Bráulio de Britto Neves

O CIBERDOCUMENTÁRIO PREFIGURATIVO DOS ANOS 2000

CAMPINAS
2011

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Bráulio de Britto Neves

O CIBERDOCUMENTÁRIO PREFIGURATIVO DOS ANOS 2000

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutor em Multimeios, na Área de Concentração: História, Estética e Domínios de Aplicação do Cinema e da Fotografia.

Orientador: Fernão Vítor Pessoa de Almeida Ramos

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pelo aluno Bráulio de Britto Neves, e orientada pelo Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

CAMPINAS

2011

Ficha Catalográfica

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

N414c

Neves, Bráulio de Britto.
O Ciberdocumentário Prefigurativo dos Anos 2000. / Bráulio de Britto Neves. – Campinas, SP: [s.n.], 2011.

Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Documentário (cinema), 2. Ação política. 3. Espaço público 4. Oposição (ciência política) 5. Inovações tecnológicas. 6. Videoarte. I. Ramos, Fernão Pessoa. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Prefigurative Cyberdocumentary of the 2000's.
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Documentary (cinema)
Political action
Public space
Opposition (political science)
Technological innovations
Video-art.
Titulação: Doutor em Multimeios.
Banca examinadora:
Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos [Orientador]
Antônio Fernando da Conceição Passos
Marcius César Soares Freire
Júlio César Machado Pinto
Henrique Zoqui Parra
Data da Defesa: 30-08-2011
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Folha de Aprovação

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pelo Doutorando Braulio de Britto Neves - RA 36799 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos
Presidente

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos
Titular

Prof. Dr. Júlio César Machado Pinto
Titular

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
Titular

Prof. Dr. Henrique Zoqui Martins Parra
Titular

Abstract

In the present thesis are proposed new criteria for the documentary cinema definition, as a natural class of the contemporary public sphere rhetoric, stemming from the extrapolation of the recurring features of the political documentary built upon, through and to the Internet diffusion, made in the first decade of the 21th century. The observation that the recent activist cyberdocumentary succeeded in convert the public visibility spaces' building efforts in a peculiar poetic matter of expression brought the conception that the distinctive characteristic of the documentary rhetoric lies in the specific kind of relationship it pretends to constitute between their parts – ennunciators, ennunciatees and social actors.

The concepts of the “Universal Pragmatics” are undertaken in a speculative-rhetoric key, to make them suitable to the prefigurative cyberdocumentaries rhetoric scrutiny. The crucial particular feature of this videos is their role in the counterpublics institution, through the operation of open publishing on-line platforms. This innovation, brought about in the public sphere by the anti-corporate globalization movements cyberactivism, is neatly structured as a prefigurative policy. The cyberdocumentaries published in these platforms are also prefigurative because they aim to produce cathalist, commemorative and regenerative effects on their appreciators, underpinning the transposition from the relationships between the parts in the enunciation to the relationships into the counterpublics and in the public sphere at large. The innovation of the user publics content production has however been captured by the internet corporations, in the “social networks” and “video sharing” sites, as a strategy to extract unpaid work from the collective privacy of the users.

Through the analysis of the publishing platforms structures, of cyberdocumentaries and of interviews, this thesis presents the main features of two prefigurative cyberactivist projects: The Brazilian Indymedia chapter (CMI-Brasil) and the “Shared Circuits” (Circuitos Compartilhados). The scrutiny focus is directed to the understanding of how the activist counterpublics building purpose determines the other layers of the ciberdocumentary rhetoric (the image take situations, the montage, the paratextual composition of the platforms, the organization of exhibitions). In the Brazilian IMC videos, we see a rethoric near to the counter-information direct documentary, where the urban space is audiovisually reconstructed in an agonic manner. The intense immersivity of IMC's videos is precursory to a relaying relationship between the documentary ennounciation participants. In Circuits, a more closeness to the poetic-experimental documentary rhetoric is seen. In that platform, which is also a video collection shared by the project participants, the counterpublic building is conspicuously explored as a poetic praxis.

Keywords: Documentary; cyberactivism; videoactivism; prefigurative politics; counterpublics; video-art

Resumo

Esta tese propõe novos critérios para a definição de cinema documentário, tomando-o como uma classe natural da retórica da esfera pública contemporânea, a partir da extrapolação dos traços recorrentes do documentário político feito a partir, através e para a circulação na internet, na primeira década do século 21. A constatação de que o ciberdocumentário ativista recente logrou transformar o esforço de constituição de espaços de visibilidade pública autônomos em uma matéria de expressão poética peculiar conduziu à concepção de que o traço distintivo do documentário, em geral, reside no tipo específico de relação que ele pretende constituir entre seus participantes: enunciadores, enunciatários e atores sociais.

Reinterpreta-se retórico-especulativamente os conceitos da "pragmática universal" para tornar os conceitos de "interpretabilidade" e "validez" operadores analíticos apropriados para o exame da retórica dos ciberdocumentários. A peculiaridade mais decisiva desses vídeos é sua função instauradora de contrapúblicos, através da operação de plataformas telemáticas de publicação abertas. Essa inovação, trazida para a esfera pública pelo ciberativismo dos movimentos antiglobalização corporativa, é estruturada como uma política prefigurativa. Os ciberdocumentários publicados nessas plataformas são também prefigurativos porque visam provocar efeitos catalisadores, comemorativos e regenerativos sobre seus apreciadores, propiciando a transposição das relações de participação na enunciação para as relações nos contrapúblicos e na esfera pública ampla. A inovação da produção de conteúdo pelos públicos usuários, porém, é capturada por corporações da telemática, nas "redes sociais" e sites de "compartilhamento de vídeos", como estratégia para extrair trabalho não pago da privacidade coletiva dos usuários.

Através de análises da estrutura das plataformas de publicação, de alguns ciberdocumentários e de entrevistas com seus organizadores, a tese examina dois projetos ciberativistas prefigurativos: o CMI-Brasil e o Circuitos Compartilhados. Examina-se como o propósito de constituição de contrapúblicos ativistas prefigurativos determina os demais elementos da retórica dos ciberdocumentários (situações de tomada, montagem, paratextualização nas plataformas, organização de exibições). Nos vídeos do Centro de Mídia Independente, temos uma retórica próxima do documentário direto contrainformação política, na qual o espaço urbano é audiovisualmente reconstruído de maneira agônica. A intensa imersividade dos vídeos ceemistas serve para de estabelecer uma relação de revezabilidade entre os participantes das enunciações ciberdocumentárias prefigurativas. Em Circuitos, há proximidade com a retórica do documentário poético-experimental. Nesssa plataforma, que também é uma coleção de vídeos compartilhada pelos participantes do projeto, a constituição de contrapúblicos é manifestamente explorada como praxis poética.

Palavras-chave: Documentário; ciberativismo; videoativismo; políticas prefigurativas; contrapúblicos; videoarte.

Sumário

Ficha Catalográfica....iv
Folha de Aprovação....v
Abstract....vii
Resumo....viii
Sumário....ix
Dedicatória....xi
Agradecimentos....xii
Epígrafes....xvi
Prólogo....1
O cinema documentário como política prefigurativa....9
Dez anos depois: termidores — ou térmitas?....26
Estrutura da Tese....32
Capítulo 1 — Introdução ao Ciberativismo Prefigurativo e ao Ciberativismo Brasileiro....37
Nomes e classificações....50
(Contra)publicação aberta....56
Origem?....61
Do political cracking ao zapatismo digital....68
“Saia da internet: te vejo na rua!”....80
Término? 91
Ciberativismo brasileiro....92
Fazendo Médias Táticas....96
Capítulo 2 — O Conjunto Retórico dos Ciberdocumentários Prefigurativos....113
Públicos, contrapúblicos e cinema tardio....114
“Retórica”?....124
Estratos retóricos....132
Sobre as situações (de apresentação social) de tomada (de imagens-câmera)....138
Sujeitos indeterminados: Orgias, transes e assimilações nas situações de tomada...145
Situações de tomada nos ciberdocumentários prefigurativos....155
Plataformas telemáticas de publicação....157
Das plataformas políticas à política das plataformas....160
Web 2.0: Nuvens negras....167
Das estratégias latentes da “partilha de vídeos” nas plataformas proprietárias…176
Capítulo 3 — Parâmetros etico-discursivos do ciberdocumentário prefigurativo brasileiro.…207
Autonomia espetacular?....213
Documentários cibertextuais....214
Compreensibilidade e validez no documentário ciberativista....217
(0) Interpretabilidade simbólico-perceptual do ciberdocumentário prefigurativo....218
(1) Sinceridade Intencional 229
(2) Verossimilhança dos conteúdos proposicionais....240

(3) Correção Relacional....246
Capítulo 4 — Rede Indymedia e CMI Brasil....263
Acesso e apreciação dos ciberdocumentários do CMI....263
Narrativas de origem: A catálise de contrapúblicos nos ciberdocumentários do “N30” 271
Videohackers: da Avenida Paulista ao Casco Histórico de Málaga....283
Briga, filma e publica: A20 — Não começou em Québec, não vai terminar em Seattle na catálise do CMI-Brasil....288
Crono-utopias....318
A20 na plataforma CMI-Brasil....328
Posicionamento de A20... e do midiaindependente.org na esfera pública....332
Revezamentos prefigurativos em Brad — Uma noite mais nas barricadas....335
Capítulo 5 — “Poéticas de Agenciamento Coletivo” nos Circuitos Compartilhados…345
Videoarte: desconstruções performáticas 347
Antes cosmopolita na província que provinciano na metrópole....363
Dos Salões aos Circuitos....368
“Tautologias” para especulação....369
Colecionando Coletivos....377
Das “Inserções em Circuitos” à construção de “Circuitos Autodepentes”....378
Curadoria peregrina....384
Exibições autodependentes....390
Circuitos: Heterogêneos, Autodependentes, Compartilhados....392
Circuitos Compartilhados On-Line....397
A poética do público ou: como a antiarte ambiental ri-se da “estética relacional”...401
Análise de situações de tomada de Parangolé....406
Lourival “Cuquinha” Batista, criador do Parangolé....409
Conclusões da Tese — Considerações Finais de Pesquisa 411
Referências....425
Referências bibliográficas....425
Referências cinematográficas....460

Dedicatória

Aos meus filhos, minhas uberdades últimas.

E às jaboticabeiras que juntos iremos plantar.

Agradecimentos

Agradeço, especialmente, a todas as organizações coletivas ciberativistas e midiativistas, anteriores, presentes e vindouras, aqui pesquisadas ou não, por sustentarem a certeza na incerteza da história, contra toda a presunção dos “pensamentos únicos”, e provarem que a “agoridade” da experimentação com os futuros é que nos abre o horizonte.

Agradecimentos muito especiais a Oswaldo Palhares Teixeira e Carol do Espírito Santo Ferreira, pelo suporte sem o qual eu não teria ingressado no doutorado na Unicamp.

A Adriana Veloso, por ter me provocado a entrar na “ciberconfusão”, no final de 2002.

Ao orientador e amigo, prof. Dr. Fernão Ramos, de quem nunca faltou nem a solidariedade com a vida real do discípulo, nem a generosidade da crítica brutalmente rigorosa. Ao professor Júlio Pinto, com quem sempre pude contar para sustentar a investigação semiótica com *dynamos* capaz de vazar todas as gramáticas.

Às assistentes, sem as quais não poderia ter chegado até aqui: Débora Santos (a quem devo boa parte dos insights da análise de *This is What Democracy Looks Like*), Cláudia Andrade, Isabela Guimarães, Marcelo Fernandes, Isabela Catarina Gonçalves e Rita Boechat.

Aos professores Fernando Passos e Irene Machado, pelas sugestões inestimáveis dadas no exame de qualificação. Aos professores Március Freire, Francisco Elinaldo Teixeira e Nuno Abreu, pela disponibilidade como suplentes da banca de qualificação, de Tese e pelas fortunas que compartilham em suas aulas.

Aos meus generosíssimos e pacientes depoentes, muito mais coautores conceituais, mais mentes que corpora empíricos: Newton “Goto” Rocha Filho, Miguel 'Videohackers' Bastos, Graziela Kunsch, Juba e Zuna, Fabianne Balvedi, Luís de Deus, Pietro Ferrari, Flávia Vivacqua. Aos coletivos e redes ciberativistas, em cujos colóquios encontrei os “revólveres fumegantes” das inovações ciberativistas no cinema documentário: CMI-Brasil, Encontro Capitalismo e Cultura Livre, Estúdio Livre, Submidialogia, Epa!,

Orquestra Organismo, EIA. Aos solidários do CMI-Brasil, Estúdio Livre, do Coletivo Saravá, do TechMeet, e do Submidialogia, pela confiança em franquear meu acesso às suas conversas e permitir que fossem registradas “para o bem da ciência”. À brava desbravadora Tatiana Wells e à esquizotrans Fabiane Borges, por tudo que realizam, por sua pouca conta e muito risco.

Ao meu provocador-tradutor, Gavin Adams.

Aos anfitriões da minha peregrinação, cuja partilha de afetos sustenta a pesquisa muito mais do que qualquer transferência de dados. Em Barão Geraldo: Rafael Diniz (e o Manicômio), Bruna Zunelli, Chico Caminati, Angela Meili, Roberta Rizzi (e a Casa dos Flautins), Paulo “Pajeh” Lara, Letícia Canelas e Rita Lara, que tantas vezes me acolheram em Barão Geraldo; a Shirly Ferreira, Bernardo Souza e Gabriela Saldanha, companheiros de expatriação. Em São Paulo: Henrique Parra e Gisella Hiche, pelas noites encurtadas pela prosa, no atelier; à minha “família prefigurativa” paulistana da república da Tucuna: Karine “Foz” Batista, Fernão Lopes, Kolontai Diniz, Diogo Gomes, Gavin Adams, Juliana Bruce, Bruna Mantese. À Flávia Vivacqua, interlocutora fundamental para compreender o mapa dos artivismos e arrivismos. Ao Silvio “Rhatto”, e Elisa Ximenes, persistentes agora na Cinemateca. Aos fugazes anfitriões, Erick Verhoeven, André Takahashi e Marilá Dardot. Em Manchester: À Vicky Sinclair e aos squatters do OK Café pela hospitalidade boêmia. Ao anfitrião involuntário, Francesco Bevilacqua, pela também involuntária advertência contra a ira solitária. A Zoë Rozar, Chris Pyves, do ARCSpace de Mancs, pela conversa calorosa sobre projetos transoceânicos.

Agradeço aos amigos da Filmes de Quintal, especialmente os incansáveis Paulo Maia, Carla Maia, Glaura Cardoso, Flávia Camisasca, Rafael Barros, Diana Gebrim, Júnia Torres, Raquel Junqueira, Pedro Portela, Bruno Vasconcelos, Ana Carvalho, Milene Migliano, Marina Sandim, cuja companhia cinéfilo-boêmia emprestou um pouco mais de carne e osso aos meus estudos sobre cinema.

Aos amigos da AIC, especialmente à comadre Ana Tereza Brandão, por sustentarem, em suas práticas de “apropriação de mídias” na comunicação comunitária, um horizonte de aplicabilidade sem o qual pesquisas como a minha não fariam sentido. Aos amigos da, Piero Bagnariol, Sílvia Nogueira, Adriana Galupo, Tande Campos, Carlos Paulino e Flavia Peret, pela abertura às minhas intervenções súbitas na OiKabum.

Ao coletivo Ystilingue, CHGP, Vass, Selvamérica, Gastão Frota, e aos autopilotos da plataforma urbana Ystilingue: Brian Émaisfácil, Cirleide Silva, Palestina-Israel, Affonso Ghetto, Paulo Rocha (Conjunto Vazio), Sanzio 'Jolly Roger', Luana Aires, Jaimeson Jaime, Lucas Salazar, Marcos Assis, Alexandre Augusto, Casa Somática, Edson Gonçalves e Rosemeire Regina (Grupo Levante), Warley Assis (Desali) et alii, estilingueiros passados e vindouros, que se arremessam no “autodidatismo coletivo”. Ao novo coletivo do Centro de Mídia Independente da Grande BH, Pato Panamenho, Firms, Proa, ZéFiodeJó, Jabuti Crioulo e Scaby pela luta simbólica nesta “roça vigiada”.

À Sala Humberto Mauro e à sua ex-curadora, Maria Chiareti, que acolheu entusiasticamente a mostra dos Circuitos Compartilhados.

À Capes, que me concedeu bolsa de estudos entre dezembro de 2007 e agosto de 2011, mitigando a minha condição de trabalhador precarizado.

À companheira Cathe, por tantos fragmentos-de-eternidade-num-piscar-de-olhos.

Epígrafes

Parece-me que somos conduzidos a isso, que a lógica requer, inexoravelmente, que nossos interesses não sejam limitados. Estes não devem se ater a nossos destinos, mas abarcar aos de toda comunidade. Esta comunidade, novamente, não deve ser limitada, mas se estender a todas as raças de seres com quem podemos entrar em alguma relação intelectual, imediata ou mediada. Ela deve alcançar, ainda que vagamente, além desta era geológica, além de todos os limites. Aquele que não sacrificar sua própria alma para salvar o mundo inteiro é, como me parece, ilógico em todas as suas inferências, coletivamente. A lógica se enraíza no princípio social.[1]

De uma forma ou outra, adquirimos a consciência da linguagem como uma forma não de nos comunicar, mas de construir algo. Como se fosse um prazer, mais do que um dever. Quando chega à fase das catacumbas, frente aos intelectuais burgueses, a palavra não é o mais valorizado. Fica relegada a um segundo plano. É quando chegamos às comunidades indígenas, que a linguagem chega como uma catapulta. Você se dá conta que lhe faltam palavras para expressar muitas coisas e isso obriga a um trabalho sobre a linguagem. Voltar várias vezes sobre as palavras para armá-las e desarmá-las.[2]

1 Peirce, CP 2.654, 1878.
2 SobComandante Marcos (Garcia Marques, Gabriel. 2001)

Prólogo

Legenda sobre a tela preta: o vídeo é de autoria coletiva.

Antes que ela desapareça, ouve-se, em over, uma voz feminina através de um megafone. Fala pausadamente, para suas que suas palavras sejam repetidas por um coro: a amplificação eletrônica da elocução individual não concorre, mas desencadeia a expressão coletiva dos manifestantes.

A tela fica branca. Videogramas dos protestos anticapitalistas, de 1999 em Seattle, deslizam para a esquerda, como se fossem fotogramas de um filme de slide examinados em uma mesa de luz: o poder de evidenciar os fatos, das imagens fotoquímicas, continua nas imagens eletrônicas, pois ambas com o mesmo propósito: narrar para agir sobre a história.

"*I think that ten years from now... the thing that is gonna be written about Seattle... was not that tear gas bombs were off in every street corner... but that the WTO in nineteen ninety*

nine was the birth... of a global citizens movement... for a democratic global economy"[3]: uma história futura, possível, é narrada, mas apenas para o horizonte de uma década.

Enquanto termina a locução over, sobe som: a música eletrônica de pulsação grave (*drum'n'bass*) aumenta de volume gradualmente superpondo vários ritmos: nesta revolução, dança-se o quanto, como e com quem quiser!

O trecho acima, ao repetir a abertura de um artigo de minha autoria[4], emula a manobra auto-instituinte típica da retórica ciberativista prefigurativa. Neste caso particular, a auto-apropriação reproduz a sequência de abertura do ciberdocumentário *This is What Democracy Looks Like*, sobre os protestos de rua que, em Seattle, no final de 1999, travaram as negociações da Organização Mundial do Comércio. O vídeo, feito um ano depois dos eventos, é também uma recursão narrativa, que utiliza extensivamente de tomadas de imagens usadas em pelo menos um outro documentário, *Showdown in Seattle*, que já em dezembro de 1999 havia entrado em circulação pública através da DeepDish TV. O fato de estes tomadas documentárias, catalisadores do "movimento dos movimentos" anti-globalização corporativa, terem surgido primeiro em um canal comunitário via satélite estadunidense criado há treze anos, por midiativistas ligados a organizações políticas basistas estadunidenses, fornece uma importante pista da origem da retórica documentária, que esta tese procura caracterizar.

A preparação dos protestos, as manifestações de rua (das mais convencionais às mais orgiásticas), os atos de solidariedade entre movimentos sociais antes desconectados, a repressão brutal, as gravações piratas das transmissões da televisão massiva reproduzindo as mentiras oficiais, a luta para libertar os manifestantes presos, enfim, todas as tomadas utilizadas neste e em muitos outros vídeos que surgiram depois foram obra de *um enxame* de videativistas. Produzidas sem ensaio prévio, a pré-produção delas se limitou a adesão a

3 "Acho que daqui a dez anos... o que vai ser escrito sobre Seattle... não será que bombas de gás lacrimogêneo foram jogados em cada esquina... mas que a OMC em 1999 foi o nascimento... de um movimento cidadão global... para uma economia global democrática."

4 Britto Neves, 2010a. Vide Anexo I.

determinados princípios de ação comuns. Adotou-se, no lugar do segredo quanto aos detalhes da operação de bloqueio da reunião da Organização Mundial do Comercio, a estratégia de deixar todas as decisões táticas para que os grupos as resolvessem *ad-hoc*, segundo seus próprios juízos e responsabilidades. Coerentemente, todos os videastas eram também manifestantes, ou seja, videativistas que, de improviso, usavam as tomadas de imagens-câmera documentárias para transpor o calor dos eventos das ruas para a circulação pública. Mas não se tratava mais nem de uma publicidade massiva, universalista, nem de uma difusão comunitária, local. A circulação pública ampla destas imagens, diferente das experiências anteriores com mídias populares, militantes ou comunitárias, não era objeto de uma esperança. Não se esperava que os vídeos conseguissem escapar do contexto comunitário ou militante, logrando aproveitar as raras ocasiões de permeabilização das rotinas de produção das mídias massivas alcançar "o grande público".

Como mostra o vídeo *Breaking the Non-Free Media Zone (the birth of Indymedia)* foi graças a uma inovação ciberativista, as plataformas de publicação aberta, que os videativistas de Seattle produziram suas imagens sabendo ou intuindo que a sua maior ou menor disseminação dependida de seu próprio esforço, desenvolvido na continuidade da organização dos protestos nas ruas. Solidária aos esforços da *Direct Action Network*, organização que articulava os protestos de rua, surgiu em Seattle a rede *Indymedia*. Trata-se da primeira organização internacional que associava as praxes do software livre, do hack-ativismo, das performances artísticas urbanas e do vídeo militante. Outra singularidade é sua estrutura organizacional: horizontal, anti-hierárquica, autogerida através da formação de consensos. A rede Indymedia, seguida por muitos outros coletivos ciberativistas, adotava no atacado procedimentos tipicamente anarquistas, assim como se inclinava em favor de práticas de política prefigurativa, como a desobediência civil e a não-violência. A principal tarefa deste coletivo-rede pioneiro tem sido, desde então, manter uma plataforma internacional de publicação aberta, cujo conteúdo origina-se de indivíduos e organizações de base que passaram assim a formar uma sociedade civil e uma opinião pública global.

O conceito-chave da publicação aberta já se encontrava aplicado ao funcionamento de sites *geeks* como *Slashdot*[5]. O caráter revolucionário desse tipo de arranjo comunicativo é que, ao invés de agir como a mídia massiva tradicional que produz o discurso para o consumo do público, as plataformas de publicação aberta que deixam ao público a tarefa de produzir o conteúdo do veículo. O princípio, ao ser extrapolado para outros *media*, sistemas simbólicos e temas ligados às lutas sociais, tem implicações decisivas sobre as expectativas implícitas em todas as formas de participação dos sujeitos na esfera pública. Os desdobramentos disso para a retórica cinematográfico-documentária, assim como aqueles resultantes das citadas convergências, com destaque à confluência da *cultura libre* e da retomada politica dos espaços urbanos, é assunto desta pesquisa.

Ao encadear esta tese na sucessão de apropriações de narrativas sobre os protestos de Seattle, acrescentando-lhes comentários sobre a sua constelação como uma série de recursões, tem um propósito exemplar. Ela demonstra como é que, por uma série de apropriações reflexivas de enunciações documentárias (esta aqui, inclusive), pode-se instaurar uma temporalidade peculiar, singular, compartilhada como experiência vivida por alguns atores sociais, produtores e públicos. Alguns, mas não todos atores, não sempre, não em toda parte. É por essa implicação como participantes das enunciações documentárias ciberativistas, que os ciberativistas, foram, são ou gostariam de ser, participantes não só da enunciação, mas dos eventos: das lutas políticas dos movimentos da alterglobalização, da libertação das comunicações, anticapitalistas e antiautoritários. A promessa de uma história comum, universal não porque massiva mas porque multitudinária, porque não filtrada pelas exclusões formais e informais da esfera pública burguesa, vai sendo gradualmente urdida na intertextualidade que deliberadamente é construída entre as enunciações documentárias, que se sucedem, encadeando imagens e relatos das surgidas em enunciações documentárias anteriores. Essa outra ética de interpretação por reapropriação, no funda, já se encontra na ética da apreciação dos ciberdocumentários em contextos criados por organismos e redes ativistas. A todo momento, os coletivos-redes situam-nos como contrapúblicos usuários

5 Cf. <http://slashdot.org/faq/slashmeta.shtml> acessado em 11ago2011.

participantes dos vídeos, afastando-nos das limitações experienciais de nossa implicação como “públicos espectadores” ou “audiências” dos vídeos.

Esse é o traço específico, que singulariza um “novo” conjunto retórico do cinema documentário. O ciberdocumentário ativista não se contém como enunciação dirigida a uma esfera pública universalista, pré-existente, heterodeterminada. Deliberadamente, *busca instaurar(-se como) um espaço de visibilidade pública autônomo*. Nesses espaços singulares, frequentemente efêmeros e arriscados, são as inovações nas relações entre os participantes que importam, muito mais do que as boas intenções ou a mestria do cineasta ou ainda a eficiência epistemológica do uso das técnicas de captação e montagem. As pretensões de correção relacional das enunciações ciberdocumentárias são desdobramentos de *parâmetros éticos experimentais*. Eles organizam a participação na enunciação tornando-a catacrética para as relações de participação dos intérpretes dos documentários nos contrapúblicos usuários e, quiçá, em eventos empreendidos na esfera pública. Em síntese: a retórica destes ciberdocumentários é prefigurativa.

O leitor pode, com alguma razão, objetar que os projetos políticos sempre estiveram nos gens do cinema documentário. Desenvolver o cinema como o “tratamento criativo das atualidades” era um meio de propiciar relações civis politicamente responsáveis entre os cidadãos britânicos. Usar o cinema para fazer não somente *agitprop* mas também para habituar o publico soviético a uma “análise comunista da realidade”, promovendo a educação política das massas, é uma estratégia discursiva para criar novas relações dos cidadãos como seu mundo-da-vida para assim modificá-lo. É possível dizer que, desde o berço, o documentário é implicitamente político-prefigurativo? Não exatamente, porque, no tanto no caso de Grierson e Vertov – como em boa parte do documentário dito “classico” e “moderno” – os projetos políticos subjacente tinham uma escala massiva que deve ser colocando no lado o oposto das utopias do autonomismo anti-hierárquico que animou o “movimento de movimentos” dos anos 1990-2000. A massificação dos públicos cinematográficos também se encontra nos antípodas da política de identidades dos precursores das políticas de prefiguração: os Novos Movimentos Sociais, feministas, anti-

racistas e anti-homofóbicos que, trinta anos atrás, desdobraram no lema “o pessoal é político” a resistência “passiva” movimento dos direitos civis e da descolonização da África e da Ásia.

As experiências com enunciações documentárias realizadas pelos maiores interessados nelas, ou seja, os atores sociais – operários, negros, índios, lumpemproletários, camponeses, migrantes – vem sendo desenvolvidas desde meados dos anos 1970, em diversas ondas ético-estilísticas do documentário político, do cinema militante ao vídeo popular e à video-arte politizada, nos anos 1980-90 e destes às atuais mídias comunitárias. Todas estes ciclos de produção, criadores eles próprios de “subconjuntos retóricos” poderiam ser considerados como práticas documentárias de prefiguração política. O que não recomenda essa categorização é o caráter incipiente da exploração poético-política da estruturação dos públicos das enunciações documentárias. Esta “nova matéria de expressão”, especialmente propiciada pelo uso de dispositivos descentralizados de comunicação social (web, mas também correios, telefones, espaços urbanos), tem implicações decisivas para a retórica documentária por tornar as enunciações potencialmente “abertas a estranhos”, transformando os contrapúblicos em comunidades intérpretes de contornos imprevisíveis.

É preciso insistir que não se trata apenas dos problemas óbvios da limitação de velocidade ou abrangência da difusão dos vídeos politicamente imantados. É que o próprio espaço de comunicação permanecia sendo concebido de maneira “aristotélica”[6], através das abstrações de uma “transmissão” de um “conteúdo”, oposto a um “ruído”, proveniente de um centro “emissor” concentrado para uma periferia “receptora” dispersa. Além de os vídeos militantes, populares e comunitários dificilmente poderem ser apreciados fora dos contextos ativistas locais, a estrutura de difusão era concebida como um fato acabado, exterior à enunciação, fixa, predeterminada, inacessível aos esforços poético-políticos dos documentaristas. Foi só recentemente, com o ciberdocumentário ligado aos movimentos de “alterglobalização”, que a topologia dos circuitos de disseminação dos documentários passou a ser encarada como uma das escolhas poético-políticas dos documentaristas. A

6 No sentido da crítica da “teoria latino-americana da comunicação” de Beltran (1981)

falta de autonomia na estruturação da difusão, além disso, propiciava a pinçagem de obras e autores, de retórica especialmente consistente, para fora de seu contexto ativista, em benefício da sua "commodificação", como *objets d'art*, por galerias, museus, colecionadores, curadores, críticos e *marchands*. A percepção do componente relacional do documentário era ainda mais improvável porque, *pari passu* à sua transformação em mercadoria, a ênfase intratextual dos métodos da pesquisa dos *Cinema Studies* e da teoria da comunicação promovia a abstração das enunciações documentárias como "enunciados audiovisuais". Por isso, os componentes contextuais e paratextuais eram hipostasiados e tratados como externalidades da maior parte das discussões sobre as retóricas cinematográficas.[7]

Porém, além dessas limitações das teorias, permanece plausível definir o documentário como aquele cinema que compele os apreciadores a se assumirem como participantes de um público político. Não só plausível, esta definição é heurística para agrupar os subconjuntos da retórica do cinema documentário conforme as estratégias de proposição de novos padrões de validez ético-discursiva. Cada retórica documentária, mais ou menos implicitamente, prescreve a seus públicos modos de manifestar a sinceridade das intenções dos enunciadores, referenciais para avaliação da veracidade dos conteúdos proposicional-perceptuais e critérios de julgamento da ética como enunciadores e enunciatários estão relacionados. Estas prescrições são configuradas em cada enunciação documentária como uma resposta singular àqueles parâmetros ético-discursivos prevalecentes nas circunstâncias histórico-culturais da realização do documentário. Sustentaremos essas hipóteses delineando, nesta tese, um método de identificação do documentário como uma *classe natural da retórica pública. A* partir dele, serão operacionalizados conceitos ajustados à análise das enunciações do ciberdocumentário prefigurativo, conjunto retórico documentário que vem sendo produzido pelo ciberativismo altermundista desde o final do século vinte.

7 Com a notável exceção da crítica ao "dispositivo cinematográfico" que se desdobrou das pesquisas de Baudry [1970].

A locução “conjunto retórico documentário” procura ocupar a função das noções como de “modos documentários” (Nichols, 1991) ou “campos éticos do documentário” (Ramos, 2008). Sua construção busca efeitos heurísticos que ultrapassem o nominalismo implícito na maior parte das classificações de estilos e estilemas do cinema documentário. Ela se deriva do entendimento abrangente de retórica, desenvolvido a partir da releitura semiótico-pragmaticista da Pragmática Universal de Karl-Otto Appel e Jürgen Habermas. A partir desta reinterpretação conceitual, primeiramente, são propostos novos critérios para distinguir o documentário de outras retóricas cinematográficas. Em seguida, elaboram-se procedimentos metodológicos para a analise retórica da compreensibilidade e validez ético-discursiva das enunciações documentárias. A consistência desses procedimentos analíticos, evidentemente, permanece à espera de ser experimentada com outros *corpora* além dos ciberdocumentários ativistas do final dos anos 1990 à primeira década deste século.

Apesar do seu caráter experimental, o método favorece a identificação do ciberdocumentário prefigurativo não apenas como outra “nova” constelação ético-estilística – um new mode in town, como diria Bill Nichols. O ciberdocumentário prefigurativo, emerso nas circunstâncias de um cinema “tardio” ou “pós-industrial”, constitui uma inflexão decisiva para a retórica do documentário, porque é capaz de lançar luzes sobre quais são suas efetivas particularidades retóricas – bem além das “asserções pressupostas” dos teóricos cognitivistas. Ao tomar como referência analítica fundamental as pretensões de correção relacional, a presente investigação empregará a caracterização do ciberdocumentário prefigurativo para explicar porque o cinema documentário tem sido, ao mesmo tempo, tão difícil de definir nos termos da teoria atual e tão fácil de identificar nas práticas de apreciação audiovisual. Como veremos, esse critério tem as vantagens heurísticas de (a) acolher a observação de superposição de retóricas (documentárias, ficcionais e experimentais), (b) favorecer a produção de ferramentas conceituais para examinar essas superposições e (c) não pressupor haver correlações necessárias entre retóricas, media ou sistemas simbólicos particulares.

O cinema documentário como política prefigurativa

O ato de citação verbo-videográfica que abre este prólogo emula aquela mesma manobra retórica que singulariza o corpus desta pesquisa: o uso da uma manobra retórica intertextual capaz de instituir espaços de contravisibilidade pública. Assim, tal como este prólogo, que apresenta partes do argumento da tese publicadas como artigos para constituir, por intertextualidade, uma temporalidade própria da circulação de discursos, o documentário ciberativista conta principalmente com seus recursos retóricos, repertórios de imagens e de narrativas próprias para se fazer reconhecer enquanto cinema documentário. É somente com base nestes atos auto-institutivos que o ciberdocumentário prefigurativo permite compartilhar conhecimentos sobre o mundo histórico. Mas... o que é mesmo prefiguração? Porque um certo tipo de documentário seria "prefigurativo" (ou "de prefiguração")? Tratar-se ia de um estilo que usa a imagem em algum modo ancestral, anterior ou subjacente às imagens visuais figurativas? Estaria o documentário prefigurativo ostentando "desconstutivamente" a modéstia de a ser uma prática social de conhecimento *parcial* do mundo?

A prefiguração, no presente argumento se refere às *relações políticas* entre os participantes das enunciações cinematográficas — e não aos efeitos perceptuais das imagens cinematográficas ou videográficas. Ocasionalmente, porém, a retórica do ciberdocumentário ativista se torna tão centrada na proposição de pretensões de correção relacional singulares, tão empenhada na criação de horizontes de expectativas novos e próprios, que se permite negligenciar alguns dos procedimentos canônicos da *pærspectiva artificialis*, que o cinema costuma usar para atender às demandas de compreensibilidade e de veracidade. Providenciar que o som ambiente esteja límpido, que as vozes dos depoentes distintas, que os enquadramentos de rostos descrevam as identidades, que o foco fique estável, ou seja, estes cuidados que propiciam às imagens servirem como termos em asserções constativas, pessoas e lugares, deixa de ser tão importante, diante da urgência de

fazer as imagens, e, com elas, as ações políticas de que estão impregnadas, alcançarem/instituírem seus públicos de modo específico.

Efetivamente, no percurso das enunciações do documentário ciberativista, há uma disputa política entre, de um lado, a inteligibilidade figurativa, e de outro, a urgência da disseminação. Nas situações de tomada de imagens, na organização da sua pós-produção, assim como nas situações de apreciação, quanto mais arriscadas, clandestinas, improváveis – e, por isso mesmo, mais politicamente relevantes – que, são as condições para haver imagens, mais elas tendem a ser "degradadas". Contudo, apesar deste permanente perde-ganha, o ciberdocumentário ativista dificilmente renuncia à buscar prover a seus intérpretes a experiência de imersão audiovisual, com a qual há quase um século a tradição do cinema documentário vem fornecendo ao público experiências vicárias. Mesmo documentários feitos sem imagens-câmera ainda se apoiam nos cânones da representação pictórica, da perspectiva e da figura humana, para apresentar seus objetos numéricos.[8]

Esta tese sustenta que toda retórica documentária transborda a enunciação de asserções constativas sobre o mundo histórico. Essas lhe são indispensáveis porque a satisfação de expectativas de veracidade é o fulcro das alavancas ilocutórias e perlocutórias do documentário. A indicialidade de suas proposições é o que permite que um argumento narrativo seja incorporado ao seu artefato textual (ou, no caso, cibertextual). Cabe indagar, portanto, porque foi só nestes últimos dez a quinze anos que essa dimensão pragmática do documentário passou a ser explicitamente manipulada pelos documentaristas. Uma resposta é dada pelo deslocamento da topologia dos públicos cinematográficos. Estamos vivendo um período de transição do macroarranjo produtivo do cinema industrial de difusão massiva a outro, "tardio" ou "pós-industrial", em que o cinema é disseminado por redes distribuídas. A estruturação dos circuitos das enunciações públicas deixou de ser um dado, um fato consumado. Nas circunstâncias atuais, o circuito permite ou, conforme as recentes revisões da história do "primeiro cinema", voltou a permitir ser reinventado por cada enunciação

8 Vide, por exemplo, o documentário subjetivo em animação *Persepolis* (2007), os ciberdocumentários de Patrick Clair (<http://vimeo.com/patrickclair/videos>, acesso em 23jul. 2011), os infográficos de *The Corporation* (2003) e os já célebres *Ryan* (2004), e *Valsa com Bashir* (2008).

cinematográfica. No caso de enunciações especialmente idiossincráticas, a estruturação do próprio espaço de circulação tende a ser uma necessidade. Tais condições instigam os enunciadores a usar deliberadamente, poético-politicamente, as enunciações documentárias para construir esferas de visibilidade para propiciar exercícios político-prefigurativos. A verossimilhança dos conteúdos proposicionais e perceptuais continuam a ser indispensáveis para fornecer o substrato a partir do qual os ciberdocumentários exercem seus efeitos ilocutórios e perlocutórios — mas não são mais vistos como suficientes para a retórica cibercinematográfica. A labilidade dos processos de difusão vem tornando evidente que não é do substrato indicial ou do dynamos afetivo provido pelas manifestações das intenções dos enunciadores que provem o traço que singulariza a retórica do documentário. A catálise da formação de públicos, quando assumida como "matéria de expressão" pelos documentaristas[9], não apenas identifica o ciberdocumentário prefigurativo, ilumina toda a retórica do cinema documentário.

Talvez seja por causa do quase século de amnésia que separa anarco-sindicalismo dos anos 1910 e o autonomismo dos anos 2000 – que os vários autoritarismos impuseram sobre os movimentos socialistas antiautoritários de nossa história republicana – a locução "política prefigurativa" (ou "política de prefiguração") é pouquíssimo conhecido pelas ciências sociais e humanas no Brasil. O único autor brasileiro que as menciona com destaque, embora de modo sumário, é Pablo Ortellado[10]. Com bons motivos, já que ele foi um dos

9 O efeito publipoético desse documentário é demonstrado nos depoimentos (vide anexos) dos ciberdocumentaristas VideoHackers e Grazi Kunsch. No relato de ambos, há o impacto dos vídeos em termos de mudança de projetos biográficos. Há um encadeamento entre a participação deles como público intérprete de vídeos e sua participação como público ativista e videativista: Videohackers, participante de grupos anarquistas do Rio de Janeiro, diz ter escolhido ser documentarista ativista por ter recebido "Esse é a Cara da Democracia" para legendar. Produz *A20 — Não começou em Québec, não vai terminar em Seattle* de maneira mais ou menos intuitiva, e relata a importância que as exibições deste vídeo tiveram para a mobilização nacional que fez o CMI-Brasil sair de São Paulo e alcançar inúmeras cidades brasileiras. Graziela Kunsch diz que, por ter assistir a este vídeo, decidiu embarcar no videoativismo, acabando por atuar no CMI e produzir boa parte das imagens do seu trabalho vídeo conversacional "irrealizável", o "ANTI-Cinema, Projeto Mutirão". Ela, por sua vez, diz ter recebido de um recém-chegado ao CMI o relato de que seus vídeos o motivaram a se tornar também um videativista.

10 Ortellado é o autor do livro de cabeceira dos ciberativistas brasileiros, "Estamos Vencendo" (ORTELLADO e RYOKI, 2004, p. 29). Neste livro, lança a hipótese de que a lutas que envolveram início do Centro de Mídia Independente demonstram o potencial político-prefigurativo dos grupos ativistas que se organizam através das redes telemáticas. Vide citação na primeira nota da Conclusão da Tese.

fundadores do Centro de Mídia Independente, capítulo brasileiro do coletivo-rede Indymedia, principal experiência do ciberativismo prefigurativo, cujos vídeos são objeto desta pesquisa. Tampouco é casual que essa menção tenha aparecido no livro-troféu "Estamos Vencendo", fartamente ilustrado por fotos de ativistas lindo/as e estilosas/os, na sua maioria tomadas na manifestação contra a criação da Área de Livre Comércio das Américas, em abril de 2001. Como veremos adiante, esse é o tema do vídeo mais importante do ciberativismo brasileiro, que examinaremos minuciosamente.

O título do livro de Ortellado e Ryoki[11] reproduz uma frase enunciada por um manifestante e pichada nos muros de Seattle, Praga, Genova, Cancun et alii. Ela é recolhida com destaque nos ciberdocumentários sobre os protestos de 1999, Showdown in Seattle quanto em This is What Democracy Looks Like. Pablo Ortellado, porém, grafa "prefiguração" como "pré-figuração". Isso é problemático porque oblitera que o sentido mais relevante de figurative neste contexto. O termo deriva de figure, que não é apenas desenhar uma figura, mas, neste caso imaginar, pensar exploratoriamente, intuir, lançar uma hipótese. Esse último sentido, da política de prefiguração como prática de interpretação imaginativa da realidade social remete diretamente ao conceito de imaginação instituinte, de Cornelius Castoriadis (1991). Os textos do fundador de Socialismo ou Barbárie tornaram-se uma leitura fundamental para os ciberativistas ligados aos movimentos anticapitalistas recentes. A grafia de prefiguração, com duas palavras separadas, causa confusões desnecessárias ao remeter a algo que seria anterior ou subjacente à figuração. O termo perde bastante do sentido antecipatório, prognóstico, propedêutico, abdutivo, que as plataformas, os coletivos-redes e os seus ciberdocumentários desenvolvem.

A prefiguração política é algo inerente à emergência de movimentos sociais enquanto acontecimentos, que surgem imprevisivelmente na esfera pública. O que acontece, nos movimentos sociais, a rigor, é uma mudança dos hábitos de atenção do público, pela qual uma parte dele, os movimentos, constituem uma temporalidade própria na qual se instauram, eles próprios, como espaços de visibilidade "contrapública" dotados de

11 Cf. ORTELLADO e RYOKI, 2004, p. 29.

parâmetros ético-discursivos específicos. Se os leitores puderem perdoar a ousadia de conceber a esfera pública como uma "mente coletiva", descreveríamos as práticas de prefiguração política como heurísticas da sociedade civil para precipitar novas hipóteses nos discursos públicos. As práticas político-prefigurativas enfatizam reinterpretações das relações de poder que impregnam o cotidiano. Por meio delas, cidadãos politicamente ativos realizam experimentalmente alguns propósitos de seus políticos imediatamente, transformando o dia-a-dia em laboratório político. Em certa medida, o hack-ativismo, como matriz a partir da qual se desenvolveram boa parte das práticas do ciberativismo prefigurativo, se configura como o deslocamento desta ênfase para as políticas de uso e inovação tecnológicos. Nisto, o *hacker* acolhe tradições imemoriais, dos *bricoleurs*, cientistas amadores e inventores entusiastas. A partir daí, várias outras práticas político-prefigurativas são incorporadas pelos coletivos-rede do movimento de alterglobalização, o uso de "linguagem inclusiva", a preferência por processos de deliberação por consenso, experimentos com sistemas de "economia solidária", o uso e participação no desenvolvimento do software libre, as ocupações de imóveis sob especulação, a construção de hortas urbanas, a preferência pelo transporte por bicicletas, ações de desobediência civil para o transporte livre.

Uma referência recente no tema das políticas prefigurativas é a teórica e ativista Rebecca Solnit. Ela participou do *Direct Action Network*, organização responsável pela coalizão política que viabilizou as manifestações massivas do fim de 1999 em Seattle. Abaixo, ela reinterpreta a narrativa de Henry Thoreau, que saído da prisão, resolve passear pelos campos como exercício de liberdade:

> Há uma crença muito difundida, tanto entre ativistas quanto entre aqueles que matraqueiam contra ativistas insuficientemente austeros, que idealistas não devem gozar nenhum prazer negado aos outros, que a beleza, a sensualidade, o deleite, todos devem ser guardados atrás de alguma represa e que apenas a revolução imaginada irá romper. Essa cisma cria, como alternativa para uma vida de dedicação desapegada, uma vida de fuga do engajamento, que parece ser a única maneira pela qual estes anos em Walden são,

> por vezes, caracterizados: como escapismo. Mas a mudança não está sempre na revolução; os despossuídos geralmente não desejam mais que o resto de nós se junte a eles e não são incompatíveis a paixão por justiça e o prazer nas pequenas coisas. É possível termos ambas as coisas: falar de árvores e de justiça (e, na nossa época, de justiça para as árvores) (…)

> (…) A partir do caso de Thoreau, penso no termo moderno política prefigurativa, que significa que você pode e talvez deva incorporar aquilo que aprova – que você não pode alcançar a paz pela briga, fazer justiça com abuso; que você alcança uma pequena vitória ao incorporar a liberdade, a justiça, ou o gozo, e não apenas fazendo campanha por isso.[12]

Ou seja, contra a difundida suspeita de alienação política de Thoreau, Solnit afirma que o passeio para o Oeste manifesta um aspecto decisivo desta forma de política. Nela, não se separam meios e fins, poesia e ação, estratégia global e micropolítica do cotidiano. Para a autora, trata-se de uma narrativa matricial para as políticas prefigurativas.

A dificuldade para a absorção do conceito de prefiguração política no contexto brasileiro, pode ser atribuída não apenas à raridade com que autores brasileiros se debruçam sobre ele, mas também à exiguidade de textos estrangeiros sobre mídia alternativa traduzidos para o português. O tema aparece tangencialmente em uma das poucas obras disponíveis, “Mídia Radical”, de John Downing. O pesquisador texano descreve as políticas prefigurativas como práticas tipicamente anarquistas. Segundo Downing, as práticas político-prefiguratias teriam vantagens sobre aquelas típicas do vanguardismo político leninista. Primeiro, pela abrangência temática, que conduziria a crítica política para além das relações econômicas, levando-às a uma crítica prática do cotidiano. Segundo, as práticas prefigurativas teriam a preocupação em fazer convergir estratégias de luta e objetivos políticos. Contudo, Downing não hesita em condenar a falta de pertinácia dos anarquistas em realizar essas práticas para o conjunto da sociedade, questionando a sua restrição a bolhas de liberdade e igualdade

12 SOLNIT, 2007, p. 8.

criadas nos círculos anarquistas. Este, por contraste, seria o principal mérito do vanguardismo político marxista convencional.

É uma pena que o autor de Mídia Radical seja telegráfico ao sugerir o vínculo entre a criação de espaços de visibilidade autônomos propiciada pelas mídias alternativas com as políticas prefigurativas postas em práticas a partir dos Novos Movimentos Sociais. Porém, fornece pistas valiosas nesta direção, pois identifica como políticas prefigurativas, (a) com o princípio, introduzido pelas feministas dos anos 1960-70 de que "o pessoal é político", e (b) com a "antipolítica" de resistência antissoviética no leste europeu, nas décadas de 1970 e 1980. Esta última é descrita como...

> a instituição de esferas públicas alternativas em que as pessoas se comportariam normalmente, isto é, como se não estivessem vivendo sob a legislação repressiva que asfixiava seu direito de falar ou de se organizar politicamente contra o regime. Embora, em certo sentido, a noção fosse abstrata e utópica, na prática, deu direção e legitimidade a suas lutas.[13]

A relevância dos dois movimentos de resistência política merece destaque, porque ambos são berços de subconjuntos retóricos do documentário: o feminismo é o substrato de onde emerge o documentário subjetivo-performático (por exemplo, de Sadie Benning e Trinh Ming-Ha), assim como a resistência anti-stalinista é o contexto da produção "entusiasta" do leste europeu. No contexto das "revoluções de veludo" do Leste Europeu, principalmente nas então repúblicas componentes da Iugoslávia, esta produção resultou numa confluência entre o midiativismo anti-autoritário e a pesquisa poética com bricolagem eletrônica. A expressão mais visível ocorreu em festivais de convergência de mídias como o Next5Minutes, que como veremos no capítulo seguinte, serviu de modelo para o Festival Mídia Tática Brasil, que pode ser identificado como um ponto de inflexão para o ciberativismo brasileiro. Ambos os contextos de produção cinematográfica, o documentário subjetivo-performático e o cinema experimental amador/entusiasta, compartilham duas

13 DOWNING (2004, p. 116-7.)

características que são distintivas da retórica do ciberdocumentário prefigurativo: a latitude epistemológica, isto é, a disposição para constituir critérios próprios de objetividade a partir das experiências pessoais ou coletivas, sem exigência de universalidade; e o desprezo pelos parâmetros "profissionais" de produção, substituídos por práticas de construção "autodependente" de recursos de produção e difusão de imagens. A partir da organização de uma mostra da produção "amadora" de documentários na Polônia estalinizada, Lewandowska explicitamente identifica as características que compartilha com a "ética hacker" que impregnou o ciberdocumentarismo altermundista:

> "O amador possui conhecimentos locais, inferiores e não qualificados com os quais ele ameaça a própria ideia de uma produção de conhecimento sancionada por instituições. Sua posição precária, porém, necessita ser considerada na coprodução de conhecimento."

A correlação entre as circunstâncias atuais, da transição ao capitalismo cognitivo pela remassificação das comunicações telemáticas, é explícita na argumentação da curadora polonesa:

> "Estivemos pensando na exibição como uma espécie de arqueologia de uma 'dupla repressão' na história social contemporânea. Primeiro, os entusiastas e suas produções são dominados pela imagem do profissional em todos os aspectos da vida cultural. Segundo, os lugares aos quais os clubes [de cineastas amadores] estavam conectados, predominantemente, — fábricas e complexos industriais — estavam sendo apagados das nossas consciências europeias e substituídas por imagens de consumo, compra, economias de serviços e comunicação. Parte do nosso interesse se relaciona ao fato que o entusiasmo, mais do que o labor, é uma fonte ilimitada de capital. No espírito das atividades coletivas que estão na origem dos clubes de cinema amador, sua importância na sustentação de uma posição reflexiva e questionadora tem encontrado equivalência, ao menos em termos de compromisso nas trocas entre pares, na cultura de fontes abertas (open source) e nos bens comuns criativos (creative commons). Esses movimentos

> desafiam as práticas convencionais de autoria, propriedade e distribuição da produção criativa. Ficamos extremamente alarmados com a maneira pela qual a esfera pública, ou para usar a terminologia da internet, o domínio público está encolhendo rapidamente e se encontra cada vez mais ameaçado.” [14]

A origem histórica dos às políticas prefigurativas e dos seus dilemas encontra-se na análise que, em 1982, Wini Breines realizou sobre documentos e depoimentos de militantes ligados aos Novos Movimentos Sociais do final dos anos 1960 e início dos 1970. Breines destaca a tendência dos ativistas daquela época em se alinhar às práticas de conselhos populares revolucionários, práticas deliberativas que, segundo ele, remontariam às revoluções francesa e estadunidense. Enquanto isso, a “nova esquerda” teria procurado se afastar de práticas hierarquizantes e burocráticas identificadas com o vanguardismo político leninista. O foco das políticas de prefiguração dos Novos Movimentos Sociais, no entanto, teria a especificidade de buscar a criação de um *sentido de comunidade* para as organizações políticas. Esperava-se que, com isso, algumas transformações pudessem ocorrer imediatamente, sem representações ou hierarquias políticas, no plano das relações entre os membros dos movimentos. A partir das experiências do movimento dos direitos civis, nos anos 1950 e 1960, os militantes da década seguinte teriam aprendido a priorizar o trabalho na transformação das suas relações internas, traduzindo a lógica da política participativa para o estilo de vida, independentemente de reformas institucionais.

> Tais reformas não podiam garantir mudanças profundas nos indivíduos, aquelas que eram demandadas por um movimento realmente radical. Sob a mesma bandeira, a maneira como as pessoas tratavam umas as outras era interpretada politicamente, algo sobre o que se “trabalhar”; os problemas que as pessoas tinham em se relacionar umas com as outras era interpretado politicamente, criados por terem crescido nos Estados Unidos e, presumivelmente, remediáveis. Frequentemente, falhas ou dificuldades do indivíduo eram compreendidas como causadas por forças maiores do que ele mesmo; o pessoal é político.[15]

14 LEWANDOWSKA, 2007, p. 52-3; trad. minha.
15 BREINES, 1989, p. 48. (As traduções deste texto, *infra*, são minhas.)

Sem deixar de reconhecer a eficácia do método de fornecer enraizamento experiencial para as narrativas minoritárias, Breines, aponta os limites das políticas prefigurativas no desenvolvimento de estratégias políticas de larga escala:

> A política como a transformação de relacionamentos, a promessa e a construção da "querida comunidade" como liberdade e mesmo como amor era atraente, inspiradora, difícil, utópica. Muita esperança era direcionada para estas noções e era, até certo ponto, responsável por sentimentos de desapontamento e desespero quando elas não se materializavam. (Isso pode ser visto em boa parte dos escritos e reminiscências dos ativistas da nova esquerda depois dos anos 1960). Mas, muitas vezes, materializavam-se sim, mesmo que apenas brevemente.[16]

O compromisso com a promoção da participação universal e da horizontalização dos processos deliberativos, segundo Breines, teria permanecido como um conhecimento válido — tanto que, trinta anos depois, seria retomado no desenvolvimento das plataformas de publicação aberta ciberativistas ligadas aos movimentos de "justiça social global":

> A democracia participativa era uma maneira de transformar a falta de poder em competência e responsabilidade compartilhadas, e se apoiava na operacionalização da participação de todos no grupo. Os democratas participativos da nova esquerda pressupunham que cada um era equivalente no seu potencial de compreensão e contribuição, e buscava criar tanto uma comunidade dentro do movimento e transformação estrutural na sociedade ampla. Mudanças de larga escala, sejam elas chamadas de democracia econômica, independência para as pessoas comuns, ou socialismo, seriam insatisfatórias se obtidas de cima para baixo. A participação era decisiva.[17]

A argumentação de Rebecca Solnit confirma a resiliência deste método como a estratégia mais persistente na cultura política dos movimentos sociais de base. Para a autora, o súbito

16 BREINES, 1989, p. 49.
17 BREINES, 1989, p. 56

sucesso das políticas prefigurativas na virada do século, respondido pela repressão biopolítica dos anos Bush, traduz a importância política da "esperança". Esta seria a qualidade que, para Solnit, caracteriza a ciberpolítica prefigurativa:

> Recentes correntes do ativismo partem da percepção de que a vitória não é um estado absoluto distante, mas a busca dele, não a lua, mas o voo. Numerosas ideias e práticas que têm surgido tem concluído isso. O termo "política de prefiguração" vem sendo há muito usado para descrever a ideia de que se você incorpora aquilo a que aspira, você já teve sucesso. Ou seja, se seu ativismo já é democrático, pacífico, criativo, então já em um cantinho do mundo essas coisas já triunfaram. Ativismo, segundo este modelo, não é apenas uma caixa de ferramentas para transformar as coisas, mas um lar no qual você faz residência e vive conforme sua crenças — mesmo que seja um lugar restrito e temporário, este paraíso da participação, este vale onde almas se fazem.[18]

Como veremos, a retórica do cinema documentário, num horizonte de até vinte anos, transpõe as mutações políticas que ocorreram nas relações de poder para as relações entre os participantes da enunciação documentária, o "apreciador" diante da tela, o "cineasta" detrás do *viewfinder* e o "ator social"). Muito além de corresponderem a novas formas de dominação e transformação política, o documentário tardio — ou, como, sustenta esta tese, *todo* documentário — visa servir como matriz para as relações políticas cotidianas. O que Habermas e Appel, seguindo a argumentação de Austin e Searle sobre os efeitos ilocutórios e perlocutórios dos atos de fala, chamam de "pretensão de correção relacional"

18 SOLNIT, 2004, p. 86. A autora estadunidense emprega uma prosa poética que corresponde, nos ciberdocumentários prefigurativos, à tendência de tratar a elaboração verbal e visual como fator fundamental para a instalação de uma certa disposição para a ação política coletiva direta. Esse uso da prosa poética é característica, por exemplo das declarações do SubComandante Marcos. No "ciclo Zapatista" dos documentários da Corrugated, Big Noise e Indymedia, a articulação entre os componentes verbais, musicais e visuais se aproximam de videoclipes, assim como boa parte dos videoclipes de rock de bandas e músicos simpáticos ao movimento (como Rage Against The Machine, Mano Chao, Atari Teenage Riot, ColdCut) são também documentários. É recorrente a prosa embalados pelo drum'n'bass composto em geral de fragmentos de outras músicas: *Storm From the Mountain*, *Zapatista!*, *A Quarta Guerra Mundial*, *Granito de Arena*, *Un Poquito de Tanta Verdad*. É esta a mesma estética prevalecente em *Esta é a Cara da Democracia*, sobre os protestos de Seattle, 1999 e, em parte, de *Rebel Colours*, feito em 2000 por vários coletivos ceemistas europeus.

não apenas descreve os processos comunicativos. Ela podem ter (ou, implicitamente, *tem todo o tempo*) efeitos prescritivos, ou até mesmo imprecatórios[19], pelos quais o cinema documentário, como aliás toda enunciação pública, é potencialmente prefigurativo.[20]

Como veremos no capítulo seguinte, as teorias do documentário calcadas na filosofia analítica, procuram definir o documentário (ou a "não-ficção") unicamente a partir da sua dimensão ilocutória. Ainda que esta formulação não deixe de mostrar que os pressupostos de "objetividade", a "neutralidade", a instalação de "atitudes assertivas" são derivados dos juízos coletivos de um publico, conduz a um método insuficiente para distinguir as retóricas do cinema. A redução da retórica documentária à sua assertividade, assim como à presunção de objetividade, ou à autoridade, ao persistente uso de imagens indiciais, figurativas, da imagem-câmera, no cinema documentário, são soluções cultural e historicamente situadas para a definição de cinema documentário. A singularidade do documentário escapa às teorias de distinção calcadas no reconhecimento de práticas de uso institucionalmente estabelecidas (Carroll) ou das intenções dos enunciadores (Ponech). Ela reside nas peculiaridades pragmáticas, ou seja, nas relações que efetuam, que prefiguram e nas ações deliberadas que decorrem do estabelecimento dessas relações.

É preciso admitir que seria perfeitamente possível classificar vídeos como *This is What Democacy Looks Like*, *A20 – Não começou em Québec, não vai terminar em Seattle*, a vídeo-instalação *Parangolé* ou a vídeo-conversação do *Projeto Mutirão* como

19 Ref. o uso imprecatório das enunciações missivas de Artaud (Lage, 2010, p. 4.)

20 Para usar a terminologia da análise do discurso (da teoria de Patrick Charreaudeau), trata-se das operações dos sujeitos sobre suas possíveis transições espaços internos e externos do discurso, no caso, enunciações audiovisuais documentárias. Em toda enunciação, seus participantes põem-se em uma relação hipotética, que seria um "espaço interno do discurso". Este espaço, em que os intérpretes constróem cenários para avaliar as possibilidades de compreensão e de aceitação das proposições do argumento, é habitado pelos enunciatários e enunciadores implícitos. A "satisfação das pretensões de validez" appel-habermasiana pode ser descrita como a eficácia de uma dada enunciação em, ao levá-los a passar do plano hipotético ao plano energético, redefinir as relações entre os sujeitos (dimensão ilocutória do discurso), eventualmente efetivando planos compartilhados de ação (dimensão perlocutória do discurso). A translação das relações do "espaço interno" para o "espaço externo" do discurso, ou seja, para os compromissos e para as ações deliberadas dos participantes empíricos da comunicação. (Cf. CHAREAUDEAU, 1996; MARI et al., 1996). Como veremos, é por isso que no cinema documentário a transposição (ou metalepse) narrativa é um traço distintivo, teleologicamente determinado pelo seu propósito enquanto "cinema-ação comunicativa".

“documentários performativos” ou “subjetivos”. Isso, porém, ao preço de ter reduzido tais enunciações a meros enunciados segmentares, proferimentos isoladas, ou ainda, proposições não articuladas em argumentos. Nesta pesquisa, preferiu-se abordar os vídeos ciberativistas seguindo-os como enunciações documentárias que percorrem diversos âmbitos de visibilidade pública. Fossem eles abordados num viés estritamente intratextual que os desconecte de seus paratextos telemáticos, ou seja, tratados como enunciados abstraídos de seu contextualização em práticas de ativismo político, é muito provável que a maioria dos ciberdocumentários caberiam perfeitamente nas categorias da “vídeo-arte”, do cinema experimental, da reportagem, ou mesmo dos *home-movies*.

Porém, jogaremos fora o bebê junto com a água do banho se não enxergarmos as especificidades que tornam estes vídeos tão decisivos para a instauração de contextos comunicativos autonormatizados, cuja corporificação mais imediata apareceu nas *plataformas de publicação aberta.* Além das características propriamente fílmicas, determinações das enunciações ciberdocumentárias são derivadas dos processos de paratextualização e indexação coletivos, públicos e, em muitos casos, anônimos, que cristalizam nestas ferramentas discursivas os sucessivos acordos políticos pelos quais as organizações sociais que os animam tornam-se espaços de visibilidade contrapública. Isso não quer dizer que o componente intratextual dos ciberdocumentários prefigurativos seja indiferente aos protocolos coletivos que propiciam a sua circulação. Como veremos, as estratégias retóricas estas enunciações audiovisuais visam, deliberadamente, propiciar o florescimento de *ethoi* próprios, para instaurar e sustentar contrapúblicos. Perceber a geração de espaços de visibilidade como uma nova poética é inicialmente surpreendente para os próprios documentaristas. Depois de algumas experiências, esse efeito passa a ser não apenas deliberada mas declaradamente buscado pelos cineastas, justificadas pelas demandas dos coletivos político-prefigurativos. Um pouco mais tarde, é o próprio surgimento destes públicos que passa a ser ser explorada como uma poética “artístico-ativista”. Há um limiar a produção de documentários se torna não apenas intencionalmente “publipoiésica”, mas também “publipoética”, que torna segura a sua denominação como

documentários prefigurativos. Se compararmos os efeitos ilocutórios, na criação de contrapúblicos usuários, e perlocutórios no propiciamento da ação direta, dos ciberdocumentários prefigurativos com os "documentários de modo performativo" (Nichols, 1994) ou do "documentário subjetivo" (Renov, 2004, 2005), notaremos que enquanto estas ainda retém a interpretação pública em um patamar espectatorial, aquelas pretendem transbordar a performatividade de conteúdo para se realizarem em uma performatividade de relação.

Há que ser reconhecer muitas características compartilhadas entre as várias retóricas documentárias "pós-modernas", "pós-industriais" ou "do cinema tardio". Em certo aspecto, todos os conjuntos retóricos contemporâneos e posteriores à emergência dos Novos Movimentos Sociais nos anos 1970 poderiam ser identificados, com faz Andrea Molfetta (2007) como "escritas de si".[21] No entanto, até o recente surgimento do ciberdocumentário prefigurativo, esses documentários são bem pouco prescritivos quanto à sua circulação pública. É, evidentemente, improvável conceber a circulação das enunciações audiovisuais como uma matéria de expressão distinta, em circunstâncias como a que a paisagem mediática se encontrava, durante boa parte do século 20, dominada pelo modelo insdustrial de difusão massiva de bens simbólicos. É pelo mesmo motivo que as enunciações daqueles vídeos experimentais e documentários mais idiossincráticos dificilmente escaparam de ser posteriormente estancadas como enunciações isoladas. É assim que foi possível domesticá-las como objetos estéticos, ajustados à especulação financeira, circulando entre espaços de visibilidade organizados para atender a finalidades estratégicas de instituições empresariais ou governamentais.

A "escrita de si" se realiza a partir dos vídeos originalmente realizados por participantes ou simpatizantes dos Novos Movimentos Sociais, precursores do ciberdocumentário prefigurativo. Porém, por ter sido tão frequentemente museificado e "galerizado" pelo

21 A locução provém da aproximação que a autora faz entre o resgate que Foucault (2006 [1983, 1984]) faz da escrita de *hypomnemata*, espécie de blogosfera da antiguidade latina, como forma de resistência biopolítica aos dispositivos de controle social e os documentários performativo-subjetivos recentes do cone Sul. Documentários performático-subjetivos seriam também estratégias de "cuidado se si" que nos permitem resistir às seduções das sociedades de controle.

circuito artístico institucional vinculado à especulação financeira e ao marketing, a interpretação dominante destas obras foi desenvolvolvida a partir de métodos estritamente intratextuais, quando não conteudísticos. Abstraídos do contexto militante, que governava sua produção e sua circulação como narrativas de busca de reconhecimento, os vídeos "subjetivos" passaram a ser tratados pela critica como "enunciados", artefatos de subjetivação individual ou privado, espécie de diários íntimos eletrônicos objetos do voyerismo dos espectadores. Não chega a ser surpresa que, trinta anos depois, a "commodificação" das enunciações confessionais tivesse se transformado na principal engrenagem lógica das máquinas de exploração estatística. Este tipo de açambarcamento da sociabilidade já se encontra em ação na "Estética Relacional" que há uma década esteve ao gosto do circuito artístico institucionalizado. O atual "fetichismo da subjetividade" expande lógica do "consumo como linguagem", que encontram nas comunicações telemáticas a oportunidade para massificar um produto originalmente raro, artesanal, comerciado como signo de diferenciação social. Na banalização da expressão pública, não só flertamos com as mercadorias, flertamos como mercadorias.[22]

Estranhamente, por mais que "subjetivem" identidades políticas coletivas e "performem" espaços de circulação independentes em mostras em ruas, canais comunitários, emissoras clandestinas[23], filmes como Classes de lutte, produzidos por operários para serem vistos por operários, a produção autóctone de vídeos pelos Zapatistas, do projeto Vídeo nas aldeias ou de tantas outras produções de vídeo comunitário, jamais foram considerados "documentários subjetivos" ou "performativos". Os críticos e estudiosos de cinema das últimas décadas, excessivamente vinculados à produção experimental valorizada como "verdadeira arte", sempre se recusaram a atribuir relevância, como fenômeno estético, à precária e copiosa produção de vídeos militantes, populares e/ou comunitários.

22 A denúncia de Bauman (2008) contra a "vida para o consumo" reverbera o balde de água fria nas esperanças situacionistas em uma revolução pelo lúdico, lançada por Baudrillard [1970]. Porém, entre a sociedade do autoconsumo e as pseudocomunidades telemáticas do autoespetáculo, mudanças substantivas no sistema produtivo e na geopolítica desautorizam o fatalismo catastrofista.

