

URBANISMO PERFORMATIVO DA MULTIDÃO: ARTIVISMO E A INVENÇÃO DE NOVAS ESPACIALIDADES BIOPOTENTES

Ana Isabel de Sá e Natacha Rena

RESUMO: Se nos séculos XIX e XX a base da infraestrutura urbana era composta pelas redes de água, esgoto, eletricidade e gás, atualmente, as redes digitais de comunicação se apresentam como um elemento fundamental na construção do urbano. Este artigo trata das relações entre tecnologia digital e *artivismo*, analisando experiências contemporâneas multitudinárias sob a ótica das práticas situacionistas, passando por trabalhos recentes de artistas, designers e arquitetos. Acredita-se em imaginar a criação de novas espacialidades utilizando camadas digitais infraestruturais como estratégia para construção de espaços, não somente ligados aos mecanismos funcionais ou de controle próprios da lógica do planejamento moderno regulador, mas ativadoras de práticas espaciais biopotentes que conspirem para um *urbanismo performativo da multidão*.

PALAVRAS-CHAVE: *artivismo, multidão, urbanismo performativo.*

ABSTRACT: During the 19th and 20th centuries, it can be said that urban infrastructure was composed of water, sewage, electricity and gas layers. Nowadays, digital communication networks add a new layer to this grid. This article is concerned with the possible relations between digital technology and artivism, through the analysis of contemporary multitudinary experiences from the optics of situationist practices, approaching recent works of artists, designers and architects. It is based in the possibility of imagining new spatialities that use existing digital networks as a strategy to create new spaces, not necessarily connected to the functional and control mechanisms of modernist planning practices, but mostly as activators of biopotent spatial practices towards a *performative multitudinary urbanism*.

CURRÍCULO ANA ISABEL DE SÁ: Arquiteta graduada na UFMG, mestranda em arquitetura no NPGAU (Núcleo de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo) da UFMG, pesquisadora do Grupo de Pesquisa INDISCIPLINAR. Email: isabelanastasia@gmail.com

CURRÍCULO NATACHA RENA: Arquiteta, Mestre em Arquitetura pela UFMG, Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo e Professora da Escola de Arquitetura da UFMG. Líder do Grupo de Pesquisa INDISCIPLINAR e coordenadora da Copesquisa CARTOGRAFIAS EMERGENTES. Email: natacharena@gmail.com

URBANISMO PERFORMATIVO, SITUACIONISMO E PRODUÇÃO DE ESPACIALIDADES

Nos anos 1950, o Movimento Situacionista é criado em reação às ideias funcionalistas das práticas modernas de planejamento urbano, geradoras de lugares padronizados, setorizados e excessivamente controlados. A apropriação ativa do espaço, a partir da construção de “situações”, se transforma em tática de resistência: a vivência corporal da cidade e a geração de encontros buscam resgatar a dimensão sensível da experiência espacial. Noções relacionadas à criação de jogos, à busca do lazer ativo/criativo (orientado pelo prazer e não pela alienação) e ao caráter lúdico das “situações” dão origem à teoria da psicogeografia: “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (JACQUES, 2003: 22). Como os *flaneurs* de Paris na virada do século XX, os situacionistas exploravam o espaço por meio de caminhadas sem rumo, então transformadas em um método urbano de caráter artístico e político: a deriva. Segundo Guy Debord:

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época estão relacionadas à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar novos jogos. (DEBORD; FILLON in JACQUES, 2003: 17)

As derivas eram registradas em fotomontagens, *mapas afetivos* ou *cartografias subjetivas*. Sem obedecer necessariamente à escala ou ao posicionamento geográfico dos lugares reais, tais registros representam a experiência afetiva das derivas. Exemplos significativos são *The Naked City*, illustration de l'hypothèse dês plaques tournantes, de Guy Debord ou *Map of Venice*, fotocolagem de Ralph Rumney, um registro de suas derivas em Veneza.

A caminhada, em Certeau, se relaciona à linguagem, estabelecendo conceitos distintos para *lugar* e *espaço*: “O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 1994: 17). O *lugar* é definido por características geométricas, por uma posição específica e pela noção de estabilidade. O *espaço* só se configura na relação com outras variáveis como o tempo, os vetores de direção ou as operações que nele acontecem: “O espaço é um lugar praticado”. O autor traz a ideia do *relato* como prática espacializante, e reflete sobre registros de percursos. Transformações na representação do espaço são analisadas a partir da história da produção cartográfica, partindo dos primeiros mapas medievais até a cartografia moderna. Os primeiros continham informações simplificadas referentes aos trajetos, aos pontos de parada e interesse para o viajante, às distâncias e ao tempo necessário para vencê-las, definindo percursos. Esse tipo de

registro apresentava um caráter mais narrativo, ligado ao conceito de *espaço*, podendo se relacionar, por exemplo, às cartografias subjetivas dos situacionistas. Eram mais “livros de histórias” que “mapas geográficos”. À medida que passaram a incorporar a geometria euclidiana e, posteriormente, a descriptiva, foram gradualmente perdendo suas propriedades performativas. Em busca de uma organização mais “totalizante” da informação cartográfica, apagaram os registros de percursos para configurar um “sistema de lugares geográficos” (CERTEAU, 1994).

Uma pesquisa recente realizada na Universidade de Chicago, publicada na revista *Urban Affairs Review*, investigou como diferentes contextos ou formações urbanas abrigam ou impulsionam o surgimento de movimentos sociais e ativismo político (KNUDSEN; CLARK, 2013). O estudo cruzou os dados de código postal de mais de trinta mil movimentos sociais de naturezas diferentes com quatro variáveis urbanas – densidade, usos, conectividade (do ponto de vista físico, nesse caso) e caminhabilidade – para testar a hipótese que configurações espaciais específicas interfeririam no potencial dos locais em sediar atividades desse tipo. O resultado obtido foi que contextos urbanos com maiores densidades, usos mistos e diversificados e melhores condições de conectividade e caminhabilidade são mais propícios a abrigar movimentos sociais. Dentre todas, a caminhabilidade se destacou como a característica de maior influência na incidência de M.S., com efeitos mais significativos do que renda, custo local de aluguel ou diversidade racial. Partindo de uma análise mais pragmática, a pesquisa confirma a potência da proposta situacionista da caminhada como processo de resistência, sua importância na criação de um engajamento ativo do corpo no espaço e seu papel na produção de diversidade espacial e na geração de encontros.

O conceito de *urbanismo performativo* será central para a escolha e o estudo dos casos a serem discutidos mais à frente. Proposto por Wolfrum para a análise dos espaços públicos e do desenho urbano contemporâneo, parte de pressupostos do movimento situacionista, como a *deriva*, ou os *jogos de etapa*, de Michel de Certeau, para relacionar vivência e produção espacial. Enquanto as pessoas se deslocam pelo espaço, utilizam-no, experimentam-no ou o observam, deixam de atuar apenas como receptoras para se tornarem, ao mesmo tempo, suas agentes produtoras. Os lugares são transformados à medida que abrigam atividades, movimento e interação. Quanto maior for o potencial de um espaço para gerar diversidade e simultaneidade de ações, maior será sua característica identificada como “abertura” (WOLFRUM in ROSA, 2011: 218-222).

Na busca pelas condições geradoras de *abertura*, adota-se uma noção abrangente de arquitetura, não restrita às práticas tradicionais de planejamento e projeto, mas como disciplina que “trata do espaço articulado referente aos processos de vida de corpos individuais e sociais e incluindo-os.” A abertura é encontrada, geralmente, em situações de transformação, contextos temporários, espaços onde a mudança

é possível e tolerada. “Nesse contexto, as práticas urbanas podem ser caracterizadas como heterotopias, abrangendo espaços de experimentação dentro de certas ilhas de tempo.” (WOLFRUM, 2011: 214)

O termo performativo se distancia da ideia de criação de espetáculos, estratégia recorrente no planejamento urbano contemporâneo para a projeção das cidades num cenário de concorrência global, produtora de espaços altamente homogeneizados e controlados quase que exclusivamente pelas forças econômicas. Entende-se *performance*, aqui, como prática espacial, como os *jogos de etapa* de Certeau, como as *camadas de ocorrência* que se sobrepõem no cotidiano e produzem a cidade a partir da ação e da experiência corporal, assim como uma prática potente multitudinária na qual os espaços são ativados com força vital.

Nesse sentido, identifica-se um grande potencial nas intervenções artísticas, nas criação de situações efêmeras, lúdicas e no *artivismo* como ações espacializantes performativas e produtoras de *abertura*. “Enquanto os modernos acreditavam, num determinado momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo” (JACQUES, 2003: 20).

REDES DIGITAIS, CIDADE E MOBILIDADE: ESPAÇOS HÍBRIDOS

Atualmente, as redes digitais de comunicação se apresentam como um elemento essencial da organização do espaço. No cotidiano dos grandes centros urbanos, é possível identificá-las como uma realidade integrada e cada vez mais presente, ainda que de formas mais ou menos consolidadas, e com diferentes condições de acesso, dependendo do local. No artigo “MicroPublicPlaces”, do periódico *Situated Technologies*, Hans Frei e Marc Böhlen argumentam que, assim como a base da infraestrutura urbana nos séculos XIX e XX era composta pelas redes de água, esgoto, eletricidade e gás, ela é, hoje, complementada por uma nova camada de sensores, *softwares* e conectividade. Um sistema não exclui ou substitui o outro, mas ambos se sobrepõem, sendo conectados e mutuamente dependentes (BÖHLEN; FREI, 2010: 20).

A discussão nos parece fundamental, pois, ainda que muita vezes considerada como um novo nível de estrutura urbana, essa camada de conectividade raramente é tratada como um serviço público cujo direito de acesso é garantido a todos os cidadãos. Saber quem controla e quem acessa essas redes, e sob quais condições, torna-se crucial para entender a dinâmica das cidades contemporâneas. Segundo Brucker-Cohen, “conforme as redes sem fio tornam-se mais pervasivas em espaços urbanos públicos e privados, a batalha pela propriedade, pelo controle e pelo uso desses sinais, além do fornecimento de seu acesso, está se tornando um ponto de discórdia” (BRUCKER COHEN *in* BAMBOZZI, BASTOS e MINELLI, 2010: 180).

Em entrevista ao *Grupo Indisciplinar*¹, Andrés Burbano e Gabriel Zea refletem sobre a complexidade e contradições desse debate, especialmente no contexto Latino Americano.² Qual é a abrangência da noção de serviço público nesses países, como abordar o problema dessa nova camada urbana em locais onde muitas vezes nem mesmo o acesso aos níveis infraestruturais mais primários – como o fornecimento de água potável – é garantido? Outra questão importante é a educacional, pois a utilização e, sobretudo, a produção de tecnologia, ao contrário do uso de outros “serviços”, exige um aprendizado. Zea aponta como as iniciativas educacionais existentes são geralmente vinculadas a empresas produtoras de softwares, voltadas para o treinamento nos seus produtos, tornando as pessoas dependentes de ferramentas específicas. Um de seus projetos de artivismo, *Sutatenza Educativa*, vai explorar justamente a implantação de uma rede aberta em um povoado, integrada a seus espaços públicos e articulada a ações educacionais e artísticas com a população local.

Parte-se, aqui, do princípio defendido por Duarte e De Marchi, que tecnologia e produção social seriam integradas e codependentes, contrariando a visão determinista da técnica sobre a produção e percepção do espaço, assim como a possibilidade de enxergar as duas coisas como fenômenos separados:

[...] há uma interdependência entre as inovações tecnológicas e as transformações sociais. Assim, não se pode falar de ‘impacto’ da tecnologia no social, tampouco encará-la como ferramenta isenta de pressupostos culturais, econômicos, ou políticos. [...] a tecnologia se efetiva não em sua materialidade instrumental, mas na práxis social, com transformações recíprocas.(DUARTE e DE MARCHI in BAMBOZZI, BASTOS e MINELLI, 2010: 51.)

A mobilidade passa a ser fundamental para a criação desse espaço híbrido, que integra os universos urbano e informacional. Segundo Castells, a telefonia celular se destaca como uma das tecnologias de difusão mais rápida na história da comunicação, tornando-se crucial para a propagação da internet no planeta. Em 2010, já era acessada por mais de 60% da população mundial, elemento de uma “revolução tecnológica” que integra, pela primeira vez, as modalidades escrita, oral e audiovisual em um único sistema (CASTELLS, 2010). Em alguns países, como Brasil e Angola, a navegação na internet por meio de telefones móveis expande o acesso a camadas da população que não têm condições de comprar

1 O grupo de pesquisa do CNPQ denominado INDISCIPLINAR, do qual as autoras deste texto participam, tem suas ações focadas no desenvolvimento de copesquisa, engajada e militante, envolvendo o espaço urbano contemporâneo. Sediado na Escola de Arquitetura da UFMG, o INDISCIPLINAR tem suas ações focadas na produção contemporânea do espaço urbano. Considerada a centralidade do espaço nos processos de globalização e mundialização – os impasses, questões e potencialidades dela decorrentes –, e os processos constitutivos do espaço social, toma-se o urbano em sua capacidade de engendrar singularidades e diferença. A dimensão do Comum é norteadora das práticas do grupo, bem como elemento articulador de sua composição e atuações diversificadas. As atividades do grupo compreendem, imbricando-as indissociadamente, teoria e prática, atividades de ensino, pesquisa e extensão (disciplinas, grupos de estudos, publicações, eventos, assessoria técnica, projetos extensionistas e de pesquisa), ativismo urbano e experiências diversas em uma abordagem transversal e indisciplinar na construção de uma experiência criativa e desierarquizada do espaço urbano. As Linhas de Pesquisa do Grupo INDISCIPLINAR são: a) Ecologia, Paisagem e Natureza Urbana; b) Neoliberalização da Política Urbana e Gentrificação; c) Novas práticas culturais e Biopolítica da Multidão; d) Processos participativos, ativismo, desobediência civil e função social da propriedade. <http://indisciplinar.wordpress.com/>

2 Entrevista realizada no mês de setembro de 2013 em Bogotá.

computadores pessoais. “Ironicamente, em vez de políticas públicas, é o sucesso de um produto como o telefone celular que parece equalizar um pouco esse problema.” (LICHTY *in* BAMBOZZI, BASTOS e MINELLI, 2010: 35).

Concomitantemente, o surgimento da chamada WEB 2.0, na qual prevalecem a troca e o compartilhamento de informações dos internautas com sites e serviços virtuais e entre si próprios, faz emergir um ambiente online mais dinâmico e colaborativo. “Seu conteúdo é produzido pela multidão” (MAIA, 2013:35). Uma vez que se pressupõem o movimento e as atividades na cidade como práticas produtoras de espacialidade, é bastante significativo que o momento de maior expansão das tecnologias digitais de comunicação, até agora, seja simultâneo à sua conquista de mobilidade e à possibilidade de produção colaborativa de conteúdos.

ARTIVISMO, BIOPOTÊNCIA E MULTIDÃO NA ERA DO CAPITALISMO COGNITIVO

“O que se entende por ativismo é uma ação que visa mudanças sociais ou políticas” (MESQUITA, 2008: 10). Em se tratando de espaços públicos, a partir da ótica do urbanismo performativo, nos interessam as ações que ativam novas formas de perceber e de se apropriar desses lugares, que ampliam o seu potencial de *abertura* e propõem práticas mais democráticas de experiência urbana.

Vivemos hoje a transição do modelo fordista para uma nova forma de capitalismo, identificada por diferentes autores de diversas formas: cognitivo, imaterial, globalizado, conexionista etc. O trabalho industrial perdeu a *hegemonia*³ para o trabalho imaterial, baseado na produção de conhecimento e comunicação (trabalho intelectual ou linguístico) ou de relações e reações emocionais (trabalho afetivo). Na medida em que não produz necessariamente bens materiais, mas sobretudo relações e sociabilidade, pode ser chamado também de *trabalho biopolítico*. “O adjetivo *biopolítico* indica, assim, que as distinções tradicionais entre o econômico, o político, o social e o cultural tornam-se cada vez menos claras” (NEGRI & HARDT, 2005: 150).

Vinculado diretamente à expansão e à consolidação das redes globais de comunicação e às ideias de fluxos, flexibilidade e mobilidade, a formação dessa nova estrutura também instaura novas modalidades de controle: “através de mecanismos de monitoramento mais difusos, flexíveis, ondulantes, ‘imanentes’, incidindo diretamente sobre os corpos e as mentes, prescindindo das mediações institucionais antes necessárias...” (PÉLBART, 2011: 81). Pélbart debate sobre a tensão presente entre o potencial criativo e a vitalidade da cooperação intelectual e da produção compartilhada, que emergem com a

³ Considerando forma hegemônica como tendência: “A forma hegemônica não é dominante em termos quantitativos, e sim na maneira como exerce um poder de transformação sobre as outras. A hegemonia aqui designa uma tendência”. HARDT; NEGRI, 2004, p.148.

consolidação dessa sociedade conectada em rede, e as formas pelas quais o capitalismo rapidamente se adapta e se apropria desses processos, num círculo constante de captura e resistência. O trabalho em rede invade todos os momentos das nossas vidas, borra os limites entre tempo de trabalho e de lazer, mas é também ele que possibilita “novas modalidades de insubmissão, de rede, de contágio, de inteligência coletiva, a exemplo dos engenheiros de informática que desenvolvem programas socializados gratuitamente (...) ou de cientistas se rebelando contra o patenteamento de invenções por parte das multinacionais” (NEGRI & HARDT, 2005: 84). A essa energia coletiva de resistência ele dá o nome de *biopotência*. Isso significa que o poder desterritorializante que subsume toda sociedade ao capital, ao invés de unificar tudo, cria, paradoxalmente, um meio de pluralidade e singularização não domesticáveis. Na inversão de sentido do termo biopolítica, esta deixa de ser o poder *sobre* a vida, e passa a ser o poder *da* vida ou o que poderíamos chamar também de *biopotência da multidão*.

A partir do conceito de *biopotência* e do reconhecimento de múltiplos grupos, agentes e forças interessados em construir a resistência criativa, apontamos a criação de *redes de movimentos e ações* como princípio-guia para a elaboração de táticas de resistência que são incorporadas pelo e no ativismo. A multiplicidade desierarquizada (da multidão e das redes) corresponde a uma forma de organização rizomática e tem sido potencializada pela conexão crescente das pessoas em redes sociais e ampliada significativamente a partir da portabilidade de dispositivos móveis conectados em rede.

As idéias cunhadas por Pélbart aproximam-se, nesse sentido, do que Negri e Hardt denominam *multidão*. Segundo os autores, o declínio gradativo da soberania dos Estados-nação identifica-se com o surgimento do império, que poderia ser definido como “um aparelho de descentralização e desterritorialização do geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e em expansão” (NEGRI & HARDT, 2001: 12).

Nesse contexto, a resistência ao poder não mais poderia ser feita, como o era nos Estados-nação, a partir de movimentos centrados na nacionalidade, mas deveria partir da inter-relação entre inúmeras experiências locais de resistência a esse poder onipresente. O contraponto ao poder do império seria, assim, o que eles chamam de multidão. Contrariamente à noção de “povo”, homogênea e transcidente, esse conceito baseia-se na reunião de múltiplas singularidades e caracteriza-se por seu caráter imanente. Se vista na perspectiva do corpo, a multidão não só conforma-se enquanto reunião de corpos, mas todo corpo seria uma multidão. Nela os corpos se entrecruzam, se mestiçam hibridizam-se e transformam-se, “cruzando Multidão com Multidão”.

É justamente essa perspectiva mais otimista sobre a biopolítica que abre espaço para a discussão acerca da *potência biopolítica da multidão*, ou da *biopotência da multidão*, pois acredita-se que paralelamente, ou mesmo dentro deste sistema flexível e movente do capitalismo contemporâneo, é possível resistir positivamente, ativando processos que fogem à lógica da captura das máquinas

biopolíticas de subjetivação. Enxerga-se no poder político da multidão⁴ (corpo biopolítico coletivo, heterogêneo, multidirecional) uma biopotência que produz e é produzida pelas fontes de energia e valor capitalizadas pelo capitalismo contemporâneo. É justamente a multidão, com a força virtual de seus corpos, mentes e desejos coletivos, que pode resistir e escapar a essa nova ordem Imperial. Diante do poder virtual inerente à multidão, vislumbram-se novas possibilidades de subverter o Império e superá-lo, tirando partido do caldo biopolítico, dos desejos e subjetividades coletivos.

A multidão, como organização biopolítica, é o que pode construir uma resistência positiva, criativa e inovadora, produzindo e sendo gerada pelo desejo do comum. Este desejo do comum passa pelo entendimento de que, diferente da individualidade que compõe uma comunidade, poderíamos pensar nas singularidades que produzem comum como produtoras de uma ética da performatividade. Performatividade esta que envolve uma performance produzida pelo comum e na comunicação social entre singularidades, manifestando-se através de processos colaborativos da produção. O interesse do comum está na produção social biopolítica ou seja, na *biopotência multitudinária*, assinalando uma nova forma de soberania democrática na qual as singularidades sociais poderiam controlar bens e serviços que permitem a reprodução da própria multidão (NEGRI & HARDT, 2005: 261-269).

ESTUDOS DE CASO: INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS ESPACIALIZANTES E O USO DE DISPOSITIVOS DIGITAIS

Ao contrário das marchas das vanguardas, que eram monológicas com pautas claramente definidas, a idéia de performance como uma espécie de narração que produz novas subjetividades e novas linguagens pode ser associada à noção de *urbanismo performativo* realizado sem pretensões de resultados previsíveis. Entende-se que as tecnologias comunicativas utilizadas por artistas ativistas - *artivistas* - potencializam os processos artísticos colaborativos, ampliando seu trabalho através de intervenções espacializantes. A utilização de dispositivos móveis digitais contaminam os processos multitudinários libertadores e amplificam a experiência coletiva do urbano.

“Se as tecnologias, a partir de sua mobilidade e ubiquidade (de poderem estar em todo lugar), estão se voltando para o espaço físico, então que se busquem formas de o relacionarmos com o espaço em sua vocação pública, tirando proveito dessas possibilidades de mediação” (BAMBOZZI, IN BAMBOZZI, BASTOS E MINELLI, 2010: 69).

Apresentamos aqui alguns exemplos de projetos e iniciativas artísticas que ajudam a compreender como a biopotência multitudinária vem sendo construída no campo do *artivismo* e podem servir como exemplo para práticas de urbanismo performático. Escolhemos como recorte trabalhos realizados na América Latina, desenvolvidos em espaços públicos, com as mídias digitais atuando na

⁴ Mais detalhes sobre multidão podem ser encontrados em Hardt e Negri (2005).

relação entre os participantes e os lugares escolhidos. Funcionando como elementos provocadores de encontros e situações contra-hegemônicas de experiência urbana.

BEREBERE

O projeto Berebere nasceu em Medellín, Colômbia, fruto de parceria entre vários artistas, dentre os quais Gabriel Zea, Camilo Martinez, Andrés Burbano e Alejandro Duque. A partir do mapeamento de redes sem fio, surgiu a questão: como seria possível introduzir em um espaço geográfico a materialidade desses elementos, vizualizá-los.⁵ Essa pergunta os levou a construir um dispositivo, um “desktop móvel” com sensores capazes de captar a rede: o Berebere. O aparelho, cujo nome faz referência a tribos nômades do Sahara, definido pelos artistas como um “laboratório ambulante”. Com o instrumento em mãos, os artistas circulavam pela cidade coletando dados, “camadas invisíveis” do espaço urbano como redes sem fio e campos eletromagnéticos, que mais tarde seriam convertidas em mapas visuais e sonoros: cartografias sensíveis que remetem aos registros situacionistas.

Segundo Burbano, os aspectos mais interessantes do trabalho foram a interação social e a vivência da cidade que ele proporcionou. A cidade foi percorrida a pé, de maneira análoga às derivas, o que trouxe uma nova percepção do espaço pelos artistas. O próprio aparelho se converteu em um catalisador de encontros: ao verem um objeto tão curioso sendo levado pelas ruas as pessoas se aproximavam, faziam perguntas, ofereciam ajuda e aprendiam um pouco sobre o que estava acontecendo. A potência afectiva do projeto está nos diversos níveis que o compõem: espectadores, artistas e o espaço em volta participam e são produtores de uma situação comum, que afeta a todos os envolvidos. Os registros criados, além da esfera sensível, revelam camadas do urbano que apesar de invisíveis constituem, hoje, importantes elementos de exclusão e objetos de disputa política. Os mapeamentos se repetiram posteriormente em outras cidades, como Belo Horizonte, onde parte da equipe esteve, em 2010, realizando uma residência artística no JA.CA (Jardim Canadá Centro de Arte e Tecnologia).



Fotos cedidas por Gabriel Zea 1

⁵ Entrevista realizada no mês de setembro de 2013 em Bogotá.

SUTATENZA EDUCATIVA

Reunindo alguns dos artistas envolvidos no Berbere, o Sutatenza Educativa foi um projeto de longa duração realizado por Alejandro Araque, Andrés Burbano, Gabriel Zea e Camilo Martinez, no povoado Colombiano Sutatenza, em Boyaca. Durante três anos e meio, foram criadas redes sem fio em vários pontos da cidade, buscando abranger todo o seu território. Segundo Zea⁶, o povoado tinha uma grande relevância histórica, também ligada a questão tecnológica, pois foi onde surgiu a Rádio Educativa Colombiana (Radio Ciudadense). Muito importante durante algumas décadas, o povoado se viu em uma situação de isolamento após a rádio ser desativada. Paralelamente à criação da rede, o grupo organizava intervenções e ações educativas com a população nos fins de semana. Um exemplo foi uma oficina de antenas *inalâmbricas*, realizada com jovens em duas praças do povoado. Antenas fabricadas pelos participantes com latas de pêssego conectaram os dois locais por meio de uma transmissão de áudio. Um cantor tradicional ficou em uma das praças, cuja performance era transmitida para o outro espaço, de onde era acompanhada pela banda juvenil da cidade. Todo o evento foi transmitido pela internet, através da rede implantada pelo projeto. O trabalho problematiza novamente a questão infraestrutural e vai além, à medida que propõe uma solução mais democrática para o povoado, tentando implantar uma rede de comunicação comum. A ligação deliberada entre essas redes e os lugares públicos da cidade explora a noção de espaço híbrido social-tecnológico, criando atividades que associam as duas esferas e que estabelecem vários níveis de relação: participantes com o espaço físico em que estão inseridos, conexão entre diferentes espaços dentro do povoado, e do povoado com outros locais, rompendo a situação prévia de isolamento. Por último, trabalha com uma abordagem educacional que persegue uma compreensão mais abrangente da tecnologia, combina recursos tecnológicos de natureza “alta” e “baixa” (*high tech e low tech*) e não se restringe ao treinamento em ferramentas ou softwares

específicos.



Fotos cedidas por Gabriel Zea 2

⁶ Entrevista realizada no mês de setembro de 2013 em Bogotá.

PROJETO INVISÍVEIS

Desenvolvido pelo artista Bruno Vianna para a edição de 2007 do festival VIVO arte.mov, o trabalho foi pensado especificamente para o Parque Municipal de Belo Horizonte, um dos seus locais de exibição. Os participantes recebiam telefones celulares com o aplicativo criado para a intervenção (ou baixavam em seus próprios aparelhos, caso o sistema operacional fosse compatível) e eram instruídos a circular pelo parque. Por meio de máscaras do aplicativo, a imagem do visor era resultado da sobreposição entre o que se via ao vivo e fotos antigas de frequentadores do parque. “Um algoritmo de reconhecimento de imagem fez com que as imagens ‘flutuassem’ em lugares fixos, dando a sensação de uma presença virtual no ambiente” (BAMBOZZI, *in* BAMBOZZI, BASTOS e MINELLI, 2010: 73). O programa reconhecia a localização do participante para ir “inserindo” personagens diferentes à tela de acordo com os lugares percorridos. A atividade estimulava a passagem por trechos desconhecidos do parque, criando trajetos pouco usuais para os que costumam passar rapidamente pela área, e instigava a observação do entorno, provocando novas percepções e a interseção de temporalidades distintas.

FUT.MOV

Trabalho desenvolvido pelo grupo Hapax, especialmente para o festival Vivo arte.mov de 2010, em Belém. Numa quadra de futebol, o público é convidado a jogar partidas do esporte, com times de, no máximo, três jogadores. Cada participante carrega no bolso um iPhone com o aplicativo iBurro, que controla uma trilha sonora a partir do movimento dos jogadores, convertendo dados georreferenciados em MIDI. O deslocamento em campo ativa trilhas diferentes, que variam entre temas tensos, relaxados, gritos de torcida e outros efeitos. “O objetivo do jogo é criar uma situação lúdica e aberta em que o enfrentamento dos times se transmita em uma trilha sonora única.”⁷ A intervenção trabalha com o potencial lúdico, futebol e música como mediadores da experiência espacial. O som se transforma em elemento espacializante⁸, e os participantes engajam seus corpos num esforço comum de produção sonora por meio do jogo.

⁷ Catálogo circuito VIVO arte. mov 2012 p. 51

⁸ Gilles Deleuze e Félix Guattari refletem sobre a natureza espacializante do som no Volume IV do Mil Platôs: “Ora, os componentes vocais, sonoros, são muito importantes: um muro do som, em todo caso um muro do qual alguns tijolos são sonoros. [...] Uma dona de casa cantarola, ou liga o rádio, ao mesmo tempo que erige as forças anti-caos dos seus afazeres. Os aparelhos de rádio ou de tv são como um muro sonoro para cada lar, e marcam territórios...” (DELEUZE; GUATTARI, 2012: 122)

CONCLUSÃO

Os casos descritos apresentam exemplos diferentes de ações artísticas voltadas à interferência na percepção espacial. Por meio da inserção de dispositivos digitais, “perturbam” a ordem das coisas e as relações pré-estabelecidas nesses lugares. São, portanto, performativas, na medida em que sobrepõem novas *camadas de ocorrência* e criam *abertura*; e multitudinárias – não necessariamente sob o ponto de vista quantitativo da multidão como aglomeração de um grande número de pessoas –, mas sim pelo seu potencial em reunir e engajar, nesses momentos específicos, pessoas de diferentes grupos, cada qual com suas singularidades, na produção de uma experiência e de um espaço comuns.

O conceito de *urbanismo performativo* não nega ou contraria a noção de arquitetura e de desenho urbano. Pelo contrário, propõe que “a abertura é uma característica da arquitetura bem sucedida em geral e do *cityscape* bem sucedido em *particular*” (WOLFRUM, 2011: 216). Contudo, pressupõe uma visão mais expandida e abrangente da arquitetura, que inclua as práticas sociais e a experiência performativa. Acredita-se em imaginar a criação de novas espacialidades utilizando camadas digitais infraestruturais como estratégia para construção de espaços, não somente ligados aos mecanismos funcionais ou de controle próprios da lógica do planejamento moderno regulador, mas ativadoras de práticas espaciais biopotentes que conspirem para um *urbanismo performativo da multidão*.

Portanto, uma atenção maior ao que a arte vem produzindo com relação à cidade, às práticas *artivistas* e multitudinárias, às apropriações espontâneas do espaço urbano, assim como a compreensão desse espaço híbrido social-tecnológico que vem emergindo e das novas relações e experiências que ele coloca em jogo é fundamental para uma práxis arquitetônica produtora de espaços mais democráticos, fora da lógica neoliberal de controle que delimita o planejamento urbano contemporâneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAMBOZZI, L.; BASTOS, M.; MINELLI, R. **Mediações, tecnologia e espaço público:** panorama critico da arte em mídias móveis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- BÖHLEN, M.; FREI, H. **MicroPublicPlaces.** Situated Technologies Pamphlets 6. [online]. Nova Iorque: The Architectural League of New York, 2010. Disponível na internet: <http://www.situatedtechnologies.net/files/ST6-MicroPublicPlaces.pdf>
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede.** A era da informação: economia, sociedade e cultura. v.1. Tradução de Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1. artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs.** Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- HARDT, M.; NEGRI, A. **Império.** Rio de Janeiro: Record, 2001.
- HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão:** guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- JACQUES, Paola Berenstein (Org.). **Apologia da deriva:** escritos situacionistas sobre a cidade. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KNUDSEN, B; CLARK, T. **Walk and Be Moved: How Walking Builds Social Movements.** Urban Affairs Review. [online]. Sage Publications, 2013, junho de 2013. Disponível na internet: <http://uar.sagepub.com/content/early/2013/06/09/1078087413490395>
- PÉLBART, Peter Paul. **Vida Capital.** Ensaios de Biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2011.
- ROSA, Marcos Leite. (Org.). **Micro planejamento:** práticas urbanas criativas. São Paulo: Editora de Cultura, 2011.

Design do comum: Intervenção e criação de imagens através das redes¹

Mariana Faro Ferreira²

Resumo

Buscamos neste trabalho introduzir uma reflexão sobre a produção colaborativa de imagens nas redes, compreendendo essas expressões e seus processos como resistências estéticas, constituintes de um *design* do comum. Circunscrevendo a análise à criação de peças gráficas que se desenvolve a partir de apropriação, *remix* e partilha, entendemos que tais ações de intervenção engendram outros sentidos e movimentos possíveis, que subvertem a produção gráfica institucional através de um fazer técnico cooperativo e não comercial. Consideramos não se tratar de uma produção meramente orientada por coletivos ou grupos específicos, mas a articulação criativa de diversas singularidades associadas a partir de desejos, causas e projetos convergentes. Um *design* pautado pela dimensão do comum, coletivamente produzido e produtivo.

Abstract

This paper intended to introduce a discussion about the images production in collaborative networks, comprising these expressions and its processes as aesthetic resistances, constituents of a common design. Confining the analysis to the creation of graphic pieces that develops from appropriation, *remix* and sharing, we understand that such intervention actions engender other senses and possible moves, which subvert the institutional graphic production through a cooperative doings technical and do not trade. We believe it is not merely a production-oriented by collectives or groups, but the creative articulation of various singularities associated from desires, projects and causes convergent. A design guided by the common dimension, productive and collectively produced.

Palavras chave: *design; rede; comum*

1. Introdução

Nas transformações do sistema de acumulação capitalista vigente, novas formas de expropriação se constituem. As relações de trabalho não cessam de se reconfigurar arrastando com elas o imperativo de novas subjetividades trabalhadoras. A flexibilização do trabalho, em uma economia orientada a relações de serviço, traduz a face não localizada e desestabilizada da produção no pós-fordismo. É ao tratar dessa passagem de uma organização disciplinar do poder para um modelo que opera através de redes e modulações, que Gilles Deleuze (2008) situa a emergência das sociedades de controle. Ao passo que as sociedades disciplinares, caracterizadas por Foucault, encontram seu clímax no início do século XX, a passagem ao século XXI constitui o

¹ Trabalho apresentado no GT 7 - Midiativismo e Artivismo digital, do I Congresso Internacional de Netativismo. São Paulo, 2013

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Comunicação Social - Publicidade e propaganda pela Universidade Federal do Pará.

lugar do controle, via redes e fluxos de informação. O capital, cada vez mais conexionista e interacional, apropria-se, sobretudo, das forças inventivas, da criatividade e da comunicação. A autonomia não é suprimida, mas convocada a serviço da empresa, do projeto. Estabelece-se um sistema que opera criando modulações: com as densas redes sociotécnicas contemporâneas há novas liberdades, mas também diferentes sujeições. Abandonando gradativamente os moldes que operavam através do confinamento dos corpos de um espaço ao outro, o controle se realiza através das modulações da subjetividade. A fábrica cede lugar à forma empresa e acima de tudo a uma vivência cotidiana que se torna fonte de valor para o capital. Diferente da fábrica fordista onde os trabalhadores se viam organizados em um só corpo-massa para a vigilância e para a resistência, “a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexpiável como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo” (DELEUZE, 2008, p. 225). Assim, como pensar as resistências a estas já não tão novas sujeições, que não se deixam ver tão claramente quanto os muros do confinamento e passam a penetrar os âmbitos mais subjetivos da vida?

Em um contexto de reconfiguração das formas de soberania (HARDT-NEGRI, 2005), se por um lado é possível enxergar um encerramento dos canais institucionais por onde tradicionalmente os trabalhadores e cidadãos podiam contestar a lógica capitalista, por outro é possível vislumbrar novas formas e espaços de resistência que se delineiam dentro e contra as novas formas do controle. Em contrapartida às modulações da vida e da expropriação sobre as redes de trabalho, as resistências persistem em novos modelos de lutas baseadas cada vez mais em redes e movimentos de contestação espraiados e colaborativos. Inegavelmente as lutas anticapitalistas do final do século XX tornam evidente o processo de constituição de batalhas ligadas às novas tecnologias de comunicação e imagem, que se estabelecem nas redes e nas ruas articuladamente. Em uma insurreição em curso ininterrupto, outra forma de governo não passa pela tomada absoluta do poder e sim pela reivindicação e criação continua de outros modos de vida, de baixo para cima.

