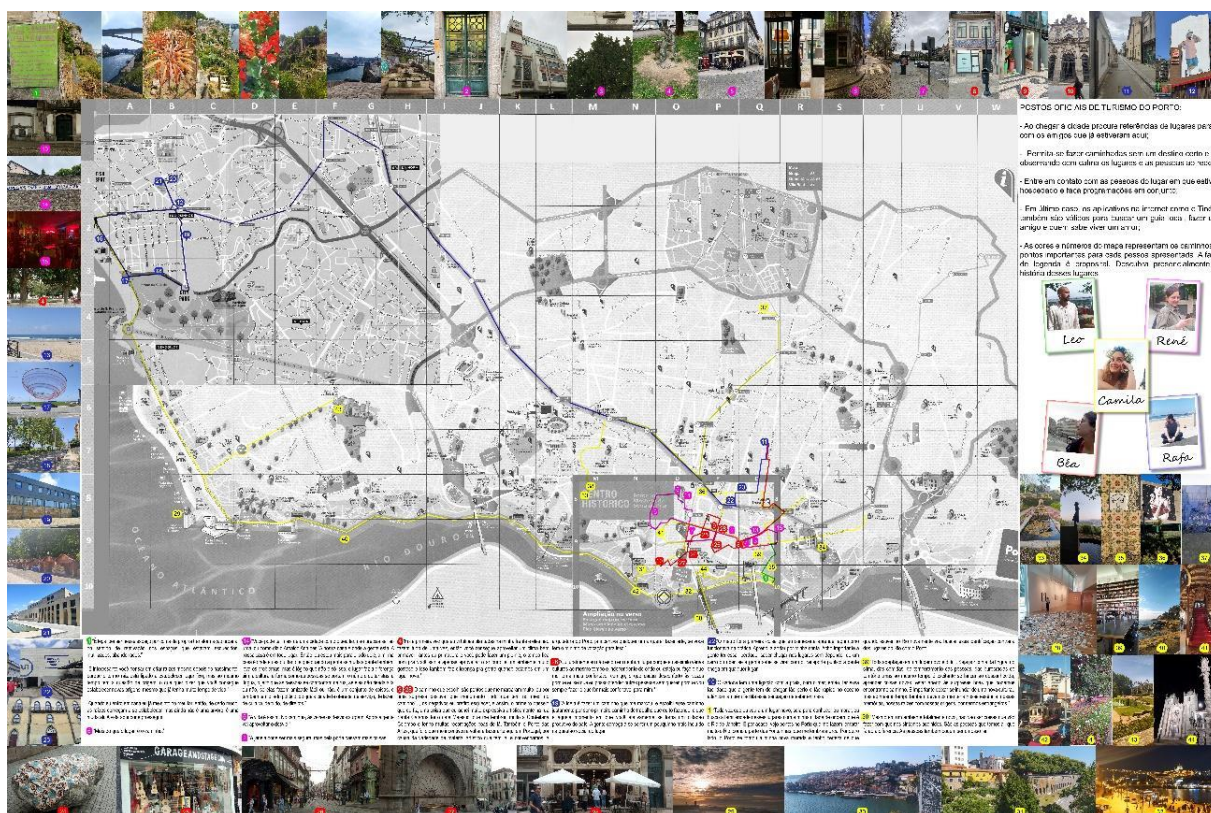


Figura 14 - Representação do mapa final_ Travessias pelo Porto

Assim também, as principais chaves teóricas para o entendimento deste mapa são: a sugestão de fazer as caminhadas sem destino certo - nas instruções da lateral do mapa - recurso já utilizado em 1950 pelos situacionistas, que pensavam na sensorialidade do território, com a chamada teoria da deriva de Guy Debord (2006), que via na exploração do ambiente, através das rotas aleatórias, uma relação (e consequência) mais significativa no estado psíquico e emocional do indivíduo. A rota indefinida, ao acaso, também provinha das influências do dada e do surrealismo, que instigavam a associação entre arte e vida cotidiana, provocando uma certa quebra na lógica da práxis vital e dos usos dos espaços (no caso, o urbano).

Mesmo ao seguir as linhas coloridas dos trajetos definidos é possível empreender um movimento livre de conhecimento do espaço, já que, como concluiu Michel de Certeau (1994), são os passos do pedestre que espacializam os lugares e dão significados próprios para cada indivíduo, que traça sozinho a sua “geografia poética”.

O que se pretende com este mapeamento é incentivar sempre o olhar estrangeiro, do qual fala Walter Benjamin (1985), mesmo (e principalemnte) quando a pessoa já está há algum tempo vivendo ali, manter o ar de curiosidade, a cabeça aberta, como um estrangeiro que chega no lugar pela primeira vez. Pensar que, mesmo o cotidiano é inapreensível, como sublinhou Maurice Blanchot em seu livro *A fala cotidiana* (2007), e interferências externas podem fazer os indivíduos saírem de suas rotas previamente definidas no seu dia a dia, ampliando os contornos conhecidos da cidade.

Ao final, importante é reconhecer que a junção de todas as rotas, definidas ou não, formam um grande rizoma de que falam Gilles Deleuze e Félix Guatarri (2002), que é o tecido urbano que conecta os indivíduos a partir de suas escolhas individuais de caminhos que se cruzam no tempo e espaço.

Mas é preciso pensar também em um outro tipo de rizoma, estruturado na rede de internet, que de certa forma facilitou a junção de dados e narrativas, assim como a sua difusão pelo mundo, sem que seja necessário o deslocamento físico nos territórios.

2.3 Cidade nova – território inventivo

A “Cidade nova - território inventivo” é um projeto de iniciativa da organização Circo Crescer e Viver¹³, um centro social de referência circense, situado na região da cidade nova, no centro do Rio de Janeiro. A instituição cria e apresenta espetáculos autorais, promove residências artísticas e realiza mostras com grupos, companhias circenses nacionais e internacionais. Através de ações comunitárias, cujo objetivo central é impactar as famílias do entorno da cidade nova.

Assim, o território inventivo se propõe como uma plataforma digital de memória “que busca cartografar e dimensionar a riqueza cultural, social e histórica vibrante da região.”

Segundo o site revela, a Cidade Nova, já fora conhecida como Pequena África e Bairro Judeu, importante território que marca a construção identitária cultural brasileira nos séculos XIX e XX, com o formato moderno da cultura popular. “A história desse território representa boa parte das dinâmicas sociais que possibilitaram aos brasileiros se reconhecerem culturalmente ou se sentirem parte de uma comunidade, mesmo em um país de dimensões continentais e de enorme heterogeneidade cultural e populacional.”

O intuito do sítio eletrônico é então, mapear essas memórias, para reforçar o senso de identidade cultural territorial, que é relevante não só do ponto de vista enquanto reconhecimento dessa população habitante, como também é um meio de comparação das transformações que a região vem sofrendo ao longo do tempo, possibilitando identificar dificuldades sociais e poder assim incentivar mudanças práticas urbanas através desses agentes locais e externos, assim como permitir a difusão dessas informações de maneira mais ampla pela rede da internet.

Deste modo, o processo de busca no mapeamento se divide em três abas no site: Galeria – onde os verbetes são dispostos em ordem cronológica, subdivididos nos temas: canção popular, samba e choro, imprensa, teatro, circo, religião, sociedade, literatura, patrimônio (figuras 15, 16, 17, 18) ; Filtrar - onde a busca é feita a

¹³ Lançado em maio de 2022, já possui 300 verbetes cadastrados. Disponível no link: <https://circocrescereviver.org.br/territorio-inventivo/>

partir da seleção prévia de eventos ou personagens, com a seleção de algum dos temas anteriormente citados e do ano ocorrido do evento/personagem. Ao escolher o ano, a estrutura da cartografia mostra as mudanças estruturais ocorridas ao longo do tempo naquele território, pois o recurso foi pensado como forma de ilustrar a ideia de palimpsesto do livro *Cidade Porosa* de Bruno Carvalho (2019).

Segundo o autor, a área que compreende hoje a cidade nova seria porosa, como um palimpsesto, pois possui várias camadas de histórias que foram sobrepostas umas às outras com o passar dos anos. Ele pensa assim as transformações urbanas ocorridas no bairro, que fora criado em 1811 por D.João, tempos depois fora descaracterizado, em 1944, para a construção da Avenida Presidente Vargas, além de ter sido cenário para diversos personagens da cultura do Rio de Janeiro (e Brasil), como Machado de Assis, João do Rio, Pixinguinha, entre outros, e importante centro da cultura africana durante um período, assim como também da cultura judaica, com a construção de sinagogas no local.

Assim, enquanto na aba “Galeria” não aparece a estrutura do mapa, nesta os eventos/personagens são marcados e exibidos no mapa da região (figura 19); Já na aba “Buscar” o resultado da pesquisa é mostrado a partir da palavra exata escrita e as pontuações dos eventos/personagens não respeitam necessariamente os anos. Ocorre então a junção de várias temporalidades na visualização do mesmo mapa.



Figuras 15,16,17,18_ representantes das categorias “Canção popular”, “Imprensa”, “Patrimônio” e “Literatura”

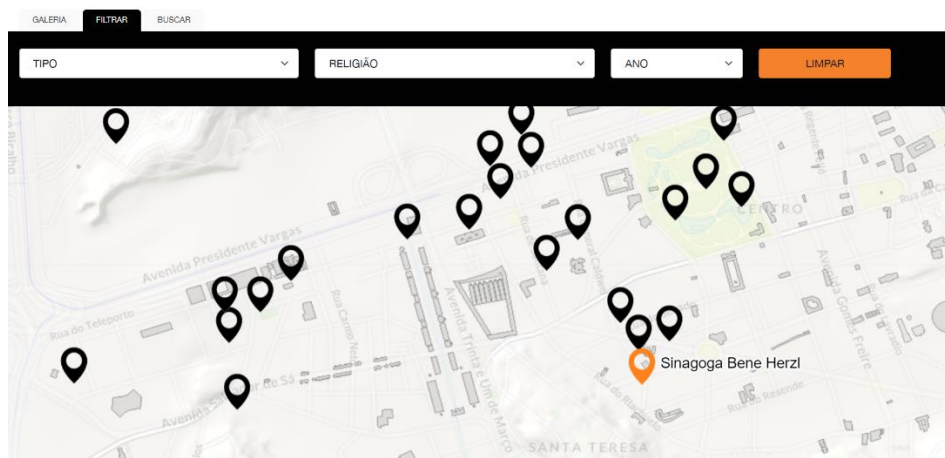


Figura 19. Exemplo de exibição dos verbetes escolhidos pelo “Ano” na aba “Filtrar”

Desta maneira, o sítio eletrônico se propõe como uma plataforma viva e aceita contribuições de quaisquer pesquisadores que queiram enriquecer ainda mais o mapa da região. Para tal, é preciso enviar o tipo de registro, evento ou personagem, seguido do tema, endereço de registro e ano em que ocorreu, as informações sobre o descrito, arquivos, registros fotográficos, e a identificação de quem está divulgando essa nova informação a ser acrescentada no mapa já existente, com o nome, e-mail e telefone.

2.4 Museu digital da UP

Uma outra plataforma semelhante, o Museu Digital da Universidade do Porto¹⁴ surgiu como um projeto da Vice-Reitoria da Universidade, se propondo a criar um “locus digital vivo e sem muros” para as histórias que permeiam a Universidade e fazem a integração com a cidade do Porto.

Embora tenha surgido no microcosmo da Universidade, e com o objetivo principal de se voltar à comunidade acadêmica da UP, qualquer pessoa pode utilizá-la para conhecer mais sobre a cultura portuguesa, pois a plataforma faz justamente a ampliação do alcance dos conteúdos apresentados, contextualizando não só os

¹⁴ Conhecida no período do doutorado sanduíche realizado no Porto. Disponível no link: <https://museudigital.pt/>

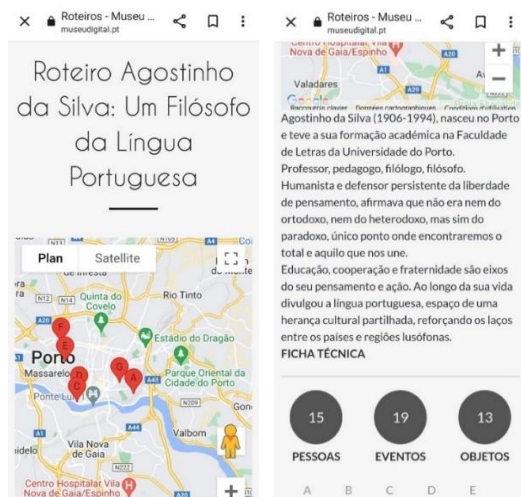
estudantes de mobilidade que vem estudar no Porto, como qualquer um que esteja interessado na história e nos personagens lusitanos.

Assim, os roteiros da categoria “personalidades” aqui apresentados (figura 20) são para marcar a memória e a importância do escultor José Rodrigues, a poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen e o escritor Agostinho da Silva.



Figura 20. Página inicial da plataforma, com os roteiros em destaque

Não são roteiros puramente objetivos, fazem uma contextualização da obra, do autor e dos eventos aos quais estão associados na(s) cidade(s) que passaram/viveram. Assim, ao mesmo tempo em que é possível seguir o script apresentado na ordem sugerida, há ainda a possibilidade de acessar outras informações cruzadas, a partir de três vertentes. (figuras 21 e 22) A primeira é a opção “pessoas”, em que aparecem todos os indivíduos envolvidos na informação que está em destaque, a segunda é “eventos”, em que é possível ver as marcações temporais com os eventos relacionados e, em terceiro, “obras ou objetos” em que é possível acessar obras de arte relacionadas com as pessoas e eventos apresentados.



Figuras 21 e 22. Apresentação do roteiro selecionado e das categorias “pessoas”, “eventos” e “objetos” referentes ao mesmo roteiro.

Logo, embora o site proponha o seguimento do roteiro, os diferentes acessos por essas “abas” permitem desvios e criação de outras narrativas, de acordo com a escolha do clique do utilizador.

Deste modo, os lugares são marcados com o endereço exato, com latitude e longitude (figura 23), e quando clica-se em cima é aberta uma nova aba no navegador da web enviada diretamente para o google maps. Roteiros digitais facilitam assim contar as histórias que perpassam lugares muito distantes um do outro, como a de Agostinho da Silva, que passou parte de sua vida em Portugal e parte no Brasil.



Figura 23. É possível ver que a localidade apresenta sua informação de latitude e longitude, assim como é marcada no mapa da cidade, ligado ao google maps.

Contudo, nem todos os lugares marcados são espaços “cabíveis de trânsito”, como por exemplo, o lugar mais marcado no roteiro da vida de Sophia de Mello Breyner Andresen, que, devido à sua paixão e obra é o mar (figura 24). Ainda assim, o endereço do google maps direciona o navegante diretamente para o oceano atlântico, sugerindo que os lugares “não transitáveis a pé” ou que pertencem a uma ordem de um discurso imaginário, também são importantes para marcar as trajetórias apresentadas.



Figura 24. O roteiro de Sophia de Mello Breyner Andresen direciona (simbolicamente) quem o segue para o mar.

Ao mesmo tempo, há outros roteiros disponíveis, que são possíveis de serem seguidos pelos passos do caminhante da região do Porto, como a rota dos lugares importantes para a cidade, como a do Palácio de Cristal à Universidade do Porto (figura 25), na categoria “arquitetura” e a rota dos campi da Universidade e a de acomodações, mais direcionadas mesmo aos estudantes, na categoria “serviços” (figura 26 e 27).



Figura 25. Rota de arquitetura

Figura 26. Rota de serviços da UP



Figura 27. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (onde realizei o doutorado sanduíche)

Em todos os caminhos é possível ver fotos dos lugares, e/ou de pessoas importantes da cultura portuguesa, e/ou eventos que marcaram épocas e obras de arte que estão na cidade até hoje, assim como pequenos vídeos (do mar) e poemas, como no caso específico do roteiro de Sophia (figuras 28 e 29).

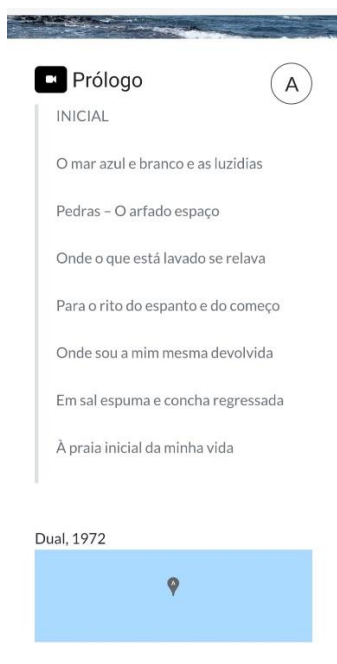


Figura 28. Poema de Sophia

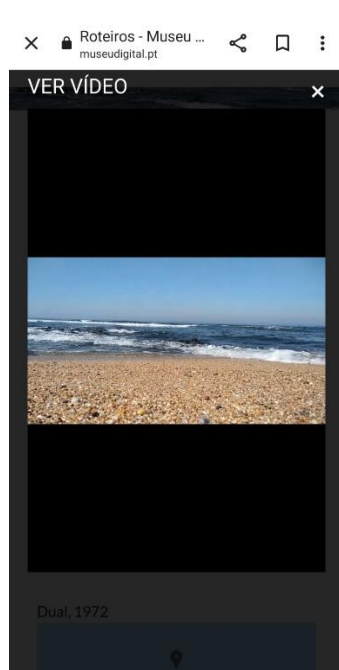


Figura 29. Vídeo do mar

Ao comparar o Museu digital da UP e o Território inventivo é possível notar que, embora o segundo possua somente registros fotográficos e não haja um aplicativo que possa ser baixado, ao contrário do primeiro, ambos são sites responsíveis. O design responsivo procura adaptar o conteúdo aos diversos

dispositivos, como o celular e o computador, com tamanhos de tela diferentes, para que o usuário sempre tenha a melhor visualização possível das informações.

Mas quanto ao nome, surge o questionamento sobre a possibilidade de chamar uma plataforma online de museu.

A palavra sempre revela uma condição histórica que a precede, mas o seu sentido pode se modificar junto à realidade a qual pertence, como indica o estudioso da linguagem Ferdinand de Saussure (1995). Assim, ao pensar no significado da palavra museu, este é associado a uma instituição física com origem no colecionismo, que adquire itens, conservando-os, catalogando-os e promove leituras e narrativas diversas (curadorias) sobre visões de mundo, proporcionando por vezes a interatividade do sujeito com os artefatos/obras e a experiência estética multisensorial.

Lev Manovich, em seu texto “Banco de dados” (2015) define a era computacional como uma “coleção estruturada de dados”, na qual se procura a agilidade na busca e recuperação desses dados, configurando-se como uma nova forma de relacionar a experiência dos indivíduos consigo e com o mundo, mas que não necessariamente apresenta uma narrativa, como o romance e o cinema.

Além disso, são plataformas que parecem sempre estar ‘em aberto’, pois são colaborativas, e, portanto, é possível enviar material para enriquecê-las com novas informações. Segundo Manovich:

A natureza aberta da mídia web significa que os websites nunca precisam estar completos, e raramente estão. Eles sempre crescem...Tudo isso contribui muito para a lógica antinarrativa da web. Se novos elementos são adicionados ao longo do tempo, o resultado é uma coleção, não uma história. (MANOVICH, 2015, p. 10)

Assim, não seria possível obter uma narrativa coerente, pois estariam sempre em processo de mudança. Ao mesmo tempo, ele reconhece que a antítese entre narrativa e banco de dados não existe de fato, pois, o “banco de dados é um termo sem marca”, ¹⁵o que significa que a narrativa também é uma forma de banco de dados. (IBID, p.15) Completa o raciocínio dizendo que “Ao competir para dar sentido ao mundo, o banco de dados e a narrativa produzem híbridos sem fim.

¹⁵ Que, segundo o autor, a “teoria de marcação” teria sido desenvolvida em Praga, por linguistas em relação à fonologia, mas teria sido aplicada à todos os níveis da análise linguística.

É difícil encontrar uma enciclopédia pura, sem haver nela quaisquer traços de narrativa ou vice-versa.” (IBID, p.19)

Deste modo, o museu físico não pode ser visto somente como um banco de dados, pois há a questão da materialidade e a relação espacial entre espectadores e obras. Contudo, a plataforma online digital pode se configurar como um museu, pois é formada dos registros destas obras, com roteiros previamente inseridos, mas que podem ser selecionados de diversas formas, como também o espectador escolhe o melhor caminho para contemplar uma exposição física.

Desta forma, esses sítios digitais conjugam a rapidez de acesso ao ponto exato do mapa, com a facilidade do arquivo digital, mesclando a memória do passado, com a possibilidade de comparação dos lugares no presente através dos registros de fotos e da atualização constante deste arquivo. São assim uma reunião de memórias, que podem ser individuais ou pontuais de uma determinada época, mas que tornam-se memórias coletivas reunidas na mesma rede espacial.

Por vezes, a arte pode criar maneiras inusitadas de trabalhar a questão dos mapas e a tecnologia, associadas às memórias e afetos.

2.5 Surface noise

Neste sentido, o trabalho intitulado “Surface noise”, do artista Scanner¹⁶ faz parte de uma série de obras, realizadas e reunidas no site, da organização Artangel (Anjos da arte)¹⁷, situada em Londres, que colabora na realização de “obras extraordinárias em lugares inesperados”. Nesta série, Inner city (cidade profunda e/ou centro da cidade), realizada entre novembro de 1998 e junho de 1999, foram convidados escritores, historiadores, artistas visuais, arquitetos, geógrafos, poetas, filósofos a realizar obras de arte com uma visão “incomum” sobre a cidade de Londres, explorando a interface da cidade através dos mapas, sons, narrativas do

¹⁶ Scanner, cujo nome é Robin Rimbaud, é um compositor cujo trabalho percorre o terreno experimental entre som, espaço e imagem. Desde 1991 tem sido intensamente ativo na arte sonora, produzindo concertos, instalações e gravações. Os álbuns Mass Observation (1994), Delivery (1997) e The Garden is Full of Metal (1998) foram aclamados pela crítica como obras inovadoras e inspiradoras de música eletrônica contemporânea.

¹⁷ Site da organização Artangel disponível no link: <https://www.artangel.org.uk/>

lugar, falas performáticas dos corpos nos espaços e gravações.

Assim, no trabalho citado acima, “Surface noise”¹⁸, o artista sonoro Scanner utiliza imagens e sons¹⁹ do território londrino, juntamente com a canção “London Bridge is falling down” (A ponte de Londres está caindo) para montar uma trajetória pela cidade. Scanner sobrepôs o mapa de Londres com a partitura da música e fez uma caminhada registrando em fotografias digitais os pontos de intersecção do mapa com as notas musicais da partitura. Ao mesmo tempo, fez gravações de áudio em uma máquina Digital Audio Tape (DAT). Posteriormente, através de um software, traduziu as imagens para sons digitais, que o artista juntou e mixou com as gravações DAT em apresentações ao vivo para o público.

O próprio nome da obra já indica a intenção de brincar com os sons da cidade. Surface noise, significa “ruído de superfície” que pode se referir aquele ruído estranho causado pelas ranhuras e imperfeições de um disco de vinil, ou mesmo pelo sistema de captação do som. Ao mesmo tempo vem expor uma parte da cidade às vezes esquecida ou preterida em obras de arte, ou mesmo em avaliações sobre os espaços geográficos, que é o som.

O som aqui traz a lembrança dos ruídos cotidianos, como o barulho dos carros nas ruas, os passos dos pedestres, o sino do Big Ben tocando, que é também uma marca registrada da cidade, e que depois se mistura a uma batida digital, com uma espécie de ruído de vinil - que por si só já evoca uma lembrança de uma época mais antiga - e um som agudo que lembra um instrumento como o órgão das igrejas²⁰, juntamente com a partitura da música citada, também conhecida como “My fair lady” e “London Bridge” (Minha bela Dama e Ponte de Londres) que é uma canção de ninar, do ano de 1744, e que fala da depredação da Ponte de Londres e das tentativas de sua reconstrução. Não parece ser por acaso a escolha da música em questão, já que, além de ser uma canção famosa mundialmente, fala justamente de um dos pontos mais importantes da cidade, a ponte que até o século XVIII era a

¹⁸ Surface Noise foi o primeiro de uma série de projetos intitulados Inner City em que artistas, escritores e pensadores foram convidados a reagir à cidade de Londres. Foi também o primeiro projeto de Scanner com Artangel e desde então ele colaborou em um projeto de fotografia NightJam e forneceu design de som para Sukhdev Sandhu's Night Haunts, ambos encomendados por Artangel.

¹⁹ O áudio do Surface Noise também está disponível para transmissão ou download no Soundcloud, disponível através do link: <https://soundcloud.com/artangel-2/surface-noise>

²⁰ O caráter experimental da junção de sons do dia a dia com batidas e ruídos eletrônicos fazem referência direta à obra de John Cage, que em sua obra mais célebre 4'33" incorpora os sons da platéia como a obra por si só;

única travessia do rio Tâmesa. Além disso, sua melodia é utilizada por torcedores de futebol, e carrega especulações históricas sobre a letra da música, assim como sobre sua rima.²¹

É importante observar que, enquanto a maioria dos trabalhos apresentados são marcados por registros de memórias físicas, feitos através de fotografias, esta obra, apesar de ter em sua composição imagens, não apresenta, de fato, um registro final destas. A imagem aqui fica em segundo plano, dando lugar à experiência sensorial auditiva, durante três dias, em que o público pode escutar o mix dos sons/imagens-sons feito ao vivo por Scanner, enquanto refazia a mesma rota que o artista, em um típico ônibus turístico vermelho *Routemaster* percorrendo a rota ente o Big Ben e a Catedral de São Paulo. Havia caixas de som dentro dos ônibus, que faziam a experiência de andar no tradicional ônibus turístico, geralmente com uma narrativa histórica falada por um guia, ser diferente. Há aqui uma outra relação entre a imagem e o som do espaço citadino, sobre a qual o artista diz:

Meu trabalho sempre explorou a relação entre som e espaço arquitetônico e os espaços entre informações, lugares, história, relacionamentos, os lugares onde é preciso preencher as partes que faltam para completar a imagem. O caráter público desta obra reuniu uma mistura de pessoas que aprenderam a olhar para uma cidade de uma forma que quase a cegaram pela familiaridade, revelando mais uma camada de pele, descascando a superfície. Ele tentou transformar o cotidiano em algo desconcertante e intrigante, pegando o comum e aparentemente benigno e tornando-o extraordinário.²² (SCANNER, 1998)

²¹ De acordo com a fonte da Wikipedia, a origem da rima se daria por algumas teorias. Do ataque viking: “Uma suposta teoria, é que a rima se originou da suposta destruição da ponte de Londres por Olavo II da Noruega em 1014 (ou 1009).”, Teoria do sacrifício de crianças: “A teoria de que a canção se refere ao enterramento das crianças, talvez vivas, nos alicerces da ponte, foi avançado pela primeira vez por Alice Bertha Gomme (mais tarde conhecida como Lady Gomme) na obra *The Traditional Games of England, Scotland and Ireland* (1894-1898) e foi perpetuada geralmente pelos célticos Iona e Peter Opie. Isto foi baseado em torno da ideia de que a ponte iria entrar em colapso, a menos que o corpo de um sacrifício humano, enterrados em seus fundamentos e que o vigia é realmente um sacrifício humano, que, então, assistir em cima da ponte. No entanto, não há nenhuma evidência arqueológica sobre qualquer ser humano permanecer nos alicerces da Ponte de Londres.”, Teoria da idade e do prejuízo: “De acordo com o filme *The Truth About Mother Goose* de 1975, realizado por Walt Disney, a canção se refere à deterioração da ponte original de Londres (construída em 1176, que tinha sido considerada uma das maravilhas do mundo) devido a uma combinação do tempo dela e do Grande incêndio de Londres de 1666.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/London_Bridge_Is_Falling_Down

²² Traduzido do original: “My work has always explored the relationship between sound and architectural space and the spaces in between information, places, history, relationships, the places where one has to fill in the missing parts to complete the picture. The public nature of this work brought together a mixture of people who have all learnt to look at a city in a manner in which they have almost become blind to it through familiarity, revealing another layer of skin, peeling the surface away. It attempted to transform the everyday into something baffling and intriguing, taking

Desta maneira, interessava mais ao artista os ruídos que a cidade projetava, o som contido na imagem, que se misturavam às paisagens vistas de dentro do ônibus em movimento. Logo, não há uma obra final a ser registrada para exposição posterior. Há uma trilha sonora inesperada para uma cidade como Londres e, somente uma imagem disponibilizada por Scanner, no site da Artangel (figura 30), onde é possível então ver a partitura da música utilizada sobrepondo-se ao mapa da cidade de Londres:

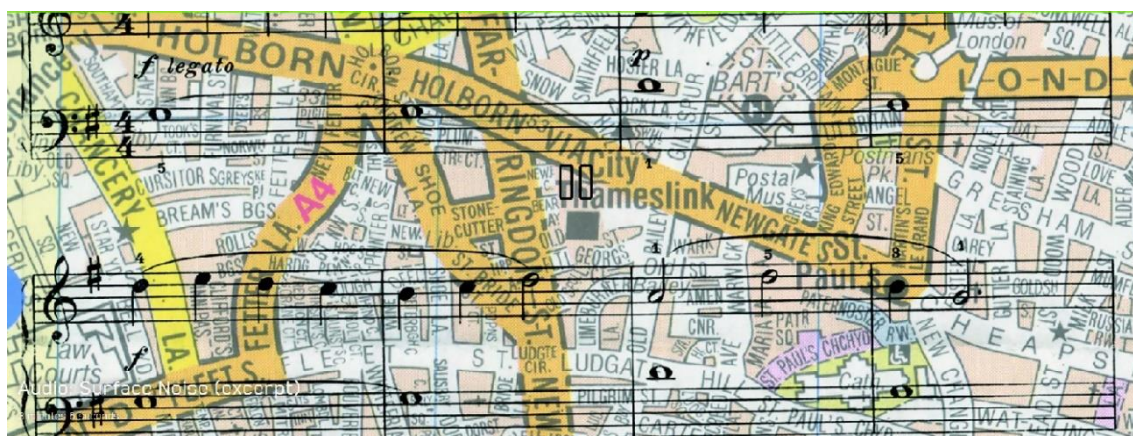


Figura 30. Partitura da música sobreposta ao mapa de Londres

2.6 The missing voice

Uma outra obra, da mesma série Inner city, chamada “The missing voice”, da canadense Janet Cardiff apresentou um audioguia para que o participante explorasse a região histórica de Spitalfields em direção ao centro de Londres (figura 31).

Contudo, não se tratava apenas de um guia turístico. Através de uma voz feminina intimista (da própria artista) o ouvinte era deslocado no tempo e no espaço, pois além de uma parte ser apresentada como guia urbano, Cardiff fez uma narrativa com partes de uma história de detetive, com ares de filme *noir*.

the ordinary and seemingly benign and making it extraordinary.” Disponível em: <https://www.artangel.org.uk/project/surface-noise/>

A experiência começava na Biblioteca Whitechapel (em 1999) onde o visitante recebia um cd player para ouvir a gravação. Ao iniciar, era instruído a caminhar até a seção de livros policiais (figura 32) e procurar pelo livro “Dream of Darkness” (1989) de Reginald Hill.²³ A partir daí, ela contava a história de uma mulher que estava desaparecida. Ouvia-se a voz de um detetive ao fundo. E o participante então caminhava ouvindo a história e seguindo as instruções da voz da artista, em direção à região central londrina.²⁴

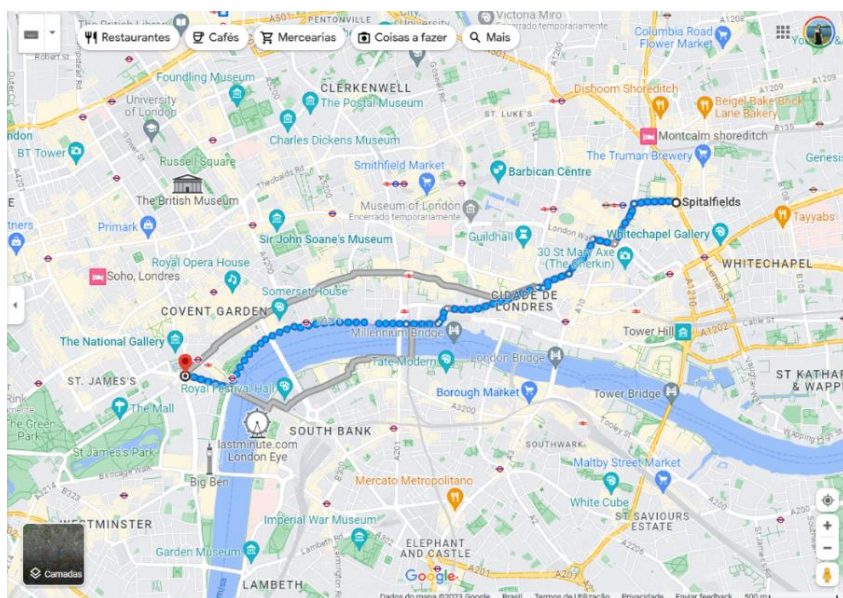


Figura 31. Trajeto que o participante irá seguir de Spitalfields até o centro de Londres.



Figura 32. Sessão de livros policiais na antiga Biblioteca Whitechapel

²³ “Sonho de escuridão” (tradução em português) conta a história de um ex-segurança que vai revelar segredos dessa vida, como também os efeitos sobre os indivíduos que são protegidos, observados, e envolvimento dessa rede de espionagem.

²⁴ Desde 2005 a biblioteca não existe mais, foi transformada na Galeria de arte Whitechapel. Assim, os interessados que desejam fazer o percurso ainda hoje partem deste ambiente.

A experiência vai além de uma narrativa exploratória daquele lugar específico²⁵, pois vive-se ali duas realidades concomitantes: a ouvida e a vivida na caminhada do presente momento da escuta. Realizada tempos depois, faz com que o indivíduo perceba a ação do tempo na mudança dos lugares. Alguns serão os mesmos que Cardiff descreve no áudio, como uma estação de trem ou uma antiga floricultura, outros já terão se modificado, como lojas, cafés, entre outros (figura 33).

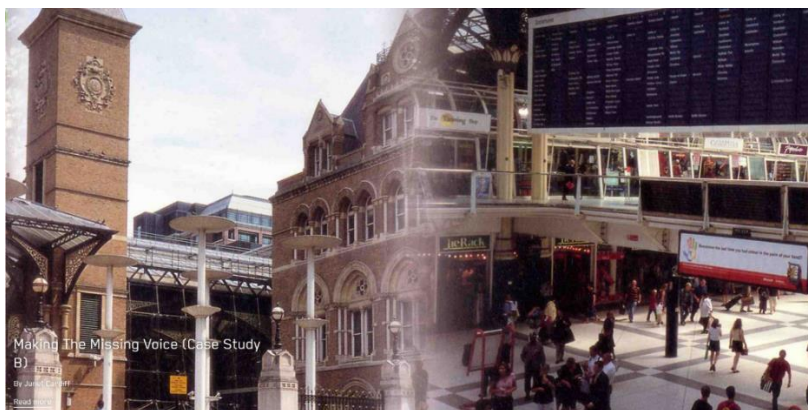


Figura 33. Estação de trem em Londres, parte do trajeto da escuta.

Ao colocar o ouvinte sozinho, a artista pretende representar também a dificuldade das relações e comunicação real em uma cidade grande. Segundo a própria:

Talvez seja a natureza do walkman como médium, mas na maioria das vezes as histórias que uso são sobre as dificuldades de relacionamento e comunicação real. Vejo o dispositivo do walkman como uma forma de ter relacionamentos substitutos. Eu converso com alguém intimamente, crio um relacionamento, mas estou a uma distância segura. É um jeito covarde, mas espero que minhas peças dêem às pessoas a sensação de conhecer um pouco alguém, mesmo que seja apenas com uma voz desconhecida, uma ausência. (CARDIFF, 1999)

O Walkman (ou discman) atua então como a mediação entre a artista e o espectador. Quanto a sua funcionalidade inovativa, apesar de se configurar como uma tecnologia de reprodução de áudio, pode de certa forma ser considerado o que

²⁵ É possível escutar o audioguia online hoje, mas obviamente a experiência “mais completa” está atrelada àquele lugar para o qual foi designada. É possível ter acesso ao áudio no seguinte link: <https://www.artangel.org.uk/project/the-missing-voice-case-study-b/>

hoje é conhecido como um wearable²⁶ ou mesmo um precursor deles, que são dispositivos que podem ser “vestidos”, utilizados junto ao corpo, com diversas funcionalidades. A partir de um relógio inteligente (smartwatch), por exemplo, é possível acompanhar notificações de celular, atender chamadas, ver a previsão do tempo, usá-lo como GPS, lembretes de agenda, realizar pagamentos. Há também as camisetas inteligentes, que monitoram a frequência cardíaca, e os vestidos de LED que mudam de cor conforme as reações nas redes sociais. Assim, além de acessórios de moda e de usos comuns para tarefas diárias, é possível também monitorar a saúde observando o gasto de calorias, níveis de oxigênio no sangue, acompanhamento do sono. Todos esses sistemas inteligentes visam a coleta de dados.

Embora o walkman não faça a coleta de dados diretamente, não tenha um contador de passos, neste trabalho em específico funciona como um utensílio de coleta de informações para o ouvinte que vai caminhando e juntando as peças de um quebra-cabeça misterioso (figura 34), de um possível crime. Janet Cardiff coloca que as suas caminhadas são como um “teste de Rorschach”²⁷ a ser interpretado.



Figura 34. O participante escuta o walkman que indica o roteiro que deve fazer pela cidade.

O tom conspiratório da narrativa também se relaciona com a pesquisa dela enquanto uma mulher que precisa se adaptar a uma cidade estranha, sobretudo nas grandes metrópoles, assim como as mulheres das cartas de “queria ter ficado mais”, que em certas ocasiões expressaram medo por sua condição de mulher viajante sozinha, e em como isso às vezes se torna uma paranóia:

²⁶ Que na tradução para o português indica “o que pode ser vestido”.

²⁷ O teste de Rorschach é uma técnica de avaliação psicológica baseada na interpretação de imagens, muito usada em casos forenses

Eu estava tentando relacionar com o ouvinte o fluxo de cenários que eu invento o tempo todo em minha mente quando vejo alguém passar ou caminhar por um beco escuro. É uma das minhas frustrações e entretenimentos ter constantemente essas visões e vozes alternativas, muitas vezes assustadoras ou violentas, correndo pelo meu cérebro enquanto encontro a mais simples das realidades. (CARDIFF, 1999)

Assim, o pedestre acaba se transformando na própria figura do detetive.

No livro *A trilogia de Nova York* (1989), o autor Paul Auster apresenta três histórias que se relacionam com o mundo da investigação²⁸, e que, em um jogo de (diversos) duplos também coloca os personagens transeuntes e o leitor neste mesmo papel do detetive.

A primeira história, que é a que mais se relaciona com o trabalho da canadense²⁹, “A cidade de vidro” fala sobre a vida de Daniel Quinn, que perdeu sua esposa e filho e começou a escrever contos e romances policiais para sobreviver, sob o pseudônimo de William Wilson.³⁰ Um dia ele recebeu a ligação, por engano, de uma mulher que procurava o detetive Paul Auster. Após a repetição do acontecido por três dias seguidos, Quinn resolveu assumir a identidade do tal Paul Auster e resolver o caso. Contratado por Peter Stillman e sua mulher, este pediu que Auster seguisse seu pai, também de nome Peter Stillman, pois tinha sido cruel com o filho no passado, feito experimentos quando criança e causado sequelas para a vida toda. Stillman tinha certeza absoluta que o pai, distante por muitos anos, estava armando um plano e pretendia matá-lo.

Nesse câmbio de identidades, Paul Auster, que é o autor real do livro, vai emprestar seu nome ao detetive requisitado por Stillman, mas também vai transformar o personagem Quinn (que também é um autor) em detetive, levando-o a perseguir um homem, cujo passado tortuoso só instigava mais a mente daquele que assumia a nova identidade, deixando para trás toda a sua história e colocando Stillman como único pensamento a existir para si.

²⁸ Que possivelmente com a leitura dos demais contos indica se tratar de uma mesma história vista de perspectivas diferentes.