23 As práticas das TVs de Rua e de emissoras de TV clandestinas de baixa potência, implicam na transformação do espaço urbano em espaço de apreciação coletiva do vídeo comunitário, criando espaços de visibilidade pública locais. Cf. CHAFFIN, 1995; ALVARENGA, 2004.

Tecnicamente precários e sensorialmente despojados, pouco pareciam prometer em termos de desenvolvimento da retórica audiovisual, além de um suposta reiteração do cinema direto ou do cinéma-verité dos anos 1960. Iniciativas transformadoras, em termos de constituição de circuitos autônomos, como as experiências dos canais de acesso público à TV a cabo do DeepDish TV, do programa Paper Tiger, de canais comunitários de acesso público como o OffenerKanal e muitos outros canais comunitários, eram geralmente vistas como pertinentes apenas às práticas de movimentos sociais. Esforços de articular nacional e internacionalmente produtores independentes (como a Coalizão Videazimuth ou a Associação Brasileira de Vídeo Popular) não eram interpretados como capazes de transformar a retórica do documentário. No máximo, eram “alternativas pobres” para quem não conseguia entrar nos circuitos institucionais da vídeo- arte ou da produção industrial de televisão. Inovações importantes em termos de metodologias de produção coletiva ou de democratização da produção audiovisual, surgidas nestes contextos, passavam por mera benemerência edificante movida pelos remorsos de alguns membros das classes privilegiadas.

As inovações ético-estilísticas, situadas no plano da prefiguração de relações, implícitas nas enunciações documentarias produzidas nas “mídias radicais”, foram amplamente negligenciadas nos anos 1990 e tiveram de esperar dez anos para serem “descobertas”. Desde o início do século, vêm sendo positivadas pela apropriação de seus procedimentos na produção de vídeo artistas de renome (alguns passaram a se autodenominar “documentaristas”), justificados pela “estética relacional” (que só circula como mercadoria porque é documentário), ou indexados como “documentários dispositivos”. É esse o caso das produções de “vídeo popular” de Eduardo Coutinho junto ao CECIP (Boca de Lixo, Santa Marta, Santo Forte, Edifício Master), da apropriação das videocabines de Parabolic People, de Sandra Kogut, das proposições artísticas de Lygia Clark pelos praticantes do vídeo comunitário.

A separação entre videoarte e vídeo ativismo, cultivada até hoje pela crítica cinematográfia e por boa parte dos estudiosos de cinema, se mostra ainda mais perniciosa se nos

lembrarmos que, antes de ser fetichizada na Constituição Moderna[24], a arte, como produção deliberada de fenômenos estéticos, tem caráter prefigurativo.

> A arte, como a maior parte da cultura humana, é inevitavelmente política, esteja isso explícito ou não. E aparentemente, boa parte da arte é de algum modo prefigurativa em algum aspecto. A arte pode muito bem ter começado como mágica a serviço da autossatisfação: "Veja, eu faço esse bicho com minha lança nele para poder matá-lo, e assim vamos devorar o bicho." (…) A arte que mostra um belo futuro possível pode ser considerada prefigurativa também, embora só no plano intelectual, mas a grande maioria da arte futurista parece mais utópica ou distópica do que prefigurativa mesmo.
>
> Foi apenas recentemente, com alguns trabalhos de arte performática política ou ambiental, que podemos ver a verdadeira prefiguração envolvida no que é "oficialmente" denominado arte.[25]

Como Haukas e Rouch nos lembram, a conexão da arte propriamente dita com as práticas sociais da mágica e da mântica não é um fenômeno apenas do passado histórico.[26] Mesmo que, à luz ofuscante da ciência moderna, sejamos levados a desdenhar dessas práticas como

24 Cf. LATOUR, 1994a, 1995, 1996a. Resumindo o argumento de Latour, ele chama de "constituição moderna" a operação intelectual através da qual a modernidade capitalista industrial promoveu, fraturando o universo fenomênico em dois. Um é o domínio de causas finais, dos "homens entre eles". O outro, é o das causas eficientes, "da natureza lá". Esta divisão, transposta para a agência humana, criando o abismo entre a teoria e a prática. Por causa desta brecha, é que o pensamento moderno teria imensa dificulsdade acompanhar os processos em que propósitos humanos são transferidos, corporificados em objetos ou em arranjos materiais que ele chama de redes sociotécnicas, "fatiches" e mais recentemente, atores-rede. Isso se deve, exatamente porque eles são percebidos como como determinantes do comportamento social e não como traduções dele. Esta característica da metafísica desenvolvida a partir do iluminismo é decisiva para que permaneçam obscurecidos o caráter propositivo, prescritivo ou imprecatório dos componentes relacionais do cinema documentário, assim como da arte.

25 GRAY, 2000. (Trad. do autor).

26 ROUCH, 1973. Os Haukas são os "deuses da força" que aparecem "possuindo" os personagens dos documentários *Batalha sobre o Grande Rio* e *Os Mestres Loucos.* Essas entidades sobrenaturais emergem no processo interpretativo que as cosmologias da África Subsaariana realizam diante dos processos de colonização e modernização forçada de suas sociedades tribais.

“falácias semióticas”, não podemos sua eficácia sobre o inconsciente dos praticantes.[27] Atuando na mesma dimensão pré-reflexiva em que a mágica é eficaz, não se pode recusar às tomadas de imagem documentárias a eficácia política inconsciente dos componentes relacionais carreados pela “experiência vicária” provida por elas. A mesma eficácia política buscada por Grierson (para a cidadania inglesa), por Vertov (para o novo homem soviético), por Rouch (para o existencialista), por Brault e Perrault (para a nacionalidade quebequense), entre os anos 1990 e 2010, a prefiguração política, se torna meta explícita de um cinema documentário, que assume como seu objeto imediato as práticas de produção de sujeitos coletivos dos altermundistas e, como seu universo de discurso, os contrapúblicos, associados às plataformas ciberativistas.

Dez anos depois: termidores — ou térmitas?

O balanço feito por Breines, há quase uma década, prenuncia o alarme que Bauman (2003) lança a respeito do alto risco da dependência de laços afetivos, tão intensos como voláteis, para as organizações políticas de oposição, que pretendem se encenar como “comunidades” e, com isso, implicitamente renunciam às disputas da esfera pública política contemporânea. Assim como nos anos 1970, nos 2000, foi menos pela repressão direta — embora ela tenha sido particularmente virulenta no mundo rico — do que pelo uso articulado de várias formas de co-optação pelo mercado que, no final dos anos 2000, o ciberativismo prefigurativo — e, com ele, as plataformas de publicação e a produção de ciberdocumentários prefigurativos — chegaram a um impasse. Falta a participação de voluntários e, com ela, escasseiam-se os recursos materiais, que são gerados pela própria

27 Como o faz Nöth (1990). Para ele, o pensamento mágico estaria apoiado, por um lado, em uma anomalia pragmática, em que os atos do mágico teriam eficiência imediata no mundo sem que resultassem de atos práticos ou de eventos naturais. Por outro, em uma anomalia semântica na relação entre signo e objeto, em que a manipulação dos signos resultaria em efeitos no seu objeto. Não obstante, o autor concede: “do ponto de vista 'interior', no entanto, a mágica é um ato comunicativo que é potencialmente efetivo para os agentes da magia (…) sem efeito imediato, mas com uma influência imediata no signo no inconsciente dos agentes da magia. Portanto, o efeito da mágia é uma terapia semiótica para o corpo ou para ações práticas dos participantes” (p. 191)

atividade de comunicação independente. Essa crise é gerada, de um lado, pela dificuldade de transformar a democracia direta em deliberações que resultem em mudanças substantivas no funcionamento das plataformas. A demanda por mudanças nelas provém, em primeiro lugar, da obsolescência dos sistemas de gestão de conteúdo (CMS, em inglês), baseados em ferramentas ou em linguagens de programação cujo desenvolvimento foi descontinuado pelos desenvolvedores — boa parte dos quais é também voluntária.

Em segundo lugar — e mais importante: a internet mudou muito nos anos de 2005-2007. As plataformas de publicação de material, enviado pelos públicos usuários, deixaram de ser uma atividade de geeks e se tornou o padrão funcional das plataformas mantidas pelas corporações da comunicação telemática. E, como veremos nas três últimas sessões do capítulo 2, é uma dupla armadilha que facilita o controle biopolítico dos públicos, ao rapinar não só a produção de imagens e narrativas dos públicos usuários, mas algo que chamaremos de "privacidade coletiva". Isso vem deixando crescentemente inatendível a demanda dos públicos usuários, principalmente do setor mais politicamente ativo, por recursos de publicação que não promovem a rapinagem subreptícia da produção simbólica e comportamental do público.

Hoje, pouco mais de dez anos depois das vitórias do "Carnaval contra o Capital", vivemos um momento de retração do ciberativismo prefigurativo. Ele se reflete nas dificuldades dos coletivos-redes ciberativistas em manter suas plataformas de publicação e produzir ciberdocumentários que sejam dotados da mesma estelaridade de que dispunham, há dez anos atrás, nas cenas públicas nacional e internacional. A realização de manifestações de rua com pautas e formas de organização oriundas do ciberativismo prefigurativo — a "cultura livre", os coletivos-redes — testemunha que, apesar de assoreado por interesses particularistas, ainda flui entre os produtores de bens simbólicos uma disposição para a transformação social ampla. Há fatores muito diversificados envolvidos no recesso do ciberativismo prefigurativo dos movimentos de "justiça global" que, há pouco mais de dez anos, ganharam o proscênio da cena política. Primeiro, deve-se notar os efeitos de seu relativo sucesso, em termos do estancamento de processos "globalitários": a ALCA tornou-

se uma vaga lembrança, o FMI e o Banco Mundial ocupam-se da salvação das economias dos países capitalistas centrais. O "Consenso de Pequim", que substituiu o "Consenso de Washington", ao acolher parte da classe trabalhadora no consumismo autoespetacular que eficazmente contém os conflitos políticos no mundo rico, representa um desafio biopolítico ainda não contrastado pelo ciberativismo anticapitalista, exatamente pelo seu enraizamento do autoritarismo nas culturas políticas nacionais, hierarquias militaristas, confucionistas, induístas ou, no nosso caso, escravista-patrimonialistas. Contra a pseudomodernidade da ordem social dos países periféricos, a guerrilha semiótica dos coletivos-redes ativistas dos anos 1990 pode ter se tornado excessivamente pós-moderna.

Há quinze anos atrás, quando os levantes neozapatistas eram replicados no mundo inteiro, fazendo surgir uma sociedade civil organizada internacional que gerou espaços de visibilidade pública não linguístico-conversacionais, mas performático-dionisíacos, os ciberdocumentários foram ponta de lança para a regeneração da política no momento de maior expansão das políticas de globalização neoliberal, quando o arranjo de forças político-empresariais arrastava as decisões politicamente relevantes, que tendiam para fora do escrutínio público, apresentando-as como problemas técnico-administrativos. Logo depois das primeiras vitórias, a recém-surgida opinião pública internacional seria varejada por práticas repressivas governamentais, no "norte global" (que, eventualmente, inclui um gabinete do IFICH/Unicamp), a pretexto da nova guerra fria "contra o terrorismo". Porém, o "terror ao dissenso" — título de um ciberdocumentário sobre o período[28] — escancarado, promovido pelos aparatos repressivos governamentais, não foi mais danoso do que a "foraclusão da política", estratégia de progressiva substituição das práticas prefigurativas no cotidiano urbano pelo "inativismo" telemático propiciado por uma sociabilidade virtualizada, deliberadamente orientada para despir a opinião pública internacional da assertividade prática que havia acabado de descobrir com os neozapatistas[29].

28 Vide *Terrorizing Discent* (2008) e *Watch This!* (2004), do coletivo *Glass Beads*.

29 Esta argumentação é desenvolvida, com sombrios diagnósticos sobre o dessoramento do ciberativismo, nos textos de Jodi Dean (2008) e Evgeni Morozov (2011).

As corporações da telemática que sobreviveram ao estouro da bolha das “ponto-com” em 2000 descobriram que o seu sucesso futuro dependia da eficácia com que poderiam usar o controle biopolítico dos espaços de visibilidade pública, gerados pelos usuários para lucrar. Alguns deles, com sucesso, extrapolaram a “estética relacional” do contexto artístico institucional para o mundo da mídia telemática, apropriando-se privadamente do conhecimento proveniente das agregações estatísticas do comportamento particular dos usuários, ou seja, da privacidade coletiva do público usuário. O ano de 2011, da repressão ao WikiLeaks como inimigo do Estado ao patrocínio estadunidense ao FaceBook como arma simbólica, tornou evidente a aliança entre os arcana imperii do aparato repressivo governamental e as empresas de exploração das comunidades estatísticas.

Não obstante, procurar a razão do recesso do ciberativismo prefigurativo apenas na sua repressão direta ou difusa pouco contribui para a rearticulação dos “novos novos” movimentos sociais. Termidores não são novidade na história dos movimentos e, como diz John Downing, “as cheias e vazantes da maré” das mídias radicais é parte da sua realidade. Em Wini Breines, encontram-se análises de discursos e relatos dos impasses vividos pelos Novos Movimentos Sociais dos anos 1960-1970, que fornecem indicações de que o esgotamento que o ciberativismo prefigurativo vivencia hoje tem motivos bem parecidos com os que, há quarenta anos atrás, determinaram a dispersão da “nova esquerda”. A inabilidade em criar mediações tecnopolíticas capazes de sustentar os princípios políticos da democracia direta em processos deliberativos eficazes, para movimentos que alcançaram escala massiva, conduziram ao travamento da mobilização:

> A democracia participativa continha a noção de uma transformação nas relações das pessoas com as instituições e umas com as outras no processo de mudança de larga escala; mais exatamente, eram processos unidos, inseparáveis. Um processo duplo estava sempre em andamento: a criação de comunidades alternativas, incorporando novos modos de se relacionar e decidir, e organizar o poder. Já que a democracia participativa era tanto uma meta quanto

> um método que conduzia a esta meta, os novos esquerdistas frequentemente se encontravam divididos por um dilema político. Diferenças políticas derivavam de diferentes ênfases. Enquanto praticamente todos os novos esquerdistas concordavam que a democracia participativa exigia uma preocupação com os meios, processos e cooperação, muitos não acreditavam que estes processos deveriam ser o alvo político principal do movimento. Outros (…) acreditavam que a tentativa de construir uma comunidade participativa constituía o cerne profundo do movimento.[30]

> Os novos esquerdistas, comprometidos com os valores incorporados na democracia participativa, foram incapazes de operacionalizar satisfatoriamente a participação, particularmente a tomada de decisões, numa organização política massiva. Em alguns casos, tentaram usar a democracia participativa de modo não apropriado, inadvertidamente gerando elitismo e tornando praticamente impossível tomar decisões.[31]

Quinze anos depois do levante altermundista iniciado pelos zapatistas, a "nova nova esquerda" dos coletivos-redes ciberativistas confronta-se com praticamente os mesmos "chifres" do dilema com os quais, quatro décadas antes, os militantes da nova esquerda toureavam. O autoencapsulamento dos coletivos — no caso do ciberativismo brasileiro, sem enfrentar uma repressão política direta, com exceção do contexto paulista — conduziu à desconexão das plataformas com recursos públicos de financiamento, tornando a sua manutenção e atualização dependentes de um trabalho voluntário, cuja disponibilidade se tornou cada vez mais eventual. Os impasses que conduziram à "submersão" da nova esquerda são repetidos no processo de dispersão dos coletivos responsáveis pelas plataformas de publicação aberta.

A dificuldade em avançar nos debates horizontalizados para modificações substantivas nas plataformas e nos procedimentos das organizações ficou patente nos encontros do Estúdio

30 BREINES, 1989, p. 56-7
31 Id. , 1989, p. 62.

Livre (Campinas, setembro de 2006) e no último encontro do Centro de Mídia Independente Brasileiro (Salvador, outubro-novembro de 2010), de que participei. As "mídias prefigurativas" demonstram a necessidade de recursos organizacionais específicos para lidar com as tendências internas à reconcentração de poder baseado no acúmulo de conhecimentos técnicos, no carisma pessoal e na desigualdade na disponibilidade pessoal para as atividades. Mas, principalmente, seria necessário outro modelo além da "comunidade ideal" para desempenhar um protagonismo político na cena pública ampla. (A meu parecer, esse modelo, capaz de transformar as divergências em processos de autotransformação e não de estagnação, seria fornecido por uma autocompreensão dos coletivos-redes ativistas como contrapúblicos usuários.)

Especificamente no caso do documentário político brasileiro, devemos observar a trajetória das organizações que, no final dos anos 1970, se congregaram na Associação Brasileira do Vídeo no Movimento Popular. Financiadas com recursos de ONGs humanitárias estrangeiras, interessadas em fomentar o processo de redemocratização latino-americana, vários projetos de comunicação comunitária e popular foram desenvolvidos entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1990. Depois disso, o dinheiro do fomento caritativo foi dirigido a outros lugares, considerados mais carentes desse tipo de apoio, levando à crise ou ao desaparecimento dos grupos de comunicação comunitária e popular. Os videastas populares e comunitários que não foram absorvidos pelo mercado secundário do audiovisual continuaram suas atividades de mídia alternativa se organizando como ONGs, produzindo seus vídeos e passando a depender, ironicamente, de recursos governamentais. Algumas delas desenvolveram contribuições metodológicas notáveis, tornando-se experiências conhecidas internacionalmente — Vídeo Nas Aldeias, Filmes de Quintal, Associação Imagem Comunitária, Saúde e Alegria, Oficinas KinoForum, Museu da Pessoa et alii. Porém, essas mesmas organizações, enredadas pelos seus compromissos, "perderam o bonde" do ciberdocumentário ativista — ou, para não sermos cruéis: não saltaram deste bonde enquanto ele passava, pelo Brasil, em finais dos anos 1990. A sua produção de documentários continua produzindo, eventualmente, obras dignas de serem situadas entre

as mais importantes da paisagem audiovisual brasileira. Não se deixar de cogitar se a trajetória dos coletivos-rede ciberativistas será muito diferente, já que o movimento de sobrevivência de coletivos-rede ligados ao programa "Cultura Digital" e aos Pontos de Cultura vai exatamente na direção da agregação às burocracias governamentais ou corporativas. Depois de ter negligenciado as inovações metodológicas do vídeo comunitário, estará o ciberativismo brasileiro fadado a repetir a tradição parasitária da elite cultural brasileira, que, desde os tempos do Império, passado o fogo da paixão com "ideias fora de lugar", retorna, filha pródiga, ao seu leito patrimonialista? [32]

Estrutura da Tese

A presente tese está organizada de maneira a mostrar como os desenvolvimentos teórico-metodológicos obtidos foram alcançados a partir do exame das singularidades que identificamos no cinema eletrônico documentário brasileiro, difundido através da internet e vinculado às redes de ativismo político do final dos anos 1990 e da primeira década dos anos 2000.

O primeiro capítulo é dedicado ao fenômeno do ciberativismo prefigurativo no mundo e no Brasil, fazendo uma narrativa sobre seu surgimento e desenvolvimento. Parte-se de uma visão geral do fenômeno e de suas especificidades como forma de ação política, discutindo com detalhe o caráter inovador das plataformas de publicação aberta. A partir do contexto neozapatista de desencadeamento do "movimento de movimentos" anti-globalização corporativa, procuramos identificar as diferenças do ciberativismo prefigurativo com

32 É essa a acusação levantada pelo coletivo PassaPalavra, em sua plataforma telemática, contra os coletivos-redes associados à Casa de Cultura Digital e ao Coletivo Fora do Eixo, representados, respectivamente por Claudio Prado e Pablo Capilé. "a prática realizada anteriormente por algumas organizações e coletivos reencena o patrimonialismo, que um entrevistado nos descreve: §'Apesar do discurso e da estética anarquistas de muitos, e da adoção de organizações horizontais, como redes e coletivos enquanto forma de organização, a apropriação do Estado — seus recursos e estruturas (...). Já enraizados no aparelho de Estado, principalmente no MinC, mas não só, participam da elaboração de editais para projetos culturais e de novos tipos de políticas públicas, como os de promoção do software livre e da consolidação da Economia Solidária, cuja articulação entre essas tecnologias e o Estado é de criação e exclusividade deles." (Passa Palavra, 2011a)

relação a outros movimentos políticos de vanguarda, destacando a forma peculiarmente dionisíaca com que o ciberativismo perfigurativo realiza suas intervenção pública transpondo práticas dos espaços públicos telemáticos para o meio urbano – destacando o uso dos videodocumentários como instrumento de constituição de contrapúblicos ciberativistas. Depois de tecer algumas considerações sobre os dilemas que levaram a uma dispersão da dinâmica de expansão vivida entre meados dos anos 1990 e início dos anos 2000, passamos a examinar o processo de formação do ciberativismo brasileiro, mais uma vez, com atenção à catálise da cena ciberativista através dos ciberdocumentários. Ao final, identificamos algumas contradições desse contrapúblico, possíveis fontes do esgotamento dos coletivos-rede desde meados da década passada.

O segundo capítulo, é dedicado à operacionalização dos conceitos usados na análise dos ciberdocumentários e plataformas ativistas prefigurativas. Na primeira sessão, explicita-se o entendimento de "retórica documentária" a partir da concepção da retórica especulativa de Peirce, passando então à discriminação dos vários estratos (ou camadas) retóricos peculiares às enunciações ciberdocumentárias. Desses estratos, dois recebem especial atenção: as situações de tomada de imagens-câmera prefigurativas, que são interpretadas em sua analogia com o transe possessório desencadeado pelo uso de máquinas de imagens (a "absorção psicastênica"); e as plataformas telemátias de publicação de vídeos. A última sessão do capítulo adota uma chave crítica para buscar demonstrar o caráter astucioso da exploração dos públicos usuários pelas plataformas de publicação proprietárias, a partir do que pretendemos chamar a atenção para o processo de remassificação dos mecanismos de comunicação telemática.

No capítulo seguinte, "Compreensibilidade e Validez do Ciberdocumentário Prefigurativo Brasileiro", desenvolvemos a perspectiva sobre o caráter prefigurativo da produção de documentários a partir de seus precedentes históricos em projetos de mídia alternativa (ou "radical), primeiro retomando a discussão sobre a auto-espetacularização predominante nas plataformas telemáticas corporativas de compartilhamento de vídeos para, em seguida, mostrar como a translação do documentário para uma textualidade não linear acarreta

transformações decisivas em favor da exploração da exploração de uma retórica prefigurativa. Finalmente, a partir de um exame das características gerais do corpus empírico,, discutimos as peculiaridades ético-discursivas do ciberdocumentário prefigurativo, ou seja, suas singularidades em termos de compreensibilidade, modo de manifestar sinceridade intencional, veracidade do conteúdo proposicional e correção relacional.

Os dois capítulos seguintes são construídos a partir de análises dos ciberdocumentários, que se encontram agrupadas segundo suas plataforamas de publicação. No capítulo 4, apresento a análise de cinco vídeos: três sobre os protestos de Seattle e um sobre os protestos de um "Dia de Ação Global" realizados em São Paulo. Observa-se, a partir dos vídeos sobre a "Batalha de Seattle" principalmente os efeitos retóricos diferentes do uso das retóricas próximas ao vídeo comunitário, ao veejaying ou live cinema e ao docudrama de estilística classica. O ciberdocumentário brasileiro A20 – Não Começou em Seattle, Não vai terminar em Québec é examinado em detalhe, dado seu papel de catalisador da formação do coletivo-rede Centro de Mídia Independente brasileiro, pioneiro do ciberativismo no Brasil. No Capítulo 5, dedicado aos Circuitos Compartilhados, escolhi um vídeo que carrega características que recursivamente atravessam os diversos níveis analíticos: discutindo os limites de disseminação de uma obra seminal para a arte contemporânea brasileira (o "Parangolé" de Hélio Oiticica), o documentário não somente manifesta a disposição de um artista (Cuquinha) para a resistência à captura pelo mercado da plataforma dos Circuitos Compartilhados, mostra como a "anti-arte ambiental" de oiticica antecipa a retórica do documentário ciberativista.

O capítulo final "Conclusões da Tese, ConSiderações Finais de Pesquisa", como o nome sugere, tenta recolher todos os aspectos da argumentação a partir dos quais demandam-se novos desenvolvimentos. Isso se refere tanto a necessidade de prolongar a pesquisa sobre a retórica prefigurativa em termos empiricos, com novas análises de plataformas e de ciberdocumentários, quanto às brechas na teorização. Especificamente, tratamos da demanda do desenvolvimentos da proposta de assimilação da Pragmática Universal pela

retórica especulativa pragmaticista e da redefinição do conceito de imagem-câmera. Registramos também a avaliação deste pesquisador sobre o fenômeno do ciberativismo no Brasil, discutindo especificamente os dilemas aos quais ele foi conduzido na sua absorção na esfera pública política.

> "(1) O acesso aos computadores – e a qualquer coisa que possa te ensinar algo sobre como o mundo funciona – deve ser total e ilimitado. Sempre favoreça o Imperativo Mão-Na-Massa!;
>
> (2) Toda a informação deve ser livre/grátis [free];
>
> (3) Desconfie da autoridade, promova a descentralização;
>
> (4) Os hackers devem ser julgados pela sua hackeagem, não por critérios fajutos como escolaridade, idade, etnia ou posição social;
>
> (5) Você pode criar arte e beleza com um computador;
>
> (6) Computadores podem mudar sua vida para melhor."[33]

> A informação quer ser livre. A informação também quer ser cara. A informação quer ser grátis porque se tornou barato demais distribuir, copiar e recombiná-la – barato demais para se medir. Ela quer ser dispendiosa porque pode ter imenso valor para quem a recebe. Essa tensão não vai se dissipar. Ela conduz a um debate encarniçado e sem fim sobre preço, copyright, propriedade intelectual, a correção moral da distribuição casual, porque cada fornada de novos aparelhos faz esta tensão aumentar ao invés de diminuir.[34]

> Quando a informação for de utilidade geral, deve ser livre. Com 'livre', me refiro não ao preço, mas à liberdade de copiar a informação e adaptá-la para uso próprio de alguém.[35]

> Quando a informação é útil, em geral, sua redistribuição torna a humanidade mais rica, independente de quem a distribua ou de quem a receba.[36]

---

33 LEVY, 2001, p. 39

34 BRAND, 1988.

35 STALLMAN, 1992.

36 STALLMAN, 1994.

Essas citações delineiam as pretensões éticas do ciberativismo prefigurativo como um movimento político original, determinante do que se configurou como novo conjunto retórico do cinema documentário: o ciberdocumentário prefigurativo. Sua singularidade reside em eleger a liberdade de comunicação e informação como seu principal propósito, transpondo, desse modo, o efeito latente de "poiese de criação de mundos", pressuposto de toda e qualquer enunciação pública, para a função de conceito definidor de sua retórica. Quando trata a comunicação como fim e não como meio político, o ciberativismo prefigurativo se torna o primeiro movimento social a declaradamente fazer da criação de contrapúblicos, através da experimentação com a reflexividade da ação comunicativa, o seu argumento político fundamental. Apesar de a comunicação em geral, e o documentarismo, em particular, terem estado constantemente na pauta dos movimentos de esquerda – do *agitprop* proletário vanguardista às políticas de identidade dos Novos Movimentos Sociais –, quase sempre foram tomados como ferramentas para a luta política institucional e mesmo para a micropolítica cotidiana. A liberdade de pensamento e expressão, de busca de informação e de privacidade, parecem, até hoje, os últimos direitos humanos a serem defendidos pelas organizações da sociedade civil – ainda que sejam esses os mais decisivos para termos acesso às práticas da democracia política. A universalização do acesso ao uso e a inovação logotécnicas de produção simbólica só foi explicitamente assumida como o principal objetivo da ação política com o surgimento do ciberativismo prefigurativo.

O termo ciberativismo, recém-surgido como categoria da ciência política, nomeia uma nova classe de retórica pública, cujos procedimentos vão sendo progressivamente incorporados ao repertório de estratégias dos atores tradicionais da esfera pública. O movimento de democratização das comunicações, no contexto da desmaterialização do trabalho – e das suas formas de exploração –, deu origem a um sujeito coletivo politicamente ativo, que anteriormente não havia se autonomizado, exatamente por sempre ter sido sempre visto como um utensílio para outros movimentos políticos cujos focos temáticos eram outros. A despeito disso, o uso de máquinas lógicas para alcançar propósitos políticos ou militares ser prática imemorial: suas origens poderiam ser traçadas desde as máquinas de guerra de

Arquimedes ou das invenções de Dédalo – personagem mitológica que bem poderia figurar como patrono do ciberativismo. O próprio conceito de máquina é, originalmente, derivado do uso militar, seja como meio de multiplicar ou somar forças individuais, seja como ardil. [37] O reconhecimento da importância crucial da informação e da desinformação na estratégia política é igualmente antigo: remonta ao Tao Te Qing (Lao Tz, século V a.C.) e ao Ping Fa (*Arte da Guerra*, Sun Tz, século II a. C.) — ou, para os mais eurocêntricos, ao *Príncipe*, de Maquiavel. Foi apenas no último quartel do século vinte que a disseminação do uso de tecnologias digitais e telemáticas para informação e comunicação, para o (auto-)consumo de massa, propiciou a percepção pública de que há disputas política decisivas na produção de máquinas lógicas, de algoritmos e de hábitos coletivos de uso. Parafraseando Kluge, as definições dos alicerces logotécnicos da esfera pública são a arena privilegiada onde as diferendos políticos podem ser resolvidos sem violência física, na qual as lutas por liberdade de pensamento, de comunicação e dos propósitos mais amplos, generosos e autênticos da ciência ganham materialidade.

A interpretação crítica, adorno-benjaminiana, que Kluge faz sobre o conceito de Esfera Pública, sublinha o quanto é decisivo o poder de determinar os usos sociais da "esfera pública de produção", ou seja, da infraestrutura de comunicação moderna, industrial/massiva – e, agora, pós-moderna, pós-industrial/distribuída. As práticas informativas de difusão de vivências para uma audiência atomizada, de interesse na reprodução do capital, são confrontadas por outras, narrativas, de compartilhamento da experiência coletiva, cujos fragmentos prefigurariam a esfera pública proletária – que, para Negt e Kluge [1972], é a esfera pública verdadeiramente universal. Para usar a terminologia da pragmática universal, a força da indústria de cultura em agir de modo latentemente estratégico é constantemente desafiada pelo poder das organizações autônomas da sociedade civil em agir comunicativamente. Negt e Kluge, como implicitamente o ciberativismo prefigurativo, não enxergam suas comunicações como meros "fluxos comunicativos ascendentes" que servem para alimentar processos institucionais de tomada

37 BRITTO NEVES, 2010b..

de decisão. O propósito dos novos e novíssimos movimentos sociais não é mudar leis ou veredictos, é transformar o *Lebenswelt.*

No entanto, as condições atuais desautorizam o maniqueísmo de conceber uma polarização abstrata entre informação/vivência individual *versus* narrativa/experiência coletiva. A luta pela democratização da mídia — iniciada no começo dos anos 1970 pelas rádios livres, pelo cinema e vídeos militantes — ao confluir com o movimento do software livre, na luta ciberativista, desafia a simples oposição entre informação e narrativa, exigindo uma interpretação mais refinada dos conceitos de *Erlebnis* e *Erfahrung*. Quando surge um movimento que afirma que "a informação quer ser livre", não se pode mais ter tanta certeza de que toda informação sirva à estetização fascista da política. Como movimento político-cultural, o software livre sustenta que a lógica de apropriação do trabalho intelectual como mercadoria – como acontece, por exemplo, na notícia jornalística – é perniciosa. Sintomaticamente, a locução "*free software*", brandida por esse movimento, na verdade abriga dois conceitos bastante distintos: comercialmente gratuito e politicamente livre. Não é à toa que muitos propõem substituí-la por *software libre*: "*free*" sempre exigiu explicações demais dos seus defensores, por causa da superposição, no "open source", entre os regimes semióticos da produção de mercadorias tangíveis e do comércio de conhecimentos, do discurso público.

De início, o movimento do software livre reivindicava tão somente uma reinterpretação liberalista da economia de mercado, que conseguiria conciliar um modelo de negócios economicamente sustentável com valores éticos congruentes com os princípios de democracia.[38] Mas, rapidamente, o software livre recebeu uma interpretação hackativista mais "anarquista", segundo a qual configura-se como o arranjo produtivo que, imediatamente ou como inspiração, demonstra a viabilidade de uma revolução político-

38 Benkler e Lessig são advogados da Electronic Frontier Foundation, um thinktank liberal estadunidense que defende uma normatização diferente para os bens simbólicos. Benkler, em específico, desenvolve seu argumento em favor de uma público que não é mais consumidor, mas "usuário" (BENKLER,, 2000. LESSIG, 2006.)

econômica em que a democracia direta torna-se um fator gerador de eficiência produtiva[39]. Tornada possível, essa última, pelo desenvolvimento tecnológico pós-industrial, a lógica da tecnocultura livre realizaria aqui e agora a utopia na qual a sociedade civil pode contrastar o poder comunicativo de governos e corporações. O arrimo para ambas as versões do argumento da cultura livre é que os produtos imateriais do trabalho humano – os programas e, por extensão, todo conhecimento humano – não são destruídos no consumo, como o são os bens tangíveis, portanto não tem cabimento torná-los artificialmente escassos. Bens simbólicos ganham valor de uso, evoluem à medida em que são usados de maneira livremente compartilhada. O "bem comum" pede que os produtos do trabalho imaterial estejam permanentemente abertos para serem usados, reproduzidos, estudados e ainda para servirem ao desenvolvimento de outros produtos, os quais também devem ser postos em circulação sob as mesmas condições. O movimento do software livre defende que os bens imateriais deveriam ser apropriados segundo quatro liberdades: usar ou interpretar, descobrir como funciona ou analisar, copiar (para fins comerciais ou não) e produzir a partir deles bens simbólicos derivados. O software libre é contraposto ao "software proprietário" porque prescreve que seus usos jamais podem torná-lo privatizado, determinando que permanecerá publicamente acessível para ser utilizado, estudado, copiado, distribuído e empregado na criação de obras derivadas.

Há uma diferença entre o produto simbólico *libre* e o *copyleft:* este último proíbe toda e qualquer forma de privatização do conhecimento, veda lucros comerciais e compromete todas as derivações ou reproduções a serem tão "livres" quanto as suas fontes. O *copyleft* é a radicalização, anti-mercantil e dotado de "viralidade", do open source.[40] Todos esses novos regimes de circulação do trabalho intelectual, chamados de licenças livres, podem ser caracterizados como um "hackeamento" dos códigos jurídicos dos "todos os direitos reservados", com finalidades científicas, políticas e também artísticas. Além de ser um

39 A translação das práticas colaborativas do software libre para o espaço urbano constitui um assunto de elaborações político-prefigurativas à parte, cf. COLEMAN, 2004b; DARKYEGGIE, 2005.

40 SALTER, 2003, p. 129. *Free Software Foundation*, 1996.

componente fulcral da retórica ciberativista de transformação social, o licenciamento livre vem se tornando um campo novo para a experimentação poética.[41]

O argumento das quatro liberdades tem vastas implicações para as sociedades de economias pós-industriais, já que nelas a produção de valor passou a se apoiar na exploração do trabalho imaterial que, por sua vez, é arrimada na dominação por controle informacional biopolítico. O propósito do *copyleft* e da disseminação dos "conhecimentos livres" é achatar a topologia assimétrica criada pela oligopolização das infraestruturas logotécnicas da comunicação massiva no começo do século 20. E, agora, impedir a reconcentração do poder de produção simbólica realizada através das comunicações por redes distribuídas, projetada pela "Web 2.0" (vide capítulo 2). A esperança implícita nas licenças livres, que se tornou também a dos ciberativistas prefigurativos, é que a multidão formada pelos públicos usuários, e co-desenvolvedores, suplante as estruturas piramidais de poder, constituídas pelas tecnoburocracias corporativas e govenamentais, que concentram e unidirecionalizam os fluxos de informação sobre a própria sociedade. Essa disputa política vai desde o controle do espaço físico urbano até a circulação dos produtos da pesquisa científica das universidades, passando pela produção audiovisual.

A universalização do acesso a tecnologias de informação e comunicação e a democratização das práticas de inovação logotécnica abrem-se como oportunidades únicas para uma exploração das relações entre narrativa e informação, para além de uma contraposição simples entre informação e narrativa. É surpreendente que quando a informação torna-se "livre", permanentemente pública, não privatizável, ela passa a exibir os traços da definição benjaminiana de narrativa. Trata-se de uma necessidade lógica, pois como Peirce sustenta, o uso do conhecimento pressupõe e depende do compartilhamento coletivo, ou seja, da circulação pública, que cria públicos. Isso é posto em prática na "cultura livre", que faz desaparecer a distinção entre produtor e consumidor ao nos transformar em usuários co-desenvolvedores de bens imateriais.

41 As possibilidades de uso do licenciamento para práticas de conceptualização artístico-ativistas é um campo praticamente inexplorado (cf. LIANG, 2003-2004, MOREAU, 2010; BRITTO NEVES, 2008)

A utopia de uma sociedade de *hackers, amateurs e bricoleurs*, traduzida para o cinema, traz uma expectativa de que nas enunciações cinematográficas possamos dar um definitivo "adeus a Aristóteles" no que tange à concepção do processo comunicativo, escandido linear e unidirecionalmente do emissor/cineasta/autor ao receptor/espectador/audiência[42]. Mas, como veremos no capítulo 3, na discussão sobre o "*massacre do fair-use"* de conteúdos protegidos no YouTube, o modelo industrial-clássico, que já vinha se tornando incongruente com as relações concretizadas nos processos comunicativos do cinema tardio[43], passou a ser violentamente hostil à autonomia criativa dos *públicos usuários*, no contexto da disseminação digital-telemática dos bens intelectuais[44]. O processo de transformação dos públicos de consumidores/enunciatários em usuários/co-enunciadores começou com a apropriação social do cinema Super8 "amador", passando para o vídeo doméstico e daí para o hobbismo informático[45]; para ser, hoje, sistematicamente sustentado pelo ativismo artístico, que explora a cibertextualidade telemática[46].

Essa transformação na relação entre os sujeitos envolvidos na enunciação cinematográfica estabelece um segundo ponto de inflexão na história da retórica documentária. A *interatividade*, explorada nas situações de tomada documentário direto, depois de ser transformada em *reflexividade* pelo uso meta-discursivo das interações entre o cineasta/cinegrafista e o ator social, é agora novamente deslocada. Se, nos conjuntos retóricos reflexivo-interativo e subjetivo-performáticos o sujeito-diante-da-objetiva conquista um poder de participar da determinação das pretensões de validez da enunciação

42 "Adeus a Aristóteles" é o esperançoso título de um famos artigo das "teorias latino-americanas da comunicação", (BELTRÁN, 1971) que denuncia os logros das mídias massivas de comunicação e saúda as mídias populares, comunitárias e militantes.

43 Termo de HANSEN, 1997, através do qual a autora sustenta que, desde a banalização do uso do vídeo, estamos saindo do modelo industrial clássico de cinema.

44 BENKLER, (2000) defende que à medida em que os bens simbólicos passam a ser independentes de media físicos, os públicos estão deixando de ser consumidores para se tornarem usuário.

45 O exame sobre a atuação dos usuários na transformar arranjos logotécnicos de modelo supostamente obsoleto de microcomputador (o TRS-80) demonstra que não há um domínio dos especialistas sobre eles, na medida em que organizam espaços de visibilidade pública autodeterminados. (LINDSAY, 2005)

46 LEWANDOWSKA, 2007 (ref. Nota 10, cap. 1)

documentária, agora é a fixação dos indivíduos nas posições que tende a ser rompida, dando a todos os participantes empíricos as mesmas condições de ocupar as posições da enunciação. A demanda de isonomia na determinação do sentido das imagens-câmera se materializa na possibilidade de os participantes se deslocarem livremente entre as posições três posições da situação de tomada ("diante da objetiva", "detrás do visor", ou "diante para a tela"). Não é por outro motivo que o visor da câmera (viewfindeer) foi se tornando fiscamente reversível, saindo do eixo da objetiva, permitindo ser voltado, como um espelho, para quem é filmado. O ciberdocumentário prefigurativo manifesta o desejo dos sujeitos em tornarem intercambiáveis e provisórias as suas posições nas relações estabelecidas pelas máquinas de imagens. A crescente mobilidade dos monitores segue a mesma tendência. O vídeo digital telemático parece retomar e extrapolar a dupla funcionalidade do cinematógrafo de Lumière, assim como a instabilidade paratextual do antigo cinema de atrações.

Graças ao *copyleft* e à pirataria, as imagens-câmera documentárias se tornam, por assim dizer, semioticamente centrípetas quando postas para circular nas redes telemáticas: seu sentido se autonomiza na medida em que sua aglomeração em sequências e em enunciações documentárias individuais se torna cada vez mais ocasional. A produção de ciberdocumentários de eventos públicos (por exemplo, sobre manifestações anti-globalização) mostra que a partir dos mesmos eventos ou mesmo das mesmas tomadas proliferam variantes de planos, sequências e enunciações documentárias, que não se pode dizer nem que remetem a uma mesma enunciação documentária original, nem que se trata de enunciações diferentes. O suposto poder "semiúrgico" do cineasta-montador vai se tornando cada vez mais provisório. No contexto da perfusão cibertextual de imagens-câmera, os produtores de vídeo estão deixando de se enxergar e de querer serem enxergados como os mestres da moviola, como ocorria antes com os cineastas-semiúrgos do cinema de autor. Não é que o poder da montagem tenha desaparecido ou sido abandonado pelos documentaristas. Como a montagem passa a jamais cessar de poder ser rearticulada, como é notável nos experimentos de montagem improvisacional, – nas exibições de *live cinema*, no

VeeJaying do coletivo Media Sana ou nos “excertos de A.N.T.I. Cinema” de Grazi Kusch – a autoria tende a se tornar *disseminada e eventual*.

Seguindo-se a uma certa exaustão das reelaborações gráficas sobre as tomadas subjetivo-performáticas (ou seja, a estilística da vídeo arte dos anos 1980-1990), a pertinácia dos documentaristas se vem se deslocando da pós-produção para a tomada e para os circuitos. Até então os circuitos de exibição e a criação de contextos de apreciação havia sido considerada como um desafio exterior ao ofício do cineasta, assunto para produtores executivos ou distribuidores. No ciberdocumentário, o desenho do circuito passa a ser parte do seu *metier*. Por outro lado, a estruturação das situações de tomada no documentário sempre foi encarada como assunto de uma busca vanguardista por um ideal expressivo, na qual raramente cabia um pluralismo retórico. A estilística da tomada direta pretendia suplantar a tomada expositiva do documentário clássico, assim como a performatividade subjetiva da tomada direta se apresentava como um avanço em relação às práticas de captação anteriores. No horizonte da difusão distribuída autocontrolada pelos públicos, as tomadas passam a ser objeto de exploração poética específica, pois as imagens-câmera passaram a poder circular de modo independente. Não é que se tenha abandonado a investigação sobre como organizar as situações de tomada. Embora, no ciberdocumentário prefigurativo, as tomadas derivem principalmente da retórica do “cinema direto”, por causa do sempiterno apego do documentário político, o pensamento sobre elas não se esgota nesta estilística. Os documentaristas se dão conta de que os processos de apropriação das imagens em circulação telemática permitem-nos explorar, política e poeticamente, as possibilidades de sua inserção em um número ilimitado de obras derivadas. As imagens dos protestos em Londres, Seattle, Praga, Gênova, Cancun, Miami, São Paulo, Florianópolis, etc., recebem múltiplos percursos através de um repertório não delimitável de ciberdocumentários derivados.

O ciberativismo é uma expressão do ativismo tecnopolítico. Ele se constituiu a partir da confluência entre diversas lutas por livre acesso ao conhecimento, que se desenvolvem nos mais diversos campos de atividade humana, movimentos em favor da publicidade irrestrita

dos bens simbólicos que atravessam a era moderna. Tais movimentos envolvem os esforços para a retomada do espaço urbano, a criação de espaços de uso coletivo, a democratização do acesso da sociedade civil aos meios de comunicação social e o compromisso da pesquisa científica e artística com a difusão democrática do saber. No entanto, foi apenas a partir de meados dos anos 1960 que muitos grupos politicamente ativos começaram a interpretar os pressupostos dialógicos da ação comunicativa como sendo exatamente os mesmos que sustentam a inovação tecnocientífica socialmente relevante. Por isso, os tratam como temas fundamentais da luta política pela universalização da liberdade de comunicação. O ciberdocumentário prefigurativo explicita esses propósitos democráticos, inerentes ao trabalho intelectual, nas características que os tornam um conjunto retórico cinematográfico original. No entanto, esses traços já se encontravam na inauguração do “cinema tardio” eletrônico analógico, pelas modificações que trouxe para a circulação do cinema. Em termos gerais, seriam estes os traços fundamentais das enunciações documentárias dos públicos digital-telematicamente pré-estruturados:

- Circulação transnacional ajustada por praxes de uso local/pessoal;
- Acentuação da reversibilidade das posições de participação na enunciação;
- Não discriminação da enunciação pela identidade do enunciador, que se torna vaga, coletiva ou indelimitável;
- Indexação retórica realizada com autonomia por *públicos usuários*;
- Acessibilidade / usabilidade estendida aos completamente leigos em TICs;
- Horizontalização do espaço de visibilidade gerado pela enunciação, curto-circuitando as estratégias retóricas mass-mediáticos (*news values*, *gatekeepings*, *agenda settings* e "espirais de silêncio");
- Critérios de pertinência contextual instáveis, definidos *ad hoc*, não institucionalmente determináveis de modo unilateral, “emergentes” na sua circulação, através das atividades interpretativas
- dos públicos (indexação paratextual, comentário e reverberação em novas enunciações);

- Transferência para o plano do “conteúdo” e uso de inovações jurídico-econômicas de apropriação do trabalho intelectual – as licenças livres ("software livres", “open-source”, “creative commons” ou "copyleft"), devido à necessidade de garantir a interoperabilidade entre as máquinas simbólicas.[47]

Esse conjunto retórico não adveio por acaso. A liberdade de compartilhamento dos bens simbólicos – o critério de correção relacional da validez ético-comunicativa – é o pressuposto fundamental tanto para o trabalho de inovação tecnocientífica quanto para a sua apropriação democrática. Ao perceberem isso, os ciberativistas (como décadas antes os midiativistas) exploraram as capacidades específicas da retórica tecnocientífica – e do “documentário como inscrição científica” – para constituírem espaços de visibilidade pública com propósitos políticos prefigurativos. O que se pretende experimentar são relações sociais e políticas horizontalizadas, solidárias, polifônicas, eticamente plurais, nas quais o componente financeiro-econômico não é mais central[48].

O ciberativismo “altermundista”, “movimento de movimentos”, que ganhou a cena pública ampla em Seattle, 1999, emprega a estratégia de traduzir para as TICS a política prefigurativa originalmente desenvolvida pelos grupos feministas dos anos 1970. Uma característica fundamental das “mídias radicais” prefigurativas é prover arenas para políticas prefigurativas, nas quais outras relações interpessoais são experimentadas. Assim, se toda enunciação pública implicitamente atualiza uma poética de criação de mundos, é nas enunciações dos contrapúblicos que esse poder se manifesta plenamente. Ali ele pode ser explicitamente instrumentalizado em retóricas de autopoiese de públicos[49] . Conforme os próprios agitadores dos protestos de Seattle afirmam, sua política prefigurativa foi diretamente incorporada no movimento de oposição à globalização neoliberal, incluindo o

47 O conceito de máquinas simbólicas, distinto de máquinas lógicas, provem de NÖTH, 2001.

48 Cf. A narrativa da origem das plataformas de publicação aberta, por arnison, 1999, 2001b.

49 Segundo WARNER (2002), as enunciações púbicas minoritárias ou idiossincráticas são diretamente vinculadas ao surgimento de espaços de visibilidade pública paralelos à supostamente universal esfera pública burguesa, os chamados contrapúblicos (quando assumem uma relação de oposição à visibilidade publica burguesa) ou subpúblicos (quando tratam de temas de interesse específico de seus membros).

projeto da rede CMI/Indymedia (Solnit, & Solnit, 2009). Portanto, o ciberativismo distingue-se como uma retórica para a ação política que adota a disseminação de inovações logotécnicas e a intervenção crítica sobre os arranjos sociotécnicos institucionais. Isso com o objetivo de promover a democracia participativa.

Embora a racionalização da política e a politização do cotidiano sejam projetos antigos, como movimento político, o ciberativismo é original ao adotar uma retórica de proposição de relações sociais não repressivas através da tradução desses argumentos para a concepção de hábitos coletivos de uso de máquinas lógicas (computadores, transmissores, máquinas de imagens) e na construção de máquinas simbólicas (algoritmos, protocolos). O desafio, posto para o ciberativista prefigurativo, é apropriar-se das máquinas lógicas produzidas no capitalismo para lhes emprestar determinações anticapitalisas, ou seja, para torná-las propícias à autopoiese de *ethoi* público-democráticos participativos. A argumentação ciberativista arregimenta emoções, máquinas e hábitos comunicativos para desenvolver práticas de democracia participativa que aumentem o poder comunicativo da sociedade civil, principalmente daquele setor que passou a se estruturar como público usuário. Há também uma predileção pela politização dos procedimentos de trabalho, de etiquetas, princípios éticos e códigos de conduta.

Desde o final dos anos 1960, os movimentos sociais observaram que a lógica "sociedade do consumo/espetáculo" incorporou práticas comunicativas oriundas da crítica radical que os novos movimentos sociais lhes dirigiam. O capitalismo aprendeu como lograr/lucrar com as demandas de reconhecimento canalizadas através das "políticas de identidade". Como sustenta Baudrillard (1995), o capitalismo tardio vem elaborando respostas às ações subversivas lúdicas, contra formas de opressão na vida cotidiana, postas em prática por grupos radicais desde os anos 1960, em movimentos como Provos, as Internacionais Letrista e Situacionista e, no Brasil, os movimentos Poema-Processo e Neoconcretista.[50]

50 Estes movimentos artítico-políticos são examinados, respectivamente, em Guranaccia, 2003; Debord, 1997; Vanheigen, 2002; Berenstein-Jacques, 2003; Oiticica 1986; Favaretto, 1992/

Segundo o autor de *A sociedade de consumo,* a lógica do consumo de bens simbólicos para a ostentação de status social assimilou a ludicidade da crítica contracultural dos anos 1960-1970, o que se nota com uma espécie de privatização das práticas de autoespetacularização do público. Essas hipóteses parecem-nos bastante congruentes com a rápida sucessão de máquinas de imagens no período recente, das câmeras Super8 aos "sites de relacionamento" com compartilhamento de imagens. Autores críticos vêm apontando as circunstâncias presentes, como o paradoxismo em termos de desapossamento mental dos sujeitos. A adesão de um público amplo a “flashmobs” sem qualquer proposta política, a plataformas de publicação corporativas, redes de “relacionamento” e outros produtos incessantemente criados pela indústria da cultura, é motivo de ressentimento pelos ciberativistas. Talvez estejam, inconscientemente, repetindo a decepção de Adorno com a classe operária nos anos 1930, ao enxergar na indulgência dos públicos telemáticos uma capitulação voluntária à “captura de fluxos”.

Porém, pelo menos entre o final dos anos 1970 e meados da década de 2000, as tendências de uso das máquinas lógicas conheceram uma reversão das tendências massificantes que eram a tônica do segundo terço do século XX. Organizações da sociedade civil conseguiram desviar os programas logotécnicos dos dispositivos de autoespetacularização, através das experiências de cinema amador, marginal e militante. Essas práticas se desdobraram no vídeo “popular”, depois no “comunitário” e agora no ciberativista, por todo mundo. Em boa medida, a hoje esquecida “Coalizão Internacional de Videastas Independentes – Videazimuth” delineava o tipo de atuação que só seria efetivada uma década e meia depois, pela rede Indymedia.

Desse rarefeito acúmulo de experiências do movimento do vídeo popular e comunitário – inclui-se aí o aprendizado com decepções trazidas pela dependência de financiamento de ONGs de países ricos e fundações ligadas a corporações e a governos nacionais – , o ciberativismo surgiu como uma retórica de cidadãos politicamente ativos articulados horizontalmente. Organizados como redes, passaram a usar as máquinas lógicas para experimentar inovações nas relações sociais, criando arenas de regras autodeterminadas.

Esses experimentos, ou “prefigurações”, pretendiam pôr em prática a horizontalidade das relações políticas (incluindo as interpessoais), a despersonalização da argumentação e a deliberação através de processos comunicativos de produção de consensos – em detrimento dos processos estratégicos de formação de maiorias da esquerda ortodoxa. Como veremos adiante, é possível enxergar, nos resultados desses experimentos, resultados parecidos com os obtidos pelos novos movimentos sociais estadunidenses. Porém, a escala desses experimentos e as circunstâncias culturais sugerem aspectos de uberdade ausentes no contexto da contracultura estadunidense.

Nomes e classificações

Ciberativismo deriva do neoprefixo “cyber-”, oriundo do grego κυβερνήτης, *kubernētēs*, piloto, aquele que governa. Do termo, derivaram-se “governo” e “cibernética”. Igualmente, os termos sociedade de controle e ativismo cibernético são biopolíticos. Com isso, a disputa entre argumentos de como a sociedade deve ser organizada deslocou-se dos fóruns físicos e páginas escritas para procedimentos de operação das máquinas de raciocinar. Para alguns, as máquinas são uma matéria de expressão que permite uma retórica menos incerta do que a de tentar governar processos intersubjetivos menos mediatizados. Para outros, não passa da transposição dos velhos dilemas para novos suportes. Enquanto o ciberativismo tem na “autopilotagem política” da sociedade seu propósito, as alianças corporativo-governamentais de controle social buscam esvaziar a eficácia dessa autopilotagem, transformando-a em uma “interface amigável”. Para ambos, vale o velho conselho taoísta: “governar é como fritar pequenos peixes”, ou seja, governante eficaz é governante que não aparece. Para os interessados na democratização da vida cotidiana, a estratégia mais coerente é difundir valores e propagar práticas de abertura ilimitadas ao uso, aprendizado, derivação e disseminação do saber, esteja ele corporificado em espaços físicos urbanos, máquinas lógicas ou simbólicas, princípios éticos, argumentos narrativos ou “informações”.

A retórica ciberativista emerge daquilo que é seu objeto – o conhecimento – e converge para o seu propósito – quer ser livre.

Na Wikipedia, em inglês, *cyberactivism* aparece como sinônimo de *Internet Activism*, *Online Organizing*, *Electronic Advocacy*, *E-campaigning*, *E-activism* e, em parte, *hacktivism*. Em português, usa-se chamar a prática de "ativismo na internet", "ativismo digital", "online", "eletrônico" ou ainda "ativismo telemático". Tais variações terminológicas não são gratuitas: traduzem uma diversidade de práticas políticas, cada qual com sua panópla de táticas prediletas. Vegh (2003) e Samuel (2004) avançam distinções terminológicas que serializam as *praxes* ciberativistas segundo um gradiente de intensidade de apropriação política das máquinas lógicas e simbólicas. As práticas ciberativistas começariam na simples ação de garimpar e consolidar informações dispersas na internet. Passariam pela obtenção de visibilidade pública para temas através da disseminação de conhecimentos sobre eles (*advocacy*), pela organização coletiva e pela produção de programas de esquiva ao controle político. Seu paroxismo seria encontrado naquelas formas (literalmente) virulentas de ação direta telemática que, para alguns, confinam com o ciberterrorismo e a ciberguerra.

Segundo Alexandra Samuel, dentre as práticas ciberativistas consideradas mais francamente agressivas, encontra-se o hacktivismo (de "hacker"+"activism"). Os hacktivistas são ativistas que sabotam sistemas de informação de oponentes políticos, picham sites institucionais (como os ataques dos muçulmanos *Fantabulous Defacers* contra sites israelenses e indianos), criam e difundem programas que burlam os dispositivos de censura mantidos por governos nacionais (como o *Six/Four,* que atravessava a censura do governo chinês), e – coisa que interessa particularmente a nosso tema – tornam inócuos segredos industriais, como o sistema de criptografia dos DVDs. Algumas vezes, ataques hackativitas chegaram a levar ao colapso serviços públicos, como o fez *millw0orm*, que, em 1998, derrubou os sistemas de segurança da usina nuclear indiana *Bhabha Atomic Research Centre*, em Mumbai. [51]

51 PENENBERG, 1998.

O DeCSS, algoritmo desemcriptador dos DVDs, está entre os hacks mais famosos e bem-sucedidos. “De autoria de um adolescente norueguês, Jon Johanson, era parte de um esforço para desenvolver um tocador de DVD de código aberto para o sistema operacional Linux que pudesse competir com o monopólio dos estúdios sobre os aparelhos reprodutores de DVD.”[52] Pode-se dizer que ele modificou a história da difusão audiovisual, dando-nos o direito de enxergar no interior dos nossos DVDs, poder assisti-los sem pagar patentes ou depender de software proprietário, de produzirmos nossos próprios discos de vídeo e de copiá-los à vontade. É este o *hack* que nos confere o acesso à prática, garantida pela lei brasileira, de copiar para si sem propósito lucrativo.[53] O DeCSS permite que assistamos e produzamos DVDs em computadores que rodam sistemas operacionais abertos como o GNU/Linux. Foi através deste *hack* que todos nós, pesquisadores de cinema, de comunicação e o público em geral, além de não sermos mais obrigados a piratear ou a adquirir algum sistema operacional proprietário para ver um filme, passamos a desfrutar da ampla difusão semiclandestina de obras audiovisuais, da qual se beneficiam desde as videotecas universitárias até os produtores musicais de fundo de quintal, passando pelos contrabandistas e ONGs ligadas à democratização da mídia.

Vegh considera que o ciberativismo surgiu porque "os ativistas agora se aproveitam das tecnologias e técnicas fornecidas pela internet para alcançar seus propósitos tradicionais". Essa, no entanto, é uma perspectiva bastante conservadora a respeito das transformações na política acarretadas pela arregimentação de máquinas e algoritmos como meios de ação. Supõe, de modo tradicional, haver uma divisão clara entre o domínio da estratégia, como definição dos propósitos finais, e o campo das táticas, como seleção de instrumentos e propósitos intermediários. Essa concepção deixa de observar que a singularidade do ciberativismo encontra-se exatamente na metamorfose dos propósitos da ação, que torna a busca por poder político tendencialmente indiscernível da busca por saber.

---

52 Cf. Samuel, 2004: 165 e ss., trad. minha; cf. tb. Effector, 2001

53 Acerca do extenso debate sobre os danos causados ao público pela submissão dos legisladores aos interesses da indústria cinematográfica, vide a página da *Electronic Frontier Fondation*, especialmente dedicada ao assunto. Disponível em::<http://www.eff.org/issues/dvdhttp://www.eff.org/issues/dvd>.

Ora, é justamente a distinção entre meios e fins, saber e poder, que a biopolítica está em vias de superar. O ciberativismo, na medida em que vai compreendendo a si mesmo como movimento político singular, aproveita da liberdade de comunicação, ainda parcial e temporariamente gerada pelas inovações tecnopolíticas vinculadas ao autoespetáculo. O ciberativismo prefigurativo procura oportunidades para promover formas irreversíveis de universalização do acesso livre ao conhecimento tecnocientífico. A tarefa do ciberativismo, cada vez mais, é deslocar a lógica de produção intelectual para o que chamam de "cultura livre" ou "conhecimentos livres". Quando os pioneiros da publicação aberta sustentavam que o sentido político do desenvolvimento e do uso de mecanismos que permitem a qualquer pessoa publicar possui exatamente a mesma natureza do compartilhamento de trabalho intelectual do movimento do software livre, eles tornaram indiscerníveis suas estratégias de suas táticas. No ciberativismo, os propósitos se realizam nas ferramentas. Como sustenta *Maffew,* o pioneiro das plataformas de publicação aberta:

> Não trabalhamos para convencer as pessoas de que este é um bom jeito de fazer as coisas. Estamos fornecendo um espaço no qual as pessoas possam decidir, elas próprias, se este é um bom jeito de fazer as coisas. A jornada é o destino. A publicação aberta não é nova. É uma reinvenção eletrônica da antiga arte de contar histórias. A publicação aberta é software livre. É liberdade de informação, liberdade para a criatividade.[54]

Alexandra Samuel, ao examinar o hackativismo entre meados dos anos 1990 e começo dos anos 2000, sugere que as táticas, estratégias e contextos de origem dos ciberativistas, estariam fortemente co-determinados. A autora, ao caracterizar o hackativismo como forma de ação política correlata à telematização da esfera pública, sustenta o caráter parcialmente autossatisfatório dessa prática política. Até certo ponto, seus resultados comunicativos se realizariam a despeito do caráter remoto de resultados políticos concretos. Esse traço corresponderia menos a uma busca da interação pela interação do que por afirmações

54 ARNISON, 2001b.

identitárias coletivas. A tese de Samuel (2004)[55] reforça a percepção de que, o ciberativismo é a política prefigurativa da liberdade de comunicação, já que esta constitui reflexivamente o objetivo e o método de luta do movimento. Essa tendência distingue-se nas plataformas de publicação ciberativistas por sua acentuada autonormatização, que se extende aos dispositivos de autoindexação dos documentários ciberativistas.

Ainda segundo Samuel, as formas mais agressivas de desobediência civil telemática se aproximam da ciberguerra e do ciberterrorismo, ao priorizarem os resultados finais de intervenções contra plataformas telemáticas de adversários políticos. No *political cracking*, os ciberativistas realizam atos francamente ilegais, desde invasões para pichar páginas de grupos oponentes, tomadas de computadores servidores de instituições para sabotagem das suas operações, quebra de algoritmos de criptografia ou uso de criptografia para burlar dispositivos de censura ou de vigilância a grupos politicamente subversivos. Em geral, os praticantes dessas formas de ação direta disruptiva, quase delinquente, são legitimados apenas por "elites" de hackers, subcontrapúblicos de praticantes altamente especializados, que dispendem boa parte dos seus esforços para escapar de serem identificados e responsabilizados criminalmente. Não suas identidades, mas apenas o resultado das ações dos hackers recebem ampla visibilidade pública. Para alguns críticos[56] , o *political cracking* e o hackerismo agressivo confinariam com o ciberterrorismo e a ciberguerra: da pichação de páginas telemáticas ou do redirecionando dos internautas para sites adversários, paródicos ou falsos, através de vários tipos de sobrecarga dos computadores servidores. Às vezes, os ataques passam ao roubo de dados sigilosos (como no Wikileaks) e ao dano a sistemas de informação de governos e empresas. O hackativismo é uma forma peculiar de ação direta cuja emergência decorreria de circunstâncias excepcionais, nas quais há indivíduos-chave cuja super-especialização lhes provê uma grande concentração de força para produzir ruído nas comunicações alheias.

55 A análise de Samuel correlaciona as novas condições de autoria à dissipação da *accountability* no ativismo político na esfera pública contemporânea. Retomaremos essa discussão mais adiante, apresentando conclusões distintas.

56 Como, por exemplo, para ARQUILLA, RONFELDT, 1993.

No entanto, a maioria das práticas hackativistas são dirigidas à esfera pública ampla, para obter legitimidade diante do público usuário "não convertido". Para isso, empregam diversos procedimentos para obter visibilidade não apenas para as "causas", ou para os propósitos das ações, mas também para os propositores das ações e os métodos empregados. Os propositores, individuais e coletivos, quase sempre são identificados por pseudônimos individuais ou denominações coletivas. Através deles, comprometem-se com outra esfera de *accountability* e responsabilização política. O destaque dado à engenhosidade dos procedimentos sublinha a adesão à ética *hacker*, para propiciar sua apropriação por outros ciberativistas, em favor de outras causas de oposição. É esse o caso das ações de *performative hacking*: promove-se a mobilização coletiva para atos de desobediência civil, produzindo "inundações" de mensagens para serviços de correio de organizações adversárias (*NetFlood*), publicando mensagens coletivas em múltiplos endereços, ou ainda desencadeando o travamento de servidores por "piquetes virtuais" (virtual sit-ins). No entanto, ninguém pode prever o rumo das apropriações de técnicas hackativistas. Mais recentemente, usando autorias obscuras ou difusas, esses mesmos recursos foram mobilizados nas ciberguerras russas contra a Estônia em 2007[57], e no ano seguinte, contra a Georgia[58]. Neste ano, os ataques se voltaram contra blogueiros ativistas da própria Rússia[59]. Ao que tudo indica, foram realizadas, pelo menos em parte, por usuários russos voluntários, mobilizados pelo discurso nacionalista do governo. Coisa semelhante parece ter ocorrido com o programa nuclear iraniano, golpeado pela "primeira arma feita inteiramente de código".[60]

57 JOHANNES et al. , 2008.

58 COLEMAN, 2008. MARKOFF, 2008. HOLLIS, 2011.

59 PUTIN WATCHER, 2011. SIDORENKO, 2011. CLEEK, 2011.

60 Um vírus, Stuxnet, teria sido desenvolvido por Israel e os EUA para atingir especificamente as centrais nucleares e centrífugas de urânio do Irã. Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Stuxnethttp://en.wikipedia.org/wiki/Stuxnet> e <http://vimeo.com/25118844?secondchancehttp://vimeo.com/25118844?secondchance>, acesso 12ago2011.

(Contra)publicação aberta

Uma prática fundamental para a contrapublicidade telemática é a do *political coding*, a "programação politizada" de programas e algoritmos de interesse para a democratização do acesso aos recursos de comunicação e informação. Como prática de *hackativismo*, a programação politizada é do maior interesse para esta pesquisa, uma vez que a programação e a manutenção em operação das plataformas de publicação de documentários é um caso de "codagem politizada". Através das plataformas de publicação aberta, qualquer pessoa com acesso à *world wide web* se tornou capaz de, sozinha e sem outros recursos, tornar públicas uma infinidade de imagens e textos. Durante algum tempo, aliás, era possível fazer publicações anonimamente nas plataformas ciberativistas, para escapar a perseguições políticas e econômicas. Embora as condições para isso sejam cada vez mais árduas – o CMI-Brasil, por exemplo, é um dos últimos sites da rede Indymedia a não registrar os endereços IP dos usuários, sendo é constantemente pressionado para deixar de fazê-lo.

O ciberativismo prefigurativo traça um percurso histórico da pichação telemática à publicação aberta, indicando seu amadurecimento como movimento político. Ao longo dele, a autopoiese de públicos assumiu cada vez maior importância, deixou que os atos de sabotagem das plataformas e enunciações individuais de adversários políticos se tornassem uma tática tipicamente fascista, uma vez que permanece esquiva até à *accountability* coletiva que os ativistas prefigurativos mantêm entre si. De um lado, a tendência de conexão cada vez maior do ciberativismo com ações coletivas de re-publicação do espaço urbano – que como vimos, é a fonte histórica das plataformas de publicação aberta – se desloca de grandes contraeventos anticorporativos para microeventos de mobilização local, comunitária. De outro – e em parte por causa da experiência de corporificação de contrapublicidades no espaço físico urbano –, o ciberativismo contribuiu, desde o início, com importantes inovações nas formas de *accountability* (o dever de prestar contas, dos

sujeitos que tem incumbências públicas formal ou informalmente)[61]. Supranacionais e autonormatizadas, as redes de ativismo telemático, desde o final do século passado, vêm consolidando uma forma nova pela qual os sujeitos se comprometem a prestar contas por seus atos públicos, uma *accountability* na qual a responsabilidade política e o dever de prestar contas ocorre entre pares, por critérios próprios. De início, ardis como o *pseudonimato*, a denominação coletiva e a autoria difusa visavam apenas escapar às logotécnicas do controle social. Porém, ao instaurar relações de corresponsabilidade política entre pares, elas vão, ao longo da década de 2000, gradualmente ganhando positividade em usos poético-ativistas, à medida em que são associadas às formas de licenciamento livre, favorecendo disseminação recombinante das enunciações dos públicos usuários.