No campo da criação, em oposição à competição criativa estimulada pela lógica-mercado e à produção autoral requisitada por uma visão instrumentalizada de cultura pelo Estado, os trabalhadores cognitivos auto-organizados em rede instauram outra forma de produção orientada para o *comum*. No horizonte dessa produção de bens

culturais à serviço das lutas, produzidos em rede e difundidos a partir delas, pretende-se neste trabalho discutir as possibilidades de um *design do comum*. Expressões gráficas que se delineiam nesse movimento descentralizado de criação e de reinvenção de imagens aprisionadas por demandas de consumo e de ordem. Ao buscar se distanciar das orientações mercadológicas que convoca constantemente à criação coletiva destinada a apropriação de peças gráficas por campanhas corporativas, a produção autônoma em rede de cartazes, montagens e apropriações gráficas se coloca na contramão da expropriação do que se produz em rede. Colocado na perspectiva das lutas biopolíticas, o *design* do comum estaria intimamente ligado a uma cultura do *remix*, onde “A carnavalização, a hibridização e a antropofagia podem e devem ser entendidas, nesse contexto, como ferramentas de luta que permitem aos pobres do mundo inteiro constituir-se a si próprio e ao espaço ao seu redor.” (MENDES, 2012, p. 276). Considerando os trabalhos de André Mesquita (2008) e Bárbara Szaniecki (2007) sobre as resistências estéticas ligadas aos movimentos ativistas nas últimas décadas do século XX, o argumento pretendido neste trabalho é o de que a disputa estética, comunicativa e, portanto, política, está na base de uma resistência nova frente às reconfigurações da soberania e do (bio)poder onde essa criação-luta da multidão é mais do que nunca um movimento de resistência biopolítica, instaurando outros processos de criação e partilha.

2. Biopoder e biopolítica

A partir da análise de Antônio Negri e Michael Hardt em *Multidão* (2006), evidencia-se que o corpo proletário já não é o do operário presente no chão de fábrica mas o dos trabalhadores imateriais que atuam nas redes sociotécnicas e fazem delas fábricas sociais. Como aponta Negri, desta vez em *Trabalho Imaterial* (2001) publicado com Maurício Lazzarato, o trabalho que se desenvolve a partir das redes, da flexibilização dos espaços e tempos de trabalho, da prestação de serviços e que produz acima de tudo bens imateriais (informação, valor, afeto e imagens) traz como meio e fim de seus processos a produção de formas de vida e subjetividades. Com efeito, já não é possível negar que o trabalho e a vida estão vinculados de maneira indissolúvel em uma “progressiva hibridização das tradicionais esferas de produção e circulação”. (COCCO; VILARIN, 2009. p. 148) Outrora, em princípio dissociados, o tempo de produção e da reprodução social se fundem e a exploração passa a se dar no próprio processo de produção de subjetividade. Entretanto, vislumbra-se desde aí a produtividade presente no campo da reprodução social e as potencialidades que nele

residem. Pretendendo enxergar as alternativas e virtualidades que guarda essa forma paradigmática de produção, buscamos compreender no interior dessa tendência as possibilidades de articulação de uma inteligência de enxame voltada a produzir tensões no próprio sistema de expropriação do trabalho vivo. Se o poder é cada vez mais um biopoder que a partir de suas técnicas produz e transforma toda a vida social, quais as formas possíveis de uma *bioresistência*? Encontramos no cerne da distinção operada por Hardt e Negri em *Império* (2005) a respeito do biopoder e da biopolítica, a noção de diagrama de forças relacionais pelo qual opera o poder, situada pelo pensamento de Michel Foucault. Parte daí a separação entre o poder que se estabelece na opressão sobre o vivo (biopoder) e a resistência que se dá a partir das formas de vida (biopolítica).

Na base das reconfigurações do capitalismo nas últimas décadas do século XX se encontram as lutas sociais dos anos 60 e 70, insurreições que se colocam então em oposição direta aos ditames de uma sociedade disciplinar. Essas mobilizações sociais que inauguram um caráter heterogêneo e múltiplo das lutas são antes recusas radicais dos modos de viver, da organização do trabalho e das divisões sociais disciplinares de produção, envolvendo desde os movimentos feministas até as lutas estudantis e operárias que explodem no maio de 1968 francês. São essas lutas que estão na base de uma reconfiguração do sistema de produção capitalista, delineando uma reestruturação marcada pela passagem do paradigma do trabalho fabril ao trabalho que produz através das redes técnicas e sociais.

Nesse capitalismo onde a tendência aponta para uma centralidade do valor, da informação, dos afetos e habilidades comunicativas, a expropriação da produção passa a se dar através das redes e a partir do que elas criam e desenvolvem, não se restringindo mais ao espaço delimitado da fábrica. “São as formas de vida (nas suas expressões coletivas e cooperativas) que constituem a fonte de inovação”. (NEGRI; LAZZARATO, 2013. p. 72) A fábrica social do capitalismo cognitivo passa a ser o lugar da produção de subjetividades. Nesse ponto se descortina a dimensão biopolítica desse paradigma, onde apesar de investida pelo poder a vida guarda sua potência vital de resistir a ele. No horizonte de ação e produção biopolítica que aí se revela podemos pensar em uma tensão contínua entre a captura e a persistência da autonomia das formas produtivas da vida. Onde outras formas de criar e circular pautadas na cooperação e na partilha são antes “atos de resistência”, ao negarem a apropriação orientada a fins mercadológicos e

se colocar à serviço dos movimentos de luta e de reinvenção dos modos de produção. Como Deleuze evidencia ao lançar pistas para pensarmos as relações entre o ato de criação e sua face de resistência, “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.” (DELEUZE, 1999). Tal afirmação parece sinalizar para a impossibilidade de separação entre criação estética e sua potência política, de sua relação de reinvenção da vida cotidiana. Seguindo essa aproximação, a arte e a política teriam em comum para Rancière (2009) a capacidade de construir “ficções”, “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009. p. 59). Ao abordarmos as aproximações entre criação e política, nosso interesse aqui é tratar inicialmente dos atos de criação nas redes de comunicação, onde ao partir de uma dimensão cooperativa a criação já não pode ser separada de sua potência biopolítica. Para tratar das possibilidades de um trabalho realizado por singularidades em cooperação, recorremos a seguir à conceituação de *multidão* realizada por Antônio Negri e Michael Hardt (2006) em livro homônimo.

3. Multidão e comum

O contexto do trabalho imaterial corresponde a uma mudança profunda na noção de classe proletária e a consequente redefinição dos sujeitos e mecanismos de contestação que seriam próprios a essa sociedade pós-industrial. Como tratamos anteriormente, os trabalhadores mobilizados em seus afetos, em suas subjetividades, são os operários da fábrica social, abarcados em outra força de trabalho, que abrange corpo e relações sociais. Esse trabalho produz bens de consumo mas acima de tudo toda a vida em sociedade: a forma como consumimos, nossos estilos de vida e os modos como nos relacionamos. Nesse ponto, Hardt e Negri (2005) identificam e conceituam a partir de suas análises sobre o poder Imperial, um novo sujeito social. Na acepção por eles desenvolvida, a *multidão* é o sujeito político contemporâneo que está simultaneamente dentro e contra o Império. Para defini-la os autores trabalham articuladamente entre os campos sociológico, político e ontológico. No campo sociológico a *multidão* se constitui como sujeito que evidencia a passagem do paradigma operário-fabril-moderno para o tempo de um trabalho comunicativo e afetivo, no pós-fordismo. Na dimensão política e ontológica, diferente do *povo* que é representado de maneira transcendente, a *multidão* se estabelece na ação social coletiva como agente social ativo de auto-

organização e expressão imanente. Não tende ao uno, mas se configura na multiplicidade, na criadora articulação de singularidades. Face ao Império, a multidão, “ator imediato de produção e reprodução biopolítica” é quem age – sempre de dentro – sobre essa realidade, com as armas que se constituem na sua própria capacidade inventiva (HARDT-NEGRI, 2005, p. 84). As dimensões afetivas, comunicativas e inventivas sistematicamente convocadas a serviço do capital, são as mesmas armas da multidão que investe contra ele. Podemos enxergar na característica não homogeneizante da multidão, a ação das minorias, que não buscam fundir-se para se fortalecer, mas cuja força reside nas redes de diferenças em cooperação. Em Hardt-Negri, o projeto da multidão é o projeto da vida em comum, no tecer de redes estruturadas em outros valores, não institucionais. Evidencia-se a centralidade da informação, da comunicação e das linguagens nos processos de resistência que funcionam a partir das redes e afetos. A criação nas manifestações das ruas, as imagens produzidas através da internet, os jogos simbólicos que operam a negação da subordinação das vidas às lógicas de normatização e controle, se dão a partir da forma de cooperação e articulação de diferentes singularidades, instituindo outras formas de vida continuamente. O sujeito dessa resistência imperial não se enquadra na representação transcendente, nem se deixa homogeneizar nas identidades nacionais, é “a multidão plural de subjetividades de globalização produtivas e criadoras” (HARDT-NEGRI, 2005, p. 79).

A multidão está ontologicamente definida por outra forma produtiva que dispensa o comando, se organiza de maneira autônoma e se constitui na própria ação produtiva. Reside em uma dimensão coletiva a produção do *comum*, produto e condição da criação ininterrupta da vida da multidão. É possível melhor compreender tal acepção

em termos da comunicação como produção: só podemos nos comunicar com base em linguagens, símbolos, ideias e relações que compartilhamos. Por sua vez, os resultados de nossa comunicação constituem novas imagens, símbolos, ideias e relações comuns. Hoje, essa relação dual entre a produção, a comunicação e o comum é a chave para entender toda atividade social e econômica. (HARDT-NEGRI, 2006. p. 256-257)

Poder singular de territórios comum, a multidão é auto-organização biopolítica cuja produção é “constituição absoluta de trabalho e cooperação.” (HARDT-NEGRI, 2005, p. 420). Constituição que se tece na circulação e reapropriação dos espaços onde a multidão se estabelece como sujeito ativo. Entendemos ser possível encontrar no

contexto das criações e apropriações que emergem nas ruas e redes, em última instância, a produção autônoma, no movimento contínuo de “desejos de libertação”. As ações constitutivas da multidão em sua expressão singular e ocupação irrestrita marcam a constituição de uma resistência produtiva.

Nesse fazer-se produtivo e autônomo da multidão, a produção do comum se desenvolve como que em uma espiral. O trabalho vivo da multidão tem no comum sua condição e seu produto, se recriando continuamente. Em face ao controle que opera através de modulações das subjetividades diversas, produzindo subjetividades que servem somente a interesses privados e/ou estatais. Com Negri e Hardt (2009), entendemos que o comum é a produção biopolítica das formas de vida de uma multidão, não homogênea mas múltipla, que se cria a partir das lutas cooperativas onde as singularidades se mantêm juntas na diferença. No intuito de pensar a possibilidade de um *design* do comum acreditamos ser necessário inicialmente considerar as redes a partir das quais ele se produz de forma autônoma. Autonomia onde se afirmam liberdades de modo imanente, se distanciando da representação e do por vir transcendente, instituindo de maneira autônoma novas práticas no presente. Essa força de trabalho se relaciona com os poderes existentes não de forma antagônica, mas “sob a forma de um poder constituinte que se revela alternativo às forças de poder existentes. A alternativa é a obra dos sujeitos independentes, isto é, constitui-se no plano da potência, e não somente do poder”. No lugar do antagonismo que nada cria, o trabalho que produz em comum desemboca em uma “constituição independente, autônoma”, expressão radical do novo (LAZZARATO-NEGRI, 2013. p. 59). No caso específico da atividade de *design*, requerida cada vez mais na precarização do trabalho não remunerado e competitivo através de plataformas de criação corporativa, recusa-se na criação de imagens cooperativamente a propriedade orientada ao desenvolvimento individual e a acumulação capitalista.

Para aprofundar a compreensão do que é possível produzir a partir do comum recorremos a uma entrevista onde Michael Hardt (2012), co-autor de *Commonwealth* (2009) junto a Antônio Negri, irá definir o comunismo como processo *destituinte*, que desestabiliza não só as instituições vigentes, mas também as ideias dominantes. Nesse contexto, a essa dimensão desestabilizadora do comunismo devem se somar processos criadores, constituintes de outras experiências de vida e relação social. Ao afirmar a necessidade da comunicação para a ação política autônoma e coletiva, Hardt nos faz

encarar o desafio de pensar os circuitos culturais, sociais e políticos que se articulam a partir de redes de comunicação em sua potência criadora. Seriam produtos desse processo criador, muito além das imagens, o adensamento das relações sociais a partir dos quais elas se produzem. Movimentos constantes, ora intensos ora frágeis, de contato e intercâmbio.

4. Comum, partilha e *design*

Como citamos anteriormente, a partir do conceito de partilha do sensível em Rancière (2009), é possível identificar tanto na estética quanto na política o cerne comum de engendrar deslocamentos, operar mudanças nos locais de onde se fala e na distribuição dos modos de ser. A arte aqui, na medida em que é produção, se afirma como o princípio de uma *nova partilha do sensível* ao unir num mesmo conceito atividade fabricante e visibilidade, tradicionalmente opostas. Através dessa estética arrastada do seu espaço isolado, a partilha democrática do sensível faz daquele que cria o ser que inventa e simultaneamente participa, capaz de operar deslocamentos de sentido. Ainda tratando das aproximações entre o campo político e estético, ainda que partindo de uma perspectiva distinta, contribui para nossa reflexão o trabalho analítico de Szaniecki (2007) em *Estética da multidão*. A partir das análises de Hardt e Negri em *Império e Multidão*, a autora aborda a “transição contemporânea de uma soberania moderna para uma soberania imperial, em que perdura a crise política e estética entre transcendência e imanência.” Tal transição é marcada também pela passagem de uma representação estética dos poderes constituídos para a abstração geométrica das logomarcas multinacionais, equivalente à transcendência figurativa do soberano global. Ao realizar um estudo sobre o cartaz político contemporâneo, Szaniecki trata das expressões críticas das representações do poder, onde as paródias rearranjam as imagens corporativas do discurso publicitário, os ícones hollywoodianos e as imagens da comunicação do Estado, no contexto da Guerra do Iraque. Nessa expressão estética da multidão se evidenciam os jogos de subversão dos signos de poder e, a partir deles, a invenção de uma estética própria dos poderes constituintes.

A democracia imperial produz expressões que se afastam concretamente das representações do poder e que denominamos manifestações de potência a partir da definição sociológica, política e ontológica da multidão: por oposição ao povo (...) a multidão se expressa de forma imanente através da cooperação social, gerando uma estética à imagem de sua potência, uma estética constituinte. (SZANIECKI. 2007. p. 17)

A autora considera as manifestações globais contemporâneas como a expressão estética do poder constituinte da multidão apontada por Hardt-Negri. O poder da multidão é constituinte na medida em que se constrói a partir de suas ações, intempestivas e aleatórias, e de seus movimentos que investem contra o poder constituído. À representação distanciada pela qual operam os poderes constituídos o poder constituinte opõe-se de forma imanente, coletiva e descentralizada criando outras formas e expressões.



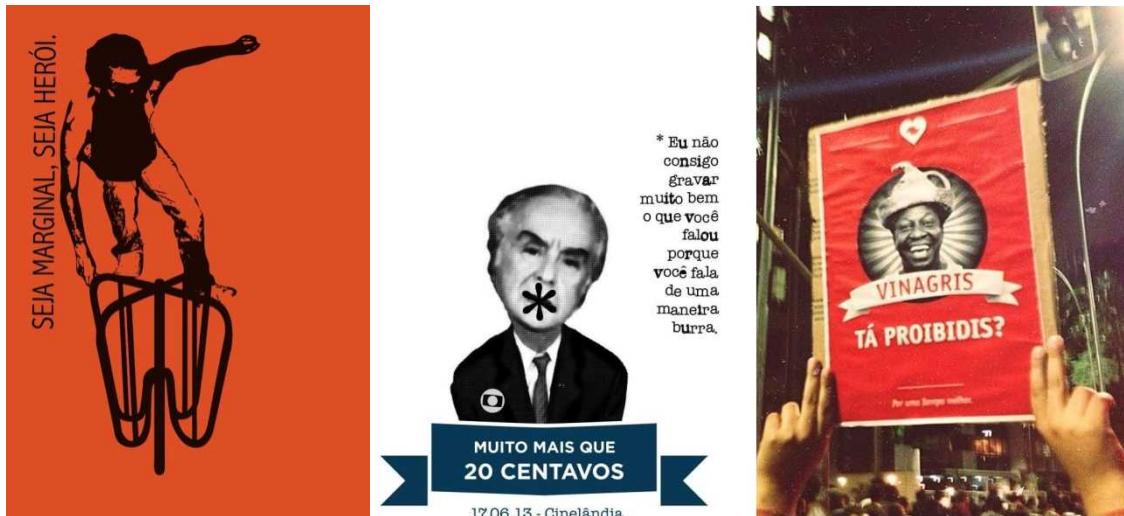
Quadro 1 – Alguns dos cartazes do *Atelier Populaire*, oficina a partir do qual produziram coletivamente (e anonimamente, sem assinar as peças) os alunos da Escola de Belas Artes de Paris no contexto das lutas de maio de 1968. Definidos pelos próprios criadores como “armas à serviço da luta”, os cartazes franceses se aproximam em seus princípio, modos de produção e circulação às produções contemporâneas destinadas a resistência a partir do *design*.

Tais expressões se constituem a partir dos métodos de produção abertos pelas redes sociais e tecnológicas, entendidos por Szaniecki como as “formas de cooperação produtivas – materiais e imateriais – que se dão entre os diversos atores sociais” (2007, p. 128), onde se tornam impossíveis controles centrais dessa produção estética. É nessa produção descentralizada e múltipla, porém potente em sua dimensão criadora, que pretendemos discutir os vínculos entre a criação cooperativa em rede e as instituições do

comum. Encaminhamos nossa reflexão partindo deste ponto, uma vez que concordamos que seja no âmbito dos “saberes, afetos relações e formas de cooperação que se joga a partida entre subjetivação e assujeitamento, entre exploração, precarização e decadência, de um lado; e resistência constituinte e do comum, do outro. (CURCIO, 2012, p. 168) Até aqui concluímos, portanto, que se a crítica ao biopoder é a crítica - que não se limita a ela mas instaura alternativas - às formas de produção, os movimentos que dão corpo a um *design* do comum podem ser pensados como potentes movimento biopolíticos.

5. *Design* do comum: apropriação e *remix* nas redes

Apesar da ampla abrangência e também polissemia do termo *design*, nossa perspectiva estará circunscrita ao campo do *design* gráfico, buscando aqui, portanto, uma conceituação do termo que apesar de estar longe da unanimidade ou de um rigor epistemológico, permitirá que possamos discutir as relações entre o comum e a atividade criadora do *design* nas redes. Compreendemos (e mesmo esperamos) que conforme essa pesquisa avance em seus questionamentos torne-se possível que o próprio conceito de *design* ação e os pressupostos que ele carrega sejam tensionados. Apesar das aproximações e distinções possíveis entre natureza, objetos e processos daquilo que produzem os campos da arte e do *design*, ao traçar uma historiografia do *design* gráfico, Hollis (2000) o identifica como “a arte de criar ou escolher marcas gráficas” (linhas de desenho ou pontos de fotografia) e **combiná-las** em uma superfície qualquer visando a transmissão de uma **ideia**. Ainda em um primeiro esforço para uma definição, o autor aponta para a distinção entre as imagens gráficas e as ilustrações descritivas, uma vez que as primeiras mobilizam signos orientados a transmissão de uma ideia, cuja disposição e contexto seriam capazes de produzir diferentes sentidos daqueles associados aos signos isolados. Ao tomarmos as duas ações principais que perpassam a sucinta definição de Hollis que aqui mobilizamos, quais sejam, a combinação e a transmissão de ideias, podemos pensar que a criação de cartazes/montagens a partir da apropriação, edição e manipulação de imagens que circulam nas redes online conservam as características que definem a práxis do design.



Quadro 2 – Imagens produzidas e circuladas nas redes sociais, como facebook e twitter, durante as manifestações de junho de 2013 nas cidades brasileiras.

A partir de alguns cartazes (Quadro 2) que circularam nas redes sociotécnicas durante os protestos de junho no Brasil, pretendemos abordar algumas das características que apontam na direção do que estamos identificando como um *design do comum*. Em um primeiro momento de exame, vale ressaltar, a prática de recorte de contextos originais e apropriação de imagens para criação de outros significados, além do próprio questionamento, em parte, aparece como análogo ao comportamento de *culture jammers*³, que ao valerem-se da paródia, do plágio alterado e da interferência recriam imagens, cujas “estratégias de assalto e sabotagem da mídia subvertem os *memes* propagados pela publicidade e programas de tevê, [onde seu] objetivo primordial é modificar a visão passiva que temos e absorvemos dessas mídias.” (ROSAS, 2002. p. 12)

Procuramos dar ênfase em nossa análise às intervenções e apropriações realizadas sobre imagens de diferentes contextos para os protestos e mobilizações em torno das lutas de junho de 2013 contra o aumento da tarifa dos transportes públicos no Brasil. Consideramos que, em uma relação de *remix* e ressignificação de outras imagens, tais expressões operam como elementos de uma resistência que só se torna possível a partir das relações em rede. Entendemos que essa resistência se dá no plano da criação e do comum, ao produzir a partir da cooperação, mesmo algumas vezes de

³ Sublicitar, adulterar, congestionar, bagunçar, deturnar, plagiar, alterar. Segundo Ricardo Rosas (2002) usando técnicas e procedimentos da publicidade e dos meios tradicionais de comunicação, os *culture jammers* se definem pela efetuação de “colagens, apropriações, alterações de slogans, usos inesperados de lugares comuns da linguagem publicitária, interferências em produtos e brinquedos, cartazes, outdoors ou marcas.”

forma não intencional, imagens e linguagens constantemente resignificadas. Ao tratar do processo de criação no design gráfico frequentemente se associa seu desenvolvimento a uma dimensão autoral individualizada, mesmo no contexto das equipes multidisciplinares reunidas em escritórios especializados e das metodologias coletivas de elaboração de projeto. Na diversidade das relações propiciadas pelas redes sociotécnicas, se encontram criando e circulando produções gráficas múltiplos sujeitos com diversas relações com o campo institucional do *design* – sejam eles estudantes, profissionais ou amadores: em suma, são trabalhadores imateriais que produzem a partir de repertórios e referências que se espalham sobretudo através dos mecanismos de compartilhamento e disseminação de plataformas e sites na internet.

As composições que circulam nestes espaços de luta se utilizam da ressignificação de imagens, signos e frases para produzir novos discursos ligados ao contexto das manifestações. Apesar da heterogeneidade, algumas características similares podem ser identificadas nessas produções. Um primeiro aspecto se refere à ***multiplicação de suportes***, dada a variedade como são expressas essas criações: faixas, placas e cartazes impressos, montagens digitais, suportes materiais pintados ou estampados graficamente, composições confeccionadas manualmente ou elaborados a partir de softwares de criação e edição. Em segundo lugar identificamos o ***intenso uso de remix***: através da utilização de técnicas de montagem a partir de elementos apropriados e recortados de outros contextos, mídias e suportes. Ao contrário da escassez que o controle da propriedade instaura, no contexto de circulação dessas imagens são centrais as ***disputas de espaço***, a partir de um estímulo à multiplicação e disseminação das peças. Além disso, tais criações se valem também de técnicas e recursos artísticos como a ***sátira e a paródia***. Por fim, como principal elemento característico dessas peças acreditamos estar a ***constante reconfiguração*** de seus elementos, em uma passagem contínua de um formato a outro (dos cartazes se fazem fotos, das quais se fazem montagens, montagens reapropriadas em cartazes, projeções e intervenções urbanas...). No centro dessa forma de produção encontramos principalmente o princípio da partilha, que desestabiliza a noção de um *design* fechado, autoral, orientado às demandas mercadológicas ou estatais, a balizar o comportamento das massas ou do povo, e passa a servir aos usos e desejos da multidão. Ao analisarmos esses produtos que se fazem comuns, os conceitos de autonomia e trabalho vivo emergem.

Na centralidade do trabalho vivo há uma nova e potentíssima dimensão de autonomia: a virtude pode se recompor com a fortuna, e a produção da riqueza se emancipar da reprodução dos ricos. É a que encontramos no trabalho colaborativo em rede: desde o movimento do *copyleft* até as redes dos pré-vestibulares comunitários. Organização da luta e da produção são os mesmos terrenos de constituição de um trabalho que se mobiliza segundo as dinâmicas do dom e do saque: da criação, da citação, da mixagem, da cópia. (COCCO, 2013)

6. Considerações finais

Nesse esforço ainda incipiente para pensar a produção colaborativa de imagens, buscamos introduzir uma primeira reflexão sobre as relações entre *design* e redes, e suas aproximações com as instituições do comum. Compreendendo as manifestações gráficas que circulam nas redes, sem autoria ou finalidade objetiva além da multiplicação de vozes, e seus processos como resistências estéticas, tentamos propor um olhar para essas expressões como produções constituintes de um *design* do comum. Criação, de processo e produto, que se opõe ao *design* orientado a fins mercadológicos e baseado em uma noção de autoria individual e circulação restrita. Identifica-se nesses processos deslocamentos de sentido e, sobretudo, um tencionamento dos limites da atividade de *design* como mero instrumento ideológico direcionado ao controle das massas e do povo. Na profusão cotidiana de imagens comunicadas por agentes de uma indústria midiática hegemônica, essa criação múltipla que nasce sem centro parece se configurar como elemento capaz de multiplicar discursos e sentidos através de novos dispositivos comunicacionais. Consideramos aqui que não se trata de uma produção definida por coletivos ou grupos específicos, mas a articulação criativa de diversas singularidades associadas a partir de desejos, causas e projetos convergentes. Um *design* pautado pela dimensão do comum, coletivamente produzido e produtivo. Entendemos que a resistência instaurada por essas ações produtivas se dá no plano da criação e do comum, ao produzir a partir da cooperação imagens e linguagens que se resignificam constantemente através da própria forma-rede. Em acréscimo, a resistência produzida por essas imagens se manifesta em uma partilha produtiva dos espaços midiáticos através da intervenção empreendida por múltiplos agentes em cooperação, em movimentos de reapropriação e *remix* de marcas, fotos e demais imagens públicas ou privadas. No que tange a atividade criativa do *design*, entendemos que tais ações de intervenção são mais do que nunca micropolíticas, ao engendrar outros sentidos e movimentos possíveis, que subvertem a produção gráfica institucional através de uma fazer técnico, cooperativo e difuso. Frente ao imperativo da privatização dos bens

culturais e à cooperação convocada apenas como estratégia de competição no campo dos ofícios estético-comunicacionais, produzir cooperativamente o design do comum é sem dúvida uma resistência que tange a própria vivência de sua práxis. Na profusão cotidiana de imagens comunicadas por agentes das indústrias criativas, essa criação múltipla, sem centro, de saque e dádiva, parece se configurar como elemento capaz de uma *sabotagem* ao sistema que busca expropriar a criatividade. Entre pontos e linhas livres, estaria o projeto de um *design* que por se fazer comum, é capaz de desestruturar algumas relações de poder e projetar outras relações, desenhadas a partir da cooperação e da autodeterminação.

7. Referências bibliográficas

- COCCO, G. *Uma filosofia prática.* Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-filosofia-pratica/>. <Acesso em 25 de outubro de 2013>
- CURCIO, A. *A subjetividade do comum: resistência e luta entre as duas margens do mediterrâneo.* In: COCCO, G; ALBAGLI, S. (Orgs.) *Revolução 2.0: e a crise do capitalismo global.* Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- DELEUZE, G. *Conversões.* Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *O ato de criação.* Tradução José Marcos Macedo. Folha de São Paulo (Caderno Mais!), junho de 1999.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I. A vontade de saber.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- HARDT, M. *O Comunismo é a crítica de tudo o que existe.* Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/516472-o-comunismo-e-a-critica-de-tudo-o-que-existe-entrevista-com-michael-hardt>. <Acesso em 23 de outubro de 2013>
- HARDT, M; NEGRI, A. *Império.* Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Multidão.* Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HOLLIS, R. *Design gráfico: uma história concisa.* Tradução Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LAZZARATO, M; NEGRI, A. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade.* (2ª edição) Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- MENDES, P. *O que faz o Brasil, bRasil?* In: COCCO, G; ALBAGLI, S. (Orgs.) *Revolução 2.0: e a crise do capitalismo global.* Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- MESQUITA, A. *Insurgências poéticas.* Arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSAS, R. *A invasão dos memes – Os invasores de mentes*. In: *Rizoma.net*, 2002. Disponível em:
<http://web.archive.org/web/20071028114520/http://www.rizoma.net/interna.php?id=173&secao=intervencao>

SZANIECKI, B. *Estética da Multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

POEMA “PRETO NO BRANCO”: UM INTERDISCURSO NOS PROTESTOS BRASILEIROS¹

Talita Vieira Barros²

RESUMO:

O presente artigo contextualiza o atual momento histórico do Brasil, revelando as interferências das manifestações ocorridas em várias cidades do país desde junho de 2013. Para tanto, a pesquisa baseia-se em alguns teóricos que tratam da crise do sistema capitalista e do início da pós-modernidade, na qual surgem novas faces para a produção cultural em função das Novas Tecnologias. Esses protestos também resvalam em questões identitárias (FOUCAULT, 2010) e no estudo da crise da democracia, segundo as reflexões de Castells (2013). Esta análise tem como objeto de estudo o poema “Preto no branco”, que integra a coletânea “Vinagre – uma antologia de poetas neobarracos”, lançada em formato PDF em diversos sites logo após os protestos iniciados em junho. Por fim, pretende-se um estudo sobre o interdiscurso (MAINGUENEAU, 2011).

PALAVRAS-CHAVE: poema; protestos; interdiscurso

ABSTRACT:

This article analyzes the current historical moment in Brazil, revealing the interference of the demonstrations took place in cities across the country since June 2013. Therefore, the research relies on some theorists dealing with the crisis of the capitalist system and the beginning of postmodernity, in which there are new faces for cultural production in the light of new technologies. These protests also slip on issues of identity (Foucault, 2010) and the study of the crisis of democracy, according to the reflections of Castells (2013). This analysis has as its object of study the poem "Black on White", which includes the compilation "Vinegar - an anthology of poets neobarracos", released in PDF format at various sites shortly after the protests started in June. Finally, it is intended a study about interdiscourse (MAINGUENEAU, 2011).

KEYWORDS: poem; protests; interdiscourse

¹ Trabalho submetido ao GT-7 “Midiativismo e Artivismo Digital” do I Congresso Internacional de Net-Ativismo da USP.

² Mestranda em Cognição e Linguagem pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). Orientadora: Analice de Oliveira Martins. Graduada em Comunicação Social – habilitação Jornalismo – pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: tv.barros@yahoo.com.br.

Introdução

Os protestos ocorridos no Brasil desde junho de 2013 apontam para as novas relações sociais que se fazem em rede a partir de um capitalismo que atua não mais no modelo fordista, mas se constitui fortemente no simbólico/no imaterial. Junho foi o mês auge das manifestações no que diz respeito à capacidade de mobilização e ao número de ruas ocupadas em várias cidades do país e do mundo, haja vista que brasileiros que residem em outros países, como França e Alemanha, também foram contagiados pela onda de insatisfações que tomou sua terra natal. O ponto de partida foi uma pauta aparentemente banal do Movimento Passe Livre (MPL) em São Paulo: a luta contra o aumento de R\$0,20 nas tarifas do transporte público.

Ante a esse fato, o sociólogo espanhol Manuel Castells³ concedeu diversas entrevistas à imprensa brasileira, analisando os protestos como a revelação de uma profunda crise da democracia representativa que faz os cidadãos se sentirem desrespeitados com a atitude dos políticos. Nas palavras da pesquisadora Ivana Bentes⁴, o protesto do MPL funcionou como uma panela de pressão.

Nessa tomada das ruas, várias foram as pautas e os gritos de insatisfação contra a classe política brasileira que corroboram a análise do sociólogo sobre a democracia representativa, revelando o descrédito de parte população com a política que culminou

³ “Em São Paulo, não é sobre o transporte. Em algum momento, há um fato que traz à tona uma indignação maior. Por isso, meu livro se chama REDES de indignação e de esperança. O fato provoca a indignação e, então, ao sentirem a possibilidade de estarem juntos, ao sentirem que muitos que pensam o mesmo fora do quadro institucional, surge a esperança de fazer algo diferente. O quê? Não se sabe, mas seguramente não é o que está aí. Porque, fundamentalmente, os cidadãos do mundo não se sentem representados pelas instituições democráticas. Não é a velha história da democracia real, não. Eles são contra esta precisa prática democrática em que a classe política se apropria da representação, não presta contas em nenhum momento e justifica qualquer coisa em função dos interesses que servem ao Estado e à classe política, ou seja, os interesses econômicos, tecnológicos e culturais. Eles não respeitam os cidadãos. É esta a manifestação. É isso que os cidadãos sentem e pensam: que eles não são respeitados”. CASTELLS, M. Disponível em:

<http://www.acessepiaui.com.br/vc-no-acesse/soci-logo-manuel-castells-analisa-protestos/23162.html>. Acessado em agosto de 2013.

⁴ “Um movimento com oito anos que sempre saiu às ruas, que ganhou essa dimensão massiva, como a gota d’água, que faz explodir e inundar o país em torno de uma questão decisiva, material, mas que incide no cotidiano de milhões de brasileiros. A vitória do Movimento Passe Livre em São Paulo, Rio de Janeiro e outras cidades, forçando os governantes a revogarem o aumento na tarifa de ônibus, trem e metrô diante das mobilizações nas ruas, não parou os protestos. O que mostra que o nível de insatisfação e as pautas eram muito mais amplas: os gastos com os mega-eventos e a Copa do Mundo, as remoções dos pobres de suas casas, projetos de gentrificação das cidades, a criminalização de comportamentos (gays, mulheres, minorias), o ‘estado de exceção’ nas periferias com morte cotidiana de Amarildos etc”. BENTES, I. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/522986-os-escrachos-e-um-novo-fenomeno-de-participacao-social-entrevista-especial-com-ivana-bentes>. Acessado em agosto de 2013.

em um nacionalismo exacerbado e na tentativa de anulação das bandeiras de movimentos e partidos políticos em diversos protestos. Esses atos levaram algumas alas da esquerda a pensar em uma tentativa de golpe por parte da direita, tal como ocorreu em 1964, ideia rechaçada pela pesquisadora Ivana Bentes e pelo deputado estadual Marcelo Freixo⁵.

Os protestos mostraram ainda a reconfiguração da mobilização social, por meio das redes sociais, que serviram para organizar protestos e informar os cidadãos sobre os desmandos da polícia, revelando ainda a capacidade dos agentes sociais de enfraquecer a mídia tradicional que inicialmente tentou criminalizar os manifestantes chamando-os de vândalos.

Nesse mar de possibilidades proporcionadas pela internet um grupo de poetas lançou a coletânea “Vinagre – uma antologia de poetas neobarracos” e, utilizando o termo vândalo, em deboche ao sentido pejorativo proposto pela mídia tradicional, compilou poemas escritos no contexto das manifestações brasileiras nas edições V de Vândalos.

A pesquisa pretende analisar, segundo a perspectiva da Análise do Discurso, o poema “Preto no branco” que utiliza versos dos poetas brasileiros Castro Alves e Gonçalves Dias e trechos da carta de Pero Vaz de Caminha e do hino nacional para questionar uma visão ufanista e única de Brasil, que não consegue enxergar “o preto velho / o filho pardo / o índio coitado”.

Contextualizando os protestos – desdobramentos do capitalismo

No que tange à formulação do capitalismo, percebe-se uma flexibilização nas relações de trabalho a partir das décadas de 1950/1960, quando o modelo econômico vigente começava a entrar em crise. Paralelamente a isso, ocorreram movimentos sociais que questionavam a seguridade social, vinculando-a à repressão dos desejos.

⁵ “Nosso sistema cognitivo está em crise. Não dá para analisar os protestos que aconteceram recentemente com outros fatos históricos, como Diretas Já, Fora Collor, 1968”. Depoimento colhido no debate realizado no dia 30 de julho de 2013, logo após a exibição do filme “Hannah Arendt”, com o antropólogo, escritor e especialista em segurança pública Luiz Eduardo Soares, e o deputado estadual Marcelo Freixo. Com mediação da professora Ivana Bentes, a mesa teve como tema “Brasil hoje: A atualidade da banalidade do mal”. O debate aconteceu na Estação Rio 2, em Botafogo, zona sul do Rio, e foi transmitido ao vivo pelo site postv.org. Trechos do debate estão disponíveis no Youtube, nos seguintes links:

<http://www.youtube.com/watch?v=QcYJC3U2sq4>, <http://www.youtube.com/watch?v=48eQHYKwPy0>,
<http://www.youtube.com/watch?v=iqUdYIZQocE>, <http://www.youtube.com/watch?v=PLHagR2R3Oc>.
Acessado em agosto de 2013.

A acumulação flexível [...] caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novos, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. (HARVEY, 2010, p. 140).

Segundo Harvey (2010), a grande recessão do ano de 1973 colocou em marcha uma nova estruturação econômica e social. Por sua vez, Castel (2010) menciona os movimentos sociais surgidos na França de 1968, que já desejavam ultrapassar as questões relacionadas à seguridade social, a partir da busca da “celebração do instante”.

A palavra de ordem ‘mudar a vida’ exprime a exigência de recuperar o exercício de uma soberania do indivíduo diluída nas ideologias do progresso, da rentabilidade e do culto das curvas de crescimento, pelo que, como diz uma inscrição nas paredes da Sorbonne, ‘ninguém se apaixona’. Através do hedonismo e da celebração do instante – ‘já, imediatamente’ -, expressa-se também a recusa em entrar na lógica da satisfação diferida e da existência programada que implica o planejamento estatal da segurança: as proteções têm um preço; são pagas com a repressão dos desejos e com a aceitação do torpor de uma vida em que tudo está decidido antecipadamente. (CASTEL, 2010, p. 504).