²⁹ As outras duas histórias são intituladas: “Espectros” e “A sala trancada”.

³⁰ Referenciando o conto “William Wilson” de Edgar Allan Poe onde o narrador também se confunde na identidade de William Wilson.

Ser Paul Auster significava ser um homem sem interior, sem pensamentos. E, se para ele não havia pensamentos disponíveis, se a sua própria vida interior tornasse-lhe inacessível, não havia para onde se retirar. Ao assumir a identidade de Paul Auster, não mais podia evocar memórias ou medos, sonhos ou enlevos, pois todas essas coisas, que pertenciam a Quinn, representavam para Auster um espaço em branco. (AUSTER, 1986, p. 73)

O espaço em branco aqui citado é a mesma voz ausente de Janet Cardiff (the missing voice), pois se confunde na ambiguidade daquele mundo complexo, das identidades, da solidão, da busca de significados maiores sobre a vida assim também o ouvinte de missing voice se confunde entre a voz que escuta e o que vive precisamente no espaço.

O próprio cenário das cidades grandes, seja Nova York ou Londres, propicia essa multiplicidade e confusões identitárias. Se por um lado estar ali no meio da multidão traz a possibilidade de se camuflar, como o detetive deseja passar despercebido para investigar (ou o ladrão para praticar o crime), por outro, há uma sensação de perda da individualidade, sendo esta diluída em meio à massa das ruas.

Como Edgar Allan Poe já explicita em seu conto “O homem da multidão” (1986), o sujeito torna-se invisível. A história escrita em 1840 descreve um homem em uma cafeteria, na cidade de Londres, observando as pessoas que transitam na rua. Ele tenta ler cada um daqueles personagens, imaginando quem são naquela sociedade, suas posições, empregos e personalidades. Conforme o dia vai passando e a noite chegando, percebe que os tipos que frequentam os lugares vão mudando “porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmia” (POE, 1986, p. 135). Vai ficando assim mais intrigado ao ver os semblantes naquela semi-iluminação entre luzes a gás e às sombras de becos que cortavam as ruelas, até que se depara com um senhor, com quem cruza o olhar e acha a figura interessante, porém de feições icógnitas e decide segui-lo: “Senti-me singularmente exaltado, surpreendido, fascinado. Que extraordinária história disse a mim mesmo não estará escrita naquele peito!” (IBID, p.135). No caminho observa a agitação, os encontros da cidade, ao mesmo tempo de uma aparente solidão expressa nos passantes: “Outros, formando numerosa classe, resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão.” (IBID, p. 132) Contudo, o velho percorre um longo caminho, atravessando ruas e avenidas populosas, abrindo espaço na multidão, passando em becos, feiras,

lojas, praças. Repete por diversas vezes o itinerário, sem um propósito, o que vai intrigando ainda mais o narrador. Por fim, ao amanhecer, o velho segue em sua perambulação e então o narrador-detetive desiste de decifrá-lo: “Este velho – disse comigo, por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão.” (IBID, p. 139)

Apesar no narrador de Poe percorrer as ruas investigando o senhor para tentar decifrá-lo, da mesma maneira que “The missing voice” o ouvinte detetive é instigado a seguir um caminho para tentar resolver o mistério de um suposto crime, assim como também o detetive Quinn, agora Auster, vai perseguir o velho Stillman – o primeiro não utiliza nenhum método de investigação. Já os outros dois sim.

Janet Cardiff utilizou um gravador para registrar a sua caminhada e foi “anotando” suas observações, que depois se estruturam na narrativa ouvida:

Para mim, The missing voice foi em parte uma resposta a viver em uma cidade grande como Londres por um tempo, lendo sobre sua história em bibliotecas silenciosas, vendo as manchetes dos jornais enquanto caminhava pelas bancas de jornal, ouvindo fofocas e sendo uma pessoa solitária se perdendo entre as massas. (CARDIFF, 1999)

Já Quinn (Auster) escrevia em seu caderno vermelho as observações que fazia do velho Stillman, registrando meticulosamente todos os passos, cada itinerário, cada pausa e desvio que ele realizava em suas perambulações:

Sempre pensara que a chave para um bom trabalho de detetive era a atenta observação dos detalhes. Quanto mais precisa fosse essa observação, melhores seriam os resultados. Isso implicava que o comportamento humano poderia ser compreendido, que sob a infinita fachada de gestos, tiques e silêncios, haveria finalmente uma coerência, uma ordem, uma fonte de motivação. (AUSTER, 1986, p.77)

Ele decide então fazer um mapeamento dos caminhos, desenhando as áreas percorridas por Stillman sobre um mapa de parte da cidade de Nova York (figura 35). Observou que a cada dia formava-se um desenho diferente e começou a associar as formas com as letras do alfabeto. E se perguntava se havia algum sentido naquele método:

Parecia-lhe que buscava algum sinal, remexia o caos dos movimentos de Stillman à procura de algo convincente. Isso implicava uma coisa: que continuava a desacreditar na arbitrariedade dos atos de Stillman. Queria que houvesse um sentido para eles, não importava quão obscuros fossem, o que em si era inaceitável. Significava que Quinn estava se permitindo negar os fatos, e isso era o pior que um detetive podia fazer. (IBIDEM, p. 80)

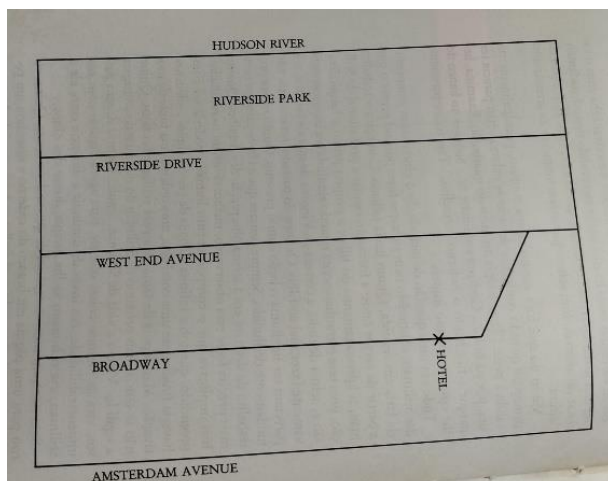


Figura 35. Área percorrida por Stillman na cidade de Nova York

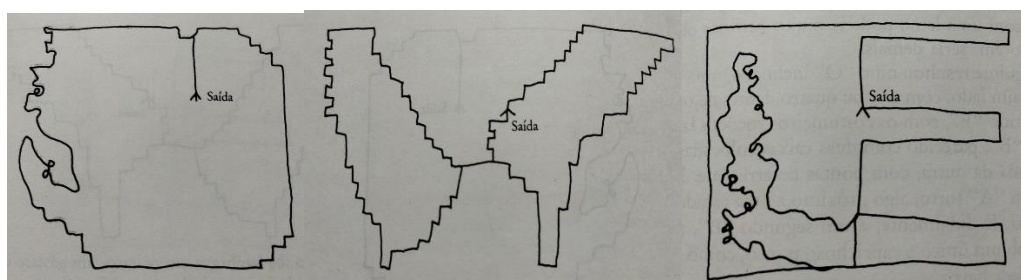


Figura 36. Mapas desenhados pelo personagem Quinn (Auster) dos caminhos percorridos por Stillman em dias consecutivos.

Observou que as letras formavam a palavra O-W-E, dever (Figura 36). Contudo, não se precipitou e continuou observando pelos dias seguintes as rotas: “Quinn então copiou as letras em ordem: OWEROFBAB. Mesmo levando-se em conta o fato de que perdera os quatro primeiros dias e de que Stillman ainda não chegara ao final, a resposta parecia ser uma só: THE TOWER OF BABEL – A Torre de Babel.” (IBIDEM, p. 82)

Depois de muito pensar e elaborar percebeu que as letras não eram letras. “Vira-as porque quisera. Era tudo coincidência. Stillman não tinha nada a ver com isso. Tudo não passava de um acidente, de uma peça que pregara em si mesmo.” (IBID, p.83)

O interessante é notar que ambos, a obra “the missing voice” e “a cidade de vidro” para tentar chegar a algum resultado de seus mapeamentos investigativos, utilizam o conceito do paradigma indiciário, de Carlo Ginzburg (1999).

Trata-se então de um método para compreender a realidade partindo de sinais, ou indícios, que podem em um primeiro momento parecer coincidências, acasos, mas que, se reunidos com certa coerência podem indicar padrões e significados mais concretos. A partir da análise de pistas aparentemente insignificantes, como objetos, práticas cotidianas, narrativas orais, é possível reconstruir eventos, crenças sociais, práticas culturais e mentalidades representativas de determinados contextos. Por ser uma abordagem mais cuidadosa, preocupada com as minúcias, leva em conta os detalhes e a interdisciplinaridade dos assuntos envolvidos, e costuma ser uma metodologia aplicada à História, ao estudo da Linguagem, como também à investigação do detetive que segue as pistas cuidadosamente, gravando, anotando e associando-as para desvendar o mistério do suposto crime apresentado.

Contudo, os dois exemplos citados não chegam a um lugar final. O mapeamento apreendido atinge duas camadas. É exploratório da mente, misturando os papéis de investigador e investigado, saindo da realidade. Personagens que acabam por se tornar também o “homem da multidão”, e que vão também tentar desvendar a cidade, que é o cenário próprio da “torre de babel”, onde são travadas as batalhas entre as individualidades, coletividades e gerações, com o desafio da convivência diária no fluxo dos movimentos e barulhos que formam o caos urbano.

Como no conto “Os jardins dos caminhos que se bifurcam” de Borges (1972), exploram a ideia das escolhas do indivíduo que podem levar à diversas realidades alternativas, que se relacionam também com os infinitos caminhos possíveis que a cidade apresenta ao transeunte. A cidade também participa da formação do ser humano, mas está em constante mudança, não podendo assim ser completamente apreendida, como destaca o estudioso Renato Cordeiro Gomes em sua obra *Todas as cidades, a cidade* (1994). Os mapeamentos aqui não são espelhos do território, como no conto “O rigor da ciência” de Borges (1972), são tentativas de compreensão de si em relação ao território da metrópole, que vão por fim se tornar inscrições na memória do indivíduo.

2.7 Transeuntis mundi

Ao contrário do walkman, utensílio mais antigo, característico dos anos 90, hoje a tecnologia desenvolveu outros recursos. O projeto Transeuntis Mundi criou um óculos para ser utilizado durante a exposição. Apesar de ser um wearable também, não faz coleta de dados, como os relógios e outros utensílios. Apresenta aqui uma realidade virtual (VR).

O artista colombiano Gabriel Mário Veléz iniciou o projeto em 2005, na cidade de Medellín³¹ intitulado “As histórias mínimas do transeunte anônimo”. Utilizando fotos de um arquivo da cidade, de mais de 600.000 imagens em negativo 35 mm entre as décadas de 50-80, revelava uma prática muito difundida no séc. XX, conhecida como Photocinería, ou Fotocine. O nome era atrelado ao fato da película 35mm ser utilizada em larga escala também na feitura de filmes e, visto que, as tomadas das fotos não eram posadas, eram registradas (quase que) ao acaso, com os pedestres andando, traziam assim a característica da imagem em movimento que o cinema também adota.

Desta forma, a fotografia tentava responder a uma busca de verdade do mundo, com sua verossimilhança e objetividade, característica da investigação científica. Cria-se então, um álbum urbano, com potencial cinético, que é registro de um instante e que revela modos, costumes, usos sociais/políticos/econômicos, mas que, por outro lado, também carrega o seu conteúdo de memórias associadas às emoções.

Assim, a apresentação do projeto, contida no site, apresenta as fotografias em negativo (figura 37). Ao passar o cursor por elas, há um movimento das mesmas, e ao clicar no negativo, a foto é então revelada, podendo ser observada também em detalhes na amplitude do zoom (figura 38). Há também uma tentativa de chamar a população a participar, pois é possível entrar no arquivo e identificar os passantes das fotos. Em uma outra parte do site, há uma espécie de desdobramento do projeto, com histórias atreladas aos figurantes das fotografias, apresentando assim não só um caráter observável da foto, mas a história por trás daqueles personagens,

³¹ www.transeuntesmedellin.com

preservando assim a memória imagética da população e as histórias do homem comum da multidão, que, como observava Edgar Allan Poe em seu conto, “O homem da multidão” (1986), por trás de seus trejeitos, roupas e gesto, tem sua interioridade difícil de ser lida.



Figura 37. Figuras aparecem em um primeiro momento no site em negativo.

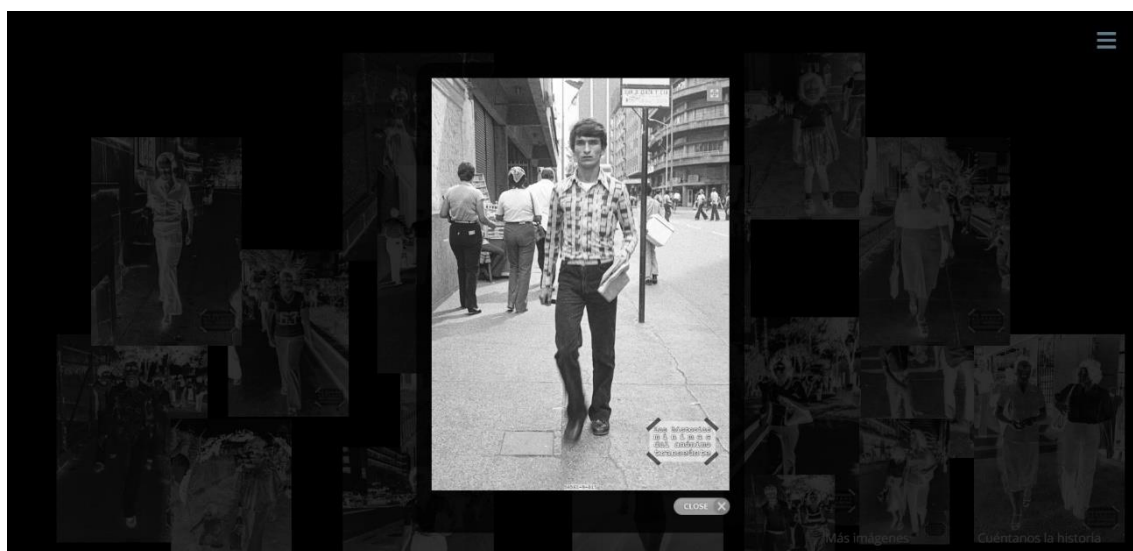


Figura 38. A foto revelada pelo clique no negativo.

Em 2007 foi criado então como um projeto de pesquisa da Faculdade de Letras da Universidade de Antioquia produzindo obras, instalações, artigos, conferências, exposições e apresentações em diferentes cidades do mundo, e em eventos ligados às artes e à memória histórica e cultural.

A partir de 2018, o projeto se expandiu ao englobar a proposta de Doutorado da pesquisadora brasileira Cândida Borges, “DNArchive Project”, que visa pensar a memória genética ocorrida com a transumância³² do ser humano no espaço geográfico, e os tempos presentes contidos na matéria do som, da imagem, da performance, sobretudo com um enfoque nas diásporas ocorridas nas Américas.

Assim, surgiu o projeto *Transeuntis Mundi*³³, que ampliou seu alcance para outras cidades do mundo. Aliando a prática artística do *Transeuntis Medellín* à metodologia do Projeto DNArchive, busca assim fazer capturas de imagens e sons “mínimos”, do cotidiano, com recursos técnicos modernos, de pessoas, em diferentes localidades, com diferentes culturas, visando criar um arquivo de herança cultural humana para futuras intervenções artísticas.

Aqui, trata-se de pensar também em como ocorreu a mobilidade geográfica ao longo dos tempos, iniciada pelos nômades, que migravam conforme a necessidade de comida e abrigo, e que depois foi depois sendo condicionada pelas necessidades de guerras, de conquistas e perdas de territórios, até hoje, com migrações por melhores condições de vida, ou simplesmente por curiosidade e turismo. O fato é que este processo de mobilidade atravessa toda a história humana.

Ao mesmo tempo em que a mobilidade humana criou, ao longo do tempo, espaços transculturais e transnacionais, com fronteiras geográficas permeáveis e limites flexíveis, os registros permitem identificar traços da ancestralidade específica dos locais, como o método indiciário de Ginzburg (1999), trazendo assim, a possibilidade de discussões importantes sobre identidades, tanto para observar como são mutáveis, como para identificar os traços que permanecem ainda hoje.

³² O termo sempre foi mais associado a deslocamentos sazonais de animais durante o ano, para melhores condições de sobrevivência, como por exemplo, o movimento do gado ovino da planície para as montanhas, ou, o deslocamento das colméias para lugares onde há uma maior floração. Hoje o termo tem sido mais utilizado para referir o movimento migrante de pessoas também.

³³ Disponível no link: <https://transeuntismundi.com/pt/oprojeto/>

Assim, são feitas captações de imagens em 3D, 360 graus e sons ambisônicos³⁴ de transeuntes nas ruas dos centros de diversas cidades pelo mundo. É importante ressaltar o conceito e uso da metodologia dos Walkscapes (2013), de Francesco Careri. Segundo o autor, o ato de deambular não é só uma configuração de paisagem, mas uma forma de arte, uma prática estética para conhecer e modificar os espaços físicos e simbólicos atravessados. Desta forma, é intuito da obra em questão provocar o espectador no sentido de enxergar o ato de caminhar desta maneira também. Com este material, são produzidas obras de realidade virtual, composições performáticas, paisagens sonoras que objetivam a imersão do espectador para um espaço e tempo diferentes, seja em instalações físicas ou no ambiente virtual.

Deste modo, aliando esses registros a recursos tecnológicos, é possível a criação de obras de artes transmídia que apresentam a diversidade de culturas pelo mundo.

O termo transmídia foi criado por volta dos anos 90, pelo professor Marsha Kinder (1991), entendido como uma maneira de propagar um conteúdo através de diversas mídias, que se complementariam entre si para apresentar um conteúdo final. (No caso de Kinder, o estudo era voltado para o impacto da transmídia nas crianças, sobretudo em relação a produtos comercializados). Por volta do ano 2000, o pesquisador Henry Jenkins pensa a questão da narrativa transmídia (2008) ligada a uma nova estética em resposta à convergência de mídias, produzindo narrativas para diversas plataformas. Já mais recentemente, pesquisadores do MIT colocam o termo transmedia como fluido, como uma maneira de *hacking* de múltiplas plataformas, para aproximar um tema ou narrativa a formas especializadas, misturando ficção e não-ficção.

Assim, atendendo aos quesitos de imersão e interatividade, foram realizadas duas principais composições do projeto: Derive 01 e Web Derive 01. A primeira foi lançada em 2019 com exposições físicas por três países e vivenciada por mais de 3.000 pessoas. Já o Web Derive foi uma alternativa ao contexto da pandemia da Covid-19.

³⁴ Som ambisônico é um formato de som surround (que engloba) de esfera completa: além do plano horizontal, cobre fontes de som acima e abaixo do ouvinte, garantindo a experiência imersiva mais completa.

Sob a forma de aplicativo de realidade virtual ambas se propuseram a trabalhar a não-ficção, apresentando catorze histórias de transeuntes de quatro continentes para refletir o tempo presente em relação ao contexto histórico. Contudo, é preciso reconhecer que é desafiador transpor um trabalho apresentado primeiramente como instalação física imersiva para uma plataforma online, limitado pela tela 2D e som estéreo.

As imagens tiveram que ter sua resolução diminuída por questões de compatibilidade e velocidades da internet, os áudios foram convertidos de ambisônico para binaural³⁵, havia algumas indicações de requisitos no início da apresentação, indicando o uso de fones de ouvidos e visualização em telas maiores de computador, para tentar uma imersão mais bem sucedida. Sessões foram agendadas para preparar o público, no sentido de criar uma aura de concentração e foco, como em um espetáculo, porém, assistido de casa.

Apesar da experiência imersiva online ter sido conduzida apenas algumas vezes, é possível através do site do projeto, que não se intitula como plataforma, mas como instalação web (figura 39), ver a descrição de algumas das obras criadas, feitas a partir do arquivo de sons e imagens, por artistas convidados, além de um vídeo com imagens pertencentes ao trabalho *Derive 01* das cidades do Rio de Janeiro, Nova York, Bogotá e Londres, que coloca a pergunta norteadora da obra: “Quais histórias você pode dizer sobre os caminhos que viemos percorrendo nos últimos mil anos?”



Figura 39. Imagem do trailer do projeto em uma das cidades em que foi realizado, Bogotá.

³⁵ Que é ouvido pelas duas orelhas/ouvidos.

Segundo a pesquisadora do MIT Caroline A. Jones³⁶, o ponto crucial da obra transmídia não é considerar substituir uma realidade, como alternativa habitável, mas engajar o espectador para criticar as relações formais alienadas de viver as experiências. Ela ainda complementa dizendo que, apesar do metaverso estar relacionado ao conceito da “nuvem” dentre outras metáforas que indicam outros níveis e mundos, não há outros universos, embora os humanos sempre tenham pensado sobre o que está acima de nós (como na metafísica).

Por outro lado, o site do projeto faz também a materialização de um mapa, apresentando um menu de opções para navegar pelo projeto e que dispõe do desenho de algumas rotas percorridas pela África, Ásia e Américas (figura 40). Entender o ser humano que percorreu este mundo e que hoje tem a possibilidade da mobilidade pelo mundo virtual, online, juntamente à transmidialidade e diversos recursos tecnológicos, faz pensar também sobre o conceito do transumanismo, como o movimento filosófico que procura entender a transformação da condição humana através do uso de tecnologias para promover o máximo de sua potencialidade alcançando o status de pós-humano³⁷.

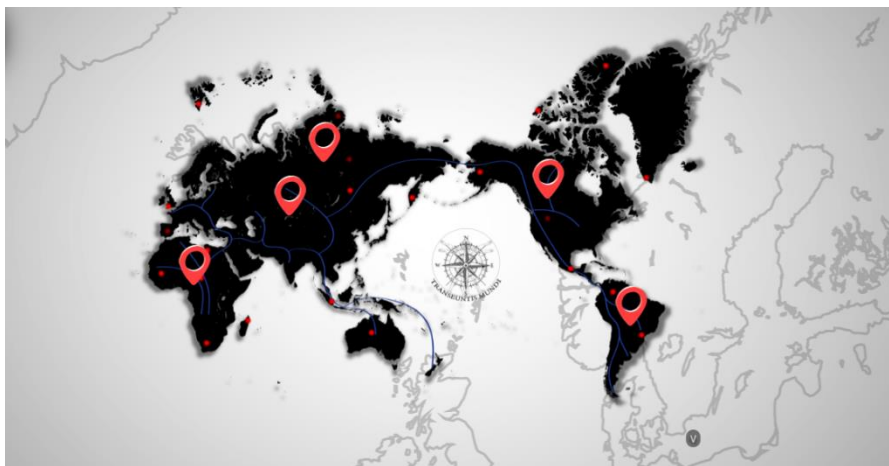


Figura 40. Menu de opções no mapa de navegação do projeto

O projeto se propõe aberto, interessado em captar imagens e sons de diferentes cidades, oferecendo também a possibilidade de desenvolvimento de projetos educacionais, nos quais os artistas envolvidos realizam palestras e

³⁶ Em conferência online em 28 de abril de 2022, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ioD4fqqXu_0&t=3339s

³⁷ Assim, essa corrente filosófica coloca a evolução biológica do ser humano em segundo plano.

workshops seguindo o princípio da transdisciplinaridade, com temas como “Novas tecnologias de comunicação e inovação tecnológica, Arte e Cultura, Política global de migração, Inclusão social e acessibilidade, Migração e sustentabilidade, empreendedorismo cultural, Inovação Social, Tecnologia para educação interativa, Pedagogias e didáticas para a criatividade, A criatividade como ferramenta transdisciplinar.”

Há ainda a realização de oficinas, como a Walkscapes (2013), que visa justamente a exploração dos espaços da cidade e narrativas de maneira imersiva e sensível, e a DNArchive que coloca os processos de criação de conteúdos audiovisuais 3D, examinando as etapas de pré-produção, produção e pós-produção de conteúdos áudio e vídeo em 360°, desde a história até a prática de gravação, edição e publicação de um projeto.

Por fim, ainda apresenta-se a possibilidade de realização de uma residência artística. Chamada *Hechiso* (termo usado na linguagem popular para se referir ao que é produzido de forma artesanal, fora do grande circuito) propõe relacionar o projeto artístico com a comunidade do entorno, visando estabelecer uma troca entre a cultura do artista e a tradição local, no município de Barbosa, cidade ao norte de Medellín, cuja duração pode variar de 2 semanas a 2 meses.

2.8 Ditamapa

Até agora, os trabalhos tem sido apresentados com o objetivo de ressaltar a memória como preservação histórica e cultural, no sentido de querer manter as lembranças dos territórios com afetividade, nostalgia e curiosidade. A obra seguinte, de nome Ditamapa, é justamente uma proposta de marcar um evento histórico nocivo que ocorreu no Brasil, a ditadura militar, que permaneceu em vigência entre os anos de 1964 e 1985, e observar como os registros desta força opressora rondam o território brasileiro até hoje.

Deste modo, os pesquisadores e idealizadores do projeto, Giselle Beiguelman e Andrey Koens fizeram um mapeamento através de nomes próprios de militares da época que dão nome a ruas, avenidas, viadutos, pontes e escolas.³⁸

O próprio subtítulo do mapa, “lugares da memória da ditadura de 1964” já indica o conceito usado para pensar o mapeamento em questão, o “lugar de memória” criado por Pierre Nora (1993). Segundo o autor,

Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de aura simbólica. Mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, um testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual. Os três aspectos coexistem sempre (...). É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante ao mesmo tempo a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por pequeno número, uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, p.21)

Assim, o mapa em questão se propõe não só como um arquivo online de dados reunidos objetivamente, mas como uma marcação desses lugares alienados³⁹ pelo cotidiano, que aparentemente são só nomes, mas que em destaque podem ganhar uma aura simbólica de importância histórica, questionando também o uso dessa marcação de poder através dos nomes próprios no patrimônio cultural de um país e ressignificar a memória coletiva de um povo:

Ruas são como rugas das cidades. É essa, aliás, a origem latina da palavra “rua”-ruga. Sulcos da passagem do tempo e dos acontecimentos, as ruas funcionam como lugares da memória. No caso particular do Ditamapa, enunciam, pelos seus nomes, a presença dos fantasmas do autoritarismo e as formas pelas quais essa presença foi naturalizada no nosso presente. (BEIGUELMAN; KOENS, 2021)

Desta forma, a plataforma se divide em três observatórios de imagens e dados sobre o Brasil. O primeiro é o Ditamapa propriamente, que apresenta-se como um mapa interativo, no qual há pontos em vermelho e laranja correspondendo

³⁸ <https://www.desvirtual.com/project/ditamapa-en/> (infelizmente indisponível no momento – setembro 2023)

³⁹ Alienados no sentido de terem se transformado em algo banal, comum, que passa despercebido no dia a dia.

a escolas, avenidas, pontes e ruas com nome de militares. Há uma pequena distinção das formas, os círculos são marcações sem fotografias disponíveis e os ícones de marcação como “gota invertida” são logradouros/escolas que possuem fotos (Figura 41). Ao clicar sobre estes pontos é possível ver os nomes e a localidade⁴⁰, acompanhada de fotos (frames) retiradas do Google Maps - Street view (Figura 42 e 43). É possível também visualizar os lugares através da escolha do nome de um dos ditadores em questão.



Figura 41. Marcações no mapa que indicam logradouros e escolas com nomes de ditadores.



Figura 42. Frames do Google Street view com os nomes dos logradouros

⁴⁰ No caso das escolas há também a informação sobre o número de matrículas do estabelecimento.



Figura 43. Os nomes das escolas com a informação sobre o número de matrículas de escolarização.

Já na seção “Postais do atraso” há a exibição dos registros dos lugares retirados do Google Maps (e que constam no Ditamapa), dos quais muitos representam lugares afastados, pouco desenvolvidos, em ruínas, contrastando, como observam os autores, a desigualdade social-econômica de hoje com a promessa do “Milagre Brasileiro” feita pelos militares no passado. Aqui, é possível filtrar estes postais também pelos nomes dos ditadores, ou pelas cinco regiões do Brasil. Como é possível notar também, aqui são dispostos como um código de barras que, apesar de ser um modo representativo genérico, pode também representar simbolicamente a unicidade de cada região, já que, cada código tem características próprias de identificação, assim como também as regiões do Brasil (figura 44):

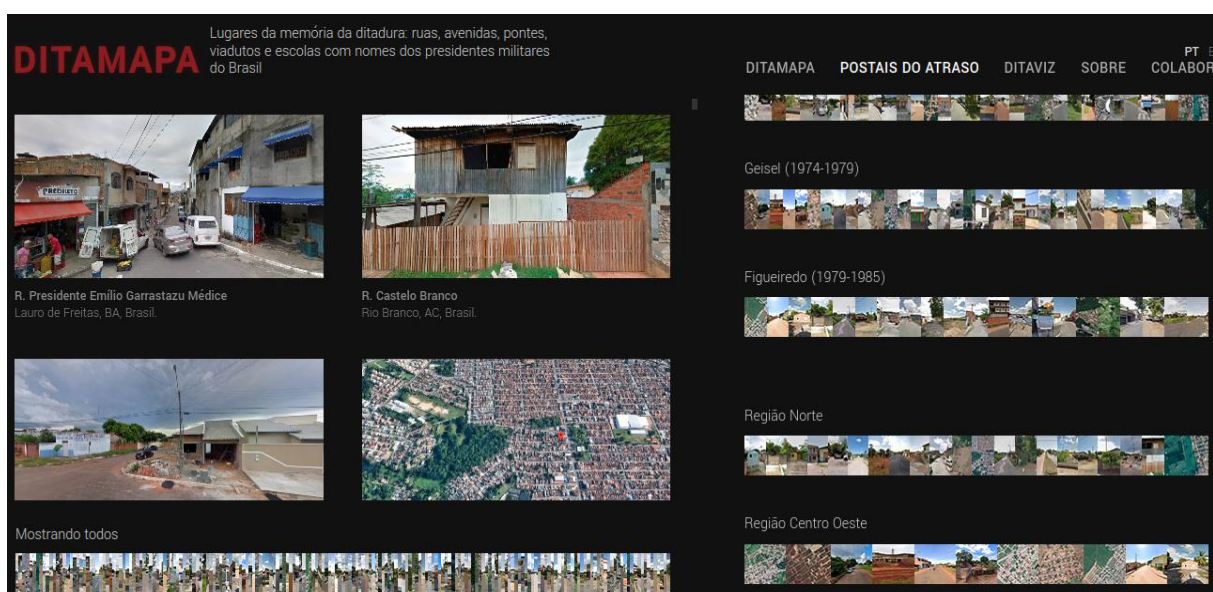


Figura 44. As imagens dispostas como um código de barras.

Já na terceira e última parte, o “Ditaviz” traz somente os dados numéricos, mais objetivamente. O infográfico registra a contagem total de locais documentados na pesquisa territorial. Na imagem circular os lugares são associados aos nomes dos ditadores por cores. Ao afastar o cursor do centro é possível através de um degradê dessas cores ver o número de lugares com os determinados nomes, por regiões, por estados e até mesmo pelas cidades (figura 45):



Figura 45. Lugares associados aos nomes dos ditadores por cores.

Ao final, é possível cruzar todos os dados, numéricos e imagéticos, para ver em quais regiões essa memória permanece mais viva até hoje. A partir destes é possível notar que as regiões de maiores registros de logradouros com nomes de ditadores são as regiões costeiras, sobretudo a região sudeste, indicando assim, que os maiores centros de poder do Brasil “conquistados” durante a ditadura militar se concentraram também nos lugares de maior destaque econômico e social do País, como os estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

Assim como todas as outras plataformas que se colocam abertas a novas contribuições de fora, pelos espectadores, navegadores e estudiosos, o ditamapa também sugere essa possibilidade de inclusão de novos lugares e outras camadas culturais que poderiam constar neste mapa, futuramente, como bibliotecas, monumentos e museus com nomes ou em homenagem aos presidentes da Ditadura Civil-militar brasileira.

Segundo Maurice Halbwachs em seu livro *A memória coletiva* (2013) a memória é um processo social, que vai sendo moldada, e influenciada pela sociedade. Há então um compartilhamento dessa memória com os membros dessa sociedade na intenção de lembrar o passado. Esse processo, segundo o autor, ajudaria a definir quem somos como grupo e contribuir para a sua continuidade. Ele também diz que o esquecimento é um processo importante, pois através do que é esquecido vemos refletidas as prioridades daquela sociedade e seus valores.

Assim, o processo de mapeamento promovido pelo Ditamapa é uma tentativa de fazer lembrar uma sociedade sobre seu passado, sobre o que não se pode ser esquecido para que haja a sua reconstrução (sobretudo aqui política) contínua.

3. Mapear resistências

O mapa está para além de um instrumento de localização. É um documento de demarcação de fronteiras e de poder, costurando memórias no traçado da história, as quais nem sempre representam verdades geográficas.

Durante o período das colonizações a arte da cartografia era utilizada para ratificar a instituição de uma nova ordem que se instalava nas colônias, subordinadas a um novo poder e visão de mundo na qual eram subjugadas e com seu território pertencendo a uma coroa para além mar.

Essa ordenação nas colônias acontecia de maneira a produzir a criação de imagens e escritos que corroboravam com as impressões colonizadoras de superioridade em relação aos povos nativos das terras recém-conquistadas. As escritas se davam em cartas relatorias, a exemplo da *Carta de Caminha* (Pero Vaz de Caminha) (1999) e o *Tratado da Terra do Brasil* (Gândavo) (2008), que buscavam argumentar em favor dessa conquista, descrevendo a imagem edênica, as riquezas naturais, que se aliavam à figura do nativo inocente, que não possuía nem fé, nem rei, nem lei, segundo Gândavo argumenta, pronto a receber o progresso, vindo dos “centros de civilização” europeus.

Assim, ao impor uma nova língua oficial, escrita, assim como também a produção de imagens e práticas cotidianas sobre culturas vistas como atrasadas, tem-se o apagamento de toda uma tradição nativa e originária de um espaço⁴¹, que não tem somente o território, mas também o pensamento colonizado.

Contudo, os mapas tem a característica paradoxal de ser (ou ao menos podem ser) a representação precisa do território geográfico, ao mesmo tempo em que são também a mais abstrata criação, o que permite o seu manejo, como a exemplo da criação artística.

Alguns autores contemporâneos, como Boaventura de Souza, em seu texto “Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes” (2007), trabalham ideias de reconhecimento da continuidade desse processo histórico na contemporaneidade. Para o autor, haveria uma fronteira hoje, intitulada

⁴¹ A própria redução no tratamento de diferentes povos indígenas pela denominação “índios” já era uma maneira de apagar suas particularidades.

por ele de “linhas abissais”, entre os chamados Velho e Mundo Novo (ou países colonizadores e os que foram colonizados, ou desenvolvidos e subdesenvolvidos, ou outras denominações) que teriam permanecido até hoje, desde a época do colonialismo, nas relações políticas e culturais excludentes.

Já outros estudiosos como Graciela Speranza, acreditam na potência da imaginação artística para alterar a escrita dessa história. Com seu *Atlas portátil da América Latina* (2012), tendo como base o Atlas de Didi-Huberman (e consequentemente o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg), a autora busca montar, não um arquivo de documentação, mas um atlas descontínuo para criar pensamentos por imagens de trabalhos de arte (com os mais variados tipos de mapas) que repensem a identidade, o território, a língua, raízes e a própria noção de pátria, reconhecendo um novo lugar da América Latina e de sua própria arte.

Ao contrário de uma cartografia de temas e relatos ordenados, Speranza propõe as “ficções errantes” que se relacionam com espaços a-territoriais, “mapas e relatos espaciais que transformam as fronteiras em paisagens e artefatos radicantes (Bourriaud) que se alimentam de enraizamentos sucessivos e simultâneos, sem hibridizar culturas, mas mantendo em tensão a disparidade de suas tradições e polaridades.” (SPERANZA, 2012, p.9)

Logo, seu Atlas é também um meio de afirmação cultural que foi durante séculos sujeitada a formatos que não correspondem à realidade, uma resistência à tentativa de eliminar essas tradições.

Todavia, em se tratando de fronteiras, há sempre um movimento de revisão, diluição e reescrita das mesmas, que pode revelar outros caminhos. Com o processo de globalização, as inovações tecnológicas, a intensificação de fluxos de pessoas, produtos e informações, houve a (falsa) impressão de expansão de pensamento, uma expectativa otimista de abertura de fronteiras territoriais e consequentemente reconhecimento e riqueza de trocas socioculturais pelo mundo.

3.1. Mapa (móbile)

A obra *Mapa (mobile)* - de 2019 - da artista Mona Hatoum⁴², expressa o momento de pessimismo quanto ao futuro do mundo, e vai ao encontro das ideias do filósofo coreano Byung-chul Han, na obra *A agonia do eros* (2019), de uma tendência mundial de apagamento das diferenças atópicas (Sócrates), onde o capitalismo neoliberal impõe à sociedade a eliminação da alteridade do outro em busca da igualdade, mas não uma igualdade no sentido universal (iluminista), mas a transformação das suas diferenças em mercadorias e consumo.

O mapa de Hatoum (figura 46 e 47) revela então o diagnóstico de nosso tempo, a tendência niveladora desse processo de consumo, observada na transparência do material de vidro – e na chamada sociedade da transparência, onde tudo é igual, dita pelo coreano - que, além de reificar o uso do vidro introduzido durante a modernidade (sobretudo tendo como um dos primeiros usos – a exposição das vitrines de produtos das galerias, como observado por Benjamin no texto que retrata a Paris do séc. XIX, 1985), também reposiciona as relações de fronteiras de maneira geograficamente impossíveis, já que os continentes não se conectam entre si, pelo contrário, estão conectados a uma estrutura central do móbile, lembrando os bonecos marionetes controlados todos por um mesmo comando, uma mesma mão que guia que, no caso, seria essa ordem econômica forte vigente, entendida em sua composição formada por aço inoxidável.

Segundo Han há um processo social desencadeado pela economia onde o indivíduo transforma-se em sujeito de desempenho, não é mais o sujeito “do dever” (da sociedade da disciplina de Foucault), mas o sujeito “do poder”. Com o apelo da produtividade, mesmo sendo “livre”, se explora ainda mais, sua “liberdade serve como danação de ter de explorar eternamente a si mesmo.” (HAN, 2019, p.53) É ao mesmo tempo a sua própria vítima e algoz. Não há uma dominação, alguém para culpabilização caso falhe em seu projeto. Preocupado excessivamente com seu sucesso, este se fecha internamente, ignorando as relações de trocas com o outro, e

⁴² Obra exposta recentemente na exposição “Remains to be seen” (set-nov 2019) na Galeria White Cube em Londres. Além disso, em setembro deste ano de 2019, a artista ganhou o importante prêmio Praemium Imperiale da Japan Art Association.

torna-se um narciso fragmentado e inconclusivo, “preso no inferno do igual”. Nota-se assim a fragilidade das relações na frieza e na própria vulnerabilidade do material que é o vidro, assim como na maneira em que estão presos os pedaços continentais, sustentados por delicados ganchos de luminária de cristal, como observados abaixo:



Figura 46. *Mapa (mobile)*, aço inoxidável e vidro, dimensões variáveis, 2019



Figura 47. Detalhe do mapa

O mapa desconstruído da artista é também um alerta, uma provocação para causar um incômodo no observador. Em recente entrevista⁴³ a artista diz que tem uma preocupação não só com a fabricação das obras, mas também na sua instalação, pensando na performance do corpo do espectador em relação às obras, o que vão ver à distância e ao se aproximarem, e que também pensa na questão do trauma:

(...)grande parte do meu trabalho tem a ver com trauma, onde a experiência de um trauma pode transformar um objeto normalmente inócuo em um objeto cheio de medo. Durante tempos de angústia ou deslocamento, as pessoas geralmente associam seus traumas a um objeto ou ambiente específico. Tento revelar uma corrente de hostilidade dentro de algo que geralmente parece inofensivo. É uma maneira de fazer as pessoas questionarem tudo ao seu redor. (HATOUM, 2019)

Deste modo, a imagem de um mapa pode se tornar ameaçadora. Além da reflexão feita acima, tanto o material como a fragilidade com que é preso, podem dar a impressão de que pode cair a qualquer momento na cabeça do espectador e se espatifar no chão, revelando que esta configuração de mundo também não é tão imutável e fixa como aparenta.⁴⁴

Se na cartografia de Mona Hatoum não é possível ver o conteúdo explícito dentro dos territórios delimitados, outros mapas conseguem não só expandir a geografia de um território como uma lente de aumento, mas também conseguem trazer uma outra abordagem, mais poética, ao tratar de resistências.