A trajetória da primeira plataforma de publicação aberta, um programa *copyleft* chamado *ActiveSidney*, é emblemática dessa tendência. Inicialmente, o programador hacker australiano Maffew desenvolveu um sistema de publicação de mensagens para uso em um encontro de emissoras de televisão comunitárias do seu país, mas a proposta foi rejeitada pelos dirigentes da associação dessas emissoras, por ser considerada inadequada ao não lhes garantir um controle editorial direto sobre o conteúdo publicado. Ironicamente, foi exatamente essa horizontalidade no acesso à publicação telemática que tornou o *ActiveSidney* muito atraente para as novas formas de organização surgidas a partir dos comunicados neozapatistas. O projeto da plataforma ficou estagnado por um ano, por falta de pessoas para o desenvolvimento da plataforma. Maffew teria entào encontrado, entre os muitos ativistas de reapropriação pública do espaço urbano participantes da *Critical Mass*, uma festa-protesto ciclístico de Sydney "codeiros" entusiastas com quem pode levar a cabo o primeiro projeto de plataforma de publicação aberta, no final de 1998. Logo em seguida, essa plataforma seria fundamental para a publicação de imagens e relatos dos participantes do J18, ou "Carnaval Global Contra o Capital". O evento, ocorrido em meados de 1999,

61 Como já argumentei (BRITTO NEVES e MAIA, 2008, 2009; BRITTO NEVES, 2000) as enunciações mediáticas que fogem aos padrões procedimentais de produção de notícias tem especial poder de precipitar transformações nas expectativas a sociedade civil quanto aos padrões de *accountability* de sujeitos com atribuições públicas.

constituiu na realização de um carnaval de rua à brasileira em plena City de Londres e em outros lugares vinculados ao capital financeiro, levando à interrupção das atividades da maior bolsa de mercadorias[62]. O uso da publicação aberta foi decisiva para a consolidação de um novo modo não vanguardista de ativismo político, ao ser empregada no final daquele ano pelo primeiro Centro de Mídia Independente nas manifestações que "fecharam" a reunião da Organização Mundial do Comércio em Seattle (vide capítulo 4). Doravante, a publicação aberta seria capaz de servir a qualquer grupo ou indivíduo que necessitasse dar visibilidade pública para suas ações sem ter que se submeter aos filtros e rotinas de produção da mídia massiva.

É sintomático que o conceito de publicação aberta, visto com desconfiança pelos gestores das "mídias comunitária" e tenha sido entusiasticamente acolhido os programadores bicicleteiros, que forjaram os algoritmos *open-source.* O compartilhamento do mesmo *ethos* subversivo, do uso prefigurativo do espaço urbano, do software livre e dos *grass-roots media* torna quase óbvia a criação do primeiro coletivo do *Indymedia* como generalização dos princípios da política prefigurativa para a comunicação em greral Daí em diante o coletivo-rede *Indymedia* organizou-se de maneira horizontal, baseado em processos deliberativos baseados na produção de consensos. É provavelmente o primeiro movimento político internacionalista e intermediático especificamente dedicado à ação direta de democratização da mídia contra os bloqueios informativos dos media corporativos. Por meio do *Indymedia*, o ciberativismo prefigurativo desenvolveu-se desenvolvendo fluência nas traduções entre os diversas corporificações da política de autonomia dos públicos, entre máquinas lógicas e simbólicas, hábitos cotidianos e oposição à política institucional. Este coletivo-rede ciberativista pioneiro serviu de modelo para a criação de um novo tipo de organização autônomas da sociedade civil. A confluência espontânea entre as práticas da programação em código aberto, a criação de um sistema telemático para publicação de conteúdo pelo público sem controle editorial centralizado e de atividades coletivas de reapropriação do espaço urbano, se explica porque todas estas

62 Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Carnival_Against_Capitalism>. Acesso em: 25 Mai. 2011.

práticas políticas têm o mesmo objetivo: a autoprodução de espaços de ações política autonomista, não governamentais e anticorporativos.[63]

A partir das primeiras plataformas de publicação, o conceito foi sendo desenvolvido em muitas outras variantes do programa e de outros programas que surgiram das mãos dos codeiros ceemistas. Deste então, surgiram centenas de CMSs, sistemas de manejo de conteúdo como o *wiki, drupal, ning* que facilitam a criação de plataformas de publicação por terem estrutura modular, serem programados em código aberto e serem livremente reconfiguráveis pelos usuários. Isso conduziu a uma mudança importante na *logica utens* da internet. Antes, o público usuário precisava pagar ou pedir a "webmasters" que colocassem suas enunciações em circulação. Com as plataformas de publicação, processos de autoindexação intensiva coletiva de imagens-câmera e enunciações documentárias não só se tornaram viáveis, como se tornaram o padrão de usabilidade das plataformas telemáticas. Esses processos de paratextualização pelo público, aliás, vão muito além da tradicional identificação de títulos, ano de produção, duração, autores ou gêneros. Permitem ao público – cada vez menos "espectador" – organizar "canais" próprios através dos quais eles podem criar espaços mais ou menos restritos de circulação de imagens e relatos de renovação regular. Através do uso de palavras-chave (*tags*) os próprios usuários direcionam as pesquisas dos demais apreciadores, vinculando a apreciação dos vídeos a processos de criação de reflexividade pública. A possibilidade de colocar balizas (*flags*) para "despublicar" conteúdos inadequados favorece, por outro lado, a corresponsabilização do público usuário. Finalmente, nas plataformas de publicação, cada vídeo é acompanhado de um espaço aberto para a publicação de mensagens dos apreciadores, abrindo-se a um debate público potencialmetne interminável, que se incorpora como paratexto dinâmico das enunciações audiovisuais.

A difusão dessas plataformas catalizou a constituição de organizações e de contrapúblicos autônomos porque elas "empacotam" as experiências dos ativistas, tornando-as vicariamente compartilháveis com um público usuário simpatizante. Durante o período de

63 CHAMPION, 2000.

1999 a 2004, isso foi o caso principalmente das performances públicas dos protestos anticapitalistas dos "Dias de Ação Global" (em Seul, Londres, Seattle, Washington, Praga, Gênova, Cancún, Quito, Miami...). Nesses eventos, o efeito de formação de identidades coletivas parece sofrer uma mutação, afastando-o do "espetáculo do grande ferimento" em típico processo de subjetivação massiva promovido por comunicações assimétricas. Das ruas às telas, destas às salas de exibição improvisadas e de volta às ruas, a performatividade das manifestações é expandida através dos componentes perlocutórios dos documentários, promovendo a construção de identidades coletivas. Nesses públicos usuários ativistas, os membros desfrutam de experiências de "carnaval-revolução"[64], nas quais, prefigurativamente, são suspensas as hierarquias sociais, etárias, de gênero, de orientação sexual, étnicas e mesmo de *medium* preferido.

A política prefigurativa é "performada" coletivamente nos grandes contra-eventos do "movimento dos movimentos", com o propósito deliberado de criar experiências afetivas extremas de medo, exaustão, êxtase, compartilhadas *in præsentia*. Os ciberdocumentários são fundamentais para que essas experiências sejam consolidadas narrativamente, constituindo laços de corresponsabilidade política duráveis, disseminados por redes distribuídas. A difusão telemática das tomadas desses eventos propicia interpretações que vão do do *agitprop* à nostalgia entre os ativistas e da ridicularização ao terror, para o público reacionário.[65]

64 "Carnaval revolução" era um evento belo-horizontino, para o qual confluía anualmente o público ciberativista. O evento foi realizado de modo intermitente entre 2002 e 2008.)

65 Os estados alterados de consciência induzidos pelas fusões entre folia, protesto político e performance artística, confrontados com a repressão violenta, fornecem o fundamento experiencial afetivo a partir do qual se forjam laços de solidariedade política duráveis. No entanto, embora esses vínculos sejam tão mais intensos quanto mais extremas é a exposição ao risco, as imagens-câmera produzidas a partir delas permite a criação de representações preconceituosas da parte da opinião pública ampla (cf. JURIS, 2005, 2007, 2008; KIDD, 2004.)

Origem?

É difícil estabelecer com exatidão o momento de início do ciberativismo prefigurativo pois suas primeiras manifestações foram as ações mais esquivas de *political cracking*. Por motivos óbvios, os primeiros ciberativistas hacktivistas, embora muito interessados em ganhar visibilidade para suas ações, necessitam evitar que suas identidades pessoais sejam expostas. A continuidade de suas ações depende de manterem seu anonimato, não serem rastreados, para sobreviverem. Como forma de obter reconhecimento de grupo, usam pseudônimos e comunicam-se através de canais especiais, não rastreáveis. Seus alvos preferenciais são as grandes corporações empresariais e governos; costumam manter sigilo quanto aos ataques e aos prejuízos sofridos. Primeiro, para não admitir suas vulnerabilidades técnicas; depois, para evitar propiciar os "sequestros" do *agenda-setting* mediático pelos grupos ativistas que se lhes opõem. Além disso, como muitas das mobilizações ciberativistas desafiavam diretamente os interesses das corporações empresariais controladoras de *mass-media*, estas promovem um bloqueio sistemático da visibilidade tanto do ciberativismo quanto daquela dos movimentos sociais, seus aliados Veja-se, por exemplo, a construção mass-mediática da imagem pública dos *hackers* como "bandidos digitais".

As ações mais caracterísicametne prefigurativas de ciberativismo residem nas plataformas de publicação ciberativistas. Elas surgiram no fim da década de 1990 pela confluência de três processos paralelos:

> (1) O barateamento e a "caixa-pretização"[66] das novas tecnologias de informação e comunicação" (NTICs), resultantes do melhoramento na usabilidade para leigos ("amigabilidade") das ferramentas de produção simbólica.

66 AKRICH, 1992.

(2) A “redescoberta da política” pós-Muro de Berlim, através de práticas de intervenção político-culturais no cotidiano, promovidas por “coletivos autônomos” artístico-ativistas.[67] .

(3) Politização do desenvolvimento e do uso das NTICs, configurada pela luta pela disseminação de formas coletivas de apropriação do trabalho intelectual, ou seja, pela defesa da “cultura livre” e dos “conhecimentos livres”, contra as formas privadas de produção e apropriação dos bens simbólicos.

A “cultura livre” resulta da experiência com formas novas de apropriação coletiva (pública) do trabalho intelectual, praticadas pelos pesquisadores de computação, no começo dos anos 70, ou seja, *software libre* e outras formas de “código aberto”. O software livre (e toda a chamada “cultura livre”) é, portanto, um tipo novo de bem simbólico que é tornado não privatizável. Isso é obtido através do uso de “licenças livres”, dispositivos jurídicos que permitem a seus autores prescrever como seu trabalho deve ser usado, garantindo que poderão ser indefinidamente usados, alterados e distribuídos,inclusive comercialmente. A única exigência é que todas as contribuições tenham suas autorias registradas, que seja dado o acesso às fontes e que as eventuais derivações se submetam sempre ao mesmo tipo de licenciamento. No caso do cinema, essas condições seriam contempladas na medida em que houvesse acesso às tomadas não editadas, aos roteiros de produção e às listas de decisões de edição.

O software e a cultura livre concorrem econômica e politicamente com o software “proprietário”. Seus propugnadores contrastam as estratégias de apropriação do trabalho intelectual mediante “todos os direitos reservados” às corporações empresariais. Ultrapassando o contexto da ciência da computação, a estratégia dos “conhecimentos livres” vêm se propagando para os demais ramos da produção intelectual.[68] Assim como a “cultura livre” constitui um campo de relações sociais dotado de uma dinâmica específica, a

67 NOTES FROM NOWHERE, 2003.

68 Diversos autores tem advogado, em nome dos interesses da sociedade civil, a adoção de formas de licenciamento livre para praticamaente todos os domínios da produção imaterial (LIANG, 2003; COLEMAN, 2004b; LESSIG, 2006; MOREAU, 2010)

incorporação dessa lógica à retórica documentária resulta no surgimento do ciberdocumentário ativista. Esses contextos são sobredeterminados por um processo comunicativo que distancia radicalmente a interpretação das enunciações público-mediáticas do consumo de bens materiais. Os *públicos usuários*, ao adotarem o desenvolvimento de redes de comunicação autônomas como práticas de ativismo político e de expressão artística, constituem espaços de visibilidade pública que facilitam as enunciações públicas da sociedade civil, potencializando suas características de "públicos fracos"[69] (ou "contrapúblicos"[70]). Os efeitos da digitalização na captação de imagens, por mais profundos que sejam, são sobredeterminados pela telematização da circulação pública delas. As transformações decisivas, que justificam falarmos em um novo conjunto retórico no cinema documentário, se encontram no deslocamento da lógica de funcionamento das "máquinas de remunerar" e das "máquinas de constituir públicos" do cinema.

A retórica do ciberdocumentário prefigurativo epitomiza as novas circunstâncias da enunciação cinematográfica, porque (1) constitui *contrapublicidades* que contextualizam a produção, disseminação e apreciação dos documentários ciberativistas, (2) transformam os enunciatários em contrapúblicos usuários, e (3) constituem práticas prefigurativas, na medida em que a participação nessas enunciações realizam experimentos práticos com relações sociais e políticas dos públicos. Os conceitos de contrapublicidades (*Gegenoffentlichkeiten)*, *usuários* (users) e *políticas de prefiguração* (prefigurative politics), permitem descrever as principais características do ativismo telemático prefigurativo. Todos eles provêm de correntes de pensamento político pós-marxista, que pressupõem que a produção simbólica é uma parte fulcral da "infraestrutura" das sociedades.

O primeiro, *Gegenoffentlichkeiten*, também traduzível como "contra-esferas públicas", provém da crítica de inspiração adorniano-benjaminiana ao reformismo da *Offentlichkeit* de Habermas, pelas sucessivas críticas de Negt e Kluge [1973], Fraser (1992), Cohen e Arato (1992) e Warner (2002). Estas críticas confluem na afirmação de que sempre houve uma

69 FRASER, 1992.

70 WARNER, 2002.

pluralidade conflituosa de esferas públicas, além da esfera pública burguesa, que se depois se transformou nos atuais "públicos fortes" (ou seja, os parlamentos e tribunais). Por outro lado, estes autores concordam em considerar que, implícita a todas as comunicações produzidas por grupos de resistência e inovação política, há uma promessa de uma esfera pública efetivamente universalista (Negt e Kluge chamam-na de esfera pública proletária) na qual seriam superados não apenas os processos formais e informais de exclusão da esfera publica burguesa, mas também os paroquialismos dos movimentos sociais e as rivalidades entre os grupos sociais oprimidos. Essa esfera pública proletária seria a única efetivamente aberta e abrangente, porque é aquela que traria, para o escrutínio crítico-argumentativo e para a deliberação democrática, o conjunto das relações sociais e não apenas aquelas pertinentes ao âmbito político-institucional. Na perspectiva de Negt e Kluge, especificamente, a superação da ordem capitalista dependeria de que esta plena publicidade se realizasse na prática.

O segundo conceito, usuário, é oriundo do pensamento liberal mais radical antimonopolista, mas não necessariamente anticapitalista. Seus defensores mais conhecidos são ligados ao movimento do software livre como Benkler, Lessig e Stallman. Eles partem da constatação de que as condições de produção e uso dos bens produzidos pelo trabalho imaterial são cada vez mais estranhas às formas de apropriação do trabalho do capitalismo corporativo atual. Diante deste desajuste, concluem que o cerceamento do acesso livre aos bens simbólicos, exigido pelo atual regime de propriedade, garante ganhos para apenas um punhado de investidores em corporações mediáticas para prejuízo de toda à "comunidade". Acusam o regime de *copyright* atual de ter deixado, há muito tempo, de favorecer a inovação e de proteger os interesses dos criadores. Ainda segundo os defensores da cultura libre, estes dispositivos jurídicas se tornaram francamente obsoletos, diante dos efeitos benéficos do uso das licenças livres, amplamente já constatados pela prática.[71] O problema é que as evidentes vantagens político-econômicas de um regime de livre apropriação – remunerada ou não – dos bens simbólicos, tem ficado obscurecida nos debates públicos

71 Recomenda-se a leitura dests textos, onde se a defesa do software livre é desenvolvida na direção da prefiguração de novas relações econômicas: STALLMAN, 1999; BENKLER, 2000; LINDSAY, 2005.

amplos atuais, que tendem a tratar apenas as ações de atores corporativos e governamentais como relevantes para os interesses dos públicos usuários, encenando oposições do tipo Apple *versus* Microsoft *versus* Google *versus* FaceBook. Isso desvia a atenção pública, impedindo que os cidadãos percebam que sua liberdade política hoje passa, cada vez mais, pela disponibilidade pública de ferramentas e conhecimentos livres.

O terceiro conceito, *política prefigurativa* (ou *política de prefiguração*), como já vimos no prólogo, envolve a opção estratégica, caracteristicamente anarco-socialista, em construir espaços políticos experimentais ao invés de lutar para "tomar o poder". Embora essa orientação para a investigação de novas *praxes* políticas no cotidiano seja germana ao movimento anarquista, a formulação do termo provém de uma ética de não separação entre cotidiano e política, tal como proposto pela "nova esquerda" dos anos 1970. Essa ética é o desenvolvimento do princípio de que "o pessoal é político", enfatizado pela segunda onda do movimento feminista. Coerentes com essa estratégia política, os ciberativistas elegem a criação de centros sociais, organizações de eventos no espaço urbano, práticas artísticas e comunicativas como campo privilegiado de luta. Há um especial interesse em criar intervenções que articulam atividades nos espaços públicos telemáticos e físico-urbanos. Isso decorre da facilidade com que em ambos os espaços podem ser criadas práticas de reflexividade pública guiadas por parâmetros autóctones, a partir dos quais se consolidam identidades coletivas, conceitos, argumentos e retóricas novas. Como ocorre com as mídias radicais em geral, é a partir daí que grupos subalternos ou minorizados se tornam capazes de intervir no espaço público amplo e, assim, nos "públicos fortes" – os parlamentos e tribunais dos Estados Nacionais. Porém, como é típico da política anarco-socialista, para os participantes dos contextos ciberativistas prefigurativos, a transformação das práticas cotidianas é priorizada em detrimento das intervenções em processos político-instituicionais.

A eclosão de *contrapúblicos usuários* decorre das diversas camadas retóricas que compõem suas plataformas alcançarem grau suficiente de coalescência. Essa decorre da confluência, na construção das plataformas telemáticas, entre as determinações de ordem afetivo-

sensorial, logotécnica e – como é evidenciado pelos ciberdocumentários – narrativo-argumentativa. Ao emergir na cena pública ampla, as plataformas de publicação abertas prefigurativas já se encontram determinadas por laços interpessoais de corresponsabilidade política, que os levaram a desenvolver planos de ação conjuntos, elaborados para e através das plataformas. São esses laços — de "comunidade ética", como diria Bauman (2003) — que permitem haver apropriações idiossincráticas dos recursos tecnológicos de comunicação, concretizados não apenas nas enunciações individuais, mas também na invenção de ferramentas lógicas de uso coletivo, que satisfaçam as demandas retóricas específicas dos contrapúblicos usuários. No caso dos coletivos ciberativistas examinados nesta pesquisa, tais demandas são decorrentes do propósito de prefigurar espaços discursivos internos, nos quais prevalecem relações anti-hierárquicas, organizadas de maneira autogestionária. Isso emerge na esfera pública ampla como uma luta pela ampliação da política participativa, no campo político-institucional. Os parâmetros de validez desses organismos políticos, que são continuamente reelaborados coletivamente, emergem publicamente nas enunciações desses contextos "autodependentes". A coalescência entre laços afetivos mútuos, usos de máquinas lógicas e modos de sustentar a validez das enunciações em cada coletivo, e no contexto geral do ciberativismo brasileiro, é consolidada através da produção de referenciais identitários comuns. Os ciberdocumentários se destacam, entre outras práticas comunicativas, como poderosos catalisadores da autopercepção dos participantes das enunciações como *públicos*. Por um lado, para que os documentários, enunciados por participantes de uma público autônomo, possam ser indexados como ações comunicativas, esse público deve alcançar certo nível de integração entre laços afetivos, dispositivos logotécnicos e processos de construção de condutas compartilhadas. Por outro, se os ciberdocumentários são ações comunicativas que visam satisfazer pretensões de validez, atualizam a ética específica de cada plataforma de publicação ao serem difundidos e apreciados por um público. Conferem à plataforma a qualidade de esfera pública, mas de um modo peculiar tal que corporifica as especificidades éticas de "seu" contrapúblico.

Alguns contrapúblicos ciberativistas descrevem trajetórias de formação de coletivos-rede estáveis, que conduzem das “afinidades eletivas” iniciais até o compartilhamento de conjuntos explícitos de princípios de ação, transpostos para normas de uso das plataformas de sofisticação crescente. O exemplo mais notório é o da Rede *Indymedia*. Outros contrapúblicos chegam a consolidar espaços de visibilidade através de práticas de colaboração em bases mais “estéticas”, por compromissos voláteis – como parece ser o caso dos egressos do programa “Cultura Digital”, agrupados em listas com MetaReciclagem, Submidialogia, Babel/Descentro. Realizam ações semelhantes, a partir de um discurso comum mas não chegam a se consolidar como coletivos. Mas, seja qual for o grau de eticização de seus laços, é comum à gestão de todas as plataformas ciberativistas o uso intensivo de softwares sociais de código aberto[72]. Na maior parte, essas ferramentas são pré-web 2.0. São precisamente essas ferramentas logotécnicas que permitem transformar a estruturação dos públicos intérpretes, de um dado contextual inacessível ao documentarista, em uma nova “matéria de expressão” cuja exploração doravante permite fazer dos efeitos ilocutórios e perlocutórios o principal sentido do ciberdocumentário.

A ética do discurso logotécnico propagada pelo *hackativismo* é aplicada a computadores, programas, contextos telemáticos de comunicação, alcançou o uso das máquinas de imagens no documentário. Essa extrapolação da aplicabilidade da teoria da ação comunicativa revela aspectos das condições de compreensibilidade e validez insuspeitados para a teoria política linguísticamente instruída, na qual esses conceitos surgiram. Como já veremos, a especificidade da formação comunicativa do ciberativismo, corporificada nas enunciações documentárias, é sua reflexividade: a comunicação deixou de ser um tópico paralelo a outras pautas "mais centrais" (a propriedade sobre os meios de produção, o acesso à política institucional, a defesa de identidades coletivas). Para o ciberativismo,

72 Os chamados “softwares sociais” criam espaços comunicativos não hierárquicos do tipo muitos-muitos. As listas de discussão (ou “grupos”) permitem criar uma jurisprudência das decisões dos coletivos. Através de “mensageiros instantâneos”, realizam-se assembleias virtuais. “Wikis” são sistemas de produção coletiva de documentos hipertextuais/hipermídiáticos que vão das reflexões filosóficas aos manuais de uso de programas e máquinas.

comunicação irrestrita é o método e o propósito último da ação política: a informação quer – e deve – ser livre.

Do *political cracking* ao zapatismo digital

O ataque hackativista, considerado marco pioneiro do ciberativismo prefigurativo, ocorreu em 1989, quando os computadores da NASA e do Departamento de Energia do governo estadunidense foram contaminados por um *worm*[73] com mensagens antinucleares. O *worm* usado contra a NASA, o "WANK", carregava a seguinte mensagem: "*Worm* contra os assassinos nucleares; seu sistema foi oficialmente *wanked* [esporrado, esculachado]; Vocês falam de uma época de paz para todos, e então se preparam para a guerra". Ao que parece, esse *worm* foi disseminado a partir da Austrália, presumivelmente, para expressar a rejeição dos hackers australianos à presença de bases para submarinos nucleares estadunidenses no país, transformando-o em alvo de mísseis soviéticos. Especula-se também que possa ser uma retaliação pelo assassinato de um fotógrafo do *Greenpeace* na Nova Zelândia, em 1985, por comandos franceses, quando o navio *Rainbow Warrior* preparava-se para fazer protestos contra os testes nucleares no atol de Mururoa. Como governo francês havia conseguido livrar os comandos responsáveis pelo ataque da prisão neozelandeza, havia um ambiente muito favorável a intervenções desse tipo nas ex-colônias inglesas da Oceania[74].

Em 1994, com o levante Zapatista em Chiapas, México, acontece a mais célebre ação ciberativista da década, o evento que catalisaria o processo pelo qual o ciberativismo prefigurativo passaria a compreender-se como um movimento político transnacional. O Exército Zapatista de Libertação Nacional adotou uma estratégia original, cuidadosamente ajustada para as novas condições da visibilidade pública trazidas pela internet. Primeiro, o EZLN se lançou como *breaking new* na esfera pública através da realização de ações

73 *Um Worm* é um de programa diminuto que, através da internet, se autocopia para outros computadores sem que seus usuários deem-se conta, para difundir mensagens de protesto, sabotar sistemas e e roubar informações sigilosas.

74 ASSANGE, 2006.

armadas táticas de tomada de cidades no estado de Chiapas, exatamente no dia em que se promulgava o Acordo de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA, em inglês). O acordo de livre comércio – sem livre trânsito de pessoas – da América do Norte era então a ação de maior sucesso na execução da agenda neoliberal de vassalização das legislações nacionais. Era também, graças ao contexto do *there is no alternative* thatcheriano, um evento tediosamente previsível. Então, em 1º de janeiro de 1994, no mesmo dia da promulgação da NAFTA, guerrilheiros de origem maia – "eles haviam sido extintos pelos espanhóis?" – ocuparam sete cidades da província de Chiapas, lançando, dois dias depois, a partir do seu site, uma série de comunicados amplamente reproduzidos e repercutidos.

Os ataques neozapatistas foram o ato inaugural da prática de "sequestro de agenda" dos meios de comunicação de massa, que depois se tornaria habitual nos contraeventos anticorporativos (Seattle, Praga, Cancún etc.). Com isso, o EZLN instalou-se como um "sinal parasita" durável sobre os eventos de negociação da NAFTA e da sua sucessora, a ALCA. A partir daí, algum tipo de ação ciberativista acompanhou os encontros da "governança corporativa global".[75] Esses comunicados foram publicamente apresentados como emersos de um rosto mascarado, identificado pelo sugestivo pseudônimo "sub-comandante Marcos" – seguiria o princípio zapatista do "mando-obediência". Quem comandaria, de fato, seriam os populares, autôctones, e não um intelectual caucasiano. De qualidade literária, as declarações do "sub[76] Marcos" passaram a ser prontamente traduzidas, por simpatizantes do movimento de Chiapas, para as mais diferentes línguas, em questão de poucos meses. A maior singularidade desses atos, em comparação com ações hack/ciberativistas anteriores, foi que não provieram de nenhum dos atores costumeiros: indivíduos ou pequenos grupos hackers, cujas competências nas tecnologias de informação e comunicação lhes permitiam desfechar ataques no anonimato contra a imagem pública ou derrubar as comunicações eletrônicas de organizações de grande visibilidade pública (que

75 *Notes From Nowhere*, 2003.

76 "Sub", porque segundo o princípio zapatista do "mando-obediência", quem comandaria mesmo seriam os populares, não cabendo a um especialista militar branco de origem urbana pretender assumir qualquer liderança de um movimento camponês indígena, no qual as mulheres têm papel destacado.

eram fugazmente parasitadas pelas enunciações clandestinas); e de organizações e pessoas ligadas ao setor das NTICs, quando elas se empenhavam em processos de mobilização coletiva pública, assumindo sua autoria com sua identidade oficial de pessoas físicas ou jurídicas.

Nas ações de apoio aos guerrilheiros zapatistas, os hack-ativistas pareciam finalmente se aproveitaram plenamente das capacidades de "comunicação lateral"[77] entre movimentos, usando os recursos de comunicação "muitos-muitos", ou seja, os mecanismos de difusão distribuída como e-mails, listas de discussão, fóruns, entre outros softwares sociais da internet 1.0. Foi, provavelmente, o primeiro caso de ação política de base popular globalmente extendido e transformado em espaço de visibilidade multitemático através dos recursos telemáticos. No caso da rede *Indymedia*, sua inspiração anarquista leva-a a rejeitar informalmente as práticas organizativas hierárquicas tradicionais, institucionalizadas, e a acolher enunciações de grupos socialistas e comunistas que optam por formas de luta não eleitorais.

Astutamente, os apelos neozapatistas intervinham em assuntos que eram concernentes às organizações autônomas da sociedade civil mais diretamente vinculadas aos chamados Novos Movimentos Sociais (NMS). Esses movimentos, historicamente os mais cruciais para a definição da "esquerda pós-moderna", haviam sido, a partir do final dos anos 1960, a chave para diferenciar o discurso da Nova Esquerda das tendências socialistas autoritárias. Pluralistas, interessados em combater os aspectos psíquicos e culturais da dominação através de práticas políticas prefigurativas, a nova esquerda dos anos 1960 adotava modelos de organização discrepantes daqueles da esquerda marxista tradicional. Extrapolavam a luta além da dimensão político-econômica dos conflitos sociais, recusavam a lógica do

77 A "comunicação lateral" são práticas de criação de espaços autônomos de visibilidade pública, que favorece o compartilhamento de argumentos, temas e recursos comunicativos entre contrapúblicos diferentes (por exemplo, entre o do movimento do software livre e os antissexistas). Eles ampliam o poder conjunto de intervenção na política institucional e no cotidiano. Conforme Downing, "[a] mídia radical alternativa pode permitir que as pessoas engajadas em movimentos sociais comuniquem esses [da luta feminista] e outros discernimentos umas às outras. Não com sucesso automático, é claro. Mas o potencial da mídia de comunicação lateral faz parte da sua tecnologia, ainda que a estrutura hierárquica dos partidos e sindicatos esteja predefinida há tanto tempo que, muitas vezes, ela só pôde operar lateralmente no mundo ideal, não no mundo real. (DOWNING, 2002, P. 68-69)

autossacrifício, as pretensões vanguardistas de omnisciência do partido e a pretensão de resolver “cientificamente” os dilemas políticos.

Do ponto de vista metodológico, os NMS trocaram o “centralismo democrático” que promove a “ditadura da maioria” por métodos de democracia direta de deliberação, através da longa produção de consensos associados à pluralização das táticas de ação. Deixar de formar maiorias é uma estratégia organizativa crucial para grupos autônomos, já que não é possível forçar minorias sem gerar secessões (o que emerge, como veremos, na retórica documentária dessas organizações). A cultura política dos NMS, fermentada pelas práticas políticas de resistência não-machista, holística (ecológica, não apenas econômica) e não antropocêntrica, alcançou na Ação Global dos Povos, convocada pelos neozapatistas do sul do México, o patamar de articulação política internacional, propondo retomada das “políticas prefigurativas” como investigação prática de métodos não vanguardistas (não-ocidentais, não-modernos, etc.) para a transformação social. Os três movimentos sociais que foram interpelados pelos neozapatistas são, justamente, os mais produndamente vinculados às "políticas de identidade": feminista/antissexista, ambientalista e de defesa de comunidades tradicionais ou organizações dos “povos originários” em todo mundo.

As organizações feministas e de políticas de gênero foram postas em diálogo umas com as outras, ao serem envolvidas na luta dos guerrilheiros maias de Chiapas. Isso era feito, prefigurativamente, na sua identificação com os personagens e acontecimentos narrados por Marcos. Nessas narrativas, por exemplo, é destacada a importância das mulheres zapatistas no movimento nos textos emitidos pelo Sub-Comandante Marcos. As "insurgentas" teriam exigido que suas especificidades fossem valorizadas, de modo que elas ocupavam tantos ou mais postos no EZLN quanto os homens, inclusive no seu comando, com a comandante Ramona.

O segundo grupo de organizações da sociedade civil ao qual os comunicados do EZLN se endereçam explicitamente foi o movimento ecológico. Além de esvaziar os poderes dos governos nacionais de tomar decisões econômicas, a globalização neoliberal, efetuada por acordos como a NAFTA, os governantes (como os "revolucionários institucionais"

mexicanos) passaram a escapar de toda e qualquer forma de *accountability.* Nessas circunstâncias, os neozapatistas insistiram que havia uma ameaça iminente para a conservação do bioma das florestas chuvosas do sul do México: os projetos de instalação de atividades econômicas de corporações transnacionais não possuíam nenhum controle ambiental. Esse tema foi cuidadosamente explorado de modo a articular as práticas tradicionais de manejo sustentável com a importância das mulheres nas comunidades indígenas.

O terceiro grupo de movimentos/organizações destinatárias dos *communiqués* de Chiapas foram os defensores dos direitos de emancipação das minorias étnicas, principalmente das etnias indígenas latino-americanas originárias. O uso estratégico de comunicações distribuídas — da internet, mas não só,[78] propiciou ao arranjo retórico neozapatista angariar um apoio entusiasmado de toda sorte de minoria étnica do mundo, com impacto significativo na população castelhanófona do sul dos Estados Unidos. Os enunciatários mais explicitamente definidos são os povos autôctones, talvez porque "parentes" sejam considerados aliados naturais. Em muitos momentos, o lugar das culturas tradicionais nas narrativas lacandonas é, a rigor, a de coenunciadores. Na prosa do "Sub Marcos", a história da colonização é percorrida na perspectiva dos povos originários invadidos, incorporando o repertório dos estudos antropológicos sobre a mestiçagem cultural numa chave crítica, que escapa ao conformismo prevalecente na maioria dos "estudos culturais" a respeito da cultura política autoritária latino-americana.[79]

As narrativas sobre o levante neozapatista destacam a ocupação de vilarejos da região de Oaxaca, mas o efeito singular das ações não resume ao "conteúdo assertivo" do relato, mas ao seu percurso na esfera pública. Foi através do circuito que os neozapatistas criaram para por seus *comuniqués* em circulação pública – o "sistema zapatista de transmissão intergalática" – que se instaurou um compromisso ético-discursivo entre organizações e movimentos sociais de amplo espectro político. Através dos *links* nas páginas do EZLN, os

78 NEUMARK, 2006.

79 A respeito do conformismo implícito aos estudos culturalistas sobre a cultura latino-americana, vide Avritzer, 2002.

neozapatistas reduziram a distância logotécnica entre feminismo, ambientalismo e a exploração da classe trabalhadora nos países periféricos. Tais relações de corresponsabilidade emergem na própria participação como público dessa comunicação, em seguida com a propagação da enunciação (era pedido que reproduzissem as mensagens do Sub-comandante a outros possíveis aliados), alcançando a adoção de procedimentos de ajuda concreta: envio de dinheiro, colaboração em projetos, organização de manifestações de apoio, produção de narrativas ulteriores. [80] É frequentemente notado que o EZLN contou com grande apoio de fora de seu país, inclusive com destacada atuação de grupos de intelectuais altamente sofisticados, oriundos de contextos da pesquisa em alta tecnologia e da arte contemporânea. Quando se observa essa configuração do arranjo retórico dos neozapatistas, do ponto de vista da estrutura de links entre sites, fica evidente a estratégia de dar "estelaridade"[81] para as ações do movimento a partir de sua plataforma telemática (o site ezln.org). Os guerrilheiros se empenham em construir, através de suas ações, situações dramáticas – também de tomada de imagens-câmera – que pudessem ocupar o lugar de eventos decisivos para o universo da sociedade civil internacional. O que é mais relevante é que esta não existia para si antes destas ações. Estava prefigurativamente sendo inventada nestas mesmas convocações de solidariedade: antes de serem linkados pelo site do EZLN ou por outras plataformas neozapatistas, havia pouquíssimos pontos de passagem, na internet, entre as páginas dedicadas ao feminismo, ao movimento ecológico, ao movimento operário e à defensa das culturas autóctones.

É frequentemente notado que as comunicações do Subcomandante Marcos tem qualidade poética singular – como pode ser visto nos documentários Storm From The Moutain, Zapatista! Viaje al Centro de la Selva e Zapatistas. (Vide a segunda epígrafe da tese). A sofisticação formal, no uso uso o da expressão verbal, é continuada na produção fotográfica e videográfica dos guerrilheiros maias. A produção de uma estética própria ancora as narrativas que aproveitavam o repertório literário romântico do intelectual fora-da-lei

80 CLEAVER, 1998; apud Garrido e Galavais, 2003, p. 170-2.

81 *Estelaridade* é a qualidade de uma cena capaz de se apresentar como um microcosmo que é palco de eventos decisivos para um macrocosmo suposto na narrativa (Cf. SORIAU, 1993.)

mascarado lutando pelos oprimidos e do povo que os livros de história diziam ter desaparecido, possuidor de sabedoria imemorial (que alguns dizem ser até extraterrestre!) reaparecendo em armas, lutando por sua liberdade. Ao denunciar o suposto desaparecimento da etnia maia como um silenciamento imposto, que foi se transformado, em astúcia de resistência cultural – cujo resultado final seria a própria rebelião neozapatista –, o argumento narrativo emerso da selva Lacandona fornecia aos "povos originários" de todo mundo uma trajetória com a qual poderiam identificar a sua própria. Uma narrativa que, embora desde sempre comum, era conhecida principalmente localmente, então não desfrutava de oportunidades para tornar-se reflexivamente conhecida como fato, pública em escala global.

Depois de capturar, com a provocação de um acontecimento imprevisto, a cobertura espontânea da mídia massiva, o EZLN logrou transformar a ampla atenção pública inicial em apoio declarado de organizações não governamentais e movimentos sociais ao redor do mundo. Logo em seguida, usou a estrutura da rede distribuída da internet para descentralizar o fluxo das comunicações, contornando o *gatekeeping* mass-mediático. A internet permitiu-lhes realizar objetivos que de outra forma lhes seriam inacessíveis. Puderam interpelar pessoalmente os enunciatários quanto a sua responsabilidade política. Enunciaram-se em âmbito internacional a partir da tematização de dilemas que efetivamente não podem ser contrastados por ações de âmbito apenas nacional. [82]

Com esse líder inesperado, duplamente iluminado pelos ideais democráticos e pela mestiçagem cultural, o movimento antiglobalização corporativa invocava o compromisso pessoal dos cidadãos de todos os países, prefiguravando-os como protagonistas e futuros beneficiários da luta por modos de vida em harmonia entre gêneros, etnias e com a

82 A plataforma política de coalizão entre movimentos sociais e populares dos neozapatistas é expressa em vários documentários, abundantemente disseminados através de difusão postal e de mostras informais, pelos ciberativistas prefigurativos de todo o mundo: *Viaje al Centro de la Selva – Memorial Zapatista* (Epigmenio Ibarra, 1994), *Zapatistas* (Victor Mariña e Mário Viveros B., 2003), *Caracoles*, *Storm from the Mountain*, *A Quarta Guerra Mundial*. Além desses filmes, específicos sobre a luta em Chiapas, há um conjunto de outros documentários feitos sobre a mobilização dos professores populares do estado mexicano vizinho, *Oaxaca*, fortemente inspirada na atuação do EZLN: *Granito de Arena* (?), *Appo*, *Venceremos* (?), *Octobre Negro en Oaxaca* (?), *Un Poco de Tanta Verdad* (?); *Brad, Uma noite mais nas barricadas*

natureza. O antagonista é traçado como o inimigo prepotente, militarmente muito forte, mas politicamente covarde – que, como sublinham incessantemente os documentários e as manifestações de rua, temem a *accountability* pública e precisam manter suas negociações na obscuridade para realizar os acordos político-econômicos contra os interesses dos povos. O árbitro da disputa, porém, jamais é explicitado: o eleitorado, a opinião pública internacional, a "multidão", o "povo"? – mas, quem define "quem é o povo"? [83]

Coerente com a estrutura de comunicação *muitos-muitos* das redes distribuídas, o EZLN rejeita sistematicamente se identificar como uma vanguarda ou como representante de quem quer que seja, principalmente de uma "maioria" ou uma "classe social". O neozapatismo se enuncia como movimento de uma minoria oprimida em busca de solidariedade de outras minorias e outros oprimidos sem cobiçar uma "tomada de poder". Pedimos a compreensão dos leitores ao reproduzir uma declaração do SubComandante Marcos, por causa da clareza como sustentam a retórica prefigurativa de auto-poiese de contrapúblicos:

> Toda vanguarda supõe que ela é representante da maioria. No nosso caso, pensamos que isso não só é falso, mas também que, no melhor dos casos, não passa de um bom desejo; e, no pior dos casos, é um claro exercício de usurpação. Na hora em que se põem em jogo as forças sociais, damo-nos conta de que a vanguarda não é tão vanguarda e que os representados não se reconhecem nela.

> Na hora em que o EZLN está renunciando a ser vanguarda, está reconhecendo seu horizonte real. Crer que podemos fazer isso, que podemos falar por esses que estão mais distantes de nós, é masturbação política. E, em alguns casos, nem isso, porque nem mesmo se sente o prazer do onanismo. Apenas o que se pode obter nos panfletos que, no final, alguém é o mesmo que os consome.

83 MULLER, 1998.

> Estamos tratando de ser honestos conosco mesmos e alguém pode dizer que é assunto de bondade humana. Não. Podemos ser inclusive cínicos e dizer que ser honestos tem-nos trazidos resultados, quando dizemos que só representamos as comunidades indígenas zapatistas de uma zona do sudeste mexicano. Mas nosso discurso conseguiu tocar o ouvido de muito mais gente. Só vamos até aí. Mas não além disso. (…)

> Em cada lugarejo, íamos dizendo para todos: 'não viemos dirigi-los, não viemos lhes dizer o que fazer, viemos pedir a sua ajuda'. Ainda assim, ao longo da marcha, recebemos as mesmas queixas que vinham desde antes da revolução mexicana, a espera que alguém resolvesse o problema. Se pudéssemos resumir o discurso da marcha zapatista até hoje, seria "Ninguém vai fazer isso por nós". É preciso mudar as formas de organização, inclusive refazer as pautas políticas para que isso seja possível. Quando dizemos "não" aos líderes, no fundo estamos também dizendo "não" a nós mesmos.[84]

Antes que ganhassem as ruas, as manifestações da coalizão antiglobalização de movimentos sociais ocorreram na forma de ações telemáticas. Em dezembro de 1997, um grupo de paramilitares, supostamente chamado "Máscara Vermelha", invadiu uma capela no vilarejo de Acteal (Chiapas, México), chacinando 45 pessoas do grupo *Las Abejas*, grupo pacifista que apoiava o EZLN.[85] Em resposta, um grupo de ciberativistas estadunidenses (muitos deles *chicanos*) decidiram manifestar seu repúdio contra o massacre, formando, em 1998, o coletivo *The Eletronic Disturbance Theater* (EDT), dedicado, segundo seus membros, a realizar ações de desobediência civil eletrônica. Outro coletivo, formado por mais ou menos os mesmos componentes do EDT, mas orientado para produção de discurso teórico, o *Critical Art Ensemble*, publicou vários livros em defesa e sobre o hack/ciberativismo de esquerda.[86] Ricardo Dominguez, que já havia aderido à luta

84 MARQUES, 2001. Tradução minha.

85 Foram assassinadas 16 crianças e adolescentes, 20 mulheres (sete delas grávidas, esfaqueadas ou baleadas no ventre) e nove homens. Presumidamente acobertados pelos militares do sul do México e por membros do PRI (o partido-estado que governou sozinho o México por mais de 70 anos), os assassinos continuam impunes até hoje.

86 A única obra do CAE publicado no Brasil, "Distúrbio Eletrônico", contém um texto sobre documentários cuja crítica cáustica contra a retórica do documentário expositivo clássico e moderno, (inclusive dos

neozapatista convocando uma resistência do "zapatismo digital"[87], com o massacre de Acteal, formou o EDT com mais um punhado de ciberativistas do meio acadêmico-ativista indignados com a repressão neoliberal. O coletivo criou ferramentas para realizar vários ataques contra as comunicações telemáticas de organizações ligadas ao governo mexicano ou representativas dos interesses neoliberais. A mais conhecida é o rudimentar FloodNet, programa que simpatizantes voluntários podiam instalar em seus computadores para que estes ficassem interminavelmente enviando pedidos de conexão (*ping*) com servidores que era alvo do ataque. Por meio do *FloodNet*, realizava-se o que se passou a chamar "piquete virtual" (*virtual sit-in*). [88] Na primeira versão desta ação de desobediência civil telemática, cada voluntário ficava apertando o botão de recarga da página de seu navegador para "inundar" o servidor de pedidos e tirar tornar inacessável o site adversário. Com a adesão de uma quantidade suficiente de voluntários, em janeiro de 1998, as páginas da bolsa de valores do México, dos grupos financeiros Bital e Bancomer, dos Bancos do México e do Banamex foram sobrecarregadas por excesso de tráfego e saíram do ar. Em 9 de fevereiro, além do Chase Mannhattan Bank, foram "derrubados" vários sites de bancos mexicanos. Em 10 de abril de 1998, a página do presidente do México ficou inacessível, agora com a automatização do piquete virtual pelo *FloodNet*. Em setembro de 1998, porém, quando Dominguez e o EDT estavam para apresentar o *FloodNet* como um trabalho de arte conceitual no festival *Ars Electronica* (em Linz, Áustria), os programas navegadores foram travados por um contra-ataque proveniente de computadores do Pentágono. Dominguez já havia recebido ameaças telefônicas anônimas, mas não tinha imaginado que o sistema de defesa de seu próprio país o atacasse. Como vimos, as táticas *hackativistas* não demoram a ser apropriados por grupos nacionalistas autoritários, com o patrocínio velado dos serviços de controle social governamentais. No caso, a ação do Pentágono foi ilegal, já que esta ação

vídeos militantes, populares e comunitários) são surpreendentemente convergentes com as propostas de do "antidocumentário" de Arthur Omar (OMAR, 1978; *Critical Art Ensemble*, 2001).

87 DOMINGUEZ, 2007.

88 O contra-ataque do governo estadunidense gerou uma grande polêmica, uma vez que a lei estadunidense (de 1878) proíbe suas forças armadas de intervir em conflitos domésticos, como era exatamente o caso. (STALBAUM, s/d)

de desobediência civil que não podia ser considerada crime: como nenhuma ação semelhante havia sido realizado antes, não havia tipicidade.[89]

Se já era uma grande surpresa um grupo guerrilheiro conseguir promover intervenções armadas sincronizadas com *political cracking* contra sites corporativos e governamentais, é espantoso que, ainda por cima, esse grupo renunciasse explicitamente à pretensão de realizar uma "tomada de poder revolucionária". O pioneirismo das enunciações do EZLN esteve menos no conteúdo dos comunicados do que no aproveitamento retórico da topologia distribuída das redes da comunicação telemática. A pré-estruturação logotécnica distribuída foi, literalmente, ativada para implicar os enunciatários em relações de solidariedade política duráveis. A partir do apoio dado aos neozapatistas, sujeitos coletivos, anteriormente dispersos, passaram a participar de uma mesma rede de enunciações que prefigura um contrapúblico amplo formado por coalizão, ou seja, sustentando as diferenças nas temáticas das organizações, nas origens culturais dos participantes, sem que ninguém pretendesse ocupar a vanguarda ou ser representante de outros. As manobras bélico-simbólicas dos neozapatistas foram o estopim para a formação de duas iniciativas de mobilização paralelas, dirigidas à nascente opinião pública internacional. De um lado, surgiu a coalizão da Ação Global dos Povos, organização confederativa de caráter autonomista, herdeira direta das políticas prefigurativas de democracia direta. A AGP, logo em seguida, seria a principal responsável pelo bloqueio urbano da reunião da Organização Mundial do Comércio em Seattle, ocasião de surgimento da primeira plataforma de publicação aberta, a *Indymedia*, e do primeiro CMI.

De outro lado, organizações da esquerda tradicional convergiram para formar o Fórum Social Mundial. Essa era uma articulação mais abrangente, diversificada, e interessada na política institucional. Sem deixar de acolher ativistas ligados à AGP nem de sublinhar seu caráter contestatório – ocorrendo sempre nos períodos de reunião do Fórum Econômico, em Davos (Suíça) – o FSM se consubstanciou, pelo menos até meados da década de 2000,

89 O contra-ataque do governo estadunidense gerou uma grande polêmica, uma vez que a lei estadunidense (de 1878) proíbe suas forças armadas de intervir em conflitos domésticos, como era exatamente o caso. (SCHWARTAU, 1999.)

como a mais importante arena para os movimentos sociais de vanguarda político-sindical, uma cena compartilhada que permitiu a comunicação lateral entre as várias vertentes da "multidão" anticapitalista. O FSM foi palco para a formulação de uma agenda de resistência anti-imperialista, para a globalização da justiça social. Além disso, o FSM foi uma instância na qual finalmente a performance/folia/protesto dos contraeventos anticapitalistas podia positivamente prefigurar um "outro mundo possível".

Uma outra ação ciberativista célebre ocorreu em abril de 1995, no ano seguinte. Ela explorava o caráter autopropagante das mensagens ativistas na internet, através da mobilização de uma multidão de participantes voluntários. O foco anticorporativo do protesto, assim como o recurso à ação coletiva de origem difusa, exibe os traços (esperados) desta ação ciberativista como proveniente da "esquerda pós-moderna". [90] A partir da denúncia inicial da ONG CPSR (*Computer Professionals for Social Responsability)*, um programador individual começou a denunciar o *MaketPlace*, um produto de uma corporação empresarial *Lotus*, que estava para ser lançado no mercado, como pernicioso ao direito de privacidade dos cidadãos,. Tratava-se de uma base de dados em CD ROM com informações pessoais e de hábitos de consumo de cerca de 120 milhões de cidadãos estadunidenses. A partir de uma série de e-mails indignados contra o produto em listas de discussão na internet, por apenas um remetente, os textos de denúncia se propagaram por listas de e-mail, levando dezenas de milhares de pessoas a exigir da empresa que excluísse seus dados do cadastro. Menos de um ano depois, a empresa cancelou as vendas do produto, preocupada com a perda no valor de mercado da sua marca.[91] *En passant*, notemos que o motivo de escândalo no fim dos anos 1990 é hoje acomodado como um mal necessário pelos clientes pseudo-comunalizados pelas redes sociais hoje.

90 BEST, KELLNER, 1998.

91 GURAK, LOGIE, 2003.

“Saia da internet: te vejo na rua!”

Exatamente por recusar a identificação individual da origem da ação, e por essa não visar uma “tomada de poder”, o antivanguardismo politemático dos neozapatistas propiciou a formação de uma articulação durável entre movimentos antiglobalização. Os ativistas neozapatistas não se apresentavam como uma “comunidade estética”, mas como membros de uma comunidade tradicional, enraizados na vida cotidiana dos camponeses. As “ações diretas” perfomáticas que o “movimento de movimentos” surgido com a inspiração dos guerrilheiros de Chiapas visavam republicizar os espaços físicos urbanos, impedir seu uso especulativo, usando a festa como estratégia para consolidar a recém-descoberta potência política das coalizões entre movimentos. A singularidade extracotidiana dessas ocasiões e lugares foi um fator crucial para a eclosão de novo espaço para a ação política numa esfera pública transnacional naquele momento. Ações como a *Critical Mass, (*que no Brasil é ainda praticada como “Bicicletada”), que não só demonstram publicamente a rejeição do individualismo consumista, mas sublinham a positividade do uso público do espaço urbano. O mesmo se pode dizer do *Global Carnival Against Capitalism*, que hibridiza carnaval, piquete e performance artística. Todos esses eventos públicos clandestinos procuram demonstrar a necessidade da fantasia para a transformação social (vide, por exemplo, *Frivolidad Táctica + Rhythms Of Resistance* sobre os protesto/entrudo em Praga, 2000, e *Genoa Red Zone*, 2001).

Por escapar dos “discursos da sobriedade”, serem plenamente reconfiguráveis e reapropriáveis, esses eventos foram replicados em todo mundo. A partir do sucesso das manifestações das coalizões anticapitalistas em Seattle — sucesso também da difusão não convencional das imagens e relatos das manifestações e confrontos de rua — criou-se uma agenda internacional de convergência de manifestantes. Um contrapúblico durável — embora de vitalidade variável — emergiu do uso de redes de distribuição voluntárias ou de ONGs como o canal de satélite *DeepDishTV*, por sites ciberativistas como o *Indymedia*, por correio e na realização de exibições não convencionais ou mostras independentes dos

documentários, por sites ciberativistas como o *Indymedia*. A cada encontro de negociação dos organismos internacionais — como a Organização Mundial do Comércio, o FMI, o Banco Mundial, o Banco Interamericano de Desenvolvimento, o G8 —, organizavam-se protestos para, em primeiro lugar, "sequestrar" a visibilidade pública convencionalmente trazida para esses eventos e, se possível, criar obstáculos físicos e morais para a realização deles, através da ocupação do espaço urbano. Esses contraeventos da política global foram fenômenos de manifestação coletiva transpostos para formas audiovisualmente intrigantes que permitissem, ao mesmo tempo, captar a atenção da opinião pública ampla e produzir experiências emocionalmente saturadas, capazes de criar vínculos afetivos profundos entre os manifestantes.

Os documentários "subjetivo-coletivos" dos contra-eventos de protesto carnavalesco contra os encontros do capitalismo neoliberal foram modelos tanto para a mobilização quanto para sua transposição como ciberdocumentários: *This is What Democracy Looks Like*, *Showdown in Seattle*, *Trade Off, A Kankoon*, *Miami Model*; Rebel Colours[92]. Existe também uma quantidade indeterminada de vídeos feitos com tomadas realizadas durante essas manifestações, sobre Gênova, Praga e alhures. A retórica destes vídeos corporificam as praxes performáticas que emergiaram originalmente dos encontros altermundistas, desdobrados para os contextos locais de atuação de cada coletivo ou ativista individual. No contexto brasileiro, temos os exemplos de *A20 – Não Começou em Seattle, Não vai terminar em Québec*, *Manifesto Queima-Filme*, *Sid Moreira*, *Passeata dos Famosos*, nas imagens do Carnaval Revolução, e em vários dos vídeos difundidos através da plataforma-coleção Circuitos Compartilhados: *Ocupação Guapira, Bicicletada, Quem Representa o Povo?*, nos vídeos de Rubens Pileggi, e no programa 20, "Políticas do Discenso".

Os manifestantes ostentam, nos ciberdocumentários ciberativistas sobre os protestos antiglobalização, um entusiasmado sofrimento – um misto de violência e humor, como diz

92 Atualmente, muitos vídeos de autoria coletiva como Rebel Colours, do CMI-Vídeo-Inglaterra, tornaram-se de difícil acesso, por causa da falta de fontes de onde baixá-los. É indício do estado de dispersão do ciberativismo prefigurativo depois de 2005-6. Por outro lado, o desinteresse dos ativistas em manter essas enunciações em circulação demonstra que sua finalidade principal era a provocação, mais do que a produção de obras acabadas.

David Tomas (vide capítulo 2, sessão “Sujeitos indeterminados”). A exposição desse estado de espírito no vídeo teve a função troféu para os manifestantes, sem dúvida, mas também de implicar os apreciadores dos documentários como possíveis participantes dos coletivos envolvidos nos protestos. Esse propósito é desdobrado pelo empenho e iniciativa que o interessado deve ter para ter acesso aos filmes. Através de protestos antiglobalização, começando em Londres, em junho de 1999; Seattle, em (novembro-dezembro de 1999); Gênova (julho de 2001), Québec (abril de 2001) e dos encontros do Fórum Social Mundial, a prática de coalizão a partir da comunicação em rede emergiu, como urgência política, meia década depois. Todas essas manifestações foram organizadas como “Dias de Ação Global” para que os cidadãos politicamente ativos de muitos países pudessem se manifestar de modo sincronizado. A realização de protestos sincronizados em muitos lugares do mundo foi propiciada pela comunicação telemática, mas só se constituiu como espaço de visibilidade autocontrolada pelos participantes através das plataformas de publicação ciberativistas, cujo exemplo mais célebre é a rede *Indymedia*.

O clima de 1999 era, definitivamente, de escalada no engajamento e na organização dos públicos usuários, quando a sociedade civil pela primeira vez experimentava o uso ativista das ferramentas telemáticas. Em junho de 1999, espontaneamente, os usuários das páginas da plataforma *GeoCities* realizaram um movimento de protesto público telemático contra a tentativa de apropriação do conteúdo gerado por eles pela *Yahoo*!. Provavelmente antevendo o *crash* da Nasdaq (que ocorreria um ano depois), a *Yahoo*! tentou mudar as regras de uso da plataforma, originalmente gratuito. Os usuários difundiram uma enxurrada de mensagens de denúncia, enquanto “assombraram” suas próprias páginas *GeoCities* com textos indignados. Em uma semana, conseguiram que a *Yahoo*! voltasse atrás, re-estabelecendo o acordo original que a obrigava a respeitar e a preservar os direitos autorais das páginas dos internautas.

O paradoxo, como afirmam Gurak e Logie (2003), é que o projeto original da *GeoCities* de criar uma “vizinhança virtual” teria fracassado até o momento em que um conflito real dos usuários com o provedor do serviço catalizasse a formação de laços de solidariedade. Além

de sintomático do período, o boicote e "assombramento" do *GeoCities* explica a característica da autoindexação que, como vimos, é central para a definição do ciberdocumentário. Deriva-se do ganho de poder de autodeterminação dos públicos ou "comunidades" telemáticas. Os participantes do boicote contra a *Yahoo*! foram capazes de pressupor que os outros, nas listas de discussão, compreendiam certos conceitos técnicos e concordavam com certas premissas.

A estruturação dos espaços virtuais telemáticos por camadas de especialização tornou fluente para o público leigo o acesso às comunicações do *contrapúblicos hack-ativista*, a compreensão do *ethos* desse contrapúblico e a atuação nele ou a partir dele. Uma lista de discussão focada na privacidade digital, por exemplo, é muito provavelmente constituída por participantes que, além de estarem preocupados com privacidade, estào dispostos a defender na prática seus direitos e a ampliar a adesão as propostas elaboradas neste espaço comunicativo. Por isso, os participantes das listas não precisam desperdiçar tempo fazendo observações introdutórias ou apresentando as premissas de seus proferimentos, passando logo à discussão sobre estratégias de pressão contra o adversário corporativo ou governamental. O "*ethos* instantâneo" dos espaços de interação telemáticos torna simples alcançar rapidamente muitos indivíduos de valores semelhantes e, quando associado com a difusão telemática, permitiu a ambos os protestos (como o contra a *Yahoo*! e outro, contra o *MarketPlace* da *Lotus*) convergirem como contrapúblicos rapidamente. O universo de discurso compartilhado, os conhecimentos técnicos sobre comunicações digitais e sobre direitos de privacidade favoreceram a criação de mensagens curtas e diretas que supunham o *ethos* comunitário e poderiam ser endereçadas aos leitores dessas mensagens. Além disso, uma voz respeitada e irônica apresentava um desafio difícil para as pretensões da *Lotus* ou do governo e convidavam outros leitores a entrar no debate.[93] Os vários casos do movimento de resistência civil espontânea da virada do século, além das sucessivas ações ligadas aos neozapatistas, mostram que a própria estratificação temática dos espaços de diálogo na internet criava processos de autoindexação temática que favoreciam movimentos

93 GURAK, LOGIE, 2003, p. 31.

de resistência emersos do *Lebenswelt* contra as arbitrariedades das corporações empresariais da indústria da cultura. Seria interessante comparar essas mobilizações com as que, dez anos depois, são organizadas a partir de plataformas de "relacionamento" como *FaceBook* ou *Youtube*, que se apropriam avidamente do conteúdo gerado pelos usuários. O que teria transformado tanto as expectativas dos públicos usuários?

Efetivamente, o uso otimizado da internet pelos neozapatistas, no final dos anos 1990, corrobora a hipótese de que "se é possível rejeitar a visão de que a Internet pode ser pensada como uma esfera pública em si mesma, poderíamos vir a enxergá-la como o arrimo a partir do qual esferas públicas podem ser construídas" (Salter, 2003, p. 135-136)[94] Porém, os acontecimentos têm mostrado que não há uma garantia para a uberdade política da pré-estruturação telemática da publicidade, que pode muito bem ser "foracluída" através de estratégias biopolíticas de esvaziamento da assertividade e da indicialidade do discurso público.[95]

Entre 1999 e 2001, porém, as manifestações públicas foram decisivas para condensar o ciberativismo prefigurativo como uma retórica específica da esfera pública contemporânea. Esta retórica foi precipitada por processos de validação ética transversais que tornaram coalescentes universos discursivos aparentemente díspares, que vão da arquitetura distribuída da infraestrutura das comunicações telemáticas aos acordos de coalizão tática entre movimentos sociais, passando pelo artivismo artístico. Os ciberdocumentários prefigurativos tiveram a função de coligir essas práticas em argumentos narrativos, fornecendo-lhes reflexividade.

As manifestações contra a reunião da Organização Mundial do Comércio em Seattle, entre final de novembro e começo de dezembro de 1999, são um divisor de águas na trajetória do movimento antiglobalização. É não apenas um ponto de inflexão na narrativa do ciberativismo, que corresponsabiliza-se politicamente com a agenda da emergente coalizão entre os novos movimentos sociais, mas também uma "passagem ao limite" na trajetória

94 Tradução minha.
95 Cf. DEAN, 2008; MOROZOV, 2011.

dos pressupostos da própria comunicação política. Afirmou-se ali uma forma distinta de aliança por “coalizão”, fundamentada no horizontalismo político que repercute o projeto democrático. Se ele já era uma virtualidade na estrutura dos espaços de visibilidade pública telemáticos, ganhou sua materialização mais eloquente nos desempenhos comunicativos dos ciberativistas prefigurativos. Para esses programadores, analistas de sistemas, designers, artistas visuais, etnógrafos, fotógrafos, jornalistas, documentaristas, escritores, trata-se da afirmação pública de sua temática como movimento político interessado na liberdade de comunicação e informação.

A convergência de práticas políticas, tecnológicas e artísticas propiciou uma coalizão — termo exaustivamente repetido no período — entre diversas gerações de movimentos sociais, numa aliança “tática”. No entanto, foi por apenas um curto período, entre 1998 e 2000, que a Rede de Ação Direta (DAN, em inglês), conseguiu manter a coalisão entre organizações de amplo leque. Elas iam desde o sindicalismo tradicional até os punks mais estetizados, passando por neoluditas movimentos ecológicos, antiarmamentistas, antissexistas e de defesa de culturas tradicionais. Logo depois, se dispersou, com alguns dos membros passando a integrar a AGP e o Fórum Social Mundial.

Além dos efeitos de subjetivação coletiva, as manifestações resultaram na súbita perda de legitimidade dos negociadores dos países capitalistas centrais diante dos representantes dos países periféricos, inviabilizandoos acordos da OMC. O mais irônico é que o conclave havia sido trazido para Seattle por iniciativa de grandes empresas como a *Microsoft*, que queriam derrubar as barreiras comerciais para a venda de serviços que os países periféricos mantinham. O edifício onde o IMC-Seattle funcionou havia sido alugado, junto com uma grande quantidade de equipamento, por doações de ex-funcionários da empresa de Bill Gates. Ao final, os negociadores dos países ricos foram diretamente desautorizados pelos intensos protestos populares que tomaram as ruas, que, graças ao uso de suas táticas performático-festivas, receberam visibilidade pública inesperada.

Mas não foi só a polícia e os delegados da OMC que foram pegos de surpresa pelo volume e diversidade de táticas dos manifestantes. Também os veículos noticiosos corporativos

foram pegos no contrapé pelas práticas comunicativas inovadoras. Para isso, muito contribuiu o fato de que as soluções táticas foram descentralizadas, resolvidas por cada "grupo de afinidade" na última hora, garantindo sua imprevisibilidade — e o mesmo pode ser dito a respeito da atuação dos midiativistas. Enquanto isso, os *mass-media* usaram as manobras tradicionais, aprendidas pela perda de legitimidade sofrida na época da Guerra do Vietnã: "espiral do silêncio" contra a mobilização cidadã, *gate-keeping* para bloquear o acesso aos argumentos dos movimentos à circulação pública ampla, e *news-values* enviesados para transformar os eventos de rua de desobediência civil desarmada em delinquência juvenil.

O uso das redes de comunicação distribuídas, telemáticas, telefônicas e postais não apenas redimiu os protestantes do cerco da mídia corporativa. Favoreceu a criação de uma retórica organizativa de "ação direta" não violenta que curto-circuitou os processos de organização tradicional, aproximando-se da adesão recreativa a "tribos urbanas" formadas a partir de gostos compartilhados.

Primeiro, os ativistas dispenderam mais de um ano no processo de preparação para a ação nas ruas, fazendo acordos interorganizacionais enquanto uma caravana manifestante/festiva/performática atravessou os EUA, usando festas para difundir informação e convocar participantes para o contraevento. O amplo espectro foi alcançado por causa do compromisso da grande maioria dos manifestantes com as táticas não-violentas. Um fator estratégico crucial foi a organização dos protestos não ter sido feita em segredo, mas abertamente. No entanto, como a solução para o bloqueio dos cruzamentos do centro de Seattle foi completamente deixada a cargo de cada organização local ou "grupo de afinidade", nem os próprios organizadores da DAN sabiam quais táticas seriam realmente utilizadas. Houve o que os ativistas chamam de *swarming*, uma pressão múltipla e imprevisível feita por um enxame de insatisfeitos. (SOLNIT, SOLNIT, 2009, p. 24 e ss.)

A espontaneidade festiva distanciou o ativismo político dos discursos de sobriedade do engajamento político da esquerda tradicional, tornando-o, além de esteticamente atraente, muito imprevisível para a repressão e a censura. Embora seja preciso reconhecer que esse

adesismo festivo é tão espontâneo quanto volátil — veja-se o caso da *Direct Action Network*, que não chegou a completar um ano de duração — tampouco se pode negar que foi a irrupção de um novo gênero de retórica de ação comunicativa que teve frutos bem mais duradouros — o coletivo *RedCursors*, que há mais dez anos mantém a plataforma *RiseUp*, assim como a rede *Indymedia*, apesar da relativa perplexidade e da perda do *glamour* inicial, não evaporaram. Da mesma forma, ainda que com um contingente de participantes mais reduzido, mas mais amadurecido, as plataformas ciberativistas brasileiras que nos dispomos aqui a pesquisar estão em plena operação.

O "N30" precipitou, para os "novíssimos" movimentos socais, a percepção do caráter decisivo da disseminação telemática das imagens-câmera da ação política de rua. O "movimento de movimentos" anticorporativos transformou "Seattle", de topônimoem um cronótopo. Seria mais justo dizer: um "sincronopolítopo" porque, articulados aos eventos naquela cidade, foram realizados piquetes de estivadores em toda a costa oeste estadunidense, protestos em várias cidades do mundo. O seu sentido mais central foi a demonstração da "glocalidade" da luta política contemporânea, produzindo uma cronotopia múltipla propiciada por uma estratégia de intervenções sincronizadas nos espaços públicos telemáticos e urbanos. Doravante, recursos telemáticos, videográficos, textuais, físico-urbanos não seriam mais concebidos como concorrentes, mas matérias de expressão distintas para uma e a mesma retórica: a da *autopoiese* dos públicos autônomos de cidadãos-usuários.