Os movimentos sociais surgidos ao final da década de 1960 são apontados por Harvey (2010) como um marco para a pós-modernidade: “total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade”. (HARVEY, 2010, p. 49).

Contextualizando os protestos – pós-modernidade e suas multiplicidades identitárias e na linguagem

Em uma análise dos aspectos sociais, segundo Harvey (2010), a pós-modernidade é a aceitação total da parte do conceito de Baudelaire sobre a modernidade que trata do transitório, do fugidio e do contingente. Isso gera reflexos em diversos aspectos da vivência humana que diz respeito à formação identitária e às novas formas de leitura que, em função das Novas tecnologias, se fazem em um permanente “entrelaçamento intertextual” (HARVEY, 2010, p. 53 e 54):

[...] o que quer que escrevamos transmite sentidos que não estavam ou possivelmente não podiam estar na nossa intenção, e as nossas palavras não podem transmitir o que queremos dizer. É vão tentar dominar um texto, porque o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle: a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso

desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro.

Com Bakhtin, o estudo da linguagem se faz a partir da polifonia, segundo a qual os discursos estão permeados de outras vozes, haja vista que é da interação social que os signos emergem. Baseado nisto, far-se-á análise do poema “Preto no Branco”, de Cide Piquet:

auriverde pendão da minha terra
em que se plantando tudo dá:
palmeira banana sabiá.
ó país do futuro do passado
em berço esplêndido há séculos deitado
não permita Deus que eu morra
de fome sede pancada
se tudo abunda tudo dá:
mata bola bunda...
a nossa é mesmo mais bonita
ou apenas mais barata?
ah os olhos verdes da mulata!
mata, mata, mata
o preto velho
o filho pardo
o índio coitado
a puta-que-te-pariu:

mas por quem serás amada
patriamadabrasil?

O poema evoca outros textos que fazem parte do imaginário social brasileiro no que diz respeito à história do país e à construção de uma identidade nacional. O poema começa com o verso de Castro Alves “auriverde pendão da minha terra”, passa para o trecho da carta de Pero Vaz de Caminha “em que se plantando tudo dá”, utiliza passagens do hino nacional “berço esplêndido”, “patriamadabrasil”, sem contar o verso “não permita Deus que eu morra”, de Gonçalves Dias, poeta fundamental para a construção da identidade nacional, dentro da perspectiva do romantismo.

No Brasil o grande impulsionador do nacionalismo foi o Romantismo, estética contemporânea à Independência do Brasil, no século XIX. A união das aspirações de construir as diversas identidades nacionais e juntamente formar uma literatura de cunho nacional constituiu o vínculo que definiu as principais relações entre literatura e nacionalidade. A necessidade de firmar uma literatura que fosse nacional não só no sentido de mostrar a metrópole o bom uso da língua portuguesa que era feito em terras brasileiras, mas também uma literatura que tivesse o Brasil e sua grandeza como tema, foi a força geradora dos escritores da primeira fase do Romantismo brasileiro⁶.

⁶ VAILATI, T. O romantismo e a construção do nacional. Revista de Literatura em Meio Digital. ISSN

Como é possível constatar no poema, o autor Cide Piquet se apropria de diversas vozes para questionar o ufanismo com a riqueza e a vastidão da terra, ideia criada para afirmar um conceito de nação⁷, em um contexto atual de crise e de insatisfação com os rumos do país, que não consegue dar conta da multiplicidade de seus cidadãos, citados como “o preto velho / o filho pardo / o índio coitado”. Este poema, alinhavado por tantas outras vozes, corrobora a polifonia, afinal nenhum discurso é “autofundado, de origem absoluta” (MAINGUENEAU *apud* BRANDÃO, 2004, p. 96).

A partir da perspectiva da Análise do Discurso, o poema é entrecortado por essas diversas vozes que interagem fora de seu contexto de enunciação anterior, colocando, como cita Brandão (2004, p. 92), “o interdiscurso ‘no coração mesmo do intradiscursivo’ ou, em outros termos, inscrevendo o Outro no Mesmo”. Nessa inscrição, cria-se, portanto, novas significações.

O discurso primeiro não permite a constituição do discurso segundo sem estar ele próprio ameaçado em seus fundamentos. Assim, por exemplo, na medida em que retiramos de um discurso fragmentos que inserimos em outro discurso, fazemos com essa transposição mudar suas condições de produção. Mudadas as condições de produção, a significação desses fragmentos ganha nova configuração semântica. (BRANDÃO, 2004, p. 96)

Com isso, percebe-se a ironia do poema “Preto no Branco”, que de acordo com Maingueneau não possui indicador de negação do discurso apresentado. Segundo o teórico, “a ironia subverte a fronteira entre o que é assumido e o que não o é pelo locutor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 98). Percebe-se a ironia e ao mesmo tempo o lamento do poeta quando pergunta “mas por quem serás amada / patriamadabrasil?”, ressignificando o canto “pátria amada Brasil” do hino nacional.

Quando utiliza essas vozes da história do Brasil e o verso musical “os olhos verdes da mulata, que remete tanto à musica de protesto “Tropicália” de Caetano Veloso quanto à canção “Olhos Verdes”, composta por Vicente Paiva e cantada na década de

1806-2555. Ano 5 n.7 2007. Disponível em:

<http://www.mafua.ufsc.br/numero07/ensaios/vailati.htm>. Acessado em agosto de 2013.

⁷ Cabe ressaltar, segundo Brandão (2004), que “toda produção discursiva, efetuada sob determinadas condições conjunturais, faz circular formulações já enunciadas anteriormente. As formulações pertencentes a essas sequências discursivas preexistentes constituem, com as ‘formulações de referência’, redes de formulações que nos permitirão verificar os efeitos de memória que a enunciação de uma sequência discursiva de referência determinada produz em um processo discursivo. Esses efeitos de memória tanto podem ser de lembrança, de redefinição, de transformação quanto de esquecimento, de ruptura, de denegação do já-dito”. (BRANDÃO, 2004, p. 99)

1950 por Dalva de Oliveira e posteriormente por Gal Costa, Cide Piquet declina na visão única, ufanista, que mascara a multiplicidade identitária brasileira ou entende a identidade de forma não problematizada, tal como Gonçalves Dias e a idealização indígena em suas obras.

Com isso, percebe-se uma concepção genealógica da história, tal como propõe Nietzsche que é base para o pensamento de Foucault (2010), segundo o qual “a história, genealogicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade, mas ao contrário, se obstinar em dissipá-la [...] ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam” (p. 34 e 35).

Nesse contexto da leitura em rede, no qual a coletânea onde se encontra o poema “Preto no Branco” foi lançada, um dos fatores mais explícitos é a quebra da leitura linear, priorizando a leitura fragmentada e conectada a diversos sites, colocando o Google como o grande hipertexto para qualquer dúvida que apareça ao leitor.

Escrever em rede não teria a ver com a literatura no sentido clássico do termo, mas com a medição de novos territórios no espaço temático, com o estabelecimento de paisagens textuais e com a concepção da escrita como um ato nômade de deambulação. O leitor seria um dândi ou um detetive informático para navegar na leitura da Internet, ou seja, leitura *orientada hipertextualmente* - grifo do autor. (VILLAÇA, 2002, p. 108).

Nas palavras de Lévy, a leitura está relacionada a um processo de atualização, ou seja, na elaboração de uma resposta criativa a determinado “nó”/problema apresentado na leitura, em que o leitor acaba por participar de um ciclo em que “a partir do hipertexto, toda leitura tornou-se um ato de escrita”. (LÉVY, 1996, p. 46).

Considerações finais

O presente trabalho é uma reflexão acerca de um momento relevante para a história atual do Brasil, apontando não só para as inquietações sociais, mas também para o modo pelo qual as Novas Tecnologias acabam por refletir questões relacionadas à identidade e à linguagem.

O poema analisado é um exemplo dessa linguagem difusa, que não constrói um modelo de ser brasileiro, mas confronta e ironiza o que está estabelecido, propondo, na desconstrução, o reconhecimento das diferenças no que é ser brasileiro. Tal como o

Modernismo brasileiro, que engoliu e regurgitou a cultura europeia para assim revelar os traços múltiplos da(s) cultura(s) brasileira(s), o poema propõe o movimento antropofágico nas origens da ideia de nação que serve para o enaltecimento do Brasil e do ser brasileiro.

A “patriamadabrasil” do hino nacional ainda não reconhece alguns de seus filhos, especialmente aqueles que historicamente estão à margem do processo socioeconômico. Ao mesmo tempo em que o país experimenta considerável crescimento econômico, as desigualdades sociais aumentam e a educação sinaliza para um país aquém de um modelo adequado. O sentimento do escritor Luiz Ruffato⁸, exposto no texto lido durante a cerimônia de abertura da Feira do Livro de Frankfurt deste ano, só corrobora este argumento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTES, I. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/522986-os-escrachos-e-um-novo-fenomeno-de-participacao-social-entrevista-especial-com-ivana-bentes>. Acessado em agosto de 2013.
- BRANDÃO, H. H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Unicamp, 2004.
- CASTEL, R. A nova questão social. In: *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. 9 ed. Trad.: Iracy D. Polleti. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 495 a 591.
- CASTELLS, M. Disponível em:
<http://www.acessepiaui.com.br/vc-no-acesse/soci-logo-manuel-castells-analisa-protestos/23162.html>. Acessado em agosto de 2013.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- HARVEY, D. *A condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 2010.
- LÉVY, P. *O que é o virtual?* SP: Ed. 34. 1996.
- MAINIGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- OBRA COLETIVA. *Vinagre – uma antologia de poetas neobarracos*. Disponível em: https://www.mediafire.com/view/8xo1155vho004ir/VINAGRE_UMA_ANTOLOGIA_DE_POETAS_NEOBARRACOS_junho2013.pdf. Acessado em agosto de 2013.

⁸ RUFFATO, L. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,leia-a-integra-do-discurso-de-luiz-ruffato-na-abertura-da-feira-do-livro-de-frankfurt,1083463,0.htm>. Acessado em outubro de 2013.

VAILATI, T. O romantismo e a construção do nacional. Revista de Literatura em Meio Digital. ISSN 1806-2555. Ano 5 n.7 2007. Disponível em:
<http://www.mafua.ufsc.br/numero07/ensaios/vailati.htm>. Acessado em agosto de 2013.

VILLAÇA, N. *Impresso ou eletrônico*: um trajeto de leitura. RJ: Mauad, 2002.

A IMAGEM DE UM DEVIR

por Joana Zatz Mussi

A AUTORA

Fundou e integra os coletivos de arte Contrafilé e Política do Impossível. Em 2012 defendeu a dissertação de mestrado “Espaço como Obra – Ações, Coletivos Artísticos e Cidade” na FAU/USP, sob orientação de Vera M. Pallamin e ingressou em 2013 na mesma Universidade e com a mesma orientadora com o projeto “O Papel da Arte e da Cidade na Formação dos Movimentos Políticos Contemporâneos”.

RESUMO

Hoje, perguntas como “O que somos capazes de enunciar? Com quais estratégias? Com quais fins? Com quem e para quem?”, se tornam cotidianas. Vivemos constantemente em uma zona de indeterminação, da qual fazem parte essas e outras indagações que emergem dos fluxos, redes e mobilidades ampliadas. Se, por um lado, existe uma enorme potência enunciativa na ampliação da mobilidade, por outro, como esta potência está sendo, de fato, utilizada? Se o crescente compartilhamento da experiência local pode, em alguns casos, apenas reproduzir representações vigentes, se trata, então, da necessidade constante de prontidão para politicar os enunciados ao tornar legível e visível o *impasse* na produção do social.

Palavras-chave: enunciação artística coletiva, impasse, saber circulatório

ABSTRACT

In current days, questions such as "What are we capable of enunciating? With which strategies? To which goals? With whom and to whom?" have become customary. We live perpetually in a zone of indetermination where these questions are present, along with others that arise from current flows, networks and amplified mobilities. If on one hand there is a great enunciative power in amplified mobility, on the other is the matter of how this power is really being used. If in some cases the crescent sharing of local experiences can only reproduce current representations, what we have is therefore the constant necessity of promptitude to politicize the enunciations by making the *impasse* in social production both legible and visible.

Keywords: collective artistic enunciation, impasse, circulatory knowledge

Ambivalências

A periculosidade da nossa espécie é coextensiva à sua capacidade de realizar ações inovadoras, capazes de modificar hábitos e normas consolidadas (...).
(Paolo Virno, A Ambivalência da Multidão)

Paolo Virno, filósofo e semiólogo italiano, fala neste livro da ambivalência que percorre o ser humano enquanto espécie, por ser ele produtor de linguagem: o ser humano é capaz de “negar”; em última instância “negar o próprio homem” ao enunciar o “não-homem” (nazismos e fascismos); assim como de “negar a negação” na figura do “não não-homem”, inaugurando a esfera pública. O autor discute, assim, a capacidade de produzir linguagem como o cerne de onde se alimenta o capitalismo contemporâneo (a linguagem estendida à criação e ao desejo de enunciar), no qual se constitui uma forma de subjetivação política baseada nesta ambivalência eminentemente lingüística.

Hoje, perguntas como “O que somos capazes de enunciar? Com quais estratégias? Com quais fins? Com quem e para quem?”, se tornam cotidianas. De fato, chama atenção a zona de indeterminação que emerge dos fluxos, redes e mobilidades ampliadas gerados pelas tecnologias atuais¹ e, com isso, as ambivalências (especialmente ética, política e estética) contidas nos usos que se fazem das mesmas. Se, por um lado, existe uma enorme potência enunciativa na ampliação da mobilidade, por outro, como esta potência está, de fato, sendo acionada? Será que a hiper-locatividade não deixa tudo excessivamente visível e legível, atrofiando a possibilidade de imaginar, criar representações e devires que não estejam diretamente relacionados a uma locatividade específica?

Ou, colocando a pergunta de outra forma: como a hiper-locatividade tem sido subvertida para enunciar experiências e formas emancipadoras que, aos poucos, possam ir constituindo e acumulando um imaginário ao redor de *linhas de fuga*, ao invés de ser utilizada impensadamente, como modo de afirmação de um mesmo e hegemônico sistema de valores? Se este é um ponto de inflexão, já que o compartilhamento ampliado da experiência local pode servir apenas para reproduzir

¹ Especialmente as tecnologias móveis, também denominadas “mídias locativas”. Hoje temos, com essas mídias, a possibilidade de produzir e distribuir informação simultânea e imediatamente.

representações vigentes, se trata, então, da necessidade constante de prontidão para politizar os enunciados ao tornar legível e visível o *impasse* na produção do social. Se trata de gerar turbulências fazendo ver o *absurdo* contido em certas mobilidades que respondem tão somente a interesses hegemônicos; ou inventando novas formas que aconteçam nas margens e por causa delas.

Retomando Guattari, em última instância estamos falando sobre a necessidade de reintroduzir a capacidade real de movimento como condição generalizada de afirmação da vida; o nomadismo existencial como um direito humano. Produzir intencionalmente turbulências e distribui-las como conquista de um imaginário coletivo do desvio, tornar visíveis movimentos fora da ordem, inscrever no espaço urbano uma diferença que faça sentido e fazê-la circular são, portanto, formas de subverter o advento de uma *mobilidade ampliada porém imóvel*, reconquistando, mesmo que parcial ou temporariamente, uma potência desterritorializadora.

Questões de Fato

Félix Guattari, já em 1992, anuncia no ensaio “A Restauração da Cidade Subjetiva”:

O drama urbanístico que se esboça no horizonte deste fim de milênio é apenas um aspecto de uma crise muito mais fundamental que envolve o próprio futuro da espécie humana neste planeta. (...) Perspectiva que torna nossa época ao mesmo tempo aterrorizadora e apaixonante, já que os fatores ético-políticos adquirem aí uma relevância que, ao longo da história, anteriormente jamais tiveram (p. 152).

O “drama urbanístico” do qual fala Guattari e sobre o qual este irá discorrer ao longo do referido ensaio, tem a ver com o tipo de disputa travada neste momento histórico, no qual as grandes categorias para pensar o social estão em crise (Estado-Nação, identidade nacional, sociedade, história nacional). O capitalismo contemporâneo se constitui em uma intensa relação entre fluxos de riquezas, pessoas, símbolos e redes de coerção e coesão, através de mecanismos de extração e expropriação que evidenciam que os espaços não são lisos, mas formados por fronteiras materiais e imateriais, nas quais as dobras entre o legal e o ilegal, o lícito e o ilícito, o formal e o informal se evidenciam.

Na medida em que muito do que define o “espaço urbano” atual são justamente esses fluxos extraterritoriais, este é, por excelência, o lugar no qual os campos de força e disputa pela reinvenção, aplicação, suspensão da norma e da lei se efetivam. Se esta indeterminação se refere ao contexto histórico atual, gerando o que Giorgio Agamben denomina de “Estado de exceção permanente” (2004), neste *espaço de fluxos*, diferentemente do *espaço dos lugares*, certamente predominará outro tipo de conflito (Cresswell, 2011, p. 89). Conflitos que, para dizer o mínimo, colocam em jogo o problema do significado jurídico tanto da exceção quanto da resistência, esferas de ação em si extrajurídicas (Agamben, 2004, p. 13-24).

Paolo Virno, a respeito da relativização da noção de soberania dos estados centrais diz que, apesar dela se reproduzir está, segundo ele, em crise profunda, o que leva à instauração de um “estado de exceção permanente [que] atenua – até quase desaparecer por completo – a diferença entre ‘questões de direito’ e ‘questões de fato’” (Id. Ibid., p. 10). A isto associa-se o que ele chama de “instituições da multidão” por sua forma de funcionamento, na qual as “normas passam a ser encaradas enquanto fatos empíricos, assim como os fatos empíricos podem adquirir poder normativo” (Id. Ibid., p. 10-11).

Na tentativa de nomear e compreender como esta indeterminação entre legal e ilegal, regra e exceção, normas e fatos é produzida - inclusive pelo próprio Estado - as antropólogas norte-americanas Veena Das e Deborah Poole (2004) declaram fazer uma “antropologia das margens”. A categoria da “margem” é utilizada por elas para distinguir, justamente, “situações-limite” nas quais acontecem os espaços de negociação dos significados e sentidos das normas e leis.

Podemos, com tudo isso, arriscar dizer que nas “margens” a legalidade de certas normas instituídas tem sido disputada a partir da invenção ou evidenciação de *acontecimentos urbanos e estéticos* enquanto fatos empíricos que desafiam a questão institucional – entendida em termos ampliados, não somente enquanto Estado, mas também como “instituição lingüística”, códigos e discursos hegemônicos, códigos urbanos, etc. – levando-se em conta que, como diz Virno, a “instituição”, enquanto termo e conceito, não pertence somente ao “adversário”, mas é decisiva para a *política da multidão* (2006, p. 12).

Politicizar a Mobilidade

As qualidades dos conflitos e da subjetivação política contemporânea se tornam, cada vez mais, uma permanente inquietação: táticas, motivações, intersecções com o urbano e o estético e o próprio fato, inegável, de que se constituem em lugares de conexão entre o material e o imaterial, o físico e o virtual ou o que André Lemos denomina de “espaço informacional”². Não à toa, autores como Tim Cresswell e André Lemos acreditam que para compreender como operam os espaços contemporâneos de conflito, é necessário, antes de tudo, “politicizar a mobilidade”.

Diz David Harvey que, na medida em que “A ‘street’ [rua] de Wall Street está sendo ocupada”, a tática de ocupar um espaço público central com corpos humanos, tornando-o um espaço político, passa a ser atualizada como exercício fundamental na contemporaneidade (2012, p. 60-61). E é nesse tipo de situação, instaurada por uma nova geração de luta que une política, cidade e estética, que *imagens de devires* emergem e passam a circular.

Existe aí, portanto, um “saber circulatório” que não se dá *a posteriori*, mas que é constitutivo dos fatos e fundamental para a produção de indícios dos *acontecimentos urbanos* que carreguem, enquanto imagens (entendidas não de forma estática, mas como territórios de pensamento), o máximo possível da potência das experiências reais. É isso o que vai fazer com que se prolifere, em diversos contextos, a criação crítica de imagens que tornam visível e legível como a produção do espaço social está se dando a partir da emergência de uma nova sensibilidade coletiva.

Esta tensão entre territórios, limites e bordas que é, precisamente, o que qualifica um espaço com atributos singulares, é tratada por Guattari (1992) quando discute a condição desterritorializada do ser humano contemporâneo como evidência de um nomadismo padronizado e petrificado, de uma mobilidade imóvel. O autor apresenta, a partir disso, a urgência de recompor o “nomadismo existencial”, o que se daria pela capacidade de construir e operar ao mesmo tempo no real e no possível.

² Segundo André Lemos: “Informational territories can be understood as areas where informational flow in the intersection between cyberspace and urban space is digitally controlled. The informational territory creates a new function of place, a heterotopy” (2008, p. 96).

Tim Cresswell, no ensaio “A política da turbulência”, também descreve a ambivalência que marca a mobilidade contemporânea. Segundo o autor,

Que vivemos em um mundo móvel, é patente. Mas quem é móvel e de que maneira? (...) Falar simplesmente que as coisas se movem é pouco diante da diferença entre essas mobilidades e das maneiras pelas quais elas estão ativamente implicadas na produção umas das outras (2011, p. 76).

O autor descreve como o capitalismo contemporâneo adquire maior eficiência, ou seja, maior mobilidade e fluxo, através de operações logísticas que, ao padronizar, canalizar e subordinar o movimento dos bens em trânsito, invisibilizam as turbulências e justaposições nele e por ele geradas. Um fluxo acelerado que, na realidade, somente repete incessantemente os mesmos padrões de movimento.

Aqui também se trata de uma *mobilidade imóvel* como a descrita por Guattari; uma mobilidade que reproduz o capitalismo em sua forma atual, se alimentando justamente da potência presente na *indeterminação*, já que “a mobilidade do contêiner em si depende dessa indeterminação, dessa invisibilidade” (Id. Ibid., p. 87). A indeterminação é utilizada de forma proposital pela logística para esconder as brechas e *linhas de fuga* do movimento, dificultando assim mobilidades e desterritorializações “outras”.

Ao narrar algumas “histórias turbulentas”, ou seja, que rompem por algum motivo com esta invisibilidade, dando a ver o que está em jogo no “modo como o poder circula pelas veias e artérias do mundo moderno”, Cresswell mostra como o absurdo das justaposições dos bens em trânsito³, quando evidenciado pelo desvio de curso de um movimento padrão, faz retornar a potência da indeterminação (e, portanto, as possibilidades políticas da turbulência), para o âmbito de uma inteligência distribuída.

Mobilidade não é, portanto, nesses sentidos aqui atribuídos, a capacidade de ir perpetuamente de um ponto a outro, ou mesmo estar permanentemente conectado com o ciberespaço através de mídias móveis. Mobilidade parece ter mais a ver com a conquista de um trânsito qualificado e único pelos múltiplos espaços. Se trata, assim, da capacidade de singularizar o espaço social e enunciar a produção dessa diferença; o que constitui, em si, o próprio momento limiar do fluxo entre real e possível, material e imaterial e o que faz surgir, como diz André Lemos, diferentes “lugares” ou

³ O autor, no referido ensaio, utiliza o exemplo da aparição repentina e misturada de elementos como fraldas para bebês encharcadas e motocicletas de luxo, decorrente da falha de um navio que transportava enormes contêineres.

estágios de intensidade (2011, p. 23). Estes desencadeiam, por sua vez, *desdobramentos imprevisíveis*.

Um exemplo de *imprevisibilidade* no âmbito dos novos sujeitos políticos e que acontece justamente na passagem entre enunciação e ação estratégica, é dado por Maurizio Lazzarato quando se refere às revoltas de jovens dos subúrbios franceses, geralmente descendentes de imigrantes, que se espalharam pelas periferias da França durante dezenove dias entre outubro e novembro de 2005. Motivadas por diversos fatores e pelo acirramento nas últimas décadas das políticas opressivas contra imigrantes na Europa, estas eclodiram, no entanto, de forma inesperada e definitivamente como consequência do pronunciamento do Ministro do Interior Nicolas Sarkozy, no qual chamou de *racaille*⁴ moradores da periferia de Paris que resistiram à desocupação de um prédio.

Toda enunciación implica una comprensión, una ‘capacidad de respuesta activa, una ‘toma de posiciones’, un ‘punto de vista’, una ‘evaluación de la respuesta’. Podemos utilizar la concepción del dialogismo para dar cuenta de la evolución del espacio público, porque lo que hemos visto e oído en esas noches de estallidos y esas jornadas de confrontación semiótico-lingüística es la acción estratégica, tal como la describe Bajtin: por un lado, los enunciados se refieren a otros enunciados, polemizan con ellos, se oponen a ellos o los consienten; por el otro, los completan, se apoyan en ellos. [...] Existe entonces una imposibilidad de encerrar la enunciación en la lengua, de hacer surgir las significaciones, la potencia de transformación y de subjetivación de las meras estructuras semánticas, fonéticas o gramaticales de la lengua. También existe una imposibilidad de hacer de la enunciación una simple convención, una simple institución, una simple confirmación de las relaciones sociales ya instituídas (Lazzarato, 2006, 23-24).

Interessante notar que, para o autor, a confrontação semiótico-lingüística apresentada, além de significativa dos embates atuais que se dão entre representação e contra-representação, está totalmente relacionada com o trânsito entre territórios imateriais (enunciação) e materiais (ação estratégica); trânsito este que acaba por atualizar ambos através de um transbordamento: na impossibilidade de que os enunciados dêem conta da dimensão imprevisível dos acontecimentos, eles vão se transformando e motivando novos enunciados; com isso, complexificam a “capacidade de resposta ativa” e a própria possibilidade contida nos acontecimentos.

⁴ Gentalha, ralé.

Podemos aqui nos reportar ao conceito de “espectador emancipado” de Jacques Rancière que, segundo Vera Pallamin:

[...] defende uma recusa dessa distância radical, dessa distribuição de papéis e das fronteiras entre esses territórios do ver, fazer e falar. É preciso, ele afirma, reconhecer a atividade própria do espectador, que é a de tradução e contratradução daquilo com o qual se depara: ‘é neste poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, quer dizer, a emancipação de cada um de nós como espectador. Nisto verifica-se uma capacidade que faz cada um igual ao outro e que se exerce ‘pelo jogo imprevisível de associações e dissociações’ (2010, p. 8).

Se entendemos a emancipação do espectador como um “se dar ao direito” de produzir enunciações, vemos isso acontecendo na medida em que o “autor” coloca-se sobretudo como um “espectador emancipado público”, aceitando o risco de expor as suas próprias intensidades no sentido de qualificar o espaço do debate. O que tem sido, para Virno, o papel do “público”, da “terceira pessoa” nos novos movimentos políticos e, em si, “uma forma de intervenção ativa” (2006, p. 15). Estamos aqui problematizando o papel de cada um de nós enquanto “público ativo de nós mesmos e das relações com o nosso entorno”, o que pode levar a uma elaboração dos modos de vida contemporâneos e a enunciações críticas.

Assim, se a sistematização dos processos é uma das formas importantes de produção de “imagens” nos trabalhos de diversos coletivos artísticos atuais, é porque a “obra” é compreendida, em si, como a capacidade de tornar visíveis os *agenciamentos* que possibilitaram a produção e inscrição de “um olhar singular diante do mundo”: o que se torna visível é um *acontecimento* no qual as estratégias micropolíticas de disputa física e simbólica do espaço social são materializadas. Uma problemática que constantemente atravessa as enunciações coletivas tem, justamente, a ver com a dificuldade de sair do lugar de “espectador passivo”, “alvo” do pensamento contemporâneo defensivo, aceitando o risco de dizer algo inesperado, de apresentar uma elaboração inacabada, de surpreender com a subversão de um imaginário arraigado. Uma das questões é, então, encontrar formas de enunciação desta fragilidade que necessariamente decorre das turbulências desterritorializadoras (Suely Rolnik, 2006).

Uma imagem: Programa para Descatracalização da Própria Vida

Em 2004, alguns coletivos de São Paulo idealizaram e realizaram o projeto “Zona de Ação” (ZA)⁵. O projeto consistia na interação de cada grupo participante com uma zona da cidade (norte, sul, leste, oeste e centro) e, a partir disso, em uma resposta simbólica na forma de uma intervenção artística na cidade.

O “Programa para Descatracalização da Própria Vida”, do grupo Contrafilé⁶, é claramente resultado dessas interações. Em um primeiro momento, o grupo se sentiu profundamente incomodado pelo fato de “ir à zona leste” como “uma encomenda” e, pior, inventada pelos próprios coletivos. Começou a realmente se questionar se aquilo fazia sentido, pois, se a possibilidade de se rever a cada instante a partir de “encontros” é fundante desse tipo de trabalho e atitude, o “encontro” a partir de uma estrutura dada e financiada, passou a ser algo muito incômodo.

O Contrafilé levou essa questão para as reuniões coletivas do ZA e decidiu que faria sentido realizar uma “Assembléia Pública de Olhares”⁷ com pessoas que representassem diferentes movimentos sociais da Zona Leste, desde que a sua inquietação daquele momento – “ir à zona leste apenas por encomenda” –, fosse aberta para elas. Para a “Assembléia da Zona Leste”, decidiu-se que seria apresentada a “catraca como um símbolo” representando, ao mesmo tempo, as impossibilidades e possibilidades que o coletivo sentia no próprio projeto: por um lado, o controle, a dificuldade de atravessar fronteiras visíveis e invisíveis; por outro, essa como uma experiência comum a todos, mesmo se provenientes de diferentes contextos sociais.

Em conversas travadas com o Grupo de Arte Callejero (GAC/Buenos Aires, Argentina) a partir do conceito de *sobreidentificação*⁸, o coletivo decidiu, ainda, partir da “catraca como símbolo” para propor um “programa público”. O GAC foi determinante nesse momento, já que tinham desenvolvido essa experiência de atuação a partir do deslocamento de discursos e símbolos oficiais como *representação direta* no contexto urbano. Foi gerado, a partir disso, o *slogan* “Programa para

⁵ Este projeto foi idealizado e executado pelos coletivos Contrafilé, Grupo de Arte Callejero (Buenos Aires, Argentina), Frente 3 de Fevereiro, Cobaia, Bijari. Participaram ativamente os teóricos-ativistas Suely Rolnik e Brian Holmes (Peter Pál Pelbart participou apenas como palestrante). O ZA foi patrocinado pelo SESC-SP.

⁶“Formado em São Paulo, Brasil, no ano 2000, o Contrafilé é um grupo de investigação e produção de arte que trabalha a partir de sua experiência cotidiana, implicado na realização da vida pública, o que é, ao mesmo tempo, ponto de partida e território de proliferação do seu trabalho”. In: **A Rebelião das Crianças**, publicação apoiada pelo VAI (Valorização de Iniciativas Culturais), São Paulo, 2007.

⁷ “A Assembléia Pública de Olhares” é uma metodologia construída pelo grupo Contrafilé para colocar em pauta, junto a um coletivo mais amplo, sensações e reflexões a partir de experiências cotidianas, construindo com isso um projeto comum.

⁸ *Sobreidentificação* é um termo proposto pelo GAC. O grupo se refere a um tipo de intervenção na qual um código existente é utilizado para desdobrar outros significados. Por exemplo, a utilização das imagens estatais (logotipos, fontes, placas de trânsito), para expressar uma crítica ao próprio Estado.

“Descatracalização da Própria Vida”, imitando o logo oficial da prefeitura daquele momento. Quando estava com esse *dispositivo* “em mãos”, o Contrafilé se sentiu preparado para compartilhar a sua angústia em “Assembléia”.

Na “Assembléia”, foi colocada a ideia-símbolo do “Programa para Descatracalização da Própria Vida” e cada um foi convocado a dizer como reverberava “no corpo”, o que lhes fazia pensar, lembrar. Aos poucos, histórias e experiências cotidianas com a catraca foram aparecendo. As narrativas eram diversas e inquietantes: alguém que não entrava em uma biblioteca por não se sentir “bem-vindo” sendo jovem, pobre e negro, mesmo sem nenhum muro ou catraca visíveis; outros que presenciavam o aparecimento das catracas em suas escolas ou universidades; aqueles que refletiam sobre a proliferação das Igrejas Evangélicas, especialmente poderosas nos bairros periféricos, como “catracas para o céu”; histórias de mulheres grávidas que se sentiram humilhadas ao ter que submeter o seu corpo à situação de passar por uma catraca e ao medo de “amassar o bebê”; os olhares de desconfiança em certos espaços da cidade, a sensação de que, mesmo públicos, na realidade eram lugares privados; a sensação de ser sempre “o suspeito”, de ser parado diversas vezes e revistado pela polícia; as praças nas quais alguns brincavam quando crianças, agora rodeadas por grades, etc.

Na mesma pesquisa, mas em outra ocasião, um cobrador de ônibus também havia alertado os integrantes do Contrafilé para o fato de que todos os ônibus da cidade estavam naquele momento (2004) sendo equipados com câmeras, e que motoristas e cobradores teriam recebido a ordem expressa de que as pessoas podiam “até passar por baixo da catraca se não tivessem dinheiro para pagar a viagem”, mas “nunca por cima”. A catraca foi, de certa forma, sendo “dissecada” por essas histórias.

Com essas conversas, ficou evidente que era, de fato, um símbolo potente já que mobilizava as pessoas a refletirem, ficarem indignadas, rirem, chorarem, contarem as suas histórias de vida. Foi então proposto que se pensasse coletivamente em como transformá-lo em uma intervenção na cidade. Assim, ideias foram surgindo, formas de inaugurar o “Programa para Descatracalização da Própria Vida”: queimar uma catraca na frente de uma igreja e escrever “uma catraca para o céu”; colocar catracas em lugares absurdos e ver se formava uma fila; queimar uma catraca na frente da Daslu. Até que chegou-se na ideia de fazer um “Monumento à Catraca Invisível”. Nada mais apropriado para inaugurar o “Programa”.

O próximo passo seria pensar o lugar mais preciso para que a proliferação da ideia-símbolo a transformasse efetivamente em uma ocorrência: construir um pedestal ou se apropriar de um já existente? Fazer na Zona Leste ou no Centro? Depois de muita discussão, a conclusão foi de que seria mais interessante se a catraca fosse instalada no centro, lugar que representa a todos, onde confluem diferentes pessoas e regiões. Também, de que seria mais forte colocar a catraca em um pedestal do qual o busto tivesse sido roubado, pois assim esta entraria, enquanto símbolo, em relação com a forma como os símbolos oficiais são construídos e desconstruídos na dinâmica da cidade. Depois disso, foram pensados os detalhes da placa, o lugar mais apropriado foi encontrado (Largo do Arouche), etc.

A instalação da catraca (que foi comprada em um ferro velho), necessitou de toda uma estratégia, já que há uma base da PM no Largo do Arouche: o grupo se vestiu com roupas de funcionários da prefeitura (tipo gari) e, de madrugada, colocou a catraca em um pedestal vazio. Assim constava na placa colocada no pedestal, que copiava as placas das estátuas da praça:

“Monumento à catraca invisível”

Programa para a Descatracalização da Própria Vida

Junho/ 2004

Instalada a catraca em junho de 2004, de forma anônima (o que foi uma discussão com o Sesc, que queria que o grupo assinasse a intervenção), em setembro foi noticiada pelo jornal *Folha de São Paulo* sua “presença” no caderno Cotidiano. O título da notícia era “‘Catraca invisível’ ocupa lugar de estátua no Arouche” e a acompanhava uma foto onde se via a catraca em meio a dois bustos, com a legenda: “Catraca em pedestal no Arouche; no detalhe, placa destaca programa de ‘descatracalização’ da vida”:

Sem que ninguém saiba como – e muito menos o porquê – uma catraca enferrujada foi colocada em cima de um pedestal no largo do Arouche (centro de São Paulo), local antes ocupado pelo busto do escritor Guilherme de Almeida (1890-1969)⁹.

O texto da reportagem se atém à uma discussão sobre vandalismo e patrimônio público e tenta encontrar os responsáveis da autoridade da prefeitura em relação ao

⁹ Folha de São Paulo, 4 de setembro de 2004, Caderno Cotidiano.

vazio deixado pelo furto e à ocupação indevida do pedestal. A autoria desconhecida e o gesto anônimo sobre a cidade produziram, claramente, uma negociação e inquietude em relação aos seus possíveis sentidos. Podemos ver isso na própria construção do texto da notícia da *Folha* (Domingues da Silva, 2006):

*O aposentado Vital Antonio, 55, passa grande parte do dia na praça e achou o novo monumento ‘sem sentido’. ‘É uma palhaçada. Poderiam ter colocado outro busto no lugar’, diz. [...] Segundo comerciante e frequentadora da região, a catraca apareceu há cerca de dois meses, mas o busto foi furtado há 10 anos.*¹⁰

Valéria Valeri, coordenadora da comissão de esculturas do DPH (Departamento do Patrimônio Histórico), órgão da prefeitura, disse que:

A ‘presença da catraca foi constatada em vistoria feita na semana passada e a sua retirada já está sendo providenciada [...]’. De acordo com a coordenadora, é a primeira vez que vê um objeto desse tipo em cima de um pedestal, mas que é comum o furto de estátuas e principalmente de placas de bronze. (id.ibid.)