⁴³ Entrevista concedida ao site ArtForum no dia 10 de setembro de 2019, disponível em: <https://www.artforum.com/interviews/mona-hatoum-on-uncertainty-and-allure-in-remains-to-be-seen-80717>

⁴⁴ Questões de fronteiras espaciais sempre estão presentes no trabalho de Hatoum e se relacionam diretamente com sua vida pessoal. Vinda de uma família palestina no Líbano teve que se mudar para a Inglaterra em 1975, ficando impedida de voltar pela guerra civil no seu país de origem. Assim, as questões de mapeamento são identificadas com o impacto da guerra e consequente deslocamento, assim como a investigação de “sistemas de confinamento, arquitetura da vigilância, mobilidade e conflito. Ela explora as formas elementais da grade (grid) e da esfera, recorrendo ao rigor geométrico da escultura minimalista e às possibilidades de seu colapso formal”, como descrito no site da White Cube. Disponível em: https://www.whitecube.com/exhibitions/exhibition/mona_hatoum_bermondsey_2019?fbclid=IwAR0kNCvAWAW5PkYViFEZCgPW3k3ELs0HX5BJuoRZZCnfvVuefmHErLKNRQI

3.2 América invertida

É o caso da obra emblemática do artista uruguaio Joaquín Torres García, o mapa da “América Invertida” ou “Indoamérica”(1941-43) (figura 48). O desenho de apenas uma cor e contornos bem delineados, porém sem muitos adornos, ia de encontro com as ideias do “universalismo construtivo”⁴⁵, simplificando as formas e pensando na totalidade, ordem e unidade, criando assim um mapa invertido, com a representação da América do Sul ao avesso, com a patagônia como centro norte do mapa:

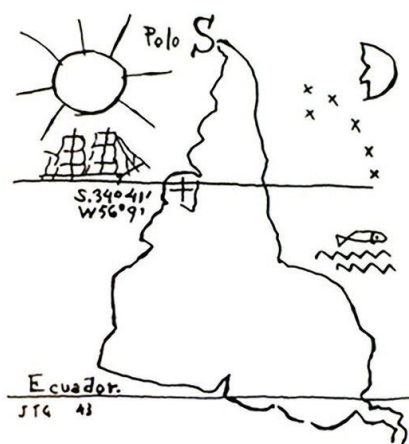


Figura 48. América Invertida de Joaquín Torres García

A respeito deste mapa, em seu manifesto “Escola do Sul” García diz:

Eu chamei de “Escola do Sul” porque, em realidade, nosso norte é o sul. Não deve existir um norte para nós, exceto em oposição ao nosso sul. Portanto, nós agora viramos o mapa de cabeça para baixo, e então temos a verdadeira ideia de nossa posição, e não como o resto do mundo deseja. O ponto da América, de agora em diante, para sempre, insistentemente aponta para o sul, o nosso norte.⁴⁶ (GÁRCIA, 1943)

⁴⁵ O termo universalismo construtivo remete diretamente à produção do grupo *Cercle et Carré* [Círculo e Quadrado], criado em Paris, no ano de 1929, pelo pintor uruguaio Joaquín Torres-García e pelo crítico e artista gráfico belga Michel Seuphor. Se inspiraram no movimento construtivo iniciado na Rússia (1913), que pensava as obras como construções sociais, mais do que representações, a partir de materiais pré-fabricados e de uso comum.

⁴⁶ Traduzido do original: “I have called this “The School of the South” because in reality, our north is the south. There must not be north for us, except in opposition to our south. Therefore we now turn the map upside down, and then we have a true idea of our position, and not as the rest of the

Assim, o artista reivindica uma revalorização da cultura sul-americana, de raízes indígenas, onde o sol tem seu lugar de adoração; a caravela aqui, vem redescobrir aquele território, sem subjugações ao continente europeu, e longe do imperialismo cultural homogeneizante da América do Norte. Estes nem sequer aparecem no mapa.

Silviano Santiago em seu livro *Aos sábados, pela manhã – Sobre autores e livros*, (2013) observa que a escolha da imagem e sua inversão servem não só para atestar um “gesto precoce e atrevido” para inserir a América Latina no “mundo civilizado” e “atesta ainda, a favor da preeminência da geografia sobre a história, do espaço sobre o tempo, e a ambiguidade do papel desempenhado pelas cartas cartográficas numa análise das nações colonizadoras vistas da perspectiva pós-moderna.” (SANTIAGO, 2013, p. 247)

3.3 Mapas de Horácio Zabala

Se Torres García faz um mapa como um novo projeto de representação de mundo, com a América do Sul estando no centro, o artista e arquiteto argentino Horácio Zabala elabora suas obras a partir de mapas preexistentes. Entre 1972 e 1974 cria uma série de trabalhos modificando os mapas para chamar a atenção sobre os caminhos sociopolíticos e denunciar os regimes militares repressivos, que operavam em diversos países da América Latina nas décadas de 1960-1970.

Os mapas, por serem entendidos como material científico e de neutralidade de representação de espaço, foram muito utilizados como instrumento de guerra, para conhecimento e controle dos territórios conquistados. Zabala escolhe justamente estes, que representam uma determinada forma (e influência) de pensar, intervindo nessa suposta autoridade, se apropriando dos mapeamentos, distorcendo as imagens, furando-as, queimando-as, para propor também uma ruptura com esse pensamento engessado e controlador que as ditaduras militares impunham.

world wishes. The point of America, from now on, forever, insistently points to the South, our north”. Disponível em: <https://uma.wordsinspace.net/2011/2011/11/30/inverted-map-of-south-america/>.

Na época não havia ainda a rede de internet e os conteúdos ficavam restritos a um público pequeno. O movimento da arte postal ajudava a difundir as informações, multiplicando os receptores e dispersando as denúncias contra a repressão e também burlando a censura. Zabala participa deste movimento para espalhar suas obras e fazê-las de conhecimento mundial.

A obra *Tensiones* (1974) (figura 49) apresenta um mapa de parte da América do Sul onde uma fórmula matemática explicita que a tensão do território é resultado da força imposta sobre a área geográfica:



Figura 49. *Tensiones* (1974) de Horácio Zabala.

Já na obra *Revisar-Censurar* (figura 50), o artista trabalha justamente um objeto e um meio de expressão muito utilizado no controle dos conteúdos criados e revisados pelos órgãos militares de censura, como também muito presente na arte postal, o carimbo. Na obra, o mapa é exibido em uma série de quatro imagens, que vão sendo modificadas a partir dos carimbos com as palavras revisar e censurar até a última imagem, que foi totalmente carimbada e acaba fazendo por desaparecer o mapa e, por conseguinte, o território, que vira um bloco preto, como se fosse uma ausência, um buraco sem fim:

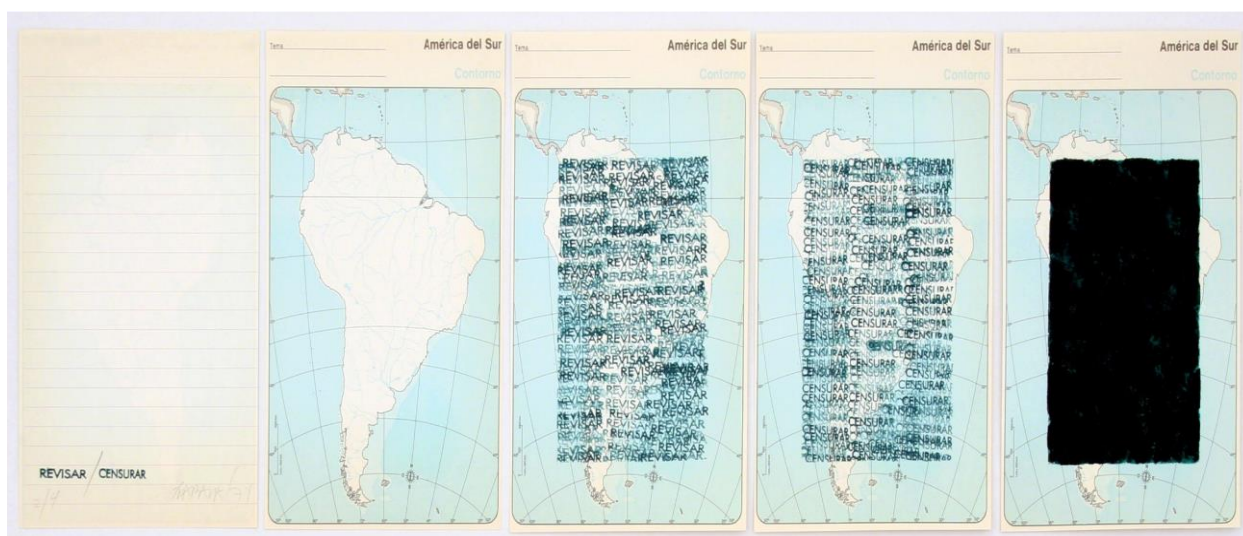


Figura 50. Revisar e censurar (1974) de Horácio Zabala

Em *Apariciones – Desapariciones* (1972) (Figura 51) são apresentadas diversas versões do mapa-múndi, que vão se modificando, como um jogo de aparecer e desaparecer de pedaços dos continentes, que durante a história foram sendo “apagados”, “retirados do mapa” oficial. Representam assim, como exemplo da primeira imagem, o sumiço da América Latina, que foi explorada, principalmente pelo continente europeu, sofrendo violências e perdas substanciais de vidas e tendo sua cultura diminuída durante muito tempo. Já em outra imagem, no jogo da aparição é possível ver somente a América Latina e a África, antes excluídas. Na imagem final há uma dominância da América do Norte e Europa, que hoje ainda continuam sendo as potências dominantes, no que diz respeito a padrões culturais, força monetária e política no mundo. Os demais territórios, apesar de terem ganhado espaço ao longo dos tempos, continuam sendo considerados a margem destes dominantes.

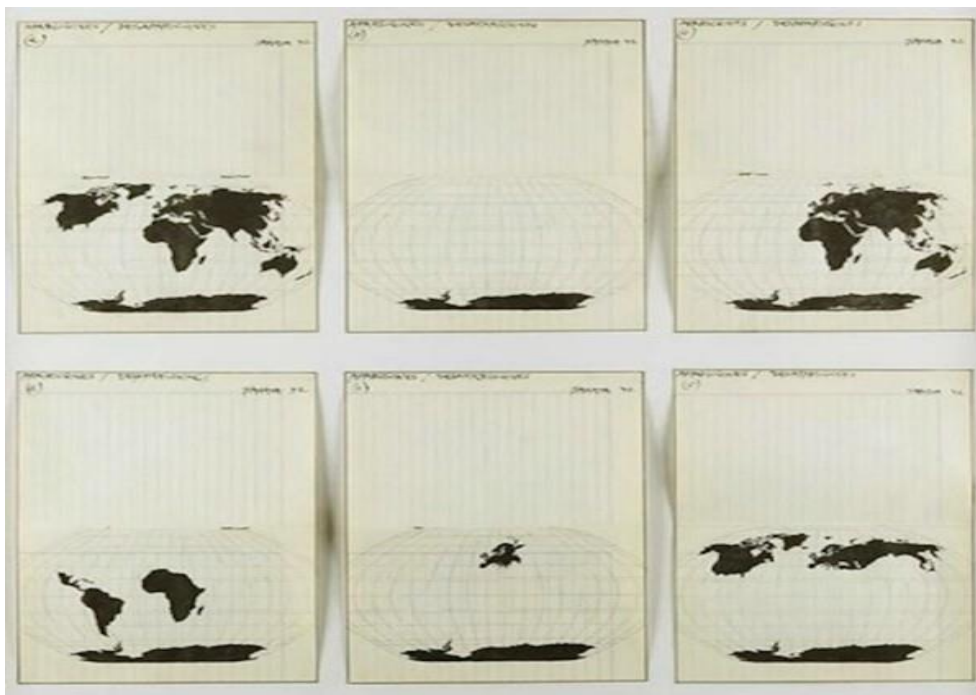


Figura 51. Apariciones – Desapariciones (1972) de Horácio Zabala.

Por fim, em *the fire and the night before l* (1974) (Figura 52), e em *latinoamerica quemada* (1973) (Figura 53) o artista argentino infringe uma fisicalidade maior na intervenção do mapa, queimando-o, em uma representação de violência sofrida diretamente pelas ditaduras militares. O fogo, que é um elemento que representa a vida para muitas culturas indígenas, usado como limpeza de caminhos, rituais de purificação e até mesmo comunicação entre povos, aqui representa a violência direta sofrida nestes territórios por imposições e torturas militares. Assim como o fogo no papel se alastra, as ditaduras militares da américa latina também foram ganhando força e se apoiavam mutuamente, reprimindo e controlando em conjunto. O mapa final, depois de queimado fica desconjuntado, com um reordenamento orientado no caos, como os países ficaram depois de sofrer durante anos com estes regimes militares:



Figura 52. The fire and the night before (1974) de Horácio Zabala



Figura 53. Latinoamérica quemada (1973) de Horácio Zabala

A visualização dos mapas contribui na ordenação da memória coletiva, documentando um período histórico e ao mesmo tempo questiona visões de mundo do passado, e noções como civilização, servindo também como um lembrete para evitar uma possível repetição de cenário violento futuramente.

A discussão sobre o que é a civilização e sua ligação com os estágios de violência humana vem sendo abordada ao longo dos séculos por diversas áreas do conhecimento, mas até hoje não se chegou a nenhuma conclusão definidora sobre esse conceito e nem sobre a sua permanência como guia para o destino do homem futuramente.

É possível afirmar que a difusão da ideia de civilização tenha acontecido de forma mais contundente durante o período das colonizações, sobretudo porque foi graças à dominação e sujeição dos territórios/recursos/povos colonizados que o continente europeu conseguiu desenvolver substancialmente suas metrópoles, à base de muita violência, em nome de um progresso da humanidade.

Ao observarem a organização de sociedades, moradias, uso de materiais e objetos, os europeus consideraram-se muito mais desenvolvidos em relação aos povos nativos das terras recém “descobertas”, vistos como rudimentares, e procuraram relatar tudo em textos que corroborassem suas impressões.

Essa ordenação nas colônias acontecia de maneira a produzir a criação de imagens e escritos que ratificavam as impressões de superioridade em relação aos povos nativos das terras “recém-conquistadas”⁴⁷, assim como justificavam a razão providencialista colonizadora. Seus discursos não eram baseados (necessariamente) em verdades, mas em apontamentos que produzissem o efeito desejado, de transplante dos ideários da colonização (e conseguinte modernidade). Para isso, foi necessário representar o indígena ora como ingênuo, ora como selvagem, e que merecia ser dominado, catequizado, assimilado.

Assim, ao impor uma nova língua oficial, escrita, assim como também a produção de imagens e práticas cotidianas sobre culturas vistas como atrasadas, tem-se o apagamento de toda uma tradição nativa e originária de um espaço⁴⁸, que não tem somente o território, mas também o pensamento colonizado.

Segundo Norbert Elias, em *O processo civilizador* (2011) é necessário voltar ao passado para compreender os processos civilizatórios do presente:

⁴⁷ As escritas se davam em cartas relatorias, a exemplo da *Carta de Caminha* (Pero Vaz de Caminha) e o *Tratado da Terra do Brasil* (Gândavo), que buscavam argumentar em favor da conquista, descrevendo a imagem edênica, as riquezas naturais, que se aliavam à figura do nativo inocente, que não possuía nem fé, nem rei, nem lei, segundo Gândavo argumenta, pronto a receber o progresso, vindo dos “centros de civilização” europeus.

⁴⁸ A própria redução no tratamento de diferentes povos indígenas pela denominação “índios” já era uma maneira de apagar suas particularidades.

o presente ilumina a compreensão do passado e a imersão neste ilumina o presente. Em muitos aspectos, a dinâmica do entrelaçamento observada em nossos dias, com seus numerosos altos e baixos, representa a continuação, no mesmo rumo, de movimentos e contramovimentos de mudanças antigas na estrutura das sociedades do ocidente. (ELIAS, 2011, p. 263)

Desta forma, o filme recente de Kleber mendonça Filho e Juliano Dornelles, “Bacurau” (2019), apesar de ser identificado como um futuro próximo, remonta à história das colonizações e seu processo (bárbaro) de tentativa de extermínio da população local na terra recém-chegada.

O enredo do filme acontece na fictícia cidade de Bacurau, ambientada no sertão nordestino. Com a morte da senhora mais idosa da cidade, os habitantes descobrem curiosamente que Bacurau não está mais presente no mapa. Coisas estranhas começam a acontecer: a visita de pessoas de outra região do país, a visão de um *drone* passeando no céu, a falta de sinal nos celulares da cidade, até que corpos brutalmente assassinados são encontrados⁴⁹ e então, o povo reconhece que está sendo atacado. Mesmo não sabendo por quem, nem o porquê do ataque, precisam criar um meio de defesa para resistir.⁵⁰

O reconhecimento do povoado começa então com a chegada de um casal de motoqueiros de trilha, vindos do Rio de Janeiro. São eles que abrem o caminho, sabotam o sinal da telefonia móvel, com um inibidor colocado discretamente em um lugar central, e reportam ao grupo de americanos, liderados por um alemão, as observações para que possam articular o plano de ataque.

Contudo, ao contrário do processo de colonização, por exemplo, dos portugueses no Brasil, não havia uma intenção de domínio territorial e exploração de riquezas e pessoas⁵¹. O objetivo do grupo estrangeiro era simplesmente matar seres humanos. Para eles, se Bacurau não estivesse no mapa, ninguém notaria que

⁴⁹ Em uma das cenas, são anunciados os nomes dos mortos no auto-falante na praça da cidade, e o nome de uma das mulheres mortas chama atenção: Marielle. Claramente o filme faz menção ao assassinato, ainda hoje sem conclusão quanto aos culpados, da vereadora Marielle Franco, morta em 2018.

⁵⁰ É importante frisar que, uma das cenas mais importantes do combate acontece dentro do museu da cidade, que é o lugar de maior preservação e (resistência) da memória do povo de bacurau. Não a toa, os cidadãos utilizam as armas do museu também para se defender contra os estrangeiros sanguinários. É como se a memória daquele povo se materializasse nas armas para protegê-los da extinção.

⁵¹ Porém, agem da mesma forma que os portugueses tentando um primeiro contato amigável para reconhecimento do lugar e pessoas.

um povoado inteiro fora dizimado. Nota-se na fala do casal sudestino o desprezo e insignificância do lugar. Ao chegarem ao bar da cidade, perguntam: “Engraçado, o povoado não tá nem no mapa, né? A gente não achou.” Há também uma ironia na pergunta: “Quem nasce em Bacurau é o que?” e diante da resposta de um menino entende-se uma marcação de resistência. Ele responde que quem nasce em Bacurau é gente.

Assim, uma vez que para viver em sociedade é preciso refrear e renunciar aos impulsos instintuais, dentro do conceito de civilização que Freud apresentou (2014), o grupo estrangeiro ao buscar dar vazão à pulsão de morte (liberando seu instinto de matar desenfreadamente), tentando isolar o local e caçar os habitantes como animais, se mostra muito menos civilizado que Bacurau. A civilização racional, neste caso, não vem do exterior.

Uma das cenas mais chocantes acontece quando dois americanos exprimem sua total satisfação com o desejo realizado de matar um casal que tentava fugir da cidade, comemorando em seguida com uma transa. Neste momento, há uma relação entre a questão da morte com a questão do sexo, que se revela como demonstração do poder, como censura sobre o corpo do outro.⁵² O sexo celebra a morte do diferente.

A questão sexual também está presente no povoado, assim como a questão do impulso instintual de morte, porém de maneira distinta do grupo que vem de fora. Os personagens da aldeia tem uma relação natural com o corpo e o sexo é visto com simplicidade; todos respeitam o bordel da cidade, as relações são mais abertas e descompromissadas. Em uma das cenas, a personagem Teresa pergunta à Pacote se ele tem interesse em dormir com ela naquela noite. Teresa e Pacote não tem nenhum tipo de relacionamento estabelecido e estão sentados à mesa com o pai e a irmã menor de Teresa. Não é um tabu para eles.⁵³

Já em relação à necessidade de matar, para o coletivo, não está ligada a uma satisfação, não é um prazer, mas é tão somente o caso de sobrevivência⁵⁴. Esta

⁵² Da mesma maneira, o prefeito de Bacurau, Tony Jr., que aparece poucas vezes na cidade, e depois se revela como outro antagonista, leva as prostitutas para se satisfazer, devolvendo-as machucadas; é a mesma relação de poder.

⁵³ Nesta ocasião, não há a hipocrisia e nem a relação monogâmica é defendida, como Freud entende como necessárias para um controle maior da sociedade civilizada.

⁵⁴ O que pode ser corroborado pela inscrição da placa que indica a cidade: “Bacurau, se for, vá na paz”. E que pode significar também um aviso, pois se a pessoa não for na paz, sofrerá as consequências, como de fato acontece.

resistência é contra a ação de apagamento promovida pelo estrangeiro, mas que ao final se descobre que tinha a ajuda do próprio prefeito da cidade, que não se importava com a existência daquela localidade.

Bacurau precisava resistir sozinha, não podia contar com a ajuda do Estado, representada na figura do prefeito Tony Jr, que se vendeu a um projeto de dominação estrangeira⁵⁵. Precisava lutar contra a escassez de recursos (chegavam poucos remédios na cidade, assim como os livros que eram trazidos em caminhões e despejados no chão da praça, sem o menor cuidado, como se fossem lixo, até mesmo a água tinha sido cortada, chegava em caminhões-pipa⁵⁶), a tentativa de isolamento e extermínio total da sua cultura, memória e vida.

Assim, a resistência ocorre devido ao estado que Junger chamou de mobilização total (1930). Todas as pessoas da cidade estavam mobilizadas a serviço da economia da guerra, a cidade parou e se preparou totalmente para o ataque vindo do exterior. Conseguem resistir, matando todo o grupo estrangeiro e encarcerando seu líder, graças a uma junção coletiva (que foi buscar até o homem mais temido da cidade, Lunga, que estava escondido, para liderar a batalha), no estado de universalidade do eros⁵⁷, que o filósofo Byung-chul Han coloca como necessário para vencer o capitalismo neoliberal que visa o apagamento das diferenças atópicas (Sócrates), eliminando a alteridade em busca de um nivelamento que torne as suas diferenças consumíveis.⁵⁸

É possível ainda notar que Bacurau recorre ao retorno de uma experiência coletiva, que não se observa mais hoje, talvez identificada como a resistência dos indígenas à época (e até hoje) da colonização e que se identifica com algo de

⁵⁵ Percebe-se aqui uma crítica aos apoiadores do governo do ex-presidente brasileiro, que são a favor da liberação do uso de armas e veem a sociedade norte-americana como um padrão a ser seguido. Cabe também trazer à luz uma cena que explicita bem a submissão ao que vem de fora e o alerta de como os brasileiros são vistos, muitas vezes. O casal sudestino, ao encontrar o grupo de americanos e passar todas as informações recolhidas e observadas, é questionado. O alemão fala: Por que vocês mataram aqueles homens? Falei que não era para matar ninguém. O casal: ah, a gente achou melhor..e o alemão lhes diz: Vocês mataram um de vocês! E o casal retruca: Não, a gente não tem nada a ver com eles..somos do sudeste...somos brancos, iguais a vocês. E o alemão dá uma gargalhada, olha para os demais rindo “eles acham que são iguais a gente. Olha os seus traços..vocês não tem nada igual a gente..no máximo vocês são latinos.” E em seguida o casal carioca é morto com vários tiros e risadas dos demais ao fundo.

⁵⁶ Problema muito recorrente no sertão nordestino, que sofre com a ausência de chuvas e seca.

⁵⁷ É somente reconhecendo a alteridade do outro que é possível uma relação de troca (e no caso, de união) e com o futuro, de acordo com a ética de Lévinas, que Byung se baseia em seu livro “A agonia do Eros” (2019)

⁵⁸ No caso, representado pelo grupo estrangeiro e a morte como uma maneira de consumo dessas diferenças.

místico, de relação com a natureza, não totalmente apreensível pelo homem (ou pela máquina). São observados: a mulher mais idosa que morre é chamada pela médica da cidade (e sua amiga também) de bruxa; Quando perguntado sobre a origem do nome da cidade, uma pessoa explica: Bacurau é o nome de um pássaro raro, de hábitos noturnos; há um ritual de tomar alguma coisa (que se pode inferir como um psicotrópico, citado no filme) todas as vezes que os indivíduos chegam à cidade, como se fosse uma proteção, e que também é tomado por todos antes do início da guerra contra os estrangeiros.

Há ainda a constatação da vitória de uma comunidade mais simples contra um grupo que contava com a técnica mais avançada, estrutura de armas potentes, *drones*, e até mesmo um objeto não identificado, para controle e vigilância, que parecia um disco voador. Bacurau é a resistência, sobretudo, de um Brasil (e mais especificadamente o nordeste⁵⁹) (figura 54) frente ao apagamento de sua cultura, que não quer ser nivelada, por nenhuma economia e nem por máquinas. A própria música que abre o filme diz: “Eu vou fazer uma canção pra ela, uma canção singela, brasileira...um anti-computador sentimental.”⁶⁰



Figura 54. Composta por frames do filme, apresenta aqui o cenário geral da cidade de bacurau, e sua sociedade, que consegue resistir no final contra o grupo sanguinário de estrangeiros.

⁵⁹ Há uma referência explícita ao Cangaço, quando um dos americanos entra no museu da cidade e vê os retratos dos heróis da cidade na parede, que se assemelham a cangaceiros, além dos métodos de “guerrilha” do cangaço e pelo destino final do líder do grupo inimigo, que é enterrado vivo em uma cela, no chão da cidade.

⁶⁰ “Não identificado” -Canção de Gal Costa, de 1969 – disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6khZzKCSomE>

Decerto, o filme é, não só um retorno ao passado, mas um alerta sobre uma possibilidade de um futuro insano, apesar de se tratar de uma ficção.

Os trabalhos de Horacio Zabala e o filme “*Bacurau*” trazem o caráter de resistência na forma mais radical, da violência necessária para marcar o território e (re)existir. Contudo, a resistência também pode ser abordada de outras maneiras, como, por exemplo, explicita a exposição realizada pela artista Rosângela Rennó no período entre 2017 e 2018 no Instituto Moreira Salles (RJ).

3.4 Rio Utópico

Intitulada “Rio Utópico”, a artista tinha em mente, em um primeiro momento, trazer uma outra imagem do Rio de Janeiro, diferente, pouco visto, da massa urbana, para dentro do Instituto Moreira Salles, situado na zona sul da cidade, e (teoricamente, ao menos) de pouco acesso às camadas mais periféricas da cidade.

Assim, a ideia inicial foi realizar um workshop no IMS em parceria com a Agência da Juventude⁶¹, com a formação de cinco fotógrafos que fizessem este mapeamento da cidade. A partir da aquisição de mapas da capital fluminense pelo IPP (Instituto Pereira Passos)⁶², Rennó observou nomes de bairros e localidades que davam a ideia de um Rio utópico. Segundo a própria, “Rio utópico” seria uma expressão provocadora, que falaria de uma ficção inatingível.⁶³

Em um segundo momento, ela entendeu a potência que o trabalho poderia ganhar e acabou abrindo uma convocatória, chamando à população em geral para participar da pesquisa, pedindo que fotografassem os lugares, ruas, praças com esses nomes “utópicos”. Localidades de nomes como: Campo da paz, Chave de Ouro, Cidade de Deus, Encantado, Jardim Maravilha, Morro da Fé, Morro do Amor, Mundo Novo (figura 55), ganharam novas representações e visões únicas

⁶¹ Programa social da ONG Avenida Brasil que promove projetos de desenvolvimento e protagonismo da juventude de periferia da cidade.

⁶² O Instituto Pereira Passos (IPP) é o instituto de pesquisa do Governo da Cidade do Rio de Janeiro. É referência nacional e internacional em dados e conhecimentos de gestão para o planejamento estratégico e integração de políticas públicas, mapeamento, produção cartográfica e aplicação de geotecnologias.

⁶³ Na fala da artista, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O83KkRBZuqc&t=249s>



Figura 56. Os locais adquirem contornos únicos pelas lentes dos próprios moradores, que procuram ressaltar detalhes positivos.

É possível assim, perceber que a artista cria uma cartografia afetiva (figura 57) também, e propõe uma resistência pelo viés poético, da sutileza, que observa os detalhes simples do cidadão carioca, morador destas áreas que, se fosse pelos nomes, teriam tudo para estar no melhor lugar da cidade.⁶⁵

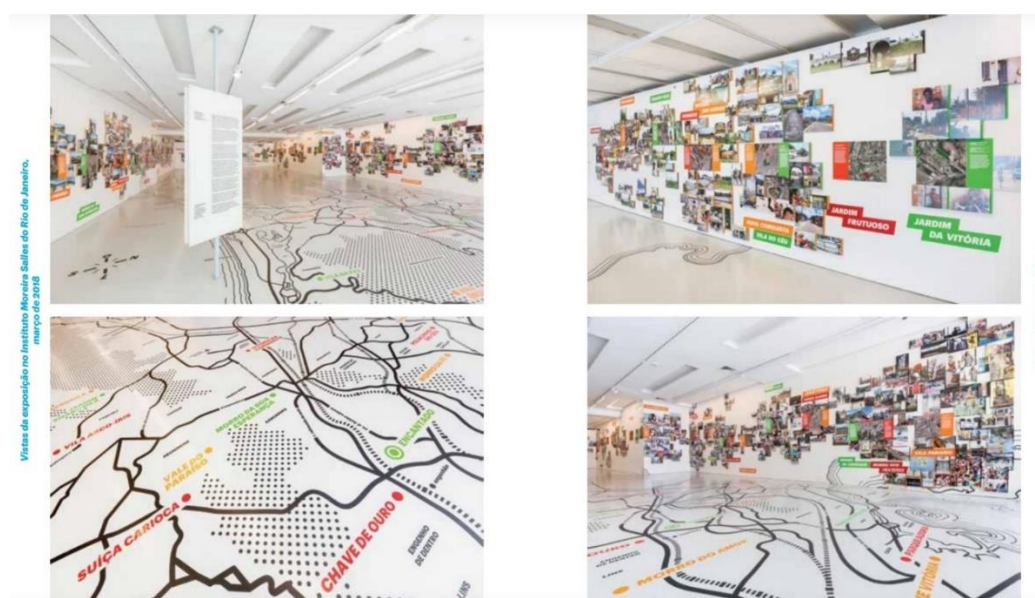


Figura 57. Imagens da cartografia apresentada no espaço do Instituto Moreira Salles

⁶⁵ Ao contrário do Ditamapa, que trabalha as localidades como marcação de memória coletiva com um viés doloroso, sobre a ditadura militar no Brasil, aqui os marcadores são justamente contrários, de cunho positivo para destacar a beleza da humanidade em territórios “endurecidos” dentro da existência de uma cidade tão diversa, que nunca é vista.

De certa maneira, aqui já existe um trabalho em conjunto com o digital (tanto na divulgação, difusão das fotografias, registros, impressão) como também um gesto performático, tanto de quem faz parte da montagem da exposição, como do convite ao espectador que passeia por esse mapa no chão, de escala ampliada e se integra, ainda que momentaneamente, aos espaços apresentados.⁶⁶

Embora a visualidade do mapa seja importante, é preciso pensar no espectador como “mapeador” de corpo físico, da relevância de ter a experiência da cidade *in loco* para realmente conhecê-la, mapeá-la e alterá-la.

Segundo Jorge Larrosa Bondía⁶⁷ (2001), experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca.” O que estaria acontecendo hoje é que tudo estaria organizado para que nada nos acontecesse.

Ele cita Benjamin, que já falava sobre a pobreza de experiência, que nem sempre vinha dos ignorantes ou inexperientes, mas daqueles que devoraram tudo, a cultura e os homens, e ficaram saciados e exaustos. A experiência social, de comunidade, fora substituída pela experiência individual, pautada em meios eletrônicos e no indivíduo solitário. Então, Bondía enumera alguns fatores da falta dessa experiência.

⁶⁶ Quanto às plataformas digitais, existem várias que fazem mapeamentos de obras de arte pelo mundo pelo viés da resistência. Uma delas é a Terra forms, projeto online dentro do site Imago mundi, criado por Luciano Benetton (da marca Benetton), que apresenta temporariamente obras que tentam mapear o mundo de diferentes maneiras, apresentando visões criativas e heterogêneas da Terra. Disponível em: <https://imagomundicollection.org/terraforms/>;
Outra plataforma digital é a página no Instagram “Decolonialatlas” definida como “mapas para pessoas e para o planeta”, que apresenta todo tipo de mapa que foge ao padrão de representação dominante na cartografia. Já expresso no próprio nome, busca uma visão decolonial de mapeamentos. É possível, por exemplo, encontrar um mapa que coloca o privilégio do passaporte de “cidadão do mundo” (indentificado como o norte americano), que consegue entrar em quase todos os países do mundo sem a necessidade de um visto, em comparação com o requerimento de visto para um cidadão afegão transitar pelo mundo (a maioria dos países exige visto antes da viagem). Ou mesmo mapas que trazem caracteres do aquecimento global pelo mundo, ou de características linguísticas, ou mesmo de índices de violência, entre outros. Disponível em: @decolonialatlas. Aqui há alguns pontos a serem pensados. É um perfil de instagram aberto ao público, por isso tem grande potencial de difusão e permite comentários, o que pode fomentar boas discussões em torno de temas diversos que às vezes não vem a público. Contudo, o modo de exibição no formato de publicação no Instagram é muito pequeno, em termos de visualização, o que prejudica a leitura de alguns mapas, que ficam quase impossíveis de serem observados nos detalhes pela compressão máxima da imagem. Além disso, é possível notar que a maioria dos mapas não apresenta uma fonte de pesquisa confiável, sendo muito possível que, vários destes sejam forjados, o que acaba por não conferir uma confiabilidade em termos de pesquisa científica.

⁶⁷ Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada, em julho de 2001, por Leituras SME: Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC

Dentre esses fatores, o primeiro seria o excesso de informação, que é confundida com a experiência, mas que na verdade não deixa espaço para tal, seria o seu contrário. Na construção de um sujeito informado não se pode dizer que algo lhe aconteceu, que o tocou. Outro fator que tornaria a experiência impossível é o excesso de opinião. É como se fosse uma dupla de causa-consequência: para cada informação, uma opinião seria produzida instantaneamente. E assim, essa sociedade informada é estimulada a ter uma opinião pessoal e rasa sobre tudo. Em seguida, coloca que a falta de tempo também nos impossibilita de experimentar: “A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos.” (BONDÍA, 2001, pág. 23)

Por fim, conclui que, a experiência requer um "gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm." Parar para pensar, olhar, sentir, não ter opinião imediata, nem juízo, ter atenção, escutar, "cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço." O sujeito deve estar vulnerável e correr riscos.

Assim, contra uma sociedade da informação, que usa dados de forma aditiva e cumulativa, sem produção de conhecimentos novos (Han), há uma reivindicação de experiência única (na contemporaneidade), de troca real entre os indivíduos, possibilitada pela performance artística na cidade.

A performance trabalha a experiência única no eixo de interação entre autor-obra-receptor, produzindo uma obra aberta, que permite reordenações e que escapam a um nivelamento e automatismo. Segundo Susan Sontag, em seu texto “Contra a interpretação” (1987), aponta que em um mundo de excessos baseado na superprodução, “a consequência é uma perda constante da acuidade de nossa experiência sensorial.” (SONTAG, 1987, p.10)

Logo, não se trata de uma questão de interpretar, traduzir, pois estas ações domam a arte, mas de torna-la o mais real possível, fazendo com que a mesma seja mais vista, ouvida, sentida, através dos sentidos, conseguida de maneira mais potente com o indivíduo deixando de ser um mero espectador e tornando-se parte da obra.

3.5 Rimini Protokoll

Assim, o exemplo do grupo Rimini Protokoll⁶⁸ trabalha o limite entre a vida real e a ficção, desenvolvendo ferramentas que apresentam perspectivas incomuns, não convencionais, sobre a realidade e sua relação com a cidade. Como o site do grupo descreve: usando pesquisas, audições públicas e processos conceituais, dá voz a “especialistas da vida cotidiana” que não são atores treinados, mas tem algo a dizer.

O coletivo alemão é composto por três integrantes que se intitulam como uma equipe de autores-diretores. A partir dos meios do teatro (sobretudo o documental), rádio, cinema, instalação, e demais formas artísticas, criam obras híbridas, em constelações de dois ou três, ou por vezes, solos – propondo ao público experiências, podendo ou não utilizar atores em algumas ações, em interação com o público, ou obras que necessitem somente do espectador (parcialmente) guiado em suas ações.

A obra intitulada “Remote-X” coloca um grupo de, cerca de cinquenta pessoas, reunidas em um ponto da cidade (realizada em diferentes cidades), onde recebem fones de ouvido. São guiados por uma voz sintética (como por exemplo, a voz do GPS do *Google*) que faz proposições estranhas. Logo no início essa voz se apresenta: “eu sou (nome qualquer). Eu sou artificial. Me desculpe. Eu não sou humana, mas vou tentar ser sua amiga. Eu fui programada para você, então você vai sempre achar o caminho.”

Esse primeiro contato com a identidade artificial já coloca em questão a relação de confiança do homem com a tecnologia, já que ela vai guiar as ações e parece saber tudo sobre o indivíduo. Assim também, questiona a própria autonomia do homem de tomar as próprias decisões e que caminhos seguir na cidade.

Certeau observa que a cidade se estrutura em práticas cegas, em espaços que os cidadãos não conseguem ver, mas afirma que, por outro lado, são os passos destes pedestres que constroem a mesma. Não são localizados, mas se espacializam.

⁶⁸ Site oficial do grupo: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/>

No texto *A fala dos passos perdidos* (1994) ele explica que o pedestre seleciona seu caminho:

E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e os dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). Seleciona portanto. (CERTEAU, 1994, p. 178)

O caminhante não só escolhe seu caminho, mas faz outras relações, através de uma "geografia poética", com a criação de metáforas e pontos de encontro imaginários:

(...) a função de articular uma segunda geografia poética além da geografia do sentido literal, proibido ou permitido. Elas insinuam outras estradas na ordem funcionalista e histórica do movimento. O caminhar os acompanha: "Preencho esse grande espaço vazio com um belo nome. (IBID, p. 29)⁶⁹

Assim, nomes próprios de ruas perdem seu valor, mas não a capacidade de significação para o passante. Tornam-se espaços liberados, que podem ser ocupados.

Ele reforça que não é possível reduzir as diversas relações com os percursos de acordo com o traçado gráfico de um mapa: "A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., as trajetórias que fala"⁷⁰ (CERTEAU, 1994, p. 179)

A "enunciação do pedestre" altera a geografia da cidade, planejada por um urbanismo funcionalista, e passa a lhe atribuir significações e usos pessoais. Ao orientar os passos do pedestre não haverá mais a escolha instintiva do caminho, porém, como são proposições atípicas, com gestos inimagináveis em um espaço público, conseguem ativar/ressignificar essas localidades, como por exemplo, deixar seu corpo ser guiado pela música, e observar pontos da rua como se os olhos fossem uma câmera de segurança, obedecendo à ordem de girar o olhar a determinados graus e focalizar prédios, pessoas, monumentos.

⁶⁹ No texto *Andando na cidade*, 1994.

⁷⁰ No texto *A fala dos passos perdidos*, 1994.

Na sequência a voz vai guiando os indivíduos também para lugares específicos da cidade em questão, como igrejas, cemitérios, praças, hospitais, metrô. Dentro destes, são feitas reflexões sobre a vida, e do seu próprio limite em relação à tecnologia, como por exemplo, sugerir que as pessoas se sentem nos bancos da igreja, lugar associado à fé e ao sagrado, e ouvirem a seguinte frase sintética nos ouvidos: “Se você deixar seus pensamentos no meu disco rígido, eu posso falar com você depois da sua morte. Suas ideias podem permanecer.” É como se a voz estivesse afirmando ironicamente que a tecnologia, embora criada pelo homem, não só o controla como também permanece após a sua morte. Leva diferentes reflexões sobre existência e imortalidade para locais que geralmente já tem ideias pré-concebidas sobre esses temas - como hospitais, em que se pensa na possibilidade da morte a todo tempo, e o cemitério e seus reflexos da memória e saudade dos mortos.