As ações de desobediência civil no espaço público urbano-telemático, experimentos da retórica prefigurativa, constituem os mais novos exemplos de ação comunicativa de busca de entendimento. Por eles, pretende-se desencadear processos argumentativos capazes de transformar os hábitos sociais que dispensam sua reverberação em públicos tomadores de decisões (os "públicos fortes" de Fraser, 1992). Se o resultado imediato das mobilizações em Seattle foi que os representantes dos países do "sul global" conseguiram aproveitar o clima de comoção para barrar a programação neoliberal, proposta pelos países capitalistas centrais, em longo prazo, o sucesso conduziu à hipótese da esfera pública proletária

concretizar-se em uma ampla criação de alianças táticas contra o inimigo comum, representado pela globalização neoliberal: a cena ciberativista prefigurativa.

Às manifestações anti-OMC de 1999 seguiu-se uma acirrada disputa na construção da narrativa do evento. Assistimos a disputas entre diferentes operações de montagem e recontextualização de imagens-câmera e relatos, dentro do esperado[96] : heterodiegese telejornalística contra homodiegese videoativista, cronologias singulativas das notícias mass-mediáticas contra cronologias iterativas das narrativas dos movimentos sociais, entre outros. No entanto, a batalha da narrativa sobre o fim do século em "Seattle" acrescentou um confronto anteriormente inexistente: espaços de visibilidade pública massivos, heterodeterminados pelos interesses de corporações empresariais e governos *versus* espaços de visibilidade pública prefigurativos, urbano-telemáticos, moldados pelas práticas comunicativas reticulares de uma "multidão" não hierarquicamente estruturada.

Efetivamente, as redes ciberativistas, mesmo que jamais tenham alcançado plenamente o estatuto de "rizoma" idealizado por Deluze e Guatari, foram e são estruturadas como redes distribuídas. De estrutura bem menos piramidal que a dos sistemas de comunicação de massa, as redes distribuídas são formadas por protocolos (por exemplo, os do DNS, Sistema de Nomes de Domínios), que dispõem os espaços de visibilidade em topologias que são pouco compatíveis com formas de dominação "disciplinares". Isso, porém, não as impede de serem facilmente governáveis através de técnicas estocásticas de domínio difuso, típicas da biopolítica das "sociedades de controle". Programas de controle militar de conteúdo como o *Carnivore* ou o *Echelon* mostram que os espaços telemáticos estão bastante distantes do modelo normativo proposto pelo conceito deleuziano de "rizoma".[97] Desde o início, as inovações – e, às vezes, os inovadores – das plataformas ciberativistas vem sendo seletivamente apropriadas pelas corporações das comunicações telemáticas. Como veremos no próximo capítulo (sessão "Web 2.0: Núvens Negras"), participação do

96 Cf. BRITTO NEVES, 2000.

97 Segundo GALLOWAY (2004), há uma expectativa exagerada de horizontalização nas relações de poder, devido às predominância comunicações por redes distribuídas. Segundo ele, apesar de dificultar a vigilância direta, estas redes são perfeitamente controláveis através de procedimentos biopolíticos.

público na produção de “conteúdo” se tornou, cinco anos depois, um dos pilares da transformação do público usuário em uma pseudocomunidade clientelizada, conforme a lógica de “captura de fluxos”. Porém, no período de 1999-2001, aproximadamente, ainda estavam por se articular as estratégias biorrepressivas de “foraclusão da política” e de exploração estatística dos públicos usuários. As respostas capitalísticas ainda se baseavam no uso de arranjos retóricos industriais massivos, tais como a editorialização das notícias dos telejornais, tropas de choque militarizadas ou prisões em massa de manifestantes.

Naquele momento, os ciberativistas pertencentes às “comunidades de desenvolvimento” do software livre desenvolveram as ferramentas telemáticas de publicação aberta, o que proporcionou “taticamente” uma grande visibilidade pública às imagens e relatos das manifestações anti-OMC de Seattle, suplantando a “espiral do silêncio” imposta pela mídia corporativa. Embora o primeiro coletivo *Indymedia*, tenha sido criado como aglomerado de recursos para resolver *ad hoc* os problemas de comunicação dos manifestantes em Seattle, seu êxito teve consequências. Depois dos protestos, a plataforma continuou a receber e difundir textos e imagens. Passou a ser usada com sucesso para as comunicações cotidianas de movimentos sociais, de ativistas individuais e de minorias éticas. A participação do público em sites da rede *Indymedia* propagou uma nova lógica de “produção de conteúdo” sustentada pela mobilização do público usuário como público usuário, coenunciador e participante. Uma parte desse público implicou-se de maneira mais intensiva, conduzindo processos de decisão sobre as regras de uso que iam tornando-se necessárias e desenvolvendo os softwares das plataformas. A extensão dos textos normativos da maioria das atuais plataformas de publicação pode nos fazer esquecer que, no início, o uso delas era completamente desnormatizado. Os laços de confiança e solidariedade política muito estreitos entre os ativistas dispensavam essa aparelhagem burocrática.

No caso da rede *Indymedia*, ela foi surgindo à medida em que foram aparecendo os problemas — publicação de conteúdo impróprio, fascista, intolerante, ou discrepante dos temas dos movimentos antiglobalização. Para manter a consistência do conteúdo publicado, os usuários ativistas foram se organizando em coletivos voluntários que faziam a

moderação da publicação aberta, conduziam o processo de despublicação ou republicação de conteúdo. Mais uma vez, foi preciso criar dispositivos para evitar abusos nessas atividades e também para dar uma orientação comum a uma rede de coletivos que crescia em velocidade inaudita (vide o documentário “I”). Então, mais uma camada retórica de “princípios de uso” foi sendo formulada, constituindo um corpo de “leis positivas” da primeira plataforma de publicação aberta prefigurativa.

A partir do uso das plataformas telemáticas, os participantes dos primeiros CMIs formaram coletivos de permanentes de voluntários locais, de moderação, de manutenção e desenvolvimento técnico, além de inúmeros outros, eventuais, focados em projetos específicos. A adesão espontânea de pessoas a partir de “grupos de afinidade”, que era louvada como prática “tática”, propiciadora da convergência entre movimentos sociais, prenunciava uma adesão passional volátil. Essa volatilidade preside tanto a rápida dispersão dos ciberativistas do começo dos anos 2000 quanto a facilidade com que passou a ser explorada – às expensas de um engajamento político compulsório – nos sites de relacionamento da internet.

Em algum momento em meados dos anos 2000 — um pouco mais cedo na Europa e nos EUA do que nos países periféricos —, como reação dos ativistas à repressão política feita a pretexto da “Guerra ao Terror”, o peso da normatização feita sob a exigência de processos de democracia direta e a dificuldade de criar novos consensos para guiar o desenvolvimento da plataforma estagnaram seu desenvolvimento. Inúmeras propostas já em circulação desde 2001 projetavam formas de participação do usuário menos ideologicamente exigentes e mais atrativas para contribuições episódicas (tagueamento, criação de canais, sinalização de conteúdo inadequado). Até hoje, elas não foram implementados.

Término?

Identificar o ponto de encerramento do ciberativismo prefigurativo é difícil de estabelecer — provavelmente porque o fenômeno está longe de ter se esgotado, mesmo que "o ciclo Seattle" provavelmente esteja. Apesar do aparecimento de alguns réquiems ao ativismo telemático, é ainda precipitado tentar apresentar um balanço final do ciberativismo, pois não se pode dizer que se trata de um fenômeno concluído. Há, porém, um consenso informal de que, em meados de 2006, nacional e internacionalmente, o comportamento dos coletivos ciberativistas sugere que esses entraram em um momento de reflexão, atitude que acompanha, como uma sombra, o "heroísmo da visão" de documentários como *A20...*, *Brad – Uma noite mais nas barricadas*, e *Get that Camera!*

No contexto estadunidense, além da exaustão dos ativistas em serem recorrentemente identificados como "terroristas", há um certo mal-estar em relação ao chamado *slacktivism* ou pseudoativismo telemático, que se desenvolveu no contexto de perda generalizada de eficácia dos discursos públicos do período Bush. Analistas céticos consideram que a progressiva automatização da organização de manifestações públicas (como o *petitionline.com* e *moveon.org*), principalmente depois de passarem a ser promovidas em sites de relacionamento, foi transformando a proposição e a difusão de moções pela internet um processo tedioso, previsível, ajustado à rotina dos internautas. Há que, como Morozov, se considerar que esse último tipo de mobilização coletiva é apenas síntese de fantasia política coletiva, afastando-se de qualquer relação prática com mudanças efetivas na conduta política dos cidadãos. Ela tenderia mesmo a esvaziar as práticas de mobilização coletiva, pela reiterada ausência de resultados políticos práticos (o *slacktivism*, pseudoengajamento telemático). Dean tem uma visão ainda mais pessimista, a ilusão de eficácia da participação no discurso da esfera pública telemática forneceria o equivalente ciberespacial da "narcose por superinformação" das mídias massivas. Na "foraclusão da política", a a visibilidade púbica é degradada para algo da ordem do delírio coletivo. A perda de legitimidade do discurso público, em geral, seria vantajosa para governos e

corporações empresariais, pois torna-os capazes de usá-lo para vigiar os cidadãos sem que eles possam exigir eficazmente a accountability de governantes, parlamentares ou funcionários públicos. [98]

No caso brasileiro houve um misto de repressão política (evidente no caso das práticas de radioteledifusão clandestinas da TV Piolho) e cooptação de talentos e iniciativas ciberativistas, pelos governos "de esquerda" e corporações, que fica evidentes nas trajetória da plataforma Estúdio Livre (vide entrevista com Fabianne Balvedi, nos anexos). O ativismo sociotécnico brasileiro e internacional parece ter adotado uma tática de "desaparecimento". Desde 2006-2007, muitos ciberativistas têm se dedicado a ações mais locais, relativamente modestas em termos de "sequestro de visibilidade mediática" embora talvez mais efetivas em termos de política prefigurativa: organização de centros sociais autônomos, hortas urbanas, práticas artísticas de "imersão urbana", desenvolvimento de tecnologias de comunicação paralelas às grandes redes. Por um lado, isso foi uma resposta defensiva à repressão, diluição e cooptação das iniciativas. Por outro, os movimentos políticos radicais de esquerda experimentam, sem alarde, construir formas de vida cotidiana sustentáveis, sem esperar grandes mudanças no cenário político-econômico global. Como diria Downing, são os movimentos das marés da mídia radical.

Ciberativismo brasileiro

No Brasil, os coletivos ciberativistas - destacadamente, o CMI-Brasil, mas também a Radiolivre.org/TVLivre.org, Estúdio Livre e outros grupos ligados ao programa Cultura Digital (ver adiante) – ocuparam o vácuo político deixado pela superinstitucionalização (leia-se: "onguização") dos grupos associados ao vídeo popular e comunitário. Desde meados dos anos 1980 – com todos os méritos que têm em termos de desenvolvimento de metodologias de apropriação da expressão em mídias – esses grupos foram gradualmente abandonando posições mais críticas como "contrapúblicos" na ditadura militar, para

98 GURAK e LOGIE, 2003, p. 26-28; DEAN, 2008; MOROZOV, 2009, 2011.

servirem como fachadas de “ação social” de legitimação de fundações corporativas e iniciativas governamentais populistas. O “vídeo popular”, entre o final da década de 1970 e o começo da de 1990, havia sido sustentado por recursos de ONGs ligadas a corporações de países ricos (como *McArtur, Ford, Kelogg*) e a organizações religiosas que apoiavam os movimentos populares contra a ditadura militar (e ainda, um pouco depois, contra a repressão do período da “transição” de Sarney). No final dos anos 80, o suposto “fim do socialismo real” levou essas organizações a destinar seus recursos para a África e Leste Europeu. O escasseamento dos repasses das “Ongs ricas” levou as organizações que produziam o “vídeo popular” a se redefinirem como “mídias comunitárias”. O termo “comunitário” traduz o ajuste da produção de vídeodocumentários à agenda culturalista dos programas estatais e corporativos, dos quais as ONGs passaram a depender nos anos 1990. O apregoado esgotamento dos “grandes discursos” que se seguiu à falência do “socialismo real” na Europa afastou o vídeodocumentário das ONGs do militantismo político dos anos 1970 e 1980. Como mostra a produção de documentários de ONGs como CECIP, ISER (incluindo vários de Eduardo Coutinho), FASE, Saúde e Alegria e várias outras, membros da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), a mudança da chave temática do “popular” para o “comunitário”, levou os documentários independentes a realizar abordagens de etnograficas do cotidiano das classes trabalhadoras das periferias urbanas. Como fica visível, por exemplo, em *Dona Marta – Uma semana no morro*, procuram mostram o aspecto micropolítico das situações-problema das populações marginalizadas enquanto, ao mesmo tempo, procuram favorecer a consolidação de organizações de base. No entanto, os esforços feitos para criar espaços de visibilidade pública comunitária eram refratados pelas demandas urgentes das populações marginalizadas, que, seguindo a cultura política clientelista, encaravam as mídias comunitárias como canais para terem acesso direto aos tomadores de decisão e não como estratégias para mobilização independente. Embora recorrentemente a ação das ONGs de comunicação alternativa ensaiasse a criação de contrapúblicos “comunitários”, o caráter ocasional desses espaços de visibilidade fez com que a formação de um espaço de visibilidade pela coalizão entre diversas iniciativas não tenha sido mais que um projeto.

A convivência de videastas comunitários “ongueiros” com o documentário etnográfico e autoral, por outro lado, propicou a translação de estilemas da retórica documentária subjetivo-performáticas para o documentário comunitário, afastando-o ainda mais das práticas mais francamente oposicionistas de criação de contrapúblicos, típicas do documentário militante, que privilegia estratégias mais próximas do cinema direto. Por exemplo: as práticas de transmissão clandestina de TV, experimentadas nos anos 1980 pelos membros de ABVP, foram completamente abandonadas pelas ONGs de mídia comunitária. Muitas delas preferiram inserir programas em canais de televisão governamentais, canais comunitários ou mesmo corporativos. Alguns anos depois, no final dos anos 1990, as atividades de desobediência civil ligadas à comunicação passaram a ser realizadas por coletivos-rede ciberativistas, como os coletivos locais do *Indymedia*, a Rádio Muda / TV Piolho . Essas experiências, além de propiciar experiências menos institucionalizadas de mídias comunitárias, têm reinventado os experimentos de teledifusão sob uma chave poética francamente orgiástica (vide entrevista sobre a TV Piolho, nos anexos da tese).

A narrativa documentária abertamente crítica, de caráter minoritário e oposicionista, praticamente interrompeu-se no início dos anos 1990 e só retornou à paisagem audiovisual brasileira com o documentário ciberativista prefigurativo brasileiro nos anos 2000. Em grande medida, o preço da independência buscada pelo documentário ciberativista foi a renúncia dos conhecimentos acumulados pelos praticantes do vídeo comunitário, principalmente da pesquisa metodológica de processos de apropriação popular das ferramentas de comunicação pelo público. A negligência com os processos de aprendizado de novos midiativistas redundou, alguns anos depois, na falta de renovação dos participantes dos projetos. Isto se reflete na perda de dinamicidade da publicação de documentários nas plataformas.

Referência histórica do surgimento das plataformas de publicação autônomas no Brasil, o site *midiaindependente.org* (CMI – Brasil) é membro da rede *Indymedia* desde o final de 2000. Seu surgimento resultou da onda que, de 1999 a 2005, varreu os países menos politicamente repressivos, onde começaram a pipocar coletivos locais de voluntários do

CMI. Desde cedo, os grupos se organizaram de maneira confederativa, formando uma rede global com compromissos de apoio mútuo e corresponsabilidade com o projeto coletivo. A rede de coletivos brasileiros foi desencadeada no processo de organização dos protestos antineoliberais contra a reunião de negociação da Área de Livre Comércio das Américas, em final de 2000, começo de 2001. O primeiro coletivo, formado em São Paulo no final de 2000[99], foi um dos pioneiros a surgir fora dos Estados Unidos. O primeiro CMI-Brasil – que logo depois se tornou CMI-São Paulo – tinha estreito vínculo com a "tribo urbana" dos *straigh-edges*, mas os rigores típicos dessa "comunidade estética", "mistura de evangélico com punk", foram logo foram flexibilizados em função da criação de vínculos com outros grupos de valores diferentes. Esse é um processo que veremos repetir-se várias vezes na expansão dos contrapúblicos ciberativistas. Atraídos por contatos interpessoais e por convocações em espaços de convivência, estudantes e jovens profissionais das artes e humanidades organizaram coletivos de voluntários por todo o país: São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Rio de Janeiro, Goiânia, Salvador, Porto Alegre, Fortaleza, Florianópolis, Joinville, Tefé, Caxias do Sul e outras cidades.

Em poucos meses, o CMI-Brasil se tornou uma das maiores redes nacionais da rede global do *Indymedia*. Os coletivos do CMI-Brasil publicaram, com regularidade variada, documentários sobre atividades de organização e manifestações públicas relacionadas a várias lutas políticas específicas. A maioria deles aparece entre 2003 e 2005, sobre protestos anticapitalistas e anticorporativos (São Paulo), festivais ciberativistas (várias cidades), "movimento dos sem-teto", (São Paulo, Goiânia e Salvador, Rio de Janeiro), "luta do passe-livre" (Salvador, Florianópolis, São Paulo, Fortaleza), "bicicletadas" em São Paulo; ocupações de terra e retomada de terras indígenas (pelo CMI-SP em vários lugares do país) e coletivização de indústrias (Joinville).

99 Disponível em: < http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/12/436024.shtmlhttp://www.midiaindependente.org/pt/blue/2008/12/436024.shtml >

Fazendo Médias Táticas

Dois anos depois da fundação do CMI-Brasil, a realização do festival Mídia Tática Brasil (MTB), em São Paulo, fornece o marco histórico do ciberativismo brasileiro, como o momento em que ciberativistas de variadas origens puderam reconhecer a escala nacional e internacional de suas ações, estabelecendo planos compartilhados de ação. Recentemente, Tatiana Wells, uma de suas organizadoras escreveu um artigo onde relaa a origem do evento e seus desdobramentos:

> Na década de 90, muito devido ao barateamento das ferramentas de produção de mídia e uma relativa liberdade política, surge na Holanda o conceito de mídia tática, cunhado por David Garcia e Geert Lovink, que ganhou notoriedade com a série de festivais *Os Próximos Cinco Minutos (N5M – The Next Five Minutes ...)* que popularizou as experiências de rádios livres, blogs, publicações independentes, arte-ciência, ciberfeminismo e videoativismo de todo o mundo. É a pulverização de pequenas e médias iniciativas midiáticas baseadas na colaboração e descentralização. Finalmente as mídias ganhavam as ruas, reconectando-se aos movimentos sociais como verdadeiras armas de dissenso, e muitas vezes descoladas de seu suporte ciber ou digital.

> Fora de um embate antagonista em relação a um suposto inimigo, mídias táticas surpreendem pela astúcia e distração do mais forte (Certeau), e essas eram justamente as práticas mais difundidas aqui na terra do *low-tech* e das gambiarras, em que a necessidade torna-se estética. Murais, *stencils*, pichações, fanzines, performances (corpo-mídia) e rádios livres ainda são as ferramentas mais utilizadas pelos ativistas de mídia latinos, de zapatistas mexicanos a feministas e ocupas [*ocupações*] urbanas. 1994 pode ser considerado um ano significativo para uma politização midiática continental, ano em que as forças em queda – o capitalismo cibernético – liberam energia – r-e-voluções. É o ano do levante do EZLN, Exército Zapatista de Libertação Nacional mexicano, que tratou de definitivamente entrincheirar as recém-nascidas redes de comunicação internas de universidades, as primeiras a se conectarem à Internet. Lá estavam

hacktivistas como (sir) Timothy John Berners-lee (www), Linus Torvald (kernel linux) e o pioneiro da turma Richard Atallman (gnu/ FSF), mas foram as agências de inteligência estadunidenses que criaram o termo social *net war* – guerra social da internet – para descrever o temor da era.

À mesma época, no Brasil era lançado o Manifesto dos Caranguejos com Cérebro ... cuja imagem-símbolo é uma antena parabólica enfiada na lama. “Modernizar o passado é uma evolução musical (…) / o medo da origem é o mal / o homem coletivo sente a necessidade de lutar / o orgulho, a arrogância e a glória enchem a imaginação de domínio / são demônios os que destróem o poder bravio da humanidade / viva zapata, viva zumbi, viva sandino, viva zumbi, antônio conselheiro, todos os panteras negras, lampião sua imagem e semelhança”(...) Do disco de mesmo ano de Chico Science, que também canta em sua afrociberdelia “computadores fazem arte, artistas fazem dinheiro”, nascia no Brasil o ciberativismo, em meio à periferia des-computadorizada nordestina, e através da música.

É claro que nessas condições de exclusão social o movimento da cibercultura não se desenvolveu por aqui. Esse prefixo pós-moderno – o ciber – foi usado por pouquíssimos teóricos e artistas, quando – nesta ordem – se popularizou nos campos da arte, academia e governo. Não tivemos propriamente um movimento de cibercultura, ciberfeminismo, ciberativismo ou ciberpunk, embora muitos coletivos praticassem tais conceitos, sob outros nomes: Sabotagem (difusor *anti-copyright* de livros), Centro de Mídia Independente (difusor de informações contra-hegemônicas), Rizoma.net (difusor de conceitos táticos de alteridade), Rádio Livre.org (plataforma agregadora de rádios livres), ip:// interface pública (laboratório de mídias livres na cidade do Rio de Janeiro), g2g (grupo de estudos em gênero e tecnologia), Metarreciclagem (apropriação tecnológica para a transformação social), Submidialogia (encontro nômade de arte, mídia e tecnologia), Mídia Sana (vjs de guerrilha midiática e intervenção urbana), Orquestra Organismo (hardware arte), Poro e ARTNST (mídia tática), Projeto Saravá (tecnopolítica), etc. Inúmeras redes independentes que se apropriaram de diversas mídias de forma original surgiram desde o ano 2000 no Brasil e no mundo, muitos sem dúvida inspiradas pelos ativismos anticapitalistas globais como

os que eclodiram em Gênova, Seattle e São Paulo, assim como pelas experiências de convergência de movimentos como a do Fórum Social Mundial. Também surgido nos anos 90, o conceito de cibercultura é acompanhado de inúmeras utopias e distopias tecnológicas – pesadelo totalitário na ficção científica dos livros de William Gibson, ou sonhos de hipertextos, repositórios de conhecimento e conexões emergentes (muitos nunca concretizados) como os de Ted Nelson (Xanadu em Dream Machines, de 1974) ou seu anterior Vannevar Bush (Memex de 1945); no Brasil – cuja apropriação tecnológica se manifesta sempre primeiro através da arte – surge com o visionário Oswald de Andrade e sua utopia antropofágica que descreveu a assimiliação da tecnologia moderna com o espírito xamanista da selva (em *A Crise da Filosofia Messiânica*, de 1950).

O software livre rapidamente virou a plataforma preferida dos ativistas de mídia, politizando os debates tecnológicos: rádios piratas se misturaram às rádios livres, muitas reativadas ou criadas nesta década, mulheres administravam servidoras e participavam de encontros autônomos de tecnologia e gênero, notícias eram veiculadas por consenso e horizontalidade, vídeos mostravam as lutas das barricadas. “A tecnologia que liberta” (FISL 2008) virou seu mote por aqui, na alegre fusão com a comunidade da esquerda partidária sulista, que adentrou com força o governo Lula, mas por outro lado ignorando os nada inovadores e imateriais problemas de desequilíbrio de gêneros (1,5% de desenvolvedores de SL são mulheres ...) ou dicotomias ideológicas.

Um ano após o Mídia Tática Brasil [5], versão brasileira do festival N5M que congregou muitos artistas e ativistas de mídia junto a um público de mais de 3.000 pessoas em 2003 – quando uma rádio livre foi instalada na Avenida Paulista sob o nome Pega Eu, onde pôsteres de artistas globais pegaram fogo e um som pós-mídia enchia de ruídos os chiques jardins da Casa das Rosas na maior movimentação em toda sua história – um trabalho brasileiro realizou-se na antessala do quarto evento em Amsterdã – entre a farta fumaça do defumador, um camelódromo vendia camisetas do Brasil, pés-de-moleque, cds de música e, é claro, havaianas. A compra era efetuada através da moeda brasileira, o real. Ao lado do pano estendido no chão com a pirataria, um câmbio flutuante escrito a caneta em um balão subia e

descia o preço da moeda a seu bel prazer. Finalmente o real veio a custar 3 euros, ou mais, dependendo do “humor do mercado”. Um produto brasileiro, a paçoquinha, foi levada para o *Critical Art Ensemble* – artistas da biotecnologia – testarem em seu laboratório de transgênicos. “Testada e aprovada como orgânica!” entoava a camelô.

Artivismo foi o termo criado pela esquerda cultural paulistana (e não pelos coletivos agrupados sob o mote do festival – mídia tática) para a disseminação desses trabalhos, que usavam as mídias e incluso a própria arte de forma resistente, politizada e sobretudo nômade, configurando-se diferentemente a cada aparição e formando amplas coalizões para muito além do campo artístico. Seguiu-se então uma verdadeira febre de coletivos artísticos politizados, que ecoou pouco além da capital paulistana. No entanto, a prática da arte como tática política sempre existiu por aqui e foi justamente o mote gerador do festival MTB que usou o termo mídia tática como uma experiência de disseminação memética.

Em 2004, três laboratórios de mídia tática surgiram na zona leste de São Paulo, os Autolabs, a primeira experiência de um laboratório de mídia reciclado todo em software livre produzindo rádio, notícias independentes, histórias de vida em formatos digitais, fanzines, etc. Outras experiências similares surgiram em ocupas no centro de São Paulo no mesmo ano. E assim, criaram-se os protótipos do que veio a ser transformado em política pública progressista, produção não da massa, mas para a massa, via ongs, com o projeto governamental “pontos de cultura”. É quando populariza-se o conceito de cultura digital, na contramão da cultura altamente colaborativa e transgressora, portanto de fato política, que se desenhava à época de forma autônoma, ou pelo menos sob princípios de horizontalidade e descentralização.

Gilberto Gil, recém-empossado no ministério da Cultura, participou do evento de abertura do festival independente Mídia Tática Brasil, definitivamente aproximando seu gabinete dos ativistas do software livre e das discussões sobre propriedade intelectual, mas

> infelizmente adotando o modelo reformista das licenças *Creative Commons (*diretos limitados) ao libertário *Copyleft* (domínio público[100]) – mais ou menos como o *free* e *open source software* para a comunidade de software livre. Clamou-se ministro *hacker* e abriu importantes frentes para a implantação de políticas públicas favoráveis ao software livre por todo Brasil, mas sem considerar contextos locais como rede elétrica instável, banda curta e a larga máfia das ongs culturais (que saíram em seu modelo liberal de imaginário social ainda mais fortalecidas). (...)[101]

A publicação do texto foi noticiada na lista de discussão "Submidialogia", habitada pela facção "midiatática" do ciberativismo brasileiro. Isso gerou um debate curto, porém intenso, em março deste ano. A primeiro intervenção proveio com Thiago Novaes, ligado à Radio Muda e ex-participante de vários projetos ligados à cibercultura, no primeiro governo Lula[102]. Sas objeções dizem respeito da trajetória das rádios livres/comunitárias:

> (...) as rádios livres não nascem nos anos 90, nem ganham visibilidade apenas depois do N5M. Na Europa, datam do final dos 70 e no Brasil tiveram um boom nos anos 80, sendo retomadas por nós com maior vigor na última década e meia. Em 2001, a rádio muda entrava na internet, rodando software livre (*darksnow*) desenvolvido pelo mudeiro Rafael Diniz, e logo uma dezena de rádios experimentavam streamings de todo o mundo... Afirmar que o primeiro laboratório de mídia foi "concebido" por alguém (no caso, a Gi, uma mulher...) além de uma tentativa ridícula de valorização do feminino, está também historicamente equivocado.[103]

100 Wells deixa de notar que obras em "domínio" público podem ser privatizadas (p. ex. Pinocchio, por Disney), o que não acontece com obras licenciadas em copyleft.

101 WELLS, 2011. As referências às notas do texto original foram suprimidas.

102 Segundo seu currículo Lattes, Thiago Oliveira da Silva Novaes foi "pesquisador no Centro de Pesquisa e Desenvolvimento (CPqD) de 2003 a 2004 no Projeto do Sistema de Televisão Digital Brasileiro (SBTVD). Em 2005, coordenou ações de Cultura Digital junto ao Ministério da Cultura, integrando a Coordenação Nacional do Casa Brasil do Instituto de Tecnologia da Informação da Presidência da República"

103 NOVAES, 2011.

Também esse pesquisador, que participou do festival Mídia Tática Brasil, lançou uma questionou a efetiva correspondência entre as características do público participante do MTB e a de seu modelo europeu, o *Next Five Minutes.*

> BBN: Que me desculpem, mas esse papo do Mídia Tática ser a versão do N5M era forçação de barra já na época. Agora, é escancaradamente legitimação retrospectiva da hype (foi ótima, como hype!)

> TW: podes me explicar o teu argumento? Não entendi.. O MTB, sim, surgiu de um contato dentro da lista internacional do N5M, meu e de Ricardo Rosas e era parte da programação desta http://www.n5m4.org/http://www.n5m4.org/, mas como está no texto creio que está descrito que não começou nem acabou ali...

> BBN: O N5M fazia questão de articular o hack-ativismo recém-surgido com todo tipo de iniciativa de comunicação alternativa anterior, assim como com a arte experimental, principalmente com a videoarte e com a performance. Isso era particularmente importante, já que os movimentos sociais envolvidos nas revoluções por reciclagem do Leste Europeu eram a principal fonte das estratégias políticas, enquanto os recentemente politizados coletivos de arte forneciam os procedimentos “táticos”. Havia um esforço de convergência.

> Já o MTB foi quase completamente negligente tanto com a tradição da videoarte, do audiovisual experimental, quanto com os grupos de mídias militantes, populares e comunitárias. (O “quase”, acima, é por causa do Almir “Almas” Rosa, do Museu da Pessoa e do Lucas Bambozzi, que estavam por acaso no

> MTB). Infelizmente, foi mais uma sessão de começar do zero por importação de “ideias fora do lugar”. O esforço foi de aderência.

> TW: a curadoria da sessão de vídeos oficial foi feita por Graziela Kunsch e Daniel Lima e foi super extensa na documentação de mais de 30 coletivos de arte como After-ratos, A.N.T.I. cinema [São Paulo], As 712 baratas [Rio de Janeiro] Atelier 491 [Rio de Janeiro], Atrocidades Maravilhosas [Rio de Janeiro] Bete vai à guerra [São Paulo], Bicicletada, C.M.I. - Centro de Mídia Independente, Confeiteiros sem Fronteiras, Empreza [Goiania], Entorno [Brasília], Espaço Coringa / Negrabilis [São Paulo], “GRUPO” [Belo Horizonte], Laranjas [Porto Alegre], Los Valderramas [São Paulo], Mídia Tática Brasil, MTAW - Movimento Terrorista Andy Warhol, Núcleo Performático Subterrânea, Phoder Paralelo [Rio de Janeiro), Poro [Belo Horizonte], Rejeitados, A revolução não será televisionada [São Paulo], RADIAL [Rio de Janeiro], Sid Moreira [São Paulo], Telephone Colorido [Recife], Transição Listrada [Fortaleza], Urucum [Macapá], Valmet [Goiania], Videohackers, ZOX 1999 [São Paulo]. Sem dúvida, eventos posteriores como Digitofagia levaram o audiovisual a outros patamares, mas mesmo assim foi um trabalho tão reconhecido que foi convidado a integrar o N5M em Amsterdã, onde foi exibido em 2004.[104]

Precedido por um evento análogo de repercussão limitada, em Belo Horizonte, em novembro de 2002, organizado por mim e por Adriana Veloso, o Ação Provos, o festival Mídia Tática Brasil, realizado em março de 2003, marca a aparição da “cena ciberativista” brasileira, na esfera pública nacional e internacional. O festival proporcionou a eclosão de um espaço de visibilidade na confluência entre as atividades de redes e coletivos ativistas, movimentos sociais e artistas-ativistas individuais, e as mobilizações típicas dos movimentos sociais pós-queda do Muro de Berlim: multiculturais, transmidiáticos, festivos, voltados para mudanças no plano do cotidiano. Diversos documentários foram publicados

104 WELLS, 2011b. Reproduzo como um diálogo a discussão com Wells na lista Submidialogia.

no site do CMI-Brasil, Estúdio Livre e TVLivre.org comemorando essa aliança fugaz, motivada mais por “afinidades eletivas” do que por avaliações estratégicas, entre hackers, ativistas midiáticos e artistas contemporâneos brasileiros.

A estilística desses vídeos, algo entre o *home movie* e o cinema direto, bem se prestava ao propósito de fazer, de modo irreverente, uma afirmação pública da identidade ciberativista[105]. Tematicamente, contrastam discursivamente os assuntos, o estilo e os procedimentos de produção da mídia massiva. Denunciam sarcasticamente a produção da compulsão consumista pelas corporações da comunicação. Referem-se com desprezo à política institucional, ostentando estilos de vida alternativos. Embora frequentemente autocongratulatórios, esses primeiros ciberdocumentários prefigurativos expõem, sistemática e deliberadamente, sua diferença em relação às retóricas mass-midiáticas, mostrando detalhadamente os processos de produção que os coletivos e as redes ativistas empreenderam para constituirem-se como espaços de visibilidade autônomos.

Como vimos, no relato de Wells acima, além do CMI-Brasil, participaram do MTB pessoas e grupos responsáveis por outras plataformas de publicação de documentários. Dentre eles, estavam:

- O Museu da Pessoa, um arranjo retórico de captação de depoimentos de histórias de vida, em que o depoente dispõe do tempo que necessitar para completar sua rememoração e pode associar a ela documentos ou imagens. Embora a maioria das tomadas sejam feitas no estúdio do Museu, algumas são feitas em campo, através de vídeo cabines. Os depoimentos são transcritos, a tomada é segmentada em trechos e todo o material é indexado segundo termos-chave. O acesso a esses depoimentos se dá principalmente através da visitação à sede do Museu ou do envio de cópias de parte do material a pesquisadores, selecionado a partir dos termos da pesquisa. Desde 2008, o Museu da Pessoa vem experimentando formas de disponibilizar *online* seu acervo.

105 Vide “Vídeo Cid Moreira”, “Barraco da Globo”, “Velhinha Indignada”, “Polícia aparece no Mídia Tática”, “Bicicletada no Mídia Tática”, “Delegado no Mídia Tática”, “Famosos em Passeata”.

 A Rádio *Pega Eu*, rádio clandestina livre, organizada especialmente para o evento pelos ciberativistas participantes da Rádio Muda, que depois, em 2005, organizariam a *TV Piolho*, uma emissora de rádio "livre" (clandestina e autossustentada), que atua como uma videocrônica delirante da comunidade universitária da Unicamp. As transmissões, sempre aos domingos, são completamente improvisadas, realizadas por participantes do coletivo que, mascarados, apresentam e reproduzem material videográfico constituído principalmente por vídeodocumentários de contestação social e política. A maioria provém de cópias clandestinas de filmes, com alguns vídeos de produção própria.

 Graziella Kunsch, que, como vimos acima, atuou como curadora da mostra de vídeo do MTB, é autora de vários trabalhos de arte conceitual relacionados a intervenções urbanas. Além de pesquisadora sobre arte pública (responsável por várias mostras de vídeos de coletivos de artistas-ativisas desde 2001), participou da produção de alguns documentários do CMI sobre lutas sociais dos sem-teto e do movimento do Passe-Livre. Entre suas produções mais recentes, está o projeto A.N.T.I. Cinema, Projeto Mutirão, anteriormente denominado "Excertos", que causou polêmica entre os ciberativistas ao ser exposto na última Bienal de Arte de São Paulo (Ver entrevista com Grazi Kunsch, nos anexos da tese.)

 O coletivo Bijari[106] que, produzindo vídeo-instalações urbanas e vídeos experimentais, participou também de ações com o movimento sem-teto paulistano, enquanto também produzia trabalhos comerciais de vídeo publicitário e design de sites. O Bijari é acusado por muitos ciberativistas de praticar um "artivismo arrivista", que teria parasitado a cena em proveito próprio, usando sofisticadamente argumentos libertários para alcançar visibilidade no mercado publicitário paulistano.

 O *Brócolis Video Homeless System*[107], produtora e distribuidora que atuava também como plataforma de exibição de produções de custo muito baixo, de documentários

106 Disponível em: <http://www.bijari.com.br/>

107 Disponível em: <http://brocolis.org/brocolisvhs/quem_somos.htm>. Infelizmente, não consegui estabelecer nenhum contato com o grupo. Aparentemente, ele se dispersou nos últimos anos.

próximos à vídeoarte underground. Temáticas e localmente diversificadas, todas associam práticas experimentais de tomada de imagens-câmera com a difusão através de plataformas de publicação.

No período do final dos anos 90 até meados da década atual, houve uma intensa produção de eventos de arte contemporânea de "imersão urbana" que convergiu com movimentos sociais, no chamado "artivismo".[108] Embora não tenham participado do festival MTB, muitos desses coletivos ou públicos usuários são pertinentes a nossa pesquisa por catalisarem processos de constituição de contrapúblicos através da criação de plataformas de publicação. É o caso dos Circuitos Compartilhados. Surgido em 2002 como um experimento de autocuradoria coletiva do artista curitibano Newton "Goto" Rocha, os Circuitos são uma "proposição artística" recursiva: é a produção de um circuito de compartilhamento de vídeo-produções sobre os circuitos da arte contemporânea no Brasil. Os colaboradores dos Circuitos produzem, remetem e/ou recolhem para ele vídeos para a equipe de produção de um acervo, composto por vídeo-documentários artístico-experimentais de registros de intervenções ambientais, arte efêmera e conceitual. Depois de o material – boa parte do qual foi recolhido pessoalmente por Goto – ser organizado em eixos temáticos, é distribuído pela rede de colaboradores (em geral, coletivos artísticos), que realizam mostras em suas localidades de atuação. Apesar de muito heterogêneos, os vídeos da coleção têm um traço comum: todos tematizam os processos contemporâneos de enunciação artística no Brasil, envolvendo práticas de construção dos circuitos artísticos controlados pelos artistas e seus públicos. Os Circuitos Compartilhados constituem uma rede para difusão de documentários ligados à arte contemporânea em que aparece a mais evidente contaminação do campo da arte contemporânea pela ética de produção colaborativa do software livre. A atividade autocuratorial torna-se uma enunciação pública que pretende constrastar a lógica excludente do circuito institucional, das galerias particulares e museus organizados ou patrocinados por corporações empresariais ou por elites intelectuais. A mecânica desse circuito gera artificialmente a escassez de acesso

108WELLS, 2011.

público aos bens artísticos porque dependeria completamente das atividades de especulação financeira internacional.

Muitos dos coletivos autônomos de mídia e arte envolvidos nos Circuitos – incluindo seu próprio organizador – vêm denunciando práticas como o uso das leis de incentivo à cultura por renúncia fiscal como dispositivos de transferência das decisões da política cultural do país para corporações empresariais. Antes de servirem ao fomento da produção e ao acesso público à arte, esses mecanismos teriam, na prática, sido instrumentalizados como ferramentas de marketing corporativo sem benefício do público ou dos artistas, apenas auxiliando as corporações a construir imagens públicas de opulência *ergo* confiabilidade. Essa imagem pública é, evidentemente, fundamental para o sucesso das instituições financeiras, principalmente quando se trata de empresas que são tão líderes de mercado quanto de reclamações dos consumidores. No cinzento mercado da arte contemporânea internacional, usando também o "incentivo à renúncia fiscal", acordos de bastidores permitem aos especuladores artísticos inflar artificialmente o valor de mercado dos ativos financeiros constituídos por suas coleções particulares. Isso ocorre porque poucos agentes controlam o jornalismo especializado, no qual são comuns os favorecimentos pessoais e o direcionamento de verbas de divulgação para veículos "simpáticos". No mundo acadêmico, quando as distorções não ocorrem por simples endogenia, que permitem que orientadores sejam curadores, jornalistas, e galeristas, são introduzidas pelas tentativas de cooptar pesquisadores independentes através de prêmios, convênios e indicações para comissões julgadoras.

A especulação com arte contemporânea influenciaria a formação de gosto e públicos, disponibilizando recursos para projetos de "democratização" da cultura e da arte através de editais nos quais são implicitamente determinados os conceitos relevantes para o debate sobre a produção artística. O ponto de maior escândalo, para os artistas ciberativistas, são os arranjos especulativos que, ainda por cima, sustentam-se com o dinheiro de renúncia fiscal, ou seja, com verbas públicas sem controle da sociedade civil. Os protótipos desse "arranjo produtivo" seriam o Itaú Cultural e o Instituto Moreira Salles – que, desde 2008,

fundiram-se numa mesma empresa, com presumível sinergia entre o controle das salas de exibição de “cinema de arte” e a hegemonia na difusão da arte de vanguarda no Brasil.

Por motivos semelhantes, as produções do contrapúblico usuário da plataforma Estúdio Livre são pertinentes a essa discussão (ver entrevista com Fabianne Balvedim, nos anexos). A plataforma, originalmente concebida, entre 2003 e 2004, pela designer e professora Fabianne Balvedi como um projeto para o primeiro edital do programa “Pontos de Cultura” (PdC) do MinC, por divergências com parceiros, nunca seria encaminhada para esse programa. Porém, em 2004, foi operacionalizada por uma “comunidade” de pesquisadores autônomos, que usavam de uma lista de discussão[109] e um CMS[110], (o Xemelê, então mantido pelo MinC). Em 2005, Fabianne Balvedi foi contratada pelo Ministério da Cultura e o seu projeto “apropriado” como plataforma de trabalho para os “articuladores” dos Pontos de Cultura (PdCs). Inicialmente, para que eles pudessem compartilhar a documentação necessária para o uso de “ferramentas livres”, (programas públicos e gratuitos para a produção de comunicação audiovisual e telemática). Logo, passou a servir para o desenvolvimento colaborativo de novas ferramentas e, depois, para a publicação de produções artístico-midiáticas em *copyleft*, geradas nos PdCs de todo o Brasil. A plataforma tornou-se um dos pilares da política governamental de difusão da “cultura livre” em todo país. Hoje, mesmo depois de rompidas as relaçõs com o MinC, com a maioria de seus membros pioneiros desligados de atividades no governo federal, o EL permanece em operação, graças ao esforço voluntário de seu público usuário[111]. Continua a dar acesso a obras em licenciamento livre, a propiciar práticas de produção colaborativa e de autodidatismo coletivo, no uso e desenvolvimento de software livre e na bricolagem de hardware (as listas Metareciclagem e Bricolabs). A publicação de documentários, de grande

109 Disponível em: <https://lists.riseup.net/www/info/estudiolivre>, acesso em 14ago2011

110 *Content management systems*, “sistemas de gestão de conteúdo” são plataformas como a Wikipedia construídas com módulos de programas prontos que servem para facilitar a criação de plataformas telemáticas de produção e publicação de conteúdo pelos públicos usuários. São projetadas para, além da produção cibertextual, incorporar diversos serviços que auxiliam a organização, deliberação e articulação de ações conjuntas pelos utilizadores, permitindo diversos graus de acesso público à participação. Muitos deles também têm funcionalidades de publicação de imagens.

111 Vide arquivos da lista em https://lists.riseup.net/www/arc/estudiolivre.

diversidade ético-estilística, tampouco se interrompeu depois do fim do apoio do governo federal, sendo constantemente alimentada pela produção de organizações participantes ou ex-participantes do programa Pontos de Cultura. Mais recentemente, o MinC criou outra plataforma o iTeia, para uso dos PdCs – mas como é uma plataforma criada mais recentemente e heterodeterminada por instituições governamentais, ficou fora do nosso corpus empírico.

O fato de o festival MTB ter se tornado um marco histórico é algo bem sintomático da ambiguidade com que, no ciberativismo brasileiro, os ativistas se relacionaram de modo ambíguo com instituições governamentais e empresariais. Embora se apresentasse como um evento contracultural, que abrigava até uma emissora clandestina (a rádio Pega-Eu, do coletivo RadioLivre.org/Rádio Muda), sua abertura ficou a cargo de um Ministro de Estado, o recém-empossado ministro da Cultura, Gilberto Gil. Apesar de inspirar-se no ativismo do faça-você mesmo, defendendo atividades autonomistas, contestatórias ou clandestinas (como a radiodifusão livre e o graffitismo), o Mídia Tática Brasil não acolheu, sem maiores constrangimentos — dando até com destaque no material de divulgação — grande número de membros do governo federal e municipal (então do PT) e funcionários dos Senacs paulistanos. Mais um paradoxo gerado pelas “ideias fora de lugar” (Schwartz, 2000)?

Os ciberativistas, nesse período “heroico”, se comportavam de maneira ambivalente, fazendo discursos anti-hieráquicos, criando organizações anticapitalistas, e ao mesmo tempo diziam estar a “hackear o Estado”. Durante algum tempo, acreditaram conseguir que as políticas culturais governamentais incorporassem suas práticas “subversivas” sem que eles, ciberativistas, fossem envolvidos pela lógica das relações de poder da burocracia governamental. Antes de fazer qualquer julgamento de valor, cabe examinar como, de 2003 a 2006, se estabeleceu uma relação de mutualismo entre os interesses de políticos e funcionários do Estado, de um lado, e dos coletivos ciberativistas e “hackers” individuais, de outro. A vinculação dos ciberativistas aos projetos governamentais proporcionou a muitos a primeira experiência propriamente profissional na área das TICs, permitindo construir reputações pessoais. Consolidou-se um campo profissional para os produtores de

cultura, mídia e tecnologias “livres” de escala nacional. As ações dos coletivos ativistas se amalgamaram aos trabalhos de atendimento da clientela dos projetos governamentais. Criou-se assim uma rede de contatos que permitiu um fluxo contínuo de ações, o que propiciou a consolidação de uma “cena ciberativista” brasileira de modo autoconsciente. Isso também proporcionou a ampliação da visibilidade internacional,, inclusive para as atividades mais “independentes” desses grupos. Inovações técnico-procedimentais do ciberativismo de efetivo interesse público, como o software livre e a autoria coletiva, foram incorporadas ao funcionamento de várias autarquias estatais. Destacaram-se, a esse respeito, os projetos do Ministério da Cultura, (“Pontos de Cultura” e “Cultura Digital”), da Casa Civil (Casa Brasil) e das Comunicações (Governo Eletrônico / Serviço de Atendimento ao Cidadão - GESAC). Isso fez com que uma parte da produção nacional de documentários não ativista ou militante passasse a utilizar licenças livres e a publicar sua produção em plataformas de publicação autônomas. A atuação dos ciberativistas nos projetos governamentais popularizou a percepção das implicações políticas do uso das TICs, com a adesão a comunidades de desenvolvimento de tecnologias livres, em alguns lugares com a formação de coletivos de produção de arte, tecnologia e mídia.

O preço da difusão das praxes e valores ciberativistas prefigurativos, obtido pela acoplagem entre ciberativismo e projetos governamentais foi, porém, uma longa cizânia entre os grupos ativistas, alguns de orientação assumidamente anarco-socialista, outros mais liberais e tolerantes com a “nova economia”, que depois desembocou na web-exploração 2.0. Entre 2003 e 2006, o antagonismo se aprofundou até chegar a um rompimento político e afetivo definitivo, quatro anos depois do MTB. A cisão da cena do ciberativismo brasileiro, em dois campos politicamente contrapostos, é marcada pela realização de dois encontros: “Capitalismo e Cultura Livre” — São Paulo, SP, junho de 2007 — e “Submidialogia#3” - Lençóis, BA, outubro de 2007.

Outra idiossincrasia do ciberativismo brasileiro, que toca diretamente a reconstrução da trajetória do ciberdocumentário prefigurativo, é que — como menciono na discussão com Wells — os ciberativistas pareceram procurar se desvencilhar ao máximo dos

compromissos político-institucionais do vídeo comunitário e da vídeoarte. Os produtores de vídeo que aparecem na "cena ciberativista" permanecem sempre muito reticentes quanto a contextualizar sua produção como desdobramento de ambas as tradições do documentário brasileiro independente. Sem haver um repúdio explícito, na programação do MTB é notável a ausência de obras dessas duas vertentes do documentário "radical" brasileiro. Tampouco se tem notícia de alguma discussão sobre as diferenças entre elas e o vídeo ciberativista. Como disse, a presença de duas pessoas-chave do vídeo independente dos anos 1980, da vídeoarte e do vídeo popular, foi casual e sem nenhuma consequência em termos de intercâmbio entre movimentos e "gerações". Portanto, além de examinar como se configura a retórica do ciberdocumentário prefigurativo, fortemente vinculada a processos de formação de espaços de visibilidade pública autônomos, é preciso interpretar o modo específico como isso ocorre no Brasil. Os antagonismos políticos que surgem no processo de formação de hábitos de uso das tecnologias digitais/telemáticas no Brasil são exacerbados, como é próprio dos processos desenvolvidos em "espaços transculturais por sujeitos transculturais"[112] e ocasionados pela introdução abrupta de tecnologias de comunicação em contextos culturais periféricos. Provavelmente, nosso continente inteiro é um vasto espaço transcultural; nós, latino-americanos (quebequenses incluídos), provavelmente, acomodamos várias camadas de transe, habituamo-nos com situações metaéticas superpostas de vários confrontos entre *ethoi* e sucessivas desfamiliarizações com novas logotécnicas.

Por sua dinâmica costumeira, a cultura política brasileira incorpora inovações supostamente democratizantes sem abandonar as práticas culturais mais autoritárias . A investigação sobre a dinâmica da disseminação das inovações retóricas do documentário telemático nas relações políticas do cotidiano midiático brasileiro é de especial interesse, porque explicita a lógica da acomodação sem rompimento, considerada típica do *ethos* elitista nacional — mas que dificilmente se restringiria ao contexto brasileiro ou latino-americano.

112 TOMAS, 1995, 1996, 2004. Ver cap.2, seção "Sujeitos Indeterminados".

A falta de conexão entre as várias gerações de experimentadores políticos e estéticos do vídeo no Brasil — cinema direto militante, cinema marginal, cinema experimental, vídeo (no movimento) popular, vídeo comunitário, três gerações de videoarte, “artivismo” e vídeo ciberativista — é, sem dúvida, testemunha da persistente predileção da elite cultural brasileira pela importação de conceitos, criando o que Schwartz chamava de “ideias fora de lugar”. A circunstância de que as propostas ciberativistas prefigurativas, manifestamente utópicas, pudessem tornar essas importações menos fragmentadoras ainda está por se comprovar. Isso depende, por exemplo, de os ciberativistas prefigurativos fazerem algum esforço para explorar a potência de sua “contracena”. Algo assim se ensaia em mobilizações paralelas de coletivos e redes ciberativistas contra a promulgação da Lei Azeredo (entre 2008 e 2010) e, neste ano, em favor de reformas na legislação relativa aos direitos sobre a produção intelectual (entre 2009 e 2011).

Capítulo 2 — O Conjunto Retórico dos Ciberdocumentários Prefigurativos

Neste segundo capítulo, mostro como os conceitos principais da tese serão operacionalizados para a análise do *corpus* empírico. Para isso, serão construídas interconexões entre o repertório conceitual fundamental e as especificidades dos fenômenos empíricos que animam as hipóteses que conduzem esta pesquisa. Por se tratar de uma sessão de interesse metodológico, será dada especial atenção à formulação dos procedimentos de análise especificamente dirigidos às enunciações documentárias telematicamente difundidas.

Começo por brevemente reconstruir o debate em torno da noção de esfera pública (*Öffentlichkeit*) do ponto de vista da crítica às cenas públicas realmente existentes na contemporaneidade. O propósito é devolver ao conceito de ação comunicativa seu potencial politicamente transformador, mostrando como esse mesmo *telos* da abertura/publicalidade tende a sobredeterminar toda a rede sociotécnica do ciberdocumentário prefigurativo. A discussão sobre a concepção de retórica adotada nesta tese é assunto da segunda sessão deste capítulo. É apoiada nela que esta argumentação sustenta que os ciberdocumentários prefigurativos são atores-rede nos quais o caráter comunicativo do cinema documentário se manifesta como o seu traço definitivo da retórica documentária, e esta como *praxis* de "fazer fazer" crucial para as sociedades contemporâneas. A operacionalização do conceito de retórica se conclui com um breve comentário sobre as características retóricas dos conjuntos documentários mais conhecidos, agrupados a partir dos "modos documentários" de Nichols — enquanto não se apresenta uma classificação melhor—, com breves observações sobre como o contexto histórico de cada conjunto retórico documentário configurou diferentemente suas condições, pretensões e vindicações de validez. Essa retomada histórica dos conceitos de documentário e ação comunicativa serve de prolengômeno para a seção seguinte, em que delineia-se o tipo ideal do ciberdocumentário prefigurativo como um "argumento-narrativa-artefato". O propósito de construir este tipo ideal é conectar os diversos traços empíricos das enunciações documentárias com outros trazidos pelas circunstâncias

decorrentes do uso de máquinas lógicas[113] como principal fator de pré-estruturação do espaço simbólico constituído desde as tomadas de imagens à difusão pública ampla. Ao demonstrar que essas enunciações são arranjos retóricos escrutináveis a partir dos critérios de inteligibilidade e validez comunicativa, será dada especial atenção ao fator ausente nos conjuntos retóricos cinematográfico-documentários anteriores: as plataformas de publicação.

Públicos, contrapúblicos e cinema tardio

A noção de "esfera pública", associada aos termos "arena", "cena", "esfera" ou "espaço" público (ou de visibilidade pública) vem sendo empregada pela filosofia política há pelo menos meio século. A difusão do seu uso conduziu, nesse período, a uma compreensão vaga desse fenômeno, caracteristicamente moderno. Mesmo antes, os termos "espaço público", "esfera pública" e derivados são usados na linguagem acadêmica e político-institucional para identificar o fantasma que habita as máquinas democráticas modernas. Exatamente pela banalização do seu uso, a liberalidade com que o termo é usado cria um falso consenso que obscurece as polêmicas sobre a definição do conceito, sobre que

113 Máquinas lógicas são artefatos que realizam inferências. Construídos em conformidade com relações abstratas, os resultados do seu funcionamento serão equivalentes às conclusões que uma mente orgânica produziria. Do ponto de vista da transposição de relações abstratas para arranjos materiais, aliás, pode-se dizer que toda máquina é uma máquina lógica. As máquinas, porém, tem a limitação decisiva de, como não têm originalidade ou iniciativa, e não podem auto-determinam variações nos seus desempenhos, como as mentes orgânicas podem. (Cf. Peirce apud Bergman e Paavola, 2003, verbetes "Reasoning Machines" e 'Logical Machines'; cf. tb. <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/logicalmachine.html>). Como é difícil objetar que câmeras e microfones sejam máquinas, argumentei em outro texto (BRITTO NEVES, 2010b) que essas são *máquinas lógico-perceptuais* porque, sendo construídas com propósito explícito de reproduzir processos físicos simples, desempenhados pelos sentidos corporais humanos, permitem-nos desenvolver hábitos de acoplagem delas aos juízos perceptuais humanos. Nos termos Fernão Ramos (1994, 2005), as máquinas de imagens propiciam a experiência da "fôrma reflexa", específica das *imagens-câmera*. Como Sobchack (1982, 1992, 1994, 1995) demonstra, o fato de estes novos hábitos perceptuais serem socialmente compartilhados permite às percepções serem exprimíveis comunicativamente e, nisto, emprestam ao discurso público um caráter perceptual, pré-reflexivo. Como veremos logo adiante (em "Sujeitos Indeterminados"), este fato tem implicações decisivas para os processos de constituição dos sujeitos individuais e coletivos.

fenômenos lhe são pertinentes, e sobre o modelo de exercício do poder através da argumentação que se pode perseguir como sendo mais genuinamente democrático.

"Esfera pública" é uma tradução portuguesa aproximada de *Öffentlichkeit*, que nos obriga a perder um pouco do campo semântico original do termo, que alcança "abertura" e "publicidade". Segundo John Downing,

> (...) a raiz é *offen* (aberto), mas pode ser traduzida como publicidade, opinião pública (*öffenliche Meinung*), [b] em público, ato público. 'Depositar confiança no público' seria *sich in die Öffenlichkeit flüchen*. *Esfera* é uma metáfora espacial, que não sugere, por si só, as qualidades cinéticas contidas no termo *Öffentlichkeit*. A metáfora espacial, no entanto, tem o mérito de suscitar a questão empírica: 'O que é a esfera pública e onde ela se localiza?'. Foi necessária uma extraordinária quantidade de *toner* para imprimir todo o material relativo a esse termo, isso porque — é triste dizer — trata-se de um desses conceitos cuja voga acadêmica é diretamente proporcional ao seu amplo grau de indefinição. (...).[114]

Miriam Hansen, ao introduzir *Esfera Pública e Experiência* de Negt e Kluge [1972], observa:

> (...) o vocábulo alemão *Öffentlichkeit* compreende uma variedade de sentido que se esquiva de sua urdidura inglesa [e portuguesa] como esfera pública. Tal como esta última, sugere um conceito espacial, os lugares sociais ou arenas nos quais os sentidos são articulados, distribuídos e negociados, assim como o corpo coletivo constituído por e nesse processo, 'o público'. Mas *Öffentlichkeit* também denota um critério ou substância ideacional - *glassnost* ou abertura (*openness* tem a mesma raiz germânica, *offen*)- que é produzida tanto dentro desses lugares quanto em contextos amplos, desterritorializados; a palavra inglesa *publicity* [como a portuguesa, publicidade], apanha esse sentido apenas na sua forma historicamente alienada. Na tensão dialética entre essas duas

114 DOWNING, 2002. p. 61 (nota 13).

> acepções, Negt e Kluge desenvolvem seu próprio conceito de *Öffentlichkeit* como "o horizonte geral da experiência social".[115]

A interpretação consolidada do fenômeno desse espaço simbólico de ação e legitimação do exercício do poder — ou, como diria Kluge, "lugar onde as lutas são decididas por outros meios que não a guerra" — se fez sob o termo alemão "*Öffentlichkeit*". Em 1962, foi o conceito fulcral da tese de livre-docência de Habermas, *Mudança Estrutural na Esfera Pública*[116]. Originalmente, o argumento é que a esfera pública surge a partir do século XVII, através da reflexividade discursiva adquirida através da recorrência das práticas dialógicas da burguesia iluminista européia. Essas comunicações, que ocorriam inicialmente em espaços físicos formalmente abertos, se deslocaram para os espaços simbólicos constituídos pela correspondência entre intelectuais e depois pela distribuição postal de impressos. Com as revoluções burguesas, esses espaços simbólicos ganham poder assertivo, tornando-se os principais dispositivos de legitimação da ordem política democrática moderna.

Em decorrência da massificação das comunicações e da própria sociedade, Habermas acusava haver uma grave perda de racionalidade crítica dos processos de tomada de decisões coletivas, na medida em que a livre argumentação pública era substituída pela encenação de consensos em torno de decisões tomadas a portas fechadas. Consonante com o típico pessimismo das análises adornianas, em *Mudança Estrutural* considera-se que a liberdade de pensamento individual foi sendo destruída pela "intimidade sob holofotes" dos meios de comunicação de massas. Nas circunstâncias contemporâneas, o esvaziamento da autonomia do pensamento individual, acompanhado da transferência do poder de decisão para acordos não-públicos entre corporações (empresariais, burocráticas, sindicais), teria ocasionado a degeneração do discurso público, a ferramenta ideológica de encenação de consensos, para a legitimação das barganhas das grandes organizações.

---

115 HANSEN, 1992, p. 11 (nota 1).

116 HABERMAS, 1984. A rigor, o conceito de esfera pública entrou na pauta do debate da Escola Crítica um pouco antes, em 1958, através da discussão de Arendt (1993) sobre "cena pública" moderna.

A superidealização das práticas comunicativas dos burgueses europeus dos séculos XVII e XVIII da definição habermasiana recebeu prontamente objeções de estudiosos dos movimentos feminista e operário. A esfera pública burguesa, insistem os críticos de Habermas, não teria sido nem a primeira nem a única cena de debate argumentativo democrático na era moderna. Segundo eles, a cena formada nos salões e cafés, frequentados pela burguesia, não deveria ser tomada como modelo, pois sua existência sempre foi acompanhada de processos informais de exclusão: dos não homens, não burgueses, não cultos, não adultos, não bem-falantes, não nacionais. Segundo os críticos de Habermas, a negligência em observar a existência de uma pluralidade de cenas públicas, desde o início da era moderna, teria acarretado o juízo excessivamente sombrio a respeito da esfera pública contemporânea.

Outra fonte de insatisfação, para muitos leitores, era de ordem metodológica: a adoção da esfera pública burguesa histórica como tipo-ideal dificultava muito a operacionalização dos argumentos de *Mudança Estrutural na Esfera Pública* para a análise de processos políticos concretos. Um excesso de abstração tornaria especialmente árduo o uso do conceito de esfera pública para compreender processos sociais de regeneração do potencial crítico da publicidade por movimentos sociais e políticos oriundos de organizações autônomas da sociedade civil atuais.

Diante das críticas, acumuladas em três décadas, Habermas apresenta, nos anos 1980, propostas de redefinição do conceito de esfera pública a partir de uma profunda revisão metodológica e do acolhimento das novas evidências históricas. No aspecto metodológico, procurou construir o conceito de *Öffentlichkeit*, a partir da filosofia da linguagem, deixando de abstraí-lo a partir das práticas comunicativas de sujeitos socialmente privilegiados. No histórico *O Espaço Público, 30 anos Depois*[117], Habermas autoriza as revisões sobre a

117 No original “L'espace publique, 30 ans après” (HABERMAS, 1992)

trajetória da publicidade moderna proposta por vários autores[118], reconhecendo a pluralidade perene de espaços de visibilidade pública, desde antes da era moderna.

Em parceria com Karl-Otto Apel, Habermas buscou no pragmaticismo peirceano fundamentos lógicos para a definição das especificidades retóricas das interações nos espaços públicos. A esfera pública passou a ser compreendida como o *locus* da ação comunicativa, o universo de discurso que emerge, pela coalescência entre as práticas de produção de sentido, por diálogo argumentativo disseminadas nas sociedades humanas. Ou seja, a formação de espaços públicos passou a ser concebida como fenômeno trans-histórico, passível de ocorrer em contextos sociais, culturais e históricos variados. Desta revisão metodológica, derivaram-se tanto a definição de documentário, proposta nesta tese[119] , quanto os operadores para a sua análise.

Na revisão de trinta anos da sua tese, Habermas reformulou seu modelo de esfera pública, atribuindo o papel de fonte persistente das capacidades regenerativas da democracia aos espaços de diálogo democrático das organizações autônomas da sociedade civil. Seu antagonista seria a lógica dos "sistemas" corporativos e governamentais. Habermas fez essa reavaliação global do conceito de esfera pública com o colapso de regimes ditatoriais do "socialismo real" europeu, no horizonte. Neste contexto, foram naqueles países em que havia atuação de organizações autônomas da sociedade que sobreviveram — ainda que precariamente — espaços de visibilidade pública de oposição, constituídos pelas comunicações intra- e interorganizacionais. A existência de uma rede comunicativa no interior da qual a legitimidade é baseada na argumentação preservou uma cultura política democrática que permitiu que uma vida política democrática institucional pudesse ser reconstituída, como também aconteceu no caso das ditaduras militares da América Latina[120]. Dez anos depois da publicação de *Mudança Estrutural*, o cineasta e teórico do cinema Alexander Kluge e o filósofo Oskar Negt propuseram uma alternativa radical para a

118 Além de Geoff Elley e Mikhail Bakhtin, autores que o próprio Habermas cita, em *L'espace publique, 30 ans après*, estes autores participam da coletânea de artigos, organizada por Craig Calhoun, que se seguiu à primeira publicação da tradução inglesa de *Mudança Estrutural na Esfera Pública*. (Calhoun, 1993)

119 Vide capítulo 1.

120 HABERMAS, 1992; AVRITZER, 2002

abordagem do fenômeno da esfera pública. Suas observações sobre a pluralidade histórica das esferas públicas, publicadas em 1972 com o provocativo título *Esfera Pública e Experiência — por uma análise da organização esfera pública burguesa e da proletária* (Negt e Kluge, 1993), antecipam àquelas formuladas doze anos depois pelos estudos históricos de Geoff Elley (1994). Negt e Kluge, assim como Elley, Nancy Fraser (1992), Cohen e Arato (1992) e Garnham, (1992), sublinham a importância, para a proposição de modelos democráticos, do reconhecimento da permanente pluralidade de esferas de visibilidade pública, geradas pelos movimentos sociais independentes. São muitos os críticos da teoria habermasiana que sustentam que a existência concreta da esfera pública tem um caráter intersemiótico durável, e suas especificidades devem ser abordadas por métodos mais adequados do que o das análises conversacionais[121].

Esfera Pública e Experiência propõe uma interpretação crítica do conceito. Trazem para a discussão sobre a pluralidade das esferas públicas o conceito benjaminano de *experiência* (*Erfahrung)*, partilha de sabedoria proveniente da prática coletiva. Como se sabe, a esta é oposta a vivência (*Erlebnis)*, transmissão de informação para/das experiências individuais, que, como vimos acima, serve-nos como critério de demarcação entre o cinema documentário e o telejornalismo. *Esfera Pública e Experiência*, implicitamente, retoma a tese de *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*[122], na qual Walter Benjamin opõe a narrativa à informação. A *narrativa* seria o ato de compartilhar a sabedoria emersa da *experiência* prática coletiva (*Erfahrung*), cujo sentido não seria esgotável pela interpretação. Já a *informação* seria aquela vivência individual difundida, cujo valor é proporcional à raridade. O sentido da informação ou "notícia" difundida se esgotaria no seu consumo, após o qual perde qualquer valor. A distinção, além de fornecer uma heurística para discernir o documentário de outras ações comunicativas audiovisuais, sugere-se como critério para avaliar as pretensões de validez de enunciações simbólicas não verbais, como máquinas lógicas e algoritmos.

121 LEE, 1992; WARNER, 1992; GARNHAM, 1992.
122 BENJAMIN, 1985, p. 197-221

A experiência com as comunicações telemáticas, porém, conduzem a indagar se o conceito expresso com o termo “informação” seria ainda o mesmo ao qual Walter Benjamin contrapunha o conceito de “narrativa”. A “informação” se tornou uma que pode ou não ser politicamente “livre”, pode ou não ser financeiramente “grátis”, pode ou não se submeter a condições de validez deste ou daquele público. Há uma equivalência de propósitos entre conhecimentos libres, narrativa e experiência (*Erfahrung*), que os opõem a conceitos como patente, segredo de negócio, notícia e vivência individual (*Erlebins*). Se esta “informação libre” é o pressuposto da constituição das “comunidades de desenvolvedores” como contrapúblicos usuários, assim como as práticas de publicação aberta, decorrem da formação desses contrapúblicos, é razoável suspeitar que as enunciações postas em circulação nestes espaços, com essas pretensões de validez, sejam signos da mesma natureza — e da mesma uberdade – dos conceitos benjaminianos de narrativa e experiência.