A reportagem questiona, a todo momento, a legalidade da situação e, por isso, existe na construção dos discursos, tanto da *Folha* quanto do DPH, uma necessidade de restaurar uma suposta ordem o mais rápido possível para “estabilizar o sentido do acontecimento” (Domingues da Silva, 2006).

A catraca/descatracalização, migrou no espaço do mesmo jornal, aparecendo em diversas tiras de HQ do cartunista Laerte, que acionou a sua personagem “Homem-Catraca”, agora como um “agente da descatracalização”. Em encontro posterior e por acaso com o cartunista, o Contrafilé ficou sabendo que, vendo o “Monumento à Catraca Invisível”, no próprio dia em que apareceu na *Folha* como “ato de vandalismo”, sentiu-se convocado a retomar a sua crítica, atualizando-a a partir do ato de *enunciação* produzido pelo grupo. Pouco tempo depois, de forma mais surpreendente ainda, a ação atingiu o Vestibular da USP, como tema de Redação da Fuvest de 2005¹¹, e também textos opinativos e de publicidade. O “Monumento à Catraca Invisível” foi legitimado pela universidade, o que também gerou muito debate e dissenso, especialmente centrados na palavra “descatracalizar” e no fato da

¹⁰ Folha de São Paulo, 4 de setembro de 2004, Caderno Cotidiano.

¹¹ 30.000 estudantes escreveram sobre o “Programa para Descatracalização da Própria Vida”.

Universidade de São Paulo usar um “neologismo” – que absurdo! – como tema de redação.

Após o vestibular da Fuvest, vários eventos sucederam-se. No dia seguinte, o banco Itaú colocou *outdoors* na cidade, assim como anúncios em revistas e na própria *Folha*, que diziam: “Vestibulando, Descatracalize a sua Vida, Abra uma Conta no Itaú”. Logo depois, o movimento estudantil queimou uma catraca na frente do prédio da Fuvest, em uma manifestação contra a taxa que deve ser paga para prestar o exame. A partir disso, a catraca pegando fogo tornou-se o símbolo do Movimento pelo Passe Livre, que luta pela mobilidade urbana e o transporte público universal.

Articulistas tanto da *Folha* quanto da Revista Bravo e do *Estado* debateram o assunto. Fernando Barros e Silva, da *Folha de São Paulo*, por exemplo, escreveu um artigo no qual dizia que, embora a instalação do “Monumento à Catraca Invisível” fosse “simpática” e “provavelmente melhor do que muita obra da Bienal”, o uso dela como tema da Redação da Fuvest mostrava um espírito “68 requentado” que teria contaminado os examinadores da Fuvest. Criticava também a complexidade do tema, perguntando se a intenção era a de que os alunos discorressem sobre o “homem unidimensional de Marcuse” ou a “microfísica do poder” de Foucault e o que “um jovem morador de Guaianazes pensaria sobre a descatracação do busão lotado”.

Ao que Maria Tereza Rocco, vice-diretora da Fuvest, respondeu:

[...] O que pretendia a banca examinadora ao propor o tema? Receber textos bem escritos, mas sem nenhum preciosismo ou academicismo. Textos que dessem conta de um tema que nos atinge a todos. [...] Diferentemente do que o jornalista registrou em seu texto, também os candidatos de Guaianazes pensam, refletem e vão fundo! Eles não se limitam, não, a se preocupar tão-somente com a ‘descatracação do busão lotado’.¹²

Com essa sucessão de acontecimentos a partir do “Monumento à Catraca Invisível”, o “Programa para a Descatracação da Própria Vida” não só foi inaugurado, como de fato pôde disputar, simbolicamente, diversas questões normativas: a decisão por aquilo que se monumentaliza, a existência ou não de uma taxa para realizar o exame de uma universidade pública, o uso ou não de um neologismo em uma prova “formal”, a legitimidade de catracas determinando os espaços nos quais podemos ou não entrar. Assim como colaborou para evidenciar a

¹² Maria Thereza Fraga Rocco, vice-diretora da Fuvest, Folha de São Paulo, 17 de janeiro de 2005, na seção Painel do Leitor.

rapidez do *marketing* em cooptar o poder de criação, os fluxos e saberes coletivos que são produzidos e circulam na cidade, privatizando-os ao transformá-los em estratégias de acumulação de capital. Podemos ver operando nessas construções discursivas, as formas de controle contemporâneas. Segundo Paolo Virno, em um mundo no qual o capital se reproduz a partir da expropriação da criatividade e da inovação:

[...] la cooperación del trabajo social perdería parte de su potencia (y de su eficacia para la valorización capitalista) si fuese dirigida y disciplinada en cada detalle. [...] Para el capitalista es necesario apropiarse de la innovación a posteriori, seleccionando en ella los aspectos afines a la acumulación y eliminando todo lo que puede dar lugar a libres instituciones de la multitud” (Virno, 2006, p. 13).

O Contrafilé formalizou a sistematização como obra ao perceber o esvaziamento da crítica em muitos dos discursos mobilizados pelo “Monumento à Catraca...”, quando estes eram vistos de forma fragmentada. Com isso, entendeu que a potência do trabalho residia, justamente, na possibilidade de desfragmentar os discursos, compreendendo-os como processo de produção social e, assim, invertendo a forma de funcionamento seletiva dos discursos hegemônicos. Na medida em que os seus vários níveis se tornam visíveis, o “Programa” se converte, efetivamente, em um “dispositivo para a articulação de uma enunciação coletiva” (Holmes, 2006, p. 146). É a imagem dessa multiplicidade de vozes o que o trabalho, como sistematização da experiência ou como “cartografia”, possibilita; assim como a transformação de eventos isolados em um acontecimento efetivo.

Dessa forma, não será a ação concreta e *anônima* na cidade, transformada em *imagem que circula*, uma forma de circunscrever, tornando visível, esse momento diferencial de relação com o espaço – que depois *afeta* pela *força do desejo e da crença*, mais ou menos contidos na representação que se faz desse instante inaugural do acontecimento? Como a imagem de uma “micro-sociologia” que, como diz Tiago Seixas Themudo a respeito da forma de pensá-la proposta por Gabriel Tarde, acontece nos “pequenos e praticamente imperceptíveis formigamentos do social” e nos quais “está o germe de toda grande transformação, tal como uma pequena pedra atirada em um lago, cujas ondas produzidas a partir de um ponto singular podem se propagar por toda a extensão do lago, ou como uma epidemia mais ou menos intensa” (Themudo, 2002, p. 9).

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.
- Beigelman, Giselle e La Ferla, Jorge (orgs.). **Nomadismos Tecnológicos**. São Paulo, Editora Senac, 2011.
- Colectivo Situaciones. **Inquietudes en el Impasse**. In: Conversaciones en el Impasse: Dilemas Políticos del Presente. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2009.
- Cresswell, Tim. **A Política da Turbulência**. In: Nomadismos Tecnológicos (org. Giselle Beigelman e Jorge La Ferla). São Paulo, Editora Senac, 2011.
- Das, Veena e Poole, Debora. **El estado y sus márgenes**. Etnografias Comparadas. Cuadernos de Antropología Social no 27, 2008. Santa Fe, SAR Press, 2004 (on line).
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol. 5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- Galindo, Maria e Sánchez, Sonia. **Ninguna Mujer Nace para Puta**. Buenos Aires, Lavaca Editora, 2007.
- Guattari, Félix. **Caosmose (Um Novo Paradigma Estético)**. São Paulo, Editora 34, 1992.
- Hardt, Michael e Negri, Antonio. **Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império**. Tradução: Clóvis Marques. São Paulo, Editora Record, 2005.
- _____ (org.). **Occupy (Movimentos de Protesto que Tomaram as Ruas)**. São Paulo, Boitempo Editorial/Carta Maior, 2012.
- Lazzarato, Maurizio. **Políticas del acontecimiento**. Tradução Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2006.
- Lemos, André. **Mobile communication and new sense of places: a critique of spatialization in cyberspace**. São Paulo, Revista Galáxia n. 16, 2008.
- _____. **Cultura da Mobilidade**. In: Nomadismos Tecnológicos (org. Giselle Beigelman e Jorge La Ferla). São Paulo, Editora Senac, 2011.

Pallamin, Vera M. **Invertendo Expectativas**, texto apresentado no I Simpósio de Estética - Temas em torno da arte contemporânea na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

Ranciére, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Tradução José Miranda Justo. Lisboa, Orfeu Negro, 2010.

Rolnik, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**, 2006. Publicado em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>, acessado em junho de 2012.

Telles, Vera. Nas dobras do legal e ilegal: ilegalismos e jogos de poder. Revista Dilemas, no 5-6, 2009.

Virno, Paolo. **Ambivalecia de la multitud: entre la innovación y la negatividad**. Tradução Emilio Sadier e Diego Picotto. Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones, 2006.

Zourabichvili, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro, digitalização e disponibilização da versão eletrônica: IFCH-UNICAMP, 2004.

BIOPODER E BIOPOLÍTICA: A CULTURA LIVRE COMO LABORATÓRIO DE SUBJETIVIDADES EM DISPUTA

Bruno Tarin*

Resumo

O artigo investiga a cultura livre como um campo de disputa sobre a produção do comum, que no contexto da produção biopolítica tem no exercício da liberdade conjuntamente com a criatividade, a comunicação e a cooperação seus elementos centrais. Para isso o artigo se concentra no tema do biopoder e das relações de exploração, investigando as experimentações de novas formas de acumulação e extração de mais-valia – principalmente no meio digital – mas também os elementos de uma biopolítica que articula a liberdade e a criatividade no campo da arte e da cultura. Através de uma cartografia da emergência do comum na cultura livre, tratamos de demonstrar que a cultura livre não é uma unidade, como muitas vezes é apresentada, sendo sim um espaço complexo e em disputa. Para realizar a cartografia foram trabalhadas três perspectivas distintas: Creative Commons; arte livre; e copyfarleft.

Palavras-Chave: Biopoder, Biopolítica, Cultura Livre

Abstract

This work investigates the free culture as a field of dispute of the the production of the common that in the context of biopolitical production contains as your central elements the exercise of creativity together with freedom, communication and cooperation. Through a cartography of free culture, this work on one hand focuses on the question of exploitation relations. On the other hand this work focuses on the producing of the common. To carry out the cartography were analyzed three different perspectives: Creative Commons; free art; and copyfarleft.

1 INTRODUÇÃO

Este artigo foca-se nas disputas que ocorrem sobre, e por dentro de, distintas formas de apropriação e produção do comum na cultura livre, tanto no campo discursivo como no desenvolvimento de determinadas práticas. Para tal, o artigo não se concentra exclusivamente sobre o tema da propriedade, concentra-se, primeiro, na questão das novas relações de exploração. Infere-se que, atualmente, vivenciamos uma experimentação de novas formas de acumulação e extração de mais-valia – assim como de controle sobre o comum – que flexibilizam a questão da propriedade. Contudo, se, atualmente, há uma forte inflexão na captura do comum, há também um crescente grau de autonomia e liberdade implicado no trabalho imaterial enquanto produção biopolítica – que abre-se para a constituição de relações

* Doutorando - Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
e-mail: brunotarin@gmail.com

potencialmente autônomas, de tipo novo, em direta conexão com a produção do comum. Entende-se, neste trabalho, que a cultura livre pode ser vista como uma espécie de laboratório onde se produzem subjetividades e práticas que incrustam a produção do comum contemporaneamente. Dessa forma, pode-se dizer que, a cultura livre, como veremos, comporta alguns dos principais elementos – em disputa – das relações de poder contemporâneas.

2 ASCENSÃO DO CAPITALISMO COGNITIVO

Se até os anos 70, o modo de produção capitalista encontrava-se fortemente baseado na indústria, dali para frente surgiram modalidades totalmente novas de produção e trabalho que permitem delinear um deslocamento de determinadas atividades, antes cristalizadas na economia industrial, para novas formas produtivas e de trabalho de caráter imaterial. O imaterial mais do que representar, somente, a produção de serviços e bens intangíveis muda também as relações tradicionais de divisão entre produção, circulação e geração de valor (LAZZARATO; NEGRI, 2001).

Durante o período fordista a relação entre lucro, renda e trabalho, ou seja a valorização do trabalho, era estabelecida a partir de uma unidade de medida quantitativa que estava atrelada a produção material, o lucro era baseado na relação entre receitas e custos. Essa medida era estabelecida, de algum modo, através da relação entre o tempo necessário para a produção e a quantidade de mercadorias que eram produzidas. Já no capitalismo cognitivo a valoração tende a atrelar-se a formas diversas de trabalho que não são necessariamente correspondentes com o tempo de trabalho formal, há portanto uma quebra na medida tradicional do valor-trabalho. É o tempo de vida dos “trabalhadores” que é investido na produção e trabalho imaterial (FUMAGALLI; MEZZADRA, 2011). O trabalho e a obtenção de valor sobre este, tendencialmente, deixam de se concentrar nos espaços formais de trabalho e se expandem em direção a todos os níveis das relações sociais (DELEUZE, 1992), é a própria vida que éposta a trabalhar, é a própria vida que se torna produtiva e que adquire valor dentro do sistema capitalista contemporâneo.

O capitalismo cognitivo, pode-se afirmar, se atrela a uma tecnologia de poder distinta do fordismo, enquanto o segundo se atrela à subjetividades disciplinares, o capitalismo cognitivo encontra na tecnologia de controle, como descrita por Deleuze (1992), seu ambiente de atuação mais sinérgico, tendo as tecnologias digitais e a rede como alicerces de seu exercício. Sistematicamente a tecnologia de controle pode ser caracterizada, segundo Deleuze

(1992), na passagem do modelo da fábrica para o da empresa: não se trata mais do disciplinamento dos corpos e mentes em espaços fechados para a realização de tarefas mecânicas, e sim da modulação e mobilização de afetividades, do intelecto e das capacidades criativas articuladas de forma complexa em redes. O controle se exerce sobre e dentro de uma gestão contínua dos fluxos e se lança sobre todas as dimensões da vida, interpretando-a, assimilando-a e finalmente, se reproduzindo junto com ela (PELBART, 2009). A barreira entre trabalho, lazer e vida privada se borram.

No capitalismo cognitivo o que se explora são os atos criativos, o imaterial, o que adquire valor não é mais – hegemonicamente – o trabalho mecânico, e sim as inovações que dão forma aos produtos mas também e principalmente porque criam novas formas de organização do trabalho, novas relações com o maquinário, novas tecnologias, novas culturas. Segundo Virno:

as metamorfoses dos sistemas sociais do Ocidente durante os anos 80 e 90 podem ser sintetizadas de modo mais ou menos pertinente com a expressão: **comunismo do capital**. Isso significa que a iniciativa capitalista orquestra em seu próprio benefício precisamente àquelas condições materiais e culturais que asseguravam um calmo realismo à perspectiva comunista.(VIRNO, 2003, p. 74, grifo nosso)

O capitalismo cognitivo, em grande parte, se caracteriza pela absorção das inovações e de parte das reivindicações dos movimentos sociais e trabalhistas dos anos 60 e 70, como a “recusa ao trabalho” e a desmedida entre tempo de trabalho e remuneração, a produção de mídia alternativa e de modos organizativos em rede assim como os novos modos de vida da contracultura. Contudo, essa absorção passou por uma reestruturação onde foram excluídos sistematicamente os elementos revolucionários das transformações propostas e realizadas por esses movimentos. O capitalismo cognitivo pode, assim, ser visto, em parte, como a tentativa constante de neutralizar o conflito capital-trabalho, ou seja as relações antagônicas – os outros irredutíveis do capital – e encontrar estratégias de exploração da cooperação social e do comum. Dessa maneira o elemento novo e central no capitalismo contemporâneo é a tentativa constante de reduzir a mercadoria a criatividade, a espontaneidade, o trabalho vivo – ou seja aquilo que está em constante transformação e que *a priori* não é organizado pelo capital – em algo estático a ser sistematicamente controlado e capturado.

3 ENTRE O BIOPODER E A PRODUÇÃO BIOPOLÍTICA

Como dito anteriormente o processo para o capital se apropriar do valor, atualmente,

passa hegemonicamente e tendencialmente pela criação de canais que liguem a produtividade do trabalho e da vida das pessoas às esferas externas de valorização desta, ou seja é sobre a cooperação social que o capital se lança. Contudo, pode-se afirmar também que o trabalho imaterial realiza importantes transformações enquanto base para a construção e desenvolvimento de relações sociais que extrapolam o controle e a organização capitalista. Nessa perspectiva o trabalho imaterial se encontra entre o biopoder e a produção biopolítica.

Com efeito, a escola teórica pós-autonomista, cuja maior referência é o filósofo Antonio Negri, realiza e destaca uma importante distinção entre biopoder e biopolítica. Para esta, existe uma diferença qualitativa entre os dois. Resumidamente pode-se dizer que o biopoder seria o poder sobre a vida enquanto a biopolítica seria uma política de expressão da potência da vida (PELBART, 2002). Nesse sentido o trabalho imaterial que se produz principalmente com base na cooperação, conhecimento e comunicação e que opera por meio de redes é potencialmente uma fonte de autonomia dos trabalhadores às determinações do capital, sendo tendencialmente constituído por uma força de trabalho difusa, capaz de cuidar e organizar a si própria, o trabalho e a relação com o capital. É portanto produção de subjetividades, “[...] tende a criar não os meios da vida social mas a própria vida social” (HARDT, NEGRI, 2004, p.194), ou seja, pode-se dizer que o trabalho imaterial é, *tendencialmente*, produção biopolítica, uma política de expressão da potência da vida, onde “a distinção entre o econômico e o político tende a desaparecer, e a produção de bens econômicos também tende a ser a produção de relações sociais, e em última análise da própria sociedade” (ibid., p. 437). Contudo vale uma ressalva neste ponto, como o próprio Negri em *Spinoza y Nosotros* (2011) explicita - tanto para ele, como para Deleuze que o faz de forma aberta e caótica, e Foucault que o constrói de maneira genealógica (ibid., p. 33) – **não se pode reduzir biopoder e biopolítica a uma antinomia**. Visto que estes vivem sempre juntos, há uma interação, assim como trabalho e capital, mas é na dimensão de dissociação que a produção biopolítica realiza – **por dentro e contra do biopoder** – uma assimetria. Entretanto essa assimetria não está dada, não é uma questão metafísica, sendo necessária para que esta se realize sua produção constante – que emerge na disputa das relações de força. É no conflito que se dá continuamente, “[...] uma tensão ética que emerge através das dificuldades e obstáculos do caminho [...]” (ibid., p. 33, tradução nossa), que a produção biopolítica se materializa enquanto uma subjetividade produtora de subjetividades, misturando de forma difusa ação política, lazer e trabalho (VIRNO, 2008).

A valorização capitalista do trabalho e a extração de mais-valia, portanto, está, cada vez mais, na captura das relações sociais através de estratégias de vigilância, controle e

monitoramento – biopoder. Contudo, não se pode desconsiderar o crescente grau de autonomia exercida na produção biopolítica, que produz a cada dia novas práticas antagônicas as dinâmicas de captura efetuadas pelo capitalismo cognitivo (HARDT; NEGRI, 2004).

Visto algumas dimensões gerais sobre os modos de produção e de trabalho contemporâneos, passaremos para a parte do artigo onde serão analisados discursos e práticas da cultura livre em relação com a produção e captura do comum.

4 A EMERGÊNCIA DO COMUM NA CULTURA LIVRE

Pode-se dizer que o próprio termo ou conceito cultura livre, a vasta gama de ações realizadas nesse âmbito, assim como as posições discursivas nesse campo, estão inseridas em conflitos enraizados no próprio campo da cultura livre, ou dito de outra forma existe uma disputa “interna” entre os modelos alternativos ao tradicional copyright. Assim fica evidente que o conflito atual que envolve os direitos de cópia e a produção e circulação de conhecimento e cultura, por certo, não pode ser reduzido a um binarismo copyright versus copyleft, e mesmo não seria certo colocar todos que estão contra a propriedade intelectual no mesmo “saco”.

Segue-se agora o mapeamento e as análises dos três discursos e práticas estudados, a saber o Creative Commons, a arte livre e o copyfarleft. Como dito anteriormente, nosso intuito é produzir um olhar sobre as subjetividades que estas três diferentes perspectivas produzem. Para tal, são utilizados materiais produzidos por pessoas ligadas a cada uma dessas perspectivas. Materiais que não foram necessariamente produzidos em consonância com o nosso intuito mas que foram utilizados como “pistas” para o desenvolvimento da pesquisa.

O Creative Commons, em grande parte, por ter se tornado praticamente hegemônico no campo da cultura livre – no sentido ter se tornado a grande referência teórica, ter tido maior visibilidade, publicidade, abrangência e utilização do seu ferramental – das três proposta estudadas, foi a única que sofreu diversas e severas críticas publicamente. Contudo, pode-se dizer que não foi somente por sua visibilidade que o Creative Commons sofreu tantas críticas. Seu caráter ambíguo e sua forma de se apresentar discursivamente traz em si diversas contradições, colocando conjuntamente e defendendo diversas vezes argumentos conflitantes e por vezes simplificando demasiadamente debates complexos, na tentativa de realizar uma espécie de síntese do conflito atual inerente a cultura livre. Como o próprio Lessig afirma: o Creative Commons é um projeto para planejar a paz – entre os que são a favor do endurecimento da propriedade intelectual e os que não são, mas também entre as diferentes visões dentro da cultura livre – e “não pretende jogar polêmicas complexas nas pessoas”

(LESSIG, 2005, p. 40).

Essa questão de não jogar polêmicas complexas nas pessoas se materializa na categorização que o Creative Commons realiza ao separar conteúdos que interessariam somente a advogados, outros aos técnicos e outros aos leigos e artistas amadores. Também se materializa na categorização de suas licenças que na prática acabam por separarem as obras e os autores por amadores – que não tem interesse comercial – e profissionais – que tem interesse comercial. Mansoux (2012), membro do coletivo Copyleft Attitude, nos auxilia nessa questão ao dizer que mesmo que essa categorização seja baseada em casos concretos de uso das 'licenças creative commons' na "vida real", estas fortalecem e se baseiam em clichês e estereótipos, realizando uma separação arbitrária entre usos para projetos comunitários, como da "amadora" cultura *wiki*, que deveriam utilizar uma 'licença creative commons' que seja compatível com o copyleft; projetos comerciais, como de músicos, que utilizariam uma licença de livre circulação e remix mas sem uso comercial, estabelecendo um modelo de negócio para maximizar a atenção para os seus serviços sem abrir mão dos benefícios da proteção de sua obra para ganho exclusivo. projetos institucionais, como museus, que permitiriam somente a circulação das obras sem a possibilidade de remix e nem de uso comercial, para aumentar a sua visibilidade mas mantendo um controle completo sobre as obras que justifique a sua finalidade e existência. Na avaliação tanto de pessoas ligadas a arte livre como ao copyfarleft, esta separação é inconveniente, desnecessária e acaba por gerar uma falta de envolvimento das pessoas com as questões de fundo – gerais – da cultura livre, ou seja além da questão formal do licenciamento e dos interesses e direitos individuais.

Ao analisar-se os discursos e práticas do Creative Commons, depara-se constantemente com uma visão do *commons* (comum) como a produção de um espaço dinâmico e autogerador que possa abastecer e expandir o mercado de uma maneira muito mais eficiente que o tradicional copyright. O incentivo a criatividade se dá a partir de uma visão do comum como somente a "criação de uma coletividade de obras culturais publicamente acessíveis" (LEMOS, 2005, p. 84) e gratuitas. Esta inflexão, como o próprio Lessig afirma é muito importante, atualmente, para o mercado, pois ter um espaço dinâmico é muito melhor do um regime "acomodado" de copyright. Em suas palavras "free resources, or resources held in common, sometimes create more wealth and opportunity for society than those same resources held privately." (LESSIG, 2001, p.86). Valorizar o comum é necessário, visto que este gera "[...] um espaço onde a criatividade pode prosperar" (ibid., p. 23, tradução nossa) e porque o comum "[...] reduz o custo da inovação" (ibid., p. 57, tradução nossa), assim é recuperada a tradição liberal anglo-americana, como a lição, aprendida e retirada, de

Adam Smith evidencia: “[...] innovation is best when ideas flow freely” (ibid., p. 71)

Pode-se dizer que a base da visão de comum para o Creative Commons é uma reformulação do famoso e glorioso 'sonho americano', onde todos devem ter igualmente o direito – poderíamos dizer o dever ou melhor a necessidade – de participarem do mercado e em última instância de competir livremente dentro das dinâmicas do capitalismo. **O empreendedorismo, o esforço e a determinação individuais, traduzidos e sintetizados como a capacidade criativa**, seriam o motor e a medida do bem-estar privado, que nessa visão, em última instância, se somados revertem-se no bem-estar de toda a sociedade. Dessa maneira, tenta-se fortalecer uma refundação do liberalismo, adaptado a cibercultura e as novas relações sociais. Refundação necessária – para o capitalismo – tendo em vista as recentes e sucessivas crises tanto da indústria cultural como da dita economia criativa. A captura da produção em e do comum assume, dessa forma, uma dimensão essencial para a produção de valor e lucro.

O coletivo Copyleft Attitude ou a arte livre, assim como o Creative Commons, buscou produzir uma licença que se encaixasse nas leis atuais de direito autoral, contudo diferentemente do Creative Commons que produziu diversas licenças, sendo umas incompatíveis com outras, criando dessa forma uma outra instância e complexidade burocrática, o Copyleft Attitude focou em princípios e regras simples que devem ser respeitadas por todos igualmente. As razões para isto estão no fato destes terem uma preocupação de criar e fortalecer um repositório comum de obras intelectuais que possa ser facilmente acessado por todos, ou seja há uma inflexão nos direitos coletivos ao invés dos direitos individuais. Apesar disso, pode-se dizer que a grande inflexão, da arte livre, não está nos aspectos jurídicos ou na simples liberação do potencial criativo – que atravessam como um todo os debates da cultura livre. O Copyleft Attitude foca suas ações na apropriação dos termos da cultura livre para que estes levem ao desenvolvimento de interesses estéticos próprios ligados ao copyleft. A posição ética dessa forma deveria servir como um suporte para a criação artística, ou seja a ética deve influenciar a estética, o que essa perspectiva chama de '**liberdade aplicada**'. Na prática esta 'liberdade aplicada' se materializa numa visão onde não basta, não é suficiente, somente disponibilizar livremente ou gratuitamente obras culturais, é necessário criar um contexto, um ambiente e obras que direcionem os fluxos criativos para o fortalecimento do comum.

Diferentemente do Creative Commons, o coletivo Copyleft Attitude assume uma posição ética bem destacada. Parte do pressuposto que “encontrar uma alternativa ao copyright é uma necessidade, mas isso tem que ser feito com um propósito significativo e não

como um meio de legitimar a transformação das práticas em rede dentro das indústrias culturais.” (MANSOUX, 2012, p. 213) Esse propósito significativo para a arte livre, pode-se afirmar, é baseado numa posição: universalista em sua essência, como Cramer (2012) afirma. As motivações para a formação de um repertório comum de cultura e arte deveria emergir de valores que não poderiam ser relativizados culturalmente ou economicamente.

Pode-se dizer, que os valores que devem ser a base para o desenvolvimento da cultura livre, são, para o Copyleft Attitude, a fraternidade e o altruísmo. Há em seu discurso uma visão “utópica” tanto da internet quanto das práticas da rede e dos seus usuários. Uma visão que estabelece que o comum só existe, de fato, quando há uma comunidade politicamente solidária e bem informada, regras claras e indivíduos que tenham direitos iguais. Nessa perspectiva, o homem seria naturalmente propenso a compartilhar, sendo a arquitetura da internet – meio ambiente – perfeita para isso, pois permite que o compartilhamento se dê de uma forma “pura”, afinal tanto a internet quanto seus usuários seriam movidos pela generosidade e a troca dadivosa. O problema para o avanço da cultura livre seria a ganância individual dos detentores de copyright, conjuntamente com a má gestão e leis que bloqueiam a essência da rede. Como se verifica nessa afirmação: “Cultura livre não é só possível como é inevitável, porque procede de uma lógica não material consoante com a digitalização da cultura mundial por meio de práticas que evoluem em paralelo com e na internet” (MOREAU, 2012, p. 164) Essa visão encontra fortes ressonâncias com algumas afirmações do Creative Commons, apresentadas anteriormente.

Se afastando da perspectiva do Creative Commons mas mantendo ainda um caráter “utópico” sobre as práticas da rede, em outra passagem, Moreau afirma que a arte livre e a cultura livre – caso esta acolha integralmente os princípios do copyleft, como a arte livre o faz – não seriam passíveis de uma assimilação vazia. Não seria possível utilizar a cultura livre como um fetiche para o mercado, ou não seria possível subsumir as práticas da rede dentro da indústria cultural: “porque não há nenhuma recompensa, nenhum efeito multiplicador financeiro, nenhum retorno sobre o investimento.” (MOREAU, 2012, p. 162) O fato de todos terem direitos iguais perante a licença da arte livre, o que inclui o direito de uso comercial das obras, evitaria naturalmente o uso comercial exclusivo e abusivo. Todavia essa visão pode ser problematizada, porque exclui as novas formas de captura do comum que estão sendo praticadas atualmente, assim como parte de um princípio de igualdade formal ignorando a desigualdade substancial, como o copyfarleft ressalta.

O copyfarleft parte da constatação de que vivemos sobre uma desoladora desigualdade material, assim a separação entre imaterial e material não encontra amparo dentro dessa

perspectiva. Separação que tanto o Creative Commons quanto a arte livre tem como base em suas propostas e assim acabam por animar. Mais do que não encontrar amparo no copyfarleft, a separação material e imaterial é sistematicamente desconstruída em todos os conteúdos elaborados por Dmytri Kleiner. Pode-se dizer que este é o ponto nodal de suas análises e base de seu projeto para a cultura livre.

Um dos aspectos inovadores e que distancia o copyfarleft das outras perspectivas analisadas – e de grande parte do movimento da cultura livre – é que este não tem uma preocupação específica em elaborar uma licença que se enquadre na lei. Sua proposta, em realidade, vai na contra mão de uma longa tradição filosófica e jurídica calcada na igualdade formal. O copyfarleft ao introduzir na centralidade dos debates da cultura livre, a luta de classes e as desigualdades econômicas propõe que sejam tratados de forma diferenciada os trabalhadores, daqueles que empregam e utilizam trabalho assalariado e subordinado nas suas produções. A diferenciação, contudo não se dá, somente, em termos individuais. Toda a proposta do copyfarleft se baseia na animação de formas cooperativas de trabalho. Como o próprio Kleiner afirma, o copyfarleft: “deve desenvolver meios de criar e reproduzir relações produtivas com base no comum” (KLEINER, 2010, p. 8, tradução nossa) A diferenciação dessa forma se dá entre usos endógenos, oriundos do comum e voltados para o comum, de usos exógenos, voltados para fora ou para capturar o comum.

Como pode-se verificar, **a proposta do copyfarleft para a produção do comum é centrada na criação de formas organizativas cooperativas engajadas na luta social**. Não há interesse algum para o copyfarleft em formar somente um repositório comum de bens intelectuais. Em realidade, Kleiner é bastante crítico a esse tipo de posicionamento, posto que a exploração faz parte do sistema produtivo capitalista, onde a produção da cultura livre está inserida. Dessa forma, somente a ênfase na liberação do imaterial, ou mesmo as regras do copyleft, como o 'efeito viral', não são suficientes para irromper com a exploração do comum e a condição de servidão dos trabalhadores. Como pode-se verificar:

So long as commons-based peer-production is applied narrowly to only an information commons, while the capitalist mode of production still dominates the production of material wealth, owners of material property, namely land and capital, will continue to capture the marginal wealth created as a result of the productivity of the information commons. (KLEINER, 2010, p. 21)

A produção do comum, nessa perspectiva, deve sempre ter uma dimensão de luta política, ser uma prática revolucionária baseada na autovalorização daqueles que são os produtores – trabalhadores. Kleiner se refere ao comum como o 'comum produtivo' (*productive commons*), este termo mostra sua profunda preocupação que a produção do

comum tenha uma utilidade, seja uma ferramenta da luta de classes. O comum deve ser produtivo de riqueza para os trabalhadores, nesse sentido o imaterial e o material não podem ser separados, a ênfase na liberação do imaterial, deve ser vista, somente, como um caminho para a diminuição da desigualdade material – econômica e social – e deve ser sempre acompanhada de mecanismos que fujam da exploração capitalista. Como esta passagem deixa claro, ao dizer que o copyfarleft tem como objetivo:

[...] the creation of a productive commons that producers can use to accumulate mutual wealth, and thus work towards realizing their historic role of creating a society free of economic classes. [...] **When we employ a commons of productive assets, which have no individual owners but are collectively owned, we retain the wealth we create, and thus the possibility for a new society is within our grasp.** (KLEINER, 2010, p. 50, grifo nosso)

5 CONCLUSÃO

O capitalismo cognitivo, como apresentado durante o artigo, é fortemente baseado na captura do trabalho imaterial e do comum, de fato, o papel desenrolado pela produção de conhecimento e relações afetivas, cada vez mais, se transforma na força produtiva fundamental dos modos de produção atuais. Afinal, a invenção, a produção de conhecimento e as relações afetivas, pode-se dizer, só se efetivam num ambiente onde haja liberdade, cooperação e exercício da criatividade, elementos e riquezas que o capital *a priori* não consegue produzir (NEGRI, 2006). O trabalho no capitalismo cognitivo se torna “um evento, um Kairós, é invenção do tempo [...] está ancorado na liberdade.” (ibid.). A liberdade de criar em e o comum assume, dessa forma, um papel fundamental nos novos modos de produção e trabalho, assim como nas novas formas de acumulação capitalísticas:

o comunismo do capital é a forma assumida pela relação social capitalista na época em que esta se baseia inteiramente na captura do comum. Para dizê-lo em outros termos, cada vez menos o capital organiza a cooperação social com antecedência, de cima para baixo, e cada vez mais deve organizar sua captura *a posteriori* (ROGGERO, 2012)

O capitalismo cognitivo assume, assim, a dimensão de um comunismo do capital, onde não há uma destruição da relação social de exploração, mas sim seu enevoamento. O comunismo do capital se caracteriza, portanto, como a tentativa de operar capturas de subjetividades e apresenta uma imagem de civilidade, é a dimensão do biopoder do capital, “onde o capital se quer não simplesmente como comando, mas estilo de vida” (NEGRI, 2006). Dessa maneira, o comunismo do capital incorpora certos aspectos e críticas das lutas, sendo uma tentativa de neutralização do conflito capital-trabalho, onde são colocados em simbiose elementos tanto das novas esquerdas, quanto do neoliberalismo. Diante desse cenário, pode-se dizer que, artistas multimídia, escritores, jornalistas, músicos, cineastas,

programadores, designers, professores e ativistas são uma parte importante para os processos de acumulação contemporânea, afinal estes são sujeitos bastante ativos na cibercultura, na cultura de compartilhamento e na produção de subjetividades. Contudo, essas figuras do trabalho imaterial só podem realizar seu trabalho *plenamente* efetuando “trocas”, ou seja cooperando, partilhando e cada vez mais estão inseridas e produzem os modos de vida na rede, onde a propriedade – sobre o imaterial ao menos – é constantemente questionada.

Historicamente uma das principais – ou a principal – bandeiras da luta comunista foi a abolição da propriedade privada, contudo como afirma Hardt: “o comunismo é definido não apenas pela abolição da propriedade privada, mas também pela afirmação do comum – a afirmação da produção biopolítica autônoma e livre, a criação contínua e independente de uma nova humanidade.” (HARDT, 2011, p. 16). Dessa forma, a luta comunista não pode ser pensada somente em termos da abolição da propriedade material, a luta pela abolição da propriedade no comunismo é também a luta pela afirmação do comum, ou seja um projeto político baseado na proliferação de liberdades, cooperação autônoma, assim como produção de subjetividades, inteiramente novas, antagônicas ao capital, uma nova humanidade que não se produz nem no paradigma do privado e nem no do público – estatal. Não se trata, ao menos somente, de acabar com a propriedade, é necessário instaurar novas práticas que substituam as relações de exploração mas também de assujeitamento, em realidade no contexto da produção biopolítica e na luta pela produção do comum não se pode separar estas.

A produção do comum, portanto, está ancorada em práticas que se afastam completamente de uma perspectiva do comum como conciliável com a produção capitalista. A inflexão de uma visão do comum como sendo somente um repositório de bens imateriais acessíveis a todos, não reflete as dimensões de fuga dos dispositivos de poder operada na produção biopolítica. A liberação do imaterial como crítica da propriedade intelectual é certamente um dos aspectos centrais hoje na produção do comum mas, como apresentado anteriormente, não basta somente liberar o imaterial, afinal a captura do comum se coloca como dinâmica parasitária a esse movimento.

Pasquinelli (2012), afirma que o consenso criado em torno de uma ideologia do livre – digitalismo – ofusca a possibilidade de uma nova prática que consiga ver para além das telas e da utopia que o sistema técnico digital e/ou uma cultura de troca tenderiam a – naturalmente – dissolver as desigualdades. Partindo-se da constatação que o gesto positivo de compartilhamento está constantemente sendo assediado pelo capital, e que a atividade individual de baixar livros, músicas, imagens e filmes não alcança transformar a balança da desigualdade material, Pasquinelli (2008a) afirma que somente uma ferramenta afiada como a

sabotagem¹ pode revelar e conter a dimensão parasitária do comunismo do capital. Nesse contexto, o conflito portanto não deve ser evitado, e sim exacerbado. O comum, nessa visão, se constitui, atualmente, como uma prática subversiva, ou seja, uma alteração da ordem e do poder estabelecidos, sendo dinâmico e estando em constante transformação, pois se ancora na produção biopolítica. Dessa forma, no contexto da produção do comum, não há espaço para uma visão utópica sobre a cibercultura, o digital, a rede, a criatividade, a geração de valor e o comum, antes se tem claro que na produção biopolítica existe uma relação imanente entre criatividade, valor e conflito.