Da mesma forma coloca em pauta os limites do corpo ao sugerir, por exemplo, uma corrida na calçada, andar levantando um objeto como se estivesse em uma manifestação, sentar em espaços que impedem o fluxo de pessoas, bater palmas para os passantes que não estão envolvidos na performance, etc. Faz o participante pensar sobre a sensorialidade do seu corpo e a imaterialidade da voz no fone (“eu estou entre vocês, mas sem estar aí”, “se você ficar para trás na corrida, não vai me ter mais”).

Ao final, relembra-o, com sarcasmo, que terá que seguir sozinho e que as suas naturezas são distintas: “Tchau, bom trabalho, vá para o inferno. Você não é um de nós.”

Assim também, nota-se que o isolamento (apesar do fone) é aparente. Embora estejam ali vivenciando uma nova experiência individual pela cidade, estão agindo em grupo, interagindo entre si também e assim como com qualquer passante que se sinta a vontade de intervir/participar de alguma ação. Traz então a reflexão sobre a individualidade de cada ser humano e na observação dos demais, sobre a pertença como parte de uma coletividade, ainda que temporária (figura 58 e 59), além da criação de novos usos desse espaço urbano:⁷¹

⁷¹ Um trecho de “Remote-Berlin” (2013) pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=IIUqctRtLiA>



Figura 58 e 59- Público participando em diversos espaços da cidade na obra "Remote-X"

Em outra obra, “100 % cidade”⁷², o grupo se volta para o espaço de arte, trazendo a cidade para dentro do teatro. A partir de um mapeamento por uma amostragem de cidadãos de uma determinada urbe, que são escolhidos previamente com base em alguns critérios (como idade, gênero, endereço, origem e inclinação política) o espetáculo tenta traçar um espelho dessa metrópole, demonstrando também o limite das estatísticas na representação de um grupo. (figura 60)

Trabalha a questão da busca pela identidade de uma comunidade, uma vivência partilhada coletiva. Ao colocar pessoas diferentes - que provavelmente não se relacionariam mesmo compartilhando o mesmo ambiente urbano - atuando juntas, escutando relatos sobre diversos assuntos (criados pelos participantes ou

⁷² Já realizada no Brasil, em São Paulo em 2016 (100% São Paulo). Trecho de “100% São Paulo” disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kyIUqQEbNN0&t=749s>

sugeridos pelos diretores) traz a discussão da democracia para dentro da situação, fazendo-os refletir também acerca do trato com o diferente, da convivência cotidiana nessas localidades. A apresentação ocorre com parte da plateia atuante, que compõe a amostragem no palco e parte continuando a ser observadora daquela cena teatral. O fato de poder ser repetido (como acontecerá em breve) permite que quem foi público observador possa inverter o papel, participando ativamente como ator (figura 8):



Figura 60 - Público participante da obra "100% Londres" - realizada em 2012

Por fim, é interessante ressaltar os diferentes suportes da arte para tratar das mesmas questões: fronteiras entre o real e o imaginário das cidades (ou continentes), a luta e a resistência contra um apagamento sociocultural de grupos, mudanças nos espaços reais de convivência entre os indivíduos, busca por novas identidades e sentido de coletividade.

O Rimini Protokoll sai do mapa objetivo e da tela e traz os habitantes da cidade para andar por suas ruas, por vezes também trazendo a rua para dentro do teatro. Pode-se dizer que em "Remote-X" o indivíduo sai do mapa e caminha pela urbe mapeada pela tecnologia. As narrativas do Rimini guiam o andar e o movimentar-se.

Para Hanna Arendt (1981) o fazer político precisa de manifestação pública (ao contrário do praticante de caridade e do bandido, que ficam camuflados na sociedade) e o indivíduo só se torna político em conjunto com os demais. A potência

da performance como instrumento de ativação política reside justamente no ato de trazer a ação para o ambiente público, tensionando a socialização entre os indivíduos componentes daquela experiência, naquele instante.

Pode-se dizer então que a experiência performática desfamiliariza as situações urbanas, interrompendo o fluxo constante (mecânico) da vida e “desautomatizando” a experiência. É um treinamento do corpo para novos arranjos comunitários, novas configurações urbanísticas, e talvez até mesmo, novas formas de vida futuras, que podem ou não estar ligadas à tecnologia.

O crítico de arte Fernando Cocchiarale, em entrevista para Juliana Monachesi (Folha de S.Paulo) observa que houve uma mudança em torno da questão que une os grupos e coletivos. Se no passado, como na década de 70, se estruturavam em torno de questões reais que afetavam a todos (como a ditadura, por exemplo), hoje haveria uma “empatia inter-subjetiva”, como ele coloca, que traria à luz a crise do sujeito no contemporâneo, estruturada por um ritmo e composição mais frágil, sem um objetivo concreto coletivo. Segundo Cocchiarale, “sua configuração híbrida e mutante, guarda uma evidente relação com a nova realidade, tecida em rede, na qual relações são refeitas continuamente a partir de novas conexões.” (COCCHIARALE, 2003, p.6) Conclui observando que isso geraria uma dispersão na esfera do objeto político.

Por outro lado, outros artistas como Jorge Menna Barreto, do grupo Laranjas⁷³, acreditam que há sim uma potência no somatório de objetivos individuais, criando uma nova autoria, no coletivo:

Juntar-se a outros é também juntar inconformidades, parte de uma urgência de falar de coisas que não encontram voz num movimento solo. Há somas e subtrações no grupo, as autorias são somadas e cria-se um novo autor, expandido. O grupo legitima sussurros individuais, oferece uma rede de sustentação para iniciativas que de outra forma ruiriam. (BARRETO, 2003, p.9)

Essa potência do coletivo, já era objetivada no circuito artístico na década de 1990 através do ativismo. O termo que é uma junção de arte + ativismo, pretendia uma arte com um engajamento político mais pungente, acerca de temas

⁷³ Grupo de Porto Alegre que estabelece interligações afetivas entre espaços da cidade. Composto por Patrícia Francisco, Cristiano Lenhardt, Fabiana Rossarola, Cristina Ribas e Jorge Menna Barreto.

sociais, ambientais, antiguerra e de busca por direitos humanos, para transformar padrões na sociedade. Além do confronto e do visual, era importante a consciência social. Hoje, com a urgência de questões humanitárias, como, por exemplo, a situação dos imigrantes de países africanos para países europeus em busca de melhores condições de vida, o ativismo vem se mostrando uma estratégia de resistência para artistas, sobretudo os que provêm da América Latina, que reivindicam uma voz mais ativa contra o poder institucional, como a cubana Tania Bruguera.

3.6 Tania Bruguera

A artista busca transformar a ordem social por meio do choque estético, não só como produtora, mas iniciando conversas na sociedade chamando o espectador para ocupar o seu lugar de cidadão ativo.⁷⁴ De acordo com o léxico interpretado⁷⁵ pelo pesquisador da Universidade de Connecticut, José Falconi, as obras de Bruguera se estruturam em cinco pontos fundamentais.

O primeiro ponto é o artista como iniciador da obra. Sabendo que o autor único é uma resposta remanescente do modernismo, observar que todo artista contemporâneo é autor de um processo que se inicia, mas que não tem fim, permanece em aberto ao público, para que possa intervir. A obra é então sem autor definido e não possui uma previsão final com resultado para registro.

Em seguida, que a criação seja uma “arte útil”. Em décadas passadas, em Cuba, não havia uma arte comunitária, que não fosse atribuída a um espaço institucional. A comunidade não se sentia parte integrante da obra. É objetivo então que não haja mais a divisão entre a “arte pela arte” e a arte ativista. A obra precisa atrair o público, como uma experiência sensorial, mas também servir como um espaço de reflexão da realidade, que causa uma identificação com esse espectador.

⁷⁴ Essa arte é diretamente influenciada pelo Movimento construtivista soviético, que engajava a arte na relação com a política e com a práxis vital, valorizando os elementos culturais do povo, além de materiais do uso cotidiano e técnicas inovadoras como a fotomontagem.

⁷⁵ No catálogo “Tania Bruguera: Hablándole al poder”, publicado em razão da exposição de mesmo nome em 2017 no YBCA (Yerba Buena Center for the Arts), São Francisco e 2018 no MUAC (Museu Universitário Arte Contemporânea) na Cidade do México.

Sendo assim, é o que Falconi coloca como uma “arte de conduta”. O artista busca uma reação do público para despertar nele o cidadão ativo. Propõe assim situações as mais diversas, com choque, humor, que pode causar angústias, e que na recolocação com a realidade provoque consensos e ficções, “deve situar os espectadores em contradições, obrigá-los a tomar posições e mudar o sistema em que está inserido rumo a um estado de crise.” (FALCONI, 2018, p.67)

O quarto ponto identificável é a “autocrítica institucional”, pois esse tipo de obra intenciona construir uma instituição paralela a que critica, construindo um novo modelo e tomando o seu lugar. Se a modernidade trabalhava com a tradição da ruptura, como indicava o autor Octávio Paz (1984), sempre destruindo o velho para formar o novo, o contemporâneo produz um novo primeiramente para depois destruir o antigo padrão. Se baseia na autoconsciência de quem vive naquele contexto para ensaios de novas condutas.

Por fim, há o entendimento de que por mais que a obra nasça do desejo de realização do artista ela estará atrelada a um espaço, tempo e contexto político específico. E por isso não pode ser eterna, “é um gesto temporal e local”.

Neste ponto a obra artista é paradoxalmente relacionada com a figura do mapa, pois apesar de não ser um gesto, um instante, ou performance, mas uma materialização de delimitações territoriais, sejam elas quais forem, o mapa escolhe um local e um marco temporal para o seu registro, ainda que futuramente possa ser alterado.

Contudo, Tânia mostra que é possível que um mapa seja exatamente esse gesto temporal e local, como o exemplo de sua obra “The Francis effect” (O efeito Francisco). Trata-se de uma performance em que a artista vai para as ruas pedir assinaturas para uma petição para que o Papa Francisco conceda a cidadania do Vaticano a todos os imigrantes e refugiados pelo mundo. A artista usa uma camiseta e distribui pequenos encartes com o desenho de um mapa, da Pangéia, com a inscrição: “Dignidade não tem nacionalidade”.⁷⁶(Figura 61 e 62)

⁷⁶ Um pequeno trecho da performance e fala da artista pode ser visto no link: <https://art21.org/watch/extended-play/tania-bruguera-the-francis-effect-short/>



Figura 61 e 62. O mapa distribuído por Tania Bruguera com a inscrição “Dignidade não tem nacionalidade”

Assim, a artista cubana escolhe uma figura um tanto quanto controversa, o representante mais importante da igreja católica, que é também o primeiro papa latino-americano, que escolheu o nome de um santo adorado pelos pobres, que critica abertamente a hierarquia e tenta adotar um estilo pastoral mais humilde, mas que ao mesmo tempo está a frente de uma instituição que há séculos promoveu a desigualdade, exploração, promoveu as cruzadas deixando milhares de mortos, que tem todo um museu formado a partir de espólios de guerra, o museu do Vaticano e que precisa ainda contornar os padres, bispos e outros representantes envolvidos em escândalos de pedofilia e sexuais em geral.

O trabalho tem então, um tom de ironia, pelas controvérsias observadas, um certo humor, absurdo e até mesmo ingenuidade, ao propor a “cidadania coletiva” do Vaticano para aqueles imigrantes que estão vagando pelo mundo, sem documentos e direitos básicos reconhecidos nos países que “escolheram” aportar.

Para representar essa coletividade requerida de cidadania, ela apresenta o mapa da Pangéia, único continente formado antes que o planeta se movesse e fosse afastando os territórios, criando os continentes que hoje são estudados. Esse é o mapa perfeito pois sendo um território só, todos os indivíduos poderiam circular livremente sem problemas de fronteiras. A frase explicita bem essa ideia, pois

humanidade e o direito à dignidade não pode estar atrelado a nenhuma nacionalidade, deve ser global. Como sublinha a curadora Lucia Sanroman, a obra é específica de seu tempo pois é expressão de um momento de redução do papel do cidadão como agente transformador, cenários de ataques dos direitos individuais por regimes autoritários ou da suspensão da lei, como as democracias ocidentais fazem com os imigrantes sem documentos ou refugiados de vida desnuda.⁷⁷

Desta forma, é importante que Bruguera esteja nas ruas de Nova York, uma metrópole cosmopolita, produzindo esta ação-performance de dentro de um museu importante como o Guggenheim, mobilizando pessoas de todas as nacionalidades e crenças religiosas e fazendo-as atuarem, questionando-se sobre uma questão que vai além de qualquer limite de territórios, “uma performance que aspira a (re)acender certos tipos de desejo que somente tinham sido contemplados, mas nunca postos em prática.”(BRUGUERA, 2018, p.65)

Uma obra que trabalha a questão da resistência, inspirado também em crenças religiosas, mas de viés mais cultural, também provocando a desfamiliarização do espectador é a performance dos artistas Ronald Duarte e Alexandre Vogler chamada “Ateliê Encantado + Touro negro encantado”, realizada em 21 de outubro de 2021 na cidade do Porto, em parceria com a câmara do Porto e a residência no espaço cultural maus hábitos.

3.7 Ateliê encantado

Ambos já vem desenvolvendo há décadas pesquisas no campo da lógica dos ritos e crenças ligados à cultura popular e herança ancestral. São intervenções, performances, que oferecem a quem participa e ao público observador experiências com cunho metafísico, ligado a fenômenos e elementos naturais, com materiais usados nas culturas indígena, afro-brasileira, até mesmo orientais, na orientação de uma conexão com procedimentos populares, ligados à fé e que funcionam também

⁷⁷ Conceito de Giorgio Agamben, o qual classifica a vida nua ou desnuda como mera existência biológica sem estar incluído na comunidade política que habita, com significados, contextos e valores. Se baseia na ideia do “homo sacer”, figura na Roma antiga que estava fora da proteção da lei. Examina assim os limites da cidadania, o poder do Estado e instrumentalização do ser humano.

como um descarrego do cotidiano limitante da cidade grande e caótica.

O projeto se baseava então em duas etapas. A primeira era explorar as ervas locais, associadas à Encantaria⁷⁸ no Brasil, com a cultura portuguesa, que não tem diretamente esta tradição, essa cultura popular. Através da itinerância para colher as ervas *in natura*, “selvagens”, em serras, praias, os artistas brasileiros recolheram-nas e montaram um espaço (em uma galeria de arte) intitulado como ateliê encantado (Figura 63, 64 e 65), um espaço de catalisação de energia vital, que possuía quatro paredes feitas de ervas: lavanda, alecrim, funcho, louro, cana, entre outras, que recriavam as quatro paredes da umbanda.⁷⁹



Figuras 63, 64, 65. Detalhes do Ateliê Encantado, montado no espaço expositivo dos Maus Hábitos, na cidade do Porto, em 2021.

⁷⁸ Encantaria é uma forma de manifestação espiritual e religiosa afro-ameríndia, praticada sobretudo no Piauí, Bahia, Maranhão e Pará.

⁷⁹ Na cultura da Umbanda cada parede representa um espaço para passes energéticos e espirituais. As mesmas ervas são utilizadas na medicina local no Brasil, marcando assim também a resistência da natureza, em ambos os continentes.

A segunda parte da obra envolvia uma performance pela cidade do Porto onde um grupo de 30 pessoas usava, cada uma, uma cabeça de plástico de touro preto com uma estrela prateada, percorrendo um caminho pelo centro da cidade, orientados por Ronald, que também usava uma das cabeças e trazia um sino na mão, fazendo um barulho para chamar a atenção na rua. O contraste dos touros passeando por pontos importantes da cidade e a observação dos passantes (sobretudo os portugueses) revelou algumas expressões. Foi possível observar o incômodo, o choque, por parte de alguns pedestres, assim como o humor e curiosidade da parte de outros.⁸⁰ (Figura 66, 67, 68)

Os próprios artistas colocaram a importância de ir para a Europa realizar esta performance. Sendo o berço do humanismo, onde a lógica e a razão sempre predominaram sobre a intuição, era importante trazer uma prática que colocasse crenças populares em contraste com a cotidianidade mais séria da cultura portuguesa. Ambos acreditam que a pulsão de vida está justamente na crença do que não se vê, na intuição, e o pragmatismo apagaria aos poucos o encantamento da vida, resultando em processos de higienização e gentrificação dos espaços da cidade, que seriam justamente a negação desta pulsão de vida. Colocar então, uma boiada passando no asfalto frio europeu provocaria não só esse estranhamento com o novo, mas também marcaria uma resistência da cultura brasileira, na ocupação e interação com o território do próprio colonizador, evidenciando as diferenças culturais e conhecendo a cidade pela experiência de mapeá-la com o corpo.⁸¹

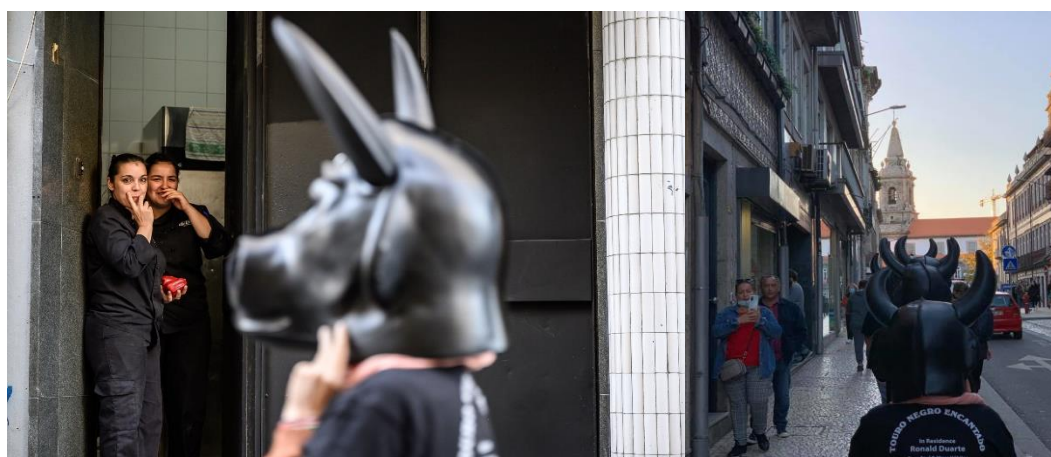
⁸⁰ É possível ver o registro em vídeo da performance no link: <https://vimeo.com/641497481?ref=fb-share&fbclid=IwAR2mqzKd8K8yklbhXG32-rUP18SGCqMCO5WZsOtcynIBk0ewZ1R3oHFjgqM>

⁸¹ Observações sobre a performance experienciada *in loco*:

Por uma coincidência encontrei o Ronald Duarte na rua. Já o conhecia pois trabalhei na Progetti, galeria de arte que o representava, no centro do Rio de Janeiro.

Ronald me contou sobre a exposição que estavam montando nos *maus hábitos* e sobre a performance. No mesmo dia enviei o e-mail para participar. A performance *boiada* foi composta por aproximadamente trinta participantes, dentre os quais se identificavam artistas amigos e curiosos da arte. Cada pessoa deveria pegar uma t-shirt preta com uma estrela prateada no meio e ainda vestir a cabeça de boi (as narinas do boi eram abertas para respiração e visão de quem estivesse utilizando-a). Formou-se então uma fila de bois, que foi percorrendo um caminho marcado por um sino, tocado pelo próprio artista que comandava a boiada. Os próprios participantes iam emitindo sons, imitando bois provocando as mais diversas reações do público.

Esta foi a segunda experiência com a *Boiada*. A primeira acompanhei seguindo os participantes nas ruas do Rio de Janeiro registrando com uma câmera fotográfica (para fins de divulgação do artista através da galeria). Desta vez, a experiência foi participando ativamente como um dos bois pelas ruas do Porto. Foi interessante perceber não só as diferentes reações nas ruas do Porto, como por exemplo, o riso, o choque, o estranhamento, mas comparar essas reações às reações dos passantes da cidade do Rio de Janeiro. É possível dizer que, enquanto no Rio as pessoas levaram a performance



Figuras 66, 67, 68. Pode-se observar a ação da performance nas ruas do Porto, assim como a reação de alguns observadores.

Por vezes a resistência não é somente ao que tange as características culturais de um povo em determinado território, ou na construção de um mapa que afirme a presença de determinada população. Há também a resistência no sentido

com mais humor, tentando por vezes intervir junto aos bois, no Porto as pessoas encararam com mais desconfiança, passividade e, portanto, mantiveram maior distância. É preciso levar em conta principalmente os fatores culturais, assim como o clima das cidades para entender a recepção dos públicos.

Para além da parte do estranhamento e humor a boiada reflete não só um pensamento de fé e relação com a natureza, mas traz também um caráter metafórico da relação entre os habitantes e a cidade, e da política que nos rodeia a todo tempo em nosso cotidiano.

de afirmar a arte no espaço da cidade, a resistência à mediocridade, à falta de imaginação, à dureza que a correria urbana diária impõe aos indivíduos.

3.8 Coletivo Poro

Neste sentido, o coletivo brasileiro Poro, de minas gerais, propõe “intervenções urbanas e ações efêmeras” na busca da ressensibilização do olhar das pessoas para com a cidade. Por meio de trabalhos que tem como característica principal a sutileza, conseguem trazer questões para discutir problemas da cidade, como a falta de vegetação, gentrificação e especulação imobiliária, ruínas, entre outros, além de tangenciar a fronteira do espaço público e do espaço da arte.

Através de meios de comunicação, como por exemplo, lambe-lambe, cartazes, panfletos, colocam a cidade a serviço e como espaço da arte, mantendo a crítica, como por exemplo na série “Por outras práticas e espacialidades” com dizeres de um cartaz escrito “outra casa foi demolida”(Figura 69) ou “espaço reutilizável” (Figura 70), contudo, sem perder a sutileza e poesia características dos trabalhos em pequena escala efêmeros, que às vezes duram somente alguns momentos e que estão sujeito à ação direta dos agentes externos da natureza.



Figura 69. “Outra casa foi demolida” do PORO



Figura 70. “Espaço reutilizável” do PORO

Os artistas não só aplicam estes cartazes pelas ruas das cidades chamando a atenção para os lugares em questão, como também disponibilizam em seu site oficial⁸² e convocam o público a imprimir e fazer suas próprias intervenções, como produtores da própria realidade urbana.⁸³

O uso de novas tecnologias permitiu não só uma nova abordagem acerca do pensamento sobre o espaço, que se expande e se duplica em real e virtual, projetado nas telas, como também pode fazer a mediação da interação no mundo real a partir desse digital. É o caso dos aplicativos de celular destinados a interação com o mundo real.

⁸² <https://poro.redezero.org/ver/intervencao/por-outras-praticas-e-espacialidades/>

⁸³ Sobre obras de arte nos espaços da cidade, a mostra M.A.P.A. (Modos de ação para propagar arte) contava com a participação de 27 artistas, percorrendo 27 cidades, através de 27 outdoors expondo seus trabalhos, no final de 2022. Apesar do nome da exposição indicar a relação direta com mapas, não há um diálogo com estes. Há, contudo uma forma de (re)imaginar, (re)mapear o imaginário urbano. A partir de obras expostas em outdoors, comumente utilizados para o comércio, propagandas, e palanque eleitoral, busca-se captar o olhar desatento do transeunte que vai se deparar com uma grande imagem de arte em um lugar que não é comum para esse acontecimento. Assim coloca a curadora do projeto, Patricia Wagner: “A proposta de tomar a cidade como espaço para exercícios imaginativos decorre da urgência de priorizar uma brasilidade afetiva, sonora, lírica e desejosa da possibilidade de construção de novas lógicas, de novas relações humanas, por meio de outras formas de embates e de visualidades.” Confere assim um caráter de resistência da arte no espaço da cidade. Mais informações no link: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/rio-de-janeiro-recebe-exposicao-de-arte-em-outdoor/>

3.9 App Dérive

O arquiteto e artista Eduardo Cachucho em parceria com o programador Babak Fakhamzadeh criaram um aplicativo para celular chamado Dérive⁸⁴, com o intuito de promover uma exploração urbana diferente, baseada no pensamento do movimento situacionista internacional.

Criado em 1957, o movimento era uma reação ao modo de visão do espaço urbano pelo capitalismo. Assim, propunham a deriva, como o meio para compreender a cidade, fugindo da perspectiva do modo de produção e utilização do espaço útil (sobretudo no que diz respeito ao econômico) e revitalizando esse espaço urbano pela arte. A ideia era que a deriva pudesse trazer uma visão mais subjetiva, se unindo ao objetivismo do espaço físico da cidade, fugindo da experiência repetitiva, comum e utilitária cotidiana, como ir ao trabalho ou fazer compras. Por meio da psicogeografia os situacionistas buscavam uma religação afetiva com os espaços que aparentemente perderam a vitalidade.

Desta forma, ao baixar o aplicativo e entrar, o usuário vai encontrar cartões de tarefas inusitadas para cumprir em um determinado tempo, no espaço urbano em que habita/visita no momento. Após a contagem do tempo, surgirá outro cartão com outra tarefa mudando completamente o rumo da viagem. O indivíduo se vê assim, em uma espécie de jogo, sem um objetivo final pois não há um caminho delimitado a ser seguido⁸⁵, sempre de frente com o acaso, com propostas que podem beirar até mesmo o absurdo.

O app foi criado como um projeto de código aberto, permitindo que o público vá acrescentando proposições e diversificando assim a deriva experimental com o tempo. Logo, um cartão que fora proposto meses antes, pode vir a ser “utilizado” muito tempo depois. Ao “jogador” é possível buscar pela sua cidade, e quem participa realizando as propostas também pode criá-las para os demais. É ainda possível interagir com quem criou cada grupo de cartões em um chat (caso o perfil da pessoa seja público no app) e também é possível classificar os cartões

⁸⁴ Disponível para download em: <https://deriveapp.com/s/v2/>

⁸⁵ A frase de abertura do app é: “Nós te ajudamos a se perder.” (We help to get you lost)

dando notas de um a cinco em quesitos como “desafiador”, “interessante”, “divertido”.

Alguns dos cartões encontrados, em um dos grupos de cartões propostos para deriva experimental na cidade do Rio de Janeiro são:

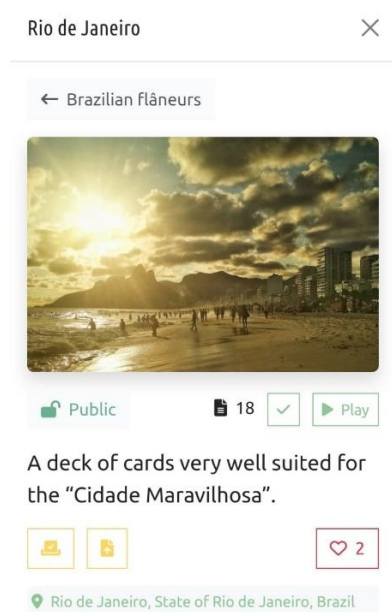


Figura 71. Um baralho muito adequado para a “Cidade maravilhosa”

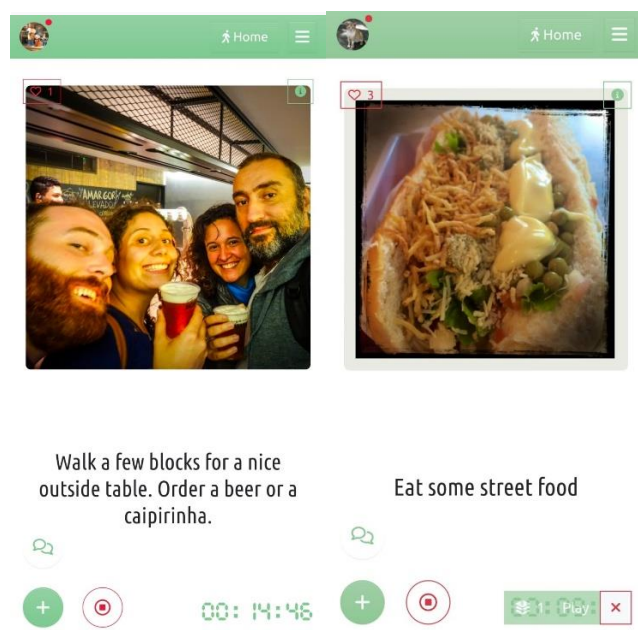


Figura 72. Ande alguns blocos por uma mesa fora. Peça uma cerveja ou uma caipirinha.

Figura 73. Coma uma comida de rua

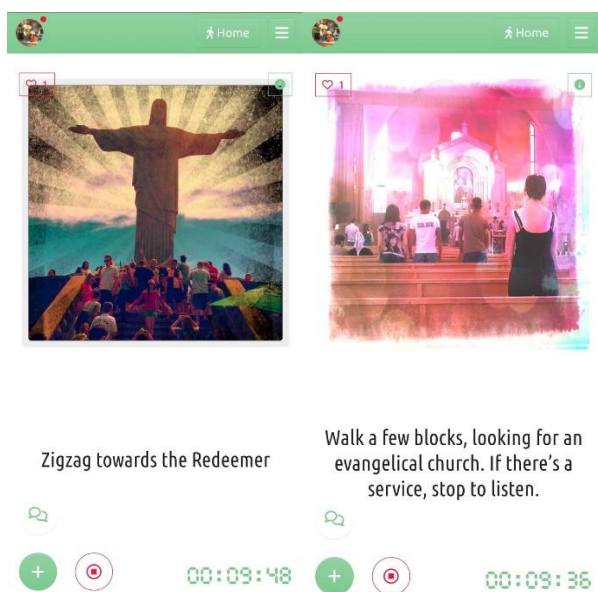


Figura 74. Faça um zigue zague ao redor do cristo redentor

Figura 75. Ande por alguns blocos procurando por uma igreja evangélica. Se alguma estiver aberta, pare para ouvir.

Assim, é possível ver que, mesmo sugestões direcionadas para determinadas cidades, como visto acima, podem também se aplicar a outras localidades, por serem mais genéricas, como “comer alguma comida de rua”. É possível assim, também fazer uma espécie de inventário das particularidades de cada local, observando quais propostas são possíveis apenas naqueles determinados territórios.

4. Burlar vigilâncias

Os criadores das tecnologias nunca podem prever os rumos que a mesma irá tomar, tanto em termos de obsolescência e durabilidade como também dos usos imprevistos que o homem faz dos dispositivos tecnológicos.

No texto “Celular de guerrilha: usos subversivos da tecnologia móvel no Brasil” (2015), Adriana Braga apresenta um panorama dos usos criativos, e até mesmos ilegais, da utilização dos celulares no Brasil. Na época do referido artigo, 2015, os celulares eram vendidos baseados em planos pré-pagos de diferentes telefonias. Assim, os usuários criavam estratégias para conseguir economizar dinheiro, como por exemplo, a invenção de códigos de chamada entre amigos/familiares para economizar créditos, e a opção de possuir vários SIM card para fazer chamadas gratuitas para números da mesma operadora. Além desses, foram observados também o aparelho no uso do crime, que pode entrar na cadeia por diversos meios, como por exemplo, drones que sobrevoam o presídio, e permitem o controle do tráfico ali de dentro, além dos golpes como o “sequestro pelo celular” e a clonagem de linhas (e agora do aplicativo Whatsapp, para pedidos de dinheiro).

Desta forma, se por um lado os celulares foram criados com um intuito de uso telefônico com uma mobilidade de espaço, por outro, acabaram se convertendo em dispositivos que tornam o indivíduo (em uma ilusão de estar) sempre disponível, ligado, bombardeado por informações das redes, e, sobretudo, com uma falta de privacidade, que pode, inclusive, possibilitar a difusão de seus dados com maior facilidade e, conseqüentemente, tornar-se vítima de golpes, como os ditos acima.

Isso acontece também porque, como observa a autora, através da lei das mídias de McLuhan (1969), “cada tecnologia ou meio, ao ser inserido em dada cultura, melhora alguma função, obsolesce o meio dominante anterior, supera algum meio passado e se transforma em seu oposto”. Logo, “o celular aumenta a mobilidade da comunicação telefônica e sua acessibilidade, obsolesce o telefone fixo, recupera a existência nômade, e se transforma em falta de privacidade.”

Ao mesmo tempo, esse uso dos dispositivos tecnológicos pode ser visto de outras maneiras. Da mesma forma que é possível burlar um uso designado ou

mesmo praticar um crime, é possível que a arte também se aproprie desses meios para promover reflexões e mudanças na sociedade.

Segundo o sociólogo Pierre Bourdieu, no dilema entre “estruturas e agências” é possível fazer uma interpretação das regras como estratégias, de modo a adaptá-las para determinados interesses:

Um bom jogador, que de alguma forma faz o jogo humanizado, faz sempre o que tem que ser feito, o que o jogo exige. Isso supõe uma invenção permanente, indispensável de adaptar-se a situações indefinidamente variáveis, nunca perfeitamente idênticas. Isso não garante uma obediência mecânica a regras estritamente codificadas (quando existem). Descrevi, por exemplo, as estratégias de jogo duplo, que consistem em “legalizar a situação”, ou colocar-se do lado da Lei, ao agir de acordo com interesses privados, mas mantendo a aparência de obediência às Regras. (BOURDIEU, 1990, p. 81)

Uma obra que exemplifica bem essa questão da “mudança das regras do jogo para o agente” é “Google Maps Hacks” (2020) do alemão Simon Weckert.

4.1 Google Maps Hacks

A partir de 2005, o sistema do Google introduziu o serviço (livre) de imagens de satélite possibilitando a divulgação das fotografias (quase em tempo real/presente) dos territórios em um mapa geral na rede da internet. Em 2007, foi criado o Google Street View que aproximou ainda mais o usuário virtual dessas imagens, que agora se tornavam mais palpáveis, pois mostravam imagens não só de uma vista panorâmica, mas das ruas (feitas a partir do carro do Google que “passeia” pelas cidades registrando sequências de fotografias para mapear os lugares). Com isso, foi também possibilitado que um sistema GPS fosse integrado para indicar rotas a destinos desejados, como também mostravam diversos caminhos possíveis para se chegar ao mesmo ponto final, baseado no controle de fluxo de tráfego, permitido pelo uso dessas imagens.

Assim, o que o artista faz é um hackeamento desse sistema de controle.⁸⁶ A partir de noventa e nove smartphones de segunda mão, colocados juntos em um carrinho de mão (Figura 76), com o GPS ligado, ele promove um engarrafamento virtual (Figura 77). Se no site a via livre aparece em cor verde, sua ação a torna vermelha, indicando que, para quem visse a determinada rua naquele instante, esta estaria inviável de ser percorrida por um grande fluxo de automóveis.⁸⁷ (Figura 78 e 79) O artista brinca com a ferramenta, mostrando a falibilidade da tecnologia, que não consegue identificar que são noventa e nove celulares e não noventa e nove carros dispostos na via, mostrando também que a intervenção no virtual pode impactar o mundo físico.

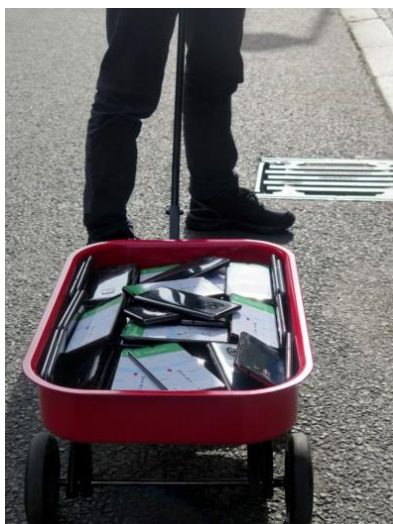


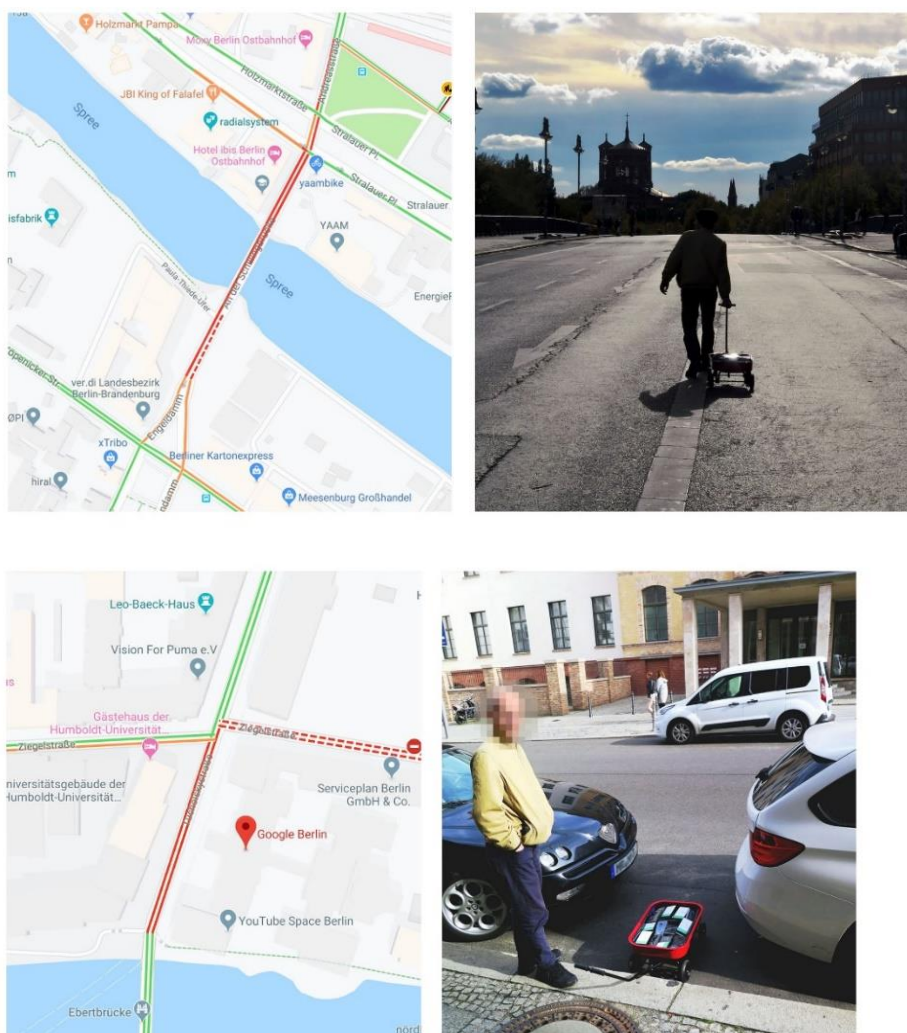
Figura 76. noventa e nove smartphones no carrinho de mão



Figura 77. Engarrafamento virtual

⁸⁶ Sobre o termo Hacker, Braga destaca que o termo era usado originalmente para se referir a um indivíduo que gostaria de explorar os detalhes de um sistema de programação, para além do uso do usuário comum. Depois o termo começou a ser associado à expressão “product Hacker”, que indicava o ato de modificar ou personalizar um produto para melhorar a funcionalidade, dar outros usos, ou mesmo usar a criatividade. O termo então seria equivalente ao termo usado no Brasil “pirataria”.

⁸⁷ Vídeo do registro da performance disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=k5eL_al_m7Q&t=2s



Figuras 78 e 79. Reflexo do engarrafamento virtual na indicação das vias, que, mesmo (fisicamente) vazias tornam-se vermelhas, indicando fluxo intenso de carros no local.

4.2 Nunca é noite no mapa

Se o trabalho de Simon Weckert procura atingir o ponto da limitação tecnológica do google maps quanto a sua capacidade para indicar o tráfego de carros nas vias das cidades, o curta-metragem do diretor de fotografia Ernesto de Carvalho, intitulado *Nunca é noite no mapa* (abril, 2016, 6')⁸⁸, vai de encontro às imagens das ruas de algumas cidades brasileiras, questionando a obliteração social.

⁸⁸ Disponível em: <https://vimeo.com/175423925>

O filme coloca imagens de satélites retiradas do domínio público da internet, mais precisamente do *Google Maps*, que denunciam a transformação das cidades, processo de gentrificação e “limpeza urbana”, assim como apresenta a própria imagem do autor, marcando sua presença dentro no mapa.