Negt e Kluge argumentam contra o reformismo implícito na abordagem habermasiana, inspirando-se na dialética negativa de Adorno para contestar duramente as idealizações da esfera pública burguesa, que consideravam supervalorizadas na construção original do conceito de esfera pública. Acusam-no de hipostasiar a idealização de uma esfera pública homogênea e harmônica como posição que legitima ou, pelo menos, retirar do foco crítico a permanente renovação das exclusões informais, econômico-sociais, culturais, de gênero e etárias, que sempre fizeram parte da esfera pública burguesa. Tais argumentos, expostos em *Esfera Pública e Experiência...*, mostram-se particularmente pertinentes à nossa pesquisa porque propõem uma releitura da história do uso público das mídias, na qual o cinema ocupa lugar central. Isso torna a extensa obra (teórica, cinematográfica, televisiva e videográfica) de Kluge de especial interesse para os estudos sobre cinema, porque, entre outras coisas, faz uma revisão da história do audiovisual que converge com as conclusões dos pesquisadores sobre o “cinema das origens” (Burch, ; Mannoni; Gunning; Cesarino Costa; Hansen). Os autores sublinham a natureza agonística da pluralidade de espaços de visibilidade pública usando o conceito deliberadamente anacrônico de *esfera pública proletária* (*Proletarishe Öffentlichkeit)* para sublinhar o caráter irrealizado de um espaço de

visibilidade pública que fosse organizado a partir dos *ethoi* dos grupos minorizados, um contexto que apareceria como esfera pública ampla generalista apenas em lampejos, em momentos históricos privilegiados nos quais as classes subalternas são capazes de perceber a si próprias como produtoras de um método específico, distinto daquele constitutivo na esfera pública burguesa. A durabilidade de contextos comunicativos de oposição, apesar de não ter caráter amplo ou generalista, dos "contra-espaços públicos", ("contra-esferas públicas" ou "contrapublicidades", *Gegenöffentlichkeiten*) podem fornecer, porém, condições duradouras para o compartilhamento de temas, métodos e práticas, para resistência e inovação política.

Em *Esfera Pública e Experiência*, os universos de discurso de oposição irrompem como fragmentos ("imagens dialéticas") de práticas comunicativas não capturadas pelos interesses dos sistemas empresariais e governamentais, lampejos de uma ordem democrática pós-capitalista. Os contrapúblicos têm caráter episódico, ganhando perenidade apenas nas comunicações em/entre organizações sociais autônomas, nos hábitos de uso "desviante" das tecnologias e dos sistemas comunicativos hegemônicos e em poéticas midiáticas experimentais. A existência de um conjunto de espaços públicos de oposição, delineia a *esfera pública proletária*, fenômeno sistematicamente denegado pela lógica burocrático-capitalista de produção simbólica. Essa *contraesfera* se caracteriza, finalmente, como o universo de discurso da possível realização da experiência coletiva. Ela seria consolidada quando, na constituição de contrapúblicos, seriam apreendidos coletivamente os vislumbres de uma *retórica de enunciação pública livre*, correlata a relações econômicas não parasitárias. A instauração desta retórica exigiria também o reconhecimento coletivo de que ela sofre repressão sistemática pelo capitalismo e a elaboração de estratégias de ação política para superação dessa repressão.[123]

Historicamente, momentos de "respiração" da esfera pública proletária tendem a ocorrer nas circunstâncias que antecedem a funcionalização sistemática dos *media* para o lucro ou para o controle social, ou ainda naqueles períodos de "obsolescência" de conjuntos

123 HANSEN, 1993, p. 9-41.

retóricos, nos quais eles deixam de ser determinados pelo propósito do "acúmulo de meios" (poder hieráquico e capital). Isso acontece de modo transitório, quando as "caixas pretas" – dos procedimentos institucionais, das máquinas e dos hábitos coletivos se abrem, como imagens dialéticas, oferecendo-se à composição de arranjos retóricos politicamente transformadores. A eclosão de espaços de visibilidade pública de oposição, inovadores, é favorecida por processos de rearranjo das praxes da produção simbólica coletiva, nos quais a instabilidade institucional permite a exploração poética de formas inovadoras de relações entre os participantes da comunicação. Para Kluge, uma dessas ocasiões de afloramento fragmentário da esfera pública proletária ocorreu nos períodos prévios à estabilização do uso social do cinema como indústria de entretenimento e controle social (mais claramente, no caso do cinema documentário clássico). Kluge, assim como Hansen, encontra no "cinema das origens" (ou "cinema de atrações") recursos retóricos que ele reativa em sua própria produção audiovisual para realizar um "salto de tigre a céu aberto". O objetivo de Kluge, tanto em sua obra teórica quanto na copiosa produção cinematográfica, é que o cinema volte a ser "perigoso" ou "perturbador" como era antes que sua acomodação institucional burguesa como indústria fizesse dele um dispositivo para massificar seus públicos como "audiência" ou "espectador". No entanto, essas condições mudaram, trazendo as práticas de comunicação audiovisual de volta para a multiplicidade de arranjos que caracterizou o "cinema das origens".[124]

As revisões históricas de Kluge e Hansen têm, logo de entrada, o mérito de esvaziar o historicismo das sistematizações teóricas. Além disso, permitem compreender a resistência das práticas do documentário militante ou poético-experimental como formas de criação de contrapúblicos, como se torna evidente com o objeto empírico desta pesquisa, constituído em ocasiões recentes de precipitação de espaços públicos oposicionistas. Sua particularidade está em isso ocorrer em condições de pleno desenvolvimento da "sociedade do autoespetáculo", em que a prefiguração de contrapúblicos, e até de uma contrapublicidade generalista global, se tornaram efeitos deliberadamente visados por todo

124 KLUGE, 2007

tipo de organização — e não só das “progressistas”. O que ocorre (ou pretende-se que ocorra) com o cinema documentário produzido pelos e para os ativistas dos contrapúblicos telematicamente pré-estruturados é exatamente o que serve à exploração nas plataformas de publicação corporativas: a participação. Voltaremos a cotejá-las mais adiante.

Embora o contexto histórico de nosso *corpus* empírico seja recente — ou, por isso mesmo, já que os relatos são impedidos de se consolidar pelo cipoal de desinformação militarizada — é preciso rememorá-lo. Smultaneamente, devemos nos remeter aos eventos gerados pelos movimentos antiglobalização e aos desenvolvimentos do processo de telematização dos sistemas de comunicação que pré-estrutura a esfera pública. Ao observar a correspondência entre essas duas dinâmicas, descobre-se a complementaridade dos propósitos de ambas. A singularidade do ativismo político, nesse período, encontra-se na rara conjunção entre os seguintes fatores, a saber:

> (a) a consolidação, como movimento político, dos públicos e organizações denominadas genericamente “movimento do software livre” *(ciber/tech/hackativismo*), que vem politizando o discurso dos públicos das organizações da sociedade civil organizadas sobre o desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação (TICs), principalmente em torno da proposta de adoção de um regime de apropriação do trabalho imaterial e dos bens simbólicos inspirado na economia da dádiva, distinto, portanto, daquele da mercadoria capitalista;
>
> (b) a “virada colaborativa[125]”, na arte contemporânea, entre meados dos anos 1990 e a última década; essa inflexão estilística que consiste na predominância da realização de experimentos performático-conceituais com as relações sociopolíticas cotidianas. Em confluência com a exploração poético-política dos novos recursos expressivos digitais e telemáticos, essa tendência vem conduzindo muitos artistas a desenvolver trabalhos associados à comunicação pública de movimentos sociais;

125 LIND, 2007

(c) a adoção de topologias reticulares ou “rizomáticas” pelas organizações de ação política não institucional, com franca aversão às formas de organização sindicais e político-partidárias de militância, baseadas na representação política. O novo modelo de política, autonomista e prefigurativa procura empregar recursos tecnopolíticos para criar espaços de ação política baseados na participação direta, nos quais o ativismo é transformado na experimentação prática cotidiana de propostas de formas pós-capitalistas de organização social.

“Retórica”?

Quando falamos a esfera pública ou de espaços de visibilidade pública, é evidente que se não se trata necessariamente de lugares físicos, ainda que as circunstâncias urbanísticas, arquitetônicas e cenográficas da existência material desses espaços sejam decisivas para os processos de formação da opinião pública, deliberações e a atuação política da sociedade civil. Espaços públicos são universos de discurso. A sua pluralidade implica não apenas em uma pluralidade de contextos comunicativos dotados de critérios peculiares de compreensibilidade e validez ético-discursiva, mas em problemas específicos da transposições de enunciações entre diferentes contextos comunicativos e também nos processos pelos quais as enunciações públicas (ou contrapúblicas, ou subpúblicas) transformam os parâmetros de compreensibilidade e validez dos espaços públicos em que circulam e atravessam. As enunciações se tornam públicas por adquirirem características que propiciam sua disseminação em contextos comunicativos determinados (e não em outros), a sua transposição entre esses contextos, a transormação deles e a realizar seu propósito fundamental: mudar condutas coletivas. Ao saber que investiga as correlações necessárias entre as características das enunciações aos seus resultados, chamaremos “retórica”, pelos motivos que exporemos a seguir.

Quais são os procedimentos pertinentes para uma comparação crítica entre plataformas de publicação aberta ativistas, de “compartilhamento de vídeo” ou “redes de relacionamento”? Temos insistido num deslocamento da ênfase das inovações retóricas do documentário contemporâneo, do âmbito intratextual (do conteúdo proposicional, das “consignias textuais”, como diz Odin ou da “assertividade constativa”, como querem os cognitivistas) para o âmbito pragmático, das elaborações contextuais e paratextuais, com destaque para os processos institucionais da indexação das enunciações. Mas, como apanhá-las de maneira concreta? Um instrumental pragmaticista de análise de argumentos intersemióticos — algo próximo do traçamento de trajetórias de atores-rede, mas sem tanto débito com a narratologia estruturalista — encontra-se disponível nas teorias pragmaticistas sobre retórica. Peirce chamava o terceiro ramo da semiótica, o campo de investigação dos efeitos dos signos, de “lógica transuasional”, “retórica pura”, “retórica especulativa” ou “metodêutica” (este último termo era mais empregado quando lidava-se com questões de metodologia científica).[126]

Qualquer que seja o nome que se dê a esse campo de investigações, a concepção pragmaticista ampliou definitivamente o entendimento de retórica. De antiga arte da elocução em praça pública dos sofistas, submetida pelo Sócrates de Platão à suspeita de servir aos demagogos mais que à verdade, passou a circunscrever o campo de investigações sobre os efeitos dos signos em geral. O percurso histórico do conceito justifica essa ampliação de escopo, à medida em que a produção de verdade e sentido vai sendo gradualmente compreendida como um processo evolutivo aberto e imprevisível. Tipicamente, a retórica volta ao centro das atenções nos períodos de introdução de novas sistemas simbólicos, máquinas lógicas e contatos interculturais: com os estóicos, com a expansão alexandrina; no início da idade média, na urdidura da teologia católica; no fim da idade média, na digestão da filosofia antiga que retorna à Europa; no renascimento e no início das grandes navegações, nos confrontos interculturais; e, desde meados do século

126 Um dos resultados da sua “crítica dos argumentos” é a conclusão de que as ideias científicas têm necessariamente caráter abdutivo. (PEIRCE, apud BERGMAN; PAAVOLA, 2003. Vide verbete methodeutic, <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/methodeutic.html>, acessado em 13ago2011); ref. tb. SANTAELLA, 2004, p. 218-225.

XIX, com as sucessivas ondas da revolução industrial e pós-industrial, trazendo com as novas máquinas lógicas violentas mudanças na vida cotidiana. Cada vez fica-se menos autorizado a restringir os estudos sobre retórica a qualquer *medium*, sistema simbólico, contexto ou organismo cognoscente específicos. Porém, os achados desse "método dos métodos" alimentam a pesquisa sobre as retóricas específicas, vinculadas a universos de discurso particulares, como é o caso das enunciações na esfera pública política ou da produção de "artefatos científicos e fatos tecnológicos". Paradoxalmente, a maior dificuldade para a compreensão abrangente do campo temático é o sucesso dessas retóricas locais.

A concepção pragmaticista de "retórica" ajusta-se à nossa investigação por ser resolutamente refratária às dicotomias dominantes no pensamento moderno. Concebe-se a semiose como fenômeno transversal:

> Evidentemente, nossa concepção de retórica tem de ser generalizada; e, para isso, por que não remover a restrição da retórica apenas para a fala? (...) Vamos nos livrar das objeções, reconhecendo imediatamente como um *ens in posse*, uma arte universal da retórica, que será o segredo geral de tornar os signos efetivos.

> Quer haja tal arte universal ou não, deveria, de qualquer modo, haver... uma ciência à qual os princípios fundamentais de tudo que se assemelhe à retórica deve ser referível — uma retórica especulativa, a ciência das condições essenciais sob as quais um signo pode determinar um signo interpretante de si mesmo e de qualquer que seja o que ele signifique, ou pode, como um signo, produzir um resultado físico.

> (…) Ora, por qualquer que seja a maquinaria pela qual possa ser realizado, é certo que, de algum modo, e num sentido verdadeiro e

> apropriado, as ideias gerais, de fato, produzem efeitos físicos estupendos. Seria uma logomaquia miserável dizer que o propósito de um homem de ir ao seu escritório não o provoque, efetivamente, a ir para lá; (…) as ideias não podem ser comunicadas, de modo algum, exceto por seus efeitos físicos. Nossas fotografias, nossos telefones, e telégrafos sem fio, assim como a soma total de todo o trabalho que a máquina a vapor tem efetivado, são, no mais sóbrio senso comum e verdade literal, os resultados de ideias gerais que estão já expressas no primeiro livro do *Novum Organum*.[127]

Na investigação sobre *efeitos sígnicos*, a metodêutica peirceana se debruça sobre o surgimento de mudanças nas condutas deliberadas, quer dizer, nos processos de instalação de crenças que conduzem as semioses a alcançar seus interpretantes lógicos finais ou "interpretantes últimos". Note-se, aliás, que com este "último", o pragmaticismo compreende — como o marxismo — que a expressão mais sólida do pensamento são as "condutas deliberadas". Por "conduta deliberada", o pragmaticismo compreende o universo dos fenômenos associados à emergência de hábitos, estruturas, leis ou tendências, nos organismos cognoscentes. Isso põe no escopo da "retórica especulativa" as investigações sobre:

a aquisição e/ou desenvolvimento de ideias;
os processos perceptuais;
os padrões de geração de efeitos afetivos, mecânicos e cognitivos dos signos;
adoção de crenças e correspondentes mudanças nas condutas coletivas (incluindo assunção de comportamentos políticos, proposição, limitação de abrangência ou descarte de conhecimentos científicos, doutrinas filosóficas);
processos de identificação individual e coletiva ("subjetivações"); aquisição de crenças de toda sorte.

No que toca diretamente à esta pesquisa, a concepção ampliada de retórica permite-nos abordar as enunciações documentárias como *artefatos*. A vantagem heurística é que, ao

127 PEIRCE, MS 774, p.6, "Ideias, extraviadas ou roubadas, sobre redação científica n.1", 1904. apud SANTAELLA, 2004, p. 210-212)

contrário da tendência logo-alfabetocêntrica, arraigada nas abordagens pós-estruturalistas e cognitivistas para escoimar os sentidos vagos, o entendimento pragmaticista de "argumento" não minimiza a relevância da "resistência teimosa" das idiossincrasias surgidas nos processos de corporificação do pensamento, envolvam eles máquinas lógicas (câmaras, microfones, meios de escrita e de cálculo), simbólicas (algoritmos e protocolos) ou máquinas institucionais (procedimentos materiais de produção de sentido). Essas "minudências" ocupam um lugar na determinação das condutas coletivas deliberadas. O escrutínio delas pode ser realizado na observação de como cada retórica documentária é composta como uma articulação de sistemas sígnicos, máquinas e praxes sociais. Essa composição entre o que chamaremos de "estratos retóricos"[128] permanece orientada para a obtenção de coalescência na produção de sentidos. O conceito de "argumento", concebido como um fenômeno multiestratificado, compreende muito além dos efeitos assertivos dos enunciados verbais, que têm sido até agora a matriz heurística principal da discussão sobre cinema documentário. Essa abrangência é exigida para que possamos examinar os arranjos retóricos das enunciações documentárias cinematográfico-telemáticas que constituem nosso objeto de investigação. Os ciberdocumentários prefigurativos levam à heterogeneidade de recursos retóricos mobilizados ao paroxismo. Abordar os documentários como *artefatos argumentativo-narrativos* orienta a atenção do pesquisador para a relevância do uso de signos de sentidos vagos, que embora sejam típicos das enunciações de propósitos poéticos ou de experimentais, estão sempre presentes em todos os documentários. São aqui considerados parte indispensável dos argumentos pelos quais seus enunciadores fazem os enunciatários deslocar ou transformar os hábitos que governam os juízos perceptuais.

Assumindo o horizonte amplo da metodêutica, teorias como a do agir comunicativo (Habermas, Appel) e a dos atores-rede (Latour) revelam-se retóricas aplicadas, adstritas a universos de discurso concretamente existentes. A importância destas retóricas "locais" está em favorecer a confrontação de questões específicas a acordos de coordenação coletiva de ações, decorrentes das vicissitudes histórico-culturais das sociedades pós-tradicionais, a

128 Vide próxima seção.

primeira discutindo a racionalidade das relações políticas dentro dessas sociedades, a segunda, de suas relações com outras matrizes culturais, fenômenos físicos e outros organismos vivos. A teoria da ação comunicativa (e conceitos correlatos, como validez e esfera pública) pode ser compreendida como uma operacionalização da retórica especulativa (ou "metodêutica") para abordar as enunciações públicas das sociedades modernas. Embora seja grosseiro tratar a teoria dos atores-rede como mero desdobramento direto da teoria crítica, o tratamento etnometodológico da produção de máquinas e "fatos científicos" é marcadamente dirigido a responder a questão aberta por Habermas sobre a tecnicização das escolhas políticas[129]. Derivada do campo de indagações da teoria crítica, na investigação sobre as *redes sociotécnicas*[130], os procedimentos etnometodológicos foram desenvolvidos para a construção de um método "não moderno" capaz de examinar o envolvimento do uso de *artefatos*, compreendidos como campo fenomênico que vai das ferramentas mais simples aos arranjos institucionais transnacionais, passando por toda sorte de "máquinas lógicas") as formas de dominação contemporâneas. Mais exatamente, sobre como os artefatos, como traduções argumentos, participam das sociedades e coletivos.

Apesar de Habermas adotar um modelo logocêntrico-conversacional, baseando-se em "proferimentos" para conceber a teoria do agir comunicativo — o que é em parte explicável pela importância que a teoria dos "atos de fala" teve na sua formulação — ele próprio foi o primeiro a sugerir que o escopo da ação comunicativa pode ir além dos efeitos dos signos verbais. Explicitamente, propõe aplicar o conceito de validez, ou seja, da ética do discurso, aos símbolos em geral:

> (...) em cada exemplo de ação comunicativa, o sistema do conjunto de pretensões de validez entra em jogo; elas devem ser evocadas simultaneamente, embora não possam todas ser tematizadas ao mesmo tempo.

129 DOSSE, 2003, p. 29-32. COULON, 1995.

130 Bruno Latour procura fazer uma abordagem dos fenômenos sem pressupor a separação entre natureza e cultura, descrevendo-os como redes em que as relações sociais e naturais, indistintamente são corporificadas em artefatos compostos por entes naturais, humanos, sociais, tecnológicos. Segundo ele, essa seria uma solução tanto para o etnocentrismo quanto para a falta de responsabiliade política sobre os desdobramentos catastróficos das inovações tecnológicas (Cf. Latour, 1994a; Id., 1994b; Id., 1995; Id., 1996a; Id., 1996b; Id., 2000; Id., 2001).

> A universalidade das pretensões de validez, inerente na estrutura dos atos de fala, talvez possa ser elucidada com referência ao lugar sistemático da linguagem. A linguagem é o *medium* através do qual falantes e ouvintes efetuam certas demarcações fundamentais. O sujeito se demarca: (1) de um ambiente que ele objetifica na atitude de terceira pessoa de um observador; (2) de um ambiente ao qual ele se conforma ou refrata, na atitude *ego-alter* de um participante; (3) de sua própria subjetividade que ele expressa ou escamoteia, numa atitude de primeira pessoa; (4) do *medium* da linguagem dele próprio. Para esses domínios de realidade, propus os seguintes termos, em algum grau escolhidos arbitrariamente: natureza externa, sociedade, natureza interna, linguagem. As pretensões de validez inevitavelmente implicadas na fala dirigida à busca de entendimento mostra que estas quatro regiões devem sempre aparecer simultaneamente. (...) Finalmente, introduzi o *medium* linguístico de nossos proferimentos como uma região especial. Exatamente porque a linguagem (incluindo sistemas simbólicos não-proposicionais) permanece em uma semitranscendência peculiar no desempenho de nossas ações comunicativas e expressões, ela apresenta a si própria, para o falante e para o ator (pré-conscientemente) como um segmento *sui generis* da realidade. Novamente, isso não nos tolhe a capacidade de adotar uma atitude objetificadora dirigida aos sons ou signos a respeito de proferimentos linguísticos ou sistemas simbólicos.[131] (HABERMAS, 1979, p.66-67)

Abordar documentários como *artefatos argumentativo-narrativos* é propor que as enunciações documentárias sejam examinadas como atores-rede, examinando as trajetórias que suas redes sociotécnicas descrevem ao se dirigirem a sua sedimentação como conjuntos retóricos distintos. Cada enunciação documentária é, porém, um arranjo retórico singular, artefato compósito de funções sígnicas multiestratificadas, cujos propósitos tendem a convergir para a geração de efeitos de argumentos na esfera pública. Cada enunciação documentária "replica" — ou seja, atualiza e transforma de maneira mais ou menos explícita — os princípios e parâmetros universais da publicidade (*Öffentlichkeit)*: codeterminação entre compreensibilidade e validez ético-comunicativa nos aspectos intencionais, proposicionais e relacionais. Mas em cada arranjo documentário concreto, o percurso de como se busca confrontar as condições de satisfazer esses efeitos é não apenas

131 Tradução e grifos meus. O próprio Habermas recomenda não pressupor que a distinção de "domínios da realidade" seja metafísica, mas que apenas corresponda à situação histórico- cultural específica das interações nos espaços públicos contemporâneos.

muito variado, mas instável: a cada contexto cultural e época, são outras as condições de realização das enunciações enquanto discurso público.

O excessivo destaque que o uso das máquinas lógicas tem tido nas avaliações sobre o fenômeno do ciberdocumentário prefigurativo não deve gerar a impressão enganosa de que esse conjunto retórico documentário derive suas características fundamentais dele. Tampouco esse relativamente novo conjunto retórico desenvolve práticas de pensamento anteriormente inexistentes. Máquinas lógicas e simbólicas são corporificações de relações necessárias, tanto quanto atividades cerebrais ou símbolos linguísticos o são. Ocorre — como tantas vezes, basta lembrar as reclamações de Platão contra a escrita ou de Baudelaire contra a fotografia — que o desenvolvimento de novas máquinas raciocinantes desestabiliza os hábitos de pensamento socialmente sancionados. [132]

As transformações logotécnicas na pré-estruturação da esfera pública criam, no entanto, oportunidades singulares para a irrupção de mudanças de hábitos comunicativos coletivos. Lidar com o caráter político das tecnologias de comunicação e informação exige indagarmos sobre os pressupostos de inteligibilidade e validez implícitos aos conjuntos retóricos que emergem em cada momento histórico. Se os aglomerados de recursos retóricos (máquinas, procedimentos de uso, instituições), arranjados de vários modos em proposições e argumentos, são empregados para criar vínculos políticos e expressar asserções, passam a ser tão submetidos às condições de validez quanto qualquer proferimento verbal. A convivência com o processo de produção de enunciações documentárias mostra insistentemente que decisões "técnicas" são sempre resultado de juízos a respeito dos seus efeitos prováveis sobre a apreciação pública.

Além do mais, trata-se também da necessidade do público (dentro do qual me incluo como pesquisador) de manejar critérios para examinar os *confrontos* entre conjuntos retóricos. Latour (2000, 2001), Akrich (1992) e outros pesquisadores da "sociologia da inovação" chamam de "programas" e "antiprogramas" os argumentos que têm entre si pressupostos incompatíveis, disputam recursos retóricos escassos, cujos sentidos últimos, as mudanças

132 BRITTO NEVES, 2010b.

de conduta deliberada dos intérpretes, são concorrentes. Porém, as relações entre argumentos podem ser muito mais variadas do que a “agonia”.

Estratos retóricos

A rigor, toda e qualquer enunciação pública pode não apenas ser multiestratificada, mas acolher em cada “camada” retórica procedimentos que, isolados, seriam considerados estratégicos ou comunicativos:

> (...) efetivamente, a hierarquização de níveis de ação deve ser levada em consideração nos casos em que ambos os tipos de ação se encontram imbricados. A ação comunicativa sempre se encontra incorporada nos contextos de ação teleológica de indivíduos respectivamente participantes dele. Distintamente, a situação de alguém que persegue erraticamente um propósito de ação aleatório ou não explicitamente declarado por causa de circunstâncias específicas, deve ser distinguido da situação em que alguém que astuciosamente visa um propósito de ação deliberadamente escamoteado (porque este não poderia ser abertamente declarado), o qual, assim como o efeito colateral presumível de um consenso comunicativamente alcançado, anseia com uma intenção estratégica. Inversamente, o emprego estratégico de recursos comunicativos pode ser subordinado ao fim da formação de consenso se, por exemplo, a situação não permite mais do que “fazer a outra pessoa compreender algo” ... de uma maneira

Destarte, as análises e as enunciações documentárias serão abordadas como *artefatos argumentativo-narrativos*, cada qual descritível como uma rede sociotécnica multiestratificada na qual distintos níveis de ação paralelos são corporificados. A parte descritiva desta pesquisa consiste em identificar as singularidades e tipicidades de composição e estrutura das enunciações individuais e de seus agrupamentos telemáticos. O desafio é criar uma perspectiva de unidade sobre os ciberdocumentários prefigurativos, pois

heterogeneidade de elementos arranjados em estruturas textuais não lineares dinâmicas, é necessário examinar as correlações semióticas ocorridas *entre* estratos retóricos. Apresentamos essas camadas segundo um gradiente de abrangência:

> (1) situações de tomada de imagens-câmera (ou produção de imagens sintéticas figurativas ou não-figurativas), que podem ser distribuídas, na montagem, em um ou vários planos diferentes de uma mesma enunciação, em várias enunciações da mesma plataforma;
>
> (2) cenas/sequências que unificam várias tomadas em sequências que são articuladas como continuidades espaço-temporais, lógicas e/ou actanciais;
>
> (3) enunciações documentárias individuais, que emergem como unidades narrativo-argumentativas determinadas por um único conjunto de expectativas quanto à sua circulação telemática;
>
> (4) plataformas de publicação telemáticas, que estruturam paratáxica e/ou hipotaxicamente o acesso às enunciações documentárias no contexto de um texto não linear [134].

As plataformas de publicação fornecem a seus públicos usuários um conjunto de recursos de indexação retórica e temática. Além dessas ferramentas lógicas, as plataformas de publicação de vídeos pressupõem um saber prático específico, que organiza o processo pelo qual o público intérprete participa na interpretação coletiva do "conteúdo".

Nas plataformas ciberativistas — que, tipicamente, funcionam no regime de publicação aberta moderada *a posteriori* — há uma grande ênfase no papel de catalisar e pré-estruturar a produção de outras enunciações — como fica explícito, por exemplo, no link "complemente esta matéria", colocado junto às "matérias" publicadas na parte editorializada do site do CMI-Brasil. As plataformas ciberativistas mostram seu caráter

134 Cibertexto indeterminado, Cf. AARSETH, 1994, p. 63.

prefigurativo ao favorecerem a constituição da identidade dos enunciatários como membros de um público autônomo, corresponsável pela gestão da plataforma.[135]

> (5) posicionamento das plataformas na esfera pública ampla (a) nos contrapúblicos formados pelas relações com outras plataformas ativistas, (b) no horizonte do conjunto dos espaços comunicativos telematicamente mediatizados e (c) no da esfera pública generalista ampla.

A maior dificuldade para fazer juízos quanto à consistência ético-comunicativa dos usos de recursos retóricos individuais, ou seja, se os resultados deste ou daquele tem caráter comunicativo ou estratégico, é que isso depende da ponderação reconstrutiva dos *interpretantes últimos* das enunciações públicas, ou seja, das *prováveis* mudanças de conduta dos participantes. Como, em geral, desfrutamos de maior segurança para avaliar as enunciações no estágio em que se encontram "completas" — isto é, que completam o ciclo de pré-produção à reverberação em novas enunciações —, o juízo sobre uma *praxis* ou logotécnica específica depende de cotejarmos seus vários desempenhos em várias enunciações diferentes em que ela aparece.

A estratificação retórica das enunciações cinematográficas se torna agonística, na época da sua corporificação digital-telemática. Os ciberdocumentários exibem os traços das tensões que constituem os estratos das comunicações telemáticas. Lessig (2006), seguindo Benkler (2000), aponta o conflito entre modos livres e não livres de apropriação das transações entre:

- A camada física – os fios que conectam os telefones ou computadores; o cabeamento através do qual a televisão pode ser difundida [que é um recurso escasso de propriedade particular ou governamental];
- A camada lógica — o sistema que controla quem tem acesso ao quê, ou o que faz executar e onde [protocolos técnicos que para funcionarem preciso ser baseados em padrões livres públicos];

135 Vide capítulo 3.

- “A camada do conteúdo”, cuja definição de regime hegemônico é o objeto da mais intensa disputa política das sociedades pós-industriais.

O caráter agonístico dos processos de tomadas de decisões tecnopolíticas deriva-se do fato de que (...)

> (...) cada uma destas camadas pode em princípio ser controlada ou livre. Elas serão livres se forem organizadas como bens compartilhados [*commons*] – de modo que qualquer um tenha acesso ou condições iguais, estejam eles pagando (uma taxa neutra e fixa) ou não. Eles serão controlados se forem propriedade de outrem — alguém que tenha direito de excluir ou decidir a quem dar acesso a partir de suas razões subjetivas.
>
> Assim, em cima de uma camada física controlada repousa uma camada lógica que é livre. E então, em cima dessa camada livre está uma camada de conteúdo que tanto é livre quanto é controlada.
>
> A parte livre é todo o conteúdo que efetivamente permanece em domínio público. Os fatos, dados, propriedades abandonadas, roubos não descobertos — tudo é o conteúdo que é aberto para ser tomado e que é tomado livremente. Mas inclui também a parte que é propositalmente aberta: o software de código aberto [*open source*] ou livre, dedicado a ser livre. (…)
>
> Esse conteúdo livre coexiste com conteúdo controlado. Software que é vendido; conteúdo digital — música, filmes, cartões postais — que é controlado. (…) A rede não se importa muito com que conexões ocorrem. Ela é neutra a respeito das conexões e o resultado dessa neutralidade é uma mistura. (…)

> Essa complexidade constrói um bem compartilhado. E esse bem compartilhado tem sido palco de algumas das mais extraordinárias inovações que temos visto. Não inovação apenas no sentido ponto-com, mas inovação no sentido das maneiras pelas quais os humanos interagem, inovação nas maneiras como a cultura é disseminada e, mais importante, inovação na maneira pela qual a cultura é construída. A inovação da internet — construída na sua arquitetura — é uma inovação nos modos pelos quais a cultura é feita. Deixe a era ponto-com arder. Não vai inteferir nem um pouco na inovação. A característica crucial desse novo espaço é o reduzido custo da criação digital e os diminutos custos do fornecimento daquilo que é criado.[136]

Posta nessa disputa sobre o regime político de uso e apropriação, as enunciações ciberdocumentárias não podem ser tratadas somente como um tipo de discurso público que, necessariamente, é corporificado como "conteúdo" que circula através de artefatos técnicos. Cada documentário, para se constituir como um texto potencial portador de um espaço de visibilidade, necessita também se configurar como um artefato. Para realizar seus propósitos retóricos, combina recursos de enunciação extremamente heterogêneos. Boa parte da originalidade do documentário provém da singularidade de seu arranjo logotécnico. Os ciberdocumentários, particulamente, distinguem-se por trazer os traços da disputa quanto ao regime de apropriação que hegemonicamente determina como é pré-estruturado o espaço público em que o documentário é produzido, difundido e apreciado.

Para compreender as singularidades dos arranjos ciberdocumentários, propõe-se nesta tese empregar "programa enunciativo" (ou programa de enunciação) como operador de análise dos vídeos. O termo provém da locução "programa narrativo" da narratologia estruturalista, mas tem o mesmo propósito da versão da teoria dos atores-rede, "programa de ação". O operador serve (...)

> (...) para emprestar caráter ativo, e muitas vezes polêmico, aos artefatos técnicos. Cada dispositivo antecipa o que os outros atores, humanos e não humanos, poderão fazer (programas de

136 LESSIG, 2006, p. 110-111; 117.

> ação); no entanto, essas ações antecipadas talvez não ocorram porque os outros atores têm programas diferentes — antiprogramas, do ponto de vista do primeiro ator. Assim, o artefato técnico se torna a linha de frente de uma controvérsia entra programas e antiprogramas".[137]

Nessa estratificação da retórica dos ciberdocumentários, há duas camadas que se tornam fulcrais para a análise, exatamente por constituir palcos para os confrontos entre programas enunciativos: as *situações de tomada* e as *plataformas de publicação.* É nesses dois estratos retóricos que o contraste agônico entre argumentos sociotécnico-narrativos revela as discrepâncias entre os critérios de "correção relacional", que permanecem latentes em outras camadas se/quando a ênfase da enunciação é sua realização como "asserção constativa"[138]

É pelas disputas pela determinação do sentido das enunciações documentárias nas tomadas e nas plataformas que se pode perceber com nitidez as dimensões de futuro, genuinamente simbólico-argumentativas, do documentário — aquelas dimensões do discurso que a teoria dos atos de fala chama de ilocucionárias e perlocucionárias. O ciberdocumentário se singulariza, exatamente, por apanhar os "planos ilocutórios complexos" como matéria de expressão ou — em alguns casos do ciberdocumentário prefigurativo — matéria para realizar sua poética. A necessidade de investigar as singularidades retóricas emersas destas dimensões não conteudísticas tende a se tornar incontornável à medida em que se confirme a atual tendência da apreciação audiovisual telemática, em substituir os processos de indexação institucionalmente concentrados, indústriais/clássicos, por dispositivos pós-industriais/tardios de autoindexação pelos públicos.

As situações de tomada e a organização das plataformas de publicação constituem os pontos de inflexão mais decisivas para a compreensão dos ciberdocumentários como enunciações públicas. Por isso, são, nas próximas duas seções, transformadas em operadoras para a análise dos ciberdocumentários prefigurativos brasileiros.

137 LATOUR, 2001, p. 353-4
138 PONECH, 1999

Sobre as situações (de apresentação social) de tomada (de imagens-câmera)

A "situação de tomada" é um termo derivado do conceito de "situações" e também da locução "definição de situações". Ambas são oriundas da microssociologia do sociólogo ex-colega de John Grierson, Erving Goffmann. O conceito de "situação" circunscreve, como objeto de investigação, os procedimentos cênico-dramatúrgicos empregados pelos atores sociais em geral para controlar as condições de sua aparição no campo perceptual dos demais sujeitos. O autor canadense distingue três diferentes regiões: a fachada, "onde uma dada encenação está ou pode estar em curso", o fundo ,"onde se passa uma ação relacionada com a representação, mas incompatível com a aparência alimentada por ela" e o exterior.[139] Essas praxes cênicas sedimentam-se como padrões de conduta institucional, que, por sua vez, frequentemente são (literalmente) concretizadas nas soluções urbanísticas, arquitetônicas ou cenográficas que organizam os espaços físicos segundo os imperativos cênicos das situações que se pretende que eles abriguem.

Nas situações de tomada de imagens-câmera documentárias, o método para analisar as situações sociais é examinar o ponto de vista e o recorte espaço-temporal das tomadas. O procedimento é sobredeterminado pela assimetria de poder nas relações entre o sujeito-da-ocular e o sujeito-da-objetiva, desigualmente capazes de distribuir suas reações entre as regiões de fachada e de fundo. É das falhas de sustentar uma focalização e um recorte espaço-temporal da enunciação que se originam vazamentos que, se for o caso, revelam o caráter latentemente estratégico das enunciações documentárias. Esse tipo de ocorrência pode comprometer permanentemente o esforço do ator social em construir uma "fachada" publicamente aceitável para si e para sua argumentação[140]. Eventualmente, emergem também padrões reconhecíveis de rejeição às convenções institucionais de determinação de situações. Isso ocorre principalmente quando os envolvidos as percebem como insuportavelmente heterodeterminadas. É esse o caso da assimetria de poderes de determinação das situações de tomada, alvo de boa parte dos esforços retóricos do

139 Trechos retirados de GOFFMANN (1985)
140 THOMPSON, 1998, p. 126-133.

documentário ligado ao ativismo político porque a identificam como reprodução da dissimetria constitutiva do modelo industrial massivo de difusão audiovisual.

No pós-guerra, tais esforços têm se dirigido a minimizar as assimetria na situação de tomada, desde os experimentos de Rouch (experimentando a "antropologia compartilhada" desde *Chronique d'un Été*) e de Chris Marker (em *A Bientôt, J'espère* / *Classes de Lutte*), passando por todo o cinema militante (anos 1970), vídeo popular (entre meados dos anos 1980 e início dos 1990) e do vídeo comunitário (dos anos 1990 até hoje). Porém, é apenas recentemente, através da experimentação ciberativista de dispositivos de autoconstituição de públicos não massivos, que muitos movimentos sociais passam a entreter expectativas de reversibilidade efetiva nos processos da enunciação documentária. Essa reversibilidade é ainda "prefigurativa", já que, na prática, permanece restrita aos membros de contrapúblicos que se encontram em condições de se revezarem entre as posições da enunciação documentária [141].

Cerca de trinta anos antes de serem incorporadas à discussão sobre "quase-interações tecnicamente mediadas,"[142]a produtividade heurística da observação dos desempenhos cenográficos dos sujeitos nas situações de interação social serviu à construção de um operador de análise fundamental para a abordagem etnometodológica: o "método documentário de interpretação".

Segundo o "inventor" da etnometodologia,

> (...) há inúmeras situações de investigação sociológica nas quais o investigador — seja ele um sociólogo profissional ou uma pessoa conduzindo uma investigação sobre estruturas sociais no interesse de conduzir seus assuntos cotidianos — pode atribuir a aparências concretas o estatuto de evento, apenas imputando-lhes biografia e expectativas. Ele o faz incorporando as aparências em seus conhecimentos pressupostos sobre as estruturas sociais. Portanto, ocorre frequentemente que para que o investigador decida o que ele está buscando no momento, ele deva esperar por

141 BRITTO NEVES, 2010c; Id. 2010d.
142 THOMPSON, 1995, p.304-311; Id. , 1998, p. 82-107

> desdobramentos futuros, para finalmente descobrir que estes futuros, por sua vez, são informados pela história e futuros deles. Ao esperar para ver o que irá ter acontecido, descobre o que havia visto previamente. Ou isso, ou ele pressupõe como já dadas a história e as expectativas imputadas. Ações motivadas, por exemplo, têm exatamente estas propriedades problemáticas.

> Ocorre, portanto, que o investigador frequentemente precise eleger um entre os diferentes percursos de interpretação e investigação a fim de decidir fatos [*matters of fact*], hipóteses, conjecturas, anseios e o resto, a despeito do fato de que no sentido calculável do termo 'saber' ele não 'sabe' nem pode 'saber' o que está fazendo *antes ou enquanto está fazendo*. (…)

> Não obstante, um corpo de conhecimento das estruturas sociais é, de algum modo, arranjado [*assembled*]. De algum modo, decisões sobre significação, fatos, método e textura causal são tomadas.[143]

Garfinkel chama este processo de “método documentário de interpretação”, retomando a locução oriunda de Karl Mannheim, que denomina a classe de procedimentos, que os atores sociais mobilizam para rastrear “'...um padrão de identidade homológica subjacente a uma vasta variedade de realizações de sentido diferentes'” [144]

> [O] método consiste em tratar uma aparência concreta [*actual appearence*] como 'o documento de', como 'apontando para', como 'apresentando-se no interesse de' um padrão subjacente pressuposto. Não é apenas o padrão subjacente que é derivado de evidências documentárias individuais, também as evidências documentárias individuais, por sua vez, são interpretadas com base n'o que é sabido' sobre o padrão subjacente. Cada um é usado para elaborar o outro.[145]

143 GARFINKEL, 1967, p. 77-8
144 MANHEIM, 1952, apud GARFINKEL, 1967, p. 78.
145 GARFINKEL, 1967, p. 78

Esse processo interpretativo, em que o intérprete estipula uma regra hipotética que o permite consolidar um grupo de eventos anteriormente dispersos como um conjunto coerente de casos desta regra, é o mesmo que governa as semioses de identificação de padrões discursivos e de surgimento de novos conjuntos retóricos. As inferências dos participantes das situações de tomada do documentário são abduções (ou operações do "paradigma indiciário"[146]). Cada enunciação cinematográfico-documentária é o produto dos usos de sucessivas aplicações de "métodos documentários", no sentido de Garfinkel. Elas são desenvolvidas por organizações sociais para selecionar e articular narrativo-argumentativamente aspectos da vida cotidiana para que emerjam em um espaço público e como um espaço de visibilidade coletiva. No caso da difusão do ciberdocumentário, cada plataforma de publicação oferece-se como paratexto institucional fundamental, fornecendo campos temáticos e matrizes dialógicas e procedimentais estabilizadas. Esse chão comum constitui o horizonte de que seus intérpretes necessitam para interpretar cada enunciação documentária através de/como um método documentário de interpretação.

Esses processos paralelos de interpretação — a do público apreciador sobre a enunciação e a do documentário sobre a experiência social — se desencadeiam, na maior parte dos documentários, a partir da constelação dramática das situações de tomada de imagens-câmera. O apelo de evidência da imagem-câmera permanece na imagem em movimento telemático, devido ao poder de catacrese dessa máquina lógica, singularmente capaz de entrelaçar as retóricas simbólica e indiciária, articulando a realização de juízos perceptuais vinculados aos desempenhos corporais concretos com o compartilhamento dos sentidos por um público.

A imagem-câmera documentária é produto de situações sociais em que o controle da auto-apresentação é determinado em dois universos de discurso intersectantes. Resulta da superposição de providências dramatúrgicas dos sujeitos, tanto diante das circunstâncias atuais, *in praesentia*, os participantes imediatos da situação de tomada, quanto com relação às expectativas de seu desempenho hipotético *in absentia*, submetidos a juízos de

146 Cf. GINZBURG, 1989

intérpretes remotos, hipotéticos participantes vicários da situação de tomada. As indicações de quais são esses públicos intérpretes que devem ser supostos, é fornecida, primeiramente, no paratexto institucional fornecido pelas plataformas de publicação.

Denominadas *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène*, [147] o esforço para o controle dessa apresentação do eu no cotidiano futuro e alhures, sobredetermina os desempenhos de apresentação social no contexto imediato. Às vezes, isso ocorre às expensas das praxes locais pré-estabelecidas, quanto mais intervencionista ou "interativo" for o documentário. A redobrada atenção à autoexposição atualiza, no evento pró-fílmico, as intenções e perspectivas que os participantes do ato da tomada cinematográfica têm para e da transposição de seus desempenhos numa enunciação cinematográfica documentária. Entre si, elas podem ser convergentes ou divergentes, quando compartilhando condições de validez semelhantes com pretensões discrepantes, ou concorrentes, quando disputam as próprias definições de condições de validez ética.

As situações de tomada são estruturadas pela confluência de programas enunciativos dos participantes das situações de tomada. Esses programas, por sua vez, perseguem as expectativas de sucesso comunicativo projetadas pelos contextos de circulação das imagens-câmera pré-existentes. Os atos de captação das imagens-câmera documentárias são situações de interação social teleologicamente determinadas pelas condições de compreensibilidade e validez das enunciações documentárias, segundo a compreensão que delas têm os participantes concretos das situações, antes e durante os atos de captação.

Em seus desempenhos durante as situações de tomada, os participantes antecipam as condições de emergência das imagens-câmera em espaços de visibilidade pública específicos. No nosso caso, são principalmente as plataformas ciberativistas de publicação aberta. Sua peculiaridade é que nelas enunciações e enunciadores devem contribuir para constituir espaços públicos cuja reflexividade é acentuada, diferenciados de enunciações em que enunciadores individuais difundem enunciados segmentares, contextualizados a posteriori para públicos cuja existência não depende de sua participação voluntária.

147 Cf. DE FRANCE, 1998

Cada coenunciador, ciente de que o sentido das imagens-câmera emergirá publicamente como ação comunicativa, atua para que seu programa enunciativo seja congruente com as condições de validez implícitas aos padrões retóricos de cada plataforma de publicação. Uma tomada sempre se realiza na superposição conflituosa de propósitos heterogêneos, por exemplo, comemorativos (tipo vídeo doméstico), de agitação e propaganda (ativistas) e de inserção em circuitos institucionais hierárquicos (como os da cena artístico-financeiro-especulativa ou dos *mass-media*).

Embora não concebido inicialmente para investigações sobre cinema documentário, essa noção esclarece como os programas enunciativos são recursivos, atravessando vários estratos retóricos do documentário ao mesmo tempo.

Vários "métodos documentários de interpretação" superpostos governam os desempenhos dos sujeitos a cada um dos estratos retóricos do cinema documentário. Nas tomadas, o sujeito-ocular interpreta os desempenhos do sujeito-objetiva e vice-versa, ambos indagando-se sobre as expectativas de seus apreciadores hipotéticos. Na montagem do vídeo, os documentaristas, nas enunciações documentárias individuais, tomam decisões de seleção e agrupamento com base nas suas expectativas de visionamento. Os membros das instituições mantenedoras das plataformas de publicação tomam decisões de organização visual e usabilidade prognosticando o comportamento dos públicos usuários. No processo de apreciação dos vídeos, os participantes dos públicos buscam compreender seu sentido para acrescentar-lhes paratextos capazes de guiar os juízos de validez das enunciações para outros participantes, conforme o que ele considera ser o horizonte mínimo de compartilhamento de fundamentos experienciais (*common ground*) com os demais participantes. Finalmente, nas resultantes interações comunicativas na esfera pública ampla, tomam-se as enunciações documentárias e plataformas como "documentos" ou — conforme o investimento poético — "documentários" das condições políticas compartilhadas como aquele mundo histórico para aqueles que participam da enunciação.

Categorias de desempenho dramático inspiradas na tipologia de funções dramáticas de Souriau (1993) são utilizadas nesta pesquisa como heurística, para descrever as conjunções conflituosas de programas enunciativos nas tomadas. São elas:

- Perspectivação: focalização narrativa cujo propósito específico é inserir o enunciatário na narrativa, definindo a "estelaridade" da situação dramática, ou seja, a centralidade dela como um microcosmo capaz de emprestar inteligibilidade ao macrocosmo circundante.[148]
- Protagonista: "força temática", actante no qual se investe o poder de realizar o programa narrativo ou enunciativo;
- Antagonista: "oponente", actante no qual se investe o poder de realizar o antiprograma narrativo ou enunciativo, barrando a realização do programa do protagonista;
- Árbitro: "árbitro da situação" ou "atribuidor do bem", actante no qual é investido o poder de decidir qual dos programas prevalece na situação;
- Beneficiário: "receptor", "obtentor" do bem, segundo o desejo do protagonista;
- Coadjuvante: "espelho de força" ou "adjutor", actante que pode atuar como auxiliar a qualquer outra função intradiegética (mas não a perspectivação);
- "Sucesso comunicativo": o "representante do valor, do bem cobiçado" pelo protagonista, que no caso do nosso modelo, é satisfação das pretensões de validez narrativo-argumentativa da enunciação documentária.

Sujeitos indeterminados: Orgias, transes e assimilações nas situações de tomada

> O ator de cinema sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância,

148 SOURIAU, 1993, p. 92

> volatiza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio... A câmara representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmara.[149]

Há, em algumas raras situações de tomada de imagens, uma configuração em que a confrontação entre programas enunciativos alcança o paroxismo no estágio de "crueldade", no sentido do teatro proposto por Artaud (1938). Esse tipo de arranjo retórico que, no cinema, corresponderia ao "cinema da crueldade" ao qual Stoller (1992) identifica boa parte da obra de Jean Rouch seria precipitado pelo uso de situações de tomada de imagens de conflito extremo em que as atuações dos participantes transbordam — ou melhor, suplantam — as estratégias cênico-dramatúrgicas dos sujeitos individuais, levando-os ao colapso. São casos excepcionais da retórica cinematográfica — que são recorrentes apenas em tomadas feitas durante "primeiros contatos" interculturais. Neles, as subjetivações individuais dos participantes da situação de tomada são abaladas em seus alicerces pré-reflexivos, acarretando alterações profundas nos juízos perceptuais que assistem à constituição das imagens-de-corpo[150] individuais.

O próprio Jean Rouch (1973b) adota uma posição radical para abordar esse fenômeno, qualificando como *cine-transe* os processos de subjetivação excepcionais gerados pela participação em situações de tomada em geral. A maioria dos estudiosos de cinema o emprega com muito mais moderação, atribuindo o termo, de modo mais específico, às situações de tomada típicas de ritos possessórios de religiões politeístas — como nos célebres *Os Mestres Loucos* e *Horendi* — em que haveria a indeterminação dos programas enunciativos pela ocorrência de múltiplas determinações superpostas dos sujeitos-objetiva. O estado de alteração dos sujeitos-oculares é, quase sempre, admitido apenas metaforicamente.

---

149 Pirandello apud Léon Pierre-Quint in BENJAMIN, 1985, p. 180.

150 Conceito proposto por Lacan, em *O Estádio do Espelho como instância formadora do eu (*LACAN, 1966). O espelho seria, no sentido deste argumento, um arranjo retórico de recursão da relação sujeito-objeto equivalente a qualquer outra máquina de imagens.

Na perspectiva da microssociologia de Goffman, essas condições de interação seriam casos limite de "orgias metadramatúrgicas."[151] Porém, ao contrário de Rouch, Goffman evita extrair as conclusões últimas da hipótese que ele próprio avança.[152] A partir dela, podemos concluir que enquanto os esforços cênico-dramatúrgicos resultam de reações defensivas dos indivíduos, ao longo do tempo, por simetria, a sedimentação de repetidas experiências de apresentação social moldariam "de volta" as subjetividades individuais. Ou seja: as subjetividades individuais parecem estáveis porque são *fatiches* das situações de exposição pública — que, cada vez mais, são assimiladas às situações de tomada de imagens-câmera.

Vivien Sobchack é ainda mais prudente quando fundamenta a reversibilidade entre percepção e comunicação pela inserção do olhar num corpo e no mundo, mas evita comentar tanto os estados de alma nos primeiros contatos com situações de tomada e imagens câmeras, quanto de os efeitos cumulativos dessas experiências sobre a individualidade. A autora sustenta que é através da imagem-câmera que pela primeira vez o simbólico alcança o perceptual, ganhando corporeidade, mas não se compromete com o fenômeno da deriva das subjetividade no processo "reverso" de transformação da imagem-de-corpo de volta ao estado indeterminado de *coisa*. Quando as imagens-de-corpo, dos sujeitos envolvidos na enunciação cinematográfica, experimentam-se como imagens-câmera, o sujeito, sede da dinâmica das semioses perceptuais é, desindividuado, exteriorizado e dispersado quando é posto em circulação pública como um aglomerado de quase-signos (hipossemas e hipo-ícones-imagens audiovisuais). Em termos peirceanos, se cada homem é um signo, nesse caso, torna-se um "homem degenerado" como imagem.

Goffman e Sobchack parecem recuar "serendipticamente" diante da observação de que quando as subjetividades individuais encontram-se radicalmente indeterminadas, como se tornam nas situações de tomada de primeiros contatos interétnicos ou nas ocasionadas pelo uso de máquinas de imagens desconhecidas para pelo menos parte dos sujeitos, as personalidades podem se dissolver, ficar suspensas ou profundamente alteradas, arrastando com elas todos os protocolos de apresentação social. Em circunstâncias excepcionais, o

151 GOFFMAN, 1986, p. 187-190.; p. 214.
152 Id. , 1986, p. 230-233.

estado de vagueza das determinações das situações de tomada pode arrastar os indivíduos para um estado de desorientação que alcança a identificação do sujeito do olhar com seu corpo humano, que se torna mais um objeto dissolvido no ambiente. Nesses estados excepcionais, o sujeito que olha passaria a identificar-se ao ambiente circundante.[153]

Há situações de tomada de imagens-câmera em que a catacrese da percepção com/como expressão que constitui a reversibilidade entre o eu-corpo-indivíduo e o olhar-desejo-objeto (o *I/eye*, para usar o jogo de palavra predileto de Sobchack, 1992) entra em crise e dá lugar a uma outra reversibilidade: o aqui-agora e o olhar-escutar passam a reverter-se um no outro. Jean Rouch (1973b), ao mostrar as semelhanças entre as experiências de desestabilização da subjetividade individual propiciada por situações de tomada cinematográficas e aquelas de transes possessórios de religiões politeístas da África negra, chamava essas situações de tomada de "cine-transe".

Stroller (1992) fala do cinema de Rouch como "Cinema da Crueldade", porque, segundo ele, o cineasta haveria transposto para o cinema o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud. O propósito político de ambos seria o mesmo: enunciar narrativas que "não relatam por si, mas presentificam uma coleção de imagens que buscam transformar política e psiquicamente a audiência." (Stroller, 1992, p. 50). Apesar de o próprio Artaud ter realizado poucos experimentos com o cinema, teria concluído que no cinema era inviável realizar seu projeto de "usar uma linguagem que não só expressasse, mas também que — impossivelmente — fosse — a vera carne e sangue de seu pensamento" (WILLIAMS, 1981, p. 20, apud STROLLER, 1992, p. 51).

Aparentemente, Artaud desiludiu-se não com o cinema, mas com o cinema industrial "clássico" porque este permite menos o choque do que a narcose do público, no arranjo típico da retórica ficcional romanesca: "o cinema, por sua vez, mata-nos com reproduções de segunda mão que, filtradas por máquinas, não podem unificar nossa sensibilidade, vêm, por dez anos, nos mantendo em um torpor ineficaz, no qual todas as nossas faculdades parecem estar naufragando." (ARTAUD, 1938). Há uma evidente incompatibilidade do

153 TOMAS, 1995; Id. , 1996

programa enunciativo de Artaud com as condições de operação da segunda e terceira "máquinas do cinema" (KLUGE, 2007), que havia se consolidado como indústria de cultura.

Rouch, porém, teria encontrado uma forma de viabilizar o projeto artaudiano de "cutucar o inconsciente", aproveitando brechas nesse mesmo arranjo produtivo geradas no momento em que ele sofre seu primeiro abalo, com o cinema direto. Através deles, Rouch confronta seus públicos, comerciais, acadêmicos e artísticos, com os pressupostos etnocêntricos desses mesmos públicos. Assim como Artaud, Vertov e os próprios Haukas, como o ciberdocumentário prefigurativo.

Rouch, especificamente, usou da "etno-ficção" para transformar seus sujeitos-tela, compelí-los a tomar posições políticas, porque é com esse tipo de arranjo retórico documentário que ele consegue construir narrativas com argumentos de duas camadas. Em uma delas, desenvolve-se a narrativa das transformações trazidas pelos confrontos metaéticos entre os participantes "diante da ocular". É na outra, porém, que a "crueldade" do cinema de Rouch se manifesta. Somos expostos às transformações nos sujeitos implicados no confronto metaético diante e detrás do aparato de captação: "na subtrama, então, [Rouch] subverte a fronteira entre espécies entre fato e ficção e mostra como o cinema constrói e transforma, como o filme é 'cruel' no sentido Artaudiano." (STROLLER, 1992, p. 55). No entanto, embora o crítico sustente seu argumento demonstrando como o documentarismo de Rouch desenvolve uma superrreversibilidade na estrutura argumentativo-narrativa de seus filme, infelizmente, não chega a discutir as subjetivações nas situações de tomada.

Mais recentemente, situações de crueldade na tomada de imagens, em fotografias de primeiros contatos de exploradores ingleses com povos autóctones do oceano índico, foram examinadas pelo pesquisador quebequense David Tomas[154]. Ele investigou a irrupção estados de suspensão da identificação do sujeito individual com seu corpo em dois tipos de situações de "choque cultural" — que, segundo ele, são da mesma natureza: no confronto do sujeito com a sua incorporação em arranjos retóricos com abundância de máquinas

154 TOMAS, 1995. Id., 1996.

lógicas e nas situações de encontros intersubjetivos/interobjetivos entre culturas anteriormente desconhecidas uma para a outra. Tomas caracteriza essas ocorrências como um mesmo tipo de fenômeno através do conceito de "psicastenia legendária", de Roger Caillois.[155] Tomas propõe reconhecer como "psicastenia por assimilação" a sua experiência de absorção corporal em instalações performáticas de que participou:

> Dependendo da intensidade da sua assimilação, a nova site-specificidade do corpo engendra uma existência crescentemente original, embora contraditória. A presença de suportes mecânicos, elementos maquínicos ou sistemas imagéticos pode salientar a sua distinção como uma entidade orgânica autônoma. Por outro lado, esse contexto pode reduzir o corpo ao estatuto de um componente, pois sua subjetividade é crescentemente infiltrada por uma aura objetal ou mecanizada, enquanto a mobilidade orgânica é constrangida pela integração mecânica e um regime de ações mecanóicas claramente definido. Assim, embora o corpo-como-objeto esteja ainda metabolicamente vivo, parece hibernar em sua casca representacional como se para camuflar sua subjetividade nos termos de sua objetualidade.

> Implosões miméticas desta ordem foram originalmente exploradas por Roger Caillois num artigo clássico, "Mimetismo e Psicastenia Legendária". Uma versão da total integração mimética ou da fusão psicastênica de uma instalação performática constitui, segundo os termos descritivos de Caillois, uma "despersonalização por assimilação" a um modelo objetivo do espaço representacional do próprio corpo, o qual, por causa da sua incorporação de atributos objetuais, promove uma simultânea "generalização do espaço [físico/artefatual]" às expensas da autonomia subjetiva do corpo individual. Uma condição de fotostase é assim alcançada: uma "morte vivida" resultante da assimilação psicastênica do corpo ao ambiente artefatual imediato da instalação.

155 Cf. a tradução inglesa do texto (CAILLOIS, 1984). Na mesma edição da revista October, encontra-se também uma intrigante exploração da posição intelectual anti-vanguardista de Roger Caillois (cf. HOLLIER, 1984).

> Caillois também descreveu como a psicastenia pode promover uma separação entre o corpo e a consciência como "o individual rompe o limite da sua pele e ocupa o outro lado dos seus sentidos. Efetivamente, sua descrição do que significa ocupar "o outro lado dos sentidos de alguém" fornece um *insight* decisivo sobre a transformação bizarra que a consciência pode sofrer ao ser virada pelo avesso de uma pele humana para encontrar um novo lar num ambiente outro e estrangeiro, pois a explicação que ele dá permite-nos visualizar o formato etéreo de sua lógica perceptual. Nas palavras de Caillois:
>
> ele tenta olhar pra si mesmo a partir de um ponto qualquer no espaço. Ele se sente transformar-se em espaço, espaço escuro onde as coisas não podem ser postas. Ele é similar, não similar a algo, mas apenas similar. (CAILLOIS, 1984, p. 30)
>
> Se a teoria da psicastenia de Caillois lança uma luz geral sobre a mecânica das identidades que são geradas *além* das fronteiras da visibilidade, isso acontece porque ela mapeia os efeitos de uma lógica da absorção por similaridade presente em todas as questões de diferença dentro de um quadro de referência comum *perceptual*. E se a teoria da psicastenia de Caillois fornece um cenário plausível para a formação das identidades físicas que são lançadas em termos invisíveis, é porque aponta o mecanismo de sua criação. Ali jaz seu poder descritivo, pois a dissimulação espacial psicastênica permite-nos localizar esta nova forma de lógica de governar a (auto-)consciência, assim como a fonte de sua emergência, na interface física entre um corpo orgânico humano e um determinado sistema maquínico. (TOMAS, 1995, p. 257-258)

Embora provavelmente essas inferências sejam impostas pela singularidade do arranjo enunciativo de uma instalação performática (ou uma performance instalativa?) artístico-experimental, não há motivos para acreditar que a situação de tomada de imagens-câmera não submeta os sujeitos-objetiva em geral a constrangimentos muito diferentes: espremidos entre máquinas de imagens e a dupla coação de sustentar sua fachada diante de

interlocutores presentes e diante de apreciadores remotos, hipotéticos, futuros, acessíveis apenas através das supostas intenções dos sujeitos-oculares, os enunciadores do filme. Parafraseando Benjamin,[156] o que se presume nesta tese é o fato de as relações criadas pelas enunciações cinematográficas não serem mais necessariamente as da imagem do sujeito com uma *massa* invisível que irá controlá-lo; talvez agora o cinema prefigure sua libertação da exploração do capitalismo, permitindo que os participantes das enunciações cinematográficas deem "utilização política para esse controle".

Em um trabalho subsequente, a maneira pela qual David Tomas aborda a "despersonalização por assimilação" nos contatos interculturais torna inevitável a comparação de seus relatos com as descrições de situações de "cine-transe" feitas por Rouch. Podemos concluir que, consideradas as diferenças de contexto, ambos tratam do mesmo fenômeno:

> Relatos escritos de primeiros contatos interculturais contêm evidências da formação transitória de peculiares zonas espaciais geradas entre culturas em confronto (Tomas, 1996, p. 9-38). Tais zonas são frequentemente disparadas nas margens ou fronteiras culturais, especialmente em espaços geográficos disputados, através das ações de corpos humanos e mediadas por artefatos materiais. Navios, barcos, canoas, armas de fogo, roupas e pedaços de metal desempenharam importantes papéis, por exemplo, de definir os relacionamentos físicos, perceptuais e psicológicos entre corpos humanos em situações de primeiros contatos, ou contatos iniciais, entre representantes de culturas em confronto. Seus papéis estiveram associados ao modo pelo qual eles foram distendidos contra ou foram projetados para dentro dos territórios alienígenas (navios, praias, terras de outro povo, etc.), e o modo como os dois elementos e o território eram ejetados de seus respectivos quadros culturais. Os eventos subsequentes, cujos pontos de referência estavam previamente localizados em termos desses quadros, foram literalmente deslocalizados ["des-locados"] e foi montado um palco para o desencadeamento de deslocamentos semânticos nos quadros de referência cultural habituais. Em consequência disso, eles adquiriram um sentido de estranheza quando vistos da perspectiva de cada uma das culturas. É essa estranheza que frequentemente define o tom psicológico para o humor e violência,

156 BENJAMIN, 1984, p.180

> que são as duas das principais características destas zonas interculturais. Nessas condicões, esses objetos funcionavam como agentes para a infusão do irreal, do desconhecido, no real e no conhecido. É esta infusão que criava fraturas nas histórias perceptuais, situações de atemporalidade momentânea e condições de desfamiliarização em relação aos modos habituais de apreensão dos artefatos culturais e do corpo humano. Uma vez que elas existiam como zonas espaciais entre culturas, escolhi chamá-las *espaços transculturais.*[157]

O que Rouch acrescentou, como narrador engenhoso, foi o delineamento, a partir dessas experiências, de uma "antropologia compartilhada", na qual a etnografia não poderia deixar de ser "vagabunda", pois necessariamente renuncia à pretensão heterodiegética do discurso científico moderno. Do ponto de vista da argumentação, não há um espaço externo do discurso — ou, pelo menos, não em uma externalidade que se pudesse conceber como descontínua em relação ao espaço interno. Rouch transpõe as experiências com os "entes transculturais" — os Hauka, os "deuses da força" tecnoburocrática moderna – fazendo do cinema um espaço transcultural no qual desenvolve fabulações sociológicas — *Crônica de Um Verão* — ou etnográficas — *La Pyramide Humaine*, *Jaguar, Moi Un Noir*, etc. — uma exploração antropológico-poética dos "espaços transculturais". Resta saber o quanto os espaços das cibervideo-manifestações/folias/performances-antiglobalização corporativas da década passada compartilhariam do mesmo estatuto "transcultural". Ou se a potência publipoiésica do cibercinetranse é uma fábula conceitual aceitável.

Uma maneira de compreender essas situações de tomada que abalam as subjetivações individuais é considerá-las não exatamente como correspondentes a um estágio de "indeterminação", mas como sendo determinadas de maneira vaga, difusa, obscura. A tomada documentária é uma semiose mantida no estágio abdutivo. Não há outras determinações além dessas, vagas, quando os sujeitos são lançados em situações em que lhes faltam todos os arrimos dedutivos ou indutivos, regras congruentes aplicáveis ou acúmulo de casos que os ajude a organizam suas subjetividades individuais segundo as imagens câmara. Isso ocorreria inteiramente nas raras primeiras situações de tomada de

157 TOMAS, 2004, p.5-6

imagens-câmera — provavelmente por causa delas — e marginalmente em todas as ocasiões em que nos expressamos como/por imagens. Barthes[158] caracteriza o efeito de sentido específico da imagem-câmara chamando-o de "o Particular absoluto, a Contingência soberana e um tanto boba, o Tal (tal foto, não a Foto), em suma a Tique, a Ocasião, o Encontro, o Real". A tomada seria definida como propiciadora de um evento, ou melhor, dO Acontecimento, *Tyché,* conceito de Lacan[159] que Barthes utiliza para identificar o acontecimento como a essência última dos atos de tomada de imagens. Não por acaso, transformado na fonte do acontecimento, o pós-estruturalista ressente "o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade" da tomada identificando-a como o "encontro marcado ao qual somos sempre chamados, com um real que escapole".

Em outros, termos: em situações metaéticas de tomada de imagens-câmera, é o acaso objetivo que passa a determinar inteiramente os programas enunciativos, que se definem subsequentemente[160]. No entanto, as situações de tomada de imagens são potencialmente disruptivas das subjetivações individuais. É pondo em operação uma catacrese pré-reflexiva que acomodamos cognitivamente as experiências com o efeito de percepção-como-comunicação específico das imagens-câmera, como o "olhar da câmara" ou "olhar da máquina". Essa catacrese cinematográfica fundamental carrega, porém, a semente da desestabilização da imagem de corpo individual, por devolver o olhar a um estágio anterior/subjacente à consolidação no inconsciente dos juízos perceptuais como operações pré-reflexivas e dos automatismos sensório-motores do olhar propositado.

Barthes se refere a sua experiência como sujeito-objetiva: uma "dissociação astuciosa da consciência de identidade"[161], o que é uma caracterização bastante consistente com a que Tomas elabora acerca dos sujeitos enquadrados em situações de primeiros contatos interculturais ou em instalações performáticas. Embora os "espaços transculturais e seres

158 BARTHES, 1984, p. 13
159 LACAN, 1964; Id. 1998, p. 55-68
160 HULSWIT, 2002, p. 82-88.
161 BARTHES, 1984, p. 25

transculturais" de Tomas irrompam como espaços de visibilidade cruel trazidos por situações limítrofes, cheias de violência e/ou humor, o mesmo efeito de não familiaridade ou estranheza (o *unheimlich* freudiano) da "psicastenia por assimilação" parece acompanhar, como ruído parasita, todas as situações de captação de imagens-câmera documentárias. Cabe, portanto, indagar, para todas as tomadas de imagens-câmera, talvez segundo cada subconjunto da retórica documentária, como essa indeterminação das relações sujeito-objeto entre os participantes humanos e as ferramentas logotécnicas, essa vagueza que põe em suspensão os processos de subjetivação individual, se manifesta de modo concreto.