REFERÊNCIAS

CRAMER, F. (2012) O mal entendido do Creative Commons. In: BELISÁRIO, A; TARIN, B (Org.). *Copyfight: Pirataria & Cultura Livre*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

DELEUZE, G. (1992) *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.

FUMAGALLI, A; MEZZADRA, S (Org.). (2011) A crise da economia global: mercados financeiros, lutas sociais e novos cenários políticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 321-351.

HARDT, M. O Comum no Comunismo. 2011. [Acesso em: 5 de jan. 2013] Disponível em: <<http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/O%20Comum%20no%20Comunismo.pdf>>.

HARDT, M; NEGRI, A. (2004) *Multidão: guerra e democracia na era do império*. 1 ed. Rio de Janeiro: Record.

KLEINER, D. (2010) *The telekommunist manifesto*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

LAZZARATO, M; NEGRI, A. (2001) *Trabalho Imaterial – formas de vida e produção de subjetividade*. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A.

1 A sabotagem, segundo Negri (2005) assume uma dupla dimensão: por um lado é ataque, por outro é criação de novos mundos. A sabotagem, enquanto autovalorização e autodeterminação, é a separação com a totalidade do capital e a quebra da relação capitalista, uma força criativa para a produção de outras humanidades, uma ferramenta que através da destruição: liberta.

LEMOS, R. (2005) *Direito, tecnologia e cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV.

LESSIG, L. (2005) *Cultura Livre: Como a Grande Mídia Usa a Tecnologia e a Lei para Bloquear a Cultura e Controlar a Criatividade*. 1 ed. São Paulo: Trama.

LESSIG, L. (2001) *The future of ideas: The fate of the commons in a connected world*. New York: Random House.

MANSOUX, A. (2012) *Livre como queijo – confusão artística acerca da abertura*. In: BELISÁRIO, A; TARIN, B (Org.). *Copyfight: Pirataria & Cultura Livre*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

MOREAU, A. (2012) *Sobre arte e cultura livre*. In: BELISÁRIO, A; TARIN, B (Org.). *Copyfight: Pirataria & Cultura Livre*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

NEGRI, A. (2005) *Domination and Sabotage: On the Marxist Method of Social Transformation*. In: *Books for Burning: between civil war and democracy in 1970s Italy*. Londres: Verso.

_____. (2011) *Spinoza y Nosotros*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____. (2006) *O comunismo do capital global*. Revista Global Brasil. Rio de Janeiro: DPeA Editora, n. 07.

PASQUINELLI, M. (2008a) *Animal Spirits: a bestiary of the commons*. Rotterdam: NAI Publishers.

_____. (2012) *A ideologia da cultura livre e a gramática da sabotagem*. In: BELISÁRIO, A; TARIN, B (Org.). *Copyfight: Pirataria & Cultura Livre*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

PELBART, P. (2009) *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras.

_____. (2002) *Biopolítica e Biopotência no coração do Império*. Disponível em: <<http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

ROGGERO, G. (2012) *A autonomia do saber vivo: relação e ruptura entre instituições do comum e comunismo do capital*. In: COCCO, G; ALBAGLI, S. (Org.) *Revolução 2.0: e a crise do capitalismo global*. Rio de Janeiro: Garamond.

_____. (2003) Gramática da Multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas. [Acesso em: 5 jan. 2012] Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/19683449/GRAMATICA-DA-MULTIDAO>>.

O GIGANTE ACORDOU NA REDE E FOI À RUA, RISÍVEL E VIOLENTO¹

Nadja CARVALHO²

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – PB

Resumo

Em junho os poderes autônomos foram às ruas em 438 cidades brasileiras, convocados por ferramentas de comunicação como Facebook, Twitter, sites, blogs, YouTube. Intentamos uma leitura acerca do ativismo digital mobilizado com humor. Os laços sociais pisaram o asfalto para engrossar as fileiras na difusão de informações e protestos, de modo diferente a tudo que conhecíamos. As insatisfações pediram por *tarifa zero no transporte público*, por *saúde e educação com padrão FIFA*, pelo *fim da corrupção, contra e a favor da PEC 37*, e até pela *volta da ditadura*. Os protestos feitos nas redes sociais deflagraram uma série de sátiras, vistas em faixas, cartazes, *hashtags*, palavras de ordem, pautadas na rebeldia do humor. Examino esse mix de protestos, que transmuda rede social em massa popular, agita no portátil *online* e repercute no boca a boca, e reformula o jogo do humor no século XXI.

Palavras-chave: ativismo digital, mobilização risível, sátira social.

Abstract

In June, the autonomous forces went to the streets in 438 Brazilian cities, as they've been summoned through communication tools like Facebook, Twitter, web sites, blogs, YouTube. We attempted to read the situation inherent to the so called digital activism mobilized with humor. The social connections step on the asphalt (Brazilian expression) to enlarge the lines of the diffusion about information and protests, in such a way that nobody had ever seen before. The dissatisfactions urged a zero rate public transport, and also high standard (FIFA-like) health and education, for the end of corruption, against and pro the so called PEC37, and even for the return of dictatorship. The protests made in the social network provoked a set of satire, seen in strips, banners, hashtags, slogans, about the defiance of humor. I Examine this mixture of protests, that transmutes social network into a huge crowd, that stirs up the online portable media and reflects in a mouth to mouth communication, and reformulates the game of humor in the XXI Century.

Key-words: digital activism, laughable mobilization, social satire.

Curriculum:

Professora do DEMID e PPGC (UFPB). Graduada em Comunicação (UFPE), mestrado em Sociologia (UFPB), doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Atua na área de Comunicação Visual: *movie-clip*, HQ, game, mídia celular, fotografia e vídeo na Web.

¹Trabalho apresentado no GT7 Mídia ativismo e artivismo digital, do I Congresso Internacional de Net-ativismo Redes Digitais e Novas Práticas de Democracia, realizado nos dias 06, 07 e 08 de novembro de 2013, na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

² Professora do curso Comunicação em Mídias Digitais e do mestrado Comunicação e Culturas Midiáticas da UFPB. E-mail: naddj@ig.com.br.

Discórdia social pra quê?

Em nossa pesquisa na internet procuramos o conhecimento acerca dos protestos ocorridos em junho, que em formatos de poderes autônomos foram às ruas em 438 cidades brasileiras, convocados pelas ferramentas de comunicação: Facebook, Twitter, sites, blogs, YouTube. A busca exigiu a captura de conteúdos em formatos de texto, entrevista, fotografia, vídeo. As investidas feitas no Google, por exemplo, compreenderam solicitações diretas (O que é ativismo digital?) e outras mais amplas (Quais as principais bandeiras do ativismo digital?). O que permitiu reunir e resumir diferentes pontos de vista e tendências.

John Battelle (2006) discute sistemas de busca e questões que envolvem arquivo e compartilhamento de informações. Ele utiliza a expressão “força dos muitos”, referindo-se a nossa tendência em colocar os pertences simbólicos na Web. Bernardo Gutiérrez (2013) fala sobre a “arquitetura de convocação das multidões”, através das redes sociais. Observa ele que, em diferentes revoltas - na Turquia, Brasil, Bulgária e Peru -, por exemplo, as causas eram de fácil adesão e o convívio entre as ideologias distintas foi possível.

Resultado. Não colocamos apenas os pertences da humanidade na Web, também compartilhamos diferenças e aprendemos a se autoconvocar em rede. A bandeira inicial contra o aumento das passagens: “Não é por 0,20 centavos, é por direitos”. Permitiu potencializar muitas outras causas a partir daí.

Na avaliação do núcleo *Interagentes* (SP) sobre os protestos de junho³, o movimento Passe Livre (#PasseLivre) perdeu a liderança nas convocações após a violência policial do dia 13 de junho e, em resposta reativa, na manifestação de 17 de junho (#17J), um enorme volume de reivindicações plurais e apartidárias ultrapassou o resultado anterior.⁴

Entre as principais *hashtags* que animam a convocação na internet, vê-se uma linguagem que defende o modo “afirmativo da vida”. S. Zielinski⁵ a define como “positiva, animada, apologética, engenhosa”. As interfaces interativas oferecem empatia e organizam algo vivo no interior do sistema, assim têm a liberdade de se (auto) organizar.

Como dizem nas redes, foi show! A discórdia social, estratificada e multidirecional, se voltou contra governantes, partidos, polícia, patrimônio público e privado.

3 ANDREUCCI, Cecília. “Primavera tropical”... (online).

4 GUTIÉRREZ, Bernardo. *O quê as revoltas de 2013 têm em comum* (online).

5 ZIELINSKI, Siegfried. 2002, p.11.

O braço forte do Estado

O termo grego “polícia” - adiciona polis + Cia - para significar “companhia da cidade”, criada para garantir a ordem nas cidades gregas. Hoje, a polícia é reconhecida como um órgão do Distrito Federal e dos Estados⁶. Ela tem o compromisso constitucional de preservar a ordem pública, contudo, a segurança pública não é dever apenas do Estado, é direito e responsabilidade de todos. Se não for exercida conjuntamente, inviabiliza a incolumidade das pessoas e do patrimônio.

É na condição de contextos sem perigo que se espera vê os resultados assegurados pela polícia, seja no Brasil ou em qualquer outra parte do mundo. Como fazer valer sua atuação incólume nos protestos? Como criar condições nas quais pessoas e bens que se pretenda salvaguardar, saiam ilesos dos conflitos nas ruas.

A chance de sanar a questão equivale retirar da cartola mágica: coelho, pomba e, de quebra, receber um esguinchar de spray de pimenta⁷. Basta rever os vídeos na Web para constatar. Não escapamos em absoluto do lugar violento das ruas, onde as pessoas têm experimentado, de junho pra cá (10/2013), a utopia de um humor desapiedado em meio a embates violentos.



Fig. 1 – O humor reside na semelhança oculta pelo defeito ortográfico.⁸

6 Os órgãos de segurança pública do Estado compreendem: 1. polícia federal; 2. polícia rodoviária federal; 3. polícia ferroviária federal; 4. polícias civis e 5. polícias militares e corpos de bombeiros militares.

7 O spray de pimenta - *gás pimenta* ou *gás OC* (Oleoresina Capsicum) - é um gás lacrimogêneo que resulta de um composto químico para irritar os olhos e causar lacrimejo e até cegueira temporária.

8 Provocação jocosa por trás da grafia errada: “Ia escrever algo legal, mas faltou educação”. Disponível: <http://baudoluzinho.blogspot.com.br/2013/06/alguns-dos-melhores-cartazes-nos.html>. Acesso: 24/10/2013.

No quebra-quebra de 16 de outubro, no centro do Rio de Janeiro, após os protestos do Dia do Professor, o Instituto de Defensores de Direitos Humanos (DDH) fez um balanço, de pelo menos 45 pessoas detidas pela Polícia Militar (PM). Manifestantes com rostos cobertos, alguns associados ao grupo Black Bloc⁹, atearam fogo a sacos de lixo, jogaram pedras nos policiais, destruíram os vidros de um micro-ônibus da polícia, queimaram um carro de polícia e quebraram vidros da faixada do Consulado dos Estados Unidos.¹⁰

Entender essa dubiedade entre humor e atos violentos exige certas inflexões sobre a questão. Dentre os sujeitos políticos identificados nas manifestações, há modelos inspirados em outras lutas sociais (Rússia, França, Itália, Espanha, etc.), que remontam quebra-quebras e barricadas ao estilo anarquista. A logística dos protestos no Brasil tem sido parecida. Conta com a presença de grupos ativistas anárquicos, Black Blocs e Anonymous. Já o Movimento Passe Livre (MPL) assume outra configuração, sua luta é por um *transporte público de verdade e gratuito* para a população.¹¹

Nas primeiras passeatas pelo Passe Livre em São Paulo, as palavras de ordem nos vídeos do YouTube são um convite à ocupação das ruas: “Vem, vem pra rua vem! Contra o aumento”. Procura-se demonstrar uma tomada de consciência: “O povo acordou, o povo acoordou!” e encoraja-se a força da união: “O povo unido é gente pra caralho!”. Já na quinta passeata, mais de 65 mil pessoas lotaram as ruas – do Largo da Batata até a Av. Paulista - para protestar contra o aumento das tarifas de ônibus. Daí para frente, os cartazes passaram a exibir denúncias mais contundentes¹²:

1. “Sr. Policial. Sorria. Você está sendo filmado!”
2. “Transporte público. Pior que a TIM!”
3. “Queremos hospitais padrão FIFA”
4. “Enfia os 20 centavos no SUS!”

9 Black (negro) e bloc (agrupamento de pessoas para uma ação conjunta). A expressão em inglês refere-se a uma tática de atuação direta e de recorte anarquista, caracteriza-se por grupos de afinidades, mascarados e vestidos de preto para desafiar as forças do Estado.

10 Correio Braziliense (*online*): “Tropa de choque da PM detém mais de 40 manifestantes no centro do Rio”; “Carro de PM é incendiado e ruas são interditadas no centro do Rio”; “Grupo quebra vidros do Consulado dos estados Unidos no Rio de Janeiro”. Matérias da Agência Brasil, publicadas em 16 de outubro de 2013.

11 “O Movimento Passe Livre (MPL) é um movimento social autônomo, apartidário, horizontal e independente, que luta por um *transporte público de verdade*, gratuito para o conjunto da população e fora da iniciativa privada”. Disponível: <http://tarifazero.org/mpl/>. Acesso: 26/10/2013.

12 Exemplos de cartazes capturados nas manifestações e exibidos no blog “Baú do Luizinho”. Disponível: <http://baudoluzinho.blogspot.com.br/2013/06/alguns-dos-melhores-cartazes-nos.html>. Acesso: 24/10/2013.

As expressões de humor a que me refiro, são ocasionadas por pressões decorrentes das adversidades administrativas, da primazia da corrupção ou, ainda, do ideário do Passe Livre, as quais expõem as marcas de condições históricas, políticas e pessoais do contexto de que emergem.

Nessa direção, o que se pretende é suscitar maior interesse sobre as marcas desse humor nas ruas e nas redes sociais. Assim me refiro, apenas no intuito de propor reflexões não restritas à proeminência de atos violentos, praticados por grupos específicos e, sim, mais precisamente, intento identificar aspectos gerais sobre o humor exercido por pessoas presentes nas passeatas.

O humor, no domínio dos protestos, tem sua origem nas redes sociais e assim alcança as ruas. Esse seu deslocamento invoca o exame de ciberespaços reconfigurados nas ruas de principais cidades brasileiras. É assim que ele se materializa e, a partir dessa fusão, apoia-se em recursos narrativos diversos, ironia, metáfora, paródia, palavras de ordem, etc. O conteúdo dos protestos, por sua vez, é inserido no âmbito textual e pictural de cartazes, de faixas e de corpos caricatos dos manifestantes.

Nas passeatas os manifestantes, cantam e entoam suas palavras de ordem aos gritos; fotos e vídeos são produzidos por qualquer pessoa que participe e, inclusive, devido ao grande número de pessoas reunidas, as manifestações encontraram na imprensa Ninja¹³, por dispor de dispositivos portáteis, uma cobertura mais infiltrada e fiel aos propósitos políticos das reivindicações.

Desse modo, o humor tem marcado a sua presença intrusa nas ruas e coexistido com o que lhe é conflituoso na significação do real. A sua atuação abre uma fresta indiscreta e oferece múltipla alternativa de sentido possível, instigando o debate de questões polêmicas em voga: reivindicações por tarifa zero no transporte público, por saúde e educação com padrão FIFA, pelo fim da corrupção, contra e a favor da PEC 37.

13 A imprensa Ninja permite denunciar abusos desconsiderados pela mídia convencional, seja por falta de acesso ou de interesse. Policial militar, utilizando uma lanterna, por exemplo, faz revista no interior da calça comprida de uma mulher. Disponível: <https://www.facebook.com/midiaNINJA>. Acesso: 25/10/2013.

Quebra-quebra violento

As manchetes elencam cenas de atos de depredação, no protesto de 16 de outubro. Atores vestidos de preto com rostos cobertos, picharam “Não vai ter Copa”, no centro do Rio de Janeiro. As manifestações de rua, ocorridas de junho a outubro, perseguem certo padrão, assemelham-se a uma espécie de anarquismo *hatch*, incubado nas redes sociais. É preciso enxergar esse ponto, mas antes vale retroceder ao perfil do anarquismo praticado na metade do século XIX.¹⁴

O filósofo francês Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), um dos teóricos e escritores mais influentes do anarquismo, vê a propriedade privada como um ato de suicídio da sociedade. Para ele o Estado é desnecessário, só serve para favorecer a classe dominante. Acreditava-se que a ordem podia ser obtida sem a intervenção de leis. A perspectiva utópica do anarquismo, digamos, é colaborativa e solidária. Fortemente baseada na liberdade voluntária e na autogestão, defende a propriedade coletiva e a responsabilidade individual e coletiva. Ou seja, a comunidade é quem se reúne para tomar decisões de seu interesse, ela mesma deve assumir a responsabilidade por seus atos, independente do Estado e das leis.

Entre as fortes propostas do anarquismo, resumidamente, pode-se enumerar: o fim do Estado e da propriedade privada, almejando-se a adoção de uma sociedade libertária. De modo meio tosco ou meio enviesado, essa bandeira de luta flameja entre as propostas anárquicas incubadas nas redes. Não se pede o fim do Estado, mas a saída de governantes; não se pede o fim da propriedade privada, mas depreda-se a propriedade; não se pratica ações libertárias, mas se instiga reações repressoras.

O termo grego “anarchos” é usado para definir a falta de um governo ou quando não existe a necessidade dele. A sua etimologia quer dizer, sem governo, sem autoridade. Pode-se vê na literatura sobre o anarquismo, referências feitas a Thomas Jefferson, presidente dos Estados Unidos (1801-1809), ao dizer que o melhor governo é aquele que governa menos. Mas para um anarquista não tem relativismo, o melhor governo é aquele que não governa.

Os grupos mascarados integram estruturas efêmeras, informais e descentralizadas. A força vem da união para confrontar a polícia, atacar e destruir propriedades públicas e privadas. Ao passo que, no confronto do humor, a tática passa a ser outra, no lugar de

14 Os países que mais participaram do movimento anarquista são: Rússia, França, Itália e Espanha. E entre os seus líderes estão relacionados: William Godwin, Max Stirner, Proudhon, Bakunin, Kropotkin, Leon Tlstoi, Errico Malatesta e Emma Goldman. Cf. COSTA. Caio T. 1986, p.08.

roupas e máscaras pretas, destaca-se o ridículo. A adversidade da realidade é superada através do risível. A ridicularização é a grande máscara do humor, do cômico¹⁵.

Se no ato violento, dramático, do quebra-quebra e da destruição, o mérito é do grupo exaltado, de ideal anárquico, por acreditar estar nos mostrando num plano superior a dureza da conquista pela força; no caso do humor, o mérito é de cada manifestante, do cidadão comum, do bobo de quem tiram vantagem, do enganado com a cara de palhaço.

Aristóteles (1979), sobre drama e comédia em narrativa literária, diz que devemos rir com o herói, e não dele. Ou seja, devemos rir é do antagonista pela exposição do ridículo, da adversidade e injustiças da vida social. O Estado e a propriedade privada são alvos fortes, os políticos poderosos e os ricos são excelentes antagonistas, por proporcionar ao cidadão comum à oportunidade de expor seus erros através do ridículo.

A catarse por humilhação, obtida pela exposição do ridículo, arrastou pelas ruas das capitais figuras políticas, expostas por irregularidade financeira, ingerência administrativa ou por medida antipática e excludente aos olhos da população, bem a exemplo de *O grande ditador* (Chaplin, 1940).

Mix de protestos risíveis

A natureza anárquica confunde-se com um tipo de humor substitutivo, onde a irrisão aparece como opção: rir é o melhor remédio. A tendência estampa-se em faixas, cartazes, hashtags, palavras de ordem, etc. Há uma abordagem que aproxima indignação, humor e política na relação jocosa com a mimese e a alteridade, como se quisesse brincar de experimentar o ponto de vista do outro. Isso se vê na inversão dos papéis, em cartazes de professores da rede pública de ensino: “Tropa de Prof.”. Eles brincam de imitar a polícia, numa alusão feita ao filme *Tropa de elite* (2007).

É possível falar num princípio hedonista, explorado por vídeos postados na Web. O vídeo em que um policial toma choque¹⁶, por exemplo, adota a ideia de uma pegadinha vingativa. A cena é reprisada com sonora de Serginho Malandro: “Glu glu eyée eyééééééáááááááá. Pegadinha do malandro!”. O policial é pego de surpresa, ao tentar acender uma

15 Na discussão do Humor, do Cômico e do Riso, podem ser encontradas contribuições significativas sobre o uso do ridículo risível, em trabalhos dos autores: H. Bergson (1987), V. Propp (1992), V. Arêas (1990), V. Alberti (1990).

16 Disponível: <http://www.youtube.com/watch?v=onG6zEiJjeI>. Acesso: 25/10/2013.

lanterna encontrada na mochila de um manifestante, no Rio de Janeiro. O vídeo baseia-se na manipulação de certa imaginação da realidade, transformada em imagem de humor¹⁷.

O humor é por excelência uma das principais características das redes sociais. Tentar compreender a sua presença em um dado *corpus* – organizado na internet para atuar nas ruas –, certamente, implica entender sob quais circunstâncias a sua expressão articula as adversidades do real.

S. Freud¹⁸ afirma não haver dúvida: “a essência do humor é poupar os afetos a que a situação naturalmente daria origem e afastar com uma pilharia a possibilidade de tais expressões de emoções”. Depreende-se que, as provocações da realidade são recusadas, não se permite que as pessoas envolvidas sejam compelidas a sofrer.

Alguns cartazes seguem os preceitos do bom-humor, ao reportarem-se à repressão policial, conforme demonstram os dizeres a seguir: “Odeio bala de borracha. Joga Tic Tac.” ou “Odeio bala de borracha. Joga um Halls”; “Legalize o vinagre” ou ainda, “Hey Polícia. Vinagre é uma delícia”. O vinagre contém amônia em sua composição, o que ajuda a cortar o efeito do gás lacrimogênio.¹⁹



Fig. 2 – O vinagre aparece como um escudo de resistência.

17 Segundo V. Alberti (1999) e J. Huizinga (1987), este último, já em 1938, destacava essa relação no caso específico do jogo, em que tanto o jogo quanto a arte seriam baseados na manipulação de certa imaginação da realidade e de sua transformação em imagens.

18 FREUD, Sigmund. 1974, p. 188.

19 O blog “Além do Vinagre” (<http://alemdovinagre.tumblr.com/>) oferece informações essenciais e cuidados que o manifestante deve ter nos protestos. Dispõe dicas para defesa e primeiros socorros, conselhos jurídicos e formas de apoio às manifestações.

Os infortúnios apontam possibilidades de prazer no riso de zombaria, o qual se constitui um dos elementos do humor. Assim, a atitude humorística ocasiona um estado de prazer à pessoa que a adota e um estado semelhante de prazer ao espectador que dela compartilha.

Sob esse ponto de vista, o humor não pressupõe ato de resignação e, sim, ato de rebeldia, de irreverência. Representa o triunfo do prazer contrapondo-se à crueldade das circunstâncias reais. As reivindicações da realidade passam a ser destensionadas, na medida em que se efetiva o prazer gozador.

Sobre a referência feita à incompletude ou desarmonia de dados do real, como condição instigadora à aparição do humor, vale considerar o que V. Propp²⁰ diz sobre o riso de zombaria: “o que encerra dentro de si, declarado ou velado, um matiz de zombaria, suscitado por alguns defeitos daquilo ou de quem se ri. É o tipo de riso mais difundido que se encontra frequentemente na vida e na arte”.

A incompletude das ocorrências, em seu continuo desenrolar, afronta, ameaça, intercepta o conhecimento e, neste encadeamento, o humor surge como catarse que tenta liberar tensões, arrancando das coisas o sentido de uma dramaticidade ridicularizada, revestida de criticidade, ao invés de se congratular com limitações impostas pelo contexto histórico dos acontecimentos.

Em todo caso, mesmo que se conceba a presença do humor como que tentando exorcizar a angústia, esvaziar a ameaça ou promover confiança e resistência; sabemos ser desnecessário para a significação, enumerar as mais diversas intenções ou repercussões, ou seja, saber se uma dada expressão de humor reconfortou, provocou riso ou capturou um sorriso.

Há um jogo de economias de afetos e emoções no humor, que visa contrapor o prazer ao desprazer, essa é uma dentre outras características gerais que se pode encontrar nas manifestações de rua e na Web.

As considerações até aqui, apresentadas, esperam ser entendidas como contribuições estimuladoras ao processo investigação e discussão sobre o assunto. Notadamente, até onde nos foi possível chegar, o humor foi visto como resultado de uma expressão imputada pela realidade fragmentada, difusa, desarmônica, envolto a expectativas e tensões.

20 PROPP, Vladímir. 1992, p. 151.

Vale incluir a esta abordagem, preocupações acerca da singularidade contextual do humor, conforme recomenda H. Bergson²¹: “ao lado da coisa risível por si mesma, risível em virtude de sua estrutura interna, existe uma multidão de coisas que fazem rir em virtude de certa semelhança superficial com aquela, ou de alguma relação casual com outra que se assemelha àquela, e assim por diante”.

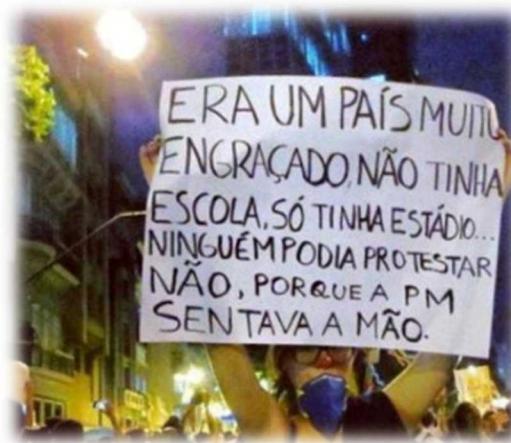


Fig. 3 – Paródia da música *A casa*, de Toquinho e Vinícius de Moraes.²²

Seja na comédia²³, na farsa ou, no caso em questão, a paródia da música *A casa*, o mecanismo das associações de ideias suscitadas é complexo e, deste modo, Bergson²⁴ considera restrito o exame do humor sob o crivo de apenas uma característica geral - causa/desarmonia, desencadeando efeito/humor -, sem que sejam levadas em conta as variações de criação e a repercussão social do humor, com vista a poder explicar a função social exercida no jogo de sentidos que daí possa decorrer. Ou seja, situações diversas, em que políticos, manifestantes, grupos organizados e a polícia, estejam envolvidos em experiências de ridicularização.

21 BERGSON, Henri. 1987, p.104.

22 Disponível: <http://baudoluzinho.blogspot.com.br/2013/06/alguns-dos-melhores-cartazes-nos.html>. Acesso: 24/10/2013. Pode-se conferir a semelhança mantida entre o cartaz e a primeira estrofe da música *A casa*: “Era uma casa muito engraçada, não tinha teto, não tinha nada, ninguém podia entrar nela não porque a casa não tinha chão...”.

23 O termo “comédia” tem origem do latim “cōmoedia”, derivado do grego. Significa obra ou representação teatral em que predominam a sátira e a graça (1572). O adjetivo “cômico” é relativo à comédia, ridículo, burlesco, aquilo que faz rir. Cf. *Dicionário etimológico*. 1982, p.198.

24 BERGSON, Henri. 1987, p.103-5.

Articulações finais, o humor e a violência

Acredito ser pertinente indagar, portanto, em que deverá consistir a correlação entre a atitude de humor, avesso a circunstâncias “dolosas” e, por outro lado, o protesto violento, avesso a “posições passivas”, considerando os protestos recentes julgados significativos e de certo modo revolucionários.

1. No humor, o acontecimento é visto como dado precedente que precisa ser repensado, submetido à amplitude simbólica que abrigue a crítica aliada ao riso e, nesse sentido, a natureza essencial da atitude de humor pode ser apreendida no âmbito da transgressão.
2. Os recursos comunicacionais usados nas manifestações permitem vê o registro da emoção, tanto entre os que advogam a violência quanto os que repelem. A correlação entre essas forças contrárias sugere situações-limite, onde não há autorização para que a emoção possa fluir sem tensão. Assim, a ordem pessoal fica atrelada ao coletivo e sempre que pender para a violência, o humor será esvaziado.

O humor resultante da conjunção de acontecimentos, textos e/ou traços, não é produto forjado na simples observação passiva, ao contrário, requer a participação ativa do seu criador no processo de construção da realidade. E mais, o humor, reafirmado apenas pela preservação de usos e costumes fixados por uma tradição, corre o risco de encobrir sua condição efêmera, seu efeito direto e imediato de realçar o lado crítico do assunto.

Ressalta-se, principalmente, a possibilidade de a aparição do humor, identificado nos protestos recentes, ser reconhecido pelo que lhe é próprio, dando a perceber sua atitude transitória, testemunhal e gestora de sentido reivindicatório no exercício da cidadania.

O grupo Black Bloc apesar de instaurar a concepção instrumental da depredação, cerceadora não só de emoções do humor, mas de qualquer outra subjetividade política e artística, não significa que esteja isento de intervenções emocionais das mais diversas ordens ou que seja apenas condescendente com atitudes e espaços destinados a práticas violentas.

Contudo, a presença do humor nos protestos, em contra partida, ocupa um espaço disputado por diferenças, bastante diversificado em imposições emergentes, sob as quais ele tenta, ao seu modo, transcender exigências, sejam morais, políticas ou violentas. Outra

questão, subsequente, passa a ser considerada quando se pergunta até que ponto o humor transgride ao conferir sentido à zombaria.

O contexto histórico que o precede - moral, político ou religioso - reclama tratamento redimensionado em seus formatos textual ou pictural, a consolidação entre as instâncias contextuais distintas confere ao humor certo poder de subverter tais ordens, de colocar à prova afirmações que costumam contrapô-lo dizendo: é apenas piada, pilhária, jogo retórico, provocação para incitar a réplica.

Resumo. O humor ultrapassa o limite, viola de maneira indireta o negado, atravessa a fresta com indiscrição, cultiva possibilidades de subverter, destruir, derrubar, a ordem das coisas ou da linguagem forjada no consenso. É insubordinado, muito embora possa não conduzir necessariamente um processo de transformação rigoroso, um processo revolucionário severo.

O alívio momentâneo das tensões prorroga as expectativas, faz ganhar tempo até diluírem-se as incertezas, caso persiste na mesma tecla correrá o risco de constituir-se num entretenimento repetitivo e perderá gradativamente o poder de assestar contra o real negado.

Reconhecer que o humor faz implodir com riso o ridículo, silenciado na trama do jogo de interesses adversos, significa também reconhecer que o humor funda uma nova dinâmica de sentido, uma vez que altera a percepção usual da realidade.

A alteração no plano da significação leva, diretamente, à interposição de uma leitura ao fluxo de acontecimentos marcantes, impondo modificações sociais as quais o humor não fica indiferente, permitindo, desta forma, uma leitura inesperada dos acontecimentos.

Tais considerações evidenciam um entrelaçamento de ocorrências, que nega expor o inconcebível, encadeando outro sentido subtendido, marginal. Os acontecimentos, nesse contexto, são vistos aos moldes de uma alegoria da realidade, representando o não real para dar ideia do real.

Bibliografia

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível:** na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDREUCCI, Cecilia. “**Primavera tropical**”: O Brasil estampado na paisagem midiática internacional. Disponível: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-1720-1.pdf Acesso: 22/10/2013, (Intercom/Manaus: 04 a 07/09/2013).

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética.** Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Ediouro - Tecnoprint, 1979.

BATTELLE, John. **A busca:** como o Google e seus competidores reinventaram os negócios e estão transformando nossas vidas. Trad. Nivaldo Montingelli Jr. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contesto de François Rebelais.** Trad. Yara Frateschi Vieira, 2^a ed., São Paulo: Hucitec; Brasília: Edt. da UnB, 1993.

BENVENISTE, Émile. “Da Subjetividade na Linguagem” In: **O homem na linguagem.** 2^aed., Lisboa: Vega, 1992.

BERGSON, Henri. **O riso:** ensaio sobre significação do cômico. 2^a ed., Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BLOG Baú do Luizinho. Disponível: <http://baudoluizinho.blogspot.com.br/2013/06/alguns-dos-melhores-cartazes-nos.html>. Acesso: 24/10/2013.

CORREIO BRAZILIENSE. “Tropa de choque da PM detém mais de 40 manifestantes no centro do Rio”; “Carro de PM é incendiado e ruas são interditadas no centro do Rio”; “Grupo quebra vidros do Consulado dos Estados Unidos no Rio de Janeiro”. Disponível: <http://www.correobraziliense.com.br/.../>. Acesso: 22/10/2013.

COSTA, Caio Túlio. **O que é o anarquismo.** 11^a ed., São Paulo: Brasiliense, 1986.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

FREUD, Sigmund. “O humor” (1927) In: **O futuro de uma ilusão. O mal-estar na civilização e outros trabalhos.** Vol. XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. **Os chistes e sua relação com o inconsciente.** Trad. Jayme Salomão. Vol. VIII (1995). Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GUTIÉRREZ, Bernardo. **O quê as revoltas de 2013 têm em comum.** Disponível: <http://outraspalavras.net/posts/o-que-tem-as-revoltas-de-2013-tem-em-comum/> Acesso: 22/10/2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEMOS, André e CUNHA, Paulo (orgs.). **Olhares sobre a cibercultura**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **Cultura das redes**: ciberensaios para o Século XXI. Salvador EDUFBA, 2002.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: sulina, 2009.

SACKS, Sheldon (org.). **Da metáfora**. Trad. Leila Cristina M. Darin et al. São Paulo: DUC/Pontes, 1992.

ZIELINSKI, Siegfried. *Sete itens sobre a net*. In: LEÃO, Lucia (org.). **Interlab. Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Entre a convergência e a divergência: o "jornalismo cidadão" do Mídia Ninja

Denis Porto Renó¹

Andressa Kikuti Dancosky²

Resumo:

A sociedade da informação convive com mudanças hierárquicas e de poder frente ao denominado “jornalismo cidadão”. Nessa nova condição de difusão de informações, a sociedade passa a assumir um novo papel, reduzindo o tradicional quarto poder jornalístico e sua definição de agenda midiática. Nessa nova formatação, encontramos o Mídia Ninja, grupo brasileiro, relativamente organizado, que produz conteúdos informativos com novos olhares e enquadramentos. Esse artigo apresenta um estudo sobre o papel do Mídia Ninja durante os protestos de junho de 2013 no Brasil, composto por uma análise do material produzido e suas estratégias de distribuição, assim como uma reflexão sobre o posicionamento do grupo frente a uma pergunta: convergência ou divergência midiática?

Palavras-chave: jornalismo, jornalismo cidadão, cultura digital, narrativa transmídia, Mídia Ninja

Introdução

As mudanças sociais tem provocado uma reformulação de cenários e atores midiáticos, onde o cidadão comum passa a compartilhar o poder com os meios de comunicação. Oligopólios deixaram de ser fundamentais na construção da opinião pública a ponto de justificar uma revisão dos conceitos apresentados por teóricos como Walter Lippman e John Thompson, esse último na compreensão dos processos da construção de um escândalo midiático.

Com o desenvolvimento da web 2.0, onde qualquer pessoa pode criar gratuitamente seu espaço na Internet e atualizá-lo a qualquer momento de um dispositivo conectado à rede, os cidadãos passaram a ultrapassar os limites até então definidos como uma relação entre as fontes e as redações. Atualmente, um canal no Twitter ou no Facebook pode ter um resultado tão expressivo quanto um meio de comunicação na difusão de um acontecimento. Obviamente, esse resultado está limitado à rede social do autor. Porém, essa rede social está conectada diretamente a outras redes, que por sua vez ampliam-se a novos grupos, proporcionando um considerável potencial de difusão viral.

1 Doutor em Comunicação e professor do programa de Mestrado stricto sensu em Jornalismo na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

2 Mestranda em Jornalismo pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), e bolsista da CAPES.

Sobre esse potencial de remediação, o teórico espanhol Jesús-Martin Barbero, conhecido como um defensor do termo mediação, tem dedicado suas conferências realizadas nos últimos dois anos para sustentar uma necessária mudança de compreensão sobre a proposta original. Para Barbero, durante aula inaugural realizada em fevereiro de 2012 na Universidade dos Andes, em Bogotá (Colômbia), o conceito de mediação, e mesmo suas ideias sobre remediação, podem ser validadas até a web 2.0. Para o autor, a partir do desenvolvimento dessas tecnologias os processos foram modificados inclusive a partir da mediação, agora realizada pela própria sociedade.