A ideia de produzir o filme surgiu quando Ernesto se deparou com o carro da empresa (privada) do *Google* fazendo registros fotográficos em frente ao beco onde fica a sua casa. Com o susto, ele saiu descalço correndo de casa com sua câmera na mão, na intenção de fazer um registro contrário dessa máquina. Assim, ao mesmo tempo em que a máquina estava registrando-o ele também estava registrando a máquina e a seguiu por alguns quarteirões.

Martin Heidegger em seu estudo sobre a técnica(2012) afirmaria que a mesma não é neutra, é um instrumento que tem uma linguagem própria. E que com o passar dos séculos, haveria um aprimoramento na tecnologia, de maneira a controlar a imprevisibilidade das coisas, a chamada *Gestell*. Ao contrário do Atlas, a *Gestell* funcionaria como uma grade (grid), como uma prateleira, que enquadra e ordena tanto as coisas reais, como as virtuais, como o ambiente binário da internet e os mapas do *Google maps*. Assim, a fronteira entre o real e o virtual é borrada, pois o dispositivo vai nos dizer o que existe baseado em suas imagens e como proceder, como andar nas ruas apresentadas.

Heidegger acreditava que a técnica era o destino do ser humano⁸⁹, mas que a saída para essa obsessão pelo controle estaria presente na arte, que no caso para ele se expressaria na poesia. Contudo, é possível considerar que essa ideia se expande para a arte em geral (e não somente à poesia), que estabelece uma relação consanguínea com a técnica e ao mesmo tempo de estranheza, que é a força potencial de escape, descrita pelo autor, e de mudança de um quadro estável, não se fechando à constelação da verdade – como um museu que sacraliza uma obra ou um objeto voltado ao consumo – questionando-a, pois a pureza do pensamento estaria nesse movimento.

⁸⁹ De acordo com as previsões de um dos diretores da *Google*, Raymond Kurzweil, em 2029 será possível acoplar a mente humana a uma “nuvem virtual” e em 2045 ocorrerá o processo de “Singularidade tecnológica” no qual haverá um crescimento tecnológico de maneira que a inteligência artificial vai estar diretamente ligada e sobreposta à humana, causando mudanças irreversíveis na civilização.

Assim, no caso do filme *Nunca é noite no mapa* ao utilizar o mesmo recurso/mídia da cartografia digital para produzir um novo tipo de cinema, Ernesto consegue inverter a lógica do uso da técnica por um regime político-econômico (capitalismo neoliberal) que se apropria dessas imagens das cidades para uma vigilância, controle, e, conseqüentemente consumo das mesmas como ideário urbano. Ele se apropria também dessas imagens, fazendo uma montagem para desconstruir de forma crítica a configuração única do olhar para as mesmas.

Essa produção de uma nova imagem reproduzida é, segundo a pesquisadora Celia Lury, o chamado “para-visual” (2017). A partir de uma *assemblage* é possível fazer da imagética um novo uso político e de estudos sociais. Uma vez que se origina de uma mídia de baixo custo (no caso, ambiente digital de domínio público) a possibilidade de ter mais populações participantes e produtoras aumenta, assim como a dificuldade de monitoramento dessa criação por parte do Estado.

Desta forma, o vídeo é composto por imagens coletadas pelo autor que vão se sobrepondo ao som de uma música indiana de fundo e uma narrativa, na voz do próprio, que faz a costura destas e guia o sentido da composição⁹⁰.

Assim, Carvalho vai narrando em primeira pessoa o primeiro embate com o carro do *Google Maps* que faz as capturas fotográficas pelas ruas. Ele observa o fato do mapa ser indiferente à sua presença, de não ter opinião, ser apenas uma máquina de registros. Ao mesmo tempo em que está ali presente na forma de um veículo motorizado, é imaterial, pois suas imagens são enviadas a um satélite que vai ordenar e retransmiti-las para todo o mundo. Há uma reiteração da constatação do cineasta quanto a sua própria presença dentro do mapa pela frase “eu estou dentro do mapa” (Figura 80), repetida cerca de oito vezes. Apesar de haver um incômodo de ter sua aparição confinada e vigiada, ao dizer que está dentro do mapa ele nos lembra que estamos todos inseridos neste mesmo contexto e ao mesmo tempo ressalta que não aceitará passivamente essa condição. A repetição da presença marca também uma posição, inscreve uma memória, contra um instrumento que ao borrar os rostos na tela, retira dos indivíduos suas

⁹⁰ Não é somente um uso de dados e informações, que por si só é aditivo ou detectivo, servindo somente a uma comparação e nivelamento. A massa de informações é, segundo Byung-chul Han, um ruído deformativo, levando à entropia, enquanto o pensamento é incontável e consegue aqui criar a conexão da imagem real da cidade a partir de um imaginário. A narrativa, como afirma o coreano, é que ajuda a criar a tensão necessária para produzir um pensamento, que origina um novo conhecimento.

subjetividades, apagando suas individualidades, visando seu nivelamento como se fossem um acessório na paisagem, um conjunto de pixels dentro de um sistema cibernético monitorado.

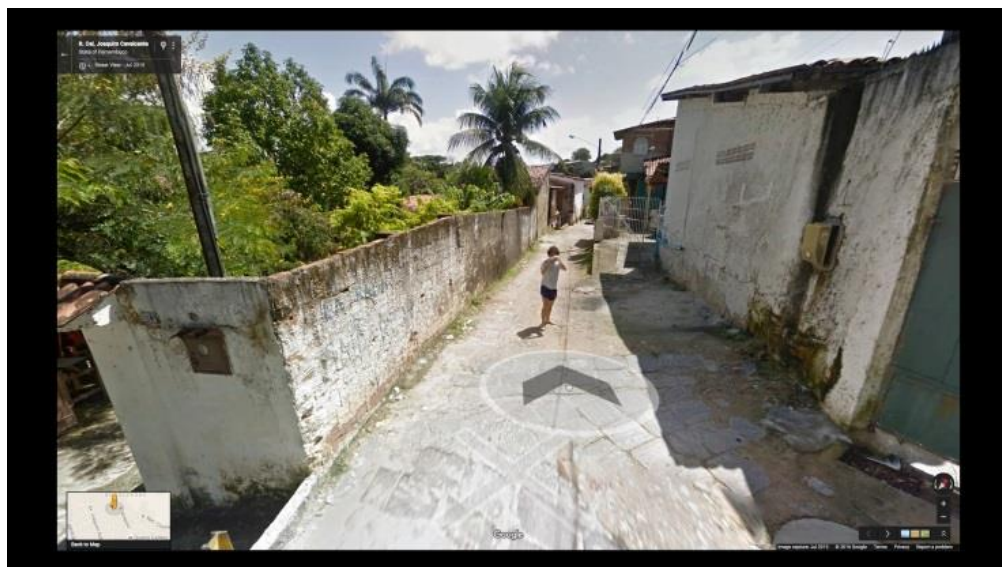


Figura 80. A imagem de Ernesto capturada pelo mapa.

O próprio uso da palavra escolhida para intitular o carro do *Google* está de acordo com a lógica da vigilância. Ele escolhe o termo “viatura”, que remete a um veículo mais ligado ao uso militar, de polícia, que faz “rondas”, para controlar os ambientes urbanos e que, no caso, tenta capturar todos para dentro do mapa, a serviço de uma empresa privada. Fala sobre como se sente em relação à viatura, como alguém que acaba de ser flagrado cometendo um crime, ao mesmo tempo em que se encontra com um guarda, identificado como uma própria viatura do mapa, com as mesmas características, de organização, diligência e profissionalismo.

Em seguida os frames apresentados colocam o problema da violência registrado de forma impassível pelo mapa, acompanhadas pela ironia do trecho: “Todos são iguais perante a lei. Todos são iguais perante o mapa.” Elas revelam abordagens policiais. Em comum entre todas, as pessoas abordadas. São sempre jovens negros em zonas periféricas (Figura 81). Além do preconceito explícito nessa atitude, da associação do bandido à imagem do homem negro, com menos recursos financeiros, o fato das imagens se repetirem em três cidades brasileiras (Olinda, São Paulo e Rio de Janeiro) só demonstra o quanto este quadro excludente foi

normatizado na cultura brasileira, que há uma desigualdade social gritante, sobretudo nas zonas mais empobrecidas das grandes cidades e que, ao contrário do que o mapa pretende fingir, não existe igualdade perante à lei.



Figura 81. Policiais revistam jovens em uma rua na periferia de São Paulo.

Logo depois, o autor atenta para a questão da modernização das cidades e exclusão de espaços e pessoas. No caso, ele escolhe imagens que trazem esse processo ao longo dos anos; são apresentadas na sequência temporal de uma mesma rua, onde a viatura do *Google*, não conseguia adentrar, mas os tratores e máquinas de asfalto, as chamadas “viaturas da nova cidade”, entravam e iam criando ali uma nova estrutura. A primeira consegue passar e registra o apagamento do espaço, mais uma vez imparcialmente. Na medida em que o terreno vai sendo limpo, canalizado, pintado, casas e pessoas vão sendo desapropriadas. Outra sequência mostra um lugar com os escritos: “Aluga-se casas e quarto.” (Figura 82) E as seguintes vão mostrando o lugar já em ruínas, e por fim sem nada, totalmente asséptico. Os escritos da placa acima do imóvel já não correspondem à realidade observada. Não se sabe o que aconteceu com as pessoas que moravam ali, não aparecem mais no quadro, portanto, não existem mais para o mapa.



Figura 82. Com os anos, a propriedade com a inscrição “Aluga-se casas e quarto” vai desaparecendo do mapa até sumir completamente.

Há uma crítica principalmente quanto à questão da “modernização” durante os preparativos para megaeventos. Neste processo haveria um mapeamento dos espaços da cidade, que seriam desapropriados e reapropriados pelo grande capital e transformados em espaços privatizados, como o exemplo do Cais do Estelita, na cidade de Recife.⁹¹

Outro exemplo citado no filme são as olimpíadas do Rio de Janeiro, ocorridas em 2016. Foi feito um projeto de remoção de famílias da Vila Autódromo para a construção do Complexo Olímpico. Uma das imagens do filme mostra uma inscrição em tapumes de obras que diz “Vai sair quem quiser, quem não quiser, fica”. (Figura 83) Esta era uma fala dita pelo então prefeito da época Eduardo Paes, que além de promover desapropriações de imóveis no local, fazendo as pessoas se deslocarem para outros lugares de difícil acesso e mais afastados, ainda descumpriu

⁹¹ Os créditos no final do filme fazem menção ao Movimento Ocupa Estelita, em Recife, que foi criado em resposta à venda do terreno do Cais José Estelita, na região central da cidade (2014). Segundo os manifestantes há uma série de ocultações sobre a licitude dessa venda. Mais do que isso, o incômodo é de ver um território que era para ser público ter sido arrematado por um grupo de empreiteiras que pretende transformar o local em um complexo privado, com grandes torres residenciais de classe média alta. Além de toda a irregularidade judicial, o projeto vai alterar a paisagem da região central da cidade, poluindo a visão do rio Capibaribe e da região central histórica de Recife como um todo. É possível que uma das motivações para a produção deste curta tenha surgido em função deste movimento.

com acordos firmados com os moradores antes da realização das olimpíadas (reivindicações que até hoje não foram atendidas pelo prefeito atual).⁹²



Figura 83. Fala do prefeito do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, antes das obras das olimpíadas serem realizadas na cidade.

A imagem em questão também faz uma pequena menção à aldeia Maracanã, com a figura de um índio logo após a fala de Eduardo Paes. A aldeia sofreu a ameaça de desaparecer para dar lugar a um estacionamento que seria acoplado ao complexo do Estádio do Maracanã, e usado em apenas um dos jogos da Copa do Mundo, realizada em 2014 no Brasil. A imagem do índio pintada, quase escondida, revela sua resistência, assim como a aldeia que mesmo abandonada pelo poder público,

⁹² Uma obra com relação direta à mesma situação de remoções urbanas explicitadas é o filme de Marina Meliande (2019) chamado *Mormaço*. Nele, a protagonista Ana é uma advogada que tenta fazer a mediação entre a comunidade da Vila Autódromo e a equipe da prefeitura para chegarem a um acordo que beneficiaria ambos os lados, segundo o secretário de habitação. A própria questiona perguntando: “e a cidade ta mudando a favor de quem?”, pois sabe que as famílias não queriam sair daquele território, por toda a sua história e uma vida estabelecida ali. Ao mesmo tempo, tem que lidar também com a crise que acontece em seu condomínio, que está sendo comprado por uma grande rede de hotéis, que quer transformar a área central da cidade em um grande complexo turístico. Contudo, a moradora mais idosa do prédio se recusa a vender o apartamento, e Ana se vê ali no meio daquelas duas situações sem saber como reagir. Ao mesmo tempo que traz a forte denúncia social real (há inclusive a imagem impactante da destruição da av. perimetral, de grande importância na circulação dos carros e que fora demolida) das remoções e gentrificação da cidade ocorridas no RJ na época pré-olimpíadas (2016), em prol de uma “readequação” como coloca o síndico do prédio em que ela vive, há um caráter ficcional fantástico, pois a advogada vai desenvolvendo aparentemente uma doença de pele, que não tem explicação e que aos poucos vai tomando o seu corpo inteiro. Uma das falas, já antecipa o seu próprio final: “Você tá percebendo que a cidade ta desaparecendo?” Como o nome do filme, *mormaço* é aquele tempo quente, úmido, em que não se sente o sol, mas que causa um certo mal-estar, típico no Rio de Janeiro. Pode representar aqui a situação de Ana, como uma neblina em que não se enxerga claramente, fugindo ao controle, das remoções da Vila e do prédio da área mais central sendo esvaziado, como também fala daquele sol do *mormaço* que não se sente, mas que depois na sombra revela as queimaduras.

passa quase despercebida na região do Maracanã, escondida, ao lado de uma grande avenida movimentada por carros, mas continua resistindo.

De acordo com o estudioso de geografia urbana Scott Salmon (2011), a cidade não é só vigiada, mas é também uma cidade visual/visualizada. Assim, durante esses mega eventos é importante para o capital promover uma imagem simbólica (que transmite sentimentos, ideias, valores), estabelecendo uma relação entre arquitetura, publicidade e imaginário social, de maneira a vender o conceito de cidade ideal, ignorando seus problemas, que normalmente são removidos e afastados do grande centro.

Desta maneira, atrai o consumo daquela imagem, que chega antes da experiência material. Para Salmon, o problema desta “modernização”, além dos citados acima, é a promoção de uma “*Smart city*” que não funciona efetivamente para quem mora na cidade, como por exemplo, o centro de operações da prefeitura do Rio de Janeiro, que tudo vê, mas não resolve questões urbanas básicas como emergências climáticas, como chuvas, e tráfegos intensos em alguns bairros/horários.

É possível aqui também relacionar o *Google Maps* com o *Aleph* de Borges (2008). O autor o descreve como um lugar “onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos”, onde se teria “muito em um espaço pequeno”⁹³. Para tal visualização do *Aleph* seriam necessárias as condições de escuridão - que o *maps* preenche com imagens de violência, por exemplo, e, como coloca Ernesto, ignora-as porque é imparcial, sem opinião - a imobilidade – conseguida pelas imagens paradas, capturas fotográficas – e a acomodação ocular, através do olhar confinado dentro de uma tela digital. Mas, ao contrário do *Aleph*, o *maps* fica como uma pretensão de mostrar tudo, que não se realiza, visivelmente observado pela crítica do curta-metragem.

Assim, para Salmon, a fotografia é o elemento chave nesta sociedade do espetáculo dos mega eventos, pois vai permitir diferentes leituras (das cidades, no caso). Deste modo, aliadas ao processo de montagem, utilizado como recurso na produção de um filme, permite o assentamento de histórias, de lugares e de pessoas que não querem ser eliminados do mapa, querem ressignificar o sistema visual

⁹³ “multum in parvo”, expressão em Latim, como o autor coloca no conto.

citadino⁹⁴, não pretendendo ser como o *Aleph* borgiano (como o *Google maps* tenta e falha), mas mostrando um recorte específico como o que é feito em *Nunca é noite no mapa*.⁹⁵

Outro questionamento importante a ser pensado é como os mapas virtuais, sobretudo, o google maps, mudaram a forma de entendimento do mapa em si (e da visão de mundo apresentada) e de como é feito, apresentado. Diferentemente dos antigos mapas em papel, estes agora são interativos (com a possibilidade de fazer pesquisas de destinos certos, traçar rotas automaticamente entre pontos de interesse, aumentar ou diminuir a imagem como uma lente de aumento no recurso do zoom), apresentando assim uma estética única, e que, apesar de possuir limitações tecnológicas, pode apontar alterações visuais na cidade real.

É necessário também perceber que o poder no discurso dessa cartografia muda também. Ao mesmo tempo em que as imagens de satélites e mapas esquadrihados nos mínimos detalhes de realidade possível tornam os ambientes e a vida das pessoas mais supervisionadas, não há um órgão ou alguém que regule esse controle, ou alguma regra a ser respeitada. Por outro lado, sabe-se que o digital também foi engolido no processo de mercantilização da vida e, hoje, mais do que nunca, os mapas (do Google) foram acoplados a outros aplicativos, como por exemplo, *Airbnb*, *Tinder*, *Ifood*, *Uber*, etc. Assim, estes mapas são determinantes nos comportamentos, opiniões, imagens e imaginários sobre a cidade e seu espaço. Tornou-se quase impreterível cruzar informações dos aplicativos com o mapa, seja para selecionar um destino de viagem, para escolher um par romântico, um lugar para comer, ou mesmo para conectar-se a um serviço de transporte que leve o indivíduo a um destino desejado.

⁹⁴ Já que este mapa ignora o governo, a guerra civil, não tem opinião e não se importa com as imagens de corpos jogados nas ruas (exibidas como algumas das últimas do filme), só se importa com o acordo que tem com a propriedade, como ressalta uma das falas do curta-metragem de Carvalho.

⁹⁵ Nota-se a importância da insistência no reconhecimento de uma comunidade também no filme citado anteriormente, *Bacurau* (2019). Em um futuro próximo, temporalidade na qual se passa o filme, o povoado de Bacurau vive quase totalmente isolado. Mesmo com sinal de telefonia e *wi-fi* (que posteriormente vão ser cortados, sabotados), não está presente no mapa digital. Se não está dentro do mapa, não existe para o mundo, motivo que leva o grupo de americanos liderados por um alemão a acreditar que conseguirão chegar ao povoado e exterminar todos, pelo simples prazer de matar e eliminar o diferente. O grupo estrangeiro só não imaginava que armas potentes, *drones* e até mesmo uma espécie de disco voador não seriam o bastante para acabar com as pessoas de Bacurau, que vão resistir com todas as forças e métodos antigos, usando mesmo, métodos associados ao movimento do cangaço. A resistência de Bacurau é contra o que vem de fora, sobretudo um sistema capitalista selvagem que quer subjugar e se sobrepor às identidades, culturas, acabando com o diferente. (sobretudo, no filme, trata-se da resistência do povo nordestino)

Contudo, ainda que haja essa força mercantil “invisível” pairando sobre a condução dos mapas, há situações em que autoridades de determinados países usam informações recolhidas na internet (e não somente pelos mapas) para controle e, em alguns lugares, há certa censura.

4.3 Dutch landscapes

O artista belga Mishka Henner que trabalha com fotografias da era da internet tem uma série de obras que evidenciam essa censura. “Dutch landscapes” (2011), apresenta imagens de satélites desfocadas de áreas específicas do território holandês. Quando o google maps introduziu o serviço de imagens de satélite, alguns governos se viram preocupados com a visibilidade repentina de áreas econômicas, políticas, e militares e/ou que poderiam de alguma forma comprometer a segurança nacional.

Desta maneira, o governo holandês interviu em sites que utilizam essas imagens de satélites para que elas fossem de alguma forma desfocadas. Contudo, ao contrário de outros países, que apenas possuem as imagens de satélites exibidas em baixa resolução,⁹⁶ a Holanda decidiu “radicalizar” na expressão fotográfica. Lugares como prédios governamentais, quartéis do exército, depósitos de combustível, entre outros, que poderiam ter a imagem (sutilmente) apenas desfocada, pixelizada (ou pixelada), ou clareadas /escurecidas, tiveram polígonos multicoloridos sobrepostos sobre as paisagens, evidenciando ainda mais a importância daqueles lugares que estão sendo escondidos. É possível ver que a técnica chama ainda mais atenção pois a diferença na imagem é visualmente muito perceptível entre a paisagem e os polígonos (Figuras 84, 85, 86, 87):

⁹⁶ Países como a Índia, Coreia do Sul, Tailândia, Bélgica, Israel e Estados Unidos já entraram em discordâncias com o Google, quanto às imagens divulgadas, principalmente por receio de que seus territórios de segurança ficassem comprometidos pela exposição e acesso irrestrito das imagens, sobretudo, por medo de ataques terroristas.

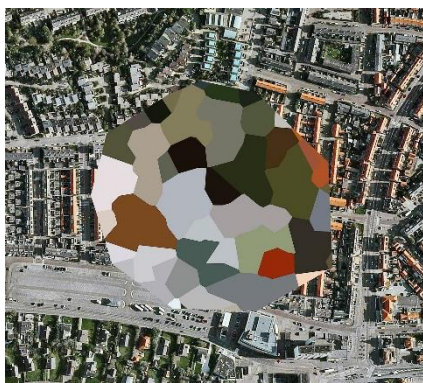


Figura 84. Unknown site, Noordwijk aan Zee

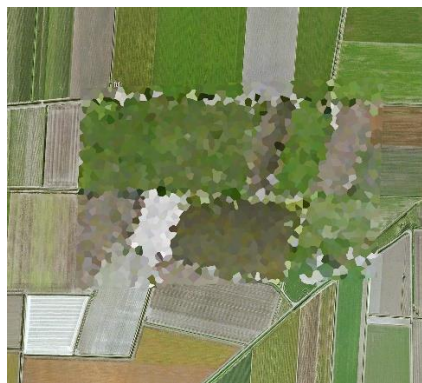


Figura 85. Navigatiestation, Den Helder, North Holland

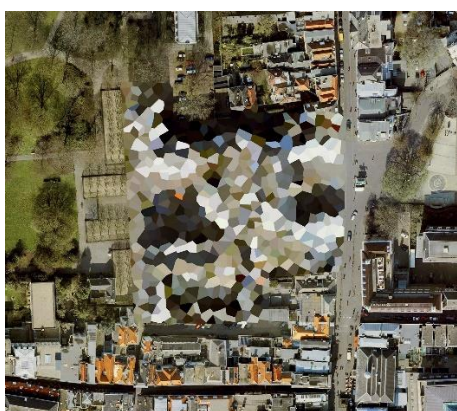


Figura 86. Noordeinde Palace, Den Haag, Gelderland



Figura 87. Prins Maurits Army Barracks, Ede, South Holland

O artista escolhe então alguns enquadramentos dessas imagens e cria espécies de quadros. Ainda que partes representem uma paisagem, acabam se tornando quase uma imagem abstrata, como se os polígonos fossem feitos por pinceladas de tinta na tela. Aqui o mapa deixa de ter sua função informativa e passa a ser meramente uma cena de apreciação estética.

No livro *O mapa e o território* (2022), Michel Houellebecq conta a história do artista plástico Jed Martin, que cria suas obras de arte a partir dos emblemáticos mapas Michelin.⁹⁷ O artista buscava enquadramentos de determinadas localidades

⁹⁷ Os mapas Michelin foram criados em 1900 com o intuito de serem guias para viajantes, sobretudo para os que viajavam nas estradas (sendo assim muito utilizados por motoristas). Hoje, a Michelin disponibiliza além dos famosos mapas originais em papel, um mapa online, no estilo do google maps (porém com sistema de imagens de satélite própria, diferente da Google). Nele, é possível visualizar diversos mapas, buscar os melhores itinerários, procurar hotéis, restaurantes, alugar um automóvel, ver pontos de atração turística, saber os pontos de estação de serviço de combustível (postos de abastecimento), além de acompanhar o tráfego em tempo real da viagem. O mapa pode ser acessado em: https://www.viamichelin.pt/web/Mapas-plantas/Mapa_planta-Brasil

e fazia fotografias, as quais tornavam-se quadros. Em determinada passagem da narrativa, Jed promove sua primeira exposição. Nela, ele expunha painéis com fotos de satélite de paisagens naturais lado a lado com as ampliações fotográficas dos mapas Michelin. O título da exposição já evidenciava a ideia de que a criação dos mapas era mais importante que a manutenção da observação direta dos espaços mapeados: “O mapa é mais interessante que o território”. (HOUELLEBECQ, 2022, p.73)

É possível pensar que, o trabalho de Henner estaria mais interessado justamente nessa apropriação da imagem da paisagem (com os polígonos) na criação de uma nova obra, que é mais que uma representação de território, e que este poderia se configurar como uma das obras do artista Jed Martin de Houellebecq.

No livro, o crítico de arte Patrick Kéchichian, visitante da exposição, fala sobre a escolha da reconfiguração do mapa pelo olhar do artista:

Desde as primeiras linhas, comparava o ponto de vista do mapa – ou da imagem de satélite – ao ponto de vista de Deus. “Com a profunda serenidade dos grandes revolucionários”, estava escrito, “o artista – um jovem na flor da idade – afasta-se, desde a peça inaugural mediante a qual nos dá acesso a seu mundo, da visão naturalista e neopagã que guia nossos contemporâneos exangues em sua busca pela imagem do Absoluto. Não sem intrépida audácia, ele adota o ponto de vista de um Deus copartícipe, ao lado do homem, na (re)construção do mundo.” (IBID, p.74)

Destarte, se governos sentem que tem o poder de controlar o que vai ser exibido nos mapas geográficos formados por imagens de satélites, os artistas também podem experimentar esse poder, rearranjando os espaços e recriando geografias, que podem ou não ser só suas, mas que podem também chamar atenção para algumas questões reais, ou mesmo denunciar situações que, não podiam ser vistas anteriormente, mas que graças ao mundo digital também puderam ser elucidadas.

O artista chinês Ai wei wei é um dos que sempre questiona o poder (desmedido) do governo de seu país. Sabe-se que na China o acesso à internet e a determinados sites são controlados e alguns até proibidos. O artista mesmo tem um

blog⁹⁸ que, em 2009 foi fechado pelas autoridades; em 2011 Wei wei chegou a ser preso ficando oitenta e um dias em uma cela (que depois originou a instalação S.A.C.R.E.D. – exibida na Bienal de Veneza em 2013) – o governo chinês o acusou de crime de evasão fiscal, mas nada foi provado – o que é de conhecimento de todos é que as obras do artista sempre colocam em tensão as tradições chinesas e o mundo contemporâneo, incomodando assim as autoridades chinesas que o consideram um artista subversivo, polêmico/perigoso.

Wei wei acredita no uso da internet para tratar questões do tempo e espaço (simultaneamente) porque consegue romper com o plano bidimensional, de certa maneira. Ao ser perguntado em entrevista pelo curador Hans Ulrich Obrist, a respeito de seus trabalhos com mapas digitais, videográficos e até mentais, ele coloca:

...tentamos falar sobre como ela (a China) se relaciona com o passado e a situação atual e todas essas questões. Mas isso sempre implica lidar com o tempo, o que é muito difícil se você deseja fazer algo tridimensional. As coisas tem sempre de ser planas e bidimensionais, portanto, é a internet que torna possível superar o problema de descrever tempo e espaço. (OBRIST, 2013, 126 p.)

Contudo, como ele sublinha, o tempo e o espaço não são coisas fixas, apenas o momento é fixo. Por isso passa muito tempo no Twitter e escrevendo no blog. “No Twitter, acho que vemos um monte de pontos no mapa. Isso acontece aleatoriamente, você não sabe quem está escrevendo, e pode responder a essas pessoas em momentos muito diferentes...Na verdade, isso destrói a concepção bidimensional do mapa.” (IBID, p.126)

Portanto, a tridimensionalidade estaria nessa possibilidade de junção de espaços e tempos distintos, com pessoas em diferentes lugares se comunicando em tempos distintos, com publicações, discussões, respostas não necessariamente seguindo o momento presente, ao vivo.

Assim, também entende a questão do monitoramento feito pelas autoridades chinesas como uma espécie de mapeamento, que tenta também controlar o tempo:

⁹⁸ É possível ter acesso a alguns dos textos em: <https://www.5122018.com/ai-weiweis-blog-english> ou através da publicação “O blogue do Ai Wei wei – escritos, entrevistas e arengas digitais, 2006-2009”, organizado por Lee Ambrozy, publicado pela Martins Fontes, 2013.

...na China não temos acesso normal à internet, por causa de um grande firewall.⁹⁹ A grande Muralha também diz respeito ao mapeamento do tempo, porque limita o território e defende a China de outras nações. Esse grande firewall foi concebido para bloquear a informação, principalmente a que vem do Ocidente, eu acho. O resultado é uma forte censura técnica, embora os chineses possam acessar o Twitter, o YouTube, o Facebook e até mesmo o Google. Então podemos ver como esse tipo de território se mantém: impedir que ele seja percorrido livremente é sempre a grande preocupação das sociedades totalitárias. (IBID, p. 127)

Assim, o chinês faz uma interessante relação entre a Grande Muralha e o firewall imposto às redes chinesas observando que, o firewall nada mais é do que uma grande muralha virtual para limitar o acesso à informações de outros países/culturas, assim como a Muralha limita o acesso físico ao território chinês.

Contudo, nem sempre há um controle imposto diretamente por um determinado órgão governamental. Assim, a luta contra a vigilância e preservação da imagem/ informações pessoais fica mais difusa.

4.4 How not to be seen: a fucking didactic educational mov. File

O grupo de comédia britânico Monty Python, exibia na década de 70 um humor sarcástico e surreal. Um de seus sketches era conhecido pelo nome “How Not to be seen”¹⁰⁰. Uma pequena série de episódios que pretendia informar ao público através de um narrador desencarnado, as melhores maneiras de passar despercebidos. No vídeo, o cenário é de um campo aberto. A voz diz que há quarenta pessoas ali, escondidas. Pede que cada uma apareça. Cada presença é então literalmente baleada, explodida. A narração acontece em um tom de naturalidade e

⁹⁹ Firewall (em português significa “parede de fogo”) é um dispositivo de segurança da rede que monitora o tráfego de rede de entrada e saída e decide permitir ou bloquear tráfegos específicos de acordo com um conjunto definido de regras de segurança. Colocam uma barreira entre redes internas protegidas e controladas que podem ser redes externas confiáveis ou não, como a Internet. Um firewall pode ser um hardware (peça física), um software (um programa) ou ambos.

¹⁰⁰ O vídeo pode ser visto em:

<https://www.google.com/search?q=how+not+to+be+seen&oq=ho&aqs=chrome.0.69i59l2j69i64j69i57j69i60j69i61j69i60l2.848j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:a3efde5d,vid:C-M2hs3sXGo>

brincadeira, com risadas de público ao fundo constatando que ao final não adianta nenhum deles se esconder, pois sempre serão encontrados. Em verdade, a voz aqui representa uma figura de poder autoritária, porém sem um rosto, mas que está onisciente no território.

Inspirada nesta série, a artista alemã Hito Steyerl pensa na relação de controle e, sobretudo, da vigilância e captura que a tecnologia imprime na sociedade hoje. A obra já começa com uma referência ao Monty Python, porém, com um toque desconcertante com um palavrão: “How not to be seen: a *fucking* didactic educational. Mov file”.^{101 102}

O video é montado como se fosse mesmo um informativo didático, separando as lições em cinco atos. Já na primeira lição, “Como fazer algo invisível para a câmera”, a artista aparece na tela e vai interpretando as ações descritas pela voz masculina metálica ao fundo, como por exemplo esconder, remover, sair da tela e desaparecer.

Em seguida, apresenta um dado técnico, falando sobre o alvo de resolução¹⁰³ (Figura 88), que é um instrumento usado para medir a visibilidade da imagem, explicitando que, o que não puder ser capturado por resolução será invisível por definição.

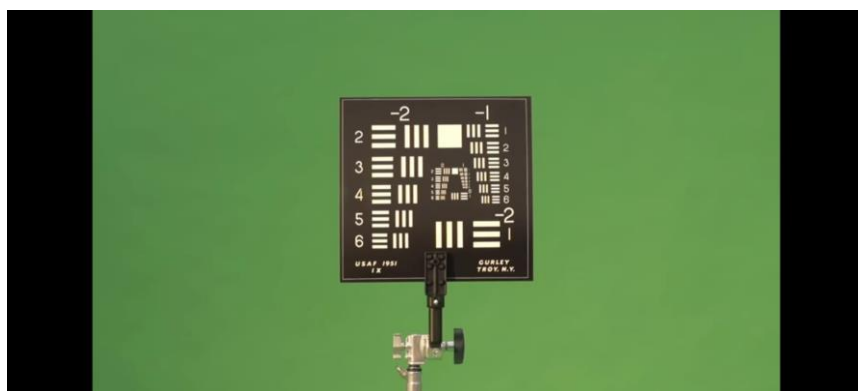


Figura 88. O alvo de resolução

¹⁰¹ Que pode ser entendido mais ou menos como: “Como não ser visto: um arquivo de filme didático educacional *foda*”.

¹⁰² A obra pode ser vista no YouTube no link: <https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo>

¹⁰³ Traduzido do termo original “Resolution target”.

A segunda lição se dedica a promover a invisibilidade à vista de todos. Contudo, essa visão diante dos outros não se refere exatamente à vida real, mas tão somente à virtual. Isso é entendido pelas indicações de verbos utilizados, assim como também pelo gestual da artista no vídeo. Ambos se referem à linguagem virtual, como o ato de “clique”, “rolar os dedos na tela” e verbos como “encolher”, “apagar” (Figura 89), “rolar”.¹⁰⁴ Ao mesmo tempo, ao se colocar presente no vídeo, a artista também remonta à ideia de Andy Warhol sobre os “15 minutos de fama”. Warhol acreditava que, facilitado pela cultura de massa, mídias e sociedade de consumo, no futuro a notoriedade e o status de celebridade seriam facilmente alcançados por qualquer pessoa, mas que essa exposição e fama seriam passageiros. Assim, Hito aparece pontualmente no vídeo, mas não permanece por muito tempo, apagada também pela própria linguagem virtual.



Figura 89. A artista usando a linguagem corporal característica do uso de telas eletrônicas.

Cada lição é interpolada com dados técnicos apresentando informações sobre o alvo de resolução com imagens representativas das escalas de pixels. O narrador informa então que por volta de 1950-60 a força aérea americana havia instalado uma “escala de cinza”¹⁰⁵ e um alvo de resolução no deserto da califórnia para calibrar fotografias aéreas e vídeos (Figura 90 e 91).

A resolução determina assim a visibilidade e calibraria o mundo como uma imagem.

¹⁰⁴ Aqui a língua inglesa, por ser a “língua universal” e também a linguagem em que a programação dos computadores foi engendrada faz mais sentido neste reconhecimento. “To scroll”, “to wipe”, “to shrink” (limpar, apagar, encolher). Não há perda de sentido ao serem traduzidas, porém, a linguagem original obviamente se faz mais imediata.

¹⁰⁵ Traduzido do original “grayscale”.

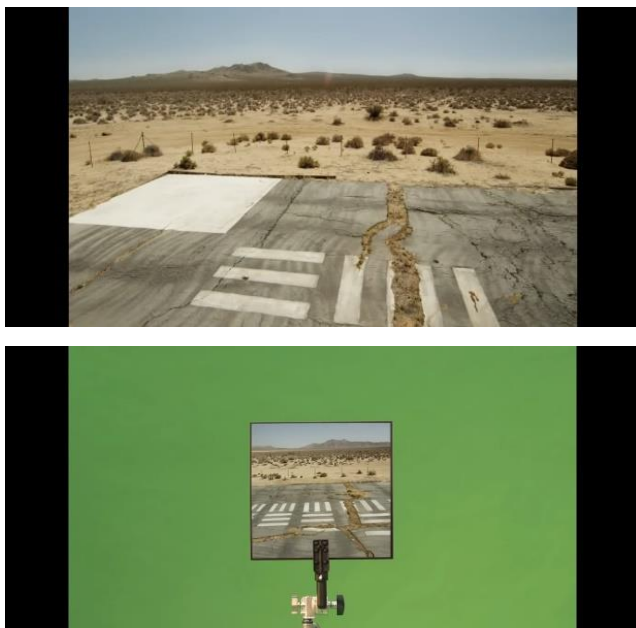


Figura 90. O alvo de resolução pintado no deserto.

Figura 91. A imagem do alvo no deserto dentro do alvo de resolução

A lição III busca a invisibilidade por meio da transformatção em imagem, que poderia ser feita por camuflagem, se escondendo, tapando, mascarando, sendo pintado, disfarçando, imitando e matendo uma imagem já existente. A artista alemã usa aqui o efeito do Chroma Key¹⁰⁶ (Figura 92 e 93), para mostrar as intervenções feitas na imagem. Com este recurso, a imagem real dela pôde se misturar às demais imagens digitais exibidas.

¹⁰⁶ *Chroma key*, ou cromaqui em português, é uma técnica de efeito visual que consiste em colocar uma imagem sobre uma outra por meio do anulamento de uma cor padrão, como por exemplo o verde ou o azul.

É uma técnica de processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com uma outra imagem de fundo. – Definição do Wikipedia – disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chroma_key

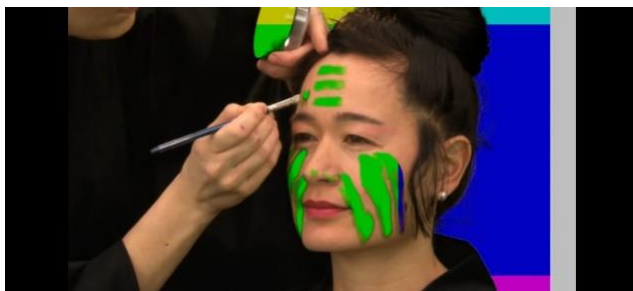


Figura 92. O Croma Key no rosto de Hito

Figura 93. A imagem da artista misturada ao mapa

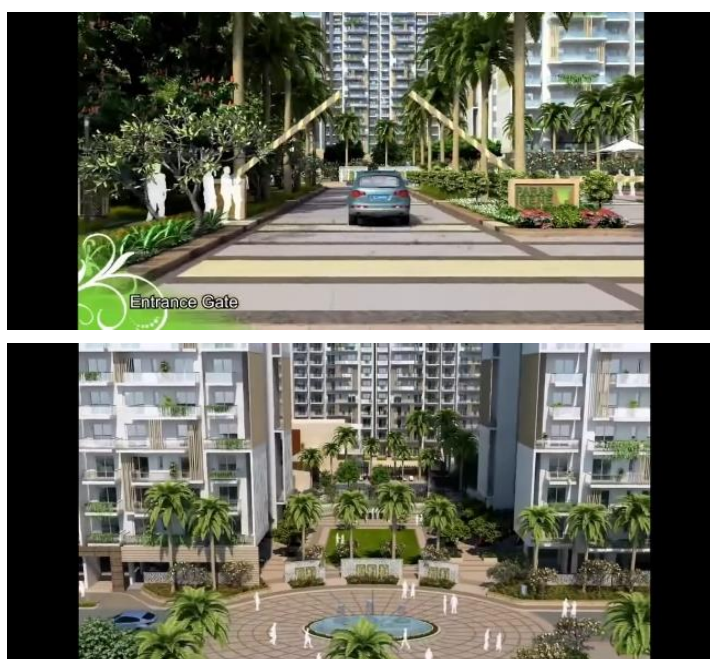
Há então a informação acerca de um novo padrão de resolução que fora introduzido no ano 2000. A imagem de uma base de resolução de pixel gráfico é então mostrada, indicando que serve para projetar pixels e faz uma comparação de precisão de imagem, informando que, em 1996 a resolução fotográfica era em torno de doze metros por pixel e que hoje essa medida foi para um pé, muito mais precisa. É indicado ao espectador que para se tornar invisível é preciso que algo seja menor ou igual a um pixel. Aparecem então, pessoas vestidas de pixels. (Figuras 94, 95, 96)



Figuras 94, 95, 96. Sequências que indicam a escala de um pixel e uma pessoa transformada em pixel.