Em documentários ciberativistas prefigurativos, não é raro haver exploração de estados alterados de consciência, associados a processos idiossincráticos de determinação de situações de tomada. Ambos são transpostos para a experiência de apreciação dos vídeos. Como veremos, isso se refere principalmente a construção de "corpos coletivos" nas experiências de participação em manifestações coletivas ou intervenções performáticas no espaço urbano.[162] Este é um estratagema retórico que os "novos novos movimentos sociais" empregam na pretensão de desenvolver relações experimentais com o espaço físico urbano, mas também na utilização poética das ferramentas de manipulação simbólica. Em todos estes procedimentos, o uso de imagens-câmera é decisivo para desestabilização de identidades sociais hieraquicamente instituídas e na prefiguração de personæ indivisuais e coletivas.

Situações de tomada nos ciberdocumentários prefigurativos

A imagem-câmera é um traço renitente das enunciações documentárias desde o início do cinema. Nas condições do "cinema tardio", o ciberdocumentário devolve à tomada uma autonomia interpretativa que talvez só dispusesse na época do "das origens". Essa independência resulta, entre outros fatores,

162 Cf. JURIS, 2005, 2008

(a) do estado avançado de desvinculação entre as imagens telematicamente difundidas e os recursos paratextuais de determinação da autoria (incluindo a intencionalidade autoral) prevalecentes no cinema “clássico” industrial;

(b) da ampliação de formas não lineares de apreciação das imagens-câmera, em que o “acesso aleatório” se torna a forma materialmente predominante de armazenamento de imagens;

(c) da disseminação de dispositivos de autoindexação (transparente, como no *Indymedia* ou sorrateira, como nas plataformas proprietárias) pelos enunciatários e enunciadores telemáticos, com a consequente transformação dos espaços de visibilidade pública, de pressuposto da pré-estrutural da esfera pública, em efeito visado pelas enunciações documentárias;

(d) da persistência das expectativas quanto ao efeito de “percepção-com/o-expressão” provido pelas tomadas audiovisuais síncrona — que resistem que a frequente dessincronia das imagens exija esforços perceptuais adicionais do enunciatário telemático. Na difusão telemática de documentários, o intérprete deve re-estabelecer a continuidade de percepção do fluxo de imagens, fazendo interpolações perceptuais a partir de descontinuidades sensoriais recorrentes e imprevisíveis. Ausentes no cinema e no vídeo analógico, elas decorrem das limitações de continuidade na transmissão de dados, da baixa definição pictórica e temporal das imagens (baixas resolução pictórica, baixa taxa de amostragem de áudio, compressão de dados alta, número de quadros por segundo reduzidos) e dessincronização visual-aural. Embora esses fatores tendam a ser mitigados pela maior capacidade de transmissão das plataformas corporativas e pelos custos decrescentes de hospedagem de dados e de banda de transmissão, essas limitações tendem a ser endêmicas em plataformas telemáticas mantidas por voluntariado;

(e) da utilização de “licenças livres” na publicação de imagens, colocando as imagens-câmera à disposição para incorporações ulteriores em arranjos retóricos

díspares, nos quais, porém, conservam boa parte de seu sentido enquanto *acontecimentos*;

(f) da organização das tomadas em séries dotadas de continuidade, o que se torna menos dependente dos procedimentos clássicos de montagem e de indexação institucional centralizada, expondo essas duas formas de fornecimento de informações colaterais ao escrutínio público.

Um traço distintivo dos ciberdocumentários ciberativistas é forte tendência a horizontalizar as relações de poder na estruturação das situações de tomada. Embora já seja frequente no vídeo popular (ou "comunitário")[163] o procedimento de pôr os participantes da situação a se revezar entre as posições "diante/detrás" das câmeras e microfones é, aqui, levado a um paroxismo. A reversibilidade de posições nas situações de tomada é não apenas estilisticamente desejável, mas um pressuposto ético-estilístico do ciberdocumentário prefigurativo. Os enunciadores dos documentários não são mais somente "testemunhas" ou simpatizantes das ações, objeto dos documentários. Com muita frequência, os documentaristas são co-organizadores dos atos públicos que registram. Portanto, se os ciberdocumentários têm caráter "performático", é bem menos porque os enunciadores obtenham coesão narrativa usando sua presença corporal nas tomadas do que por transformarem a determinação das situações de tomada de imagens-câmera em ferramenta tática a ser empregada na ação comunicativa "em campo", ou seja, durante manifestações públicas ou em "imersões ambientais".

Plataformas telemáticas de publicação

O outro campo de fenômenos que demanda especial desenvolvimento metodológico é o das plataformas de publicação. Como fenômeno comunicativo, é também decorrente das condições da midiatização telemática das enunciações documentárias na esfera pública. Os

163 Cf. ALVARENGA, 2005

“portais” da internet são não só cardápios para o acesso não linear a vídeos e conteúdos conexos. Sua inovação está em serem argumentos cibertextuais que permitem aos enunciatários incorporarem à enunciação dos vídeos ferramentas paratextuais que habilitam os públicos apreciadores a “indexarem” as enunciações de várias maneiras, entre elas, criando processo aberto de incorporação de novas enunciações.

No caso das plataformas ciberativistas, um propósito dialógico geral da retórica sobredetermina os procedimentos que pré-estruturam o espaço de “contravisibilidade” pública. Normalmente, os paratextos incorporados pelo público das plataformas visam principalmente a autorrepresentação dos enunciatários dos documentários. Esses acréscimos propiciam aos membros do público intérprete se investirem como participantes de um público e favorecem que efetivamente desempenhem ações que serão públicas naquele contexto.

Adotar o termo “plataforma” é preferível às alternativas (“portal”, “página inicial”, “home page” ou “ambiente”) por ter uso corrente entre os ciberativistas prefigurativos. Mas deve-se admitir que os usos específicos do termo são excessivamente variados, dando margem a problemas de imprecisão semântica. Fazendo um passeio pela internet e por acepções do termo em um dicionário padrão da língua portuguesa, descobre-se que “plataforma” pode ser, entre outras coisas...

> Superfície plana e horizontal, de nível mais alto do que a área circundante. 2. construção de superfície plana sobre a qual podem ser assentados objetos pesados. (…) 7. rampa de lançamento de foguetes; 8. construção (...) sobre a qual se assentam canhões (...) 12. fig. infrm. Aparência, simulacro. 13 (s. XX) programa político, ideológico ou administrativo anunciado publicamente por um candidato a cargo eletivo. 14. Inf. Padrão de um processo operacional ou de um computador; a tecnologia fundamental em que se assenta um sistema de computador. Etimologia: do francês *plate-forme* (1434, sob a forma *plate fourme*), 'disposição em superfície plana'; (1606), 'superfície horizontal que serve de suporte', composto de *plat*, 'chato, plano' e form, 'forma'; observe-se que o vocábulo em inglês *platform* (1535) é emprestado ao francês *plate-forme*; por sua vez, o francês importou do inglês

> norte-americano a acepção 'conjunto de ideias que serve de apoio para apresentar uma política comum; conjunto de ideias essenciais, de objetivos, de reivindicações de um partido, de um sindicato, de um grupo', documentado em 1803 ('a plataforma do federalismo') e em francês, em 1855; o inglês norte-americano tem ainda a acepção (1820) 'tribuna, palanque onde se fazem os discursos eleitorais'; em português, a acepção política constitui também um empréstimo ao inglês norte-americano"[164]

Uma outra referência relevante é ao "anarquismo plataformista". É um programa político elaborado pelo coletivo "Anarquistas russos expatriados", "Dielo Truda", logo após a Revolução Russa. O texto faz um balanço das falhas da atuação dos anarquistas em fazer a sociedade russa pós-revolucionária incorporar práticas políticas libertárias. Sua proposta, o "anarquismo plataformista", ou "anarquismo organizado", é que deve haver uma unidade tática e teórica do movimento anarquista, que a articulação política das ações deve ser sistemática e que o federalismo seria a forma de agregação mais recomendável para aumentar o poder de organização, a responsabilidade política coletiva e a resistência antiautoritária do movimento anarquista europeu. Essa proposta de unificação tático-estratégica e teórica, porém, foi e ainda é considerada demasiado autoritária pelas correntes mais individualistas do movimento anarquista.

Há um outro uso de "plataforma", vinculado à produção industrial:

> [a] estratégia das plataformas adotadas (sic) pelas montadoras permitiu que elas reduzissem drasticamente o desenvolvimento de produtos e agregando a (sic) essa estratégia de 'concepção modular' permitiu ainda uma maior variedade de veículos a partir de um conjunto básico de componentes de engenharia. (…) A utilização da estratégia de plataformas proporcionou vários benefícios às montadoras: transferência de produção entre fábricas, pela padronização; redução dos custos (globalização da produção); ganho de produtividade" (Carroceiros de Plantão, 2008)[165]

164 Cf. HOUAISS, p. 2236

165 CARROCEIROS DE PLANTÃO é um blog sobre a indústria automobilística, mantido por um engenheiro de que assina como "O Especialista".

Em informática, o termo tem tanto um sentido descritivo quanto crítico (a “Web 2.0: a nova internet é uma plataforma”)

> Expressão utilizada para denominar a tecnologia empregada em determinada infraestrutura de Tecnologia da Informação (TI) ou telecomunicações, garantindo facilidade de integração dos diversos elementos dessa infraestrutura. Em TI, por exemplo, pode-se falar de plataformas Windows, Unix, Linux, Novell, entre outras.” (HP, 2011); “plataforma é onde os programas existem”; “se o software fosse um cachorrinho, a plataforma seria a casinha onde ele fica, a água e a comida, é tudo que ele precisa para existir”; “a internet é assim: um lugar, um ambiente, a plataforma” (ALVES Jr., 2005, p.?)

> (...) a internet deixou de ser uma rede mundial de computadores e se tornou uma plataforma”. Ela teria passado a ser “um meio de prestar serviços... através de programas [que] rodam em uma plataforma: a própria internet (…) o futuro da internet são os programas e serviços; (...) durante toda a era da web 1.0 (…) os desenvolvedores fizeram programas para mostrar páginas de conteúdo, copiando a mídia impressa. Eles não perceberam que a web dá muito, muito, muito mais recursos de gerenciamento de informações que uma revista ou livro. O mais interessante é que a internet não é somente uma plataforma, é a plataforma das plataformas. (…) cada plataforma tem individualmente o mesmo poder de crescimento que a própria internet [sic]. [§] Pensando assim, na internet como uma plataforma onde rodam programas de gestão de informações, e não em uma rede de computadores ou um lugar onde se fazem simples publicações, os desenvolvedores, designers, publicitários e empreendedores envolvidos com a internet terão muito mais resultados.” (ALVER Jr., 2005, p.?)

O campo semântico de “plataforma”, embora atravesse retóricas que vão da política institucional a estratégias de produção industrial, não é impreciso. Para definirmos verbalmente “plataforma de publicação” fazemos um “pragmaticismo reverso”: *infraestrutura logotécnica que permite a um determinado público realizar enunciações dentro de um leque limitado de operações de incorporação de outras enunciações*

paratextuais, capazes de criar contextos de visibilidade pública que são ocupados e transformados por enunciações resultantes da convergência dos esforços comunicativos de um público participante e/ou dos interesses estratégicos de instituições. Na discussão sobre as plataformas de publicação, infra, esbarraremos em duas polêmicas, cruciais para a crítica dos parâmetros de validez ético-discursiva das plataformas de publicação telemáticas: a crítica ao centralismo político implícito ao "plataformismo" de alguns coletivos ciberativistas, e o debate em torno das estratégias biopolíticas das plataformas de publicação proprietárias.

Das plataformas políticas à política das plataformas

A tendência ao centralismo político do anarquismo plataformista tornou-se tema de discussão no início do funcionamento das plataformas ciberativistas (entre 2000 e 2005, aproximadamente). Para muitos críticos do próprio ciberativismo, seria um defeito subjacente à construção de plataformas de publicação controladas por coletivos ciberativistas ideologicamente orientados, como os que estudamos nesta pesquisa. Pode-se dizer que é um limite inevitável decorrente da orientação à construção de "convergências táticas" ou "coalisões" entre movimentos e organizações sociais, pressuposto organizativo que pré-estrutura não apenas a usabilidade das plataformas ciberativistas, mas também, implicitamente, a forma das organizações que as utilizam.

Até meados da década, as preocupações dos ativistas mais liberais em relação à autonomia política dos indivíduos estiveram por algum tempo dirigidas à concentração de poder comunicativo nas redes ciberativistas internacionais como a *Indymedia*, que forneceu a base para a cena contrapública da mobilização antiglobalização neoliberal entre 1999 e 2005. As prevenções contra o centralismo da rede de coletivos do CMI, na primeira década do século, foram, porém, rapidamente abandonadas. Primeiro, por causa da quase universalização do uso de mecanismos de publicação aberta pós-moderada, que havia sido a originalidade dos sites do *Indymedia*. Segundo, essa se tornou uma preocupação menor

para o ativismo prefigurativo dos movimentos de democratização das comunicações, comparada com aquela trazida pela expansão das plataformas proprietárias de "relacionamento", de publicação de vídeos (portais de *videosharing*) e pela "nova tendência" da *cloud computing.*

Diante da popularidade do uso dessas plataformas corporativas para a realização de enunciações cibertextuais, as atividades "publipoiésicas" dos coletivos ciberativistas — incluindo a autoindexação institucional do ciberdocumentário ativista — deslocou-se, em parte, para elas. Os coletivos, antes vinculados às plataformas ciberativistas de publicação aberta, deixaram de se apoiar unicamente em recursos próprios na manutenção de acervos de vídeos em recursos de hospedagem de dados e para a distribuição de cópias pelo correio. A capacidade desses coletivos para sobredeterminar a relação dos públicos com as enunciações passou a advir do vigor com que as organizações ciberativistas produtoras e/ou difusoras conseguem articular as práticas de difusão audiovisual sob seu controle imediato com outras mais novas. Estas, que se difundiram desde 2005-2006, com a expansão da bandalarga em todo mundo, compreendem a apropriação dos recursos de plataformas corporativas de *videosharing* e o fornecimento pelas próprias redes ativistas, de mecanismos de hiperdistribuição, que são os dispositivos de compartilhamento par-a-par de arquivos tipo *bittorrent (*como *Gnutella* e *Napster,* citados por Meikle).

Quando não é completamente ingênuo, o uso das plataformas proprietárias de publicação pelos ciberativistas prefigurativos costuma ser justificado como uma prática de "usar os recursos do inimigo contra ele mesmo", um *detournement* situacionista. A maior vantagem de publicar vídeos em plataformas proprietárias seria permitir às enunciações documentárias circularem em um espaço de visibilidade pública amplo, generalista, não ativista.

Porém, essa é uma tática que carrega um grande ônus político. Não apenas pela cessão dos direitos autorais do conteúdo ou pela subordinação dos coletivos ao arbítrio da corporação mantenedora da plataforma. O maior dano provém da apropriação privada da estrutura das relações entre os participantes da enunciação (seu "grafo social") pelas corporações

proprietárias da plataforma de "compartilhamento". Ao negligenciarem o poder assertivo das práticas de apropriação de dados privados, impostas pelas corporações da telemática sobre seus usuários, os videoprodutores ciberativistas, a troco de talvez alcançarem uma visibilidade pública ampla, pagam o preço incorporando em seus arranjos retóricos diversos parasitas: clusters de milhares de processadores digitais rodam algoritmos de reconhecimento de padrões comportamentais que esquadrinham os dados pessoais "anonimamente", filtrando e analisando padrões, à revelia de qualquer limite de privacidade. Sobre essas máquinas simbólicas e lógicas, se acrescentam as máquinas administrativas, as corporações, que perseguem o lucro máximo na venda de informações a anunciantes sem oferecer qualquer resistência aos dispositivos governamentais e paragovernamentais de controle social. Todas essas máquinas são construídas para obstinadamente facilitar a apropriação do trabalho imaterial dos usuários. Por outro lado, o controle físico direto dos recursos de armazenamento de vídeo, desejável ao assegurar a privacidade dos dados dos ciberativistas, conferindo às suas organizações maior capacidade para resistir às pressões político-econômicas, é demasiado dispendioso. E, provavelmente, ainda o será por muito tempo, por causa da "fuga para frente" da indústria de equipamentos de vídeo em direção à alta definição e à estereoscopia. Quase sempre, apenas os componentes menos "espaçosos", escritos, imagens estáticas e áudios são guardados nas redes de servidores mantidos por organizações ativistas autônomas. Parte dos vídeos ativistas ainda são disseminados a partir de suportes físicos, pelo correio ou por contatos presenciais. Documentos e comunicações sigilosas da gestão das organizações e plataformas ciberativistas, como atas e listas de discussão não públicas, são quase sempre mantidos em servidores ou hospedagens cujo acesso é permitido apenas àqueles ativistas considerados completamente confiáveis, através de recursos de criptografia[166].

166 A criptografia é um campo de investigação predileto para muitos tech-ativistas, em particular para adeptos de formas de ação direta cujo sucesso depende de planejamentos segretos. São chamados de *crypto-anarchists* os cypher-punks, porque investigam e desenvolvem ferramentas que permitem tanto a realização de comunicações telemáticas em sigilo quanto a identificação rigorosa dos interlocutores. O domínio de recursos criptográficos é também crucial para o desenvolvimento de estratégias de ciberguerra

A tendência mais recente dos contrapúblicos ciberativistas mais preocupados com sigilo — como, no Brasil, os da rede Indymedia, da RadioLivre/TVLivre, Sarava — é utilizar (d) mecanismos de hiperdistribuição. Não demandam grandes infraestruturas de armazenamento nem de largura de banda, dependendo do modesto esforço de cada membro do público em consentir copiar os dados que acaba de receber com os demais participantes da rede, assim que começa a participar da enunciação, que é hiperdistribuída. Cada novo participante, assim que recebe um pequeno bloco do vídeo, torna-se mais um repositório para os próximos. Quando todos os blocos estão sendo compartilhados, a retirada de participantes individuais da rede de compartilhamento não afeta substancialmente o processo, pois os dados parmanecem disponíveis, dispersos no enxame de participantes. Não há limitações legais de reprodução de materiais cujas licenças são libres, o que favorece a disseminação de ciberdocumentários ativistas. Além disso, mesmo na hiperdistribuição de material secreto ou protegido legalmente (de telegramas da CIA a desenhos do Mickey), fica difíciel identificar a origem do delito quando há uma multidão de cúmplices. Além disso, como estas reproduções são feitas em vários países ao mesmo tempo, multiplicam-se as jurisdições onde buscar compensações ou aplicar de sanções legais. As dificuldades tendem a aumentar com o tempo, à medida em que os usuários das redes de hiperdistribuição vão adotando dispositivos de anonimização de suas comunicações telemáticas[167]. Como a maioria delas é desenvolvida pelo público utilizando código aberto, quanto maior a percepção de repressão por eles, mais rapidamente crescem o aperfeiçoamento e a popularidade dessas ferramentas de disfarce civil.

Além da repressão política contra a revelação de “segredos de Estado”, o público cinematográfico, particularmente, se agasta com o apoio governamental em favor da exploração da difusão telemática do audiovisual contra os hábitos arraigados de acesso livre ao audiovisual, consolidados por décadas de serviços de teledifusão patrocinados, gratuitos para os receptores. [168]Contra as alegações de “defesa dos direitos autorais” (ou seja, da

167 Projetos *TOR, JonDonym, Mixminion e Proxify* permitem a navegação anônima na internet, camuflando os Ips dos usuários.

168 PESCE, 2005

manutenção da remuneração obrigatória dos proprietários corporativos pelos seus direitos patrimoniais), difunde-se no público argumentos e praxes de defesa dos direitos de acesso público. A atuação hostil de cercear o compartilhamento de música e filmes, assim como a colaboração das corporações empresariais com os aparatos repressivos governamentais, reforçam a percepção pública de injustiça, conduzindo seções cada vez menos especializadas do público a adotar estratagemas de anonimização de suas comunicações.

Como é difícil provar o lucro dos participantes das redes de hiperdistribuição, a tentativa de criminalizar as práticas de compartilhamento de "conteúdo" levam os públicos a politizá-las. À luz do artigo 19 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que defende o exercício da liberdade de pensamento, expressão e busca de conhecimento, tais práticas são tão justificáveis quanto o trabalho do *Wikileaks*. No Brasil, pelo menos neste momento, não há consenso quanto à interpretação do §4 do artigo 184 do Código Penal[169], que autoriza a realização de cópias "em um só exemplar, para uso privado do copista", quando não há "intuito de lucro direto ou indireto". Isso abre espaço para a criação, por hiperdistribuição, de acervos de uso coletivo — justificável não só como direito de acesso público aos bens

169 Cf. Código civil brasileiro, decreto-lei no 2.848, de 7 de dezembro de 1940. "Violação de direito autoral . Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos: (...) . Pena – detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa. (...) . § 1o Se a violação consistir em **reprodução total ou parcial, com intuito de lucro direto ou indireto**, por qualquer meio ou processo, de obra intelectual, interpretação, execução ou fonograma, sem autorização expressa do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor, conforme o caso, ou de quem os represente: (...) Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa. (...) § 2o Na mesma pena do § 1º incorre quem, **com o intuito de lucro direto ou indireto**, distribui, vende, expõe à venda, aluga, introduz no País, adquire, oculta, tem em depósito, original ou cópia de obra intelectual ou fonograma reproduzido com violação do direito de autor, do direito de artista intérprete ou executante ou do direito do produtor de fonograma, ou, ainda, aluga original ou cópia de obra intelectual ou fonograma, sem a expressa autorização dos titulares dos direitos ou de quem os represente. (Redação dada pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003) §3o Se a violação consistir no oferecimento ao público, mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para recebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, **com intuito de lucro, direto ou indireto**, sem autorização expressa, conforme o caso, do autor, do artista intérprete ou executante, do produtor de fonograma, ou de quem os represente: (Redação dada pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003) Pena – reclusão, de 2 (dois) a 4 (quatro) anos, e multa. (Incluído pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003) § 4o O disposto nos §§ 1o, 2o e 3o não se aplica quando se tratar de exceção ou limitação ao direito de autor ou os que lhe são conexos, em conformidade com o previsto na Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, **nem a cópia de obra intelectual ou fonograma, em um só exemplar, para uso privado do copista, sem intuito de lucro direto ou indireto**. (Incluído pela Lei nº 10.695, de 1º.7.2003) (Grifos nossos). Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2848compilado.htm>. Acesso em 19mar.2011.

imateriais, como também pela real necessidade de realizar cópias para conservar o audiovisual em suportes digitais e magnéticos. Sem contar que, no mundo digital, transmitir é o mesmo que copiar: a restrição do acesso é que exige esforço.

Diante do leque cada vez mais diversificado de estratégias de difusão audiovisual sob controle dos públicos, as plataformas ciberativistas tendem a atuar menos hospedando o "conteúdo" do que enfeixando, através dos vários mecanismos de indexação disponíveis nas plataformas de publicação, enunciações dispersas na internet, quanto mais ético-discursivamente coerente se torna a organização que as sustentam. Há ferramentas e serviços especialmente desenhados para isso, os agregadores de conteúdo audiovisual (como *Miro, VideoPress, Kaltura, Plumi ou Videre).*

Além dos signos paratextuais de função contextualizante/indexadora anteriormente presentes no cinema industrial (titulação, subtitulação, atribuição de autoria e apresentação escrita), no lugar das construções arquitetônicas, da inserção na malha urbana (dos cine-teatros do cinema industrial), da organização física do acervo, do atendimento pessoal, das publicações com a programação, as plataformas telemáticas introduzem na enunciação audiovisual muitas outras formas ciberparatextuais para a indexação retórica:

- Contextualização da vídeo-enunciação em "canais", que a associam a outros vídeos publicados pelo mesmo enunciador na mesma plataforma;
- Etiquetamento (uso de *tags* ou *web beacons*), pela inserção de palavras-chave;
- Sinalização (uso de *flags*) do material que algum apreciador considere suspeito de ser inadequado para determinados públicos ou contrário aos termos de uso ou política de privacidade da plataforma;
- Incorporação de comentários de membros do público, que incorpora à enunciação diálogos críticos desenvolvidos a partir da apreciação dos vídeos;
- Inclusão, nos textos de apresentação e nos comentários, de *hiperlinks* que associam o vídeo a outros textos telemáticos;

- Referência em toda sorte de hiper/cibertextos ao vídeo publicado, de modo incontrolável e ilimitado.

A chamada web 2.0 conduz a indexação institucional do cinema a ser cada vez mais "emergente", gerada a partir dos atos de apreciação, relativamente descomprometidos, de um público em boa parte anônimo. Diante de tamanha ampliação do leque de mecanismos de indexação retórica, tende-se a concluir que, ao contrário dos augúrios desconstrutivistas, nunca houve tamanha demanda por métodos de distinção de retóricas. Essa busca, para a qual as hipóteses de "borramento de fronteiras" em nada ajudam, assemelha-se ao comportamento dos cidadãos expatriados que buscam ostentar seus pertencimentos étnicos: a abundância das retóricas híbridas articuladas a processos de indexação cada vez mais complexos clama por procedimentos interpretativos das retóricas cinematográficas.

As plataformas corporativas dispensaram o engajamento na organização das plataformas. Por isso, mais do que do controle direto sobre o "conteúdo" audivovisual, como nas plataformas de *videosharing* proprietárias, o poder de indexação das plataformas ciberativistas passou a advir da intensidade de como as "plataformas políticas" de seus públicos participantes são reflexivamente consolidadas. Os coletivos esperam, muitas vezes, que suas praxes dialógicas de uma rede de ativismo sejam tão ético-discursivamente coesas, que mesmo que seus membros optem por publicar seus vídeos em plataformas corporativas, as referências fundamentais para a indexação da retórica documentário continuam sendo fornecidas em cibertextos autogovernandos pelas organizações ciberativistas.

Web 2.0: Nuvens negras

A discussão do caráter latentemente estratégico das plataformas de publicação proprietárias nos imerge na discussão sobre a tendência pós-modernista à privatização da biopolítica, manifesta pelo controle das comunicações nas plataformas da web 2.0 por

megacorporações pós-industriais. O assunto é de extrema relevância para compreendermos as tensões que atravessam e constituem a nova esfera pública telemática, especialmente para o ciberdocumentário. As redes de coletivos ciberativistas continuam mantendo atividades de difusão semiclandestina de audiovisual porque a difusão dos ciberdocumentários para o público amplo, bem como boa parte de sua reverberação na sociedade civil, passou a depender muito — ou demasiado, dependendo do ponto de vista — de serviços telemáticos oferecidos por megacorporações, tais como as plataformas de *video-sharing* (ex. *Youtube, Vimeo, Blip.TV*) e de "relacionamento", que também permitem a carga (*upload*) de vídeos (como *Facebook, Orkut, LinkedIn &c*).

Há alguns anos, as práticas que desembocaram na web 2.0 e na *cloud computing* já vem sendo denunciadas como estratégias corporativas de reconcentração de capital simbólico, para muitos um esforço para reverter a tendência democratizante da primeira onda de expansão das comunicações telemáticas. Um observador, participante dos eventos de fins de 1999 em Seattle, descreve os desafios postos ao ciberativismo em 2002:

> Balas de borracha no centro de Seattle provavelmente não é o que os primeiros proponentes da democracia telemática tinham em mente. Mas Seattle e os eventos similares que o seguiram em Washington, Londres, Melbourne, Praga e Gênova são as mais dramáticas versões do ciberativismo global — talvez não as mais bem-sucedidas, mas certamente o exemplo mais vívido de uma futura internet 1.0. Pode não ser a nova era ateniense de democracia de que falava Al Gore, mas é, para o bem e para o mal, a política da internet em ação. Eu chamo-a de Internet versão 1.0 porque isso a conecta com aquelas primeiras pretensões de que a net traria vastas mudanças na vida política e na ação social. Versão 1.0 é a internet como um sistema *aberto*. Portanto, não se aplica apenas àquelas primeiras aplicações como *Usenet*, mas também aos desenvolvimentos mais recentes que admitem e propiciam um sistema aberto: aplicações de compartilhamento de arquivos como Napster ou Gnutella, por exemplo.

> (…) em termos do potencial democrático da internet, a história mesmo é resumida por um jornalista do Sydney Morning Herald, que, ao visitar o site da AOL australiana para perguntar aos usuários o que eles acham da nova fusão [da AOL com a *Time-Warner*, em janeiro de 2000], só conseguiu levar um chute no traseiro por um bouncer da sala de chat, que lhe dizia "este tipo de coisa não é permitido na AOL".

> Essa é a futura versão 2.0 da internet, na qual conseguimos ver TV e datilografar ao mesmo tempo. É a Net como sistema *fechado*, ao invés de aberto. Uma internet de sistema fechado é o Santo Graal do comércio eletrônico e por algum tempo parecia que cada dispositivo de busca [*search engine*] e provedor de serviços estava tentando se transformar em um portal, ou um loja telemática *one-stop*, fechando o sistema o quanto podiam. Tal como outros mega-portais, a AOL busca encurralar seus usuários em páginas pré-selecionadas a partir das quais ela obtém pagamento por publicidade. A ideia é que quando os assinantes se logam para saber de um resultado esportivo ou para reservar uma passagem aérea, irão se permitir ser guiados através de um 'canal' de páginas participantes, a cada passo da busca expondo-se a mais propagandas. Sites portais esperam que mantenhamos suas páginas como nossa página de navegação inicial e jamais divisemos a necessidade de surfar fora do lucrativo e fechado sistema do portal.[170]

Sete anos depois, o que veio a ser conhecido como "web 2.0" foi o resultado do processo de privatização da biopolítica, promovido pelas corporações transnacionais de comunicação telemática, conduzido com o beneplácito do governo Bush. Embora os conceitos de "biopolítica" e de "sociedades de controle" houvessem originalmente sido desenvolvidos para melhor compreender as práticas governamentais de controle sobre populações[171], seu "fazer viver e deixar morrer" vem sendo praticado com cada vez mais agressividade pela globalização corporativa. Embora não se trate da destruição física dos corpos, sem dúvia paira uma ameaça de "morte social" para quem – como este pesquisador – recusa-se a

170 MEIKLE, 2002. (Reportagem citada: David Flynn, *The Earth Moved, but Freedom of Speech Stood Still at AOL*, Sydney Morning Herald, 12 jan. 2000, p.16.)

171 FOUCAULT, 1999, 2008a, 2008b

entregar sua privacidade e seus padrões comportamentais aos “sites de relacionamento”. Passou a figurar como a redenção para o impasse financeiro que as empresas de comunicações telemáticas enfrentaram entre março e abril de 2000, quando da quebra da bolsa Nasdaq.

Alguns juízos sobre as práticas de controle populacional típicas das plataformas de “relacionamento” de maior sucesso da web, relembram os prognósticos adornianos ou, mudando de perspectiva, as mais otimistas teorias “administrativas” da comunicação social. Esses, *infra*, provêm não de algum ciberativista anticapitalista enraivecido, mas de um consultor privado, desenvolvedor de negócios telemáticos como o *Yahoo*:

> O Facebook [Fb] é [um serviço] 'ganancioso', pastoreando todos os dados fornecidos pelos seus usuários, todas as suas fotografias e conversas, mantendo-as inteiramente para si mesmo. Se você quer ter acesso a esses dados, precisa trabalhar com as ferramentas do Fb, e precisa construir um aplicativo que funcione dentro do Fb — literalmente, dentro da página web. Fb tem controle sobre tudo que você faz, e pode arbitrariamente decidir limitar o que você faz e mesmo desligar seu aplicativo se eles não gostam dele, ou percebam-no com algo de alguma forma concorrente com o Fb. O Fb está inteiramente no controle, e o Fb agarra-se a toda informação que seu aplicativo precise usar. (...)

> A maioria de nós mantém nossos grafos sociais bem pequenos; a média de amigos de qualquer conta de usuário do Fb está em torno de 35. É pequeno o bastante para se parecer com nossa rede social endógena, de modo que as mesmas qualidades miméticas [de reprodução comportamental] entram em jogo. Quando nossas conexões começam a falar de um filme ou de uma canção ou série de tv, fica-se mais interessado neles.

> Se isso tudo está acontecendo no Fb — como normalmente acontece — há um membro adicional em seu grafo social, queira

> você ou não: o próprio Fb. Você escolhe construir seu grafo social conectando-se com os outros dentro do Fb, armazena seu grafo social nos servidores do Fb e se comunica dentro do ambiente do Fb. Tudo isso foi inteiramente captado, dando abertura para o Fb fazer o que quiser com o seu grafo social.
>
> Você acolheu o Mark Zuckerberg [dono do Fb] como amigo, contando para ele sobre si mesmo o mesmo que contaria para qualquer de seus amigos. Mas, efetivamente, porque uma análise de seu grafo social revela muito mais sobre você do que você revelaria a qualquer outro: suas preferências e fetiches sexuais, sua classe social, seu nível de rendimentos — todas as informações que você poderia preferir esconder são completamente reveladas, porque você precisa revelar para poder fazer o Fb funcionar. Porque você não as possui. Porque você não tem acesso ao códig-fonte, ou aos bancos de dados. Porque é fechado.
>
> Seu grafo social é a mais importante coisa sua que pode ser representada em bits. Com ele, posso o manipular. Posso mudar seus gostos, suas atitudes, mesmo suas opções políticas. Agora sabemos que isso é possível – e provavelmente, fácil. Mas, para isso, eu preciso do seu grafo social. Preciso que você se entregue antes que eu o use para te foder todo.[172]

Depois de 2001, as práticas de controle social difuso foram acentuadas a pretexto da "guerra ao terror", que, por exemplo, permitiu legitimar junto à opinião pública dos países centrais a repressão política do movimento antiglobalização e vem sendo aliada da repressão política em vários contextos nacionais. O uso de sofisticados algoritmos indutivo-dedutivos de levantamento de padrões estocásticos permitiu às corporações transacionais da comunicação telemática contornar os direitos à privacidade individual dos cidadãos e assim extrair do conjunto das práticas comunicativas da sociedade civil conhecimentos de grande

172 PESCE, 2010a. Trad. minha.

valor comercial, político e militar. A repressão política de organizações ativistas em rede foi corolário deste processo. [173]

A criação de reflexividade sobre o consumo coletivo, obtida a partir do reconhecimento de padrões de comportamento, não apenas alavanca as vendas, mas propicia a transnacionais da comunicação telemática sustentar sua fachada de defensoras da autonomia dos públicos. O mesmo procedimento para geração de conhecimentos mercadológicos a partir de inteligência artificial permite, por exemplo, que a *Google* capture nossa atenção enquanto escrevemos para amigos ou familiares ou quando vemos vídeos no *Youtube*. Sua eficácia contextual é inalcançável para antigo "marketing de interrupção" baseado em *surveys* de opinião, pois produtos e serviços são produtos e serviços a partir de associações indutivas associadas às recorrências reais e involuntárias das mensagens, ou seja, baseadas nas comunicações efetivas das pessoas e não de suas declarações voluntárias.

O sofisma da biopolítica das corporações telemáticas é que a privacidade do sujeito individual é preservada, enquanto as inferências a partir de agregações coletivas podem ser apropriadas livremente pelas corporações. Nega-se o direito dos sujeitos coletivos a controlar o produto da soma das suas privacidades, que são devassadas em busca dos padrões estatísticos dos quais apenas as corporações da comunicação telemática ou seus clientes se beneficiam.

O mais surpreendente é que o estratagema permite que as *cybermegacorps* pareçam fazer favores aos usuários. Açambarcam o valor de troca gerado pelos usuários a partir da sua sociabilidade, que entregam de graça as conexões reais entre práticas comunicativas e tendências de consumo, voto e ação política. Permitem ao público usuário interagir nos ambientes que ele mesmo cria, mas vedam seu livre acesso aos resultados das agregações estatísticas. Chamados eufemisticamente de "comunidade", os públicos usuários telemáticos são conduzidos até mesmo a espontaneamente manifestar sua admiração pelo sucesso da empresa ou gratidão pelos serviços "gratuitos".

173 BRITTO NEVES, 2010c

Nos últimos anos, a comunicação telemática vem sendo empurrada pelo esforço de marketing das megacorporações transacionais para o modelo da *cloud computing*. A ideia é que indivíduos, assim como pequenas e médias organizações têm maiores vantagens em utilizar serviços gratuitos ou baratos de grandes corporações (geralmente, em troca de terem suas informações varejadas pelas máquinas), ao invés de instalar programas e organizar bancos de dados com recursos computacionais e telemáticos próprios. Os cidadãos e organizações deixam de guardar suas informações em instalações sob seu controle físico direto, confiando-as a bancos de dados remotos porque podem rebaixar muito os custos operacionais enquanto supõem não comprometer a privacidade individual ou a liberdade de expressão sua e de seus públicos. Deixam, enquanto isso, seus dados expostos à devassa das máquinas de construção de perfis estatísticos.

A oligopolização do poder de comunicação telemática parece ser inexorável. A "privacidade coletiva" é eliminada nos serviços de hospedagem de dados e mensagens. Regidos por contratos deliberadamente obscuros[174], eles são submetidos às autoridades judiciárias estrangeiras de difícil acesso, funcionam a partir de algoritmos protegidos por "segredo de negócio" executados em servidores corporativos inacessíveis.

> Richard Stallman, fundador da *Free Software Foundation* e criador do sistema operacional GNU, diz que a *cloud computing* é simplesmente uma armadilha orientada para forçar mais gente a comprar dentro de sistemas proprietários trancados que ficam cada vez mais caros com o passar do tempo.
>
> "É Estupidez. Pior que estupidez: é um *hype* de campanha de marketing.", disse ele ao *The Guardian*.

174 Em março de 2011, ao percorrer as páginas de documentação do *Youtube* e *Google*, *Twitter*, *Facebook*, constatei que não é por falta de competência ou recursos que os textos de orientação sobre os direitos e deveres dos usuários e plataformas corporativas são tão abstrusos. A apresentação textual cerrada dos "Termos do Serviço", "Política de Privacidade", é muito tediosa — discrepando francamente do didatismo dos textos instrucionais e promocionais. As explicações sobre os acordos são fragmentadas em um novelo hipertextual de parágrafos cheios de links para outros parágrafos cheios de links, de modo que não se pode fazer uma leitura linear da documentação sobre direitos e deveres das partes. O mesmo ocorre com os prospectos sobre os serviços de venda de anúncios "inteligentes". Além da redação obscura e da distribuição hipertextual truncada, os documentos são mal ou incompletamente traduzidos. Para piorar, nem todos dão acesso direto à versão inglesa original, que é a única juridicamente válida. Tudo parece servir para nos induzir a apressadamente clicar em "eu li e aceito os termos".

> “Dizem que isso é inevitável — e cada a vez que se escuta alguém dizer isso, é bem provável que haja uma campanha empresarial para fazer com que seja mesmo.”
>
> O nova-iorquino de cinquenta e cinco anos de idade diz que os usuários de computador devem ser rigorosos em manter suas informações nas suas próprias mãos, ao invés de entregá-las a terceiros.
>
> Seus comentários ecoam aqueles feitos na semana passada, por Larry Ellison, o fundador da Oracle, que criticou a coqueluche dos anúcios *cloud computing*, como “modismo” e “baboseira total”.
>
> “A coisa mais interessante sobre a *cloud computing* é que se redefine o termo para incluir tudo aquilo que nós já fazíamos antes”, disse ele. “A indústria de computadores é a única indústria que é mais obcecada com modismos do que a moda feminina. Talvez eu seja um idiota, mas eu não tenho qualquer ideia sobre o que se está falando. O que é? É baboseira total. É delírio. Quando é que essa idiotice vai parar?”
>
> O crescente número de pessoas guardando informações em servidores acessíveis via web, ao invés de em suas próprias máquinas, tornou-se o cerne do avanço dos aplicativos Web 2.0. (…) Porém, há uma crescente preocupação de que a adoção hegemônica da *cloud computing* possa apresentar uma confusão de problemas de privacidade e propriedade, com os usuários podendo ser trancafiados sem acesso a seus próprios arquivos.
>
> Stalmann, um dedicado defensor da privacidade, adverte os usuários para ficarem locais e agarrarem-se a computadores próprios.
>
> “Uma razão pela qual não se deve usar aplicativos web para realizar sua computação é que você perde o controle”, disse. “É tão ruim quanto usar um programa proprietário. Faça o processamento em seu computador próprio com sua cópia de um programa que respeita sua liberdade. Se você usa programas proprietários ou um servidor de outra pessoa, fica sem defesa. Você virou um joguete nas mãos de quem quer que tenha desenvolvido aquele software.”[175]

A discussão sobre a privatização transacional do controle biopolítico, lançada sobre a recém-surgida sociedade civil internacional, foi reacendida pela perseguição política a Jullian Assange. Realizada em retaliação à publicação no site *WikiLeaks* de comunicações

175 JOHNSON, 2008. Trad. Minha.

de serviços secretos estadunidenses e vários de seus aliados ocidentais, o processo serviu, para muitos, para demonstrar as fendas na fachada de neutralidade das corporações da comunicação telemática, que colaboraram com a perseguição sem oferecer nenhuma resistência, desnudando o caráter latentemente estratégico da reconcentração do poder computacional camuflado como "tendência" à *cloud computing*.

Em finais de 2010, a iniciativa de uma rede intergovernamental de repressão política — formada a pretexto da "guerra ao terror"[176] — procurou acossar juridicamente o organizador do site *WikiLeaks* e foi amplamente respaldada por corporações transnacionais como *Visa, Amazon, Mastercard, PayPal:*

> Em 29 de novembro de 2010, *Wikileaks*, em conjunção com diversos jornais de ampla respeitabilidade, começou a lançar o primeiro quarto de milhão de telegramas, escritos pelo Departamento de Estado dos EUA, por todo mundo. O governo estadunidense fez o que pôde para ridicularizá-los como inconsequentes, mas um deles já conduziu mais ou menos diretamente a uma revolução na Tunísia. Também sabemos que Hillary Clinton [Secretária de Estado dos EUA] havia requisitado os números dos cartões de crédito e amostras de ADN de todos os embaixadores das Nações Unidas em Nova Iorque, presumivelmente para que ela pudesse levantar um exército clone de tentativas de roubo de identidade de diplomatas. Nada bonito.

> No começo de dezembro, à medida em que os telegramas começaram a surgir e que seus conteúdos começaram a ricochetear através da midiasfera, o governo estadunidense reconheceu que era necessário agir — e agir rápido — para estancar o caudal de vazamentos. O governo teve alguma ajuda, porque um indivíduo seduzido pela projeção de poder dos EUA decidiu montar um ataque de Recusa de Serviços Distribuída[177] contra o site do *Wikileaks*. Em nome da liberdade. Ou de algo.

176 Cf. BRITTO NEVES, 2010c

177 O *Distributed Denial of Service*, ou DDoS, era originalmente um estratagema de desobediência civil tipicamente hackativista, que foi usado por coletivos ciberativistas anticapitalistas para, como forma de protesto, "derrubar" sites institucionais. (SAMUEL, 2004, p. 77 e subs.)

> O *Wikileaks* foi derrubado, mas rapidamente realocou seus servidores na nuvem EC2 da *Amazon.com*. E lá ficaram até que o senador estadunidense Joseph Lieberman começasse a fazer barulho. *Wikileaks* foi rapidamente arrancado da EC2, com a *Amazon* alegando ter acabado de descobrir violações aos seus Termos de Serviço. Outra 'descoberta' de uma violação seguiu-se bem depois no provedor de DNS [*Domain Name System*] do *Wikileaks*, o *everyDNS*. Como golpe de misericórdia, o PayPal deu uma espiadela nos seus próprios termos de serviço e — 'que horror!' deparou-se com uma violação, congelando as contas do Wikileaks, que, naquele momento, estavam transbordando de contribuições.

> Muito embora *Wikileaks* tenha retomado seu trabalho de revelar os telegramas com sucesso, o incidente inteiro demonstrou um ponto vil, feio e mau: a internet não é livre. Enquanto achávamos que espirávamos o ar puro da liberdade de expressão e de pensamento, encontrávamos, ao contrário, rigorosamente enjaulados. Se fazemos algo que aborrece demais nossos mestres, jogam-nos nas grades, sem espaço nem para respirar. Isto não é liberdade. Isto é escravidão.[178]

Em resposta à suspensão da hospedagem pela *Amazon*, assim como ao fechamento das fontes de financiamento (feito por cidadãos anônimos através de cartão de crédito e sistemas de pagamento eletrônico), além dos esperados ataques *hackers* a sites governamentais, vem ocorrendo uma mobilização ciberativista em torno do lema “Todos Somos *Wikileaks*”. Essa mobilização se traduziu na criação de sites “espelhos” em que se encontram todas as informações do site *WikiLeaks* original — agora, esquivando-se de usar plataformas corporativas. Além disso, criaram-se capítulos locais do site de vazamentos com apoio de redes de ativismo como a Indymedia e Radiolivre.org.

178 PESCE, 2011

Das estratégias latentes da "partilha de vídeos" nas plataformas proprietárias

Para se usar os conceitos de validez ética do discurso público como interpretantes dinâmicos das enunciações documentárias, recomenda-se a consideração, ao menos para fins exploratórios, de que os parâmetros de correção relacional são determinantes dos critérios de veracidade dos conteúdos proposicionais os quais, por sua vez e junto com os primeiros, determinam os critérios de sinceridade intencional. Como vimos acima, a "hierarquização de níveis de ação", no caso do ciberdocumentário, prolonga as disputas próprias à última das camadas da comunicação telemática. Utiliza-se, nesta tese, o quadro das pretensões de validez como gabarito teórico para criticar a eticidade da apropriação do trabalho dos participantes (enunciatários e enunciadores) das diferentes plataformas de publicação de vídeos.

No caso das plataformas de publicação de propriedade de corporações transnacionais, a obtenção de resultados estratégicos depende que uma aparente generosidade, ou uma usabilidade "amigável", escamoteie os propósitos estratégicos latentes. Eles são satisfeitos através da exploração da atenção pública galvanizada em torno de uma circulação de enunciações audiovisuais oriundas dos públicos telemáticos, indexada e contextualizada pelo trabalho não pago dos usuários. Essa nova forma de extração de mais-valia é vinculada a *praxes* através das quais interesses particularistas acerca de definições políticas da internet são encenados como consensos estritamente técnicos, como nos casos da definição de web 2.0 ou da difusão da chamada *cloud computing*. Em síntese, por sofismas refinados, os atores corporativos sistematicamente descrevem a exploração da privacidade individual e coletiva implícita em seus serviços como uma prática benéfica à "comunidade" de usuários.

No capítulo anterior, vimos as pretensões de validez discursiva do cinema documentário, que se consubstanciam pela conjunção do componente intratextual da enunciação audiovisual com aquelas expressões paratextuais que pré-determinam a interpretação das enunciações individuais: *media* materiais, sistemas simbólicos, infraestruturas

arquitetônicas, urbanísticas, etc. Na história do cinema, essas fontes de informações colaterais se consubstanciaram, primeiro, na arquitetura precária de feiras, circos e *vaudevilles*; depois, na inserção perene na malha urbana dos *nickelodeons*, cineteatros, cineclubes e/ou salas multiplex. Desde o início do cinema pós-industrial (ou "tardio"), os paratextos são oriundos dos seguintes fatores, a saber: (a) da organização das prateleiras, nas interações com os funcionários e outros consumidores, nas videolocadoras; (b) da seleção de canais por assinatura na TV, a partir das conversas cotidianas, da imprensa e das revistas de programação; e, no momento atual, (c) uma parte cada vez mais importante das informações colaterais necessárias à indexação retórica e à contextualização temática dos vídeos são fornecidas nas plataformas telemáticas de publicação.

As pretensões de correção relacional das plataformas telemáticas são, em parte, manifestas em seus "termos de serviço" e "política de privacidade", mas encontram sua expressão concreta no confronto dos usuários com os limites latentes da sua usabilidade. As discrepâncias entre os usos aos quais uma plataforma se declara prestar e aqueles a que efetivamente propiciam são um dos sintomas do caráter comunicativo e/ou estratégico daquelas relações que a organização mantenedora delas pretende estabelecer com seu público. A multiplicidade dos planos ilocutórios nas plataformas telemáticas de publicação de vídeo constitui palco do drama agonístico através do qual se definem novos papéis do público, dos autores e dos intermediários empresariais e governamentais, no horizonte da "reprodutibilidade tecnicamente ilimitada" da telemática.

Há hoje centenas de plataformas de publicação de vídeos. A grande maioria desses serviços é propriedade privada de corporações, mas algumas, livres, são mantidas pelo trabalho voluntário de membros de contrapúblicos ciberativistas. Existem plataformas de agregação de vídeos publicados em outras plataformas, assim como sites e blogs cujo tema são as plataformas de publicação telemática de vídeos. Escolho concentrar a discussão sobre o *Youtube/Google* por se tratar daquela plataforma de publicação de vídeos que logrou constituir-se como a esfera de visibilidade pública mais ampla —ou ao menos generalista o bastante para, em parte, satisfazer a nostalgia da televisão broadcast (p. ex. em Wolton,

2003). Aparentemente, a finalidade de todas as plataformas proprietárias é a mesma: um serviço de hospedagem de vídeos que proporciona ao usuário identificá-lo facilmente, encontrá-lo através de títulos ou palavras-chave e ser indicado à apreciação de outrem, seja através de um *hyperlink*, seja pela incorporação de um dispositivo de reprodução (o *embeddable player*) em um texto público controlado pelo autor. A grande maioria das plataforma de publicação de vídeos apoia-se no dispositivo do *flash vídeo*, que é fornecido através de um complemento (*plugin*) para programas navegadores, o *Adobe Flash Player*. Esse programa permite, entre outras coisas, a exibição interativa de vídeo e áudio. Embora liberado para uso público, esses algoritmos são propriedade privada e, portanto, continuam com seus códigos-fonte protegidos por patentes e segredos industriais. Entre as várias plataformas corporativas há notáveis diferenças, principalmente entre as relações e os parâmetros de correção relacional que cada qual acena estabelecer e efetivamente estabelece com os públicos enunciadores e enunciatários. Se constrastarmos a plataforma de publicação de vídeos mais conhecida com as plataformas de publicação ciberativistas, observaremos, porém, um antagonismo tecnopolítico.

Entube-se?

O *YouTube* constitui um espaço de visibilidade pública de abrangência internacional, muito utilizado também pelo ciberdocumentarismo ativista e não ativista. Trata-se, a rigor, de um espaço pseudopúblico, constituído a partir de um serviço fornecido de uma corporação empresarial transnacional, que segue o modelo pós-industrial do "controle de fluxos" ao qual Lazzarato e Negri chamam "empreendedorismo político".

> (…) uma nova relação entre a produção, a distribuição e o consumo. (…) … a extração de mais-valia não é mais o resultado direto do trabalho; ao contrário, a exploração é organizada pelas pequenas e médias unidades produtivas, ou se trata da autoexploração auto-organizada por parte dos 'indivíduos-empresa' [o atual "precariado"] (…) A mais-valia deriva da produção e do controle dos fluxos, em primeiro lugar dos fluxos financeiros e comunicativos. Neste quadro, um fluxo pode ser apropriado somente por um fluxo mais potente. É somente na conjunção dos diversos fluxos (de produção, circulação, consumo, desejo), que aqui é produção de mais-valia, que essa se torna visível. A função

> do empresário, então, é fazer correr os fluxos e capturá-los. Assim, a máquina comunicativa, com seus fluxos significantes e não-significantes, é um enorme dispositivo de captura de mais-valia, não de produção de ideologia. O novo capitalismo se constitui sobre a potência dos fluxos, sobre os diferenciais de velocidade de sua circulação, enquanto o empresário é aquele que se define pela capacidade de funcionar como elo e multiplicador da sua velocidade de circulação. (…) produção de mais-valia, produção de sentido e produção de espaço político são as articulações do empresário político (…), as quais, a partir dos anos 1970, funcionam em paralelo às formas de produção fordista, ao sistema político e à opinião pública, próprias deste último. Essas mudanças da forma capitalista de acumulação corroeram ao longo de vinte anos a constituição material e a constituição formal saída da Segunda Guerra Mundial.[179]

As operações da plataforma *YouTube* são determinadas por dois propósitos concorrentes: visibilidade pública e lucro privado. Seus textos normativos são sintoma dessa duplicidade, saturados de ambiguidades. A começar por seu nome, no qual superpõem-se promessas de independência comunicativa tipo faça-você-mesmo (*you-tube*) e de autorrealização através do amplo reconhecimento público (*you-to-be*).

A mesma incoerência emerge no estilo adotado nos textos de referência: os Termos de Serviço (*Terms of Service*, ToS, a última versão com data de 9 de junho de 2010), a Política de Privacidade (*Privacy Policy*), as "Diretrizes da Comunidade" (referidas como fundamento para os acordos de uso) e tutoriais de ajuda.[180] Enquanto estas últimas são escritas em tom paternal, professoral, os Termos de Serviço são apresentados em um texto cerrado em linguagem jurídica árida, com erros de sintaxe e gramática na versão brasileira. As referências legais remetem ao ordenamento jurídico estadunidense, baseado na *Common Law*, não familiares ao público brasileiro. Em todos os textos, há uma grande número de *links* cruzados, formando um novelo cibertextual. A normatividade formal do *Youtube* é constituída por um cipoal de acordos, páginas de instituições, tutoriais, *posts* de blogs. E quando entramos nos textos da política de privacidade do *Google* (corporação dona dos serviços do *youtube* desde 2008), a obscuridade se agrava ainda mais.

---

179 LAZZARATO, NEGRI, 2001, p. 58-59

180 Disponível em:<http://br.youtube.com/t/community_guidelines>.Acesso em 24 mar. 2011.

Nas páginas de ajuda e de Diretrizes da Comunidade[181], o enunciador institucional *Youtube/Google* se personifica textualmente como um interlocutor individual que faz e responde perguntas retóricas, simulando o diálogo com os neófitos do *videosharing*. Pontificam para a "comunidade" sobre as precauções a tomar diante dos perigos da videodifusão online: violação da privacidade (pelos outros usuários), roubo de identidade, assédio e intimidação virtual, ameaças, publicação de "conteúdo de apologia ao ódio", *Spam* e *Phishing* (obtenção de senhas de usuários).

A cada "ameaça" de uso desviante, mostra a correspondente norma que foi estabelecida pelo site para coibi-lo, advertindo das severas penalidades. No entanto, a plataforma jamais se compromete textualmente em identificar ela mesma as enunciações criminosas. Seu compromisso se restringe a processar denúncias feitas por membros da "comunidade" — que assim trabalham de graça para o *Google* — usando o dispositivo de "sinalização" de vídeos suspeitos, disponível nas páginas de exibição. Como veremos, abaixo, a esquiva à *accountability* jurídica e política nos textos normativos do *Youtube/Google* é a viga-mestra da estratégia empresarial-política.

Os termos de serviço do *Youtube* são deliberadamente redigidos de maneira a afugentar os leitores, evitando que a maioria do público, antes de clicar no botão "Li os Termos de Serviço e Concordo", dê-se conta do seu caráter draconiano. Os textos, de registros heterogêneos, quando não encenam familiaridade, afetam uma assertividade de que não dispõem. A aridez do estilo dos "Termos de Uso" disponibilizados (compulsoriamente em um português precário ao público brasileiro) produz a impressão, no público leigo, de que se trata de um contrato válido, conformado aos marcos legais brasileiros.

Apenas no final do texto, o público é informado de que as comarcas em que o contrato de uso pode ser discutido é o de Santa Clara, na Califórnia estadunidense. No entanto, a

181 Disponível em:<http://www.youtube.com/t/community_guidelines>.Acesso em 18 abr. 2011. Há diferenças grandes entre os textos em português e inglês, mas não é possível acessar o texto original em inglês com facilidade, graças aos dispositivos de reconhecimento da localidade em operação através dos *cookies* do *google* — om acesso ocorre só depois de suspender o funcionamento deles, editando as preferências nas configurações de segurança do navegador.

plataforma não assume que não tem teve a preocupação em fazer as suas normas corresponderem com qualquer legislação nacional que não a estudindense:

> 13. Disposições Gerais: Você concorda que: (i) a sede do Serviço será considerada exclusivamente aquela localizada na Califórnia; e (ii) o Serviço será considerado um website passivo que não dá margem à jurisdição pessoal sobre o *YouTube*, seja específica ou geral, em qualquer outro foro que não seja o da Califórnia. Estes Termos de Serviço serão regidos pelas leis internas do Estado da Califórnia, independentemente dos princípios de conflitos de leis. Qualquer reclamação ou controvérsia entre Você e o Serviço que decorra total ou parcialmente Serviço será dirimida exclusivamente por um tribunal competente localizado no condado de Santa Clara, na Califórnia. (…)[182]

O *Youtube/Google*, a pretexto de "proteger" seus usuários de propaganda indesejada (quer dizer, propaganda concorrente, não oriunda do *GoogleAds*), isola os usuários artificialmente pela proibição de se comunicarem, tanto individualmente uns com os outros quanto com muitos usários de uma só vez, a não ser que essas comunicações sejam intermediadas pela plataforma. Embora atomize os membros dos públicos para tolher sua capacidade de se comunicar de maneira independente, o *Youtube/Google* permite o uso de mecanismos que aumentem a visibilidade (logo, a lucratividade) da plataforma:

> 4. §C. Você concorda em não acessar o Conteúdo através de qualquer tecnologia ou outros meios que não sejam as páginas de exibição de vídeos do próprio Serviço, o "Embeddable Player" ou outro meio expressamente autorizado que o YouTube possa indicar.

> 4. §H. (…) … o YouTube concede permissão aos operadores de mecanismos públicos de busca para usar *spiders* para copiar materiais do site com a única finalidade de e, exclusivamente na

182 (*Nota da revisora: os erros de ortografia e gramática são do texto original*.)

> medida do necessário, para a criar e disponibilizar índices públicos de materiais pesquisáveis, mas não caches ou arquivos de tais materiais. (…) Você concorda em não coletar nem colher qualquer informação pessoal, incluindo nomes de conta, do Serviço, nem utilizar os sistemas de comunicação fornecidos pelo Serviço (por exemplo: comentários, e-mail) para fins de solicitação comercial. Você concorda em não solicitar, para fins comerciais, a qualquer usuário do serviço que diz respeito a seu Conteúdo. [183]

A assimetria de poderes mais escandalosa — entre corporação, de um lado, e usuário, de outro — encontra-se no fato da corporação se apropriar de informações pessoais dos usuários e vedar que eles possam fazer o mesmo. Não se trata somente de um estratagema para evitar o vazamento de informações estratégicas, pois também são inviabilizadas para o público gerar agregações estatísticas de dados anonimizados, dando reflexividade coletiva aos usos da plataforma.

O contrato do YouTube não estipula qualquer veículo de imprensa para formalizar a divulgação de mudanças no contrato entre "Você" e a plataforma proprietária. Seus alegados "esforços", portanto, não traduzem o reconhecimento de nenhuma obrigação da corporação com o usuário quanto à sua informação pública sobre os acordos. O contrato tampouco a comprometem formalmente com a tornar as normas de uso acessíveis na íntegra. A conclusão é que, o *Youtube/Google* exige imperativamente a aderência do usuário às normas da plataforma, mas não assume qualquer compromisso com sua transparência normativa:

> 1. Aceitação : §1. (...) Se Você não concordar com algum destes termos, com o aviso de privacidade do *YouTube* ou com as Diretrizes da Comunidade, não deverá utilizar o Serviço. §2. Embora nós nos esforcemos para avisar Você sempre que mudanças importantes forem realizadas nestes Termos de Serviço, Você deve reler periodicamente a versão mais atualizada,

183 No original em inglês: "*You agree not to collect or harvest any personally identifiable information, including account names, from the Service, nor to use the communication systems provided by the Service (e.g., comments, email) for any commercial solicitation purposes. You agree not to solicit, for commercial purposes, any users of the Service with respect to their Content.*"

(http://br.youtube.com/t/terms). O YouTube pode, a seu exclusivo critério, modificar ou revisar estes Termos de Serviço e suas políticas a qualquer tempo, e Você concorda em cumprir tais modificações ou revisões. Nada nestes Termos de Serviço será tido como concessão de quaisquer direitos ou benefícios a terceiros.

4. §H. O YouTube se reserva o direito de revogar estas exceções tanto de forma geral ou em casos específicos.

4. §J. O YouTube se reserva o direito de descontinuar qualquer aspecto do Serviço a qualquer tempo.

5. §C. O Conteúdo é oferecido a Você NO ESTADO EM QUE SE ENCONTRA. Você pode acessar o Conteúdo para sua informação e uso pessoal exclusivamente dentro da funcionalidade fornecida pelo Serviço e, conforme permitido nestes Termos de Serviço. …

13. (…) Estes Termos de Serviço, em conjunto com o Aviso de Privacidade localizado no site http://br.youtube.com/t/privacy e quaisquer outros avisos legais publicados pelo *YouTube* no Serviço integram o contrato entre o Você e o *YouTube* em relação ao Serviço. Se qualquer cláusula destes Termos de Serviço for considerada inválida por um tribunal competente, a invalidade de tal cláusula não afetará a validade das cláusulas restantes, que permanecerão integralmente válidas e em vigor. A renúncia a qualquer termo destes Termos de Serviço não será considerada renúncia adicional ou contínua a esse ou a qualquer outro termo, e a omissão por parte do *YouTube* de não executar qualquer direito ou cláusula de acordo com estes Termos de Serviço não constituirá renúncia a tal direito ou cláusula. O *YouTube* se reserva o direito de alterar estes Termos de Serviço a qualquer tempo e sem aviso, e é sua responsabilidade em reler estes Termos de Serviço para verificar a ocorrência de qualquer alteração. O uso do Serviço por

> Você após qualquer aditamento aos Termos de Serviço implicará o consentimento e a aceitação dos termos aditados.

> Estes Termos de Serviço, em conjunto com o Aviso de Privacidade localizado no site http://br.youtube.com/t/privacy e quaisquer outros avisos legais publicados pelo *YouTube* no Serviço integram o contrato entre o Você e o *YouTube* em relação ao Serviço.[184]

Ao contrário das plataformas ciberativistas, não há no *YouTube/Google* nenhum processo argumentativo aberto para se acompanhar ou participar do processo e banimento de usuários — pelo menos, não um que seja acessível a sua intervenção. Não é dada aos membros supostamente infratores qualquer oportunidade para defesa ou justificação de seus atos. Apesar de, como já vimos, desincumbir de vigiar diretamente o uso da plataforma, que fica sob a responsabilidade da "comunidade", mesmo quando recebe denúncias, o YouTube/Google não se responsabiliza com qualquer processamento predeterminado. A corporação reserva-se um poder discricionário autocrático, sem *accountability* política ou jurídica, sobre os vídeos e os usuários que os publicam.[185] Não obstante, entre as pretensões dos textos corporativos e a sua efetiva imunidade jurídico-política, há uma distância. Boa parte dos Termos de Uso, Políticas de Privacidade e Diretrizes para a Comunidade do *Youtube*, assim como de outras plataformas proprietárias nas quais a publicação de vídeos é moderada *a posteriori* são as cicatrizes d confrontos judiciais em torno de abusos sobre a privacidade ou à propriedade intelectual alheia.[186]

---

184 (*Nota da revisora: erros de escrita do original estão mantidos, para mostrar a sua precariedade.*)

185 "(7). Política de Cancelamento de Conta. §A. O *YouTube* cancelará o acesso do Usuário ao Serviço se, em circunstâncias adequadas, o usuário se mostrar um infrator contumaz. Infrator contumaz é o Usuário que foi notificado de sua atividade infratora mais que duas vezes. §B O YouTube se reserva o direito de decidir se o Conteúdo é apropriado e obedece a estes Termos de Serviço no que diz respeito a infrações outras que não as infrações ou violações das leis de direitos autorais, como, por exemplo, mas sem se limitar, à pornografia, material obsceno ou difamatório, (inclusive difamação, calúnia ou injúria), ou excessivamente longo. O YouTube poderá a qualquer momento, sem aviso prévio e a seu exclusivo critério, remover tais Conteúdos e/ou cancelar uma conta de Usuário por enviar tais materiais que violam os Termos de Serviço." (YouTube, 2010a)

186 Pode-se analisar a trajetória das modificações dos textos normativos do *Youtube* através de um serviço da *Electronic Frontier Foundation*. Disponível em: <http://www.tosback.org/policy.php?pid=13> Acesso em

Basicamente, os “acordos” do *Youtube* visam tornar os trabalhos originais disponíveis sem ônus para todo e qualquer uso pela corporação, deixando a responsabilidade jurídica sobre as recorrentes violações de *copyright* recair sobre os usuários individuais, mesmo com a plataforma faturando com publicidade associada aos vídeos “clandestinos”.[187]

O rigor dos *ToS* do *Youtube*[188] é incoerente com a usabilidade da plataforma, não apenas porque é muito fácil fazer cópias dos vídeos do *YouTube*, mas porque a própria plataforma

19 abr. 2011.

187 “(6). Como titular de uma conta YouTube Você pode enviar Conteúdo para o Serviço, incluindo vídeos e comentários dos usuários Você compreende que o YouTube não garante a confidencialidade em relação a qualquer Conteúdo que Você enviar. Você será o único responsável por seu Conteúdo e pelas consequências de enviá-lo ou publicá-lo. Você afirma, declara e garante que possui ou tem as licenças necessárias, direitos, autorizações e permissões para publicar o Conteúdo que Você enviar, e Você autoriza o YouTube a usar todas as patentes, marcas registradas, segredos de negócio, direitos autorais ou outros direitos de propriedade e tais Conteúdos para a publicação no Serviço de acordo com estes Termos de Serviços. Para fins de esclarecimento, Você mantém todos os direitos de propriedade sobre seu Conteúdo. Entretanto, ao enviar o Conteúdo ao YouTube, Você, pelo presente, cede ao YouTube licença mundial, não exclusiva, isenta de royalties, passível de ser sublicenciada e transferida, para usar, reproduzir, distribuir, preparar trabalhos derivados, exibir e executar o Conteúdo em conexão com o Serviço e *YouTube* (e de seus sucessores e afiliadas), inclusive, mas sem se limitar a atividades de promoção e redistribuição parcial ou total do Serviço (e trabalhos derivados) em qualquer formato de mídia e através de qualquer canal de mídia. Você também cede a todos os usuários do Serviço uma licença não-exclusiva para acessar o seu Conteúdo por meio do Serviço, e para usar, reproduzir, distribuir, exibir e executar tal Conteúdo conforme permitido pela funcionalidades do Serviço e de acordo com estes Termos de Serviço. As licenças acima cedidas por Você em Conteúdo de Vídeo que Você enviar para o Serviço, irão encerrar dento de um tempo comercialmente razoável após a remoção ou exclusão dos Vídeos a partir do Serviço. As licenças acima, cedidas por Você em relação aos Comentários dos Usuários que Você enviar, são permanentes e irrevogáveis. Você afirma que não enviará material protegido por direitos autorais, por segredo de negócio ou de qualquer outra forma protegido por direitos de terceiros, a menos que Você tenha permissão do legítimo proprietário do material ou caso Você esteja legalmente autorizado a publicar o material e ceder ao *YouTube* todos os direitos de licença aqui concedidos. Adicionalmente, Você também concorda que não irá submeter no Serviço qualquer Conteúdo ou outro material que seja contrário às Diretrizes da Comunidade do *YouTube*, que podem ser encontradas no site http://br.youtube.com/t/community_guidelines, e que poderão ser atualizadas de tempos em tempos, ou que sejam contrárias às leis e regulamentos locais, nacionais e internacionais. O *YouTube* não endossa qualquer Conteúdo enviado para o Serviço por qualquer usuário ou licenciante ou qualquer opinião, recomendação ou conselho ali expresso, e o *YouTube* renuncia expressamente a toda e qualquer responsabilidade ligada ao Conteúdo. O *YouTube* não permite atividades que violem os direitos autorais, nem os direitos de propriedade intelectual em seu Serviço, e o *YouTube* removerá todo o Conteúdo quando devidamente notificado de que tal Conteúdo infringe o direito de propriedade intelectual de qualquer outra pessoa. O *YouTube* se reserva o direito de remover o Conteúdo sem prévio aviso.”