Tal defesa também é apresentada por Henry Jenkins (2009), quem descreve a história de dois jovens estudantes norte-americanos que, numa brincadeira, criam uma montagem do personagem Beto, da Vila Sésamo, ao lado de Osama Bin Laden. Os dois brincaram com a imagem para dizer que Beto era tão vilão quanto Bin Laden. Porém, a imagem, que foi enviada de um para outro por email, alguns dias depois estava sendo apresentada como cartaz em um protesto em frente a uma embaixada norte-americana no Oriente Médio. Isso é o que fortalece a ideia de Dan Gillmor (2005) sobre o status da sociedade atual, onde nós somos os meios, pois temos um poder midiático disponível.

Esse poder midiático está presente no objeto desse estudo, o grupo Mídia Ninja, que assumiu um importante papel nos protestos ocorridos em junho de 2013 no Brasil. Na ocasião, as ações do grupo fortaleceram as mobilizações populares, midiatisando-as em tempo real. Essas coberturas, difundidas nos canais do grupo no Facebook e Twitter, com tecnologia *streaming* e via dispositivos móveis, conviveu com duas realidades características da nova ecologia dos meios (JENKINS, 2009): convergência e divergência. Convergência no momento em que as informações chegam de todos os lados, e por diversos canais e plataformas. Divergência no momento em que os próprios testemunhas dos fatos realizam a difusão dos mesmos, tornando-se independentes dos tradicionais meios de comunicação.

Este capítulo apresenta um estudo de caráter analítico reflexivo sobre o papel dos meios de comunicação e da difusão de informação a partir da web 2.0 e das tecnologias móveis, tendo como objeto as ações do Mídia Ninja para sustentar a proposta. Para tanto, foram selecionadas algumas coberturas realizadas pelo grupo de forma aleatória e por conveniência, fortalecendo as hipóteses que estimulam este estudo.

Convergência e divergência na comunicação

Desde o desenvolvimento das tecnologias digitais o termo convergência tornou-se popular. Ao lado do termo migração digital, a convergência é marca presente em diversas pesquisas e

discussões sobre os meio e as audiências. Ambos estão relacionados, pois a migração digital discute, além de outros temas, a presença dos dispositivos digitais (e as reformulações culturais que isso provoca). A convergência faz parte dessas mudanças e propõe uma reunião de meios e linguagens em um único dispositivo, como vemos nos telefones celulares. Agora, esses aparelhos tecnológicos, desenvolvidos originalmente para oferecer ao usuário a mobilidade e a conectividade simultaneamente, oferecem tecnologia que reúne diversos outros equipamentos em um só. Um telefone celular pode ser uma câmera de vídeo com qualidade *high definition*. Também pode transformar-se em câmera fotográfica. Ao mesmo tempo, é um computador pessoal e videogame. Como dispositivo midiático, oferece exibição de conteúdos audiovisuais, inclusive com acesso a canais de televisão em alguns equipamentos e emissoras de rádio em outros. Para completar, é um telefone celular.

A convergência midiática provocou uma mudança considerável na relação homem-dispositivo. Se não provocou, fortaleceu essa relação. Cidadãos conectados estão cada dia mais midiatisados *full time*, não somente na utilização do mesmo como telefone, mas também na resposta a emails e em mensagens por Twitter e outros aplicativos de comunicação, como o WhatsApp, que tem substituído até mesmo a utilização do dispositivo como telefone.

Porém, alguns teóricos defendem a existência de uma convergência específica a partir dessa tendência, e não uma convergência tecnológica. Para Jenkins (2009), essa convergência é cultural. As mudanças que existem são mais profundas e não são resultantes dos desenvolvimentos tecnológicos. O autor defende que agora a sociedade molda o desenvolvimento tecnológico, e não o contrário. As necessidades não são mais impostas pela indústria da tecnologia, como sempre foi, mas o contrário. Ainda que o efeito da "obsolescência do novo" ainda exista, alguns dispositivos e aplicativos deixam de ser úteis e acabam atendendo às necessidades sociais. Dessa maneira, torna-se real novamente o que Manuel Castells (2001) defende na obra " Galáxia de Gutenberg", ao definir a hierarquia do desenvolvimento tecnológico (tecnó-meritocratas, hackers, redes de usuários e empresários). A diferença é que a rede de usuários é composta por todos os usuários, e esse grupo passou a ter um poder de decisão maior que antes, como vimos na revolução de interface do Facebook, proposta por Mark Zuckerberg há anos e que sofreu resistência por parte dos usuários. Alguns poucos dias após as mudanças, o Facebook voltou à interface antiga por causa da pressão dos usuários.

Jenkins (2009) também defende que no campo tecnológico há uma divergência, e não uma convergência. Em certo sentido, o autor está correto, pois os dispositivos realmente seguem caminhos divergentes em alguns casos. Porém, há uma convergência visível nas residências das

pessoas. Por exemplo, televisores conectados a dispositivos de integração de sinal, como o Apple TV, tablets que possuem conexão com tarefas para "casas inteligentes", celular sincronizado com sistema de som automotivo, ou seja, tudo trabalhando em conjunto, ainda que isso também seja uma divergência para Jenkins.

Em realidade, a partir da convergência tecnológica (e cultural) temos uma divergência de conteúdo. Não se trata de uma divergência por serem conteúdos contrários, diferentes, mas por serem todos midiatizados, divergindo da fonte de produção e diversos canais. Quando observamos o material produzido pelo Mídia Ninja, percebemos uma divergência pulverizada em diversos canais e plataformas. Isso faz com que a cobertura tenha a eficácia esperada, ou em alguns casos supere as expectativas. Porém, essa discussão ainda carece de maiores embasamentos e reflexões. A ciência não é uma verdade absoluta e a velocidade das mudanças sociais e comportamentais tem justificado uma revisão constante de seus conceitos. O que hoje é uma convergência pode ser algo diferente daqui a alguns minutos.

Jornalismos tradicional e cidadão

O título desse tópico pode provocar o ânimo dos jornalistas conservadores. Afinal, alguns integrantes desse grupo de profissionais costuma defender que o jornalismo é feito por jornalistas, somente. Também pode provocar curiosidade aos leigos, pois propõe que exista dois tipos de jornalismo. E existem.

Jornalismo é uma ciência que apoia alguns de seus conceitos nas ciências sociais aplicadas, como propõem as Diretrizes do Jornalismo. Ao mesmo tempo, jornalismo é um ofício realizado por jornalistas, ainda que as liminares e derrubadas da obrigatoriedade do diploma tenham alterado esse cenário. Porém, mesmo com a falta da obrigatoriedade, as redações que prezam pela qualidade tem a prática de preferir jornalistas formados, tanto no Brasil como no exterior, especialmente em países onde a obrigatoriedade não é uma prática (Estados Unidos, Espanha e França são alguns desses países).

O que faz o jornalismo ser uma profissão está relacionado exatamente à sua prática e às suas metodologias próprias que se assemelha a processos científicos de outras profissões. Trata-se de uma ciência social aplicada porque a profissão aplica esses procedimentos da ciência social em suas rotinas. A busca pela informação apurada, justificada e interpretada promove o rigor jornalístico, assim como resultados científicos de outras profissões, como a sociologia, a antropologia e mesmo algumas metodologias das denominadas ciências duras.

Porém, há uma linha de produção e circulação de notícia que foge desse apoio nas ciências sociais aplicadas, ainda que também busque um rigor. Essa linha, denominada por Dan Gillmor (2005) como jornalismo cidadão, possui a busca pela notícia, a contextualização, a tentativa de imparcialidade e a veracidade das informações. A diferença principal está na maneira de difusão dessa informação e por quem ela é descoberta. Nesse formato, o jornalista cede espaço para o cidadão comum. Na realidade não cede espaço: ele perde espaço para os cidadãos ávidos por contar a notícia de sua comunidade com o olhar que a mesma espera.

Oscar Espiritusanto e Paula Gonzalo-Rodriguez (2011) defendem que o jornalismo cidadão é jornalismo igual a qualquer outro. A diferença é que essas notícias produzidas pelos cidadãos são livres de parcialidades provocadas por interesses pessoais ou empresariais enquanto o jornalismo tradicional conta com os interesses já conhecidos, e os domínios de decisões para a formação da opinião pública, como *gatekeeper* e *agenda setting*. Os autores apoiam esses conceitos nos casos da primavera árabe, onde a sociedade foi capaz de tornar público o que acontecia mesmo que os meios de comunicação decidissem ocultar. E conseguiram.

Manuel Castells (2013) publicou um livro meses antes dos protestos no Brasil que abordava o poder cidadão na construção e circulação de notícias. Naquele momento, Mídia Ninja ainda não era um grupo conhecido, nem no Brasil e nem internacionalmente. Porém, após os protestos realizados no Brasil e o trabalho de "cobertura jornalística" desse grupo, Castells viu-se obrigado a rever a estrutura de seu novo livro, publicando um posfácio nas edições digitais e nas publicações impressas que ainda não tinham sido produzidas. No posfácio, o autor declara que as mudanças no poder midiático permitiram à sociedade brasileira conhecer os fatos por outro enquadramento, onde atores sociais ocupavam espaços até então preenchidos por uma classe dominante e por uma estrutura midiática apoiada também em outros interesses. E ganhará notoriedade internacional. Assim como a primavera árabe, os protestos de 2013 no Brasil foram conhecidos pelo mundo a partir de grupos cidadãos, como o Mídia Ninja.

Essa mudança de poder midiático reflete um período de divergências, e não de convergências. Ele consolida uma divergência cultural, onde os assuntos disponíveis nos meios de comunicação podem apresentar diferenças de olhares e enquadramentos, como realmente aconteceu. Diferente do proposto por Jenkins no campo da convergência cultural, percebemos também divergências expressivas. Essas divergências estão impressas também nas manifestações de opinião apresentadas nas páginas do próprio grupo Mídia Ninja nas redes sociais. A diversidade de opinião agora é difundida com igualdade de poder a ponto de conseguir pautar os tradicionais meios de comunicação, ou desmenti-los, como aconteceu diversas vezes durante os protestos, quando

emissoras de televisão mostravam um pequeno retrato de uma ampla história, "enquadrando" o que era de interesse do grupo.

Jornalismo cidadão é diversidade de opinião. É divergência cultural e tecnológica frente ao jornalismo tradicional. Ambos são importantes, cada um com o seu papel. Podemos perceber que o jornalismo cidadão é, em diversos casos, um agente regulador dos meios tradicionais. Por sua vez, o jornalismo tradicional é responsável por legitimar as informações difundidas (de maneira cada vez mais ampla e abrangente) pelos grupos cidadãos. Trata-se de um novo jornalismo, agora compartilhado, onde as responsabilidades ganham equilíbrio entre dois olhares: o dos meios para o povo (ou para si) e o do povo para o povo.

Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação nos protestos de junho de 2013

O Mídia Ninja (acrônimo de Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) é um grupo de mídia formado em 2011, considerado o braço audiovisual do coletivo Fora do Eixo (FdE). Suas produções são transmitidas pela Pós-TV - uma plataforma midiativista colaborativa. Conhecido pelo ativismo sociopolítico na cobertura de eventos cotidianos (principalmente ligados aos movimentos sociais), o grupo Ninja se autodeclara uma alternativa à imprensa tradicional.

Os ninjas possuem uma estrutura descentralizada e regime essencialmente colaborativo. Suas ações são custeadas pela organização Fora do Eixo, e há um projeto para a criação de um site próprio que possibilite doações externas, na forma de microfinanciamentos. A produção de conteúdo também é fruto da colaboração do público (na forma de sugestão de pautas e material) e jornalistas (nas produções midiáticas, embora nem todos os que atuam nas coberturas sejam jornalistas por formação). Aqui é importante dizer que as noções de produtor e de público geralmente se misturam, sendo que muitos dos espectadores também produzem conteúdo, e vice-versa (caracterizando o que Gillmor (2005) chama de jornalismo cidadão – já citado anteriormente).

De acordo com a entrevista de um dos principais ícones do Mídia Ninja, Bruno Torturra, concedida ao jornalista André Forastieri em 31 de julho³, há um núcleo pequeno e crescente de pessoas (em torno de 15) se dedicando integralmente ao projeto. Outros atuam de maneira próxima, trabalhando com frequência mas sem estarem disponíveis o dia todo. Além destes há um número maior de pessoas que colaboram vez ou outra, sugerindo pautas, enviando fotos, arriscando

3 Publicada pelo Portal R7. Disponível em: <http://noticias.r7.com/blogs/andre-forastieri/2013/07/31/uma-entrevista-com-bruno-torturra-da-midia-ninja/> . Acesso em 27/09/2013 às 19h21.

transmissões ou até mesmo emprestando equipamentos. Ao todo, são mais de 1.500 inscrições de colaboradores espalhados por mais de 150 cidades do Brasil.

As redes sociais são o pilar que sustenta a divulgação da Mídia Ninja: as narrativas produzidas por eles são veiculadas por meio de links postados no Twitter e no Facebook, permitindo ao público acompanhá-las em tempo real através do uso da tecnologia *streaming*. Os ninjas usam a internet para impulsionar sua cobertura, e tal fato é possível graças à tecnologia móvel: os vídeos e fotos do grupo são produzidos pelas câmeras digitais de smartphones e postadas via internet 3G.

De acordo com uma reportagem publicada pela revista Piau⁴, um ninja possui dois kits para as situações de rua: um deles é individual e consiste em smartphone com internet 3G e um laptop, além de outros que servem como bateria. O segundo kit é coletivo, composto por um carrinho de supermercado carregado de duas câmeras, mesa de corte, gerador, microfones e caixas de som. As transmissões são filmadas pelos smartphones, e disponibilizadas ao vivo através de twitcasting. Em casa, outros colaboradores cuidam da tarefa de postar os vídeos nas redes sociais e garantir que o material seja arquivado, para o caso de imprevistos. Um cartaz virtual divulgado pelo Midia Ninja serve como espécie de manual e esclarece o funcionamento das transmissões, além de convidar outras pessoas a integrarem a equipe:



4 Edição de julho de 2013. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-82/esquina/guerra-dos-memes>

As características deste grupo midiaticista (colaborativismo, surgimento na internet, uso de smartphones, uso de internet móvel e difusão de informação via redes sociais) o fazem um exemplo típico de movimentos que são fruto da cultura digital. Para Lemos (2004), cultura digital (que o autor chama de cibercultura) é a cultura contemporânea, marcada basicamente pelas redes telemáticas, pela sociabilidade online, e pela navegação planetária pela informação. Foi este conjunto de processos tecnológicos, midiáticos e sociais, emergentes a partir da década de 1970 e potencializados pelo avanço das novas tecnologias, que possibilitaram a existência do Mídia Ninja e repercussão nos dias atuais.

A atuação do Mídia Ninja tem trazido discussões profissionais e acadêmicas para o campo jornalístico e é importante mencioná-las, ainda que não seja esta a preocupação central deste artigo. O nome do grupo, “Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação” traz a prática jornalística como pressuposto, embora o formato de suas produções possa ser questionado com relação a se caracteriza jornalismo ou não. Embora o material audiovisual produzido pelo coletivo atenda critérios de noticiabilidade (que são próprios do jornalismo), como o interesse público, atualidade, universalidade e proximidade, acaba não oferecendo uma contextualização e interpretação da notícia – já que é veiculado sem edição -, características que, para a doutora em comunicação Elza Oliveira Filha⁵, são consideradas pontos fundamentais do jornalismo. Além disso, coberturas por vezes muito longas (algumas com mais de seis horas de duração) limitam o acesso dos espectadores às informações centrais do acontecimento, sem chance de recuperação. Segundo este raciocínio, o Mídia Ninja poderia ser considerado mais fonte de informação do que prática jornalística.

Independente desta discussão, está o fato de que as pautas cobertas pelo Mídia Ninja partem, essencialmente, dos movimentos sociais e demais células da sociedade civil organizada. São temas, portanto, preocupados com questões sociais e a cidadania. O primeiro tema abordado pelos ninjas, por exemplo, foi a cracolândia do centro paulistano⁶; depois disso, o coletivo esteve presente em movimentos como a Marcha da Maconha⁷, Marcha da Liberdade, “Existe Amor em SP”, e até em

5 Em entrevista ao jornal Gazeta do Povo em 13/08/2013. Acesso em 27/09/2013 às 16h43. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=1399045&tit=O-jornalismo-colaborativo-e-conectado-da-Midia-Ninja>

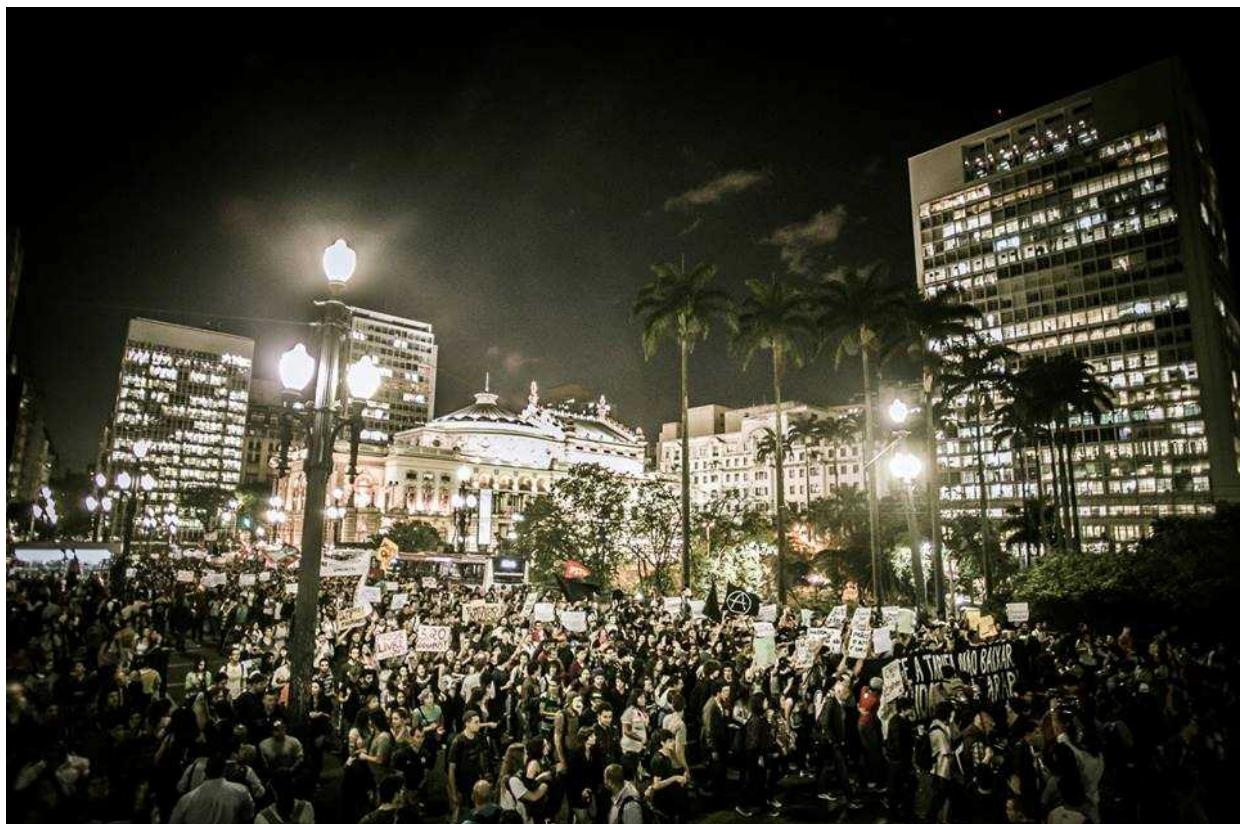
6 De acordo com reportagem publicada pela revista Piauí em julho de 2013, de autoria de Ronaldo Bressane. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-82/esquina/guerra-dos-memes> . Acesso em 27/09/2013 às 18h25.

7 Disponível em: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2013/08/08/onipresenca-ninja/> . Acesso 27/09/2013 às 18h28.

uma ambiciosa missão de cobertura da problemática envolvendo os índios Guarani-Kaiowás, no Mato Grosso do Sul⁸.

Mas, sem dúvida, a maior repercussão da cobertura midiática ninja se deu nos eventos que marcaram o mês de junho de 2013 no Brasil. Foi neste momento histórico de manifestações impulsionadas por motivos diversos, que os ninjas ficaram conhecidos em todo o país, e também no mundo.

Os ninjas transmitiram ao vivo imagens dos protestos ao redor do Brasil, mostrando as faixas, os cartazes, os gritos indignados da população, e a resposta (em diversos momentos, truculenta) da PM a tudo isso. Eles estiveram presentes onde a grande mídia não esteve, no olho do furacão, mostrando sem cortes um lado da história que, no início, muitos veículos da imprensa brasileira decidiram ignorar: o lado dos manifestantes. No dia 06 de junho – quatro dias após o valor da tarifa de ônibus de São Paulo ter aumentado de R\$3,00 para R\$ 3,20, as manifestações tomam corpo na capital paulista. Esta foto foi publicada no perfil do Facebook do Mídia Ninja, acompanhado da legenda: “Milhares de jovens ocuparam o centro de São Paulo para manifestar seu descontentamento com o aumento das passagens do transporte público. Segundo o jornal O Estado de São Paulo o número de participantes era de 700 pessoas.”



8 Disponível em: <http://catracalivre.com.br/geral/cidadania/indicacao/ninjas-do-jornalismo-travam-guerrilha-pela-liberdade-da-midia/> . Acesso em 27/09/2013 às 18h34.

Neste dia, o jornal O Estado de S. Paulo tinha como destaque de última hora a matéria intitulada “Manifestação contra aumento da tarifa de ônibus fecha vias em São Paulo⁹”. Entre as informações divulgadas pelo texto, está a seguinte passagem: “Alguns manifestantes depredaram bares e lixeiras da Paulista e espalharam lixo pela avenida. Na Treze de Maio, arrancaram cabos de luz e hostilizaram motoristas.”. O aumento da tarifa foi mencionado em um subtópico de dois parágrafos, abaixo do texto que abordava as depredações. A estimativa do jornal, como dito, foi de que 700 pessoas estiveram no local – número bem mais modesto do que a estimativa dos ninjas. No dia seguinte (07 de junho), a Folha de S. Paulo publicou que um grupo de 15 detidos nas manifestações “entrou em confronto com policiais na avenida Paulista e deixou um rastro de vandalismo pela região central de São Paulo.¹⁰” Ainda no dia 07, uma nota no canto superior direito do site do jornal O Globo dizia: “Protesto convocado pela Internet contra reajuste das passagens de ônibus provoca tumulto em São Paulo, Rio, Natal e Goiânia¹¹”.

Estes exemplos vêm mostrar que a abordagem de alguns dos principais jornais do país destoa bastante do enfoque da Mídia Ninja. Em todas elas, o tumulto causado pelas manifestações e eventuais depredações ganharam uma atenção privilegiada em comparação ao motivo que levou as pessoas às ruas (no primeiro momento): o aumento da tarifa de ônibus. A mesma matéria mencionada da Folha de S. Paulo falou sobre o reajuste, mas fez pouco caso do impacto social ao afirmar que, “no caso do ônibus, cujo valor da passagem não era corrigida desde janeiro de 2011, o valor ficou bem abaixo da inflação acumulada no período¹²”.

Bastou se espalharem as notícias sobre as manifestações de São Paulo para que movimentos de outras cidades do país começassem a organizar os próprios atos. Outras capitais, como Rio de Janeiro, Porto Alegre, Maceió e Goiânia realizaram protestos e, aos poucos, foram se espalhando para outras cidades brasileiras. Outras pautas se juntaram à tarifa do transporte coletivo, como a PEC 37, “cura” gay, gastos com a Copa das Confederações e com a Copa do Mundo FIFA 2014, fim da corrupção, prisão dos condenados do mensalão reforma na saúde, destino de 10% do PIB para a educação, Estado laico, entre outras. Tal diversidade é mostrada com clareza neste infográfico

9

<http://web.archive.org/web/20130607140721/http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,manifestacao-contra-aumento-da-tarifa-de-onibus-fecha-vias-em-sao-paulo,1039657,0.htm>. Acesso em 28/09/2013 às 16h21.

10 <http://web.archive.org/liveweb/http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1291200-protesto-contra-tarifa-de-onibus-termina-com-15-detidos-diz-pm.shtml>. Acesso em 28/09/2013 às 16h53.

11 <http://web.archive.org/web/20130607030356/http://oglobo.globo.com/>. Acesso em 28/09/2013 às 16h55.

12 <http://web.archive.org/liveweb/http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1291177-apos-confusao-na-paulista-estudantes-prometem-novo-protesto-em-sp.shtml>. Acesso em 28/09/2013 às 17h05.

produzido pelo The New York Times, que é uma foto dos cartazes que ganharam as ruas de Recife – PE. Ele foi publicado em 20 de junho:



A Mídia Ninja esteve presente em vários destes atos. Sua repercussão nas redes sociais (só no Facebook eles somam 213 mil seguidores¹³ e, no Twitter, quase 22,5 mil¹⁴) e sua cobertura favorável aos manifestantes fez com que eles se tornassem, rapidamente, uma fonte confiável de informação para muitos dos envolvidos nos protestos. Em algumas ocasiões, inclusive, ajudaram manifestantes presos injustamente a serem libertados, como foi o caso do estudante Bruno Ferreira Teles, preso pela Polícia Militar acusado de ter lançado um coquetel molotov contra a barreira de policiais. Filmagens dão conta de que o molotov foi lançado de outro ponto da multidão, inocentando o jovem, que foi libertado no dia seguinte.

Em outros momentos, até mesmo a imprensa tradicional utilizou filmagens produzidas pelo Mídia Ninja para dar dimensão às ocorrências. A edição do dia 23 de junho do Jornal Nacional levou ao ar uma reportagem de quase seis minutos¹⁵ sobre uma passeata LGBT até a sede do governo do estado do Rio de Janeiro (onde o Papa Francisco foi recebido um dia antes), que começou pacífica e terminou com manifestantes e policiais feridos. Na matéria, vários vídeos feitos pela Mídia Ninja foram mostrados, um deles contendo parte da entrevista que Bruno Torturra fez com o estudante Bruno Ferreira Teles. Outras informações desta reportagem que são fruto dos ninja são filmagens que mostram um policial militar que se recusou a mostrar sua identificação a uma manifestante, além de um vídeo mostrando a presença de P216 entre os manifestantes, acusados de terem jogado coquetéis molotov contra a própria polícia para gerar o conflito. Tempos atrás, seria impensável ver a filmagem de um telefone celular ser veiculada no principal jornal televisivo do país. No entanto, durante os protestos de 2013 a Mídia Ninja não só pautou, mas também entrou na mídia tradicional, quando ela não estava lá para cobrir as ocorrências.

Os protestos de junho de 2013 no Brasil impulsionaram e foram impulsionados por iniciativas de midiativismo 2.0, como o Mídia Ninja, em que a participação cidadã é decisiva na produção, circulação e consumo dos conteúdos. Manifestações de vários tipos já tomaram as ruas do país e do mundo, e coberturas de natureza semelhante já foram feitas. Mas se há algo que se possa chamar de “novo” nas ocorrências deste ano é a decisiva participação das mídias sociais e uso de novas tecnologias, desde a organização das manifestações até o acompanhamento das coberturas midiáticas feitas pelos próprios usuários da web, numa espécie de colaborativismo planetário. O

13 <https://www.facebook.com/midiaNINJA>

14 <https://twitter.com/MidiaNINJA>

15 Disponível em: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2013/07/passeata-termina-em-confronto-e-pm-e-criticada-por-prender-integrante-do-midia-ninja.html>. Acesso em 28/09/2013 às 22h39.

16 Policiais infiltrados. Na filmagem, um deles (que havia acabado de jogar um coquetel molotov) apareceu trocando de camisa, e entrando em meio à barreira da PM. Ele pareceu ter sido reconhecido pelos militares, que abriram passagem.

Mídia Ninja é intrinsecamente ligado à cultura digital, e foi esta cultura que permitiu que a projeção desta forma de mídia cidadã acontecesse da forma como ocorreu.

Conclusões

A convergência midiática se mescla com a convergência cultural a partir desse novo formato de produção de conteúdos de caráter jornalístico, ainda que não sejam propriamente jornalistas os autores desse material. Entretanto, esse formato também certifica uma realidade de divergências, pois combate a homogeneidade da agenda imposta pelos meios tradicionais.

Essa diversidade discursiva é um característica do jornalismo cidadão, essencialmente onde os meios digitais e a mobilidade estão presentes. Tais possibilidades são concretizadas pelos ninjas, assim como pela sociedade, cada vez mais conectado nestes canais alternativos. São esses cidadãos que ampliam a audiência do Mídia Ninja, pois oferecem uma estrutura de redistribuição de conteúdos característica da sociedade contemporânea, e sem essa estrutura viral dificilmente o grupo conseguiria tal resultado.

Percebemos que o conteúdo produzido pelo Mídia Ninja oferece uma parcialidade de olhar, ainda que não seja essa uma exclusividade dos meios e das estruturas cidadãs. Afinal, os meios de comunicação tradicionais, ainda que em diversos casos declare o contrário, costumam construir conteúdos que atendam às expectativas da linha editorial ou de interesses econômicos. Trata-se de um enquadramento jornalístico que auxilia na construção da opinião pública. É importante ressaltar ainda que as narrativas produzidas pelo Mídia Ninja não substituem o jornalismo tradicional – e nem tem este propósito. São coisas diferentes, com olhares diferentes, ainda que tenham um objetivo comum: informar o que está acontecendo. Por outro lado, iniciativas de mídia como esta de cerca forma obrigam o velho jornalismo a repensar estratégias de ação e de cobertura, uma vez que a Mídia Ninja escancara o poder das novas tecnologias no processo comunicacional.

Essa parcialidade, construída inversamente ao enquadramento da *agenda setting*, é o que justifica a conclusão desse trabalho, de que a partir de coletivos como o Mídia Ninja a sociedade presencia uma convergência cultural, mas também uma divergência de posicionamentos e enquadramentos. Essa nova ecologia midiática justifica a ideia de uma sociedade com olhares plurais, como observado nos protestos de junho de 2013, no Brasil.

Bibliografia

CASTELLS, Manuel. **Redes de Indignação e Esperança - Movimentos Sociais na Era da Internet.** São Paulo: Jorge Zahar, 2013.

CASTELLS, Manuel. **La galáxia internet.** Barcelona: Areté, 2001.

ESPIRITUSANTO, Oscar; GONZALO-RODRIGUEZ, Paula. **Periodismo ciudadano.** Madri: Fundación Telefónica, 2011.

GILLMOR, Dan. **Nós, os media.** Lisboa: Presença, 2005.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Alephe, 2009.

LEMOS, André. Cibercultur, cultura e identidade. Em direção a uma “cultura copyleft”? In: **Contemporânea – Revista de Comunicação e Cultura.** Salvador, n.2, vol.2, p. 09-22, dez. 2004.

O FAZER ESTÉTICO E A ABERTURA DO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Camila Montagner Fama¹

RESUMO

Considerando a coevolução das tecnologias e dos modos de produção artística, e o contexto atual no qual a produção cultural tornou-se a base da mobilização produtiva (BENTES, 2007), o presente estudo faz uma compilação da literatura disponível e levanta questões sobre arte open source, que inclui não apenas a arte que tem como base os códigos de programação abertos, mas também toda e qualquer obra que documente e disponibilize seu processo produtivo. A partir desse material, analisamos as formas de documentação de dois espaços de produção artística que “abrem” seus processos criativos no ambiente digital, o Nuvem² e o Marginalia+Lab³.

Palavras-chave: arte; open source; produção cultural

1. Introdução

Assim como o paradigma do trabalho artístico artesanal foi dominante durante o período pré-industrial e a reprodutibilidade técnica na modernidade, no presente o “capitalismo leve” (BAUMAN, 2000) também influencia e é influenciado pelo modo de produção de arte.

A produção/criação cultural e estética não é mais uma exceção, mas a regra, o próprio paradigma da produção em geral. Não são apenas os conteúdos imateriais (comunicacionais, lingüísticos, informacionais) próprios da cultura que se constituem em base de sustentação do crescimento, mas também os seus processos de produção típicos: o trabalho da cultura se apresenta como uma atividade que não é mais padronizável na forma do emprego (assalariado); da mesma maneira, a atividade criativa foge à racionalidade instrumental da firma; a relação entre o “produto” do trabalho da cultura e o “público” implica em uma circulação desses dois momentos que tende a tornar produtivas as próprias redes sociais de produção e ao mesmo tempo os consumos culturais. (BENTES, 2007, p. 2)

¹ Aluna do curso de pós-graduação em Jornalismo Multimídia da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP).

² <http://nuvem.tk/>

³ <http://marginalialab.com/>

Uma das formas tomadas por essas “redes sociais de produção” foi o open source, caracterizado pela dissolução da figura do “autor-produtor” em nome liberdade de colaboração e disseminação, que surgiu como uma resposta às mudanças nas leis de propriedade intelectual norte-americanas e suas implicações no desenvolvimento de softwares nos anos 1980 (CERASO E PRUCHNIC, 2011, p. 341). Apesar de sua vinculação à produção de códigos de programação - uma área especializada e restrita - o esgotamento do modelo de copyright ampliou o número de adeptos.

Software production functions as a point of extreme saturation for sets of relationships that are solidifying and evolving across multiple spheres of activity. These multiple spheres of activity don't *copy* the relations manifesting themselves in software production, since they are already ongoing and developing independently while encountering various frictions related to their specific practices. Where activities and relations that resemble free and open source practices develop in, say, furniture design, it is not because furniture designers are simply replicating or imitating software practices. The resemblance indicates, instead, that a set of material conditions and incorporeal relationships playing themselves out in programming are also playing out, evolving, and mixing with previously existing forms in furniture design. (CERASO E PRUCHNIC, 2011, p. 347)⁴

A apropriação, que não é novidade no campo da arte, tem sido expandida pela possibilidades trazidas pelas novas tecnologias. Segundo Voyce (2011) essa técnica replica-se entre modernistas, dadás, fluxus, pop, coincideus e bio artistas; filmmakers situacionistas; poetas visuais e sonoros (...), para não falar de seus inúmeros outros usos. Mesmo não sendo a apropriação uma técnica relativamente nova, a história da vanguarda deste século tem sido escrita por meio da pilhagem, catalogação, remixagem, bricolagem e compartilhamento da produção criativa.

Acts of appropriation are ultimately shaped by our attitudes toward originality, authorship, property, and the ontological status of art objects. Although it may seem obvious, appropriation can be considered subversive only if a given society, and its attendant legal apparatus and cultural institutions, deem it illicit. (VOYCE, 2011, p. 408)⁵

⁴ “A produção de software funcionou como um ponto de extrema saturação para conjuntos de relações que se solidificavam e evoluíam em várias esferas de atividade. Essas esferas de atividade não copiam relações se manifestando elas mesmas na produção de software, uma vez que elas já estão em funcionamento se desenvolvendo independentemente enquanto enfrentam vários conflitos relacionados com suas práticas específicas. Quando as atividades e relações que se assemelham à práticas de código aberto são desenvolvidas em, digamos, design de móveis, não é porque o design de móveis está simplesmente replicando ou imitando práticas de software. A semelhança indica que, ao contrário, um conjunto de condições materiais de relações imateriais, ao atuar fora da programação, também está se envolvendo e misturando com formas previamente existentes no design de móveis.” (tradução minha)

⁵ “Atos de apropriação são ultimamente moldados por atitudes visando a originalidade, a autoria, propriedade, e o status ontológico de objetos de arte. Embora possa parecer óbvio, apropriação pode ser considerada subversiva somente se uma dada sociedade, seu aparato legal vigente e instituições culturais a considerem ilícita.” (tradução minha)

Para Adorno (1970/1988, p.19), a arte “é a antítese social da sociedade”, ou seja, ela é resultante da tensão entre o contexto social na qual ela é produzida e a concepção subjetiva que quem a produz tem desse contexto. Na sociedade contemporânea, os modos de produção artística se tornam cada vez mais indistinguíveis dos métodos de produção em geral, diminuindo essa tensão. Dessa forma, o atual contexto dificulta o desafio da arte de fazer mais que uma mera reprodução da realidade social (CERASO E PRUCHNIC, 2011, p. 357).

Para Ceraso e Pruchnic (2011, p. 358) essa problemática “emerge do cada vez mais estreito círculo entre produção, consumo e contribuição, ao qual nós chamamos pelo nome de cultura open source, os meios pelos quais produções materiais e intangíveis são entregues sob a expectativa de modificações adicionais por, e/ou concebidos em torno das preferências existentes e alienações de seus eventuais ‘usuários’”.

Logo, a concepção de uma arte open source coloca em questão, entre outras coisas, a figura do autor, surgida na modernidade industrial que trouxe a ideia romântica de um autor iluminado e possuidor de sua criação. Segundo Lemos (2005, p. 2) essa ideia era “usada para controlar a circulação de bem tangíveis e intangíveis, onde o autor cede o seu direito aos editores em troca de pagamento de royalties”. Como já vimos a técnica de apropriação e, mais tarde, o próprio open source desestabilizaram não só a noção de autor, como a de arte e propriedade intelectual – que passou a ser cada vez mais questionado levando os próprios artistas “abrirem” seus processos e, dessa forma, tomarem posições contra o modo proprietário de produção.

O modelo open source de produção, embora comparado com espaços públicos⁶ em contraste com os espaços privados que seriam os produtos protegidos sob copyright, é melhor definido pelo termo “modo de propriedade distribuída ou entre pares” (BAUWENS, 2006, apud BENTES, 2007, p. 10) já que não é detido pelo Estado. Bauwens também destaca que “o seu produto não reside num valor de troca destinado ao mercado mas num valor de uso dirigido a uma comunidade de utilizadores” .