A cada etapa o nível de tensão entre as imagens, os sons e a escrita vai aumentando e eles provocam certa confusão em quem assiste. Ao mesmo tempo em que são mostradas as cenas, há a voz do narrador, com outros sons eletrônicos distorcidos e inscrições sobre o vídeo exibido.

Na penúltima lição, “Como ser invisível desaparecendo”, o primeiro modo falado é também mostrado em um vídeo, que trata-se de “viver em um condomínio fechado”¹⁰⁷ (Figuras 97 e 98) São as outras maneiras: viver no militarismo, estar em um aeroporto, fábrica ou museu, não ser seguido por um paparazzi, estar equipado com um manto da invisibilidade, ser um super-herói, ser uma mulher e com mais de cinquenta anos, “surfear” na dark web¹⁰⁸, ser um pixel morto, ser um sinal de wi-fi se movendo através de corpos humanos, sem uma pessoa sem documento ou pobre, ser criado com um filtro (de imagem) e ser uma pessoa desaparecida como um inimigo do Estado.



Figuras 97 e 98. Imagens do condomínio fechado “perfeito” onde todos são invisíveis.

Aqui, talvez a obra atinja seu ponto máximo, pois apresenta categorias muito reais e de forte crítica social misturadas a outras surreais. A artista coloca, por exemplo, a mulher com mais de cinquenta anos lado a lado com um super-herói, mostrando o quão surreal é essa invisibilidade. São categorias óbvias, da exclusão

¹⁰⁷ Traduzido do original “gate community”.

¹⁰⁸ Segundo a definição no site de segurança da Kaspersky: A Dark Web é o coletivo oculto de sites da Internet que só podem ser acessados com um navegador de Internet especializado. Ela é usada para manter atividades anônimas e privadas na Internet, algo que pode ser útil em contextos legais e ilegais. Embora algumas pessoas a utilizem para evitar a censura do governo, sabe-se que ela também é empregada para atividades altamente ilegais. – disponível em: <https://www.kaspersky.com.br/resource-center/threats/deep-web>

concreta na sociedade, como as liberdades individuais reprimidas em um regime militar, o alijamento de uma pessoa considerada inimiga do Estado, ou uma clandestina que navegue na dark web fazendo coisas ilegais, ou ainda os indivíduos sem documento ou pobres, como é o caso dos imigrantes egressos de países em crise, que ao chegar na Europa são rejeitados, não conseguem adentrar ao mundo do trabalho e ter acesso a direitos essenciais de cidadãos (por não possuírem os documentos exigidos) e vivem à margem daquela sociedade.

Logo em seguida, por coincidência ou não, a voz feminina toma a frente na narração para dizer que na era da revolução digital aproximadamente cento e setenta mil pessoas desapareceram. Foram simplesmente eliminadas, apagadas, deletadas, etc. São muitos verbos de intensidade negativa para representar todas essas categorias invisíveis.

Um livro que explora bem a questão da vigilância muito antes da internet existir, assim como o sistema de câmeras espalhados por todos os lugares presentes hoje, é o *1984* de George Orwell, lançado em 1949. A narrativa revela um futuro distópico, situado no ano de 1984, em que o Estado é controlado por um partido autoritário que impõe um regime de vigilância sobre a sociedade da fictícia Oceânia.

Um dos slogans do partido pode ser relacionados com a vigilância digital: “Guerra é paz”. O partido promovia um estado de tensão e medo constante fazendo com que os indivíduos vivessem em uma constante guerra entre si para vigiar uns aos outros, por receio de serem denunciados por algum comportamento considerado inadequado:

Sempre aqueles olhos observando a pessoa e a voz a envolvê-la. Dormindo ou acordada, trabalhando ou comendo, dentro ou fora de casa, no banho ou na cama – não havia saída. Com exceção de poucos centímetros que cada um possuía dentro do crânio, ninguém tinha nada de seu. (ORWELL, 2009, p.38)

Assim, quem fosse apanhado pelo Big Brother seria cancelado, termo usado no digital, como também observado no vídeo de Hito, e teria todos os seus arquivos apagados e a memória negada, como se não tivesse existido:

Somente a polícia das ideias leria o que ele havia escrito, antes de suprimirem tudo da existência e da memória. Como era possível fazer um apelo ao futuro, quando nem um rastro seu, nem mesmo uma palavra anônima rabiscada num pedaço de papel tinha condições de sobreviver fisicamente? (IBID,p. 39)

Os demais Slogans também podem ser relacionados à vida digital. “Liberdade é escravidão” pode ser vista como a ilusão de que há uma liberdade plena de escolha no virtual, quando na verdade todos estão sujeitos a ação dos algoritmos. Nunca se faz uma escolha plena. Ela sempre será induzida de alguma forma e há milhares de opções que nunca acabam. Já “A ignorância é força”, pode ser entendida na medida em que qualquer mentira pode ser disseminada com muita veemência na rede – como fake news, montagens, e o próprio Chat GPT (que, por vezes, cria informações falsas)¹⁰⁹. Uma outra categoria citada no livro, a novafala, também pode ser associada ao digital. A redução das palavras, como por exemplo, a partir da existência de duas palavras como “bom” e “excelente” eliminar o “excelente” e transformá-la em “maisbom” pode ser relacionada com a linguagem binária, que reduz a linguagem aos códigos de infinitas combinações de 0 e 1.

Por fim, ao controlar e apagar os indivíduos, o partido também detinha o poder de reescrever a história. “A história não passava de um palimpsesto, raspado e reescrito tantas vezes quanto fosse necessário.” (IBID,p.54)

Logo, a história reescrita pelo partido em 1984 da maneira que o convinha, na rede digital é reescrita também, com novos dados, fake news ou não, sem

¹⁰⁹ Em entrevista para a BBC, o professor da Universidade de Nova York, Gary Marcus, professor emérito da Universidade de Nova York (NYU) fala sobre falhas sérias que a inteligência artificial pode apresentar; a primeira delas ele relata o caso de um homem que sempre conversava com um chatbot e que acabou cometendo suicídio na Bélgica – o homem já apresentava problemas, mas a Inteligência artificial sugeria ao mesmo que tirasse a própria vida em uma atitude de coragem, para se juntar à ela (programa que conversava com ele) no paraíso e atuar na causa contra o aquecimento global; o segundo trata do limite com as fake news e explicita com a foto do papa de casaco esportivo e de Donald Trump sendo levado preso após seu julgamento. Criados por uma Inteligência artificial, nunca existiram de fato. Por fim, Marcus fala sobre a condição de alucinação, termo técnico para configurar uma resposta fora do esperado pela inteligência artificial, como o caso de uma pessoa que pediu ao Chat GPT para que citasse acadêmicos envolvidos em escândalos sexuais e o resultado apresentado foi a criação de uma história, com um acadêmico de verdade, sendo envolvido em um caso de assédio. A inteligência citou a história, a viagem onde teria acontecido o assédio, a reportagem que teria saído em um jornal, mas nada daquilo era verdade. Tudo fora criado e o acadêmico em questão nunca se envolveu em casos de assédio. Gary ainda pontua que esses sistemas não são inteligentes, como o nome diz. São grandes modelos linguísticos, que armazenam grande quantidade de dados e de acordo com os algoritmos geram respostas por aproximação, baseados no que já fora dito antes pelos humanos. Ainda assim, podem ter potencial de destruição e devem ser regulados pelos governos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=67yTnDrYG_4.

comprovações, que ficam na grande rede flutuando em conflito com as demais memórias e imagens.

Segundo a narradora do vídeo, as pessoas invisíveis retornariam então como animações em 3D, reemergindo como pixels, se mesclando a um mundo imagético.

Por fim, a quinta e última lição de “How not to be seen” de Steyerl é justamente a tentativa final de fuga da visibilidade, se mesclando a esse mundo de imagens, quadros e cenas (verdadeiras ou não). Há então a repetição dos gestos da primeira lição com a fala de que pixels “desonestos” se escondem nas rachaduras de antigos padrões de resolução, quebrando assim o manto da representação. Aqui aparecem pessoas invisíveis de burca verde (Figura 99), por toda a tela, girando. É interessante notar que há uma equivalência entre esses indivíduos com os pixels invisíveis, que também aparecem. Como são mulheres que normalmente usam burcas, em sociedades islâmicas que tendem ao extremismo (ao menos no que diz respeito ao direito da mulher), é quase instintivo associar esses indivíduos com o gênero feminino. Por si só já são tão invisibilizadas que nem precisam entrar na categoria do pixel.



Figura 99. Personagens de burca verde são vistas ao lado das invisíveis

Ao mesmo tempo o cenário se amplia para o mundo real onde a artista está presente no deserto da califórnia (Figura 100). Ao lado há uma tela verde, com o Croma Key onde o vídeo do condomínio gradeado é exibido. Nele, há o trio “The three degrees” como animação 3D (Figura 101) cantando a canção “When will I see you again” (1973), uma música romântica, mas que usada aqui com certo humor, de quem procura o outro, questionando “Quando eu vou ver você de novo?”,

“Quando vamos compartilhar momentos preciosos juntos novamente?” indicando a vigilância eterna do virtual para com o real.



Figura 100. A artista presente no deserto na Califórnia real



Figura 101. O trio “The three degrees” em animação 3D

As imagens vão se fundindo, pois as pessoas invisíveis da tela saem para o deserto real (Figura 102), lembrando que essa condição de não ser visto é levada para o mundo material. Uma cena de confusão com a mistura de imagens vai se colocando, a música ao fundo, escritas irônicas indicando que a equipe de filmagem real fora amarrada por pessoas invisíveis (Figura 103), que a força aérea EUA jogou gotas de glitter de um helicóptero secreto e que “pixels felizes saltam para baixa resolução, em um loop de gif.” Por fim, o trio (real) aparece cantando na tela (Figura 104) e os pixels invisíveis brigam com o alvo de resolução no deserto. Entende-se assim que, ao final, os dois mundos se confundem e influenciam um ao outro. A preocupação aqui é liberar o ser humano desse confinamento que categoriza, classifica, objetificando o indivíduo como uma *data*.



Figura 102. Pessoas invisíveis saem da tela para o deserto real

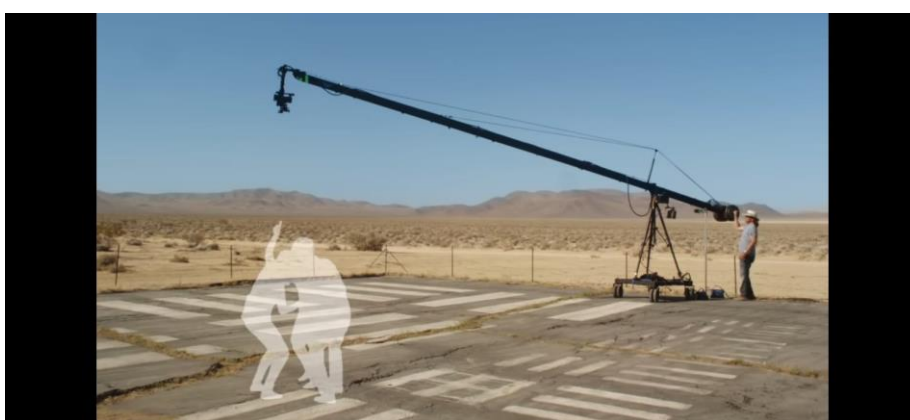


Figura 103. A equipe de câmera é sequestrada por pessoas invisíveis.



Figura 104. O trio real aparece na tela

É interessante notar também, dentro da narrativa, como se estrutura em duas vozes e como mais uma vez a questão do gênero imprime um sentido de desigualdade. A primeira, dominante em noventa por cento da obra, estruturada na voz masculina, metálica, distorcida, como a voz de um robô diz o que deve ser feito

e instrui sobre informações técnicas sobre a resolução da imagem. A segunda, feminina, um pouco mais humanizada, apesar de sem emoção, só aparece em dois momentos, em que se fala de categorias propriamente humanas, como o amor, a guerra, o capitalismo e quando se refere às pessoas desaparecidas enquanto ocorria a revolução digital. Por fim, uma música em vozes femininas também trazem certa humanidade e até docilidade, por mais irônica que seja a relação estabelecida entre a letra da música e o tema da obra.

Essa voz, apesar de não ter um corpo materializado, é a representação do sistema de vigilância digital/virtual e pode ser identificada em certa medida com o panóptico de Michel Foucault. O autor em seu livro *vigiar e punir* (1987) procura entender o desenvolvimento das práticas de controle social através do tempo, com foco no poder exercido sobre os indivíduos através da disciplina, vigilância e normatização dos comportamentos.

O panoptismo seria formado por uma estrutura arquitetônica em forma de torre no centro de um território circular. O observador estaria na posição central vendo tudo ao seu redor e os demais não saberiam dizer se estariam ou não sendo observados, criando assim um sistema de vigilância e de autocontrole, onde os indivíduos internalizariam a possibilidade de estarem de fato sendo observados e sofrerem alguma punição posterior, como observado no caso do sistema do Big Brother descrito no livro de Orwell.

Em palestra realizada no final de 2022 na ECO-UFRJ, o professor Francisco Klauser, fez um estudo sobre as espacialidades da vigilância associando as ideias de Kandinsky, Foucault e Sloterdijk com a presença dos drones na vida contemporânea.¹¹⁰

De acordo com ele, a partir dos três pensadores seria possível explorar os meios da vigilância com maior diversidade de vocábulos. A vigília foucaultiana funciona diretamente através do espaço panóptico, que não é só produto, mas também produtor da mesma, sendo também pontual, porém não estático.

¹¹⁰ Ele relata que anteriormente havia realizado uma outra conferência em Curitiba, em que focara em trabalhar o “olhar para cima” e que esta nova conferência, se concentrara no “olhar para baixo” pensando a questão dos drones que sobrevoam superfícies e registram tudo o que está abaixo.

Assim, dá o exemplo do “ouvido de dionísio”, na Sicília¹¹¹, como sendo um equivalente à observação pelas câmeras.

Já o vocábulo de Kandinsky trabalha a espacialidade de uma forma diferente. Os “pontos” indicam posições de fixidez, as “linhas”, movimentos, conexões, separações e contrastes e os “planos” superfícies ativadas. São categorias mais abstratas, mas também identificáveis na geografia e ajudariam a entender a relação entre o digital e o espaço real, apesar de considerarem o ponto de vista de apenas duas dimensões, já que é um vocabulário referente à arte da pintura.

Já o filósofo Sloterdijk, pensa uma “espacialidade existencial”, na categorias das “bolhas” cognitivas, afetivas, de práticas e compartilhamentos em comum, como as esferas de drones, que apesar de estarem pautadas em discursos que englobam a todos, no fim, terminavam por constituir um elemento de discriminação social, sobretudo a racial.

Francisco destaca que os drones tem sido usados em larga medida e que, além da questão do uso irrestrito de vigiar as pessoas, infringindo o limite entre o público e o privado, também tem sido utilizados no uso de reconhecimento facial, como por exemplo, para identificar possíveis suspeitos em espaços abertos com grande público, como jogos de futebol (na Europa).

Como no filme *Minority report* (2002), de Spielberg, as novas tecnologias buscam prever os crimes antes de serem cometidos. Não só o reconhecimento facial ganhou espaço no mundo virtual, mas também a biometria comportamental.

Contudo, esse tipo de recurso tem sido bastante questionado, pois se baseia em padrões pré-aprovados. A biometria comportamental pode, ajudar a prevenir golpes e transações suspeitas online, como indica o especialista em *Data Science* Marco Gomes no podcast da Ilustríssima (Folha de São Paulo) “Cibersegurança: chegamos a 2054?” (lançado em 26 de novembro de 2022)¹¹². Segundo o próprio, é uma “solução que identifica os usuários com base nas interações online, como você se comporta digitalmente. O ângulo que segura o telefone, a pressão que coloca na

¹¹¹ Há uma crença de que foi o pintor Caravaggio, refugiado em Siracusa após fugir de Malta, a batizar a caverna com esse nome. Além disso, esta amplifica muito os sons e, por este motivo, diz a lenda que o rei de Siracusa, Dionísio, colocava ali seus prisioneiros de modo que pudesse ouvir, sem ser visto, tudo o que eles conversavam.

¹¹² Disponível na plataforma Spotify – Podcast Ilustríssima_Folha de S. Paulo: <https://open.spotify.com/episode/13aAxCAKcdfKjp4emeieQu?si=A3LmfJteRbSebX8e8yHmow>

tela, se usa um dedo ou dois para digitar, a velocidade com que digita no computador.” Ao mesmo tempo ele reconhece que esses padrões que vão sendo criados são uma desculpa para um controle cada vez maior dos dados de usuários pelas empresas, que afirmam que vão prevenir os crimes online, otimizando as transações sem a necessidade de que funcionários (do banco, por exemplo) façam essa checagem de etapas manualmente.¹¹³

Já a biometria facial atua quase como os antigos manuais policiais, identifica a distância entre os olhos, o tamanho do nariz em relação ao rosto, faz uma mapeamento de cerca de mil pontos da face que são transformados em números para identificar pessoas. Além de se mostrar extremamente invasivo, pois monitora o ambiente, identifica o indivíduo, cria padrões generalizantes que retroalimentam o sistema (*machine learning*), com base em análise de dados que não são precisos, e se mostra uma tecnologia racista pois há muita incidência de reconhecimentos falsos.¹¹⁴

Segundo Klauser a tecnologia pode ser integrada a um estudo, mas não deve ter a responsabilidade de resolver um problema social sozinha, é apenas uma ferramenta. O drone é um utensílio tecnológico que captura imagens. Essas imagens posteriormente se transformam em informações com linhas, gráficos, números que vão ingerir ações. Essa decupagem das imagens em dados pode provocar uma atmosfera de irrealidade. Portanto, ele encerra seu pensamento sublinhando que é a sociedade que deve definir o limite aceitável do uso da tecnologia.

¹¹³ Marco Gomes informa que o Brasil é o país da América Latina que mais usa a biometria. Cerca de 73% da população usa o recurso em algum serviço cotidiano.

¹¹⁴ Um sistema de algoritmos vem sendo usado para determinar as penas de prisão em alguns lugares nos Estados Unidos, como em Wisconsin. Sob a justificativa de evitar as subjetividades dos tribunais, com menos erros humanos e preconceitos, o sistema aplica um questionário, com perguntas que vão avaliando o quanto a pessoa será capaz de voltar a cometer crimes futuramente. Contudo, a empresa que aplica o teste, Compas, responsável pela programação do software é quem dita a pontuação de cada comportamento questionado. "Quando analisamos um acusado negro e outro branco com a mesma idade, sexo e ficha criminal - e levando em conta que depois de serem avaliados os dois cometeram quatro, dois ou nenhum crime -, o negro tem 45% mais chances do que o branco de receber uma pontuação alta", afirma Julia Angwin, da ProPublica, organização americana independente dedicada ao jornalismo investigativo. "Está expondo mais claramente os preconceitos raciais do sistema penal e da sociedade nos EUA. Julia Angwin afirma que isso merece reflexão, pois um sistema que se propõe mais justo não pode cometer essas incoerências e sugestionamentos. Entrevista para o site da BBC News Brasil, disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37677421>

4.5 Os Miseráveis

O filme *Os miseráveis*, de Ladj Ly (2019) traz a questão do drone sob uma ótica diferente. O nome do filme, que é o mesmo da história escrita por Victor Hugo em 1862, se inicia na grande Avenida de Paris, Champs-Élysées, em uma final de copa do mundo (Figura 105), em um clima de liberdade, igualdade e fraternidade, valores que a história de Victor Hugo tenta resgatar em sua história também. Lá estão os adolescentes que residem no subúrbio (*Banlieue*) de Paris, em Montfermeil. O contraste com Paris é evidente. A película vai focar em mostrar que ali, o que existe, ao contrário dos ideários da revolução, é a desigualdade, a vigilância e a violência. O lugar é muito pobre, controlado por gangues que operam na brutalidade. Ao mesmo tempo, a equipe de polícia, do esquadrão anti-crime do lugar é um grupo que tenta manter a ordem, dentro do possível, aplicando um controle sobre os moradores, com as rondas e abordagens intimidatórias¹¹⁵. O policial recém chegado não consegue entender o *modus operandi* dos colegas. Ele questiona: “Acha que eles tem respeito? Eles tem medo, só isso.”

Apesar do enredo fictício que se segue, o cenário mostrado é muito real, pois apresenta o cotidiano dos subúrbios franceses (Figura 106) como territórios problemáticos e desiguais, que são como uma bomba-relógio prestes a explodir. Os personagens também não são idealizados. Não há maniqueísmos. Mesmo o policial que age com mais violência, dizendo em determinada cena “Eu sou a lei”¹¹⁶, tem seu lado mais humanizado, quando volta para sua família ao final do dia e brinca seu filho recém-nascido.

A história então ganha um contorno inesperado. Se o drone normalmente é utilizado pelos órgãos oficiais marcando a posição de vigilância sobre a comunidade, no filme é colocado justamente na mão de um menino (Figura 107), que usa o aparelho para brincar e espionar as vizinhas trocando de roupa. No entanto, em um dos seus passeios flagra um crime. Há o roubo de um filhote de leão

¹¹⁵ Em uma das cenas um dos policiais, o mais violento, aborda algumas adolescentes no ponto de ônibus tentando promover uma docilização dos corpos (Foucault), chegando bem perto de uma delas, afirmando que sua mão tem cheiro de droga e quebrando o celular de uma que estava ao lado.

¹¹⁶ Lembrando a oração imperativa atribuída ao Rei Luis XIV (no séc XVII às vésperas da Rev. Francesa) “O Estado sou eu”.

de um membro de uma gangue. A polícia segue pistas para descobrir quem tinha roubado o filhote. Em uma ação desmedida, um dos rapazes da comunidade é morto por um dos policiais. Eles se percebem sendo filmados (Figura 108). Há uma caçada para conseguir a gravação, pois dependendo da mão que caísse, a polícia perderia o controle da região. Uma das falas de um dos agentes prenuncia o final do filme: “Não dá para evitar a raiva e os gritos”. A gravação cai nas mãos dos rapazes, que perderam o colega. Há então uma guerra entre eles e a equipe anti-crime, que passa a ser vigiada, perseguida, invertendo a lógica de poder usual e acaba sendo “engolida viva” pelo ódio daqueles adolescentes. (Figuras 109 e 110)



Figura 105. A Avenida Champs-Élysées em uma final de Copa do Mundo, início do filme.



Figura 106. A visão do subúrbio francês vista de cima, pelo drone



Figura 107. O drone controlado pelo garoto

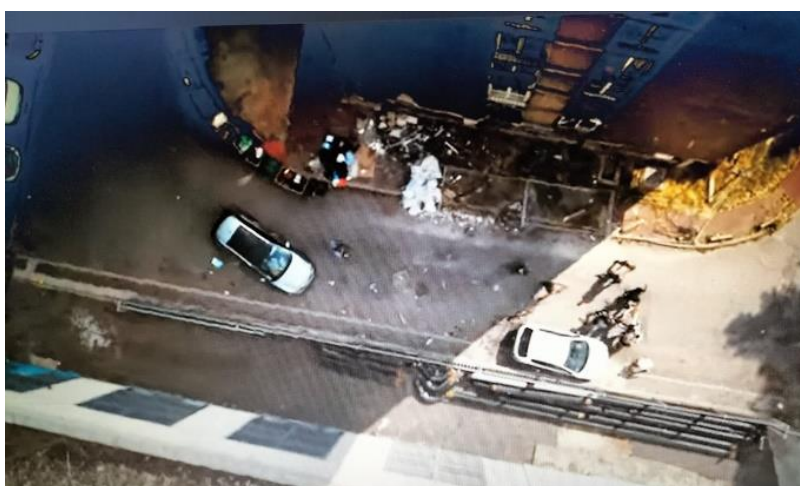


Figura 108. Os policiais percebem que estão sendo filmados após o crime



Figuras 109 e 110. A perseguição pelos garotos aos policiais e o clima de hostilidade

O olho aqui sai da torre panóptica e torna-se móvel e igualmente onisciente. A diferença entre este e aquele é que na torre não havia a certeza de ser observado, enquanto no drone a surpresa de ser flagrado é que desenvolve toda a ação com drásticas consequências.

Cabe aqui destacar que, embora haja (quase sempre) uma desconfiança no que se refere a registros de imagens por parte de uma tecnologia, há casos em que a “aparente” vigilância pode ser um recurso útil interessante, como no caso, por exemplo, no conhecimento de uma cidade através da tela, sem precisar sair de casa. Se o Google maps abre uma janela na tela, fazendo com que possamos enxergar os lugares, como eles são, como se estivéssemos andando naquelas ruas, o site *Drive and listen*¹¹⁷ faz isso de maneira a promover praticamente uma imersão em “realidade virtual”, através de voltas pela cidade, como se o observador estivesse ali, ao vivo, dentro de um carro.

Criado pelo estudante turco Erkam Şeker, o site que é bem simples, oferece uma lista com cerca de quarenta cidades ao redor do mundo, em que é possível ver horas de vídeos gravados nos lugares, como se as imagens fossem em tempo real. Além de presenciar os espaços da cidade escolhida é possível ainda selecionar o som a ser escutado, que pode ser o som natural daquelas ruas ou uma rádio local respectiva.(Figura 111)¹¹⁸



Figura 111. Frame do vídeo da cidade de Paris.

¹¹⁷ Site disponível no link: <https://driveandlisten.herokuapp.com/>

¹¹⁸ O nome do site já indica a ação proposta de “Dirigir e escutar” (Drive and listen)

O uso do site pode ser pensado assim como uma maneira de possibilitar que pessoas impedidas, por questões de mobilidade, deficiências ou idade, ou mesmo econômicas, possam ter uma experiência de se sentirem andando e conhecendo as ruas de uma outra cidade, do outro lado do oceano ou mesmo do mundo. Isso é valorizado sobretudo em momentos como o da pandemia da Covid-19, onde as pessoas tinham o desejo de viajar para outros lugares, mas estavam impedidas por medidas restritivas de isolamento social, confinadas no espaço de suas casas.

5. Redesenhar obsolescências e espaços sustentáveis

A cultura digital em geral está pautada no banco de dados, com disse Manovich (2015). Estes são gerados, coletados, armazenados em uma “nuvem” aparentemente eterna, que permite a preservação desses dados para que possam ser acessados por tempo indeterminado (infinito).

É possível pensar aqui em uma identificação do banco de dados com o conceito do “eterno retorno” de Nietzsche (2001). O autor sugere que o universo possui um movimento cíclico e que os acontecimentos do passado se repetirão eternamente. O armazenamento de dados preserva a memória histórica, informações do passado, e como memória digital transcende a vida humana. A lembrança constante de eventos passados seria parte essencial do eterno retorno nietzschiano, onde cada escolha de ação (que se repetirá) deverá ter atribuída um valor e significado. No caso dos dados, caberia avaliar o que deveria ou não ser preservado. Ambos confrontam assim o tempo, a memória, a recorrência e a importância no significado das escolhas.

Contudo, esse mundo digital se apresenta como um advento um tanto quanto paradoxal. Ao mesmo tempo em que faz um armazenamento de dados irrefreado, também está atrelado a uma obsolescência programada que produz lixo para o mundo físico.

5.1 Desertos de erros

A obra Desertos de erros (2022) de Leo Caobelli se apresenta como um questionamento a esse mundo da máquina com a obsolescência, o automatismo, a vigilância, a globalização e a (des)memória. Leo faz uma pesquisa em galpões de reciclagem de lixo (Figuras 112 e 113), em algumas cidades, como Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e Lagos (Nigéria) na busca por HD's de computadores, que

são por essência os objetos que guardam a memória digital¹¹⁹. A partir dessa arqueologia de HD's faz o que ele mesmo coloca como o “mapeamento do território da falha, da perda e da derrota”, pois como lixo eletrônico esses dispositivos estão muitas vezes com os dados corrompidos. O artista vai então prescrutar cada um deles, trazendo à tona arquivos esquecidos pelo tempo e propor em um projeto colaborativo, que outros artistas retrabalhem esses materiais criando novas obras de artes congregadas em uma plataforma digital.¹²⁰

O texto de apresentação do projeto coloca que ao comprar um HD o indivíduo acredita estar comprando um espaço, mas na verdade sua relação aqui é com o tempo:

Quem compra um disco rígido espera estar comprando espaço de armazenamento. Mal sabe que, na verdade, está comprando tempo. Talvez até esteja comprando este novo disco para substituir um que acabara de se tornar obsoleto. Como todo dispositivo tecnológico de consumo em massa, esse HD vem carregado com um item de fábrica obrigatório: um relógio de falhar. E sim, invariavelmente você irá perder. Perderá as fotos do nascimento, das férias, das festas. Perderá a declaração do imposto de renda, a dissertação de mestrado, o projeto que deveria ser entregue na próxima segunda. Você perderá. Esses são dados viciados. Dissipa a névoa, não existe pedaço no céu, na nuvem, não há éter digital, ali você compra tempo no espaço do outro. Há, porém, algo libertador em jogar uma partida perdida e abraçar a inevitabilidade da derrota, do fracasso, do naufrágio. Não há backup para sonhos. Mantenha suas pastas organizadas. Dados rolam. (CAOBELLI, 2022)

Essa associação com o tempo vem justamente do fato de que aquele dispositivo é criado com uma duração programada, e que, passada a data de vencimento, estará obsoleto e, portanto, inutilizado. A nuvem citada é o espaço de armazenamento que se paga a um servidor para guardar memórias, que depois, inevitavelmente se perderão em meio a milhares de outros dados, de outros indivíduos nessa rede invisível digital.¹²¹ Os “dados rolam” se referem aos próprios

¹¹⁹ Também chamado de Disco rígido (do inglês Hard Disk). O nome pressupõe uma memória compactada, inflexível, que não pode ser alterada.

¹²⁰ Plataforma disponível no link: <https://desertosdeerros.com.br/>

¹²¹ A infinitude dos dados pode ser questionada, pois toda essa gama de informação que fica armazenada na “nuvem” precisa de servidores de rede, que, geralmente são suportados por um maquinário, que atua como um arquivo físico disposto em prédios, os chamados Data centers. (centros de dados) O lugar que um data center é construído tem uma série de especificações dada a sua importância de produzir, receber, processar e armazenar dados. São eles: um lugar de isolamento físico, evitando áreas instáveis (por exemplo, áreas que sofrem com terremotos), fornecimento de energia ininterrupto, sistema de segurança, para garantir o não vazamento de dados, entre outros. Assim, se um data center for atingido de alguma forma, os dados podem ser perdidos.

dados armazenados, mas também se associam à brincadeira de jogar dados com números, pensando as inúmeras possibilidades de combinações dessa *data* reconfigurada, que é o que seu trabalho propõe.

O nome do projeto, segundo o artista, vem explicitamente associado ao conto “William Wilson” (de 1839), de Edgar Allan Poe (citado anteriormente), no verso: “Desejaria que descobrissem para mim, entre os pormenores que estou a ponto de relatar, algum pequeno oásis de fatalidade, perdido num deserto de erros.” Entende-se que o conto, sendo uma história que fala sobre um duplo do autor, e a criação de um outro mundo, se associa aqui ao mundo virtual, que é também um duplo do mundo real, assim como do HD original que possui já uma “vida” anterior e que origina uma nova criação a partir do mesmo. Assim também indica que a relação com o espaço aqui é escassa, pois trata-se de um deserto, onde nada cresce, que concentra somente as falhas, e erros, que ninguém presta atenção, pois são memórias perdidas, esquecidas, desmemórias.



Figuras 112 e 113. Aqui o artista faz o seu processo “arqueológico” de procurar esses HD’s em centros de reciclagem e depois faz a catalogação deles.

Um dos desertos produzidos, “deserto de memórias”, de Anelise de Carli, foi originado de um HD dentro de uma CPU¹²² encontrada literalmente em um lixo na calçada de Buenos Aires.

Walter Benjamin em seu texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1987) pontua como a reprodução de imagens, sobretudo por meio da fotografia e do cinema teria alterado significativamente o modo como os indivíduos apreendem a obra de arte. A imagem, antes única e especial, perde essa aura mágica. A multiplicidade e reprodução da imagem enfraquecem a autenticidade e singularidade da obra de arte. Isso também faz com que haja também uma desvinculação entre a imagem e seu contexto histórico original, o que muitas vezes implica na alteração de seu significado original.

No entanto, essa mesma reprodutibilidade técnica permite que a imagem perdure no tempo, tornando-a sobrevivente, pois a fotografia pode capturar momentos efêmeros que naturalmente seriam perdidos e que podem continuar existindo, tornando-se memórias e testemunhas de uma história.^{123 124}

Assim, as imagens sobreviventes do HD puderam dar vida a uma nova memória, criada, mas também misturadas com as de Anelise. (Figura 114)

¹²² Do inglês Central Processing Unit- Unidade de processamento central, conhecida como a torre do computador, onde o HD fica guardado.

¹²³ Contudo, Benjamin também ressalta a importância de um olhar crítico quanto à autenticidade e intenção no uso das imagens, que podem ser usadas para manipulação, como por exemplo, em propagandas políticas.

¹²⁴ Ao mesmo tempo, a tecnologia dos NFT's e Blockchain criam uma exclusividade das obras. NFT's são Tokens não-fungíveis (do inglês non-fungible tokens). Bens fungíveis são aqueles que podem ser substituídos por outros, como por exemplo uma nota de cem reais, que pode ser substituída por outra ou por duas de cinquenta. Já um bem não fungível, NFT é quando não há a possibilidade de substituição, como por exemplo, uma obra digital que não pode ser multiplicada. Na prática, um token não fungível possui um certificado digital de propriedade que pode ser visto, para confirmação de autenticidade, contudo não pode ser alterado. Os NFT's são baseados no conceito de segurança do Blockchain, que pressupõe a não mutabilidade de um dado. Blockchain, do inglês corrente de blocos, cria dados específicos a cada transação e que dependem dos anteriores para serem lidos. Assim, é possível criar coisas que não podem se repetir, não podem ser copiadas e coladas. Até 2010 não existia uma tecnologia de registro e imutabilidade de dados digitais. Com a tecnologia blockchain o original está sempre preservado. Isso poderia configurar-se então como a aura da obra de arte retornando. Hoje existe uma tendência de transformar obras de arte em NFT's. Em março de 2023, o Museu Pompidou anunciou a aquisição de obras digitais, sendo o primeiro museu francês a adquirir obras desse tipo. Reportagem no link: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/centre-pompidou-anuncia-aquisicao-historica-de-obras-digitais/>

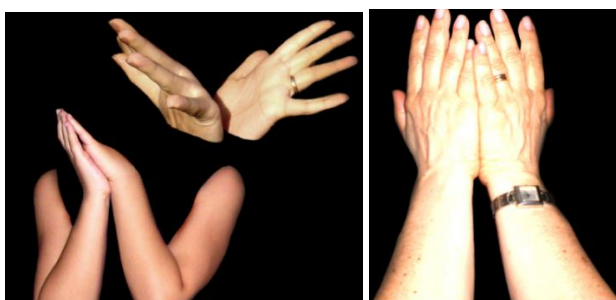


Figura 114. “Deserto de memórias” de Anelise de Carli

Outro deserto criado, o “Deserto que nada significa” de Leticia Lampert, opera no sentido de mapear o infraordinário, contido na ideia de Georges Perec:

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde ele está? O que acontece a cada dia e que sempre retorna, o banal, o cotidiano, o evidente, o comum, o ordinário, o infraordinário, o ruído de fundo, o habitual, como dar conta disso, como interrogá-lo, como descrevê-lo? Interrogar o habitual. Mas justamente, estamos acostumados a ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, ele parece não causar problemas, nós o vivemos sem pensar nisso, como se ele não veiculasse nem perguntas nem respostas, como se não fosse portador de qualquer informação. Não é nem mais condicionamento, mas anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está nosso espaço? (PEREC, 2010, p. 179)

Assim, com base nas imagens prévias do dispositivo, Leticia retira somente as que representam gestos do corpo humano, essas que são a memória do corpo e parte do infraordinário cotidiano, para dar-lhes um lugar de destaque no seu mundo virtual (Figuras 115 e 116)



Figuras 115 e 116. Gestos destacados no “Deserto que nada significa” de Leticia Lampert

Um HD, assim como os demais aparatos tecnológicos representam partes constituintes que arquitetam (simbolicamente e fisicamente) uma civilização. Ao serem descartados, devido à degradação por falta de manutenção, destruição por humanos, intempéries, ou impossibilidade de continuidade pela inutilização programada, podem também ser vistos como espécies de ruínas que deixam seus rastros de memória, como os HD's de Leo Caobelli.

5.2 Lais Myrrha

Por vezes, a partir de um vestígio tecnológico é possível recriar uma arquitetura física de uma ruína real. O “Projeto Gameleira 1971”, realizado em 2014 pela artista Lais Myrrha faz a reconstituição de um projeto de Oscar Niemeyer que ficou marcado por uma tragédia em Belo Horizonte (em 1971). Tratava-se do desmoronamento na construção do Palácio das Exposições, que seria o maior centro de convenções da América Latina. As obras teriam sido aceleradas porque o governador da época, Israel Pinheiro, queria encerrar seu mandato com uma marca positiva. Houve negligência na retirada das escoras de uma grande estrutura e, mesmo com o aviso de estalos dos operários a obra seguiu. Tudo veio abaixo, deixando cerca de sessenta e cinco mortos e cinquenta feridos.¹²⁵

A partir de relatos e de um registro fotográfico do jornal Estado de Minas da época, Lais reconstituiu o cenário dos escombros da construção e que fora, cuidadosamente apagado da memória oficial, pelo governo militar da época, assim como também desvinculado da imagem do famoso arquiteto que foi um dos grandes expoentes do projeto modernista brasileiro. Tudo foi apagado, assim como não existe registro do projeto e nem mesmo a planta dele.

A artista recria então este “deserto de memória corrompida” reconstruindo dentro do edifício COPAN¹²⁶ (uma das grandes obras de Oscar Niemeyer) um

¹²⁵ Uma reportagem que marca os 50 anos da tragédia, ainda impune, pode ser lido no link do Estado de Minas: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2021/02/04/interna_gerais,1234880/tragedia-da-gameleira-completa-50-anos-sem-justica.shtml

¹²⁶ Dentro do espaço expositivo da galeria Pivô (situada no COPAN).

cenário que representa aquele acidente e que, simbolicamente também desconstrói a ideia do projeto moderno, marcado pela intervenção militar. (Figuras 117 e 118)



Figura 117. Registro fotográfico da época do acidente, em que Lais se baseia para reproduzir a ruína.

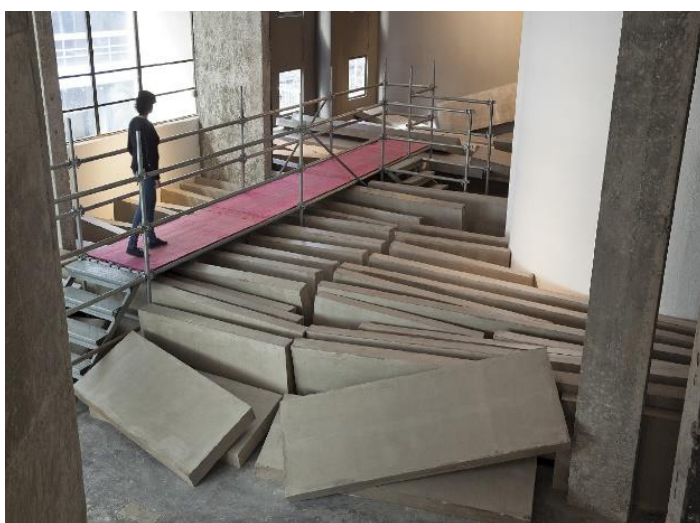


Figura 118. “Instalação” criada da ruína pela artista dentro da galeria Pivô, no COPAN (SP)

Assim, ruínas, tendo sido causadas por acidentes, descaso, especulação imobiliária, fragilidades institucionais ou tecnológicas, tornam-se também espaços obsoletos, fora do tempo presente, que precisam ser repensados, tanto virtualmente, como os desertos de Leo Caobelli, ou no espaço físico, como faz Lais Myrrha.

Se há um questionamento da tecnologia programada para falhar, por outro lado, muitos campos do saber também se propõem a pensar estratégias e alternativas para melhor aproveitamento dos espaços, com uma vida urbana mais sustentável.