“12. Cessão: Estes Termos de Serviço Uso e quaisquer direitos e licenças concedidos de acordo com o presente não podem ser transferidos ou cedidos por Você, mas podem ser transferidos pelo *YouTube* sem qualquer restrição.”

188“5. §C (…)Você não poderá baixar qualquer conteúdo, a menos que você veja um *download* ou um link similar exibido pelo *YouTube* no Serviço para esse Conteúdo. Você não poderá copiar, reproduzir, distribuir, transmitir, exibir, vender, licenciar ou explorar qualquer Conteúdo para quaisquer outros fins

corporativa as propicia por meios que ultrapassam muito a prevista incorporação do reprodutor de vídeos em hipertextos alheios. Além do fato básico de que toda transmissão telemática implica cópia — portanto, toda forma de impedir a retenção de cópias constitui a rarificação artificial de um bem socialmente disponível — existem gratuitamente disponíveis na web mais de uma centena de aplicativos que funcionam como *plugins* dos programas navegadores, especialmente construídos para fazer descargas de vídeo do *YouTube* e de outras plataformas de publicação de vídeos.[189] O *Download Helper*, por exemplo, quando instalado, pode ser acionado por um botão integrado no *website* do *Youtube*.

> 5 §B. (…) Você não poderá baixar qualquer conteúdo, a menos que você veja um *download* ou um link similar exibido pelo *YouTube* no Serviço para esse Conteúdo. Você não poderá copiar, reproduzir, distribuir, transmitir, exibir, vender, licenciar ou explorar qualquer Conteúdo para quaisquer outros fins sem o prévio consentimento escrito do *YouTube* ou dos licenciadores do respectivo Conteúdo.

> 5 §C. O usuário concorda em não fraudar, desativar ou de qualquer forma interferir em características relacionadas à segurança do Serviço ou características que evitam ou restrinjam o uso ou a cópia de qualquer Conteúdo ou imponham limitações sobre o uso do Serviço ou de seu Conteúdo.

O contrato é um discurso estratégico que visa defletir, de modo sistemático, toda e qualquer atribuição de responsabilidade judicial à plataforma pela quebra de direitos autoriais. Esta salvaguarda, no entanto, não interfere nos ganhos com a visibilidade alcançada por esses

---

sem o prévio consentimento escrito do *YouTube* ou os licenciadores do respectivo Conteúdo. O *YouTube* e os seus licenciadores reservam todos os direitos que não estejam expressamente cedidos no e para o Serviço e para o Conteúdo.” (*Youtube*, 2010a)

189 Em abril de 2011, a página de complementos do navegador Mozilla Firefox lista 143 programas para baixar vídeos de páginas telemáticas. Disponível em:<https://addons.mozilla.org/pt-BR/firefox/search/?q=video%2Bdownload&cat=all&x=0&y=0> (acesso em 18abr2011)

atos supostamente clandestinos. (*Youtube* 2010, itens 6.§D e §F). Embora neste último parágrafo, o *YouTube* se comprometa a não permitir "atividades que violem os direitos autorais, nem os direitos de propriedade intelectual em seu Serviço", acrescenta que só removerão os vídeos "quando devidamente notificados". Essa exigência oculta um processo burocrático complexo definido no item 8 dos *ToS*. Nele, exige-se a identificação dos demandantes, do material, apresentação das provas jurídicas da detenção dos direitos autorais, de avaliação pela empresa. Como cabem "contranotificações", enquanto a justiça (da Califórnia estadunidense) não emite decisões sobre os pedidos de remoção e de republicação. Essas decisões são, agora, tomadas nos tribunais de São Francisco, não mais nos de Santa Clara. Enquanto elas não forem emitidas, permanece sob o poder discricionário da corporação decidir quais certos vídeos "suspeitos" serão mantidos online, enquanto o ônus da prova da violação fica com a vítima do abuso. Trocando em miúdos, enquanto nenhum juiz se pronunciar, o *Google* continua a lucrar, vendendo a terceiros os espaços publicitários nas pátinas no YouTube, cuja a atenção pública é atraída pelo material difundido sem autorização. Além disso, o comportamento do público apreciador desses vídeos de publicação não autorizada continua a alimentar os mecanismos estatísticos com informações sobre os interesses reais do público. A mesma coisa ocorre nos casos em que o encaminhamento das solicitações se encontre falho: até que os descontentes encaminhem corretamente suas queixas, nada é feito e o YouTube/Google continua a faturar[190].

A lógica com que a maior plataforma de publicação de vídeos lida com os direitos autorais alheios parece, portanto, uma paráfrase do bordão da *National Rifle Association.* Assim como "armas não matam pessoas, são pessoas que matam pessoas", as plataformas de *videosharing* não violam a propriedade intelectual, porque são os usuários que fazem

190 "(…) Você reconhece que, na hipótese do não cumprimento de todas as exigências descritas nesta Seção 5(D), sua informação relativa à DMCA e/ou a outras leis aplicáveis poderá não ser aceita. (…) Se o Representante de Direitos Autorais [do YouTube] receber uma contranotificação, o YouTube poderá enviar uma cópia da contranotificação ao reclamante original informando que o Conteúdo removido poderá ser recolocado no site ou seu acesso reativado em 10 dias úteis. Se o detentor dos direitos autorais não ajuizar uma ação solicitando ordem judicial contra o provedor de serviços, membro ou usuário, o Conteúdo removido poderá ser recolocado, ou seu acesso restaurado, de 10 a 14 dias úteis ou mais após o recebimento da contranotificação, a critério exclusivo do YouTube. " (YouTube 2010, item 8, grifos nossos)

cópias ilegais — e eles, apenas eles, devem ser responsabilizados. Isto é, responsabiliza-se tanto aqueles que ativamente carregaram "conteúdo" na plataforma, quanto a "comunidade" que se torna conivente por não ter sinalizado os vídeos "clandestinos". Não obstante as pretensões dos seus Termos de Uso, o *Youtube/Google* acumula processos judiciais de corporações proprietárias dos direitos autorais sobre filmes, programas de TV e rádio, vídeos e fonogramas, que acusam o serviço de cinicamente roubar seus lucros.

Um desses processos, ganho pela *Viacom* em 2008, vem causando escândalo nos defensores dos direitos à privacidade, porque a decisão obrigava o *Youtube/Google* a fornecer dados do comportamento de seus usuários àquela corporação — proprietária da *Universal Pictures* — para que esta pudesse demonstrar que a maior parte dos atos de apreciação eram de material de propriedade de corporações midiáticas. As informações pessoais dos usuários, associadas aos termos de busca que permanecem retidos por anos nos mecanismos de busca de vídeo e através dos *cookies (*que o Youtube instala sorrateiramente nos programas navegadores), foram entregues, por ordem judicial, à *Viacom.* Tais circunstâncias tiram a consistência de qualquer pretensão, declarada pelo Youtube/Google, quanto ao pretenso compromisso do serviço como a privacidade dos usuários.[191]

Em casos semelhantes, as ininterruptas ações judiciais de proprietários de direitos patrimoniais de músicas e filmes contra o *YouTube* fizeram com que, ao contrário das leis positivas dos Estados Nacionais, as normas do *Youtube/Google* tenham retrocedido para punir. Usuários publicaram por anos versões ou interpretações de material proprietário ou para produzir "machinema" sem maiores preocupações, porque o *Google*, logo depois de comprar o *Youtube*, fez acordos com corporações mass-midiáticas proprietárias, que venderam os direitos sobre os filmes e fonogramas de propriedade dessas. No início de 2009, sem aviso, os vídeos são retirados, silenciados ou ressonorizados em massa. Os usuários veem-se sujeitos a acusações de pirataria *a posteriori*, à medida que as corporações mass-midiáticas rompem seus contratos com o YT/G. [192] Para eximir-se das

191 OPSAHL, 2008; American Library Association et al., 2010; Sideshow Coalision, 2010; Electronic Frontier Foundation, 2011

192 SANDOVAL, 2009; HANCOCK, INGRAM, 2009

acusações de pirataria, a plataforma implementou o *Content ID*, um algoritmo que reconhece as músicas e imagens nas publicações em vídeo. O resultado é que — nas palavras da EFF — operou-se um "massacre" do *fair use*, pois todo e qualquer vídeo publicados que tenha algum fragmento de "conteúdo proprietário", mesmo em citações curtas ou referências ambientais, em usos não parasitários do conteúdo proprietário, são silenciados ou despublicados.[193]

A responsabilização da "comunidade" pela manutenção da legalidade e adequação etária e legal do "conteúdo" permite aos *ToS* do *YouTube* articularem de forma sistemática a desobrigação da plataforma em prestar contas aos sistemas judiciários e políticos. Isso seria justificado pela possibilidade do público usuário introduzir links para sites de terceiros fora do controle da plataforma (*Youtube* 2010, cláusula 2§B), assim como pelo controle do conteúdo ser feito *a posteriori* dependendo da atuação da "comunidade". Porém, a contrapartida é da mais radical *inaccountability*, pois o usuário individual é obrigado não só a renunciar a qualquer ação contra a plataforma, como também a "indenizar e isentar o *YouTube*, seus Proprietários, Operadores, afiliadas, licenciadores e licenciados, na medida máxima permitida por lei, em relação a todos os assuntos relativos ao uso do Serviço". Os termos exigem até mesmo que o usuário seja juridicamente solidário com o *YouTube/Google*, concordando "em defender, indenizar e isentar o *YouTube*, sua controladora, seus executivos, diretores, funcionários e representantes de toda e qualquer ação judicial, danos, obrigações, perdas, custos ou dívidas" sobre todo e qualquer problema gerado pelo uso da plataforma (*Youtube* 2010, cláusulas 2§D, 9, 10 e 11).

A despeito de todo o dialogismo do estilo, as pretensões de correção relacional da maior plataforma de *videosharing* assentam na mais radical assimetria de direitos e obrigações entre as partes. Enquanto a corporação fica à vontade para a qualquer momento alterar ou não "executar qualquer direito ou cláusula de acordo" com os *ToS*, o usuário individual é permanentemente exigido a cumpri-los, sendo responsabilizado por toda sorte de danos.

193 LOHMANN, 2007; Id. , 2009; Id. , 2010; MCSHERRY, 2009

Ainda por cima, o prazo das medidas judiciais é de apenas um ano — o que as torna inacessíveis na prática aos usuários não institucionais (cláusula 13).

Segundo Matta Machado (2011),

> (...) a privacidade e a intimidade são direitos fundamentais, assegurados no artigo 5º da Constituição, de modo que a respectiva cessão não pode se efetivar por meio de contratos de adesão, em que não é dada à parte hipossuficiente (o usuário) a possibilidade de repactuar cláusulas. Igualmente, é imperioso o acesso ostensivo às disposições em que garantias individuais são afastadas, o que, evidentemente, não ocorre em um texto enorme seguido de um "*I accept*". Tal prática, a meu juízo, ofende o princípio da boa fé contratual, inscrito no Código Civil. Em suma, os contratos me parecem juridicamente inválidos, tendo em vista contarem com cláusulas fechadas cujo conteúdo prevê a renúncia a direitos fundamentais.

O uso do *Youtube* implica na adesão compulsória do usuário ao *Google*, ou seja, sua submissão ao regime de devassa compulsória ininterrupta promovida pelos serviços da transnacional. Mais uma vez, o usuário individual é posto como o único responsável por eventuais usos indevidos da sua conta, pois a corporação se isenta dos danos por eventuais falhas de segurança. (*YouTube* 2010, cláusula 3). A "venda casada" dos serviços do *YouTube* com o *Google* conduz o público telemático a apoiar a tendência oligopolista dos negócios telemáticos.

Isso fica evidente nas cláusulas que o serviço corporativo, a pretexto de apoiar o combate ao *spamming*, usa para tentar garantir controle absoluto sobre a exploração publicitária dos vídeos. "Permite" — segundo seu arbítrio e em português truncado — que os vídeos sejam usados como apoio à venda de produtos e serviços (4§D, 4§E). Mas, em seguida, veda aos usuários obter informações pessoais "para fins de solicitação comercial" — indiferentemente de esta ter propósitos lucrativos ou não (4§H). A adverência assume o tom de ameaça no FAQ "Quais usos comerciais do website do *YouTube* são proibidos, e quais não são?", introduzido nos *ToS*: "(...) aplicaremos nossos Termos de Uso contra, por

exemplo, um site que não faz nada além de agregar alguns vídeos incorporados do *YouTube* e intencionalmente tenta gerar uma receita por meio de anúncios à custa desses vídeos."[194]. A estratégia corporativa do *YouTube* para acumular um acervo de vídeos originais de "valor incalculável", enquanto obtém receita publicitária de vídeos pirateados, é angariar a maior atenção pública possível. Por isso, cria uma permissão (arbitrariamente revogável, como sempre) aos operadores de mecanismos públicos de busca para usar *spiders* para copiar materiais do site com a única finalidade de e, exclusivamente na medida do necessário, criar e disponibilizar índices públicos de materiais pesquisáveis" desde que com isso não haja cópia do material (4§H). Ou seja, quanto mais o usuário trabalhar de graça para promover o site, melhor.

O *YouTube*, enquanto veda a apropriação dos vídeos pelo público (salvo autorização formal), dá-se o direito irrestrito de uso do trabalho imaterial do público, exigindo a cessão dos direitos autorais das imagens que publicam — isto é, se elas forem mesmo de propriedade dos usuários. A produtividade de obras derivadas por recombinações do acervo que ocorre com os documentários ciberativistas, pela intertextualidade propiciada pelas licenças livres — e, com ela, a criação de uma temporalidade autodeterminada pelos contrapúblicos e subpúblicos telemáticos — é estancada, transformando o acervo de vídeos em um repositório de imagens originais, disponíveis para a comercialização para terceiros. Embora a plataforma proprietária estabeleça que essa cessão seria revertida no caso da retirada dos vídeos, isso deve ocorrer dentro de um prazo que a própria corporação decida ser um "tempo comercialmente razoável" — cuja definição não é explícita em lugar algum. Não há qualquer justificativa para que a retomada dos direitos autorais exclusivos pelos autores só se dê depois da remoção do "conteúdo". Além disso, a produção paratextual do público, contida nos comentários é irreversivelmente tomada pelo *YouTube/Google*. (*YouTube*, 2010, 5§C, 6§B).

194 Disponível em:<http://www.google.com/support/youtube/bin/answer.py?answer=71011&hl=pt-BR> Acesso 23 mar. 2011.

Finalmente, o serviço corporativo é completamente adversário de qualquer reaproveitamento dos conhecimentos que a plataforma emprega, como mostra esta cláusula "anti-hack":

> 4. Uso Geral do Serviço — Permissões e Restrições . §Por meio do presente, o *YouTube* concede a Você permissão para acessar e usar o Serviço conforme descrito nestes Termos de Serviço, desde que: §A. Você concorde em não distribuir para/por qualquer meio qualquer parte do Serviço ou do Conteúdo sem autorização prévia por escrito do *YouTube*, a menos que o *YouTube* disponibilize os meios de distribuição, através de funcionalidades oferecidas pelo Serviço (como *Embeddable Player*). §B. Você concorde em não alterar, nem modificar qualquer parte do Serviço. (...)§ F. Se Você utilizar o *Embeddable Player* em seu site, Você não poderá modificar, ampliar ou bloquear qualquer parte ou funcionalidade do *Embeddable Player*, incluindo mas não se limitando ao link para o site do *YouTube*.

O mesmo se aplica aos conhecimentos que os usuários possam ter dos demais. O YouTube procura inviabilizar a realização de qualquer processo indutivo fora do seu controle, pois, evidentemente, é na exploração de agregações estatísticas que o negócio da web 2.0 torna-se lucrativo.:

> 4. §H. Você concorda em não usar ou lançar qualquer sistema automatizado, inclusive, mas sem se limitar a "robôs", "spiders" ou "offline readers", que acessem o Serviço de maneira a enviar mais mensagens de solicitações aos servidores do *YouTube* em um dado período de tempo do que seja humanamente possível responder no mesmo período através de um navegador convencional.

Finalmente, em termos gerais, os Termos de Uso e demais contratos do YouTube escondem tanto que não há aplicabilidade imediata de todas essas regras fora dos EUA, quanto a possibilidade de uso de medidas judiciais por parte dos usuários estrangeiros é bastante

remota. Há, portanto, um enorme descompasso entre a abrangência Global da plataforma, a imputabilidade local do usuário e a inimputabilidade legal da plataforma, fora da jurisdição de sua sede (*YouTube* 2010, cláusulas 1§C, 4§I e 6§E). Isso é particularmente grave quando notamos que as decisões de remoção por quebra de *copyright* da plataforma são regidas não pelas legislações a que usuários que publicam vídeos ou pelos que os visionam são submetidos, mas pela legislação estadunidense. Mais especificamente, as despublicações do YouTube seguem os parâmetros do *Digital Millenium Copyright Act*, DMCA. Segundo o governo dos EUA, esta lei "implementa dois tratados da Organização Internacional de Propriedade Intelectual (*WIPO*), de 1996, o Tratado WIPO de Copyright e o tratado WIPO de Performances e Fonogramas" (U.S. Copyright Office, 1998). A questão é que o Brasil não é signatário de *nenhum* desses tratados, como tampouco o são a esmagadora maioria dos países capitalistas periféricos (ditos "emergentes"): Rússia, China, Paquistão, Índia e Indonésia, África do Sul, Egito, Argentina e muitos outros (WIPO, 1998). Não é por acaso: há uma longa e antiga disputa geopolítica envolvendo as definições de direitos autorais e patrimoniais sobre bens imateriais, que foram exponenciados no contexto da "reprodutibilidade tecnicamente ilimitada" da telemática.

Há cinco anos atrás, Lohmann, da *Electronic Frontier Foundation*, apontava que

> (...) os EUA estão pressionando vigorosamente seus parceiros comerciais a adotarem leis modeladas no DMCA como parte de acordos de comércio bilaterais e multilaterais. Compromissos contra a esquiva a esses acordos vêm sendo incluídos nos acordos bilaterais de livre comércio fechados entre os EUA e o Chile, Singapura, Austrália, Marrocos e Jordânia. Providências semelhantes foram propostas como parte das negociações do Acordo de Livre Comércio das Américas (ALCA) e do Acordo de Livre Comércio da América Central (ALCAC).[195]

Como o Brasil não aceitou nenhum desses termos, a assertividade dos Termos de Serviço do *YouTube* ou da Política de Privacidade do *Google* apesar de ser encenada tão

195 LOHMANN, 2004, p. 2

insistentemente, permanece letra morta para os contextos legais fora dos EUA. Na inexistência de acordo internacional que garanta a DMCA, não há poder transnacional que garanta sua aplicação no Brasil. No final das contas, as partes são deixadas à sua própria sorte, ou melhor, a valer-se tão-somente do seu extremamente desigual poder de chantagem ou sedução, seja para exigir "direitos", seja para limitar abusos da outra parte. Dado o desequilíbrio de forças, entre as corporações transnacionais de negócios telemáticos (ou qualquer outra proprietária de serviços de *videosharing*) e os indivíduos atomizados na "comunidade" de usuários do serviço, os Estados Nacionais deveriam defender seus cidadãos através de tratados que viabilizassem a atuação internacional dos Poderes Judiciários e Promotorias de Justiça (Ministérios Públicos, no caso brasileiro). Infelizmente, não temos qualquer notícia de ações nessa direção.

Além disso, como as corporações estrangeiras estão obrigadas a respeitar apenas os direitos de cidadãos seus "compatriotas", são recorrentes as ameaças à privacidade dos cidadãos nos próprios países de origem. Organizações de defesa da privacidade dos cidadãos, como a *Electronic Frontier Foundation*, Anistia Internacional, *Privacy International*, assim como inúmeros grupos ciberativistas, travam luta renhida contra a voracidade como o negócio da comunicação telemática cria formas inovadoras para rastrear comportamentos individuais e coletivos através da implantação de *cookies* espiões nos programas de navegação, do registro dos Ips dos internautas, de seus comportamentos na navegação e das perguntas feitas em sites de busca.

Como desde outubro de 2006 o *Youtube* se tornou uma subsidária da *Google*, a política de privacidade da plataforma de *videosharing* passou a seguir o mesmo regime imposto pela megacorporação ao seu público usuário. Com isso, o uso do maior site de compartilhamento de vídeos passou a ser normatizado pelo denso cipoal normativo hipertextual dos muitos serviços que a corporação oferece e aos quais vincula o usuário. Cada um deles tem seu próprio jângal de termos de uso, de políticas de "privacidade", tutoriais e artigos de imprensa ancilares. O próprio fato de o acesso ao processo de estabelecimento dessas regras de uso ser limitado à leitura de versões anteriores dos Termos

de Uso mostra que o acordo é ditado, outorgado ao público usuário sem qualquer *input* democrático.

Como ficou claro no caso da decisão judicial em favor da VIACOM, o uso dos serviços do *YouTube/Google* representam a vulnerabilização do computador do usuário, já que através do uso da plataforma, sob alegação de "aperfeiçoamento" do serviço, são introduzidas programas cujos propósitos não são periciáveis, por serem protegidos por patentes e segredos de negócio. Nada impede que a transmissão dos dados dos usuários envolva o envio de informações sigilosas ou comprometedoras sem sua prévia autorização ou mesmo sua ciência (*YouTube*, item 4 §G.)

Há alguns anos, a plataforma de publicação de vídeo hegemônica foi classificada pela ONG *Privacy International* (2007a) como apresentando "sérios lapsos nas práticas de privacidade", a segunda pior categoria, porque (...)

> (...) considerando o tamanho do *Youtube* e dos seus proprietários, a vagueza da informação sobre o compartilhamento de informações pessoais com companhias afiliadas deixa muito a desejar. O rastreamento de hábitos de leitura de e-mail é problemático. Vídeos não são considerados informação pessoal. A declaração explícita de que o 'consentimento' [do usuário] é pressuposto em fluxos de dados transfronteiriços é questionável.[196]

Mais especificamente, o relatório diz que o Youtube (...)

> (...) só é acessível através de um formulário de contato. Os vídeos, imagens ou outros conteúdos postados não são considerados informação pessoal. Usa *cookies* tanto de sessão quanto persistentes, assim como *web beacons* [*tags*]. Monitora e rastreia registros de IP. Os dados de IP não são considerados pessoais. Os dados são usados para aferir a efetividade mercadológica e para rastrear ações (como entradas [nos links]). Repassa informações pessoais para subsidiárias, companhias afiliadas ou a outros

196Privacy International, 2007, p. 6.

> negócios e pessoas. Os arquivos de mídia, depois de carregados, não podem mais ser modificados. Não há informação sobre apagamento de outros dados. O uso do site pressupõe que o usuário se submeta às leis estadunidenses (não há *safe habor*). Os dados podem ser comprados no ato da venda [da plataforma]. Usa *web beacons* para rastrear a utilização, assim como *gifs* em e-mails para rastrear os usuários: "usa-se salvaguardas comercial, física, administrativa ou tecnicamente razoáveis para preservar a integridade e a segurança da sua informação pessoal.

No mesmo relatório, o *Google* é classificado na pior categoria atribuída pelo estudo: “Vigilância abrangente do consumidor e arraigada hostilidade a[os direitos de] privacidade”. Como não há notícia de melhora no comportamento dos serviços do *Youtube* e do *Google* nos anos seguintes, continuam pertinentes as observações da *Privacy International* (2007):

> • Os possuidores de contas no *Google*, mesmo os que usam regularmente alguns poucos serviços, são obrigados a aceitar que a companhia retenha uma grande quantidade de informações sobre o usuário, frequentemente por um tempo indefinido ou não declarado, sem uma clara limitação quanto a usos subsequentes, à sua revelação e sem qualquer oportunidade para apagar ou retirar dados pessoais mesmo que o usuário queira encerrar seu uso do serviço.

> • O *Google* retém registro de todas as frases de busca, endereços IP associados e marcadores de tempo por pelo menos 18 a 24 meses e não fornece aos usuários uma opção de expurgá-los. Embora seja verdade que muitas companhias cujas matrizes são estadunideneses não tenham ainda definido um recorte temporal para a retenção, a visão predominante entre especialistas em privacidade é que 18 a 24 meses é inaceitável, provavelmente ilegal, em muitos lugares do mundo.

• Tem acesso a informações pessoais adicionais, que incluem hobbies, emprego, endereço e número de telefone, contidos nos perfis pessoais do *Orkut*. A *Google* costuma guardar esses registros mesmo depois de um usuário ter deletado seu perfil ou removido suas informações do *Orkut*.

• Coleta todos os resultados de busca introduzidos através da sua Barra de Ferramentas e identifica cada usuário delas com um *cookie* único, o que permite à companhia rastrear os movimentos do usuário na web. O *Google* não indica por quanto tempo a informação coletada através do *Google Toolbar* é retida, nem oferece ao usuário uma opção de expurgar os dados associados a este serviço.

• Deixa de seguir práticas de aceitação geral, como as Diretrizes de Privacidade da OECD e elementos da lei de proteção aos dados da União Europeia. Como detalhado na reclamação da EPIC[197], o *Google* omite-se em adotar precauções adicionais relativas a serviços específicos da corporação.

• O *Google* arquiva perguntas de busca de uma maneira que as torna pessoalmente identificáveis, mas omite-se em fornecer aos usuários a capacidade para editá-las ou, alternativamente, expurgar os registros de buscas anteriores.

197O Centro de Informação sobre Privacidade Eletrônica reclamou à Comissão Federal de Comércio estadunidense sobre a então iminente fusão entre *Google* e uma empresa de coleta de dados telemáticos, a *DoubleClick* em 2006.

> • Omite-se em dar aos usuários acesso à informação dos registros (*logs*) gerados na sua interação com *Google Maps, Video, Talk, Reader, Blogger* e outros Serviços.

Se leis como o DMCA são os novos *enclosures*, os *cookies* indeléveis fazem no século 21 o mesmo serviço que as linhas de montagem fizeram no século 18: tornar compulsório o trabalho alienado. Como já havíamos notado na leitura dos termos de uso dos serviços do *Youtube/Google*, a adesão é sempre condicionada a algum tipo de renúncia, por parte do indivíduo usuário, a aspectos dos seus direitos individuais. O enunciador corporativo chantageia reiteradamente o enunciatário individual, declarando repetidamente que a "experiência" dele com os serviços telemáticos só será "completa" na medida em que ele abrir mão de aspectos de sua privacidade, por exemplo, permitindo que suas informações pessoais, comportamento na web, ou os termos de busca sejam retidos por mais tempo do que o prescrito. Atualmente, a troco de permitir ao *Google* manter as informações das buscas pessoalmente identificadas por mais de um ano e meio, deixar que miniprogramas (*cookies*) de patrocinadores parceiros para rastreamento do comportamento sejam instalados nos seus navegadores (*browsers*), a corporação "recompensa" o usuário com promessas de melhores resultados nas buscas dele, por causa da alimentação mais completa dos sistemas especialistas utilizados no serviço. Mecanismos como o *AdSense/AdWords* do *Youtube/Google* — como, igualmente, as máquinas indutivas operando sob *FaceBook, Orkut, LinkedIn, Twitter et alii* — extraem e privatizam o sobretrabalho da sociabilidade cotidiana dos públicos usuários. Mesmo que nosso comportamento futuro não seja determinado completamente pelo nosso comportamento passado, a publicidade comercial transnacional não perde o poder de "persuasão" conhecendo os padrões comportamentais coletivos e individuais, nosso contexto social ou os "usos e gratificações" que temos através da internet. Não há dúvida que são maneiras eficazes para contornar os "efeitos limitados", para o sucesso comunicativo do comércio lucrativo e dos proselitismos políticos ou religiosos — para nos referir aos termos das "teorias administrativas."[198]

198 Cf. WOLF, 1987, p.22-81; MATTELART, MATTELART, 1999, p.36 et seq..; Araújo, 2001

O que a *Privacy International* não discute é a pertinência de que os públicos telemáticos, nas condições presentes, se organizem para lutar pelo seu direito a controlar sua "privacidade coletiva", ou seja, a usar para seu próprio benefício os resultados dos processos indutivos realizados a partir dos seus dados comportamentais que as plataformas proprietárias recolhem para proveito próprio e para venda para terceiros. Os públicos usuários, no entanto, necessitariam estipular a existência de um tal direito. Que a realidade de um tal direito deixa de ser concebida até pelas ONGs *watchdogs* das corporações, como EFF e PI, mostra que a noção de privacidade coletiva é algo contra-intuitiva. Porém, o acesso público às suas tendências próprias comportamentais gerais proporcionaria um avanço significativo em termos de aquisição de reflexividade para o discurso público. Nas atuais condições os públicos usuários telemáticos jamais têm acesso ao seu próprio "plano geral", pois ela é açambarcada pelas corporações proprietárias das plataformas de publicação e de "relacionamento". Extraídos através de máquinas simbólicas especialistas que realizam inferências indutivas a partir dos dados individuais particulares, é justamente dos padrões coletivos que provêm os lucros monopolistas das corporações da comunicação telemática. O acesso coletivo dos públicos ao conhecimento de suas características recorrentes, é recusado também porque a mera existência de bens públicos não estatais raramente figura nas legislações nacionais[199].

No final do século passado, quando surgiu uma promessa de autorreflexividade da "web 2.0", teóricos otimistas esperavam que a internet fosse plenamente autocontrolada por seus públicos.[200]Uma década depois, a "virada colaborativa" se traduziu em arranjos sociotécnicos da biopolítica privatizada. Agora também as corporações transnacionais tentam exercer o poder de "fazer viver e deixar morrer"[201]sobre os sujeitos e argumentos na esfera pública telematicamente pré-estruturada. Além de auferirem lucros monopolistas na extração da mais-valia da sociabilidade, exercem controle político sobre os públicos

199Na Constituição Brasileira, o artigo 223 reconhece a existência de um sistema público de comunicação paralelo ao privado e ao estatal. Em tese, sua regulamentação — ainda incipiente — poderia retomar os "dados devolutos" dos perfis estatísticos para o controle da sociedade civil.

200 JOHNSON, 2003

201 FOUCAULT, 1999a; Id. , 1999b; Id. , 2008

telemáticos. Isso incide especialmente sobre campos cruciais para a manutenção da lógica econômica capitalista nas condições de "reprodutibilidade técnica ilimitada" dos bens simbólicos: a pirataria de música, cinema e games, de um lado, e os vazamentos de bancos de dados de organizações secretas, de outro.

O tema da devassa corporativa de informações particulares se tornou tema e argumento do ciberdocumentário *I Love Alaska* (Sander Plug, Lernert Engelberts, 2011). Segundo o site MiniMovies:

> (...) em agosto de 2006, os dados pessoais das perguntas de busca de 650 mil usuários da *America Online* foram acidentalmente parar na Internet à vista de todo mundo. Essas perguntas de busca foram introduzidas no mecanismo de busca da AOL por um período de três meses. Depois de três dias, a AOL percebeu a gafe e removeu os dados do seu site, mas os dados privados delicados já haviam vazado para vários outros sites. *I Love Alaska* conta a história de uma dessas usuárias da AOL. Ficamos conhecendo uma mulher de meia-idade de Houston, Texas, que passa seus dias entre a TV e o computador. Seu estilo de escrita singular, combinado com sua maneira de manifestar suas ideias, convicções e obsessões no mecanismo de busca da AOL transformam sua história pessoal em um desconcertante romance medíocre. (...)[202]

Mas a exposição individual é apenas uma anedota, diante da colaboração das corporações dos serviços telemáticos com a esquiva das autoridades públicas à *accountability*. Como se viu recentemente no comportamento de *PayPal*, *MasterCard/Visa*, *Amazon*, *Twitter* e *FaceBook* durante o sítio ao *Wikileaks*— e antes, na conivência de *Google* e *Yahoo* com o aparato repressivo chinês (O'Brien, 2006) — as plataformas proprietárias tendem a se alinhar automaticamente às demandas dos aparatos governamentais de controle. A mera disponibilidade dos dados dos cidadãos já favorece ao aparato político identificar prováveis subversivos (Doctorow, 2007).

202 Disponível em:<http://www.minimovies.org/documentaires/view/ilovealaska> e <http://www.dailymotion.com/video/x86r8f_i-love-alaska-episode-1-13-minimovi_shortfilms. Acesso em 1abr. 2011.

A biopolítica cibercorporativa, porém, só se realiza enquanto for capaz de ostentar uma aparência de legitimidade pública. Essa é arrimada, primeiramente, no sofisma segundo o qual a devassa é um dispositivo necessário para atender ao interesse dos usuários em ter usabilidade "personalizada" e que, por ser feita por máquinas indutivas e não por pessoas, não constitui desrespeito à privacidade — sempre concebida no plano individual.

A conduta monopolista das transnacionais é maquiada em seguida pela oferta de acesso a usuários clientes aos perfis-alvo de seus empreendimentos, por dispositivos como o *GoogleAds*. Há, pressuposta nessas praxes, uma retomada tardia das teses das "teorias administrativas" da comunicação quanto à capacidade de redução de "ruído pragmático" através do acesso a dados genuínos sobre as relações interpessoais, conhecimentos e interesses prévios do público, que mais uma vez se torna "alvo" da "agulha hipodérmica" propagandística-publicitária. Indiferente aos "conteúdos" mais politizados, os *GoogleAds* vendem continuamente produtos e serviços associados a "perfis" indutivamente produzidos.

Como já vimos, a obscuridade dos hipertextos normativos do *Youtube/Google*, que deliberadamente dificultam ao usuário individual construir uma visão de conjunto, é sintomatizada pela recorrência com que o enunciador que personifica a corporação declara que "se esforçará" para comunicar as regras e suas mudanças. O *Youtube/Google* exige que o enunciatário aceite as regras — nunca integralmente apresentadas — sem a contrapartida da sua transparência normativa plena. O caráter estratégico das propostas de acordo do *Youtube/Google* com seus usuários fica manifesto quando comparamos este novelo contratual com os Termos de Uso e Políticas de Privacidade de outras plataformas de *videosharing* proprietárias, como *Vimeo* e *Dailymotion*, que são estabelecidas por um único documento de texto com poucos ou nenhum hyperlink.

Na comparação com as declarações de princípios, documentos e termos de uso das plataformas ciberativistas (vide capítulo 3, seção "A ética da prefiguração"), o contraste toma a forma do antagonismo, que torna inequívoco o caráter "latentemente estratégico" da pseudonormatividade corporativa da megacorporação. As plataformas ciberativistas não somente permitem acesso direto na íntegra de suas normas e procedimentos como também

exibem os registros dos debates que resultaram nas decisões que determinam o funcionamento das plataformas de publicação aberta. Nas plataformas ciberativistas, os canais para a participação do público na sua operação e nas decisões quanto à seu funcionamento ficam permanentemente abertos.

Ao agregado dos seus usuários, várias plataformas proprietárias de *videosharing* chamam, eufemisticamente, de "comunidade". Quando escolhem este termo, há talvez algo além de mera demagogia — porque pertencer à comunidade parece "algo bom". Às corporações não interessa que os usuários se compreendam como públicos. Porém, há um traço que estas pseudocomunidades estatísticas têm em comum com aquelas de sociedades tradicionais: a impermeabilidade dos seus hábitos às mudanças baseadas no diálogo argumentativo. Porém, os "servos da gleba" das plataformas proprietárias, diferentes dos camponeses medievais, não têm quaisquer direitos consuetudinários reconhecidos pelos senhores corporativos.

Pelo menos na avaliação de muitos ciberativistas brasileiros, as diferenças entre as pretensões de correção relacional do *YouTube* e os estipulados por outras plataformas proprietárias de publicação de vídeos são marginais, repousando principalmente na maior ou melhor clareza com que as corporações explicitam o que tomam dos usuários. Muito frequentemente, quando as respostas dos ciberativistas vão além de avaliações táticas quanto a vantagens em termos de visibilidade ou usabilidade, as respostas aos desafios postos pelas plataformas proprietárias se concentram nos esforços de organização de sistemas de publicação autodependentes (*TVLivre/TVPiolho, Estúdio Livre, rede Indymedia*), ou à busca de soluções dependentes de recursos governamentais. Essa foi, por algum tempo, a condição do *Estúdio Livre*, que hoje resiste através do trabalho voluntário de ex-participantes de projetos governamentais. O Portal *iTeia*, por exemplo, dificilmente sobreviveria sem recursos provenientes de instituições públicas. Em síntese, com a exceção de um punhado de organizações da sociedade civil estrangeiras, cujo financiamento é consolidado — como a *Archive.org, e Ourmedia* — as alternativas de plataformas de

publicação de vídeo efetivamente autossustentáveis e de gestão colaborativa — como os *Indytorrents* — ficam sujeitas às marés da mobilização ativista.

Por escaparem da legislação nacional a que usuários e sites brasileiros se submetem, as plataformas de *videosharing* corporativas sofrem poucas sanções em decorrência de seu comportamento abusivo. Um problema que os sistemas legislativos nacionais têm, para regrar o comportamento das corporações transnacionais da telemática, é a tendência dos processos judiciários a confrontarem os abusos de maneira episódica e singularizante. A justiça responde às raras reações individuais de quem tem o privilégio de acessá-la, como no caso do vídeo de Daniela Cicarelli no *YouTube* (*Privacy International*, 2007b). Nesse caso, as sanções impostas, resultantes de demandas individuais, têm efeitos coletivos que acabaram por transformar a justiça e os defensores dos direitos de privacidade no alvo do descontentamento dos públicos usuários.

Na ausência de normatividade e mesmo da manifestação de demandas coletivas relativas aos direitos de acesso à informação e à privacidade individual, os serviços de *videosharing* proprietários seguem fora dos controles públicos nacionais e internacionais, livres para: a exploração ardilosa do trabalho de fiscalização e indexação pelos usuários; a pilhagem sistemática de sua produção audiovisual e escrita, poética e noticiosa; o desrespeito à sua privacidade através de dispositivos de registro e análise estatística de seu comportamento individual e coletivo; a ocultação do público de suas características e tendências gerais.

Embora todos esses atos constituam agressões aos direitos humanos (artigos 17 e 19 da Declaração Universal dos Direitos Humanos), ao Estado de Direito e às soberanias nacionais, não se tem notícia da atuação do Judiciário e do Ministério Público, do Itamarati e do Legislativo nacionais, para elaborar e implementar leis e acordos internacionais que protejam não só os direitos individuais consolidados, mas também de seus interesses coletivos públicos, que se fundem aos interesses estratégicos dos Estados Nacionais dos países periféricos do capitalismo. Lamentavelmente, tanto esse tipo de atuação institucional vem sendo negligenciada, pelos coletivos e redes ciberativistas, quanto o tema dos direitos

civis dos usuários telemáticos ainda parece exotérico para as organizações defensoras dos Direitos Humanos.[203]

No Brasil a cizânia da cena ciberativista em 2006 resultou em orientações que, distintas que sejam, provocaram comportamentos políticos igualmente desmobilizadores. De um lado, os coletivos ou redes "midiatáticas" — agrupados nas listas de discussão MetaReciclagem Descentro, Submidialogia, da qual provém boa parte dos mantenedores das plataformas Estúdio Livre, Circuitos Compartilhados e Orquestra Organismo, tendem a ser lenientes com os procedimentos abusivos das megacorporações. Alguns desses ciberativistas declaram admirar a engenhosidade dos estratagemas delas e buscam maneiras de aproveitar-se das inovações, sem se preocupar com compromissos éticos de longo prazo. Suas preocupações se dirigem mais para a pesquisa poética sobre a constituição de públicos, ou, nas palavras de Goto, pelas "poéticas de agenciamentos coletivos" (Araújo, 2007). O efeito colateral disso é que sua atuação vem se tornando dependente de editais públicos e privados, de formas de financiamento público (Pontos de Cultura, Casas Brasil e ONGs de mídia comunitária), e da dependência pessoal do trabalho precarizado como "técnico-artistas".

Por outro lado, os coletivos "autonomistas" (como CMI-Brasil, PassaPalavra, RadioLivre, Saravá, bem como os festivais Mostra Luta, FELCO e grupos organizadores de "cibercineclubes" ideológicos), inclinam-se a priorizar a confiança na durabilidade dos laços éticos. Desde o rompimento com os projetos governamentais ligados à "cultura digital", esses grupos vêm se inclinando para a restrição da visibilidade pública sobre suas atividades de investigação sobre logotécnicas prefigurativas. Não escondem seu ressentimento pelas defecções de ativistas para instituições corporativas ou governamentais e, principalmente, com o que acusam como apropriação do conceito das plataformas de publicação aberta pelas corporações. Consideram que os danos sofridos pelo público usuário menos crítico são em certo aspecto merecidos, por causa da suposta negligência em não se comprometer integralmente com práticas tecnopolíticas anticapitalistas. A produção

203Paradoxalmente, um dos poucos vídeos feitos contra os interesses corporativos encontra-se no Youtube: *COMPARTILHE. Copie, é legal*.

audiovisual do ciberativismo autonomista costuma ser movida pela urgência da denúncia e, como veremos, torna-se poeticamente pobre por raramente escapar ao conteudismo, considerado necessário à *advocacy* de movimentos populares e das lutas urbanas.

Infelizmente, ambas as tendências do ciberativismo brasileiro padecem de uma desconexão com as iniciativas do movimento de democratização das comunicações, que é seu antecessor histórico imediato: as organizações não-governamentais produtoras de audiovisual surgidas no período da redemocratização. ONGs como Cecip, Associação Imagem Comunitária, Museu da Pessoa, Oficinas KinoForum, Vídeo Nas Aldeias, herdeiras das práticas do cinema militante, do movimento do vídeo popular, e da "articulação mídias comunitárias" dos anos 1990, são responsáveis por notáveis avanços nas pesquisas sobre metodologias para a apropriação popular da expressão em vídeo e rádio. Enquanto, de um lado, o documentário ciberativista desperdiça essas descobertas metodológicas, essas ONGs ressentem-se das dificuldades para definir suas estratégias para as explorarem, com sua extensa e heterogênea produção, as circunstâncias da pré-estruturação telemática da esfera pública contemporânea.

Capítulo 3 — Parâmetros etico-discursivos do ciberdocumentário prefigurativo brasileiro

Como vimos no capítulo 2, para a perspectiva pragmaticista, o documentário é uma classe natural da retórica cinematográfica que se distingue das outras — cinema ficcional e experimental — por ser (a) uma forma de ação comunicativa de busca de entendimento que (b) se corporifica em argumentos narrativos audiovisuais. Isso significa, em primeiro lugar, que enunciações singulares podem superpor duas ou três das retóricas cinematográficas, dependendo de suas feições textuais, paratextuais e de disseminação pública. Em segundo lugar — infelizmente ainda é preciso insistir nisso —, tratar o documentário como ação comunicativa não significa subsumir os inúmeros possíveis conjuntos e arranjos retóricos como estratégias para a sustentação de programas políticos institucionais. Como mostram, desde fins de 1960, os Novos Movimentos Sociais, muito antes da esfera institucional, as disputas políticas se travam nos *Lebenswelten*[204]. Não se deve compreender "ação em busca do entendimento" das organizações da sociedade civil de maneira estrita, como Habermas, que a compreende principalmente como "fluxo

204 Ao usar o termo *Lebenswelt*, tencionamos fazer referência à duas formulações, a nosso ver, complementares, do conceito de mundo-da-vida:

- Em Deely (2001), *Lebenswelt* é o conceito usado para denotar o mundo objetivo experienciável mundos-da-vida (*Umwelt*) da humanidade. Segundo ele, a singularidade do mundo objetivo humano reside em ser instaurado a partir de sistemas de signos simbólicos. Como estes signos permanecem disponíveis para a manipulação, a experiência do mundo objetivo humano seria a única capaz de promover sua própria a expansão e transformação.
- Em Habermas (2000 [1988]) *Lebenswelt* é o âmbito do cotidiano, onde são constituídos as subjetividades individuais e coletivas. Desse mundo-da-vida emergem as práticas comunicativas dotadas de critérios de compreensibilidade e validez ético-discursiva que, sendo generalizadas e institucionalizadas, dão origem aos espaços públicos, parlamentos e tribunais. Desde meados dos anos 1970, aliás, Habermas, em respeito às críticas recebidas por Mudança Estrutural na Esfera Pública, passa a considerar essa emergência de instituições que governam a partir da argumentação não assiste apenas ao surgimento das instituições democráticas modernas, mas compreende uma dinâmica permanente de organização da sociedade civil. É pelas práticas comunicativas do mundo-da-vida que os processos institucionais de deliberação recebem — ou não — legitimidade. Por isso, Habermas identifica o Lebenswelt como a fonte do poder regenerativo dos potenciais críticos da esfera pública, que se encontra permanentemente ameaçada de ser "colonizada" pelos imperativos de acúmulo de capital e poder hierárquico.

Uma conclusão trazida pela convergência dos argumentos acima é que o processo de subordinação do mundo-da-vida a interesses tecnoburocráticos e capitalísticos resulta na degradação da própria experiência humana. O mundo objetivo das sociedades humanas deixa de ser autopoiéticamente expansível na exata medida medida em que somos levados a renunciar à capacidade de transformar nossos sistemas sígnicos. Neste caso, as políticas prefigurativas podem ser vistas como uma espécie de hackerismo existencial, já que o propósito é exatamente reverter o fechamento do mundo objetivo humano para "outros mundos possíveis".

comunicativo ascendente" em direção às tomadas de decisão administrativas públicas, legislativas e judiciárias. No caso das políticas prefigurativas, implícitas nos ciberdocumentários ativistas, trata-se de realizar a "comunicação lateral"[205] ou "horizontal"[206] .

Compreender o documentário como uma classe natural da ação comunicativa, forçosamente conecta cada singular definição de documentário — cada "campo ético", diria Fernão Ramos — a sua inserção específica na deriva histórica de uma pluralidade, irredutivelmente conflituosa, de espaços de visibilidade pública: públicos amplos (ou generalistas), subpúblicos especializados e contrapúblicos. Nesses públicos de oposição, há uma retórica de experimentação política das relações sociais e naturais que pode ser completamente discrepante das que prevalecem nos públicos hegemônicos. Através dos seus documentários, a prefiguração política pode narrar/argumentar sobre aquilo que é excluído ou menosprezado nas esferas públicas "de produção" e burguesa[207] . Pode, inclusive, usar recursos estilísticos banidos ou negligenciados delineando vínculos éticos peculiares. Isso não é nenhuma novidade na história do documentário, já que o dito "documentário moderno" nasce da afirmação de um contrapúblico étnico minoritário, ou seja, com o cinema direto/*vérité* de Perrault e Brault precipitando a "revolução tranquila" quebequense. E, não custa lembrar, o documentário poético nada tinha de diletante, nas câmaras e moviolas politicamente imantadas de Vertov, Ivens ou Marker, ou nos arranjos produtivos organizados por Grierson, dos dois lados do Atlântico Norte.

Como já vimos, a novidade das últimas duas ou três décadas, é que os processos clássico-industriais de indexação institucional das enunciações cinematográficas tendem, desde meados dos anos 1970, a ser suplantados por outras formas "emergentes" dos desempenhos dos públicos usuários. Ao mesmo tempo, os caracteres da retórica prefigurativa do documentário vão emergindo por fragmentos, primeiro a partir do documentário militante e do documentário etnográfico. Neste sentido, filmes como *A bientot, j'espère* e *Classes de*

205 DOWNING, 2004
206 BELTRÁN, 1981
207 NEGT, KLUGE, 1993

Lutte ou *Intrepid Shadows* são divisores de águas, como pioneiros na experimentação de métodos de apropriação da enunciação documentária. Esses experimentos, que foram se multiplicando ao longo dos anos 1970 e 1980, foram se diversificando tematicamente à medida em que os Novos Movimentos Sociais passavam a convencer o público amplo que "o pessoal é político". Com isso, o documentário político sofreu uma inflexão para a estilística performático-subjetiva, baseada nos desempenhos corporais e elocutivos tornados reflexivos por uma escrita de si audiovisual — e, como demonstra Warner[208] (2002), a partir da formação do contrapúblico das *She-Romps* na Inglaterra vitoriana, o corpo é o indez dos processos de constituição de contrapúblicos.

O documentário vinculado aos NMS começa, do final dos anos 1960 em diante, a esboçar o que será a retórica explicitamente autopoética dos contrapúblicos da primeira década do século XXI. O efeito performativo coletivo do documentário subjetivo, porém, foi negligenciado pela crítica especializada, talvez por ter sido contextualizado nos circuitos ligados ao mercado especulativo da arte contemporânea — ou talvez por esse deslocamento de contexto não ter sido problematizado o suficiente. Embora o caráter *autopoeitico* dos públicos fique implícito nas enunciações modeladas pelo modelo conversacional de deliberação argumentativa de Habermas, que privilegia o vínculo do discurso público com os processos institucionais, esta *autopoiese* tende a se tornar completamente explícita no caso das enunciações dos contrapúblicos. Isso se deve ao seu caráter necessariamente contrastivo, provocativo, para o qual os desempenhos corporais públicos — exatamente aqueles componentes discursivos privilegiados nos documentários ciberativistas — são recursos retóricos prediletos.

No caso da retórica documentária, isso vem conduzindo a transposição da autopoiese de espaços de visibilidade pública, de uma capacidade implícita ao processo de comunicação cinematográfica do documentário, para efeitos explicitamente buscados no ciberdocumentário prefigurativo. Destarte, o caráter politicamente ativo da enunciação documentária é um traço que se tornou impossível de se negligenciar ou de ser considerado

208 WARNER, 2002, p. 109-114

como um atributo restrito ao "documentário político". O *telos* implícito da retórica documentária — a constituição de pertencimentos éticos a espaços de visibilidade pública — tornou-se, no ciberdocumentário ativista recente, um objetivo reiteradamente manifesto. Apesar de, hipoteticamente, esse mesmo propósito do documentário poder ser realizado por meio de gravura, cinema, quadrinho, livro, cibertexto, *graffiti*, ou em qualquer outro *medium* ou sistema simbólico que permita a circulação pública (ou a circulação de públicos em torno das enunciações, como no caso das formas de arte inseridas no espaço urbano), a difusão do vídeo digital por redes distribuídas (internet, correios, rotas rodoviárias e aeroviárias) favorece seu uso como principal *medium* de catálise de contrapúblicos amplos. No caso do ciberdocumentário prefigurativo, a acentuação do uso dessas possibilidades de *autopoiese* de subpúblicos e contrapúblicos é explícita: é com conhecimento de causa que, diante dos "robocops" de Seattle, os manifestantes gritavam, "*the whole world is watching*!". No horizonte histórico do documentário ciberativista, é preciso levar em consideração que a concepção de esfera pública transbordou âmbitos nacionais e barreiras linguísticas. Há uma opinião pública e uma sociedade civil globais emergindo, na coalescência entre práticas comunicativas públicas das mais episódicas às mais institucionalizadas.

Como já vimos, a especificidade do ciberdocumentário está em ser produzido para ser interpretado por um público usuário estruturado pela rede de relações intersubjetivas e interobjetivas produzida no uso dos recursos retóricos dos *media* digitais telemáticos. Se os enunciadores, enunciatários e personagens (ou "atores sociais"), já têm uma reversibilidade virtual decorrente da compreensibilidade própria às enunciações cinematográficas, no ciberdocumentário prefigurativo eles se tornaram *concretamente revezáveis* entre as posições de participação na enunciação documentária. É um traço distintivo do conjunto retórico que os participantes tendam a desfrutar da mesma capacidade de determinar os processos de enunciação, da situação de tomada à paratextualização da enunciação na plataforma. A autorrepresentação coletiva, propiciada pelos documentários, cataliza sentimentos de pertencimento coletivo, como no caso dos vídeos de contraeventos

(*Showdown in Seattle*, *This is What Democracy Looks Like*, *A Kankoon*, *Km0*, *Miami Model*, *S26*, *A20*, *Genoa Red Zone*) e dos vídeos da *Critical Mass* / Bicicletada (da qual temos os vídeos Watch This!, Bicicletada e Sociedade do Automóvel) , dos movimentos do Passe-Livre, dos Sem Teto etc.. Seus antecedentes históricos mais conhecidos encontram-se no documentário direto, vinculado ao nacionalismo quebequense (Brault, Perrault). Mais recentemente, os arranjos de produção de vídeos comunitários como o Projeto Vídeo nas Aldeias (por exemplo, em *Festa da Moça*, *O Espírito da TV* e *Xinã Bena*, *Novos Tempos*) demonstram a uberdade do cinema documentário em termos de reconstrução das imagens de corpo individuais e coletivas.[209] Pode-se observar a superposição entre as práticas do docomunitário e o ciberdocumentário prefigurativo no projeto *Chiapas Video Project*, baseado em Chicago[210]. Em casos como esses, a autonomia dos participantes de contrapúblicos em determinar suas próprias condições de validez emerge nos arranjos retóricos documentários é determinada pela mesma causa final: a reconstrução da etnicidade de grupos socialmente e culturalmente marginalizados.

Os ciberdocumentários prefigurativos insistentemente exibem seus processos de produção para além de promover adesões ao seu público usuário, seduzir novos ciberativistas pela informalidade de seus procedimentos e horizontalidade na organização coletiva. Os vídeos sublinham os traços distintivos da política da esquerda pós-moderna[211]: a preferência pela deliberação por consenso, as relações de autoridade baseadas em conhecimento, a busca por horizontalidade nas organizações, por articular autonomia local com solidariedade global, a defesa da abertura publicida irrestrita aos conhecimentos. Porém, frequentemente, também omitem as dificuldades para disseminar essas práticas e valores além do horizonte social dos "artivistas", dar perenidade a elas, e sustentar esses procedimentos quando as organizações se tornam grandes, além de "grupos de afinidades eletivas".

209 A função de catálise das imagens-câmera documentárias no processo, a um só tempo corporal e social, de restauração das identidades étnicas de vários povos indígenas, é extensamente discutido por Rubem Caixeta (Queiroz, 1998).

210 Disponível em:<http://www.chiapasmediaproject.org/cmp/chiapas-media-project>. Acesso em 24 mai. 2011.

211 BEST, KELLNER, 1998

Além do propósito de fornecer uma narrativa em que seus apreciadores se reconheçam coletivamente como um público autônomo, os ciberdocumentários prefigurativos apresentam seus processos de produção como exemplos a partir das quais podem ser produzidos novos eventos, organizações e enunciações públicas. A exibição dos processos de produção como conteúdos em destaque, transforma a tendência à reflexividade, presente em todo documentarismo interativo, reflexivo ou performático-subjetivo, na medida em que é feita como um convite ou provocação à participação, passou a ser emblemática dessa retórica de engajamento na política do cotidiano.

Se o ciberdocumentário é um fenômeno iluminador para a teoria do cinema documentário, é porque esse conjunto retórico explicita, como anteriormente o faziam apenas enunciações isoladas, que o documentário é uma classe de ação comunicativa. Veremos adiante, na análise de cada uma das plataformas ciberativistas, que essa ação se manifesta segundo diferentes ênfases:

Na construção de um espaço de contravisibilidade pública ampla baseada em princípios de ação direta, promovendo a comunicação horizontal e lateral entre grupos de ativismo político (CMI-Brasil e PassaPalavra);

Na propagação de “tecnologias livres”, criando um ambiente de compartilhamento de conhecimentos sobre uso e desenvolvimento de ferramentas de software livre/código aberto de produção de conteúdo audiovisual cibertextual (o Estúdio Livre);

Na experimentação de *poéticas de agenciamentos coletivos* — termo do orquestrorganista Lúcio Matema — ou seja, criação de um circuito artístico autodependente, em que são compartilhadas experiências estéticas e pesquisas artísticas, em oposição ao circuito artístico controlado pela especulação financeira (os Circuitos Compartilhados e Orquestra Organismo)

No desencadeamento de processos de comunalização pós-tradicional (TVLivre.org, Fronteiras Imaginárias Culturais)

Autonomia espetacular?

Em cada uma das plataformas telemáticas, o ciberdocumentário prefigurativo constrói seu público usuário como membro de um público usuário politicamente corresponsável. O ciberdocumentário ativista é contraposto às plataformas que exploram oportunidades que as redes telemáticas oferecem à auto-organização para promover a espetacularização do cotidiano. Nesses casos, por meio da participação promovida nos "sites de relacionamento" e da sua instrumentalização para estratégias político-institucionais ou corporativas de mobilização coletiva, o enunciatário das plataformas é construído como um membro de uma comunidade estética cliente.

A respeito dessa participação despolitizante, é relevante considerar os argumentos de Baudrillard (1970) em *A Sociedade de Consumo* como uma resposta causticamente lúcida quanto às expectativas situacionistas[212] de invencibilidade revolucionária das táticas lúdicas de desnaturalização do cotidiano no capitalismo. Em parte, a origem dessas expectativas são as esperanças de um poder politicamente subversivo inerente às práticas lúdicas do cotidiano urbano contemporâneo (o improviso, o imprevisto, a bricolagem), implícitas em Certeau (1994). As mesmas esperanças foram recicladas na "mídia tática" do final dos anos 1990 e início dos 2000, cujo nome deriva, exatamente, da argumentação de Michel de Certeau (Gonçalves, 2007).

Para dissipar essas superidealizações, Bauman (2008) faz o papel de Baudrillard dos anos 2000 e retoma praticamente os mesmos argumentos de trinta anos atrás —, embora seguindo uma matriz argumentativa adorniana e falando de fenômenos ainda mais assustadores do que a transformação do consumismo em código de hierarquização social. Bauman denuncia a docilidade lúdica com que os usuários dos sites de relacionamento e outras ferramentas "sociais" da internet entregam-se a uma espécie de metástase da lógica da ostentação consumista, renunciando a qualquer noção de privacidade pessoal. Agora, não apenas flertamos *com as* mercadorias, flertamos *como* mercadorias.

212 Encontram-se exemplo dessa expectativa em Debord (1967) e VanEigen (1967).

É uma questão candente entre os ciberativistas — que descamba para a troca de acusações entre os "midia-táticos" e os "autonomistas" — se a sua atuação, na produção de inovações tecnopolíticas, está conduzindo a sociedade a transformações radicais ou provendo mais recursos para a sobrevida da exploração capitalista. A questão, que vem sendo colocada por críticas antropológicas como as de Baudrillard e Bauman, é até que ponto, nas circunstâncias atuais, pode-se ainda esperar que esses espaços de visibilidade ultrapassem o narcisismo coletivo, ou seja, se a comunalização pode passar de estética a ética. No caso específico dos ciberativistas, fica aberta a questão se essa separação é efetiva ou produto da sua autofabulação de realização do "heroísmo moderno"[213]. Tampouco é possível isentar dessas suspeitas a excessiva autorreferência manifesta em muitas das escolhas pretensamente autonomistas do documentário ciberativista brasileiro.

Documentários cibertextuais

As discrepâncias entre o universo das condições de validez compartilhadas pelo público dos documentários, nas situações de apreciação, e o universo das condições de validez que os enunciadores supõem serem compartilhadas pelos enunciatários, são sempre a principal fonte das objeções quanto ao reconhecimento de enunciações cinematográficas como documentários. Esse risco de desajuste entre competências comunicativas, que ocorre de maneira relativamente rara entre os diferentes conjuntos retóricos (um documentário sendo apreciado como cinema experimental ou ficcional), acontece com muito mais frequência entre subconjuntos retóricos do documentário, por exemplo, quando os apreciadores questionam "— Mas afinal, *Nanook do Norte* é mesmo um documentário, ainda que use tantas encenações e imposturas?"

Como vimos no capítulo anterior, as condições de compreensibilidade e validez de enunciações cinematográficas isoladas devem ser avaliadas na sua historicidade, de modo a evitar que critérios de "documentariedade" atualmente em voga levem o analista a juízos

213 SONTAG, 1981

enganosos. Se, retrospectivamente, podemos enxergar *Crônica de Um Verão* como precursor de uma retórica reflexiva, isso não nos autoriza a acreditar que era esse o propósito dos produtores do filme, pelo menos não naquele momento de surgimento do documentário direto. Isso não muda porque os realizadores, retrospectivamente, repensam suas intenções segundo conceitos em voga — como afirma Michel Marie[214], os documentaristas têm a mesma tendência de caçadores e pescadores a se apresentar *post hoc* como mais pioneiros do que efetivamente foram *ad hoc*. No subconjunto retórico dos ciberdocumentários prefigurativos, isso é igualmente válido: sua pertinência ao cinema documentário deve ser julgada segundo critérios contemporâneos, pós-industriais (como sugere Migliorin, 2011) ou tardios — não segundo critérios de definição de cinema e de documentário válidos no estágio clássico-industrial.

Vinculado ao ativismo político-cultural altermundista, a tendência à *autopoiese* de públicos que distingue a retórica documentária até então de maneira implícita, passou as se realizar de maneira explícita e deliberada. Os argumentos narrativos estão muito mais interessados em constituir âmbitos nos quais sejam compartilhadas experiências negadas pelas retóricas hegemônicas, do que comunicar audiovisualmente "asserções constativas". Os atos de apreciação coletiva, organizados de maneira voluntária pelos ciberativistas em espaços não convencionais, concretizam a experiência de uma publicidade "autodependente" através de práticas de encontro presencial.

Os traços da retórica do ciberdocumentário ciberativista, de prefiguração explícita de contrapúblicos, são desdobramentos do processo de proliferação de contextos de enunciação própria ao cinema tardio[215]. Só que agora isso se realiza principalmente na relação das enunciações com as plataformas telemáticas criadas pelos e para os contrapúblicos usuários. Como a satisfação de condições de validez desses ciberdocumentários passam a depender predominantemente dos processos de

214 Em comunicação oral durante o curso DOCUMENTÁRIO E SUA INFLUÊNCIA NA FICÇÃO: FRANÇA, BRASIL, QUEBEC, ANOS 50, 60 E DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO, ministrado durante o primeiro semestre de 2007 (para o PPg em Multimeios, Decine, IAr —Unicamp).

215 HANSEN, 1997

autoindexação, conduzidos por seus públicos, as peculiaridades retóricas do ciberdocumentário residem nos âmbitos ilocutórios e perlocutórios. A novidade do ciberdocumentário prefigurativo está na expressão *poésica* — e, por vezes, poética —, de suas pretensões de correção relacional, manipulando o modo de prescrever de quem pode ser participante e como eles podem participar da enunciação documentária.

Por esse motivo, este novo conjunto retórico do documentário permite grande latitude na satisfação das outras duas condições de validez. A verdade proposicional pode se referir "apenas" à representação de experiências adstritas aos coletivos (públicos) concernidos. A sinceridade intencional pode implicar formas de *accountability* inaceitáveis ou inexistentes em outros públicos. E mesmo a compreensibilidade simbólico-audiovisual das enunciações pode depender da partilha de experiências perceptuais específicas que podem ser bastante opacas para apreciadores não membros dos públicos.

A observação empírica evidencia que o *ethos* ciberativista se corporifica atravessando os vários planos retóricos do ciberdocumentário, com procedimentos estilísticos típicos, que já são passíveis de identificação:

- A *câmara-máscara*, produzida pela assimilação dos mecanismos de captação de imagens ao corpo em desempenhos (contra-)públicas;
- A *autopoiese de contrapúblicos*, prefigurativa, realizada através da exploração poético-política das redes telemáticas e dos espaços urbanos;
- A *accountability* entre pares (através do "pseudonimato");
- A *autoralidade disseminada*;
- A *cibertextualização* da retórica documentária audiovisual.

Compreensibilidade e validez no documentário ciberativista

Nesta sessão serão caracterizados os traços específicos do ciberdocumentário ciberativista. Isso será feito através da interpretação dos conceitos da teoria da ação comunicativa através

da retórica especulativa (vide capítulo 2). O propósito é explorar o campo das prováveis implicações ético-comunicativas na retórica dos ciberdocumentários das plataformas ciberativistas. Essas observações resultam de uma síntese entre as características do material cibertextual e videográfico que compõem o corpus empírico, experiência pessoal do pesquisador como participante de coletivos ciberativistas brasileiros, e também do exame sobre os textos autonormativos de cada plataforma.

O ciberdocumentário ativista prefigurativo tem a peculiaridade de ter de se confrontar, ao mesmo tempo, com condições de compreensibilidade e de validez ética pertinentes a dois âmbitos distintos. O primeiro é aquele constituído através das interações comunicativas pertinentes ao público usuário das plataformas, o qual, como já vimos, prefigura características de um contrapúblico usuário amplo. O segundo é pré-estruturado de modo piramidal pelos dispositivos biopolíticos de controle de governos e empresas como esfera pública pseudogeneralista, na qual o ciberdocumentário prefigurativo contrasta as exigências determinadas por essa pré-estruturação, sendo submetido —com uma margem muito maior de "decodificação aberrante" — ao escrutínio de um público consumidor/espectador.

É precipitado dizer que a emergência de enunciações em um desses âmbitos públicos é apenas instrumental para a emergência dessas enunciações em outro[216] . Porém, não há dúvida de que as intersecções entre processos interpretativos desenvolvidos nesses dois contextos são levadas em consideração pelos vídeo/ciberativistas na produção das suas enunciações públicas, como fica claro na maneira como são tomadas as enunciações documentárias e as plataformas ciberativistas, envolvendo contraeventos ciberativistas interpretados por um "público médio"[217] .

Como vimos, o ciberativismo pode ser descrito como uma forma de ação comunicativa interessada especialmente em disseminar uma ética democrática de uso das ferramentas de comunicação e informação. Isso se realiza na criação de espaços de visibilidade pública

216 MEIKLE, 2002, p.5
217 JURIS, 2005; Id. , 2007; Id. , 2008

autoconstituídos pelo “desvio” no uso dos novos recursos das máquinas de imagens digitais e redes distribuídas telemáticas. A partir desses contextos discursivos autônomos, os ciberativistas procuram também impactar a esfera pública ampla, “sequestrando” o agenda-setting midiático em curto prazo, enquanto, no médio e longo prazos, procuram alterar os valores-notícia dos meios de comunicação de massa, horizontalizando sua estrutura e democratizando o uso de ferramentas de produção de mídia. Em alguns casos, o ciberativismo (por exemplo, o movimento do software livre) chega a fazer lobby por acordos internacionais e políticas públicas nacionais nesse sentido.