O reconhecimento do valor (agregado a uma autoria) de uma produção artística tradicionalmente depende de um complexo processo de certificação que envolve

⁶ Ver “A Catedral e o Bazar”, de Eric S. Raymond. Disponível em <http://www2.cultura.gov.br/site/1998/11/12/a-catedral-e-o-bazar-por-eric-s-raymond/>

curadores, críticos, instituições, bienais, feiras, galerias, marchands, colecionadores, leilões, eventos sazonais, exposições, entre outros componentes (BENTES, 2010). Nesse sentido, Bentes⁷ (2010) considera que a arte open source subverte a lógica da certificação ao “abrir” o processo de criação da obra.

Ao subverter o processo tradicional de agregação de valor artístico em nome do valor de troca, a arte open source possui o potencial de democratizar o acesso não apenas ao consumo da arte, mas também aos processos de produção da mesma. No entanto, não é raro que obras resultantes do modo de produção open source tenham sua própria lógica subvertida ao ganhar reconhecimento por vias tradicionais, nas quais seu valor de mercado passe a ser estipulado e acabem sendo privatizadas, tornando-as artes de processo aberto com o consumo restrito.

Ao mesmo tempo que o modelo open source pontencializa as capacidades individuais de produção e é caracterizada por ampliar o aprimoramento de resultados praticamente ao infinito pela possibilidade de colaboração que, devido às novas tecnologias, pode acontecer em qualquer lugar e a qualquer hora, esse potencial não vem acompanhado de uma garantia de ganho material. A precarização do produtor de arte “aberta” torna o resultado de seu trabalho vulnerável à cooptação pelos processos tradicionais e dificulta que a arte open source realize seu propósito de ampliar o acervo público.

Considerando a apropriação como técnica amplamente difundida e o open source como um modo de produção não restrito ao universo dos códigos de programação (mas que também pode inclui-los) o presente estudo faz uma breve análise das formas de documentação de dois espaços de produção artística que “abrem” seus processos criativos no ambiente digital - o “Nuvem”⁸ e o “Marginalia+Lab”⁹ - a partir de um recorte da literatura que já foi produzida a respeito do tema com o objetivo de levantar algumas características e possíveis consequências desse modelo produtivo para o campo estético.

2. O processo de criação e as novas mídias

⁷ BENTES, Ivana. **Arte Open Source**. Discussão do tema apresentada na Campus Party 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bBB-6WpwY58>. Acesso em 3 de agosto de 2013.

⁸ <http://nuvem.tk/>

⁹ <http://marginalialab.com/>

No presente contexto, as novas relações entre as tecnologias de comunicação e informação configuram a cultura contemporânea, regendo aquilo que Lemos (2004) conceitua como cibercultura. Essas relações também se fazem presentes como força transformadora do processo de criação artístico.

A era digital em que vivemos faz com que muitos artistas iniciem um interessante diálogo com os meios virtuais, necessitando, desta maneira, das interfaces e redes como item principal para o desenvolvimento de seus trabalhos dentro dessa grande esfera virtual não totalizada em que vivemos (LÉVY, 1999). (FABRÍCIO, GOMES E LOPES, 2011, p. 79)

No que diz respeito a arte open-source, ainda que o resultado não seja necessariamente uma obra de mídia-arte digital (baseada em uma representação numérica lida por um dispositivo), as novas mídias são frequentemente utilizadas no processo criativo para documentação, divulgação e interação.

Por novas mídias entendemos as mídias comunicacionais digitais, interconectadas, interativas, hipertextuais e simuladas (Lister et al., 2009, p. 10). Sua utilização no processo de criação artístico está inserida no atual movimento de digitalização e consequente “imaterialização” da cultura.

(...) a questão de arte e tecnologia se resume a uma passagem da cultura material para uma cultura imaterial. Própria da arte tecnológica, artistas trocam artefatos e ferramentas por dispositivos múltiplos eletrônicos, celular, *smartphones*, computadores, satélites, redes, entre outros que possibilitam cada vez mais comunicação e a multiplicação da arte. Embora seja algo novo entre os profissionais e artistas, há muito mais dispositivos, principalmente os de rede, já sendo utilizados em diversos espaços como suportes artísticos. Segundo Machado (2001, p. 24), “Com as formas tradicionais de arte entrando em fase de esgotamento, a confluência da arte com a tecnologia representa um campo de possibilidades e de energia criativa que poderá resultar proximamente numa revolução no conceito e na prática da arte”. (FABRÍCIO, GOMES E LOPES, 2011, p. 83)

Dentro deste contexto também estão os dois espaços de produção de arte escolhidos para serem analisados pelo presente estudo. Ambos utilizam ferramentas que podem ser classificadas como “novas mídias” para a documentação do processo de criação.

O Marginalia+Lab define-se como “um espaço de criação e investigação em arte e tecnologia” e desde 2010 mantém uma sede em Belo Horizonte. É patrocinado pela Vivo, por meio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais. O laboratório não possui diretrizes restritivas quanto às linhas de trabalho.

O Nuvem também possui um espaço físico localizado em Visconde de Mauá (RJ) e define-se como 1. Estação rural voltada para experimentação, pesquisa e criação vinculada à tecnologia (arquitetura, comunicação, geração sustentável de energia) e sustentabilidade (corpo, ecologias, alimentação, cultivos). 2. Casa para encontros e debates visando difusão do conhecimento livre e da cultura da autonomia. 3. Centro de residências e autoresidências para artistas e projetistas. 4. Telecentro. 5. Hacklab rural”. O projeto também é viabilizado por meio de uma parceria com a Vivo, que patrocina o segundo ano da Nuvem através da Lei Federal de Incentivo à cultura. Possui algumas linhas temáticas voltadas à sustentabilidade, artes do corpo, tecnologia aplicada e compartilhamento de espaço físico e virtual.

O “Marginalia+Lab” utiliza blogs como plataforma para documentação/divulgação do processo de produção na internet. Os blogs surgiram no final dos anos 90 na forma de diários públicos, temáticos ou livres (Aldé, Escobar e Chagas, 2007). As possibilidades dessa plataforma são exploradas por autores que consideram que “associados à pluralização da emissão de conteúdos, à autoexpressão e à interação e cooperação entre autores e leitores, os blogs poderiam apontar para uma experiência de comunicação horizontal, em que fosse possível estabelecer formas de debate público plural e democrático” (Aldé, Escobar e Chagas, p. 1, 2007).

Já o “Nuvem” faz uso de uma plataforma wiki para divulgar e documentar os seus processos de produção. Segundo Manion e Selfe (2012, p.1), wikis tem gerado grande excitação porque incorporam na sua composição muito daquilo que teóricos valorizam na escrita de instruções: colaboração, hipertextualidade e egajamento público com a produção de conhecimento.

Nos dois casos, são frequentes o uso de vídeos, fotografias e ilustrações na documentação dos processos. Também é comum a publicação de links com as referências utilizadas em cada obra. O resultado do processo também pode ser multimídia, como o screen-based VerSom¹⁰ (Juliana Perdigão e Cecília Lucchesi /Marginalia) ou até mesmo convencional, como o livro “Decálogo de práticas culturais de código aberto”¹¹ (Susana Serrano/Nuvem).

¹⁰ <http://versom.marginalialab.com/>

¹¹ <http://10penkult.cc>

Como consequência direta do seu caráter “aberto” a obra pode ter em, si mesma, múltiplos realizadores, como o já citado livro “Decálogo (...)” que, como o nome sugere, foi produzido a partir do diálogo e das ideias de um grupo. Outro efeito possível do modo de produção open source é a replicação, que pode ser observada em “Chronotopic Anamorphosis”¹² (Marginalia+Lab), que teve diversas versões feitas a partir da documentação da versão original.

3. Considerações finais

Bentes (2007, p. 13) reconhece a necessidade da conceituação uma esfera do “comum” que materialize e permita o exercício produtivo da liberdade para a “singularidade que coopera no âmbito da multiplicidade das redes sociais de cooperação não ser reduzida a fragmento isolado em competição com os outros (e, portanto, à mercê de ser capturado pelas lógicas mercadológicas e seus processos de unificação padronizada)”.

Equanto essa esfera ainda não é delineada, há alguns espaços como o “Marginalia+Lab” e o “Nuvem” que se propõem a realizar produções artísticas a partir da colaboração e desafiam os conceitos e paradigmas já estabelecidos nos estudos desse campo. Nesse sentido, o esforço de analisar as formas de documentação do processo criativo de projetos desses dois grupos foi feito com objetivo de sair do campo das possibilidades e potencialidades da arte open source para se voltar àquilo que já está sendo realizado.

Considerando a escassez de literatura sobre o tema e necessidade de aprofundamento da discussão sobre seus diversos aspectos, este estudo espera ter contribuído com seus breves apontamentos para que futuros trabalhos se desenvolvam e avanços sejam alcançados no entendimento da arte open source e suas implicações.

4. Bibliografia

ADORNO, Theodor W. (1970). **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

¹² <http://vimeo.com/1163538>

ALDÉ, Alessandra, ESCOBAR, Juliana e CHAGAS, Viktor. (2006). **A Febre dos Blogs de Política.** Anais do XV Encontro Anual da Compós, Bauru, vol. 1.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida.** Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2000.

BENTES, Ivana. **Arte Open Source.** Discussão do tema apresentada na Campus Party 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bBB-6WpwY58>. Acessado em 3 de agosto de 2013.

BENTES, Ivana. **O Devir Estético do Capitalismo Cognitivo.** Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Estéticas da Comunicação”, do XVI Encontro da Compós. Curitiba, junho de 2007. Disponível em http://www.academia.edu/2492724/O_Devir_Estetico_do_Capitalismo_Cognitivo. Acessado em 31 de julho de 2013.

BRAMBILLA, A. **Jornalismo open source: discussão e experimentação do OhmyNews International.** Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, abril/2006. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/limc/PDFs/reconfig.pdf>

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. **O Amor Pela Arte - Os Museus de Arte na Europa e seu Públíco.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

CERASO, Antonio and PRUCHNIC, Jeff. **Introduction: Open Source Culture and Aesthetics.** Criticism 53, no. 3 (Summer2011 2011): 337-375. *Art & Architecture Complete*, EBSCOhost. Acessado em 31 de julho de 2013.

DOVEY, J.; GIDDINGS, S.; GRANT, I.; KELLY, K. and LISTER, M. **New media - A critical introduction.** Abingdon: Routledge, 2009.

FABRÍCIO, H.; GOMES R. e LOPES, M. **Tecnologia e Arte Digital: um estudo sobre imagens virtuais e dispositivos móveis (mídias móveis).** Revista Visualidades, Goiânia v.9 n.1 p. 77-91, jan-jun 2011.

LEMOS, André. **Ciber-cultura-remix**. São Paulo, Itaú Cultural, 2005. Disponível em <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>. Acessado em 15 de julho de 2013.

LEMOS, André. **Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea**. Porto Alegre: Sulina, 2a. ed., 2004.

LESSIG, Lawrence. **Remix - Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy**. Londres: Bloomsbury Academic, 2008.

MANION, Christopher E., e SELFE, Richard “Dickie”. **Sharing an Assessment Ecology: Digital Media, Wikis, and the Social Work of Knowledge**. Technical Communication Quarterly 21, no. 1 (January 2012): 25-45. Communication & Mass Media Complete, EBSCOhost (accessed September 17, 2013).

PRIMO, Alex. **O aspecto relacional das interações na Web 2.0**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/153/154>

RAYMOND, Eric S. **A Catedral e o Bazar: reflexões sobre Linux e Open Source por um revolucionário acidental**. 1998. Disponível em <http://www2.cultura.gov.br/site/1998/11/12/a-catedral-e-o-bazar-por-eric-s-raymond/> . Acessado em 31 de julho de 2013.

VOYCE, Stephen. **Toward an Open Source Poetics: Appropriation , Colaboration , and The Commons**. Criticism 53, no. 3 (Summer2011 2011): 407-438. *Art & Architecture Complete*, EBSCOhost . Acessado em 31 de julho de 2013.

Design do comum: Intervenção e criação de imagens através das redes¹

Mariana Faro Ferreira²

Resumo

Buscamos neste trabalho introduzir uma reflexão sobre a produção colaborativa de imagens nas redes, compreendendo essas expressões e seus processos como resistências estéticas, constituintes de um *design* do comum. Circunscrevendo a análise à criação de peças gráficas que se desenvolve a partir de apropriação, *remix* e partilha, entendemos que tais ações de intervenção engendram outros sentidos e movimentos possíveis, que subvertem a produção gráfica institucional através de um fazer técnico cooperativo e não comercial. Consideramos não se tratar de uma produção meramente orientada por coletivos ou grupos específicos, mas a articulação criativa de diversas singularidades associadas a partir de desejos, causas e projetos convergentes. Um *design* pautado pela dimensão do comum, coletivamente produzido e produtivo.

Abstract

This paper intended to introduce a discussion about the images production in collaborative networks, comprising these expressions and its processes as aesthetic resistances, constituents of a common design. Confining the analysis to the creation of graphic pieces that develops from appropriation, remix and sharing, we understand that such intervention actions engender other senses and possible moves, which subvert the institutional graphic production through a cooperative doings technical and do not trade. We believe it is not merely a production-oriented by collectives or groups, but the creative articulation of various singularities associated from desires, projects and causes convergent. A design guided by the common dimension, productive and collectively produced.

Palavras chave: *design; rede; comum*

1. Introdução

Nas transformações do sistema de acumulação capitalista vigente, novas formas de expropriação se constituem. As relações de trabalho não cessam de se reconfigurar arrastando com elas o imperativo de novas subjetividades trabalhadoras. A flexibilização do trabalho, em uma economia orientada a relações de serviço, traduz a face não localizada e desestabilizada da produção no pós-fordismo. É ao tratar dessa passagem de uma organização disciplinar do poder para um modelo que opera através de redes e modulações, que Gilles Deleuze (2008) situa a emergência das sociedades de controle. Ao passo que as sociedades disciplinares, caracterizadas por Foucault, encontram seu clímax no início do século XX, a passagem ao século XXI constitui o

¹ Trabalho apresentado no GT 7 - Midiativismo e Artivismo digital, do I Congresso Internacional de Netativismo. São Paulo, 2013

² Mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Graduada em Comunicação Social - Publicidade e propaganda pela Universidade Federal do Pará.

lugar do controle, via redes e fluxos de informação. O capital, cada vez mais conexionista e interacional, apropria-se, sobretudo, das forças inventivas, da criatividade e da comunicação. A autonomia não é suprimida, mas convocada a serviço da empresa, do projeto. Estabelece-se um sistema que opera criando modulações: com as densas redes sociotécnicas contemporâneas há novas liberdades, mas também diferentes sujeições. Abandonando gradativamente os moldes que operavam através do confinamento dos corpos de um espaço ao outro, o controle se realiza através das modulações da subjetividade. A fábrica cede lugar à forma empresa e acima de tudo a uma vivência cotidiana que se torna fonte de valor para o capital. Diferente da fábrica fordista onde os trabalhadores se viam organizados em um só corpo-massa para a vigilância e para a resistência, “a empresa introduz o tempo todo uma rivalidade inexplorável como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo” (DELEUZE, 2008, p. 225). Assim, como pensar as resistências a estas já não tão novas sujeições, que não se deixam ver tão claramente quanto os muros do confinamento e passam a penetrar os âmbitos mais subjetivos da vida?

Em um contexto de reconfiguração das formas de soberania (HARDT-NEGRI, 2005), se por um lado é possível enxergar um encerramento dos canais institucionais por onde tradicionalmente os trabalhadores e cidadãos podiam contestar a lógica capitalista, por outro é possível vislumbrar novas formas e espaços de resistência que se delineiam dentro e contra as novas formas do controle. Em contrapartida às modulações da vida e da expropriação sobre as redes de trabalho, as resistências persistem em novos modelos de lutas baseadas cada vez mais em redes e movimentos de contestação espraiados e colaborativos. Inegavelmente as lutas anticapitalistas do final do século XX tornam evidente o processo de constituição de batalhas ligadas às novas tecnologias de comunicação e imagem, que se estabelecem nas redes e nas ruas articuladamente. Em uma insurreição em curso ininterrupto, outra forma de governo não passa pela tomada absoluta do poder e sim pela reivindicação e criação continua de outros modos de vida, de baixo para cima.

No campo da criação, em oposição à competição criativa estimulada pela lógica-mercado e à produção autoral requisitada por uma visão instrumentalizada de cultura pelo Estado, os trabalhadores cognitivos auto-organizados em rede instauram outra forma de produção orientada para o *comum*. No horizonte dessa produção de bens

culturais à serviço das lutas, produzidos em rede e difundidos a partir delas, pretende-se neste trabalho discutir as possibilidades de um *design do comum*. Expressões gráficas que se delineiam nesse movimento descentralizado de criação e de reinvenção de imagens aprisionadas por demandas de consumo e de ordem. Ao buscar se distanciar das orientações mercadológicas que convoca constantemente à criação coletiva destinada a apropriação de peças gráficas por campanhas corporativas, a produção autônoma em rede de cartazes, montagens e apropriações gráficas se coloca na contramão da expropriação do que se produz em rede. Colocado na perspectiva das lutas biopolíticas, o *design* do comum estaria intimamente ligado a uma cultura do *remix*, onde “A carnavalização, a hibridização e a antropofagia podem e devem ser entendidas, nesse contexto, como ferramentas de luta que permitem aos pobres do mundo inteiro constituir-se a si próprio e ao espaço ao seu redor.” (MENDES, 2012, p. 276). Considerando os trabalhos de André Mesquita (2008) e Bárbara Szaniecki (2007) sobre as resistências estéticas ligadas aos movimentos ativistas nas últimas décadas do século XX, o argumento pretendido neste trabalho é o de que a disputa estética, comunicativa e, portanto, política, está na base de uma resistência nova frente às reconfigurações da soberania e do (bio)poder onde essa criação-luta da multidão é mais do que nunca um movimento de resistência biopolítica, instaurando outros processos de criação e partilha.

2. Biopoder e biopolítica

A partir da análise de Antônio Negri e Michael Hardt em *Multidão* (2006), evidencia-se que o corpo proletário já não é o do operário presente no chão de fábrica mas o dos trabalhadores imateriais que atuam nas redes sociotécnicas e fazem delas fábricas sociais. Como aponta Negri, desta vez em *Trabalho Imaterial* (2001) publicado com Maurício Lazzarato, o trabalho que se desenvolve a partir das redes, da flexibilização dos espaços e tempos de trabalho, da prestação de serviços e que produz acima de tudo bens imateriais (informação, valor, afeto e imagens) traz como meio e fim de seus processos a produção de formas de vida e subjetividades. Com efeito, já não é possível negar que o trabalho e a vida estão vinculados de maneira indissolúvel em uma “progressiva hibridização das tradicionais esferas de produção e circulação”. (COCCO; VILARIN, 2009. p. 148) Outrora, em princípio dissociados, o tempo de produção e da reprodução social se fundem e a exploração passa a se dar no próprio processo de produção de subjetividade. Entretanto, vislumbra-se desde aí a produtividade presente no campo da reprodução social e as potencialidades que nele

residem. Pretendendo enxergar as alternativas e virtualidades que guarda essa forma paradigmática de produção, buscamos compreender no interior dessa tendência as possibilidades de articulação de uma inteligência de enxame voltada a produzir tensões no próprio sistema de expropriação do trabalho vivo. Se o poder é cada vez mais um biopoder que a partir de suas técnicas produz e transforma toda a vida social, quais as formas possíveis de uma *bioresistência*? Encontramos no cerne da distinção operada por Hardt e Negri em *Império* (2005) a respeito do biopoder e da biopolítica, a noção de diagrama de forças relacionais pelo qual opera o poder, situada pelo pensamento de Michel Foucault. Parte daí a separação entre o poder que se estabelece na opressão sobre o vivo (biopoder) e a resistência que se dá a partir das formas de vida (biopolítica).

Na base das reconfigurações do capitalismo nas últimas décadas do século XX se encontram as lutas sociais dos anos 60 e 70, insurreições que se colocam então em oposição direta aos ditames de uma sociedade disciplinar. Essas mobilizações sociais que inauguram um caráter heterogêneo e múltiplo das lutas são antes recusas radicais dos modos de viver, da organização do trabalho e das divisões sociais disciplinares de produção, envolvendo desde os movimentos feministas até as lutas estudantis e operárias que explodem no maio de 1968 francês. São essas lutas que estão na base de uma reconfiguração do sistema de produção capitalista, delineando uma reestruturação marcada pela passagem do paradigma do trabalho fabril ao trabalho que produz através das redes técnicas e sociais.

Nesse capitalismo onde a tendência aponta para uma centralidade do valor, da informação, dos afetos e habilidades comunicativas, a expropriação da produção passa a se dar através das redes e a partir do que elas criam e desenvolvem, não se restringindo mais ao espaço delimitado da fábrica. “São as formas de vida (nas suas expressões coletivas e cooperativas) que constituem a fonte de inovação”. (NEGRI; LAZZARATO, 2013. p. 72) A fábrica social do capitalismo cognitivo passa a ser o lugar da produção de subjetividades. Nesse ponto se descontorna a dimensão biopolítica desse paradigma, onde apesar de investida pelo poder a vida guarda sua potência vital de resistir a ele. No horizonte de ação e produção biopolítica que aí se revela podemos pensar em uma tensão contínua entre a captura e a persistência da autonomia das formas produtivas da vida. Onde outras formas de criar e circular pautadas na cooperação e na partilha são antes “atos de resistência”, ao negarem a apropriação orientada a fins mercadológicos e

se colocar à serviço dos movimentos de luta e de reinvenção dos modos de produção. Como Deleuze evidencia ao lançar pistas para pensarmos as relações entre o ato de criação e sua face de resistência, “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência.” (DELEUZE, 1999). Tal afirmação parece sinalizar para a impossibilidade de separação entre criação estética e sua potência política, de sua relação de reinvenção da vida cotidiana. Seguindo essa aproximação, a arte e a política teriam em comum para Rancière (2009) a capacidade de construir “ficções”, “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009. p. 59). Ao abordarmos as aproximações entre criação e política, nosso interesse aqui é tratar inicialmente dos atos de criação nas redes de comunicação, onde ao partir de uma dimensão cooperativa a criação já não pode ser separada de sua potência biopolítica. Para tratar das possibilidades de um trabalho realizado por singularidades em cooperação, recorremos a seguir à conceituação de *multidão* realizada por Antônio Negri e Michael Hardt (2006) em livro homônimo.

3. Multidão e comum

O contexto do trabalho imaterial corresponde a uma mudança profunda na noção de classe proletária e a consequente redefinição dos sujeitos e mecanismos de contestação que seriam próprios a essa sociedade pós-industrial. Como tratamos anteriormente, os trabalhadores mobilizados em seus afetos, em suas subjetividades, são os operários da fábrica social, abarcados em outra força de trabalho, que abrange corpo e relações sociais. Esse trabalho produz bens de consumo mas acima de tudo toda a vida em sociedade: a forma como consumimos, nossos estilos de vida e os modos como nos relacionamos. Nesse ponto, Hardt e Negri (2005) identificam e conceituam a partir de suas análises sobre o poder Imperial, um novo sujeito social. Na acepção por eles desenvolvida, a *multidão* é o sujeito político contemporâneo que está simultaneamente dentro e contra o Império. Para defini-la os autores trabalham articuladamente entre os campos sociológico, político e ontológico. No campo sociológico a *multidão* se constitui como sujeito que evidencia a passagem do paradigma operário-fabril-moderno para o tempo de um trabalho comunicativo e afetivo, no pós-fordismo. Na dimensão política e ontológica, diferente do *povo* que é representado de maneira transcendente, a *multidão* se estabelece na ação social coletiva como agente social ativo de auto-

organização e expressão imanente. Não tende ao uno, mas se configura na multiplicidade, na criadora articulação de singularidades. Face ao Império, a multidão, “ator imediato de produção e reprodução biopolítica” é quem age – sempre de dentro – sobre essa realidade, com as armas que se constituem na sua própria capacidade inventiva (HARDT-NEGRI, 2005, p. 84). As dimensões afetivas, comunicativas e inventivas sistematicamente convocadas a serviço do capital, são as mesmas armas da multidão que investe contra ele. Podemos enxergar na característica não homogeneizante da multidão, a ação das minorias, que não buscam fundir-se para se fortalecer, mas cuja força reside nas redes de diferenças em cooperação. Em Hardt-Negri, o projeto da multidão é o projeto da vida em comum, no tecer de redes estruturadas em outros valores, não institucionais. Evidencia-se a centralidade da informação, da comunicação e das linguagens nos processos de resistência que funcionam a partir das redes e afetos. A criação nas manifestações das ruas, as imagens produzidas através da internet, os jogos simbólicos que operam a negação da subordinação das vidas às lógicas de normatização e controle, se dão a partir da forma de cooperação e articulação de diferentes singularidades, instituindo outras formas de vida continuamente. O sujeito dessa resistência imperial não se enquadra na representação transcendente, nem se deixa homogeneizar nas identidades nacionais, é “a multidão plural de subjetividades de globalização produtivas e criadoras” (HARDT-NEGRI, 2005, p. 79).

A multidão está ontologicamente definida por outra forma produtiva que dispensa o comando, se organiza de maneira autônoma e se constitui na própria ação produtiva. Reside em uma dimensão coletiva a produção do *comum*, produto e condição da criação ininterrupta da vida da multidão. É possível melhor compreender tal acepção

em termos da comunicação como produção: só podemos nos comunicar com base em linguagens, símbolos, ideias e relações que compartilhamos. Por sua vez, os resultados de nossa comunicação constituem novas imagens, símbolos, ideias e relações comuns. Hoje, essa relação dual entre a produção, a comunicação e o comum é a chave para entender toda atividade social e econômica. (HARDT-NEGRI, 2006. p. 256-257)

Poder singular de territórios comum, a multidão é auto-organização biopolítica cuja produção é “constituição absoluta de trabalho e cooperação.” (HARDT-NEGRI, 2005, p. 420). Constituição que se tece na circulação e reapropriação dos espaços onde a multidão se estabelece como sujeito ativo. Entendemos ser possível encontrar no

contexto das criações e apropriações que emergem nas ruas e redes, em última instância, a produção autônoma, no movimento contínuo de “desejos de libertação”. As ações constitutivas da multidão em sua expressão singular e ocupação irrestrita marcam a constituição de uma resistência produtiva.

Nesse fazer-se produtivo e autônomo da multidão, a produção do comum se desenvolve como que em uma espiral. O trabalho vivo da multidão tem no comum sua condição e seu produto, se recriando continuamente. Em face ao controle que opera através de modulações das subjetividades diversas, produzindo subjetividades que servem somente a interesses privados e/ou estatais. Com Negri e Hardt (2009), entendemos que o comum é a produção biopolítica das formas de vida de uma multidão, não homogênea mas múltipla, que se cria a partir das lutas cooperativas onde as singularidades se mantêm juntas na diferença. No intuito de pensar a possibilidade de um *design* do comum acreditamos ser necessário inicialmente considerar as redes a partir das quais ele se produz de forma autônoma. Autonomia onde se afirmam liberdades de modo imanente, se distanciando da representação e do por vir transcendente, instituindo de maneira autônoma novas práticas no presente. Essa força de trabalho se relaciona com os poderes existentes não de forma antagônica, mas “sob a forma de um poder constituinte que se revela alternativo às forças de poder existentes. A alternativa é a obra dos sujeitos independentes, isto é, constitui-se no plano da potência, e não somente do poder”. No lugar do antagonismo que nada cria, o trabalho que produz em comum desemboca em uma “constituição independente, autônoma”, expressão radical do novo (LAZZARATO-NEGRI, 2013. p. 59). No caso específico da atividade de *design*, requerida cada vez mais na precarização do trabalho não remunerado e competitivo através de plataformas de criação corporativa, recusa-se na criação de imagens cooperativamente a propriedade orientada ao desenvolvimento individual e a acumulação capitalista.

Para aprofundar a compreensão do que é possível produzir a partir do comum recorremos a uma entrevista onde Michael Hardt (2012), co-autor de *Commonwealth* (2009) junto a Antônio Negri, irá definir o comunismo como processo *destituinte*, que desestabiliza não só as instituições vigentes, mas também as ideias dominantes. Nesse contexto, a essa dimensão desestabilizadora do comunismo devem se somar processos criadores, constituintes de outras experiências de vida e relação social. Ao afirmar a necessidade da comunicação para a ação política autônoma e coletiva, Hardt nos faz

encarar o desafio de pensar os circuitos culturais, sociais e políticos que se articulam a partir de redes de comunicação em sua potência criadora. Seriam produtos desse processo criador, muito além das imagens, o adensamento das relações sociais a partir dos quais elas se produzem. Movimentos constantes, ora intensos ora frágeis, de contato e intercâmbio.

4. Comum, partilha e design

Como citamos anteriormente, a partir do conceito de partilha do sensível em Rancière (2009), é possível identificar tanto na estética quanto na política o cerne comum de engendrar deslocamentos, operar mudanças nos locais de onde se fala e na distribuição dos modos de ser. A arte aqui, na medida em que é produção, se afirma como o princípio de uma *nova partilha do sensível* ao unir num mesmo conceito atividade fabricante e visibilidade, tradicionalmente opostas. Através dessa estética arrastada do seu espaço isolado, a partilha democrática do sensível faz daquele que cria o ser que inventa e simultaneamente participa, capaz de operar deslocamentos de sentido. Ainda tratando das aproximações entre o campo político e estético, ainda que partindo de uma perspectiva distinta, contribui para nossa reflexão o trabalho analítico de Szaniecki (2007) em *Estética da multidão*. A partir das análises de Hardt e Negri em *Império e Multidão*, a autora aborda a “transição contemporânea de uma soberania moderna para uma soberania imperial, em que perdura a crise política e estética entre transcendência e imanência.” Tal transição é marcada também pela passagem de uma representação estética dos poderes constituídos para a abstração geométrica das logomarcas multinacionais, equivalente à transcendência figurativa do soberano global. Ao realizar um estudo sobre o cartaz político contemporâneo, Szaniecki trata das expressões críticas das representações do poder, onde as paródias rearranjam as imagens corporativas do discurso publicitário, os ícones hollywoodianos e as imagens da comunicação do Estado, no contexto da Guerra do Iraque. Nessa expressão estética da multidão se evidenciam os jogos de subversão dos signos de poder e, a partir deles, a invenção de uma estética própria dos poderes constituintes.

A democracia imperial produz expressões que se afastam concretamente das representações do poder e que denominamos manifestações de potência a partir da definição sociológica, política e ontológica da multidão: por oposição ao povo (...) a multidão se expressa de forma imanente através da cooperação social, gerando uma estética à imagem de sua potência, uma estética constituinte. (SZANIECKI. 2007. p. 17)

A autora considera as manifestações globais contemporâneas como a expressão estética do poder constituinte da multidão apontada por Hardt-Negri. O poder da multidão é constituinte na medida em que se constrói a partir de suas ações, intempestivas e aleatórias, e de seus movimentos que investem contra o poder constituído. À representação distanciada pela qual operam os poderes constituídos o poder constituinte opõe-se de forma imanente, coletiva e descentralizada criando outras formas e expressões.



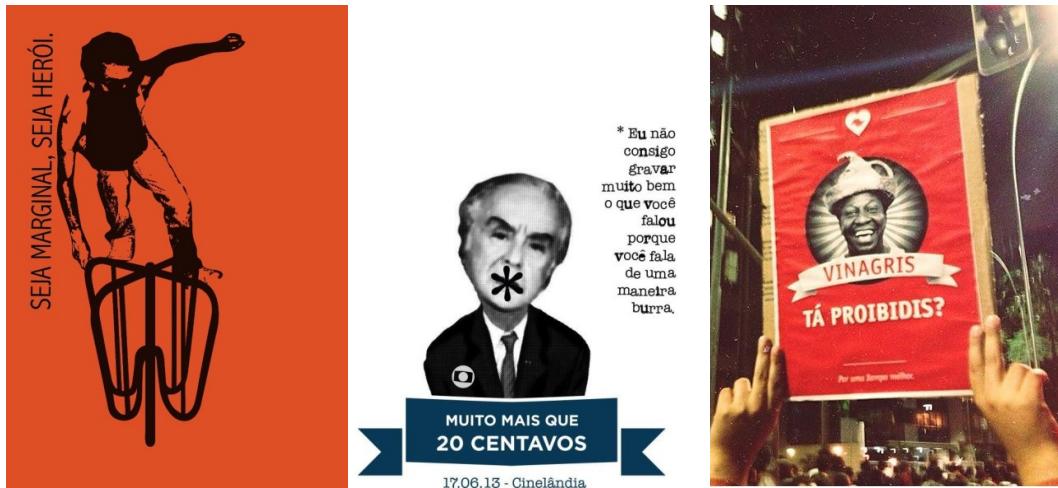
Quadro 1 – Alguns dos cartazes do *Atelier Populaire*, oficina a partir do qual produziram coletivamente (e anonimamente, sem assinar as peças) os alunos da Escola de Belas Artes de Paris no contexto das lutas de maio de 1968. Definidos pelos próprios criadores como “armas à serviço da luta”, os cartazes franceses se aproximam em seu princípio, modos de produção e circulação às produções contemporâneas destinadas a resistência a partir do *design*.

Tais expressões se constituem a partir dos métodos de produção abertos pelas redes sociais e tecnológicas, entendidos por Szaniecki como as “formas de cooperação produtivas – materiais e imateriais – que se dão entre os diversos atores sociais” (2007, p. 128), onde se tornam impossíveis controles centrais dessa produção estética. É nessa produção descentralizada e múltipla, porém potente em sua dimensão criadora, que pretendemos discutir os vínculos entre a criação cooperativa em rede e as instituições do

comum. Encaminhamos nossa reflexão partindo deste ponto, uma vez que concordamos que seja no âmbito dos “saberes, afetos relações e formas de cooperação que se joga a partida entre subjetivação e assujeitamento, entre exploração, precarização e decadência, de um lado; e resistência constituinte e do comum, do outro. (CURCIO, 2012, p. 168) Até aqui concluímos, portanto, que se a crítica ao biopoder é a crítica - que não se limita a ela mas instaura alternativas - às formas de produção, os movimentos que dão corpo a um *design* do comum podem ser pensados como potentes movimento biopolíticos.

5. *Design* do comum: apropriação e *remix* nas redes

Apesar da ampla abrangência e também polissemia do termo *design*, nossa perspectiva estará circunscrita ao campo do *design* gráfico, buscando aqui, portanto, uma conceituação do termo que apesar de estar longe da unanimidade ou de um rigor epistemológico, permitirá que possamos discutir as relações entre o comum e a atividade criadora do *design* nas redes. Compreendemos (e mesmo esperamos) que conforme essa pesquisa avance em seus questionamentos torne-se possível que o próprio conceito de *design* ação e os pressupostos que ele carrega sejam tensionados. Apesar das aproximações e distinções possíveis entre natureza, objetos e processos daquilo que produzem os campos da arte e do *design*, ao traçar uma historiografia do *design* gráfico, Hollis (2000) o identifica como “a arte de criar ou escolher marcas gráficas” (linhas de desenho ou pontos de fotografia) e **combiná-las** em uma superfície qualquer visando a transmissão de uma **ideia**. Ainda em um primeiro esforço para uma definição, o autor aponta para a distinção entre as imagens gráficas e as ilustrações descritivas, uma vez que as primeiras mobilizariam signos orientados a transmissão de uma ideia, cuja disposição e contexto seriam capazes de produzir diferentes sentidos daqueles associados aos signos isolados. Ao tomarmos as duas ações principais que perpassam a sucinta definição de Hollis que aqui mobilizamos, quais sejam, a combinação e a transmissão de ideias, podemos pensar que a criação de cartazes/montagens a partir da apropriação, edição e manipulação de imagens que circulam nas redes online conservam as características que definem a práxis do design.



Quadro 2 – Imagens produzidas e circuladas nas redes sociais, como facebook e twitter, durante as manifestações de junho de 2013 nas cidades brasileiras.

A partir de alguns cartazes (Quadro 2) que circularam nas redes sociotécnicas durante os protestos de junho no Brasil, pretendemos abordar algumas das características que apontam na direção do que estamos identificando como um *design do comum*. Em um primeiro momento de exame, vale ressaltar, a prática de recorte de contextos originais e apropriação de imagens para criação de outros significados, além do próprio questionamento, em parte, aparece como análogo ao comportamento de *culture jammers*³, que ao valerem-se da paródia, do plágio alterado e da interferência recriam imagens, cujas “estratégias de assalto e sabotagem da mídia subvertem os *memes* propagados pela publicidade e programas de tevê, [onde seu] objetivo primordial é modificar a visão passiva que temos e absorvemos dessas mídias.” (ROSAS, 2002. p. 12)

Procuramos dar ênfase em nossa análise às intervenções e apropriações realizadas sobre imagens de diferentes contextos para os protestos e mobilizações em torno das lutas de junho de 2013 contra o aumento da tarifa dos transportes públicos no Brasil. Consideramos que, em uma relação de *remix* e ressignificação de outras imagens, tais expressões operam como elementos de uma resistência que só se torna possível a partir das relações em rede. Entendemos que essa resistência se dá no plano da criação e do comum, ao produzir a partir da cooperação, mesmo algumas vezes de

³ Sublicitar, adulterar, congestionar, bagunçar, deturnar, plagiar, alterar. Segundo Ricardo Rosas (2002) usando técnicas e procedimentos da publicidade e dos meios tradicionais de comunicação, os *culture jammers* se definem pela efetuação de “colagens, apropriações, alterações de slogans, usos inesperados de lugares comuns da linguagem publicitária, interferências em produtos e brinquedos, cartazes, outdoors ou marcas.”.

forma não intencional, imagens e linguagens constantemente resignificadas. Ao tratar do processo de criação no design gráfico frequentemente se associa seu desenvolvimento a uma dimensão autoral individualizada, mesmo no contexto das equipes multidisciplinares reunidas em escritórios especializados e das metodologias coletivas de elaboração de projeto. Na diversidade das relações propiciadas pelas redes sociotécnicas, se encontram criando e circulando produções gráficas múltiplos sujeitos com diversas relações com o campo institucional do *design* – sejam eles estudantes, profissionais ou amadores: em suma, são trabalhadores imateriais que produzem a partir de repertórios e referências que se espalham sobretudo através dos mecanismos de compartilhamento e disseminação de plataformas e sites na internet.