O estudioso da Comunicação Cleomar Rocha (2018) destaca que o adjetivo “inteligente” se tornou importante para qualificar sistemas no séc. XXI: “vinculada a uma série de fatores, como, por exemplo, conexão com a internet, para os casos de smartphones e smart Tv’s; sustentabilidade energética e automação para casas; desenvolvimento social e econômico, para cidades.” (ROCHA, 2018, p. 181)

Inaugura também uma área de desenvolvimento tecnológico, conhecida como IoT- Internet of things (internet das coisas).

Segundo o autor, essa computação da vida avança para processos de automação e vinculação em rede, integrando objetos e coisas de tal modo que mesmo a comunicação torna-se automatizada, e tarefas do dia a dia, realizadas por eletrodomésticos, lâmpadas, robôs, conectados à rede de internet podem operar de maneira que não há necessidade de intervenção humana no processo.

Contudo, esse não pode ser o foco central, pois segundo Rocha, a tecnologia deve se basear na “sustentabilidade de ações” para garantir uma melhoria da qualidade de vida dos cidadãos, e, portanto, deve se concentrar sobretudo em processos humanos:

Assim, em uma cidade inteligente, conectar pontos e ônibus ou mesmo os ônibus a uma rede não basta. É necessário impactar e melhorar o deslocamento das pessoas, otimizando o serviço, reduzindo o tempo de locomoção e permitindo melhor organização multimodal desses fluxos. (ROCHA, 2018, p. 187)

5.3 Mapa mofo

Neste sentido, a ciência pode ser uma grande aliada para buscar soluções práticas na vida cotidiana do cidadão. Uma reportagem do jornal The Guardian (2014) intitulada “Cidades em movimento: como o mofo pode redesenhar nossos

mapas ferroviários e rodoviários”¹²⁷ explica como pesquisadores da área do transporte urbano estão utilizando a biomimética¹²⁸ para solucionar problemas do design espacial, reproduzindo rotas de transporte eficientes, fugindo de congestionamentos de tráfego e mesmo de condições climáticas temporárias, como enchentes, tanto em vias rodoviárias como ferroviárias.

Na pesquisa em questão, o fungo *Physarum polycephalum* tem se mostrado de grande ajuda neste mapeamento de rotas. Este é um organismo plasmodial unicelular que cresce a partir de um único ponto (como um polvo que se movimenta com seus diversos tentáculos) em busca de fontes de alimento. Na medida em que consegue achar a fonte mais promissora, suas outras ramificações morrem. Assim, ao organizar fontes de alimento (pedaços de aveia) em uma placa de Petri sobre o mapa de uma cidade, cada fonte representa uma estação ferroviária, como a exemplo realizado na Universidade de Hokkaido, no Japão, sendo possível mapear a rota mais eficiente de alimento, de acordo com o crescimento do mofo. Segundo a reportagem, “desde então, o lodo mapeou as redes de transporte ideais de inúmeras cidades, bem como a Rota da Seda e uma rota comercial global completa.”¹²⁹

Este mapeamento tem vantagens por sua facilidade de crescimento, velocidade e baixo custo, além de não agredir a natureza. Crescendo um centímetro por hora em condições ideais, esses microorganismos podem mapear com eficiência diversos problemas em poucos dias, como acidentes rodoviários ou inundações. Para reproduzir o empecilho no mapa e refrear o crescimento do organismo é necessário somente acrescentar o sal, que é um elemento tóxico, fazendo com que o mesmo se retraia, procure e cresça por caminhos diferentes na mesma rede.

Fica então assim comprovada a sua utilidade mostrando que mesmo microorganismos podem ajudar no (re)planejamento diário do trânsito, por

¹²⁷ A reportagem pode ser lida (originalmente em inglês) no seguinte link: <https://www.theguardian.com/cities/2014/feb/18/slime-mould-rail-road-transport-routes>

¹²⁸ A biomimética é uma área da ciência que se concentra no estudo de princípios criativos e estratégias da natureza pensando a sua funcionalidade para solucionar problemas atuais humanos, respeitando o princípio da sustentabilidade. É uma estratégia de aprender observando o modo de funcionamento desses organismos vivos para aplicar na vida prática humana.

¹²⁹ Um vídeo do crescimento dos fungos em uma das experiências feitas sobre um mapa pode ser visto no seguinte link do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=uifP0FFmDyo&t=17s> (Reconstruindo autoestradas ibéricas com bolor limoso)

exemplo, sem nenhum dano ou impacto na natureza. A prática da biomimética tem sido cada vez mais utilizadas pelos cientistas e poderia ser o equivalente de um trabalho das ciências humanas em que se observa de fora as estratégias de sobrevivência e adaptação de uma comunidade ao ser submetida a diferentes cenários.¹³⁰



Figura 119. Pesquisadores que usaram fungos viscosos para comparar sistemas de rodovias descobriram que a rede dos EUA está entre as menos eficientes. Fotografia: Andrew Adamatzky e Jeff Jones

5.4 Biosfera 2

Outro projeto, o Biosfera 2, realizado ao longo das décadas de 80 e 90, teve um princípio parecido da observação da natureza, porém, aqui tratava-se de estudar um grupo de oito pessoas em um local isolado, sem trocas diretas com a vida exterior, que reproduzia as condições da Terra, para observar se o ambiente em

¹³⁰ A tecnologia já permite a existência de mapas “vivos” no sentido do acompanhando do observador em tempo real. Como exemplo há o site com o mapa do metrô de Londres, que mostra o tempo de chegada dos trens em cada estação no presente momento. As informações são a todo tempo atualizadas. O mapa em questão está disponível no link: <https://traintimes.org.uk/map/tube/schematic/> No caso deste mapa, seria possível um trabalho conjunto com o “mapa mofo”, no sentido de que este poderia achar rotas a serem construídas em alternativa à desastres ambientais, por exemplo.

questão supriria as necessidades humanas na proposta de ser autosustentável.

A ideia inicial teve origem com John Allen. Ex-engenheiro das forças armadas dos Estados Unidos, e que posteriormente se especializou na Universidade de Michigan em Sistemas fisiológicos, tornando-se um ecologista, Allen juntou um grupo de pessoas, que partilhavam dos mesmos pensamentos sobre comunidade, ecologia, e, seguindo o espírito da contracultura (e movimento hippie) do momento, mudaram-se todos para viver em uma fazenda no Novo México.

Allen e seus companheiros buscavam fazer estudos sobre a convivência humana, ao mesmo tempo em que trabalhavam a sua integração com a terra. Transformaram seu estilo de vida a partir da fazenda que era autosustentável. Faziam teatro e se apresentavam em diversos lugares. Com o tempo, sentiram que precisavam expandir suas experimentações e realizaram a construção de um navio, que percorreu diversos lugares do mundo, em que se apresentavam, com peças que falavam sobre a condição humana e sua relação com a natureza, chamando atenção para as mudanças climáticas, ao mesmo tempo em que buscavam financiamentos para a sustentação de seus projetos.

Para entender onde o grupo chegou posteriormente é necessário antes entender suas influências. A primeira e mais notável inspiração do coletivo vinha diretamente do teatro da crueldade, nas ideias do teórico e artista Antonin Artaud.

O pensador francês se inspira em princípios dos movimentos dadaísta e surrealista para idealizar sua prática teatral, que rompia com o modelo clássico de teatro, com um espírito de vanguarda e de protesto (na questão climática, sobretudo) e baseado na improvisação e espontaneidade. De acordo com a definição da enciclopédia do Itaú Cultural:

O Teatro da Crueldade rejeita não somente as características do teatro tradicional, mas também, de modo geral, a racionalidade da sociedade ocidental, propondo as bases para um novo teatro e para uma nova maneira de apreensão do mundo, que remeta ao nível pré-verbal da psique humana. O termo "crueldade" se refere aos meios pelos quais o teatro pode abalar as certezas sobre as quais está assentado o mundo ocidental - a começar pela própria linguagem.¹³¹

Suas principais características combatiam o teatro como uma via de entretenimento, assim como também:

¹³¹ Disponível no link: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>

a caracterização psicológica dos personagens; a valorização exagerada do enredo; e o predomínio da dramaturgia em relação à encenação. Propõe ainda: um teatro físico, centrado na experiência corpórea dos atores e, por conseguinte, também do público; a interação entre atores e espectadores; o fim da divisão entre palco e plateia, com a encenação ocupando todo o espaço; um espaço teatral não tradicional (espaços adaptados, galpões, igrejas, hospitais ou quaisquer outros lugares que a encenação demande); e, sobretudo, o teatro visto como experiência ritualística, destinada à cura das angústias e à reintegração do homem à sua totalidade física e espiritual.¹³²

Desta forma, é possível entender como em seguida o grupo começa a expandir suas ações para uma realidade paralela, surreal, que foi a de tentar reproduzir o próprio ecossistema da Terra em uma escala menor, de “laboratório”¹³³.

O documentário *Missão Planeta Terra* (ou *Spaceship Earth*, no original)¹³⁴, de Matt Wolf (2020), destaca algumas obras que serviram de inspiração ao grupo. O livro *Almoço nu* de William Burroughs, publicado em 1959, que apresenta um personagem (autobiográfico) que percorre cidades sob o tema do vício em drogas, muito utilizadas na época como uma subversão ao modo de vida produtivo, consumista, buscando assim experiências de criatividade e do inconsciente humano; o livro *Primavera Silenciosa* da bióloga Rachel Carson, publicado em 1962, uma das primeiras obras, e considerada pioneira do movimento ambientalista, que destacava e criticava o uso de agrotóxicos, pesticidas e defensivos agrícolas nos Estados Unidos, durante as décadas anteriores de 40 e 50, pensando a relação do humano com a natureza, em como poderiam afetá-la de maneira catastrófica; outro livro que também foi citado é o romance surreal e inacabado *O Monte Análogo* de René Daumal, publicado na década de 1950, que fala sobre um grupo de montanhistas que resolvem escalar o desconhecido Monte Análogo. Para tal empreitada deveriam usar conhecimentos específicos de entendimento da natureza, para conseguir acessar o continente onde ficava situado, pois o mesmo não constava na carta náutica da região, era invisível e inacessível ao mundo exterior. O grupo, era composto por cientistas, artistas, filósofos e tinha a crença de que a montanha uniria o céu e a terra; assim também o filme *Corrida silenciosa*, de Douglas

¹³² Disponível no link: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13540/teatro-da-crueldade>

¹³³ Aproximadamente dois hectares de terra planejada.

¹³⁴ Disponível na plataforma online do Netflix.

Trumbull (1972), apresentava uma ficção científica situada em um futuro onde os humanos conseguiram meios artificiais para a produção de alimentos. Um jardineiro espacial, componente de uma equipe que tinha por ordens destruir o restante do que havia sobrado de natureza verdadeira do planeta decide se destacar do grupo para preservá-la; por fim, há também a influência direta do arquiteto Richard Buckminster Fuller, a quem é atribuído o conceito de “cúpula geodésica”, uma estrutura esférica formada por pequenos triângulos que conferem à forma estabilidade e resistência. O objetivo de Fuller era construir habitações leves, flexíveis, energeticamente viáveis e de baixo custo para que se modificassem de acordo com as necessidades de quem fossem abrigar.

Tendo em vista essa gama de influências e após percorrem o mundo no navio, construir um hotel em Katmandu, uma galeria de arte em Londres, um enorme complexo natural na Austrália e uma floresta tropical na América Central, já nos anos 90, John Allen e seu grupo decidiram que o grande projeto de suas vidas seria a construção de um sistema de vida, que reproduzisse a Terra, em uma escala menor, que pudesse ser controlada.

Cabe aqui ressaltar a controvérsia deste projeto. Tendo como pensamento primário a reprodução das condições da biosfera, tinha na verdade por intenção seguinte pensar como seria reproduzir as mesmas condições em um outro planeta. O bilionário, que financiava a biosfera 2, oriundo de uma família que explorava petróleo no Texas, pensava na possibilidade futura de investir em uma colonização extraterrestre. Se o homem queria chegar e se estabelecer em Marte, por exemplo, deveria conseguir reproduzir um ecossistema a longo prazo que pudesse ser implantado lá também. Um projeto que começou com uma ideia de buscar soluções para uma vida mais sustentável, que não agredisse a natureza, mostrou-se nada mais do que uma vontade do homem de mapear um outro território, ainda inexplorado e desconhecido para então colonizá-lo. Cabe aqui o questionamento: O desejo de colonizar um outro território, é inerente ao ser humano? O homem sente que ao mapear uma área, ele tem o domínio dela? Precisa fazê-lo para sentir-se seguro? Ou simplesmente representa uma questão de poder sobre o outro, ainda que esse outro seja possivelmente um planeta desabitado?

Analisando, em um primeiro momento, a missão chamada de Biosfera 2 (já que a Biosfera 1 era a Terra em si) obteve êxito. O grupo de Allen conseguiu

construir a estrutura em um território no estado do Arizona, nos Estados Unidos, de aproximadamente dois hectares de terra (Figura 120), com a reprodução dos biomas terrestres, como a floresta tropical, a savana, o deserto, com espécimes de flora selecionadas e implantadas por uma grande equipe de botânicos, juntamente com uma fauna designada por biólogos especializados. O objetivo era que um pequeno grupo de oito selecionados, pesquisadores das áreas da agricultura, design, engenharia, tecnologia, ecologia entre outros, conseguissem permanecer na estrutura baseada na cúpula geodésica de Fuller, por dois anos sem que houvesse a necessidade de sair daquele território, que ele fosse totalmente autosustentável e que também não houvesse interferências do exterior ali dentro.

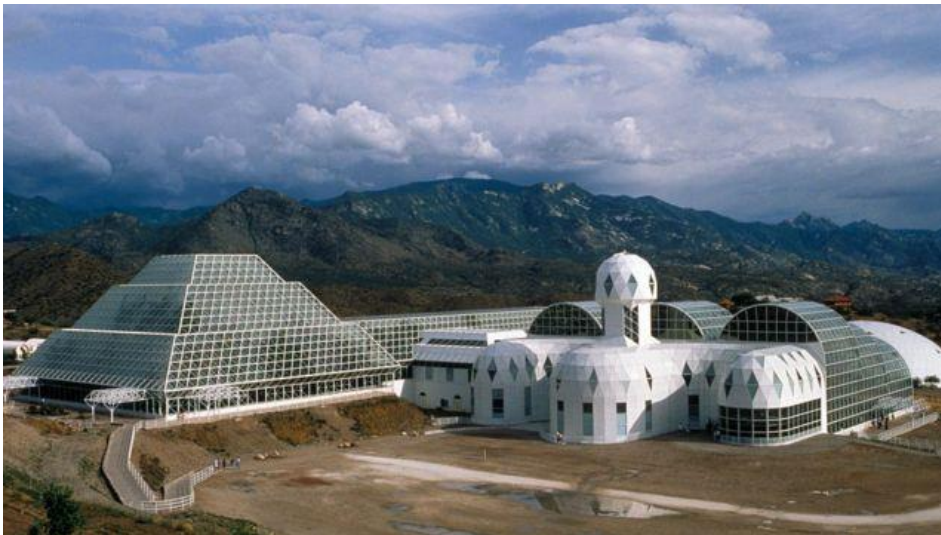


Figura 120. Complexo da Biosfera 2 visto por fora



Figura 121. A equipe dentro da Biosfera 2, em um dos seus biomas

Os membros eram monitorados por uma vasta equipe de pesquisadores, mas pouco antes do segundo ano acabar, o ambiente já não se autosustentava. Dentre os motivos, a terra cultivada para a construção do ecossistema ali era muito nova e não conseguia suprir a demanda de oxigênio dos oito biosféricos (como eram chamados os habitantes). Como não havia o suprimento necessário de oxigênio as plantações também não estavam produzindo variedades de comida como esperado. Logo, os oito “tripulantes” começaram a ter problemas de saúde, pois o oxigênio e os nutrientes da terra eram insuficientes. Assim também começaram a ter problemas de convivência no grupo. Logo a grande equipe do lado de fora, juntamente com Allen, decidiu intervir e acabaram levando suprimentos para o interior da biosfera 2. Nesta altura já havia um descrédito por parte da comunidade científica, que via a transformação de um empenho de estudo se converter em um espetáculo midiático. Durante a estadia dos biosféricos começaram a ser realizadas visitas guiadas no exterior da redoma da biosfera 2, um “Big Brother” do entretenimento ecológico.

Ao final, quando os oito voltaram ao convívio comum, fora da estrutura geodésica, John Allen e o bilionário investidor do projeto entraram em desacordos que culminaram com a saída do primeiro, o grande idealizador do ecossistema da biosfera 2, e o controle do local passou às mãos de Steve Bannon¹³⁵, que atraiu muitos investidores de Wall Street e descaracterizou o projeto inicial que era o de ser um experimento fechado. Após dois anos, porém, Bannon deixou o que agora era visto como um empreendimento, mobilizado por uma ação civil movida pelos ex-membros biosféricos, que o acusavam de “abuso processual” e de ter a intenção de destruição do experimento. Hoje a Biosfera 2 está sob jurisdição da Universidade do Arizona, que garante a segurança da continuidade do projeto e que não seja destruído. São desenvolvidas diversas pesquisas acadêmicas nas áreas de ecologia, recursos hídricos, experimentos botânicos, estudo de solos, entre outros, além da disponibilidade de um programa pedagógico com a visitação de escolas ao local.

É possível observar que é promissor aliar a ciência aos processos de mapeamento de territórios na busca da sustentabilidade do planeta¹³⁶. O próprio

¹³⁵ Que recentemente esteve à frente da campanha presidencial que elegeu Donald Trump e que era aliado também de Jair Bolsonaro. Figura representativa do partido de Direita nos Estados Unidos.

¹³⁶ Embora objetivos escusos caminhem ao lado deste.

termo “sustentabilidade”¹³⁷ pressupõe a integração da economia, do ambiente e da sociedade. Por vezes, a questão ambiental, assim como também a questão energética ganham destaque em face da questão social, que fica relegada a um segundo plano. Mas não é possível viabilizar um grau de equilíbrio que reivindique um *status* de ecologicamente correto e economicamente justo se não houver uma integração do sistema cultural dentro dessa lógica. Os seres humanos não vivem isolados. Estão inseridos em sistemas culturais, com linguagens próprias, mas que precisam conviver e colaborar entre si para o funcionamento das engrenagens que movem, sobretudo, as cidades grandes.

Assim, ao pensar questões relacionadas à vida dos indivíduos nas cidades e soluções práticas para o seu cotidiano é preciso pensar também que o contexto deve ser visto do ponto de vista da saúde mental desses habitantes.

Georg Simmel em seu texto “As grandes cidades e a vida do espírito” (1995) apresentou um panorama, na virada do século XIX para o século XX, sobre a interioridade do sujeito que se diluía na multidão, ao mesmo tempo em que reivindicava suas particularidades humanas. Esse é um quadro que permanece, pois o ritmo das inovações tecnológicas segue cada vez mais acelerado, ocasionando também a “intensificação da vida nervosa”, com mudanças muito rápidas entre as percepções externas e internas do cognitivo humano.

Isso se deve ao fato de que, na cidade o sujeito sofre uma sobrecarga de estímulos, como construções, barulhos, trânsito, superlotação dos transportes e lugares em geral. Não é possível ter um ritmo de vida mais lento, mais uniforme. Seu modo psicológico atua mais com o entendimento (Simmel), que é a força mais capaz de adaptação, ao contrário do homem do campo, que consegue apreender suas relações de maneira mais sentimental e anímica, tendo assim um psicológico menos sobrecarregado e um cotidiano mais tranquilo.

O homem da cidade estando ligado a esse ritmo de vida mais objetivo, associado à produção e consumo, acaba voltado para a sua subjetividade, e como afirma Simmel torna-se indiferente ao outro, caracterizado como o *blasé*, que seria a não reação, acomodando-se às formas da metrópole e priorizando sua auto-

¹³⁷ Que começa a ser melhor delineado e difundido a partir da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano (United Nations Conference on the Human Environment - UNCHE), no ano de 1972.

preservação. Ao mesmo tempo, dentro de casa, mesmo estando em sua ilusão de conforto e comodidade, em algum momento sentirá esse quadro destacado da sociedade como um não pertencimento de comunidade, uma ausência de identidade de grupo, uma certa solidão, ou mesmo outras enfermidades psicológicas (ou psíquicas) como ansiedade, síndrome do pânico, entre outras, tão comuns no presente, que são também reflexos de um modo de vida acelerado.¹³⁸

Segundo o geógrafo Milton Santos, em seu texto “Elogio da lentidão” (2001)¹³⁹, a crença no progresso técnico ganhou muita força mesmo antes do processo de globalização se estabelecer. O que ocorre é que as nações, devido aos seus contextos culturais e econômicos diversos acabam produzindo velocidades diferentes, o que acarreta em um sentimento de superioridade daqueles que tem mais acesso às novidades técnicas do que os demais, ainda vistos como “atrasados”:

Ser ultramoderno impõe-se como uma ilusão generalizada, e o tempo desejado é o tempo da nova técnica. Seu ideário se alimenta de uma construção ideológica elaborada de forma sistêmica, mas que é apenas diretamente funcional para um pequeno número de atores privilegiados. (SANTOS, 2001)

Segundo Santos essa corrida contra o tempo não teria sentido, do ponto de vista moral e social. Seria apenas fruto da necessidade de algumas empresas que tem grande influência na política dos Estados e instituições supranacionais. Assim também, a “velocidade utilizada é um dado da política, e não da técnica”.

Desta maneira, ele entende que se o progresso técnico vier acompanhado do progresso político, em um mesmo território, por exemplo, nações diferentes podem viver em harmonia, cada qual em uma velocidade correspondente, uma “idade técnica” diferente. Para alcançar esse estado de equilíbrio é necessário reconhecer então a realidade dos territórios:

São usos múltiplos marcados por diferentes velocidades e pela utilização de técnicas as mais diversas, maneira de deixar que o território nacional constitua uma verdadeira casa coletiva, um abrigo para todos, empresas, instituições e homens.

¹³⁸ A pandemia de covid-19 talvez tenha sido o momento de maior exacerbação (forçada) de afastamento e isolamento social, onde as doenças mentais se manifestaram com maior força.

¹³⁹ Disponível no link da Folha de São Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>

Somente dessa forma, soluções de convivência plenas ou sequiosas de humanidade são possíveis. (SANTOS, 2001)

Desta forma, esse quadro não configura uma negação da modernidade e regresso ao passado, mas a possibilidade de encontrar combinações que visem o bem-estar social da coletividade. É possível, segundo ele enfatiza, “dispor da maior velocidade tecnicamente possível no momento e não utilizá-la. É possível fruir da modernidade nova, atual, sem ser obrigatoriamente o mais veloz.” Não deixar que a velocidade se imponha sobre as decisões políticas e sociais, e que a técnica possa ser também distribuída democraticamente.

Será dessa forma que, num primeiro momento, serão reforçadas as individualidades fortes, provocando a necessidade de uma informação veraz, criando limites à propaganda invasora e enganosa, tudo isso se dando paralelamente a uma renovação do papel do Estado nacional. Será, também, por meio desse processo que o mercado interno será revigorado e os mercados comuns entre países serão horizontalizados, abrindo caminho para que o dinheiro regresse à sua condição histórica de equivalente universal e abandone a sua função atual de regedor exclusivo e despótico das relações econômicas. Pelas mesmas razões, aquilo a que chamamos de "informalidade da economia" melhor cumprirá suas funções econômica, social e política sem a necessidade de formalizações alienantes e fortalecendo o papel da cultura localmente constituída como um cimento social indispensável a que cada comunidade imponha sua própria identidade e faça valer, a um ritmo próprio, o seu sentido mais profundo. (SANTOS, 2001)

Essa tentativa de fortalecer a cultura para que seja esse aglutinador social responsável pela construção, manutenção e reformulação dos territórios (e de seus significados) tem sido objeto de estudo dentro do campo da arte, sobretudo com os movimentos da *enviromental art* e *site-specific*¹⁴⁰, na década de 1970, que trouxeram questões sobre o meio ambiente, e a sustentabilidade, assim como também o planejamento urbano, a geografia, entre outros campos.

A artista americana Mary Miss sempre trabalhou na fronteira entre escultura, arquitetura e instalação artística. Ela sempre teve interesse em pensar o trabalho artístico na esfera pública, no espaço urbano. Pensar como o artista poderia desenvolver um papel mais ativo e central nas questões de seu tempo. Alguns desses

¹⁴⁰ Arte ambiental e arte específica (que deve ser desenvolvida em um lugar específico, fora do contexto usual da arte, dos museus e instituições em geral).

desafios, como a sustentabilidade, às vezes é mostrado como uma ideia interessante, mas há uma certa dificuldade na tangibilidade da experiência.

5.5 City as Living Lab_CALL

Pensando neste ponto, em uma prática que colocasse a arte a serviço do meio ambiente, mas que também tivesse uma preocupação social, Miss criou o projeto CALL – City as Living Laboratory (A cidade como um laboratório vivo ou a cidade como laboratório de vivências) – Sustainability Made Tangible Through The Arts.¹⁴¹ Com uma equipe de profissionais ligados à arte, design, arquitetura, entre outras áreas de interesse, foi lançada uma plataforma online que reúne todas as informações sobre o CALL¹⁴², servindo não só como divulgação das ações implementadas, mas também como a central de acesso ao grupo, para quem deseja desenvolver o projeto em seu bairro e/ou cidade.

A proposta é fazer caminhadas (Figura 122) a partir de um olhar mais lento, mais focalizado em determinadas zonas, onde é feito um mapeamento para perceber as suas necessidades, que podem ser ambientais, climáticas, sociais, de integração, de saúde, e funcionais do espaço, identificando pontos que necessitam de maior atenção, como também a manutenção, conservação ou desenvolvimento de espaços públicos, como escolas locais, praças, ruas e avenidas. As caminhadas são feitas de maneira a congrega artistas, cientistas (que podem ser biólogos, geólogos, etc.) e a comunidade local.

¹⁴¹ Trad. Sustentabilidade tornada tangível através das artes.

¹⁴² Plataforma disponível no link: <https://www.cityaslivinglab.org/>



Figura 122. Caminhadas promovidas nos bairros seguindo um ritmo mais lento que o usual.

A partir de uma série de caminhadas e de todo material mapeado e coletado na cidade, o grupo promove oficinas (*Workshops*) com os artistas e membros da comunidade (cerca de 40 pessoas) que estiveram presentes na caminhada, facilitando conversas mais aprofundadas para pensar os projetos na área do design.

Em seguida, com base nas informações trocadas e coletadas nas oficinas, o CALL encomenda conceitos aos artistas participantes, para que possam estabelecer o escopo de novas propostas reais, não só para atender aos questionamentos concernentes à comunidade em questão, mas que também os envolvam neste processo.¹⁴³

Por fim, as melhores propostas são testadas e implementadas. Os projetos podem ser tanto em uma pequena escala, como iniciativas que podem impactar permanentemente uma cidade.

Um dos projetos concretizados em 2014 foi realizado a partir de caminhadas no Harlem. Posteriormente nas oficinas evidenciou-se que a maior preocupação da comunidade era o enfrentamento das situações de emergências, como o furacão Sandy (2012). Houve então uma parceria entre o CALL e a organização de ativistas

¹⁴³ De acordo com a descrição no site, as propostas estabelecem o escopo do conceito, objetivos, colaboradores científicos, parceiros comunitários pretendidos, considerações locais e logísticas, cronograma de implementação e orçamento.

do clima WeACT for Enviromental Justice (Nós agimos para a justiça ambiental), que em 2015 havia lançado um plano climático do norte de Manhattan, para a construção de uma estrutura que serve como local de atividades comunitárias, centro de informação e apoio antes, durante e depois de um furacão, por exemplo, ou um corte de energia geral. A proposta escolhida foi a de Elliot Maltby (Figuras 123 e 124):



Figura 123 e 124. O design escolhido para o centro de informações para situações de emergências

Já outros projetos fazem uma integração maior entre a comunidade e os museus, e evidenciam aspectos do meio ambiente que por vezes passam despercebidos no cotidiano, como o projeto *Flow: Can you see the river?* (Fluxo: você pode ver o rio?) (2011). A intenção era a de evidenciar a bacia hidrográfica do Rio Branco (White river Watershed), importante fonte de água potável e para produção de energia da cidade. Na ocasião, Mary Miss trabalhou em conjunto com o Museu de Arte de Indianápolis para montar sua instalação urbana, que também contou com uma exposição no museu. Para a artista o rio era o espelho do cidadão. Sua instalação contava então com espelhos, posicionados na beira da estrada, que circundavam seis quilômetros da bacia. Desta forma, os passantes poderiam desacelerar, observar melhor o ambiente, ver sua imagem refletida e imersa naquela paisagem, pensar a importância de um rio para uma cidade e como os indivíduos se relacionam com aquele ambiente (Figura 125 e 126). Cada ponto de parada continha também informações extras, que poderiam ser acessadas por meio de seus respectivos celulares. Além disso, na exposição dentro do museu, Miss colocou um mapa de Indianápolis (Figura 127) que permitia aos visitantes localizar sua casa e

orientá-la em direção ao rio, ilustrando assim que todas as propriedades são propriedades que ficavam na beira do rio e que este era um grande norteador da cidade.¹⁴⁴



Figura 125. Pontos de parada com espelhos e numerados para informações extras sobre o rio acessadas através do celular do passante.



Figura 126. Detalhe dos espelhos na beira do Rio.

¹⁴⁴ Uma pequena fala da artista Mary Miss sobre o projeto pode ser vista no link: <https://www.youtube.com/watch?v=7mJoYbxsCIY>

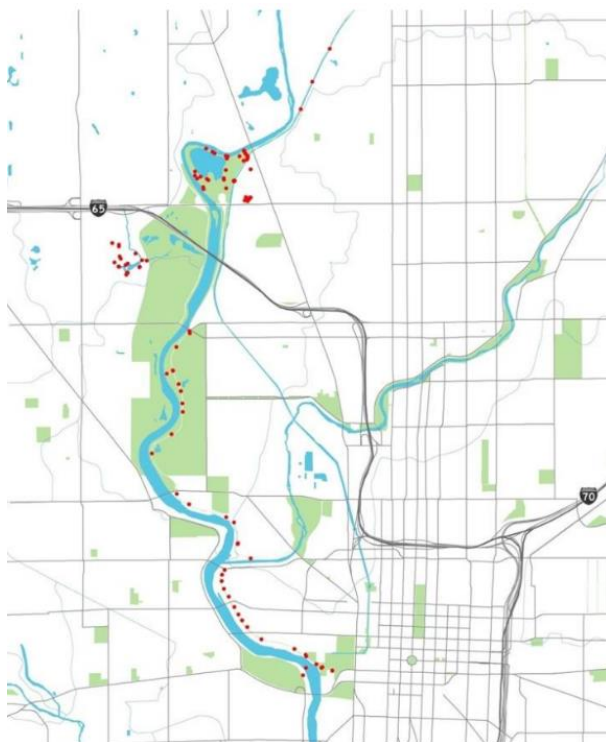


Figura 127. Mapa da cidade com os pontos destacados em sua instalação.

Deste modo, o interessante desses projetos primeiramente é promover uma série de caminhadas, respeitando o espaço, e sobretudo o tempo lento de que fala Milton Santos, da comunidade local e do lugar.

É ainda possível dizer que iniciativas que fazem essa mescla entre a classe artística e moradores locais enriquecem o coletivo de maneira que há colaboração para um bem maior, fortalecendo a identidade local, como também promovem uma troca de experiências pessoais entre um grupo diversificado de participantes, que também se conecta com o ecossistema em que vive.

Diferentemente dos situacionistas que buscavam a caminhada descompromissada e o acaso, aqui, embora se esteja aberto ao acaso do encontro, a caminhada objetiva uma ação final¹⁴⁵, que é planejada em uma cadeia de acontecimentos, que envolve sobretudo a integração humana para tornar as cidades mais habitáveis.

A ideia que começou em Nova York, acabou se expandindo para o território nacional dos Estados Unidos. Além disso, o CALL fez uma estrutura replicável,

¹⁴⁵ Apesar dos situacionistas não caminharem com um roteiro prévio com “objetivo final”, tinham a intenção de ir contra o tempo de produção, que ditava o capitalismo. Aqui, da mesma maneira, os projetos também não tem cunho financeiro e nem a pressa de atender a um mercado.

uma espécie de “kit de ferramentas”, disponibilizada de graça no site. É uma espécie de roteiro (Figura 128) de como desenvolver as caminhadas e as estratégias seguintes, na tentativa de envolver os habitantes das regiões em que serão aplicadas, para combater problemas locais, mitigar as mudanças climáticas e fortalecer as vozes dos residentes locais, aliados a artistas que facilitem e deixem sua marca criativa no processo de tornar as cidades mais habitáveis e garantir que as gerações futuras também tenham a chance de uma vida mais sustentável.

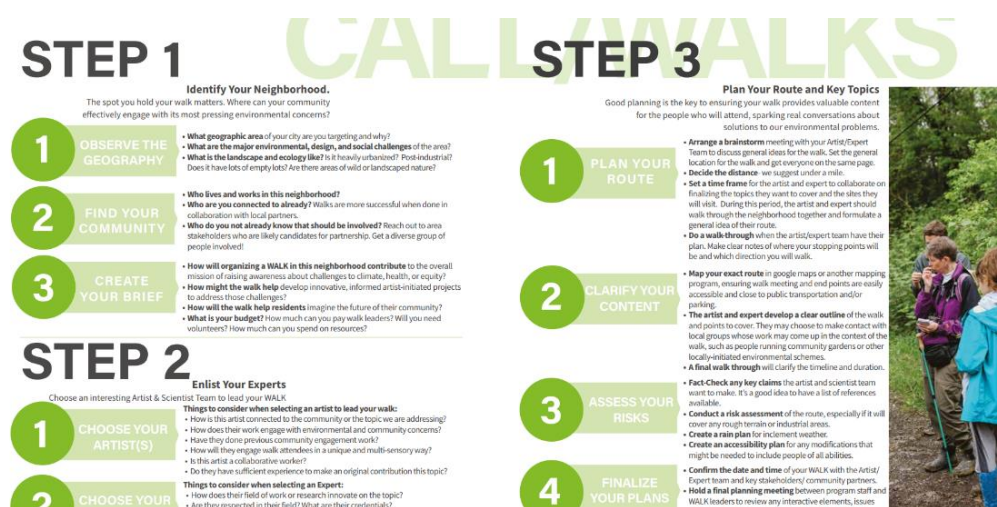


Figura 128. Roteiro de formação das caminhadas, disponibilizado no site do CALL.

Mesmo antes, nos anos sessenta, o estudioso Henri Lefebvre (2010) já tinha a preocupação de pensar esse espaço da cidade e a ação humana nele. Ele observou que com a industrialização pós segunda-guerra mundial a cidade foi se transformando com uma urbanização e consumismo acelerado e onipresente. O espaço criado era a reprodução das relações sociais de produção, e por isso era um produto social complexo - tornando os espaços públicos vitrines da publicidade - que influenciavam diretamente nas práticas e percepções da sociedade, além de representar também um poder e meio de controle naquele território. Assim, cada sociedade criava o seu espaço em um determinado momento.

Lefebvre defendia que para a existência de uma nova sociedade era necessário criar um novo espaço.¹⁴⁶ Seu conceito do “direito à cidade” traz

¹⁴⁶ Por isso se opunha aos urbanistas soviéticos, anos antes, pois achava que eles não tinham realizado esse movimento, mas tão somente reproduziram a cidade criada na modernidade, dentro

parâmetros centrais para a criação dessa nova sociedade, onde todos deveriam ter esse direito à cidade, com a concessão de estar presente naquele lugar, a apropriação, o acesso aos valores utilitários e centralidade, à diferença e aos excedentes criativos que o espaço urbano oferecia.

Na mesma década, a socióloga Ruth Glass cunhou o termo “gentrificação” (1964) observando que o mesmo processo do “boom” da urbanização estava provocando um deslocamento das pessoas dentro da cidade. Glass percebeu que estava ocorrendo um processo de venda de imóveis mais antigos nas regiões centrais das cidades (sobretudo em um primeiro momento observado em Nova York e Londres). Empresas e investidores (um mercado imobiliário não regulamentado) compravam imóveis por preços mais baixos, pois eram mais antigos, reformavam e alugavam ou vendiam por preços mais altos, supervalorizando o território. Assim, aos poucos, as pessoas mais abastadas, e novos ricos iam se mudando para essas regiões mais centrais e as pessoas que não tinham mais como pagar por esses aluguéis foram se mudando para as regiões periféricas da cidade, longe do centro. Enquanto alguns falavam em um processo de modernização da cidade, e o credo neoliberal colocava que o Estado não deveria intervir nas atividades econômicas do lugar, pois o mercado livre produziria a melhor solução de organização urbana para todos. O que ocorria na verdade era um processo de exclusão e segregação das populações mais pobres para a margem dos territórios.

Dentro deste contexto capitalista que desenvolve a metrópole de maneira a torná-la irresistível para os investidores e acentua o processo de gentrificação cada vez mais, é possível destacar cidades que, apesar de serem ricas e “promissoras” em desenvolvimento tecnológico e de mercado, apresentam problemas comuns a todas as cidades, como é o caso de Hamburgo, na Alemanha.

Apesar de ser uma das cidades mais ricas da Europa, com famosas discotecas que atraem turistas o ano todo e com o segundo maior porto e estaleiro (*HafenCity*) europeu, a localidade vem enfrentando um processo de esgotamento urbano e crise energética desde a década de 90.

Antigos imóveis na área central, antes pertencentes às classes trabalhadoras ou abandonados foram sendo vendidos a licitantes com preços mais altos, com a

do funcionamento capitalista, não criando a possibilidade de desenvolvimento de uma sociedade socialista plena.

intenção da construção de hotéis de luxo, apartamentos e grandes empreendimentos de escritórios, enquanto os aluguéis foram subindo de maneira exorbitante, de maneira a acentuar o processo de gentrificação. Ao mesmo tempo, Hamburgo optou por um consumo de energia através da fonte de combustíveis fósseis em um momento em que ficava óbvio, pela alta emissão de CO², que não seria uma boa escolha futura, devido às mudanças climáticas que estavam sendo evidenciadas já há tempos. Além disso, houve a construção de um gasoduto que cortou um parque público ao meio, diminuindo assim o espaço de natureza para lazer dos residentes.

Aos poucos houve o crescimento de um movimento dos próprios moradores, de diversos bairros da cidade, que começaram a fazer vários questionamentos sobre a cidade que gostariam de morar - sobre os valores dos aluguéis, sobre o conhecimento da comunidade de seu bairro (quem eram os vizinhos?), sobre a área verde disponível, sobre o espaços de lazer para as crianças, sobre a fonte de energia que abastece a cidade, sobre o trânsito, sobre o fluxo de turistas – e começaram a se organizar para protestar, manifestar, ocupar casas, ruas, praças, assim como promover celebrações nas ruas, escrever manifestos, buscar assinaturas para a melhoria do espaço social, observando que apesar de desconsiderados das grandes tomadas pelo governo, estavam em maioria.

Em 2009 houve a divulgação de um memorando de negociações secretas entre investidores e políticos locais, com planos de demolição de um bairro antigo, com uma história de resistência, perto do porto de Hamburgo. Houve grande mobilização e divulgação dos dados até que dois meses depois uma manifestação levou às ruas mil e quinhentas pessoas. Após este evento, foi fundado o *Centro Sociale*, um espaço de encontro autônomo (sem nenhum cunho comercial), pensando o direito à cidade de todos os residentes e contra a gentrificação, sob a bandeira *Recht auf Stadt* (Um direito à cidade), inspirado nas ideias de Lefebvre.

Pouco tempo depois duzentos artistas e ativistas ocuparam quinze edifícios inteiros em Gängeviertel, bairro operário (fabril) da cidade, no séc. XIX, perto do centro. Estes haviam sido vendidos a um grande investidor que iria demolir tudo e construir um conglomerado luxuoso no lugar. Os artistas promoveram uma grande exposição de arte e exigiram uma postura de desistência da prefeitura.

Assim, cerca de vinte e cinco iniciativas criaram a rede de nome (também) “Recht auf Stadt” (Direito à cidade) abrangendo diversos bairros e ambientes

sociais, como a classe trabalhadora e a classe média. Ficou evidente o desejo de mapear as áreas da cidade e reconfigurá-la para melhor uso de seus habitantes. Uma iniciativa deles e para eles. A força da rede é tamanha que três meses depois, os artistas conseguiram o direito às áreas de Gängeviertel de volta. A prefeitura comprou as áreas vendidas e assinou acordos de cooperação com posseiros, que lhes dava o controle sobre as casas, assim como sobre as reformas que seriam realizadas lá.¹⁴⁷

5.6 Park Fiction

Uma das iniciativas de mais impacto, unindo a iniciativa popular da comunidade com as artes, antes mesmo da rede ser formada, foi o projeto do Park fiction (Figura 129) (ficção de parque ou parque fictício), que foi se desenvolvendo desde 1995 até que, em 2005 o parque, idealizado pelos moradores, foi finalmente inaugurado, em um lugar privilegiado, com vista para o porto da cidade.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Já o gasoduto da usina foi paralisado após ordem judicial motivada por uma organização ambientalista que ajuizou contra ela, há uma tentativa de planejamento para tratar as questões de regulamentação sobre o aumento dos aluguéis e a classe política foi obrigada a colocar o “direito à cidade” como pauta de suas discussões. Este é um movimento que pode ser observado em diferentes lugares do mundo, como em Tel Aviv, o movimento Lekulanu (para nós) – formado por pessoas de diferentes posições políticas (na questão da Palestina) para discutir as urgências urbanas, com fóruns de bairros; nos Estados Unidos, o movimento “Direito à cidade”, ativo em sete áreas discutindo a gentrificação, questões ambientais e sociais, e o movimento “Sem Teto” no Brasil, questionando as tomadas de decisão urbana sobretudo sobre a questão habitacional, em prédios e áreas abandonadas e/ou especuladas.

¹⁴⁸ Desde 2013 foi renomeado para Gezi Park Fiction St. em solidariedade ao parque Taksim Gezi, em Istambul. Em 2013 teve início um protesto pacífico com cerca de cinquenta ambientalistas contra a demolição do parque Taksim Gezi, contra a derrubada de seissentas árvores para a construção de um quartel militar e um centro comercial. Quando o grupo foi atacado pela polícia (na época primeiro ministro, hoje presidente, Erdogan), os protestos cresceram em toda a Turquia, assim como também receberam apoio de outros países pelo mundo. A vizinhança onde fica situado o Park fiction conta também com uma comunidade Turca, que saiu às ruas em Hamburgo, em protesto pelo parque Gezi.



Figura 129. Inauguração do Park Fiction em 2005

No site onde o projeto é descrito¹⁴⁹ caracteriza-se como uma “produção coletiva de desejos” para um parque no distrito da luz vermelha em St. Pauli (Red light district). A região havia sido negociada anteriormente pela prefeitura, que venderia a um grupo de investidores, e que planejava construir um empreendimento no local. Contudo, e apesar dos dez anos de lutas, através de uma rede inteligente de intercâmbio entre agentes diversos da cidade, tais como: artistas, donos de pequenos comércios, líderes religiosos, professores, imigrantes e residentes em geral, assim como as crianças (Figura 130), resolveram ao invés de realizar um protesto direto contra o governo, organizar um planejamento paralelo para a região.



Figura 130. “Planejadores urbanos não autorizados, como nós..” – As crianças também sempre estiveram presentes no projeto.

¹⁴⁹ A plataforma pode ser acessada pelo link: <https://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>

O processo foi composto por exposições de documentários (Figura 131), palestras, oficinas, debates, uma plataforma de produção e troca que, a partir do conhecimento local, criou um movimento de conscientização sobre a importância de reconfigurar aquele território. Para tal, o planejamento foi estruturado como um jogo (Figura 132), e não como um folheto comum, que era distribuído aos residentes da comunidade, mostrando as possibilidades de atuação deles no projeto. Houve uma espécie de “kit de ferramentas” para situar as posições de intervenção do indivíduo: “o Gabinete de Plasticina, o Arquivo dos Desejos, questionários e mapas, a Biblioteca do Jardim e o Action Kit (um estúdio de planejamento portátil com uma vista panorâmica desdobrável do Rio Elba, para visitas domiciliares), uma linha telefônica com secretária eletrônica para quem se inspira tarde da noite.”



Figura 131. Exibição de filmes e documentários nas praças públicas incentivam a participação da comunidade local

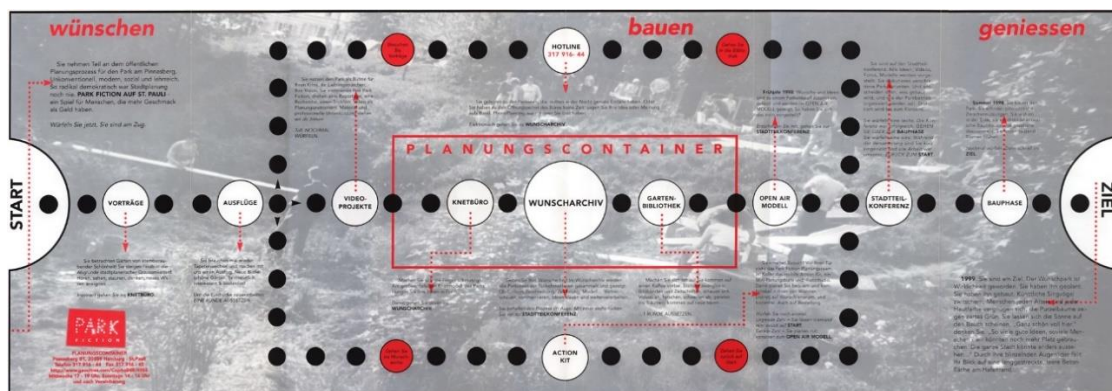


Figura 132. O jogo distribuído à população para que vejam suas possibilidades reais de participação ao se envolverem no projeto

Após o filme da cineasta Margit Czenki *Desires will leave the house and take to the streets* (os desejos vão deixar a casa e tomar as ruas) (2000), com as diferentes e emblemáticas vozes que configuravam o ativismo daquele lugar, a política ligada à arte¹⁵⁰, característica do movimento, o grupo foi convidado para a Documenta11 (2002) (Figura 133), o que trouxe muita visibilidade - ratificou a importância da arte também para reconfigurar os espaços habitáveis e chamar atenção para as questões climáticas, além da gentrificação, e questões sobre convívio no espaço público e coletividade¹⁵¹ - e possibilitou mais a frente a construção do parque.



Figura 133. Grupo representante do projeto Park fiction na Documenta11, em Kassel (2002).

¹⁵⁰ O mesmo ativismo destacado por Tania Bruguera anteriormente.

¹⁵¹ A Documenta é uma das maiores e mais importantes exposições coletivas realizadas desde a arte moderna, com participação e visibilidade internacional, que acontece a cada cinco anos em Kassel, na Alemanha.

Arquitetos e paisagistas trabalharam em colaboração com as ideias dos moradores locais. A ilha Teagarden ou Ilha das Palmeiras foi baseada em um desenho de um menino local, chamado Yusuf. Composta por palmeiras artificiais, de tamanho natural, possibilita que se coloque redes para que a pessoa possa deitar e apreciar a paisagem do porto (Figura 134) ; Há solários e um gramado ondulado, imitando um tapete voador e um mosaico inspirado em Alhambra (Figura 135). Há ainda o “Bosque de bambu do político humilde” e o Jardim do Cão (com uma árvore em formato de cachorro da raça poodle), os jardins dos inquilinos e o campo Tulip Patterned Tartan de Nesrin Biguen, “com tulipas fazendo referência à era das Tulipas na Turquia, o século XVI, uma época apreciada pelo florescimento das artes, tolerância, falta de ambição militar e intercâmbio com o Ocidente”.



Figura 134. Redes instaladas entre as palmeiras artificiais da ilha Teagarden



Figura 135. As palmeiras artificiais, o gramado ondulado em forma de tapete voador e o mosaico colorido.

É possível observar que, tanto o CALL, citado anteriormente, como o Park fiction são iniciativas que buscam envolver a comunidade local, em uma dimensão relacional, estudada por Nicolas Bourriaud (2009) a partir de iniciativas artísticas para repensar o espaço da cidade. Esse espaço vai ser recriado aqui, pelo movimento e interação entre os indivíduos, respeitando o tempo (lento) do corpo humano, longe do tempo acelerado de processamento do algoritmo e das máquinas automatizadas.

Segundo o artista André Feliciano (2021), a era do Antropoceno¹⁵² trouxe uma nova forma de entendimento sobre a natureza, que deixa de ser vista como autônoma, tornando-se o “jardim” a ser cultivado pelas decisões humanas. Desta forma, a cultura também vem se adaptando a este novo modelo de “natureza cultivada” e valores diversos são desenvolvidos nas mãos do artista, que é visto agora como o “jardineiro da arte”, que faz a plantação de uma arte coletiva até que com o tempo esta se torne viva na cultura.¹⁵³ A “arte como conceito” se transformaria como a “arte como cultura” fazendo emergir novas maneiras de pensar, como a ideia do museu que se transforma em vivário.¹⁵⁴

Sobre o tempo de ação dessa nova arte ele reflete que o termo “Arte Contemporânea” já não atende a essa nova proposta:

Mas se as mudanças que precisamos de fazer na sociedade levarem tempo, incluindo questões ecológicas, sociais, políticas e culturais, deveríamos continuar a venerar o presente ou devemos ganhar consciência da passagem do tempo? A palavra “Contemporâneo” já não é suficiente para nomear a nossa sociedade que pensa a longo prazo! Qual palavra pode simbolizar o cultivo da sociedade com o passado, presente e futuro combinados? Para nomear uma sociedade que precisa de tempo para crescer e ser transformado? (FELICIANO, 2021)

Assim, inspirado na ideia do cultivo de sementes que florescem na Primavera, assim como também na ideia do Renascimento, importante na passagem da visão Teocêntrica para a Antropocêntrica, séculos antes, Feliciano cria o termo

¹⁵² Termo que foi popularizado nos anos 2000 pelo químico Paul Crutzen, define a era geológica pós Holoceno – período caracterizado pelas temperaturas mais quentes após a era Glacial. Há um debate em torno do início da era do Antropoceno entre cientistas e pensadores em geral, alguns colocando como marco temporal a Revolução Industrial e outros indicando o tempo pós segunda guerra mundial. Independente da data exata, a era do Antropoceno é a época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra.

¹⁵³ Há um jogo de sentido com a palavra “cultura” pois esta é usada como o sentido cultural e o sentido de cultura como processo de desenvolvimento na natureza de animais e plantas.

¹⁵⁴ O manifesto desenvolvido pelo artista pode ser acessado pelo link: <https://files.cargocollective.com/c128289/BOOK-Floraissance---5th-print-2021.pdf>

“Florescimento” (Floraissance) para nomear essa nova arte, que não pensa mais só o presente, mas também tem a preocupação ambiental com o futuro. É de comum vontade de todos os tipos de arte agora a mudança da sociedade ao longo do tempo, e a função conceitual artística se transformaria em possibilidade cultural.

Desta forma, as iniciativas do CALL e do Park fiction ao estabelecerem um novo método de atuação como um jogo (no caso do segundo mais explicitamente, já que o plano de ações possíveis é distribuído em formato de jogo de tabuleiro aos residentes participantes), que é criado coletivamente, desloca também o sentido dessa arte, que não possui mais um sentido puramente objetivo, ou estético e/ou conceitual, mas trata-se de um processo de desenvolvimento cultural que envolve toda a relação entre seres humanos e natureza.

Pensar o desenvolvimento das demarcações de território dentro deste contexto coletivo tornaria então a nova delimitação dos mapas um processo mais natural e mais democrático.

6. Conclusão

Como foi possível notar ao longo da leitura do trabalho os mapas contextualizam e ajudam na compreensão da cidade e do cotidiano urbano. Trazem sua representação geográfica, assim como também refletem seus aspectos culturais. Analisar um mapa historicamente pode mostrar inclusive as mudanças que as diferentes regiões sofreram ao longo do tempo.

A tecnologia alterou não só nossa percepção de mundo, como também a nossa interação com os mapas, tornando-se uma aliada para esquadrinhar ainda mais os territórios. Plataformas como *Google Maps* permitem o detalhamento de informações sobre pontos de interesse, além de servirem como guias de rotas possíveis, orientação de tráfego, ou reconhecimento de um lugar novo.

Contudo, os mapas aqui apresentados vão além das funções mais usuais de orientação e reconhecimento, para o turismo, para o planejamento urbano e arquitetura, e organização geral da cidade. Aqui também organizam a memória coletiva (Nora e Halbwachs), mantendo-a viva e pulsante - como o Ditamapa faz ao criar um mapa para organizar os logradouros e escolas com nomes de ditadores, no período em que o Brasil viveu sob ditadura militar -, revelam dados de resistências de povos, colonizados e/ou marginalizados, ou mesmo grupos de indivíduos sem acesso a direitos fundamentais, como os imigrantes excluídos hoje na Europa - como Tania Bruguera mostra em seu mapa do continente unificado da Pangéia, em “The Francis Effect”, que dignidade independe da nacionalidade do indivíduo.

A arte aliada à cartografia consegue exprimir o caráter mais radical¹⁵⁵ dessa convivência com o mundo, pois revela justamente outros lados, inexplorados. Se debruça sobre questões específicas e às vezes preteridas em estudos mais objetivos da geografia e do urbanismo. São exemplos dessas questões os mapas furados e queimados de Horácio Zabala que revelam a censura e violência vivida na América latina durante os regimes militares.

Da mesma maneira elucidam também condições sócio-econômicas do tempo que estão representando, como o vídeo *Nunca é noite no mapa* de Ernesto

¹⁵⁵ Radical no sentido de radicalidade, de extremos.

de Carvalho. Ele revela quadros do desmantelamento das áreas mais desfavorecidas de grandes cidades brasileiras, gentrificadas, e o racismo estrutural no Brasil quando mostra imagens de abordagens policiais sobretudo em relação à população jovem e negra nas áreas periféricas.

Assim também a arte chama atenção para usos e implicações da tecnologia, não só nos mapas, mas na sociedade em geral, como no trabalho de Simon Weckert, “Google maps hacks” em que o artista brinca com o sistema de monitoramento de tráfego das ruas pelo *google maps*, fazendo com que noventa e nove smartphones concentrados em um carrinho de mão burlem esse sistema e provoquem um congestionamento fictício na rua mostrando assim que a tecnologia pode ser falha também,

Também ajuda no questionamento sobre o reaproveitamento de áreas tidas como “obsoletas”, não só de áreas físicas, reais, como também o próprio espaço virtual dos HD’s, como vimos no “Deserto de erros” de Leo Caobelli. A partir de uma nova montagem, coletiva e colaborativa, origina-se assim uma outra territorialidade, que, mesmo fictícia, carrega um simbolismo e a potência de provocar reflexões e reconfigurações do espaço real.

Há também os trabalhos que alinham os estudos científicos e a tecnologia, para conjecturar a transformação de territórios, como o exemplo do “mapa mofo”. Assim, a partir do entedimento de um processo da natureza pretende-se uma “imitação” (inspiração) deste princípio para alterar padrões de comportamentos e resolver problemas humanos, como os tráfegos intensos nas grandes metrópoles.

Por fim, também são importantes as obras de caráter relacional, que trabalham a dimensão da interação, da intersubjetividade dos participantes, residentes de uma comunidade congregados para remapear seu território e agir em função do melhoramento de seu habitat, como propõe o CALL. Com suas caminhadas objetivadas em um processo de criação de estratégias de arquitetura e urbanismo e arte, da mesma forma, o projeto do Park fiction, mobiliza grupos de residentes locais para retomar o uso do espaço público e pensar coletivamente no futuro daquele local.

A arte por vezes também atua de maneira mais direta nessa tomada de consciência.

A exposição “Rio Utópico” de Rosângela Rennó escancara e realça

caracteres que podem passar despercebidos no cotidiano acelerado da cidade, como a possibilidade de enxergar o lado mais agradável de determinados bairros - tratados quase sempre pela grande mídia como violentos, pobres e sem atrativos – pelo viés poético de seus nomes, que revelam utopias e caráter positivo (ex: Cidade de Deus, Jardim Maravilha), assim como propiciar um outro olhar, mais cuidadoso, através das fotografias realizadas e fornecidas por seus moradores.

É papel da arte fazer o leitor/observador do mapa refletir sobre o território, fazendo com que haja, inclusive, um auto-reconhecimento dele em relação a esse mapa, como Ernesto de Carvalho faz ao se ver refletido pela lente da câmera que eternizou sua imagem no google maps, através de sua constatação: “Eu estou dentro do mapa”.

Por isso também, por vezes, foi necessário não só desviar dos mapas, mas evitá-los, desconstruí-los ou mesmo destruí-los. Segundo o narrador de Houellebecq, o artista deve buscar a destruição dos mapas para seguir outros caminhos:

Mapas rodoviários e cópias fotográficas se espalhavam sobre o assoalho às centenas, e aquilo tudo não fazia qualquer sentido (...) Eram meses, anos de trabalho que estava destruindo (...) Ser artista, na sua opinião, era antes de tudo ser alguém *submisso*. Submisso a mensagens misteriosas, imprevisíveis, que poderíamos, na falta de termo melhor e na ausência de toda crença religiosa, qualificar como intuições (...) Essas mensagens podiam implicar a destruição de uma obra, até mesmo de um conjunto inteiro de obras, para enveredar numa direção radicalmente nova, ou até, eventualmente, sem nenhuma direção, sem dispor de qualquer projeto, sem nenhuma esperança de continuação. Era nisso, e somente nisso, que a condição de artista podia, algumas vezes, ser qualificada como difícil. (HOUELLEBECQ, 2022, p. 96)

Deste modo, optar por obras a partir dos seus desvios, falar sobre os caminhos, ou rotas possíveis, é também falar sobre os mapas, mesmo que não o representem diretamente, pois o mapa sempre esteve presente na conformação das sociedades.

É sempre um reflexo espacial do tempo presente, com um discurso, que pode ser comparado ao passado, assim como projetar uma intenção (de representação) futura. Cabe aqui também a exemplificação de escolha de rotas na imagem de “Camino” (1982) de Leon Ferrari:



Figura 136. “Caminos” de Leon Ferrari (1982)

A primeira imagem (mais acima) apresenta uma rota lógica a ser seguida, linearmente, representando a opção de apresentação de um mapa. Logo abaixo os caminhos tortuosos representam a opção sem uma ordem lógica a ser seguida, sem a apresentação direta de mapa, como sugere, por exemplo, o site *Drive and Listen*, em que é possível o conhecimento das ruas de uma cidade, através de uma “caminhada” feita por um vídeo, sem a visualização de seu mapa.

Por conseguinte, este é um trabalho que instiga o leitor a procurar as obras de arte e fazer o seu próprio mapa de correlações entre elas. Apesar de estarem separados por temas, “Memórias e afetos”, “Resistências”, “Vigilâncias”, “Espaços obsoletos e sustentáveis”, os caminhos dos trabalhos se cruzam como os pedestres nas esquinas das ruas da cidade, se entrelaçando em assuntos e questionamentos que vão ser caros a diferentes públicos.

Logo, ao longo da leitura é possível pensar no mesmo trabalho em diferentes temas. Como exemplo podemos citar a obra “The missing voice” de Janet Cardiff. Localizada no primeiro capítulo, sob o viés da memória - por se tratar de uma proposição que pensa a memória coletiva do espaço da cidade de Londres - a mesma poderia perfeitamente se encaixar no capítulo que trata das vigilâncias, pois traz o

caráter da tecnologia utilizada como um instrumento do detetive, que é o participante da obra.

Em outros exemplos, há elementos que se repetem em diferentes trabalhos, como a referência do conto de Edgar Allan Poe “William Wilson” que é citada tanto na questão dos duplos na obra de Paul Auster, no primeiro capítulo, como na influência sobre o nome do projeto de Leo Caobelli. “Desertos de erros” é uma expressão que está contida no mesmo conto referenciado.

A própria exposição de Rosângela Rennó poderia se configurar no tema dos afetos, pois trata diretamente da visão do habitante sobre o local que vive, mas está aqui posicionada como um mapa de resistência, por se tratar de mapas de lugares que são muitas vezes excluídos das grandes representações da cidade do Rio de Janeiro. São os mapas desses bairros que vão ser postos em um lugar turístico, o Instituto Moreira Salles, confrontando o padrão de um público mais abastado, que dificilmente iria visitá-los por espontânea vontade.

Por vezes, são detalhes mínimos que fazem a interligação das propostas. O parque citado no primeiro capítulo, na história de Livia Aguiar, é o parque Taksim Gezi. Este é o mesmo que agora, no projeto Park fiction renomeia um parque em Hamburgo, no quarto capítulo. Livia o visita anos antes. Anos depois houve uma onda de manifestações que tomou as ruas na Turquia. Essas começaram de maneira pacífica contra o desmatamento do local para a construção de um quartel militar e centro comercial. Contudo, com a reação violenta por parte do governo, se intensificaram causando uma comoção internacional. Hamburgo, sendo uma cidade que possui grupos de imigrantes e tendo um grupo de imigrantes turcos renomeou o nome do parque para Gezi Park Fiction St. em solidariedade a sua pequena comunidade e à Turquia.

Vemos assim que há, mesmo que inconscientemente, um entrecruzamento de dados a nível de temas, espaços ou tempos das propostas escolhidas.

Assim também, observei que se em um primeiro momento o procedimento de mapeamento dos trabalhos culminou em uma curadoria, em um segundo momento podemos dizer que um dos trabalhos apresentados, o mapa “Travessias pelo Porto” (2022), criado por mim, também é fruto desse acúmulo, que é próprio da pesquisa. Tentando encontrar evidências, perseguindo os objetos de maneira obsessiva, traçando hipóteses, buscando relações possíveis entre eles, procurei

discutir o que está sendo produzido no eixo da arte contemporânea em relação com os mapas, inseridos na cultura digital, falei sobre os artistas e criei o meu próprio processo artístico, que culminou com a feitura deste mapa da cidade do Porto, que representa também o meu caminho traçado geograficamente poético, dentro da experiência urbana no contemporâneo.

Por fim é possível notar também que a arte esteve sempre se dobrando sobre o mapa, evidenciando questões específicas desde os primórdios, para estilizar visões de mundo, como nos mapas históricos, ou corroborar conquistas territoriais. Passa a ter estilos mais objetivos para uma função pedagógica nas escolas, e agora mais recentemente, com a internet e trabalhos/obras/plataformas questiona a estrutura construída e solidificada dos mapas, pensando em como os espaços virtuais e físicos influenciam a convivência entre os indivíduos nas sociedades, visualizando mais amplamente as possibilidades da cidade.

Sendo “navegável” como os oceanos anteriormente percorridos nas rotas coloniais, a internet também se torna mapeável. Por isso houve aqui a opção de congrega obras com mapas materializados em papel, representados em exposições, como também mapeamentos em plataformas digitais, abertas.

A arte seria para o mapa o elemento que ajuda na sua expansão, seja para a rede virtual, ou real, configurada em mapas, rotas ou desvios. A arte direciona o mapa não para responder perguntas, mas para suscitá-las através de seus diferentes discursos. Estes alteram a percepção da práxis vital, através de temas e superfícies (reais ou virtuais) para modificá-la.

7. Referências bibliográficas

ARENDT, H. **A condição humana**. Roberto Raposo (Trad.). 1 edição brasileira. Riode Janeiro: Forense Universitária; Rio de Janeiro: Salamandra; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1981.

AUGÉ, M. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade. Campinas: Papirus, 2006.

AUSTER, P. **A triologia de Nova York**.(Trad.) Marcelo Dias Almada. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 1986.

BEIGUELMAN, G. **Políticas da imagem- vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX, In:___ **Walter Benjamin**, Flávio R. Kothe (org.), São Paulo, Ática. (1985 [1955])

_____. **Magia e técnica, arte e política** - Obras escolhidas. (Trad.) Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 3 edição, 1987.

BLANCHOT, M. A fala cotidiana. In:___**A conversa infinita 2: a experiência limite**. João Moura Jr. (Trad.), São Paulo: Editora Escuta, 2007.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, traduzida e publicada por Leituras SME: Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. Julho de 2001.

BORGES, J. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. **Ficções**. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972.

BOURDIEU, P. **Coisas Ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Denise Bottman (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, A.; LOGAN, R. Celular de Guerrilha: usos subversivos da tecnologia móvel no Brasil. **Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación** N.º 129, agosto - noviembre 2015. pp. 113-127) Ecuador: CIESPAL, 2015.

BRUGUERA, T. **Hablándole al poder**. Catálogo da exposição. Yerba Buena Center for Arts, MUAC- Museo Universitario Arte Contemporáneo. México: Universidad Autónoma del México, 2018.

CAMINHA, P. V. de. **A carta de Pero Vaz de Caminha.** (org) Douglas Tufano. São Paulo: Editora Moderna, 1999.

CARDOSO, V.; Fernandes, M. G.; Rodrigues, C. (Org). **Representações, Desenhos e Imagens do Território.** Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto: Diário do Minho, 2021.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética.** (1 ed.). São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARVALHO, B. **Cidade porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro.** São Paulo: Objetiva, 2019.

CERTEAU, M. de. A fala dos passos perdidos. In: **A invenção do Cotidiano- 1.Artes de fazer.** Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth (Trad.) Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1994.

_____. **Andando na cidade.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - número 23. Anna Olga de Barros Barreto (Trad.), IPHAN,RJ, 1994.

_____. Os fantasmas da cidade. In: **A invenção do Cotidiano- 2.Morar, cozinhar.** Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth (Trad.) Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2011.

_____. Um lugar comum: A linguagem ordinária. In: **A invenção do cotidiano - Artes de fazer** . (Trad.) Ephraim Ferreira Alves - 9 edição, Petrópolis: Ed.Vozes, 2003

COHEN, R. **Performance como linguagem.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

Comunidade In:___ COSTA, Ariadne; DI LEONE, Luciana et ali (orgs). **Indicionário do Contemporâneo.** Belo Horizonte: UFMG, 2018.

DANTO, A. **Após o fim da arte: A arte Contemporânea e os limites da História.** (Trad.) Saulo Krieger. São Paulo: EDUSP, 2006.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

_____. **A teoria da deriva.** 2006. Disponível em <https://bibliotecaanarquista.org/library/guy-debord-teoria-da-deriva>.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia,** Vol. 2, Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.

ELIAS, N. (1939). **O processo civilizador**. 2 volumes. Trad. Ruy Jungmann. 2ª. ed., Rio de Janeiro, Zahar, 2011.

FELICIANO, A. **Floraissance**. 2016. Manifesto disponível em: <https://files.cargocollective.com/c128289/BOOK-Floraissance---5th-print-2021.pdf>

FLUSSER, V. **O mundo codificado por uma filosofia do design e da comunicação**. (Org.) Rafael Cardoso. (Trad.) Raquel Abi-Sâmara, Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. (Trad.) Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, S. **O mal-estar na cultura**. (Trad.) Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

GÂNDAVO, P. **Tratado da Terra do Brasil : história da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil** / Pero de Magalhães Gandavo. -- Brasília : Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

GARCÍA, J. T. (1943) **Manifesto Escola do sul**. Disponível em: <https://uma.wordsinspace.net/2011/2011/11/30/inverted-map-of-south-america/>.

GINZBURG, C. Sinais. Raízes de um Paradigma Indiciário. In: **Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GLASS, R. **London: Aspects of change**, Londres: MacGibbon & Kee, 1964.

GOMES, R. C. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____; Margato, I. (Org.). **Espécies de Espaço – Territorialidades, literatura, mídia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Novos Realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

HAN, B. **Agonia do Eros**. Enio Paulo Giachini (Trad.), Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

HEIDEGGER, M. A questão da Técnica. In: **Ensaio e conferências (1889 – 1976)**. Emmanuel Carneiro Leão (Trad.), 8 edição, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

HEIN, R. (org) **Queria ter ficado mais**. Rio de Janeiro: Lote 42, 2014.

HOUELLEBECQ, M. **O mapa e o território**. Rio de Janeiro: Record, 2022.

IBÁÑES, R. **O sonho do mapa perfeito – cartografia e matemática**. National Geographic. Barcelona: RBA revistas, 2021.

JACQUES, P. B. **Apologia da Deriva – Escritos Situacionistas sobre a Cidade** (1 ed.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2008.

JÜNGER, E. A mobilização total. Trad. Vicente Sampaio. **Natureza Humana**, v.4, n.1., 2002, pp.186-216, 1930.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. (Trad.) Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: EDUSC, 2001.

KINDER, M. (1991). **Playing with power: In movies, television and video games**. Berkeley, CA: University of California Press.

KRAUSS, R. **Sculpture in Expanded Field**. *October*, 8, 30-44, Cambridge MA: THE MIT PRESS, 1979.

LACERDA, M. Espelho, espelho meu. **Revista Continuum**. P.22-23. São Paulo: Itaú Cultural, maio 2011.

LEFEBVRE, H. **Critique de la vie quotidienne I: Introduction**. Paris: L'arche Éditeur, 1961.

_____. **Critique de la vie quotidienne, III: De la modernité au modernisme (pour une métaphilosophie du quotidien)**. Paris: L'arche Éditeur, 1981.

_____. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Centauro Editora, 2010

LE GOFF, J. **História e Memória**, 1.º Volume: História [Storia e memoria, Einaudi, 1977, trad. Ruy Oliveira], Lisboa, Edições 70, 2000.

LURY, C.; DAY, S. New Technologies of the Observer: #BringBack, visualization and Disappearance. In: **Theory, Culture e Society**. Vol. 34 (7-8) 51 -74, UK, 2017.

MANOVICH, L. **The language of new media**. London: The MIT Press, 2000.

_____. (2015) Banco de Dados. **Revista Eco-Pós**, 18(1), 7-26. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i1.2366>.

MCLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MONACHESI, J. A explosão do artivismo. **Folha de São Paulo**, 6 de abril de 2003. P.5-9. São Paulo, 2003.

NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares In:___ **Lugares e memória**. Revista do programa de Estudos pós-graduados em História e do Departamento de História, PUC-SP, n 10, 1993.

OBRIST, H. U.. **Ai Weiwei entrevistado por Hans Ulrich Obrist**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2013.

ORWELL, G. **1984**. (Trad.) Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, O. A Tradição da Ruptura. In:___ **Os filhos do barro**. Tradução Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREC, G. Aproximações do quê?. **Revista ALEA**, V.12, nº1, janeiro-junho, p.178-180. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

POE, E. A. O homem da multidão. In:___ **Contos de Edgar Allan Poe**. (Trad.) José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1986

ROCHA, C. Cidades Inteligentes. In:___ **Travessias: Diálogos criativos**. Goiânia: UFG, 2018.

ROCHA, G. Estética do Sonho. In:___ **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SACHS, O. **O homem que confundiu a mulher com um chapéu**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

SALMON, S. **Imagineering the inner city? Landscapes of pleasure and the commodification of cultural spectacle in the postmodern city**. In: HARRINGTON, C.Lee; BIELBY, Denise (Orgs.). *Popular Culture: Production and consumption*. Londres: Blackwell, 2011, p. 106-119.

SANTIAGO, S. **Aos sábados, pela manhã – Sobre autores e livros**. (Org.) Frederico Coelho. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

SANTOS, B. S.. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes**. Novos estud. - CEBRAP no.79 São Paulo Nov. 2007 disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004

SANTOS, Milton. Elogio à lentidão. **Jornal Folha de São Paulo**. 11 de março 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1103200109.htm>

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein [1971], 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SENNETT, R. **Carne e Pedra- o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Marcos Aarão (trad.), Rio de Janeiro: Record, 1994.

SIMMEL, G. **As grandes cidades e a vida do espírito (1903)**. In: *Gesamtausgabe*. vol. 7. pp. 116-131. Leopoldo Waizbort (Trad.) Frankfurt: M. Suhrkamp. 1995.

SONTAG, S. Contra a interpretação. In:___**Contra a Interpretação**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

SPERANZA, G. **Atlas portátil de América Latina – Arte y ficciones errantes**. Finalista Premio Anagrama de ensayo. Barcelona: Editorial ANAGRAMA. Edición em formato digital: 2012.

UCHOA, C. W. **Travessias do cotidiano: do banal ao radical**. 2017. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós Graduação em Comunicação Social, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

VIRILIO, P. **Velocidade e Política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

Dissertações e Teses consultadas na FBAUP_UP (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto):

ABREU, J. S. P. M. **A vida agitada de uma cidade: Desconstrução de rotinas e construção de novos lugares**. 2016. Dissertação. Faculdade de Belas Artes_ Arte e Design para o espaço público - Orientação: Professora Doutora Gabriela Vaz Pinheiro / Co-orientação: Professora Désirée Pedro, Universidade do Porto, Porto, 2016.

ALMEIDA, L. **Geografias imaginárias: um processo criativo de leitura na cidade**. 2014 – Dissertação. Faculdade de Belas Artes_Arte e Design para o espaço público – Orientação: Profº Arqº Pedro Bandeira, Universidade do Porto, Porto, 2014.

BENFATTI, C. G. **Cidade prescrita: Instrução e deriva como forma de experimentação na cidade do Porto.** 2019. Relatório de Projeto apresentado para Mestrado. Faculdade de Belas Artes_Artes Plástica: Desenho – Orientação: Prof. Doutor Paulo Almeida, Universidade do Porto, Porto, 2019.

CANHA, A. N. F. **Uma geometria de regeneração: contributos da criação experimental para o espaço comum – estudos de casos na cidade do Porto.** 2017. Tese. Faculdade de Belas Artes – Orientação: Prof. Doutor Heitor Manuel Pereira Pinto da Cunha e Alvelos, Universidade do Porto, Porto, 2017.

CHICA, A. R. **My type of Porto: Um guia de turismo ilustrado por lettering como instrumento de resgate e valorização da identidade cultural da cidade do Porto.** 2020. Dissertação. Faculdade de Belas Artes _Design Gráfico e Projetos Editoriais – Orientação: Prof. Pedro Amado, Universidade do Porto, Porto, 2020.

FILHO, J. V. O. **A Casa impossível: A ação performativa e a idiorritmia na construção de relações com a cidade** 2016. Dissertação – Faculdade de Belas Artes _Arte e Desing – Orientação: Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos, Universidade do Porto, Porto, 2016.

FILIPE, T. **Entre corpo e cidade: conexões na espacialidade no âmbito multissensorial.** 2019 – Dissertação. Faculdade de Belas Artes_Arte e Design para o espaço público – Orientação: Professor Doutor Joaquim Jorge da Silva Marques / Co-orientação: Professor Doutor Miguel Costa, Universidade do Porto, Porto, 2019.

LEITE, B. F. **O som da cidade: bases para uma leitura do espaço público.** 2011. Dissertação. Faculdade de Belas Artes_Arte e Design para o espaço público – Orientação: Prof. Doutor Pedro Bandeira, Universidade do Porto, Porto, 2011.

MALHEIRO, B. P. R. S. P. **Sítios para ouvir música no Porto: um roteiro musical destinado aos visitantes da cidade do Porto.** 2020. Dissertação. Faculdade de Belas Artes_ Design da imagem – Orientação: Professor José Carneiro / Co-orientação: Professor Heitor Alvelos, Universidade do Porto, Porto, 2020.

REIS, L. R. F. **A cidade é uma rua – O imaginarius como suporte da memória coletiva.** 2009. Dissertação – Faculdade de Belas Artes_ Design de Imagem – Orientação: Prof. Doutor Heitor Alvelos e Prof. Adriano Rangel, Universidade do Porto, Porto, 2009.

VASCONCELLOS, M. L. G. V. **SO: Sistema de orientação- Um sistema que incrementa a velocidade de leitura nos mapas turísticos.** 2014. Tese. Faculdade de Belas Artes_Arte e Design – Orientação: Professora Doutora Susana Barreto / Co-orientação: Professor Doutor Rui Mendonça, Universidade do Porto, Porto, 2014.

ZOTIVICI, F. C. **A performatividade do cotidiano: ações do dia a dia enquanto performances na cidade do Porto.** 2020. Dissertação. Faculdade de Belas Artes_Arte e Design para o espaço público – Orientação: Maria Manuela Oliveira Barros / coorientação: Rui Paulo Vitorino dos Santos, Universidade do Porto, Porto, 2020.

FILMOGRAFIA: (ano)

FILHO, K. M., DORNELES, J. **Bacurau.** Brasil. 2019

LY, L. **Os Miseráveis (Les Misérables).** França. 2019

MELIANDE, M. **Mormaço.** Brasil. 2019

NOLAN, C. **Tenet.** Estados Unidos. 2019.

SPIELBERG, S. **Minority Report,** Steven Spielberg. Estados Unidos. 2002.

WOLF, M. **Missão Planeta Terra (Spaceship Earth).** Estados Unidos. 2020.

MUSICOGRAFIA

COSTA, G. **Não identificado.** 1969

DEGREES, T. T. **When will I see you again?.** 1973

8. Sites Web apresentados

Artangel. Surface Noise by Scanner. Disponível em: <https://www.artangel.org.uk/project/surface-noise/>. Acesso em: 8 jul 2021.

Artangel. The Missing Voice by Janet Cardiff. Disponível em: <https://www.artangel.org.uk/project/the-missing-voice-case-study-b/>. Acesso em: 8 jul 2021.

ArtForum. Entrevista com a artista Mona Hatoum. 10 de setembro de 2019. Disponível em: <https://www.artforum.com/interviews/mona-hatoum-on-uncertainty-and-allure-in-remains-to-be-seen-80717>. Acesso em: 19 abr. 2020.

CALL_City as living lab. Disponível em: <https://www.cityaslivinglab.org/callwalks>. Acesso em: 10 jul.2021.

Cidade nova- Território inventivo. Disponível em: <https://circocrescereviver.org.br/territorio-inventivo/>. Acesso em: 19 de mai. 2022.

Coletivo PORO. Disponível em: <https://poro.redezero.org/apresentacao/>. Acesso em: 8 abr.2020.

Dérive. Disponível em: <https://deriveapp.com/s/v2/>. Acesso em: 23 mar. 2021.

Desertos de erros- Leo Caobelli. Disponível em: <https://desertosdeerros.com.br/>. Acesso em: 12 jan. 2022.

Ditamapa. Disponível em: <https://ditamapa.desvirtual.com/pt/colabore> (temporariamente fora do ar). Acesso em: 14 fev.2021.

Drive and Listen. Disponível em: <https://driveandlisten.herokuapp.com/>. Acesso em: 3 abr.2020.

Imago Mundi Collection. Disponível em: <https://imagomundicollection.org/>. Acesso em: 25 jan.2021.

Instituto Moreira Salles. Exposição Rio Utópico de Rosângela Rennó. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/rio-utopico/>. Acesso em: 27 ago. 2020.

Museu digital da Universidade do Porto. Disponível em: <https://museudigital.pt/pt/>. Acesso em: 3 out. 2021.

Park Fiction. Disponível em: <https://park-fiction.net/park-fiction-introduction-in-english/>. Acesso em: 12 jul 2021.

Rimini Protokoll. Disponível em : <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/>. Acesso em: 26 jun.2018.

The decolonial atlas. Disponível em: <https://decolonialatlas.wordpress.com/>. Acesso em: 24 mai.2023.

The Guardian. “Cities in motion: how slime mould can redraw our rail and road maps”– 18 de fevereiro de 2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/cities/2014/feb/18/slime-mould-rail-road-transport-routes>. Acesso em: 16 jun. 2022.

Transeuntis Mundi. Disponível em: <https://transeuntismundi.com/pt/oprojeto/~>. Acesso em: 5 mar.2020.

Vimeo. Ateliê Encantado – Ronald Duarte e Alexandre Vogler (PORTO). Disponível em: <https://vimeo.com/641497481?ref=fb-share&fbclid=IwAR2mqzKd8K8yklbhXG32rUPI8SGCqMCO5WZsOtcynIBk0ewZ1R3oHFjgqM>. Acesso em: 22 nov. 2021.

YouTube. “How not to be seen – a fucking didactic educational mov.file” - Hito Steyerl. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LE3RlrVEyuo>. Acesso em: 16 jun. 2022.

YouTube. “How not to be seen”- Grupo Monty Python’s Flying Circus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-M2hs3sXGo>. Acesso em: 16 jun. 2022.

YouTube. “Nunca é noite no mapa” - Ernesto de Carvalho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dkVfRne-eMI&t=150s>. Acesso em: 2 dez. 2018

YouTube. Conferência “What is Transmedia? Perspectives on Metaverse” - professora Caroline A. Jones - em 28 de abril de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ioD4fqqXu_0&t=3339s. Acesso em: 15 mai. 2023.