As composições que circulam nestes espaços de luta se utilizam da ressignificação de imagens, signos e frases para produzir novos discursos ligados ao contexto das manifestações. Apesar da heterogeneidade, algumas características similares podem ser identificadas nessas produções. Um primeiro aspecto se refere à ***multiplicação de suportes***, dada a variedade como são expressas essas criações: faixas, placas e cartazes impressos, montagens digitais, suportes materiais pintados ou estampados graficamente, composições confeccionadas manualmente ou elaborados a partir de softwares de criação e edição. Em segundo lugar identificamos o ***intenso uso de remix***: através da utilização de técnicas de montagem a partir de elementos apropriados e recortados de outros contextos, mídias e suportes. Ao contrário da escassez que o controle da propriedade instaura, no contexto de circulação dessas imagens são centrais as ***disputas de espaço***, a partir de um estímulo à multiplicação e disseminação das peças. Além disso, tais criações se valem também de técnicas e recursos artísticos como a ***sátira e a paródia***. Por fim, como principal elemento característico dessas peças acreditamos estar a ***constante reconfiguração*** de seus elementos, em uma passagem contínua de um formato a outro (dos cartazes se fazem fotos, das quais se fazem montagens, montagens reapropriadas em cartazes, projeções e intervenções urbanas...). No centro dessa forma de produção encontramos principalmente o princípio da partilha, que desestabiliza a noção de um *design* fechado, autoral, orientado às demandas mercadológicas ou estatais, a balizar o comportamento das massas ou do povo, e passa a servir aos usos e desejos da multidão. Ao analisarmos esses produtos que se fazem comuns, os conceitos de autonomia e trabalho vivo emergem.

Na centralidade do trabalho vivo há uma nova e potentíssima dimensão de autonomia: a virtude pode se recompor com a fortuna, e a produção da riqueza se emancipar da reprodução dos ricos. É a que encontramos no trabalho colaborativo em rede: desde o movimento do *copyleft* até as redes dos pré-vestibulares comunitários. Organização da luta e da produção são os mesmos terrenos de constituição de um trabalho que se mobiliza segundo as dinâmicas do dom e do saque: da criação, da citação, da mixagem, da cópia. (COCCO, 2013)

6. Considerações finais

Nesse esforço ainda incipiente para pensar a produção colaborativa de imagens, buscamos introduzir uma primeira reflexão sobre as relações entre *design* e redes, e suas aproximações com as instituições do comum. Compreendendo as manifestações gráficas que circulam nas redes, sem autoria ou finalidade objetiva além da multiplicação de vozes, e seus processos como resistências estéticas, tentamos propor um olhar para essas expressões como produções constituintes de um *design* do comum. Criação, de processo e produto, que se opõe ao *design* orientado a fins mercadológicos e baseado em uma noção de autoria individual e circulação restrita. Identifica-se nesses processos deslocamentos de sentido e, sobretudo, um tencionamento dos limites da atividade de *design* como mero instrumento ideológico direcionado ao controle das massas e do povo. Na profusão cotidiana de imagens comunicadas por agentes de uma indústria midiática hegemônica, essa criação múltipla que nasce sem centro parece se configurar como elemento capaz de multiplicar discursos e sentidos através de novos dispositivos comunicacionais. Consideramos aqui que não se trata de uma produção definida por coletivos ou grupos específicos, mas a articulação criativa de diversas singularidades associadas a partir de desejos, causas e projetos convergentes. Um *design* pautado pela dimensão do comum, coletivamente produzido e produtivo. Entendemos que a resistência instaurada por essas ações produtivas se dá no plano da criação e do comum, ao produzir a partir da cooperação imagens e linguagens que se resignificam constantemente através da própria forma-rede. Em acréscimo, a resistência produzida por essas imagens se manifesta em uma partilha produtiva dos espaços midiáticos através da intervenção empreendida por múltiplos agentes em cooperação, em movimentos de reapropriação e *remix* de marcas, fotos e demais imagens públicas ou privadas. No que tange a atividade criativa do *design*, entendemos que tais ações de intervenção são mais do que nunca micropolíticas, ao engendrar outros sentidos e movimentos possíveis, que subvertem a produção gráfica institucional através de uma fazer técnico, cooperativo e difuso. Frente ao imperativo da privatização dos bens

culturais e à cooperação convocada apenas como estratégia de competição no campo dos ofícios estético-comunicacionais, produzir cooperativamente o design do comum é sem dúvida uma resistência que tange a própria vivência de sua práxis. Na profusão cotidiana de imagens comunicadas por agentes das indústrias criativas, essa criação múltipla, sem centro, de saque e dádiva, parece se configurar como elemento capaz de uma *sabotagem* ao sistema que busca expropriar a criatividade. Entre pontos e linhas livres, estaria o projeto de um *design* que por se fazer comum, é capaz de desestruturar algumas relações de poder e projetar outras relações, desenhadas a partir da cooperação e da autodeterminação.

7. Referências bibliográficas

- COCCO, G. *Uma filosofia prática.* Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-filosofia-pratica/>. <Acesso em 25 de outubro de 2013.
- CURCIO, A. *A subjetividade do comum: resistência e luta entre as duas margens do mediterrâneo.* In: COCCO, G; ALBAGLI, S. (Orgs.) *Revolução 2.0: e a crise do capitalismo global.* Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- DELEUZE, G. *Conversações.* Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- _____. *O ato de criação.* Tradução José Marcos Macedo. Folha de São Paulo (Caderno Mais!), junho de 1999.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I. A vontade de saber.* Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- HARDT, M. *O Comunismo é a crítica de tudo o que existe.* Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/516472-o-comunismo-e-a-critica-de-tudo-o-que-existe-entrevista-com-michael-hardt>. <Acesso em 23 de outubro de 2013>
- HARDT, M; NEGRI, A. *Império.* Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Multidão.* Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HOLLIS, R. *Design gráfico: uma história concisa.* Tradução Carlos Daudt. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- LAZZARATO, M; NEGRI, A. *Trabalho imaterial: formas de vida e produção de subjetividade.* (2ª edição) Rio de Janeiro: Lamparina, 2013.
- MENDES, P. *O que faz o Brasil, bRasil?* In: COCCO, G; ALBAGLI, S. (Orgs.) *Revolução 2.0: e a crise do capitalismo global.* Rio de Janeiro: Garamond, 2012.
- MESQUITA, A. *Insurgências poéticas.* Arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROSAS, R. *A invasão dos memes – Os invasores de mentes*. In: *Rizoma.net*, 2002. Disponível em:
<http://web.archive.org/web/20071028114520/http://www.rizoma.net/interna.php?id=173&secao=intervencao>

SZANIECKI, B. *Estética da Multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Título: Mídia Ninja: a disputa por significado nas imagens das manifestações no Brasil

Autor: Kênia Cardoso Vilaça de Freitas

Resumo: Nesse texto faremos uma discussão sobre a temporalidade das imagens audiovisuais dentro das manifestações que aconteceram no Brasil a partir de junho de 2013. Acreditamos que a produção audiovisual ativista atual não apenas registra (constrói uma memória), não apenas mobiliza (constrói um engajamento) mas disputa o significado do acontecimento ativamente (cria uma dobra do presente que atualiza nas imagens e na sua circulação imediata em rede). Diante disso, pensaremos a transmissão ao vivo das manifestações no Brasil ocorridas a partir de junho de 2013, popularizadas principalmente pelo coletivo Mídia Ninja. Vamos nos ater a disputa e construção de significados que esse tipo de transmissão provocou a partir da comparação com a mídia tradicional.

Palavras-chave: Manifestações; Tempo Real; Audiovisual

Abstract: In this article, we will discuss the temporality of audiovisual images within the riots that are taking place in Brazil since June, 2013. We believe that activist audiovisual production not only records (building memory), not only put potential activists in motion (building engagement), but it disputes actively the meaning of the happening (creating a rupture in the present that bring up to date the images in its immediate circulation in the web). Therefore, we will reflect on the live transmission of the riots in Brazil that happened since June, 2013, popularized mainly by the collective Mídia Ninja. We will refrain to the dispute and construction of meanings that this kind of transmission induced in comparison with the traditional media.

Key-words: riots, real-time, audiovisual

Resumo do Currículo do Autor: Doutoranda pelo programa de Comunicação e Cultura da UFRJ. Pesquisa as relações entre o documentário e as novas tecnologias, com enfoque na produção de subjetividade e engajamento político.

Grupo de Trabalho: GT7 – Mídia ativismo e artivismo digital

Mídia Ninja: a disputa por significado nas imagens das manifestações no Brasil

Introdução

Afinal, saberíamos dizer com que tipo de temporalidade estamos lidando ao assistir simultaneamente na mesma tela dividida várias transmissões ao vivo de uma manifestação? Ao vermos lado a lado as várias câmeras dos Ninjas (O Coletivo Mídia Ninja, Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação, popularizou-se por fazer a transmissão ao vivo das manifestações que ocorreram no Brasil a partir de junho de 2013) teríamos uma dilatação do presente? Um esvaziamento? A não montagem da transmissão ao vivo possibilitaria um presente perpétuo?

São questões como essas que pretendemos abordar, pensando dessa forma a temporalidade das imagens audiovisuais dentro das manifestações que aconteceram no Brasil a partir da Jornada de Junho. Acreditamos que a produção audiovisual ativista atual não apenas registra (constrói uma memória), não apenas mobiliza (constrói um engajamento) mas disputa o significado do acontecimento ativamente (cria uma dobra do presente que atualiza nas imagens e na sua circulação imediata em rede).

As manifestações atuais tem se caracterizado por não terem líderes, mas uma polifonia de coletivos e reivindicações, que costumam estar em disputa política e estética. Essa disputa, não é só interna ao movimento, mas também se expressa na relação das lutas de resistência com a sociedade e os veículos de comunicação tradicional. Ao circularem pelas redes ou ao tomarem partido nas reivindicações ou a escolheram se apoiar mais próximas de algumas singularidades, essas imagens se constituem como dobras das manifestações. Diante disso, nesse texto iremos nos ater a disputa e construção de significados que esse tipo de transmissão provocou.

Uma nova mídia: os ninjas e a jornada de junho

Tudo começou em R\$ 0,20. O aumento das passagens de ônibus e de metrô em algumas capitais brasileiras gerou as primeiras manifestações puxadas pelo Movimento do Passa Livre (MPL) e apoiadas por poucas centenas de pessoas. Mas com os atos vieram a violência policial exacerbada, não só contra os manifestantes, mas também contra a mídia (corporativa ou alternativa) que fazia a cobertura, e mais pessoas foram às ruas. O ciclo de manifestação, repressão, confronto e nova manifestação durou de forma intensa e crescente por cerca de um mês em várias cidades brasileiras. Aí já não eram apenas os vinte centavos, mas os transtornos provocados pela Copa das Confederações, a corrupção, as condições ruins de saúde e educação, etc.

Mostrando cada uma dessas manifestações ao vivo e de dentro estavam diversos coletivos de mídia independente, e entre eles os mais conhecidos foram os integrantes da Mídia Ninja¹. Se a visibilidade do coletivo veio em junho, as primeiras experiências de cobertura do grupo datam de 28 de maio de 2011, na transmissão da Marcha da Liberdade em São Paulo. Desse primeiro laboratório veio o canal de transmissão de debates, o Pós TV (<http://canalpostv.blogspot.com.br/>). Tanto o canal, quanto a Mídia Ninja, são braços do Coletivo Fora do Eixo² (<http://foradoeixo.org.br/>), dele se oriundam os recursos, a estrutura e grande parte dos colaboradores.

Em termos técnicos, a cobertura da Mídia Ninja é feita por celulares e dispositivos 3G ou 4G, carregados por notebooks que os ninjas levam em mochilas, as transmissões são feitas via <http://twitcasting.tv/>. A página do coletivo no Facebook atualiza quais os canais de transmissão estão ao vivo e também posta textos e fotos relativos a cobertura. Em relação a cobertura da mídia tradicional, a transmissão dos ninjas se destacou por: estar sempre dentro das manifestações, entrevistar os manifestantes (que em geral expulsam ou ignoram os veículos tradicionais), uma narrativa feita de forma subjetiva (da câmera à forma de falar, a cobertura dá destaque a experiência subjetiva de quem está fazendo a transmissão) e pelas imagens ao vivo.

Todas essas posturas reunidas foram responsáveis pela popuralidade e a visibilidade que as transmissões ganharam, sobretudo no mês de junho, chegando a alcançar a marca de 100 mil espectadores em uma noite. O coletivo também tornou-se pautador e pauta da mídia tradicional - os exemplos são inúmeros, mas podemos destacar a participação de Pablo Capilé (fundador do Fora do Eixo) e do Bruno Torturra (fundador da Mídia Ninja) no programa Roda Viva da TV Cultura, no dia 05 de agosto de 2013. A entrevista repercutiu por várias dias evidenciando o debate da mídia alternativa, do financiamento da imprensa e das relações políticas que envolvem esses processos.

Entre os aspectos citados, vamos nesse texto nos ater ao caráter subjetivo e a transmissão em tempo real que permeiam essa cobertura, por acreditar que estes tornam possível pensar uma nova relação entre as imagens audiovisuais e os acontecimentos. Visto que as muitas dobras dessa relação não se iniciou em junho, no Brasil e muito menos com a Mídia Ninja, gostaríamos de fazer um brevíssimo histórico sobre essa relação.

¹ <https://www.facebook.com/midiaNINJA>.

² O Fora do Eixo surge em 2005, como uma rede para organizar festivais de música fora do circuito (do eixo) Rio-São Paulo. Ao longo dos anos, foram ampliando as atividades para outros setores culturais, criando casas-coletivos em diversas cidades do Brasil. O coletivo enfrenta diversas críticas pela forma como arrecada seus recursos e os gerência, pela relação estabelecida com os artistas e o não pagamento de cachês, por ex-membros que denunciam a forma como a participação voluntária acontece, por outros coletivos sobre suas intenções políticas nem sempre explicitadas, entre outras questões. Embora discutir e entender essas críticas nos pareça essencial, essa questão não será aprofundada nesse artigo, pois este não é o seu enfoque principal e seria impossível entrar na discussão de forma breve. Para quem tiver interesse sobre essa questão recomendamos os sites: <http://dossiefde.wordpress.com/> (o blog compila diversos depoimentos e textos que denunciam as práticas do coletivo) e <http://debate-fde.tumblr.com/> (o site compila principalmente depoimentos, tanto defensores, quanto contrários ao FdE).

O tempo real: a linguagem da nova mídia

Em seu livro *The language of new media*, Lev Manovich investiga as maneiras como as novas mídias ainda são influenciadas por outras formas culturais e os pontos em que há uma ruptura entre as duas. Para o autor, a nova mídia é herdeira tanto da invenção do daguerreótipo quanto dos primeiros computadores, até porque as duas invenções deram-se sincronicamente e ambas “foram absolutamente necessárias para o funcionamento da sociedade moderna de massas”³ (MANOVICH, 2001, p. 22). Nesse sentido, a mídia de massa (cinema, televisão e rádio) e o processamento de dados seriam tecnologias complementares. E as novas mídias seriam justamente o terreno em que essas tecnologias convergiram após anos de desenvolvimento paralelo. Segundo Manovich, nesta convergência:

Toda a mídia existente é traduzida em dados numéricos acessíveis pelo computador. O resultado: gráficos, imagens em movimento, formas, espaços, e textos tornam-se computáveis, isto é, simples coleção de dados de computador. Resumindo, mídia torna-se nova mídia (Ibdem, p. 25).

O cinema foi, na opinião de Manovich, a “multimídia” moderna original. Nesse sentido, ele já combinava (e continua combinando) elementos de mídias diversas – fotografia, som, animação e texto – em uma mesma tela, em um mesmo objeto: o filme. A questão da identificação também passaria pela sétima arte. Mas, enquanto no cinema o espectador identifica-se com a imagem corporal de outra pessoa, nas novas mídias interativas – para navegar em uma página da internet, por exemplo – o usuário identifica-se com a estrutura mental de outra pessoa. Dessa forma:

Cem anos depois do nascimento do cinema, formas cinematográficas de ver o mundo, de estruturar o tempo, de narrar uma história, de ligar uma experiência com a próxima, tornaram-se os meios básicos pelos quais usuários de computador acessam e interagem com dados culturais. A esse respeito, o computador cumpre a promessa do cinema como um Esperanto visual (Ibdem, p. 78-79).

A tela é outro elemento que Manovich destaca como uma tecnologia emprestada de outras mídias pela nova. As telas estão por todo lado e têm múltiplas tarefas: ler o jornal, assistir a filmes, conversar com os amigos, trabalhar; muito mais do que falar em uma sociedade do espetáculo, o autor vê sentido em falar em uma “sociedade da tela”. Pensando historicamente o desenvolvimento da tela, Manovich sugere três períodos sucessivos: a tela clássica (da pintura), a tela dinâmica (do cinema, da televisão e do vídeo) e a tela do tempo real (do computador). Nesse sentido, a tela dinâmica engajaria uma relação muito mais ativa entre o espectador e a imagem do que a clássica, visto que demandaria do espectador crença e identificação com as imagens indiciais. Até porque,

³ As citações do livro de Manovich neste capítulo são uma tradução livre feitas para este texto.

para Manovich, a tela é agressiva, ela não apresenta simplesmente informação, mas: “sua função é filtrar, destacar, sobressaltar, tornar inexistente o que quer que esteja fora do frame” (Ibdem, p. 96).

A questão do tempo real já estava, de certa forma, presente na imagem da televisão e do vídeo, mas ela se intensifica no computador. Principalmente porque na tela do computador não há mais lugar para a identificação com uma única imagem, ela é, em geral, coabitada por várias janelas e imagens ao mesmo tempo. A tela do computador seria o primeiro tipo de tela a ter como premissa o deslocamento do corpo, e não a sua fixidez. Desde o uso de aplicativos e softwares diversos até experiências mais elaboradas de realidade virtual, na nova mídia não se trata mais de espectadores imóveis e sim de usuários participantes. Para Manovich, estamos passando pelo fim do aprisionamento do corpo:

Por toda parte, ao nosso redor, estão os sinais do aumento da mobilidade e miniaturização dos aparelhos de comunicação – telefones celulares e agendas eletrônicas, pagers e laptops, telefones e relógios conectados à internet, Gameboys, e videogames portáteis similares. [...] Desse momento para frente, nós carregaremos nossas prisões conosco – não para extasiadamente confundir representação e percepção (como no cinema), mas para estar sempre “em contato”, sempre conectado, sempre plugado. A retina e a tela irão fundir-se (p. 114).

Nesse sentido, o uso da transmissão em stream chama a atenção pelo seu caráter participativo, pelo engajamento do espectador usuário. Sites de transmissão como Twitcasting possuem ao lado de suas janelas de vídeo chats para que os usuários interajam entre si e também com a pessoa que está fazendo a transmissão. Nas manifestações essa ferramenta é constantemente utilizada para fornecer mais informações a quem está transmitindo e também para esclarecer as questões de quem assiste.

Antes de prosseguirmos nossa análise sobre a temporalidade e a disputa de significados nas transmissões via stream das manifestações gostaríamos de pensar como esses aspectos se dão na relação entre o cinema e os acontecimentos. Isto porque acreditamos que o uso do audiovisual nas novas mídias não deva ser estudado de forma separada as questões que já estão sendo pesquisadas pela teoria cinematográfica há varias anos. Até porque, como chama a atenção Manovich, o cinema e as novas tecnologias têm relações umbilicais.

Do plano-sequência às janelas sobrepostas

Em um texto de 1967 intitulado “Observações sobre o plano-sequência” o cineasta Pier Paolo Pasolini faz uma poética definição do que ele considera a função da montagem no cinema. Para tanto, Pasolini partiu de um exemplo hipotético - ainda que bastante significativo do momento

histórico: de que em vez de apenas a conhecida filmagem em 16mm e plano-sequência do momento do assassinato do então presidente dos EUA John F. Kennedy, houvessem muitas outras, com variados pontos de vista do mesmo acontecimento. Teríamos então, como descreve o cineasta, uma série de subjetivas, sendo este ponto de vista: “o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível “ver e ouvir” a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo de visão de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve”⁴ (PASOLINI, 1980, p. 3-4). Esse ponto de vista subjetivo seria sempre encarnado por um sujeito - ainda que se trate de um sujeito ficcional. Partindo dessas premissas, Pasolini prossegue afirmando que o trabalho de captura do real e sua transmissão ao vivo, sem cortes, em plano-sequência e em plano subjetivo, mantém as imagens no presente.

Mas, a análise torna-se complexa, ao adentrarmos na hipótese sugerida dos vários pontos de vista subjetivos e simultâneos do mesmo evento. No caso específico do texto, a pergunta que este nos faz é: o que aconteceria se projetássemos em sequência as diversas filmagens do momento em que Kennedy foi assassinado? Para Pasolini, montar em série vários plano-sequências subjetivos do mesmo acontecimento acarreta em uma multiplicação, abolição e esvaziamento do presente - pois um torna o outro duvidoso, incerto, ambíguo. Voltaremos a essa afirmação a seguir. Prosseguimos por hora a linha de raciocínio do texto, na qual o cineasta continua afirmando que essas sequências precisam ser coordenadas e não apenas justapostas para recuperarem um sentido - um valor de realidade, de precisão. A função final dessa coordenação é a de tornar o presente passado, afim de novamente dar sentido as imagens e ao presente. A coordenação faz passar da subjetividade (vários pontos de vistas, nem sempre compreensíveis) para a objetividade (em determinado momento o melhor ponto de vista entre todos). Essa intervenção da montagem faria a passagem do cinema para o filme. Esse passado estaria, do ponto de vista cinematográfico, sempre no modo do presente: um presente histórico. Pasolini conclui defendendo que a montagem de um filme faz uma operação análoga à morte: dá sentido ao material subjetivo - ao mesmo tempo, que o torna passado, acabado, encerra o acontecimento.

Podemos tirar então algumas afirmações desse curto texto do cineasta: 1) a captura do real e a sua transmissão ao vivo acontecem no presente, 2) a montagem em sequência justaposta e sem intervenção de planos subjetivos variado leva a um esvaziamento de sentido desse presente, 3) a montagem coordenada desses planos recupera o sentido, torna o presente passado e faz a passagem do cinema para o filme e 4) do ponto de vista cinematográfico, esse passado é um presente histórico.

Ainda que essas afirmações sejam de quase meio século atrás e que nesse meio tempo as formas de produção e transmissão audiovisuais tenham se alterado drasticamente - para encurtar a

⁴ Tradução livre.

longa discussão das invenções e popularizações das tecnologias de comunicação nesse período, podemos citar apenas o vídeo como sistema de captação e da internet como forma de transmissão - Pasolini aborda a questão da temporalidade das imagens em movimento de forma que nos parece ainda essencial. Afinal, saberíamos dizer com que tipo de temporalidade estamos lidando ao assistir simultaneamente na mesma tela dividida várias transmissões ao vivo da mesma manifestação?⁵ Ao vermos lado a lado as várias câmeras dos ninjas teríamos uma dilatação do presente? Um esvaziamento? Ao trocarmos a montagem cronológica hipotética de Pasolini por uma sobreposição simultânea, estamos alterando as relações temporais de montagem? A não montagem da transmissão ao vivo possibilitaria um presente perpétuo e o eterno mergulho no acontecimento?

E o que se altera se saímos da transmissão em tempo real, mas continuarmos no universo das imagens feitas no calor dos acontecimentos? Se pensarmos, por exemplo, no caso da prisão do manifestante Bruno Ferreira Teles no ato ocorrido no dia 22 de julho próximo ao Palácio Guanabara, no Rio de Janeiro. Mais do que a sua transmissão ao vivo, o episódio que se tornou notório contou com a colaboração de diversas redes e usuários mobilizados ao mesmo tempo em busca de imagens (fotos e vídeos) que pudessem comprovar a inocência do rapaz. Em que registro de tempo podemos dizer que operavam as muitas imagens que circularam naquela madrugada e manhã até o momento em que foi concedido o Habeas Corpus do manifestante e este fosse liberado?

Da Primavera Árabe aos diversos movimentos de ocupação, as manifestações atuais tem se caracterizado por não terem grupos protagonizando ou líderes, mas uma polifonia de coletivos, reivindicações e desejos, que internamente costumam estar em disputa política e estética. Essa disputa, não é só interna ao movimento (entre os coletivos e/ou as singularidades diversas), mas também se expressa na relação das lutas de resistência com a sociedade e os veículos de comunicação tradicional. Nos parece exemplar nesse caso que o movimento do 15M na Espanha tenha assumido e ressignificado a alcunha de indignados, usada a princípio pela imprensa para desqualificar o movimento, tomando as suas reivindicações apenas pelo caráter emocional que expressavam. Um processo semelhante aconteceu com as manifestações de junho e julho no Brasil. Como resposta a cobertura da mídia tradicional que insistia em separar maniqueisticamente os manifestantes em os vândalos e baderneiros, de um lado, e as pessoas pacíficas, do outro, diversos manifestantes passarem a adotar como sobrenome nas redes sociais os termos Vândalo Baderneiro, independente do fato de usarem ou não técnicas de confronto nos protestos.

Nesses casos, em que a construção de interpretações, de denominações e de significados está em um processo aberto, acreditamos que as imagens produzidas sobre essas manifestações não só

⁵ O experimento foi testado muito recentemente por várias pessoas que acessaram a sites como o Web Realidade - <http://www.webrealidade.org/> - que concentra por local as várias transmissões ao vivo disponíveis dos diversos protestos.

registram, não só mobilizam, mas fazem parte do protesto como acontecimento - pois estão ativamente construindo o seu significado - em disputa com a mídia tradicional e a informação institucionalizada. Ao circularem pelas redes ou ao tomarem partido nas reivindicações ou a escolheram se apoiar mais próximas de algumas singularidades ou coletivos, essas imagens se constituem como dobras das manifestações. Pois, se a multidão é o conjunto de singularidades diversas e em disputa, no levante essa disputa também ocorre pelos filmes.

Nesse sentido, nos parece pertinente pensarmos as considerações de Gilles Deleuze sobre os regimes de tempo e imagem. Em seus livros sobre cinema: *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo* o autor vai apontar a existência de dois regimes cinematográficos: o regime das imagens orgânicas (imagem-movimento) e o regime das imagens inorgânicas (imagem-tempo). No primeiro regime, as imagens se sucedem, se montam, seguindo a lógica de um sistema-sensório motor, de ação e reação. O tempo nesse regime decorre da sucessão das ações e reações, está subordinado a elas. De uma forma geral, é esse regime que caracteriza o cinema clássico. Já no segundo, o inorgânico, há uma quebra do sistema-sensório motor, as imagens não se encadeiam mais na lógica da ação e reação. Nesse regime, é então o tempo que assume a determinação sobre o movimento. Esse é em geral o regime do cinema moderno.

A imagem-cristal se inscreve no regime da imagem-tempo. Partindo da concepção de tempo proposta por Henri Bergson, Deleuze vai explicar a constituição dessa imagem imagem-cristal pela seguinte operação do tempo:

(...) já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e outra caindo no passado (DELEUZE, 2007, p. 102)

Explicando com outras palavras a operação, nessa forma de perceber o tempo, o presente é a imagem atual e o passado a imagem virtual. Mas, como uma virtualidade, o passado só pode ser experimentado, percebido, ao se atualizar, ou seja se representificar. Assim, temos essa cisão do presente, pois esse ao mesmo tempo que dá um lugar a um outro presente que irá substituí-lo (no futuro) opera a atualização do passado que o constitui. A imagem-cristal, nesse sentido, conserva essa cisão no seu interior, esse abismo de passado e presente simultâneos, mas não indiscerníveis. Dessa forma, “A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual... (Ibdem, p. 103). Ela é o que Deleuze vai chamar de uma imagem-tempo direta.

Além dos cristais do passado, o autor explica que existe outra operação possível para a apresentação direta do tempo nas imagens, essa diria respeito ao lençóis do passado e as pontas do

presente. Para entender melhor, vamos passar primeiro pelas concepções de presente que Deleuze utiliza para descrever essa operação.

Deleuze discorre sobre duas formas de pensarmos nossa relação com o presente - tanto como um esquema de percepção quanto como de imagem. Por um lado, podemos pensar a questão da seguinte forma: o presente como “presença da alguma coisa”, essa alguma coisa deixará de ser presente ao ser substituída por outra. A relação com o passado e o futuro vai se constituindo em relação a essa contínua substituição de uma coisa por outra. Ou seja: “Vamos passando portanto ao largo de acontecimentos diferentes, conforme um tempo explícito ou uma forma de sucessão que faz com que coisas diversas ocupem uma após a outra o presente” (DELEUZE, 2007, p. 123).

Em outra perspectiva, esse esquema de sucessão não é o mesmo, se “nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade” (Ibdem). Deleuze vai prosseguir citando uma fórmula de Santo Agostinho que diz que: “há um presente do futuro, um presente do presente e um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos inexplicáveis” (Ibdem, p. 124). Assim, ele defende que esse tempo interior ao acontecimento, em que podemos mergulhar, é composto simultaneamente por esses três presentes. Nesses casos, desses presentes triplos, estariamos diante de uma imagem-tempo direta. Mas não como uma imagem-cristal, em que coexistem os lençóis passado. Trata-se, uma imagem na qual coexistem as pontas desses presentes.

São justamente essas pontas dos presentes que acreditamos constituírem a cobertura ao vivo das manifestações pela mídia alternativa. Isso porque essas imagens se colocam no epicentro de acontecimentos que ainda estão em curso. Ao optarem pela construção que parte dos pontos de vista subjetivos sobre os eventos, sem construir um discurso de verdades generalizadas ou versões oficiais, a cobertura se abre para um processo de constante atualização ao serem assistidos - como cada espectador, diante das informações que possuem de cada acontecimento monta e interpreta as imagens que nos apresentam.

Considerações finais: as imagens emergênciais, outras temporalidades, outros sentidos

Ao propor uma análise do filme *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harun Farocki e Andrei Ujica, André Brasil traça algumas relações entre o cinema e a política que nos parecem bastante pertinentes para pensarmos também as imagens audiovisuais feitas nas manifestações. Brasil começa por propor uma definição cinematográfica para a revolução:

[...] o momento de defasagem entre uma imagem do mundo e outra imagem do mundo em vias de se criar. Ou melhor, o momento de defasagem entre um mundo de imagens e outro

mundo de imagens ainda por vir. Vista a partir dessa perspectiva, a política seria questão de visibilidade: o que nos é ou não possível ver em determinado momento da história? A revolução (...) seria uma cisão, uma fissura que colocaria em crise dado mundo de imagens diante de outro mundo por de inventar (BRASIL, 2009, p. 19).

Pensar a revolução a partir da fissura das imagens do mundo (das imagens que existem para as imagens que ainda estão sendo inventadas) nos parece bastante pertinente em uma época em que as manifestações populares nas ruas ao redor do mundo ganham o componente da sua transmissão em tempo real. Essa fissura, essa defasagem, essa ruptura torna-se então visível na maneira como os coletivos de mídia alternativa tentam inventar essa imagem de mundo ao mesmo tempo em que o acontecimento desenrola.

André Brasil já chamava a atenção para como no acontecimento que o filme aborda, a queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu, em 1989, a importância da cobertura televisiva já era vital e imediata. Nesse sentido, o autor fala em uma indissociabilidade cada vez mais intensa entre os acontecimentos da história e as imagens que circulam em tempo real na mídia. O autor acredita que a medida em que os acontecimentos (e a própria vida) se performam como imagem, as imagens se tornam a sua condição de possibilidade, o lugar em que eles acontecem. Assim, ele complementa: “O nosso é, portanto, um mundo em que a história se faz ‘ao vivo’, num lapso - em um intervalo mínimo - entre imagem e acontecimento” (Ibdem, p. 20).

O autor vai chamar as imagens televisivas e amadoras que compõe o filme de imagens emergências. Essas imagens, amadoras, da mídia, domésticas, precárias, captadas por diversos dispositivos e colocadas em circulação imediata constituiriam cada vez mais o que chamamos de realidade. Brasil explica: “Nomeá-las emergências deve-se ao fato de que sua aparição é colada à emergência dos acontecimentos, em uma espécie de curto-círcito entre a imagem e o evento”. Captação e transmissão das imagens se indiscernem e passam a fazer parte do próprio acontecimento. E não é exatamente isso o que ocorre na cobertura de uma manifestação ao vivo?

Nesse sentido, Brasil chama a atenção para o deslocamento de indexalidade da imagem audiovisual, agora a garantia de “veracidade” das imagens está cada vez menos ligada a sua origem fotográfica (visto que no mundo pós-photoshop isso não faz sentido) e cada vez mais ancorada no “tempo real” de sua transmissão (que dificulta a possibilidade de interferências e edições). Ao menos é isso o que defende Thomas Levin, no texto *Rhetoric of temporal index: surveillant narration and the cinema of ‘real time’*.

Temos então justamente um deslocamento da materialidade das imagens para a sua temporalidade, que nos parece essencial em se tratando das transmissões via stream. Estas muitas vezes tem uma definição de imagem muito pequena, que fica ainda mais prejudicada nos momentos de deslocamento brusco. Ainda assim, pelo fato de estarem circulando em tempo real criam uma relação de cumplicidade e confiança entre quem transmite e os espectadores.

Politicamente, até pela pouca distância dos acontecimentos, é difícil prever os resultados das manifestações que ocuparam (e ocupam) as metrópoles mundiais nos últimos anos - e o Brasil nos últimos meses. De qualquer forma, o processo de construção das lutas parece já estar configurando outras formas de vivenciar e construir as cidades e as suas imagens. Os corpos anestesiados pelo conforto e pela disciplina da modernidade parecem estar despertando transfigurados nesse corpo monstruoso da multidão. As cidades de espaços esvaziados, dos não-lugares e das grandes vias de circulação, começam a ser tomadas por corpos desejantes e potentes. Assim como as imagens e os símbolos da mídia de massa são cada vez mais apropriados e desviados pela potência criativa da multidão - essa também uma potência em disputa e reconfiguração permanente, ressignificando em sua imprevisibilidade os discursos estabelecidos dos campos da direita e da esquerda política, dos governos e da mídia corporativa.

Esse processo acontece ao mesmo tempo em que a representação imagética dessa cidade sai das telas do cinema, da televisão e dos computadores, e atualiza-se em uma realidade expandida (ou reconstruída) com o uso intenso dos dispositivos das mídias locativas, que desenham outras cartografias em cima dos mapas já existentes. E que remontam imagens existentes agindo performaticamente sobre elas gerando novos sentidos.

Acreditamos que essa produção imagética também pode ser considerada uma forma de resistência política, passando pelo que Gilles Deleuze descreveu como uma arte do controle (DELEUZE, 1992, p. 97). Ou seja, um tipo de resistência que age dentro do próprio dispositivo de poder que a produz: dobrando-o. O audiovisual combatendo-se dentro do seu próprio campo de imagens. Essa produção engendra, assim, processos de subjetivação por meio dos corpos-câmera em simbiose que se voltam para uma produção do pequeno, do cotidiano, do pessoal – e também do banalizado pela imagem televisiva ou pelos virais da rede. De certa forma, a dimensão política dos filmes ativistas passa por tornar coletivo o que pertence a um indivíduo: o cinema do eu-sozinho se potencializa em múltiplos. O vídeo caseiro potencializando o movimento nas ruas.

Estamos, assim, diante de uma nova visibilidade do espaço urbano e das lutas que se configuram nele – e o reconfiguram, simultaneamente. Visibilidade do tempo real, do livestream. E, um pouco como os usuários que assistem e transmitem as manifestações contemporâneas, ainda não sabemos qual será o final do filme. Pois, como multidão, somos todos personagens.

Referências

- BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (Org). Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LEVIN, Thomas. Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of Real Time, p. 578-593. In: FROHNE, U; WEIBEL, P. (eds). CTRL [Space] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

MANOVICH, Lev. The language of new media. Cambridge, Mass: The MIT Press, 2001.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. Lugar Comum n. 19-20, pp. 15-26. Disponível em: <<http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar%20Comum/19-20/03%20PARA%20UMA%20DEFINICAO%20ONTOLOGICA%20DA%20MULTIDAO.pdf>>. Acesso em: 25 de julho de 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. “Observations on the Long Take”. October, Vol. 13, The MIT Press, 1980.