(0) Interpretabilidade simbólico-perceptual do ciberdocumentário prefigurativo

Há, no ciberdocumentário ciberativista, a tendência ao sublinhamento da dimensão *autopoíetica* de públicos, que se manifesta pelo reforço da reversabilidade, reversibilidade, da reflexividade e da reciprocidade dos processos de produção das enunciações. Surgidas no cinema direto, acentuadas com o vídeo analógico e depois digital independente, essa tendência alcança o paroxismo no ciberdocumentário ativista. Apesar de esta tese concordar com Sobchack quanto à reversibilidade (*expression-cum-perception*) ser o fundamento distintivo da comunicação cinematográfica propiciada pelas imagens figurativamente captadas[218], absolutamente, não se compartilha aqui do juízo que a autora [219] faz acerca de uma suposta perda de indicialidade das imagens, acarretada pela digitalização dos seus processos de produção[220]. A digitalização das imagens-câmera disseminadas *on-line* em nada deslocou a centralidade da catacrese constituída pela reversibilidade perceptivo-expressivo, que continua a ser o processo de inferência mais fundamental para a comunicação cinematográfica figurativa, aquela que propicia a o juízo perceptual que distingue o cinema como forma de experiência coletiva. O ciberdocumentário ciberativista demonstra essa persistência cabalmente, quando a explora intensivamente na maneira como

218 SOBCHACK, 1982; Id., 1992; Id., 1995
219 SOBCHACK, 1992; Id. , 1994
220 RAMOS, 2009, p.11; BRITTO NEVES, 2011a; GODOY DE SOUZA, 2002.

realiza as tomadas e as articula narrativo-argumentativamente. Há, no ciberdocumentário prefigurativo, um sublinhamento da presença corporal dos cinegrafistas nas situações de tomada. Isso ocorre, frequentemente, em detrimento da representação figurativa dos objetos e eventos visuais. Explorando o sincronismo audiovisual de modo bem próximo do documentário direto, as imagens propiciam a experiência vicária do sujeito-tela na situação de tomada, imergindo os apreciadores no campo sensorial do sujeito-ocular, muitas vezes em detrimento da identificação individual dos sujeitos-objetiva ou da continuidade espaço-temporal das ações. [221]

Laurent Roth, comentando o revezamento do uso dos *media* fotoquímicos e digitais por Johan van der Keuken em *Férias Prolongadas* (1999), expressa através de duas questões a diferença trazida para a tomada de imagens-câmera pelos novos meios:

> (...) será que o cinema [fotoquímico] ainda não está ao lado das entidades fixas de um mundo estável, de um mundo contemplado, de um mundo teórico, de um mundo visto? ...será que o vídeo não está ao lado de um mundo cultural imerso, um mundo sensível, um mundo no qual o olho não está mais necessariamente ligado à câmara, um mundo táctil, um mundo cego? [222]

Stam (2003, citando Biocca) também identifica no cinema contemporâneo essa tendência para a imersão:

> (...) o espectador está "na" imagem, em vez de ser por ela confrontado. A sensação predomina sobre a narrativa e o som sobre a imagem, e a verossimilhança já não constitui um objetivo; em seu lugar, o que se busca é a produção, fundamentada na

221 BRITTO NEVES, 2010b; Id. ,2010c
222 ROTH, 2005

> tecnologia, de um vertiginoso delírio protético. O espectador já não é o senhor iludido da imagem, mas seu habitante. (STAM, 2003, p. 348) [223]

Em outros termos, o ciberdocumentário prefigurativo ostenta a tendência do cinema contemporâneo em renunciar à dimensão de profundidade, representada através da herdade logotécnica renascentista que é a perspectiva cônica, em favor de uma percepção compartilhada, ou melhor, de uma propriocepção compartilhada. A inscrição do corpo, ao propiciar o mergulho no seu gozo como imagem pública, é a mediação pré-reflexiva priorizada no tomada videográfico-digital, em detrimento da representação da "terceira dimensão" do espaço, a profundidade de campo. Se esta era outrora favorecida pela película fotográfica, que foi considerada pelos estudiosos no cinema clássico como componente da "ontologia do cinema", o mergulho na pele do outro é propiciada pelas *camcorders* digitais levíssimas.

Nem vale a pena discutir se isso é uma consequência do *DV*, porque os largos investimentos da indústria de bens de consumo duráveis em melhoramentos de usabilidade e barateamento das *camcorders* digitais tornam bem evidente o esforço do "empreendedorismo político" (vide capítulo 2, seção "Entube-se?") em capturar como consumo uma demanda comunicativa coletiva que é diagnosticada com todo o rigor científico. A câmera-caneta ensaística de Varda, o cinema precário de Mekas, assim como todo a moda da videoarte autobiográfica (autodocumentária) vem anunciando essas circunstâncias há décadas. Assim, se ainda é justo dizer que o ciberdocumentário prefigurativo é uma "câmera na mão", não é assim tão evidente tratar-se da mesma cinegrafia dos anos 1940, na cabine do avião ou ponta do míssil[224] , dos anos 1950-70, no

223 Cf., da mesma obra, p. 345-358
224 Cf. *Reconhecer e Perseguir*, 2003

ombro do sociólogo ou etnógrafo nos anos 1960 (*Crônica de Um Verão*) ou do militante proletário na década seguinte (*A Bientot, J'espère*, *Classes de Lutte*). E, certamente, não é a mesma tomada de imagens dos anos 1980-90, que Winston, com a mesma impáfia com que, dez anos atrás, identificava a imagem digital como a "pá de cal" nas pretensões de veracidade do cinema documentário, gostaria de nos fazer crer que é, ainda, submetida à "maldição do jornalístico"[225] .

Sobchack (1992) propõe que a teoria do cinema usa três metáforas, historicamente sucessivas, para descrever as semioses conduzidas a partir das imagens cinematográficas: da pintura, que serve de modelo para o conjunto retórico expositivo; da janela, que serve ao conjunto observacional; do espelho, correspondente à retórica interativo-reflexiva, e, em seguida, a subjetivo-performática. A proposta que essa tese faz é tomar a *máscara* como metáfora do conjunto retórico do cinema contemporâneo delineado no ciberdocumentário prefigurativo. "Máscaras", como diz Deleuze e Guattari, a respeito das religiões possessórias tradicionais, "asseguram a pertença da cabeça ao corpo mais do que enaltecem um rosto". A máscara-câmera-cabeça na mão atual tampouco contempla, especta, ou aponta para o mundo: ela pretende vestir-nos uns com a pele dos outros, compelindo-nos pessoal-politicamente a nos comprometer uns com os outros e com o mundo comum que nos concerne. Assim, como nas religiões possessórias, no novo ativismo emerso como contrapúblico usuário,

> (...) os códigos... se referem aos corpos, à pertença da cabeça aos corpos, à aptidão do sistema corpo-cabeça para *devir*, para receber almas, recebê-las como amigas e repelir as almas inimigas. Os 'primitivos' podem ter as cabeças mais humanas, as mais belas e as mais espirituais; eles não têm rosto e não precisam dele. (DELEUZE, GUATTARI, 2003, p.43)

Para teóricos do cinema, para o público usuário e para os próprios cibercineastas, acresenta-se a *máscara* como metáfora mais congruente com as condições de compreensibilidade

225 WINSTON, 2005

específicas das enunciações cibercinematográficas, cuja experiência não é mais satisfeita pelas figuras da pintura, da janela ou do espelho: a máscara-câmara-cabeça do videoativista manifesta a reversibilidade das posições na enunciação documentária prefigurativa, para a qual são éticamente equivalentes o passa-montanhas zapatista, o pseudônimo hackativista, a máscara de gás do manifestante, ou a fantasia do folião-*performer*.

A rostidade[226] tem poucas chances no ciberdocumentário ativista, por mais alta que seja a definição da captação, porque a ousadia do ato de captação e a urgente disseminação das imagens-câmera tendem a superar a figuratividade. Em boa parte desses ciberdocumentários, captar planos mais abertos do "plano americano" torna impossível reconhecer traços individuais, pois a baixa resolução pictórica deixa os rostos indefinidos. É recorrente que os "atores sociais" dos vídeos de manifestações usem máscaras na sua cabeça, contra gases e controle social e para se desindividualizar. Na pós-produção, às vezes há também a aplicação de videografias para desfocar os traços nas imagens de rostos, para impedir futuras perseguições políticas e judiciais. Finalmente, o rosto/identidade do sujeito-ocular fica quase sempre oculto no extra-campo, nos pseudônimos ou denominações coletivas de autoria, ou ainda por máscaras usadas no rosto. Todas as representações representam os participantes das situações de tomada como *personæ* desindividualizadas, o que acentua a reversibilidade entre as três posições subjetivas (tela, ocular, objetiva): o efeito do uso das máquinas de imagens em conduzir os juízos perceptivos do sujeito-tela a tomar a imagem como se fosse aquela produzida pelo olhar do sujeito-ocular, como sempre ocorre nas tomadas figurativas, é estendido aos sujeitos-objetiva imersos na situação de tomada. Isso acentua o efeito de máscara da câmara, no que chamo de câmara-máscara.

Máscaras não são instrumentos óticos. Não são próteses ou órtoses para a visão ou audição. São recursos retóricos que atuam em nível pré-reflexivo. Como os uniformes ou fantasias,

226 DELEUZE, GUATTARI, 2003. A rostidade é um tipo de "máquina abstrata" (que podemos compreender como um hábito perceptual pré-reflexivo) pelo qual a circunscrição das enunciações a uma origem é acoplada a processos heterodeterminados de produção das identidades sociais. Como veremos, esta máquina abstrata é combatida por procedimentos não modernos de sua desarticulação (como os ciberdocumentários prefigurativos) que instauram de hábitos pré-reflexivos autóctones de etnicidades não ocidentais entre contrapúblicos das sociedades pós-industriais modernas.

despersonalizam e desindividualizam os sujeitos enquanto vistas de fora. De dentro, desnaturalizam a percepção de quem as porta — câmeras, como as máscaras religiosas africanas e oceânicas, ou ainda as “máscaras sensoriais” de Lygia Clark e os “parangolés” de Hélio Oiticica — cuja obra e projeto estético político retorna de diversas formas no nosso corpus. A máscara é a metáfora dos arranjos retóricos usados nas situações de tomada dos ciberdocumentários porque ela torna o olhar do cinegrafista conversível ao dos demais sujeitos da comunicação cinematográfica — e não apenas delegado do testemunho vicário de um tele-espectador, na situação de tomada, ou do “olho clínico” do cinegrafista “montador-semiurgo” nas situações de apreciação da pós-produção. Máscaras e câmeras tornam a subjetividade pessoal revezável, transindividual.

Em parte, a tendência retórica da câmara-máscara nas situações de tomada resulta de desenvolvimentos logotécnicos: a miniaturização, “amigabilização” da usabilidade, diminuição de peso e de preço dos equipamentos. Tudo isso favoreceu uma cinegrafia mais espontânea que dispensa o treinamento “profissional” do sujeito-ocular. Por outro lado, isso é resultado da mudança da lógica do trabalho, que se deslocou da relação assalariada industrial para uma outra, pós-industrial, de trabalho voluntário de recompensas narcisísticas eventuais não econômicas. O “amador” voluntário que cede seus direitos autorais de suas imagens-câmera ao *YouTube* em troca de “fama” (como o cinegrafista de *Triple Rainbow*) age segundo uma retórica que é prenunciada pelo vídeoativista prefigurativo. Para ambos não mais se exige um treinamento “profissional” dos cinegrafistas, apenas se acolhe sua disponibilidade “amadora”. A aquisição de técnicas elaboradas de tomada, que traduz uma retórica de centralização no poder de determinação das situações de tomada incorporadas no cinegrafista virtuoso, tende a ser preterida em favor de uma relação de trabalho precário, em que as determinações dessas situações provêm delas próprias, em um momento em que há uma quase universalização da presença de sujeitos-ocular potenciais em todo tipo de situação cotidiana. Casos como a filmagem do *Evento da Favela Naval* (1997) gravada por Romeu Vani, um cinegrafista profissional

precarizado[227] ou do ciberdocumentário prefigurativo (por videoativistas como Flux Rostrum, Video*hacker*s, Brad Will, WarCry, Karine Foz, Grazi Kusch, Richardson Pontone, Kit, Fabi Borges) exemplificam, em certo aspecto, um estágio intermediário na transição entre o *ethoi* da cinegrafia documentária, uma proficiência entusiática que não é mais profissional nem é ainda "amadora"[228]. Os videoativistas, contando inicialmente com um treinamento básico, adquirem progressivamente proficiência pela repetição de tipos de situação de tomada feita fora de quaisquer vínculos profissionais. Mas eles ainda não são como os que trabalham de graça a troco de autopromoção efêmera, como no caso de tomadas como as do *Massacre de Virginia Tech* (Malinowski, 2011).

O efeito de imersão do ciberdocumentário prefigurativo em episódios de "ação direta" se torna particularmente desorientador em situações de tomada críticas, em que os sujeitos-ocular e os sujeitos-objetiva protagonistas encontram-se em risco e/ou são ameaçados por sujeitos-objetiva antagonistas, algo recorrente nos vídeos de manifestações não autorizadas que abundam no repertório de ciberdocumentários da rede *Indymedia*. A sensação de imersão — literalmente, de afogamento em *A20* — é reforçada pela captação do áudio sincrono, através de microfones omnidirecionais que, desde os anos 1980, já vêm acoplados às *camcorders*. Por causa dessa solução de usabilidade, ouve-se muito melhor os ruídos corporais do cinegrafista e os ruídos ambientais próximos ou distantes e altos, do que as falas articuladas dos sujeitos-objetiva ou eventos sonoros distintos. Raramente há recursos materiais ou logísticos para uma captação de áudio acurada, usando microfones hiperdirecionais operados por fonografistas. O caráter improvisado das tomadas feitas durante episódios de "ação direta" raramente permite que o cinegrafista faz com a captação do áudio em geral fica a cargo apenas dos microfones acoplados.

Transpostos para uma difusão telemática movida pela urgência e submetida à exigência de usar pouca largura de banda, as imagens acústicas das tomadas (a parte "imagem-

227 BRITTO NEVES, 2000

228 Deve-se notar que o "amador" que é referido sem nome pelos discursos mass-midiáticos que se apropriam do seu trabalho é, a rigor, o cinegrafista *diletante.* Esse tipo de sujeito-ocular não poderia ser mais distante do *amateur* entusiasta descrito por Lewndowska (2007), que traduz para o cinema os *ethoi* do pré-industrial do *bricoleur* e pós-industrial do *hacker*.

microfone” das imagens-câmera) raramente podem explorar a expressividade da espacialidade esterofônica do áudio, mesmo quando ele é captado por um par de microfones e gravado na banda sincrônica de alta fidelidade. Não há uma reconstrução da espacialidade sonora no vídeo que é difundido pela web. Isso torna ainda mais desorientadora a imersão ciberdocumentária ativista prefigurativa. Apesar disso, como a transmissão digital das imagens acústicas ainda é bem menos custosa do que a das imagens visuais, a redução da resolução e a compressão não causa uma degradação tão grande quanto a que sofrem as imagens visuais, tornando o áudio a principal fonte de continuidade espaço-temporal dos vídeos.

A respeito disso, é preciso incluir mais uma nota técnica sobre a mudança das condições técnicas nos anos 2000. Entre o final dos anos 1990 e a virada de 2005 para 2006 (ou seja, antes da “banda larga” se difundir), os ciberdocumentários tinham de ser codificados para serem transportados nos menores arquivos possíveis, por causa da baixa velocidade da transmissão de dados por modem, madrugada adentro. Por isso, a imagem visual tinha que ter sua resolução pictórica e o número de quadros por segundo muito reduzidos. Por exemplo, *A20* tem quase um terço da resolução pictórica e um quarto da resolução temporal do vídeo normal.

Depois, muito embora tenha se tornado viável produzir e difundir vídeos em alta resolução, a sua disseminação para grupos de poucos recursos continua a passar pelo gargalo de conexões lentas, pouco espaço de armazenamento e precários recursos de exibição: o fato de que recursos videográficos e telemáticos mais avançados tenham se tornado disponíveis e “amigáveis” ainda não os tornou baratos o suficiente para muitos grupos marginalizados.

A percepção visual do fluxo contínuo de imagens exige, além do esforço constante de reconstruir os intervalos entre o reduzido número de quadros por segundo, fazer o mesmo para as regiões cromáticas da imagem, por causa do uso de algoritmos de compressão como o H.264, que priorizam a simplificação das imagens *no tempo* e não no espaço pictórico. Além da estroboscopia e da baixa resolução, a percepção visual deve ser ajustada à compressão da imagem, que transforma os 24 ou 30 quadros separados por segundo em um

fluxo de dados que informa apenas as modificações nos elementos pictóricos a partir de um punhado de quadros por segundo usados como referência (*keyframes*).

Por isso, de pouco adianta ver esses vídeos quadro-a-quadro, porque vamos enxergar um punhado de quadros separados por segundo, e não 24 ou 30. A compreensibilidade do vídeo telematicamente difundido, pelo menos para a análise fílmica tradicional, quadro a quadro, tornou-se árdua, pois o lugar dos cortes e os elementos explorados de continuidades visuais ficam obscuros. Para um exame minucioso, boa parte do conteúdo perceptual só é apreensível com o vídeo em movimento. Isso, como veremos, tem implicações relevantes para a pretensão de veracidade proposicional das enunciações documentárias telemáticas

A familiaridade com a relação de revezabilidade entre os sujeitos nas três posições de participação da enunciação documentária é outro pressuposto para a apreciação dos ciberdocumentários ciberativistas. Como já vimos, os dispositivos de publicação aberta acentuam o caráter dialógico das enunciações documentárias, ao deixar os vídeo-documentários indefinidamente abertos à agregação de elementos paratextuais.

A telematização e a digitalização da imagem-câmara e das enunciações documentárias implicaram na introdução de variáveis que de tão sedimentadas no cinema industrial clássico eram consideradas constantes. Uma delas, a meu ver, decisiva, é a da topologia textual[229] do ciberdocumentário. O modo mais preciso para definir a topologia textual específica dos ciberdocumentários é classificá-los como “cibertextos indeterminados”, porque, seguindo a tipologia de proposta por Aarseth (1994), sua textualidade teria as seguintes características:

- Topologia (linear, não linear): topologicamente, ciberdocumentários são textos não-lineares porque podem ser visionados linearmente ou não, dependendo do arranjo de apreciação. Quando individualmente visionados no computador, a tendência é serem apreciados em ordem mais aleatória, já que o apreciador fica à vontade para saltar os trechos de cada enunciação e/ou através de conjuntos de enunciações videográficas digitais; quando visionados coletivamente, a tendência é reproduzir a

229 Vide AARSETH, 1997

enunciação de maneira ininterrupta, embora haja muitos usos de visionamentos coletivos nos quais a conversa entre o exibidor e o público conduz a ordem de exibição e a duração dos trechos (como em *A.N.T.I. Cinema*, *Projeto Mutirão*, 2011);

- Dinamicidade: do ponto de vista da quantidade e estrutura dos blocos textuais, vídeos tais como disponibilizados pelas plataformas de publicação, os ciberdocumentários são textos dinâmicos, pois podem ser incorporados a outros textos na web das mais diversas maneiras; as plataformas tampouco colocam qualquer limite para a aposição de acréscimos paratextuais;
- Determinabilidade: as constantes "despublicações", republicações, substituição de versões, acréscimo de continuações e abertura à incorporação de comentários, de sinalizações, *hyperlinks*, *tags*, e às múltiplas contextualizações em canais, tornam os documentários digital-telemáticos textos indeterminados; ciberdocumentários prefigurativos, em específico, por usarem licenças que permitem derivações ilimitadas, são ainda mais indeterminados;
- Transiência: como a apreciação deles pode ser interrompida e retomada à vontade, em velocidades definidas pelo apreciador, os vídeos devem ser considerados intransientes, ou seja, não passam à revelia do apreciador (embora caibam as mesmas observações relativas à topologia textual, sobre os hábitos de arranjo de apreciação);
- Manobrabilidade: os múltiplos dispositivos de indexação pelo público usuário e de paratexutalização (títulos e subtítulos, canais, "comunidades", *links* e *tags*) fazem o ciberdocumentário ser potencialmente manobrável por acesso aleatório, ainda que este recurso seja raramente empregado — pelo menos no *corpus* analisado;
- Funcionalidade de usuário (ou seja, se e como o enunciatário é incorporado ao texto como actante, podendo intervir nos eventos narrados): enquanto o ciberdocumentário obedece a uma relação espectatorial tipicamente industrial-

> clássica, não há funcionalidade de usuário; porém, no caso específico dos ciberdocumentários prefigurativos, como sua retórica coloca o apreciador como participante vicário dos eventos, pode-se dizer que há uma funcionalidade de usuário exploratória virtual, atualizável pela participação efetiva na mobilização.

A autoria, como componente ao mesmo tempo paratextual e intratextual, é um signo decisivo para a interpretação de qualquer enunciação pública. Em boa medida, é através dela que realiza a cópula entre compreensibilidade e eticidade, através da qual aquilo que se enuncia adquire pretensões de validez pertinentes à interpretação por um determinado público. O enunciador é fonte da intencionalidade, do ponto de vista sobre a veracidade e sede da conduta a partir da qual se definem pretenções de correção.

Como as plataformas de publicização ciberativistas são especialmente projetadas para que as contribuições escritas (verbais) e audiovisuais do público apreciador possam ser a qualquer momento incorporadas aos cibertextos documentários, em ciberdocumentários prefigurativos a produção colaborativa incorpora tantas pessoas que noções de autoria individual ou de obra acabada tendem a tornar-se inaplicáveis. No caso do ciberdocumentário em geral, há muito mais facilidade que no cinema industrial em haver uma disseminação da autoria.

Quando autoria se dissemina na multiplicação de documentários curtos, produzidos por diferentes grupos, vinculados por uma página hipertextual, em que formam séries ou quadros, a retórica documentária desarraiga-se do pressuposto de um indivíduo enunciador e desloca o ponto de origem da enunciação para um sujeito coletivo. Como vimos, este é uma *primeira pessoa do plural*, pragmaticamente coincidente a um contrapúblico (ou subpúblico) usuário. Por seu caráter fragmentário e recombinável, as tomadas ciberdocumentárias são interpretáveis não-linearmente em arranjos cibertextuais variáveis. Eventualmente, são montadas em enunciações documentárias de enunciadores bem diferentes dos originais. Nesse sentido, esses ciberdocumentários efetivamente situam-se no limite do conceito de cinema — a meu ver, na sua borda cortante.

(1) Sinceridade Intencional

A pretensão de validez ético-discursiva — relativa à sinceridade intencional das enunciações emersas nos espaços de visibilidade pública ciberativistas prefigurativos — é lastreada por práticas comunicativas discrepantes daquelas habitualmente encontradas no documentário que pretende ser apreciado pelo público amplo, supostamente "desinteressado". A sinceridade é ancorada pelas experiências compartilhadas em dois tipos de circunstâncias: durante um cotidianas de caráter prefigurativo e em atividades de mobilização coletiva com propósitos determinados, como realizações de manifestações públicas e protestos, intervenções urbanas, antiarte, criação de "centros sociais" ou outras iniciativas autônomas, produção de enunciações coletivas com temas específicos e assim por diante.

Há uma prática de convivência interpessoal importante, a "hospedagem solidária", na qual participantes de coletivos diferentes de lugares distantes habitam as residências uns dos outros, compartilhando seu dia a dia. É preciso lembrar que um dos temas considerados fundamentais pelo ciberativismo altermundista é o bloqueio dos fluxos migratórios internacionais. São vários os vídeos produzidos ou difundidos nas redes ciberprefigurativas que visam mobilizar a sociedade civil contra as leis anti-imigração, defendendo as práticas da antropofagia cultural, como se pode ver na produção do coletivo *Indymedia* Estrecho[230] e nos vídeos *Cruzando Fronteras, Border Crossings* (2000), *Paralelo 36* (2004), *¡Resistencia! Tearing Down Fences, Derribando Barreras* (2004), Immokalee, una historia de escavitud e liberdad, a story of slavery and freedom (2005), todos distribuídos pelos coletivos do *Indymedia*.

As publicações escritas e videográficas são costumeiramente compostas por contribuições de origens nacionais e culturais variadas (vide *Vinheta do CMI*, *Brad – Uma noite mais...*, *Rebel Colours*, *Genoa Red Zone*, *Essa é a Cara da Democracia*, *I*). Como o próprio Brad Will, muitos ativistas ligados aos coletivos e/ou às plataformas prefigurativas se lançam em

230Disponível em:<http://estrecho.*Indymedia*.org/search/node/video>. Acesso em 28mai. 2011.

errância, de cidade em cidade, acolhidos por coletivos solidários, realizando atividades artístico-ativistas.

Os ciberativistas valorizam sua hospitalidade, considerando-a uma solução para mitigar o contato presencial exíguo pelas comunicações *on-line* que frequentemente dificultam a construção de novas solidariedades e relações de confiança. A falta de contato presencial é também fonte de recorrentes mal-entendidos. A consolidação de laços de confiança é fundamental, pois as redes ativistas dependem de experiências de ancoragem no plano afetivo para que as percepções de sinceridade intencional sejam estabilizadas. O hábito das visitas, encontros (como os propiciados pelos FSMs) em "residências artísticas" independentes e participações em contraeventos ou projetos coletivos propicia contatos pessoais intensivos que criam relações de confiança. É a partir dos hábitos de convivência cotidiana que os participantes de coletivos ciberativistas criam terrenos compartilhados (*common grounds*) para a retórica prefigurativa.

Embora a emergência e disseminação de contrapúblicos seja o efeito prioritário nos ciberdocumentários ciberativistas, o "movimento de movimentos", ao qual os ciberativistas pertencem, não poderia negligenciar projetar seus efeitos na esfera pública ampla. Durante os contraeventos, os manifestantes/brincantes sitiam encontros de organizações como o Banco Mundial, FMI, OMC, G8, Otan etc., com propósitos que vão além do óbvio "sequestro da agenda" da mídia corporativa. Ocorriam intensos debates sobre que formas de resistência os manifestantes deveriam adotar para evitar fornecerem imagens que as corporações midiáticas pudessem utilizar de maneira tendenciosa para produzir uma opinião pública negativa. No ciberdocumentário ciberativista, superpõem-se dois campos de visibilidade pública. Por isso emergem dois padrões de *accountability* simultâneos com os quais os ciberdocumentários têm de se confrontar.

Porém, a esfera pública ampla, construída segundo o modelo clássico-industrial de cinema, é pré-estruturada segundo uma topologia fortemente assimétrica, piramidal, determinada pela massificação de difusão de informações e pela atomização dos enunciatários. Na

perspectiva desse "grande público" — do qual uma parte da esquerda é nostálgica[231] — formas de identificação como o anonimato, o "pseudonimato" e as designações coletivas parecem ardis estratégicos com os quais os ativistas se esquivam da *accountability* política para agir de modo politicamente inconsequente e/ou pessoalmente imaturo, por preservarem os sujeitos da responsabilização política e jurídica formais da esfera pública burguesa.

É errôneo, porém, tomar o dever de prestar contas tal definido pela ordem estabelecida como a única forma válida ou possível de haver a responsabilização dos sujeitos. As organizações ciberativistas escolhem adotar estruturas de poder horizontais e descentralizadas, que conferem plena autonomia para que os "grupos de afinidade" ou organizações locais tomem as decisões que lhes parecem mais corretas sobre as ações públicas movidas pelas redes de ativismo prefigurativo. Isso não apenas serve para evitar a identificação de "líderes" ou "chefes" pelo aparato repressivo, mas para responsabilizar igualmente todos os participantes por suas ações e levá-los a considerar sua participação individual capaz de determinar o curso das ações coletivas.

Desde o final dos anos 1990, os ativistas eram representados pela mídia corporativa — principalmente nos vídeos de protesto — como um bando de vândalos ansiando por imergir numa espécie de loucura sadomasoquista coletiva, já que não haveria alternativa ao neoliberalismo. Mesmo quando os telejornais se lambuzam com os altos índices de audiência provocados pelas intrigantes imagens de protestos heterodoxos e de intervenções urbanas provocativas, imagens e relatos bem menos tediosos do que os fornecidos pela agenda dos governos e corporações transnacionais, permanecem representando a ação política direta segundo a mesma "sinédoque perversa"[232]subjacente ao modelo do "duplo fluxo do poder" de Habermas (2003): assim como a democracia representativa é tomada como única forma possível de atuação política, e a ação dos manifestantes dos "novos

231 Vide WOLTON, 2003

232 "Sinédoque perversa" é uma locução que Deely (1990) utiliza para denunciar o logocentrismo da semiologia, que generaliza indevidamente as características das semioses simbólico-verbais. O mesmo ocorre com o institucionalismo da concepção de esfera pública política, em Habermas.

movimentos sociais" é automaticamente representada como "baderna", também todas as formas de *accountability* que não pressuponham a responsabilização da pessoa física tal como definida pelos Estados Nacionais é inválida. Por essa concepção, implica-se que a origem dos processos políticos, o que é bastante duvidoso.

Nessas circunstâncias hostis, a estratégia mais visível de entrada do ciberativismo prefigurativo na esfera pública generalista procura ser coerente com a pré-estruturação telemática dos espaços de contravisibilidade pública. O "sequestro de agenda" da mídia corporativa permite colocar em circulação massiva imagens-câmera produzidas em situações de tomada determinadas para tentar torná-las "à prova de voz *over*": não só as imagens podem ser muito intrigantes para o público massivo, mas o esforço de "canalização" corporativa da interpretação fica tão evidente que propicia intervenções desviantes.

O efeito crítico é acentuado pelo fornecimento ao público usuário de tomadas adversárias aos ciberdocumentários ciberativistas, através da apropriação pirata de imagens de transmissões *broadcast*. O "efeito de distanciamento" ocorre, por exemplo, quando se observa a diferença de comportamento dos cinegrafistas profissionais assalariados e dos video-ativistas voluntários, em situações de confronto urbano, ou no acesso a atividades cotidianas dos movimentos sociais, negligenciados pela imprensa massiva.[233]

Por outro lado, muitas das imagens de intervenções urbanas dos movimentos sociais e/ou "artivistas", postas em circulação na esfera pública ampla como "exóticas", podem ser tão intrigantes para o público que as legendas verbais, apostas pelos comentaristas dos meios de comunicação de massa, se mostram disparatadas (*Barraco da Globo,* 2003). Em todos os casos, as imagens das situações de tomada, geradas nas intervenções, pretendem que a mudança de hábitos de apreciação enseje outras mudanças de hábitos coletivos no público.

Internamente, os sujeitos denominados com pseudônimos individuais ou designações coletivas se submetem a um contínuo escrutínio entre os participantes dos contrapúblicos ciberativistas, avaliados segundo seu compromisso político mútuo. Porém, é um

233 Vide *Essa é a cara da democracia, Brad – Uma noite mais..., Miami Model, 2004.*

“patrulhamento ideológico” diferente daquele das organizações políticas clandestinas das décadas anteriores. Nos coletivos ciberativistas, a vigilância do comportamento dos participantes é “orientada ao objeto”. Os participantes dos “novos novos movimentos sociais” tendem a atuar com múltiplos pertencimentos coletivos. Os ciberativistas costumam ser, além de midiativistas, vinculados a algum outro movimento ou coletivo de foco específico, defendendo causas que, por demandarem maior visibilidade pública, os conduziram à luta pela democratização das comunicações. Os motivos de defecção, a cooptação política ou financeira, reveses afetivos, exaustão diante de ameaças judiciais, têm caráter difuso, típico da “sociedade de controle”, tomam a forma de seduções ou constrangimentos individuais.

O uso de pseudônimos, ao contrário de uma esquiva da *accountability* pessoal, compromete o participante como uma *persona* cujo comportamento no contexto dos espaços públicos autônomos é julgado com tanto rigor quanto é o cidadão pelo Estado, o consumidor pela sociedade de consumo, ou o trabalhador pela empresa. O “pseudonimato” serve menos para evitar o controle social externo do que para que o indivíduo prefigure uma identidade congruente com as condições de validez dos espaços de visibilidade pública autônomos. Até certo ponto, essa multiplicação de identidades conforme diferentes contextos de *accountability* permite aos contrapúblicos ciberativistas ignorar em quem o indivíduo vota, para quem trabalha, o que compra, como vive sua vida doméstica. Importa que seja solidário com os demais participantes nas situações de interação social pertinentes aos contrapúblicos, por exemplo, mantendo sigilo sobre os processos deliberativos dos coletivos ou renunciando a aproveitar-se pessoalmente das relações políticas que estabeleceu como ativista, ou a expor segredos sobre o funcionamento interno das organizações, o que inclui conhecimentos técnicos gerados através delas.

Há muitas variantes nos usos de pseudônimos nos públicos ciberativistas. Deve-se concordar com Samuel (2004), quando sustenta que o anonimato, o “pseudonimato”, as identidades coletivas ou as identificações individuais civis traduzem modos específicos como os ativistas se relacionam com sua *accountability* pública na constituição de

contrapúblicos autodeterminados: *hacker*s agressivos ficam no anonimato ou usam pseudônimos não rastreáveis para escapar da perseguição judicial ou militar. Ciberativistas promotores de performances públicas de desobediência civil *on-line* e programadores politizados preferem pseudônimos individuais ou *personæ* coletivas, no intuito de criar identidades abertas, retórica de autoapresentação coerente com sua atuação artístico-tecnológica. Militantes políticos tradicionais usam a telemática apenas como forma mais barata e eficiente para a mobilização massiva, dentro da retórica clássico-industrial de expressão "objetiva" de conteúdos proposicionais e relações intersubjetivas assimétricas (enunciador autorizado central, enunciatário atomizado periférico), tendem a explicitar seus nomes próprios como autores das enunciações. Estão mais interessados em capitalizar pessoalmente os eventuais sucessos das ações na esfera pública ampla do que constituir prefigurativamente espaços de visibilidade pública autônomos.

Porém, são equivocados os juízos de Samuel e de Salter (2003)[234]quanto à suposta esquiva dos ciberativistas de assumir a responsabilidade por seus atos. Examinando as pretensões de correção relacionais implícitas dos ciberdocumentários prefigurativos, cuja ênfase retórica incide nos componentes perlocucionários das enunciações; das discussões nos seus paratextos telemáticos (listas de discussão dos coletivos, seções de comentários das páginas dos vídeos, documentos coletivos); e segundo minha experiência pessoal como participante de coletivos ciberativistas; pode-se afirmar que as comunicações ciberativistas não têm sua legitimidade comprometidas por uma falta de *accountability* pública individual.

O uso de pseudônimos e personas coletivas são expressões de formas de *accountabilities* contrapúblicas. Estas são incomensuráveis aos padrões vigente de responsabilização da esfera pública ampla (burguesa e "de produção"), pré-estruturadas de modo concentratório. A *accountability* entre pares é mais uma maneira pela qual os contrapúblicos denunciam a impostura da "universalidade" da esfera pública generalista. As variações nas praxes de produção de identidades coletivas mostram o esforço dos ciberativistas em desenvolver métodos de autoapresentação dos enunciadores como catalistas dos processos que

234 SAMUEL,2004; SALTER, 2003, p. 137 e subs.

Habermas (1997) chama de “comunicação sem sujeito” — como se não existissem sujeitos coletivos. Na verdade, a emergência de enunciações públicas provenientes de enunciadores difusos da sociedade civil é o principal sinal de vitalidade democrática em um corpo político[235]. É, por assim dizer, a fonte das suas abduções políticas, se não for demasiada ousadia conceber a esfera pública como uma mente coletiva. Isso condiz com o ideal de “desaparecimento” da autoria dos ciberdocumentários prefigurativos. Autores anônimos, obscuros ou coletivos libertam as enunciações ciberdocumentárias da dependência da interpretação das personalidades de enunciadores individuais, tornando vazia a ideia de uma origem dos processos comunicativos públicos. Não é por acaso que os livros do coletivo italiano Wu Ming (無名, “desautor” ou “anônimo”) fizeram tanto sucesso entre os ciberativistas dos anos 2000. Sua retórica procura seguir, na prática, o antigo preceito taoista do “desagir” (無為而無不為, “wú wéi er wú bu wéi”): a ação é tão mais eficaz quanto mais propiciar que o contexto gere seus resultados necessários e quanto menos intervir pontualmente, gerando resistências[236].

A ocorrência da comunicação sem sujeito individual, como tipo específico de ação comunicativa espontaneamente surgida na esfera pública “anárquica” (o estrato não-institucional da *Öffentlichkeit*) parece ter sido facilitada pela dinamicidade cibertextual do ciberdocumentário, já que mediatização telemática — pelo menos até agora — favorece o dialogismo[237]. A tendência à “convergência” entre retóricas midiáticas trazida pela digital-telematização da produção intelectual — a qual produziu tanto sincretismo quanto depurações — também favoreceu o atravessamento de contextos institucionais característicos desse tipo de comunicação. Como, a rigor, não é possível haver uma enunciação “sem sujeito”, os ciberdocumentários ciberativistas são no mais das vezes apresentados como enunciações coletivas de origem difusa ou obscura. A individualização das autorias torna-se aqui irredutivelmente problemática, deixando o crítico ou analista de

235 MENDONÇA, 2006; Id. , 2007
236 Cf. JULLIEN, 1998.
237 SALTER, 2003, p. 129

mídias sem outras opções de designação de autoria além das que os enunciadores apresentam: “pseudonimatos” e/ou “coletivonimatos”.

Como já vimos, no ciberdocumentário ciberativista, a tendência à disseminação do enunciador é corporificada (ou melhor, “catacretizada”) nas inúmeras formas de máscara mobilizadas nas enunciações ciberativistas prefigurativas. Vários tipos delas se justapõem ao longo das enunciações: do “passamontanha” dos neozapatistas às máscaras caricatas do “carnaval contra o capital” londrino, destas às “toucas ninja” dos *black-blocs* quebrando vitrines em Seattle; estes aparecem ao lado das fantasias de baile e das roupas de pneus dos *Tutti Bianche* em Praga, Gênova e São Paulo, destas aos *wipes* que escondem as identidades dos participantes de barricadas da repressão. A lógica da autoria disseminada que determina o uso de máscaras corporais é replicada em índices verbais: no lugar de nomes próprios, codinomes de todos os ciberativistas nas listas de discussão e encontros presenciais; no lugar de endereços, títulos espirituosos de seus centros sociais; ao invés de pessoas jurídicas, nomes coletivos genéricos (tais como Luther Blisset, Vanderlyne Selva, Karen Elliot, Monty Cantsin). Todas essas designações que servem ao mascaramento são enlaçadas, nos ciberdocumentários, pelo rosto do videoativista oculto no extracampo da sua máscara-câmara-cabeça na mão. A reiteração dos mascaramentos tem propósitos retóricos definidos. Máscaras — ou melhor, estas máscaras,[238] — não são capuzes: de um lado, os sujeitos-objetiva personalizam-se coletivamente usando máscaras e vestes idênticas; de outro, usando a câmara como máscara, o sujeito-ocular reforça a imersão do sujeito-tela (o enunciatário) como presença vicária nas situações de tomada.

Não se trata, portanto, de ocultar a identidade individual, negar-se a ter um nome, fugir das responsabilidades políticas. Pelo contrário, ao desindividualizar o agente e criar uma persona não-individual, os participantes tornam o sujeito da comunicação incomensurável à personalidade individual fixada nos cartórios e batismos. Rejeita atribuir a este a origem da agência. Veja-se o caso do “Subcomandante Marcos”. Apesar de, poucos anos depois do levante de Chiapas, ter sido revelada sua “verdadeira identidade”, a parte do público

238 Cf. DELEUZE, GUATTARI, 2003, p.49

mexicano que simpatizava com os guerrilheiros se recusou a identificá-lo como um indivíduo, reagindo com indignação . O “Sub Marcos” continuou não só a ser identificado pelo seu codinome, mas também permaneceu sendo representado sempre mascarado. O passamontanhas é a alegoria do neozapatismo, porque convida à identificação coletiva com a mesma causa: em um dos vários vídeos pró-neozapatistas que inicialmente eram distribuídos através do correio pelo CMI-Brasil, *Zapatistas*, (2003) aparecem manifestações onde todos, homens mulheres e crianças usam as máscaras “passamontanha”, gritando e empunhando uma faixa “todos somos Marcos”. Da mesma maneira, um dos documentários colecionados nos Circuitos Compartilhados serve para a denúncia do racismo brasileiro afirmando *Zumbi Somos Nós* (2007). As máscaras não servem apenas para desindividualizar a rebeldia ou para esquivar-se da repressão biopolítica. Servem, de modo explícito, para confabular identidades coletivas míticas.

A “desrostificação” promovida pelas máscaras ciberativistas é um recurso desindividualizante que se articula como uma “contra-máquina abstrata da rostidade”, que instala os juízos perceptuais que configuram o sujeito individual como origem das enunciações. Dos usos mais lúdicos aos mais belicosos, as máscaras são o contrário do controle: o propósito político dessas desrostificações fica evidente na coleção de fotos de ativistas mascarados de várias épocas e lugares numa coleção de fotos colecionadas por Jürgen Klauke, *Antlitze*, “Rostos”, a respeito da qual Zbikowski (2002) tece os seguintes comentários:

> Máscaras de disfarce não só escondem a identidade, como também ocultam quaisquer sentimentos que a pessoa possa ter. Por essa razão, disparam noções de ilegalidade e criminalidade. Máscaras de disfarce protegem contra a identificação — e contra a comunicação. Máscaras de disfarce são formas de elidir seu rosto. Por outro lado, elas criam mistério e causam atenção redobrada. Elas também decidem em que direção, para onde, a percepção do observador deve se dirigir. (…)

> Recorrentemente, tem sido observado que Klauke se refere em seu trabalho fotográfico às situações que definem nossa identidade nas mídias de massa. As figuras de gente disfarçando-se com máscaras são, de modo semelhante, determinadas pela mídia. Tem conotações negativas na mídia na medida em que é ali prioritariamente associada com criminosos, expressando o escape do controle. Tais mascaramentos, portanto, são uma expressão da tentativa de tornar inidentificável a identidade e, assim, garantir que os sistemas de vigilância governamentais não o possam identificar. A máscara do anonimato se torna a proteção física para o indivíduo que quer agir no desvio do padrão da opinião pública numa esfera de medo e ameaças vindas de uma vigilância pública total. Pois não são só os terroristas, mas também os opositores da globalização e protetores do meio-ambiente que usam mascaras para cobrir seus rostos durante as manifestações. Ao escolher o título *Antlitze* [rostos] para pessoas mascaradas — e fotos mostram não só seus rostos, mas também seus disfarces — ele enfatiza até que ponto o rosto, e com ele a individualidade, é ameaçado pelo domínio público hoje, e quão pouco espaço efetivamente existe para eles agora, e quão pouco sua presença é desejada na esfera pública. O indivíduo que permanece silencioso atrás das máscaras pode ser lido como uma metáfora da posição do cidadão na sociedade de hoje. Klauke mostra quão individuais as máscaras de disfarce são, apesar de tudo — e o quão fortemente nossa percepção é predicada por normas sociais. (ZBIKOWSKI, 2002, p. 195 e 199)

Há um terceiro aspecto do uso das máscaras e/ou pseudônimos nos ciberdocumentários prefigurativos. O uso destes disfarces francos denuncia, por contraste, a impossibilidade da *accountability* individual dos membros do aparato repressivo, a burla dos procedimentos formais de identificação institucional de policiais escondidos atrás de capacetes, sem nomes no uniforme, policiais ou paramilitares à paisana como os que, em 2006, assassinaram o ceemista Brad Will em Oaxaca, ou escondidos atrás de sistemas de câmaras de vigilância, como os que ordenaram “por engano” o assassinato do eletricista Jean Charles de Menezes no metrô de Londres, em 2005.

Muitos dos documentários ciberativistas sublinham as imagens de policiais sem identificação, os sofismas evasivos, os pronunciamentos enganosos de oficiais, burocratas e políticos profissionais. A “retórica estratégica latente” destes é denunciada, quando as declarações dos hierarcas repressivos são cotejadas com abundantes evidências da violência

arbitrária dos seus subordinados. Esses indivíduos, identificados por nome, sobrenome e cargo, ao pertencerem a organizações fortemente hierarquizadas do Estado e da empresa capitalista, indulgem-se repetir os mesmos estratagemas da "banalidade do mal", descritos por Arendt: a hierarquia serve para contornar as responsabilidades jurídicas e políticas individuais quando o "superior" exime-se delas afirmando ter ignorado as ações reprováveis dos seus subalternos; estes, ao mesmo tempo, se dizem inocentes por "apenas estar obedecendo ordens superiores", de modo que a origem da agência é dissolvida ao longo da hierarquia [239].

Portanto, quando as máscaras, incluindo a máscara-câmara do vídeo-ativista e os pseudônimos, aparecem, franca e publicamente, seu propósito é prefigurar regimes experimentais de *accountability* política autônoma. Isso visa ao mesmo tempo propiciar novas adesões aos contrapúblicos e denunciar o apagamento das responsabilidades individuais dos indivíduos identificados às funções de controle social repressivo. Práticas como o "escracho" impedem que os sujeitos físicos possam escapar da reprovação da sociedade civil: os ativistas atuam como nêmese dos seus adversários, constrangendo-os em situações públicas em que eles gostariam de se afastar de suas funções hierárquicas (por exemplo, no chefe do batalhão de choque levando uma tortada ativista na sua defesa de mestrado, em *Brad – Uma noite mais nas barricadas*, 2007).

Por indução, a repetição de procedimentos retóricos conduzem à conclusão de que a condição de sinceridade intencional, efetivamente reivindicada nos contrapúblicos usuários ciberativistas, constitui-se de modo discrepante das condições de validez da esfera pública generalista. Não é de se estranhar, já que propõe transformações nessas condições, negando a sua atual forma, predominantemente pré-estruturada por organizações governamentais e empresariais.

239 É estarrecedor a consistência do padrão da retórica estratégica de esquiva à accountability dos membros dos aparatos repressivos, através de lugares e momentos históricos diferentes. O ardil sistematicamente esvaziam-se de responsabilidade política é basicamente o mesmo, colocando a vontade suposta dos superiores hierárquicos no lugar da perspectivação universal do "imperativo categórico". (Cf. ARENDT, 1987; Id. ,1999; SOUKI, 1998; BRITTO NEVES, 2000; BRITTO NEVES e MAIA, 2008)

(2) Verossimilhança dos conteúdos proposicionais

A veracidade dos conteúdos proposicionais das enunciações documentárias nos/dos contrapúblicos ciberativistas é uma condição satisfeita através da criação de contextos discursivos em que são comunicativamente compartilhadas narrativas de práticas cotidianas e condições adversas vividas por grupos sociais minorizados. Ou seja, ela corresponde à constituição "autodependente", a um campo experiencial comum, mais do que a uma "realidade histórica" externa às relações dos participantes.

Os contrapúblicos ativistas são constituídos nos relatos da atuação de organizações e movimentos políticos de oposição para prefigurar estilos de vida não colonizados pelo poder instituído e pelo capital. A veracidade do conteúdo proposicional dos ciberdocumentários prefigurativos refere-se a um fundamento que é compartilhado à medida em que as atividades dos contrapúblicos ciberativistas criam uma temporalidade própria, através da regularidade com que realizam suas enunciações.

Esse compartilhamento não é isento de conflitos internos. O "movimento de movimentos", desencadeado pelos comunicados neozapatistas de meados da década de 1990, define-se a partir da noção de "coalizão", na qual não se espera homogeneidade de temática, de forma de organização, ou de modelo de sociedade buscado. Por isso, os contrastes éticos geram debates entre as organizações. Há uma grande discrepância entre a topologia horizontal dos coletivos ciberativistas, cujos processos de tomada de decisão visam o consenso e tentam ser descentralizados, e as estruturas hierárquicas dos movimentos sociais tradicionais, que deliberam segundo o modelo agônico e plebiscitário do "centralismo democrático". Isso acarreta objeções recíprocas que circulam em contextos de bastidores das ações públicas comuns, como em listas de discussão "fechadas" e em documentos coletivos produzidos nos diálogos das redes de confiança das organizações.

É o caso da relação do CMI-Brasil com o MST ou com os partidos políticos de esquerda e grupos marxistas de extrema-esquerda: apesar da dedicação com os ceemistas apresentam as atividades anticapitalistas dos movimentos sociais, são obrigados a fazer uma difícil

escolha entre criticar as práticas de vanguarda política do movimento — e municiar a imprensa burguesa — ou fazer vista grossa diante de práticas autoritárias dos movimentos sociais — e contrariar seus próprios princípios político-prefigurativos. O mesmo ocorre com relação ao movimento sindicalista, considerado excessivamente institucional, hierárquico e economicista pela maioria dos adeptos da Ação Global dos Povos. Da mesma maneira, há uma rivalidade entre os participantes do Estúdio Livre, opondo os que são colaboradores de projetos de software livre aos que usam a plataforma apenas para divulgar seus trabalhos. Nos Circuitos Compartilhados, isso aparece na discrepância entre o discurso fortemente autonomista dos organizadores da plataforma (Goto, Orquestra Organismo) e os vínculos institucionais de muitos colaboradores, que procuram se inserir no mercado especulativo de arte. Esta é também a fonte de muitas desavenças dentro da rede *Indymedia*, que aparece na atuação de Graziela Kusch junto com o coletivo do CMI-Brasil-Vídeo em São Paulo.

Porém, na medida em que fazem objeções ao autoritarismo de outras organizações tradicionais da esquerda, os ciberativistas prefigurativos também recebem críticas dessas — principalmente em questões de organização. Há um processo dialógico crítico. Este debate com solidariedade é tanto mais viável quando emerge em contrapúblicos. Os ciberativistas, através das plataformas de publicação aberta e nos processos coletivos de enunciação, esboçam uma esfera pública de oposição ampla, cozendo uma diversidade de grupos políticos da sociedade civil — a "contrapublicidade proletária", nos termos de Kluge.

Como se pode observar dos relatos do movimento epitomizado pelas manifestações do final de 1999 em Seattle, o propósito do documentarismo ciberativista é constituir macronarrativas "de coalizão", que favoreçam a solidarização de grupos que, muito diferentes entre si, são capazes de apoio mútuo e aprendizado comum. O dilema deste espaço de comunicação lateral, ocasionado pelo uso das plataformas ciberativistas pelos movimentos sociais, é que a crítica entre os movimentos tende a ser reprimida por uma permanente expectativa de que os argumentos, surgidos em debates "internos", sejam

transpostos para a esfera pública ampla burguesa e assim aproveitados pelos adversários políticos dos movimentos sociais tradicionais, novos e “novos novos”.

Tal como acontece com os juízos de sinceridade intencional, a veracidade dos conteúdos proposicionais dos argumentos narrativas produzidos nos ciberdocumentários ativistas é duplamente perspectivada. Na cena pública ampla, há um esforço para aumentar as fontes para a contrainformação do público amplo. No âmbito interno, porém, trata-se de produzir “narrativas de origem” catalisadoras de pertencimentos coletivos aos contrapúblicos.

O ciberdocumentário prefigurativo aproveita da carga emocional da participação em atividades semiclandestinas para consolidar reflexivamente o pertencimento coletivo, fornecendo relatos de experiências compartilhadas. A focalização narrativa do documentário ciberativista multiplica a expressão de percepções individuais situadas. Não há grande preocupação com as superposições ou redundâncias — entre outros motivos, porque a digitalização abaixa enormemente o custo marginal da emissão das enunciações individuais nos espaços de publicação aberta. A exigência de imparcialidade do jornalismo convencional é costumeiramente ridicularizada como forma de tutela do enunciatário. Como vimos na discussão sobre compreensibilidade do ciberdocumentário, a tendência é deixar o apreciador resolver as ambiguidades e incoerências surgidas na superposição de perspectivas parciais sobre os eventos através de contatos mais estreitos com os participantes dos coletivos ativistas.

A exigência de rigor descritivo, porém, é um permanente tema de debate: há documentários que alteram a ordem ou o contexto dos eventos por propósitos prefigurativos, há outros em que o sentido dos eventos apresentados sugere que as imagens sejam articuladas em enunciações documentárias ulteriores. O sentido emerge de processos interpretativos abertos, nos quais os conteúdos proposicionais de cada uma das contribuições do público adquirem verossimilhança exatamente na medida em que seus conteúdos são reafirmados nos relatos de outros participantes dos eventos. A superposição de relatos provenientes de pontos de vista diferentes não compensa a “falta” de referenciação de uma autoridade institucional externa, através das liturgias da “neutralidade”, “imparcialidade” e

“objetividade”. O “jogo da verdade” das enunciações documentárias dos contrapúblicos ciberativistas pretende alcançar o rigor exatamente por essas serem emocionalmente carregadas. Essa é a maneira com que pretende fazer com que os públicos escapem do suposto dilema entre a veracidade e a latitude interpretativa dos argumentos narrativos.

O traço mais característico das condições de veracidade propostas nas plataformas telemáticas ciberativistas é o projeto de um ambiente comunicativo no qual a reversibilidade entre as posições de enunciador e enunciatário seria irrestrita. Essa estratégia, que, como vimos, permite contornar o *agenda setting* e as espirais de silêncio, também permite a demonstração do caráter “latentemente estratégico” do jornalismo mass-midiático.

Nos contextos comunicativos ciberativistas, o conteúdo proposicional é sempre em algum grau metadiscursivo: os “acontecimentos do relato” sempre acompanham o relato dos acontecimentos. A impermeabilidade dos dispositivos de midiatização massiva às enunciações da sociedade civil é o assunto predileto do ciberativismo, exatamente porque a democratização da comunicação e dos sistemas de informação são tópicos sistematicamente omitidos da mídia corporativa. Ao lutar contra as restrições ao acesso da sociedade civil ao conhecimento, o ciberativismo se autotematiza como arranjo sociotécnico que propicia a aquisição de poder comunicativo pela sociedade civil. Em alguns casos, como nos documentários instrucionais sobre uso de ferramentas livres, a liberdade de produção de conhecimento para a comunicação pública, método e propósito do movimento do software livre, torna-se também objeto do documentário telemático ciberativista.

Referimo-nos acima, na seção “0”, sobre a compreensibilidade do ciberdocumentário, que ele impõe à apreensão do conteúdo perceptual o esforço de reconstruir a continuidade dos planos a partir de imagens estroboscopizadas, comprimidas e de resolução reduzida. O resultado mais notável do obscurecimento dos pontos de corte aparece nas pretensões epistemológicas da tomada, além de dificultar o trabalho do analista de filmes mais obssessivo, é tender a tornar inaplicável o princípio baziniano da “montagem interdita”[240].

240 BAZIN, 1957

Quando não há cortes abruptos no áudio, em muitos ciberdocumentários torna-se frequentemente impossível distinguir os planos-sequências de sequências montadas com tomadas com grande continuidade visual. Portanto, se, como interpreta Penafria (2006), a edição favoreceria "a representação imaginária e é [para a ontologia do cinema de Bazin] contrária à natureza do cinema", a depender da "ontologia da imagem fotográfica", o ciberdocumentário não é mais cinema — hipótese que esta tese veementemente rechaça.

O ciberdocumentário nega a concepção da imagem-câmera como um objeto inerte, uma coisa. A transparência retórica da enunciação passa a dispensar as "técnicas de transparência" de recursos retóricos isolados. Não se espera mais, na prática, que o plano-sequência ou a profundidade de campo satisfaçam mais pretensões de veracidade do que eles sempre puderam dar[241]. Ou, costuma dizer Fernão Ramos, a imagem cinematográfica é uma pedra com limo: melhor não se apoiar demais nela antes de saber da "circunstância da tomada".

Para a retórica dos ciberdocumentários (ativistas, prefigurativos, mas não só) a reconstrução da "unidade espacial e temporal do representado" passa para segundo plano, no momento em que não temos mais um "espectador perante a ambiguidade que caracteriza o real", mas um público usuário coenunciador. O ônus da prova passa a ser da experiência (*Efahrung*) compartilhada, não mais o fatiche cinefotográfico. Por paradoxal que seja, o *medium* digital que propicia planos-sequências potencialmente intermináveis (vide a série 鐵西區, "A Oeste dos Trilhos", 2003) é exatamente o mesmo que, priorizando a disseminação telemática das enunciações, tende a torná-las epistemologicamente dependentes das dimensões pragmáticas que, em última análise, arrimam-se apenas nas relações de confiança entre os participantes dos públicos usuários das plataformas de publicação.

Há uma tendência geral do documentário ligado aos movimentos contestatórios de envolver os atores sociais em estruturas narrativo-argumentativas criadoras de reflexividade. Enfatiza-se a meta-discursividade, mostrando com insistência as "marcas do processo" na

241 ERHAT, 2005

enunciação: reações dos sujeitos-objetiva à tomada, reflexos e sombras dos sujeitos-ocular, passagem deles a sujeito-objetiva na pré ou pós-produção, comentários verbais homodiegéticos em *over*, metalepses[242] e assim por diante. Isso é uma inclinação acentuada no documentário ciberativista. Seu propósito didático é assumido, pois os vídeos pretendem demonstrar a exequibilidade da produção audiovisual com poucos recursos pelo contrapúblico usuário.

O propósito crítico do ciberdocumentário ativista é o mesmo dos seus precursores, mas com ênfase na produção simbólica. Ao mostrar o método de produção, denuncia-se o caráter "latentemente estratégico" da imparcialidade que a retórica do jornalismo corporativo encena, o ciberdocumentário prefigurativo aplica procedimentos próximos ao "método comunista" de interpretação da realidade pós-industrial. O mau-comportamento dos "profissionais" da mídia corporativa é sistematicamente tematizado (*Barraco da Globo*, 2003; *Brad – uma noite mais..., 2007*). Em ciberdocumentários de contraeventos, as imagens mass-midiáticas são apropriadas para não apenas mostrar seu viés, mas principalmente instruir o público sobre os recursos retóricos usados na tentativa de ocultá-lo. Ao tratar toda enunciação como politicamente interessada, a compreensibilidade da enunciação dos documentários ciberativistas pressupõe que seu público admita que a acurácia dos seus relatos dispensa a neutralidade do enunciador.

Compartilhar o processo de produção dos documentários é também um recurso utilizado para levar adiante a narrativa. Os sujeitos-objetiva participam de deliberações quando à condução da produção, desenvolvendo o discurso metadiegeticamente, de maneira próxima à descrita por Stoler a respeito das etno-ficções de Rouch (vide capítulo. 2, seção "Sujeitos indeterminados"): a narrativa dos ciberdocumentários ciberativistas frequentemente inclui

242 Considerando seu uso em retóricas ficcionais, o Dicionário de Teoria da Narrativa (Reis e Lopes, 1988) descreve a metalepse (ou "transposição") como um "movimento de índole metonímica que consiste em operar a passagem de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo, produzindo geralmente um efeito de extravagância, burlesco ou fantástico." O uso desse recurso na retórica documentária pode ser considerado um dos termos diferenciadores entre conjuntos retóricos clássicos e modernos, transformando-se em um pressuposto das retóricas contemporâneas, interativas, reflexivas e subjetivo-performáticas, porque nesses conjuntos há uma rejeição sistemática de qualquer pretensão heterodiegética ou omnisciente.

eventos da sua própria narração ou apresenta recursos dialógicos paratextuais, pelos quais os enunciadores emulam essa incorporação. A intertextualidade e a metalepse são recursos com os quais o documentário pretende mostrar que é uma atualização de um espaço de visibilidade pública no qual há uma circulação regular das enunciações que as historiciza como sucessão de eventos — a imagem da "corrida de revezamento" [243] tem precisamente esse propósito.

(3) Correção Relacional

As condições de correção relacional com as quais o ciberdocumentário ciberativista se confronta são, mais uma vez, duplamente perspectivadas, conforme sua contextualização, em contrapúblicos, ou em um público generalista. No âmbito do "grande público", os documentários enfatizam a recusa em representar os enunciatários no seu discurso através de figuras passivas como "receptores", "telespectadores", "interactores", "usuários" "consumidores", "clientes" ou "eleitores". O *ethos* da democracia participativa direta atravessa os diversos estratos retóricos do ciberdocumentário ativista.

O apreciador das enunciações ciberativistas é apresentado nelas como um voluntário possível, convidado a: organizar exibições dos vídeos, copiá-los para que mais pessoas vejam gratuitamente, vender cópias para custear suas atividades ativistas, reciclar fragmentos, utilizando-os em outros documentários, organizar novos coletivos ativistas, empreender ações coletivas públicas a serem novamente narradas nos ciberdocumentários e nas plataformas de publicação aberta. Ou seja, o enunciatário implícito do ciberativista prefigurativo é alguém que escolhe entre os vários níveis de envolvimento oferecidos, mas que em algum grau assume a sua responsabilidade política ao se integrar às ações ciberativistas da maneira que lhe for adequada no momento.

243 BRITO NEVES 2010a; Id. , 2010c; Id. , 2010d

A dimensão da correção relacional, como se sabe[244] é aquela que se manifesta no componente perlocucionário da ação comunicativa. É a mesma dimensão de "fazer fazer" que ocupa o desempenho dos artefatos enquanto *fatiches*, quando passam a corporificar determinações sobre as relações intersubjetivas e "interobjetivas".[245] É por essa condição — pouco visível para os métodos intratextuais ou conteudísticos de análise fílmica — que as características narrativas do ciberdocumentário ciberativista mostram-se mais singulares. Supondo que é também por esse componente que se revela o *telos* que distingue a retórica documentária como classe natural da retórica cinematográfica (vide cap. 1), notaremos que o ciberdocumentário ciberativista apresenta suas pretensões de correção relacional de modo reflexivo: a correção relacional tende a ser "rebatida" como o conteúdo proposicional, que pervasivamente serve de fundo para todos os outros conteúdos, que são apresentados com pretensões de verossimilhança mais específicas, locais, temáticas.

O documentário do cinema clássico-industrial era propositivo apenas de modo implícito. Sob o manto do relato descritivo, reforçava as relações pré-estabelecidas por duas das "três máquinas" da indústria do cinema (a bilheteria e a cinefilia massiva). O documentário do cinema tardio ou pós-industrial, desde o documentário subjetivo-performático, surgido no seio dos Novos Movimentos Sociais, vem progressivamente acentuando seu efeito prefigurativo. No caso do ciberdocumentário ativista, isso se torna manifesto a ponto de ser prescritivo: o enunciador recomenda explicitamente ao seu público usuário adotar certos hábitos coletivos, que vão desde o processo de apercepção até a formação de organizações da sociedade civil, com especial ênfase em práticas de consumo cotidianas.

As enunciações documentárias ativistas, desde a maneira como estrutura as situações de tomada até a formação de circuitos públicos, recomendam aos enunciatários usar

244 HABERMAS, 1979

245 *Fatiche* é um termo cunhado por Bruno Latour a partir de "fetiche" e "fato". Com esta fusão, os Science Studies pretendem expor os paradoxos do processo de construção dos "dados objetivos" produzidos pela retórica da pesquisa científica. Segundo Latour, os fatiches são produtos da obliteração, na forma de "leis" ou "fatos" científicos, do caráter controverso do processo de investigação, bem com dos ardis argumentativos empregados na produção de evidências científicas. Sua conclusão é que a objetividade do conhecimento científico depende de uma rede de transposições entre entes sociais e físicos, "humanos" e "não-humanos" (LATOUR, 1994b; Id. , 1995; Id. , 1996a; Id. , 1996b). No entendimento desta pesquisa, as imagens-câmera da retórica documentária são fatiches.

instrumentalmente os vídeos: para difundir sem lucro — para ensaiar novas relações econômicas; para incorporar outros sujeitos aos coletivos, para constituir novos coletivos ou contrapúblicos — experimentando outras definições de condições de validez; atuando politicamente, dispensando representantes institucionais — promovendo a democracia participativa. A relação entre os participantes das enunciações se constitui, portanto, como um espaço interno do discurso que prefigura o espaço externo de práticas comunicativas organizadas segundo outras condições de validez.

Isso ocorre ao mesmo tempo em que os ciberdocumentários se oferecem à apreciação por um público generalista como uma antecipação da inteligibilidade e da validez dos espaços de contravisibilidade pública. Para os participantes dos contrapúblicos, por outro lado, a retórica do ciberdocumentário ciberativista tem propósito comemorativo. Desde procedimentos mais básicos, como a inclusão de paratextos verbais ("essas tomadas foram feitas pelos próprios sem-teto", "esse vídeo foi editado em software livre"), indo até a coordenação de demonstrações urbanas de vastas coalizões de organizações autônomas da sociedade civil, os ciberdocumentários ativistas não têm pudor em serem laudatórios — o que, infelizmente, leva muitos a serem pobres no aspecto visual e nas articulações de montagem.

A reiteração de imagens tomadas de confrontos com forças de segurança pública — com os consequentes ferimentos — são troféus que testemunham a bravura dos manifestantes, como se dissessem: "— Esta mancha são as minhas costas, eu também estava apanhando da polícia!", "— Veja minhas canelas sangrando por causa da bomba de 'efeito moral'". Esse heroísmo é ostentado na própria apresentação de "tomadas perigosas" nas enunciações video/cibertextuais, por causa das suas trajetórias serem tão tortuosas, arriscadas, e/ou clandestinas quanto as que os participantes das ações percorreram. Sua mera circulação pública é motivo de orgulho dos vídeo-ativistas. A narrativa das ações, nesses casos, torna-se indiscernível das ações narrativas: assim como os documentários continuam as "ações diretas", a produção deles também é uma ação direta, feita na clandestinidade. O tom autocongratulatório, com que se ostenta a própria insubordinação, é evidente mesmo

quando isso se refere a regras de instituições menos coercitivas como o mercado de arte (em vários vídeos dos Circuitos Compartilhados) ou a usabilidade de ferramentas estética (documentários instrucionais do Estúdio Livre).

Da bricolagem coletiva de máquinas, à produção de arte anônima disseminada, passando pelo ensino de programação e produção audiovisual, o discurso ciberativista enfaticamente sustenta que a condição de correção relacional no uso das "novas tecnologias" deva ser a universalização do acesso à produção de tecnologia e à enunciação pública para "acabar com o espectador", tornando iguais as oportunidades de expressão por quaisquer meios. O ciberdocumentário ciberativista preconiza, como vimos (cf. citação no início do capítulo 1), a generalização da "ética *hacker*" do contexto computacinal para o das relações sociais em geral. Esta ética pode ser descrita, nos termos da teoria dos atores-rede: "Caixas-pretas de todo mundo, abrí-vos!". É distintivo do ciberativismo prefigurativo que, nas trajetórias traçadas pela evolução das suas plataformas telemáticas, as semioses operadas em diferentes camadas retóricas tendam à ganhar coalescência. Isso decorre de os diversos recursos retóricos estarem submetidos a mesmas exigências de correção relacional muito parecidas: a retomada das ruas equivale à publicação aberta que equivale a software livre (Hamm, 2005). Esta convergência decorre da circunstância de que o uso da maioria dos recursos retóricos se inclina para a busca da universalização do acesso ao conhecimento tecnocientífico, através da democratização das comunicações. Isto é válido para as enunciações documentárias audiovisuais, como também para os demais estratos retóricos que elas integrem, ou para os que lhe servem de componentes.

Em termos semiótico-pragmaticistas, semioses dos arranjos retóricos ciberativistas são dirigidas para a concreção de um mesmo princípio (ou *legissigno*) que, como interpretante lógico, vai sendo replicado através dos sucessivos universos de discurso em que o ciberdocumentário atravessa. Vamos, sem perda de continuidade, dos princípios de horizontalidade das relações políticas entre os participantes para a autogestão das plataformas telemáticas, dela para a tematização permanente das condições políticas da comunicação pública, daí para o desenvolvimento de uma ética de solidariedade entre os

participantes do público usuário, para a experimentação econômica com os “novos direitos autorais”, para a construção de ferramentas “livres” de produção de mídia por públicos usuários codesenvolvedores, para a organização de exibições, mostras e circuitos “autodependentes”.

Porém, esta é uma trajetória de deriva, mais que de “desenvolvimento”. Os projetos técnicos, estéticos e políticos vão redefinindo suas próprias metas parciais ao longo do processo. Por isso, o ciberdocumentário ciberativista emerge como um tipo de argumento narrativo metassemiótico, cuja integração entre suas proposições e seus termos (ou “actantes”) tende a crescer com o tempo, com o número, e com a diversidade desses, distintivamente, com a pluralização dos públicos concernidos nos ciberdocumentários, recursos técnico-retóricos empregados e assuntos tematizados.

Trata-se, em última análise, do resultado da trajetória histórica específica do ativismo ligado às mediações digital-telemáticas, cuja progressão pode ser descrita como produção de traduções intersemióticas.[246] Nela, os vários conteúdos proposicionais, narrativas de/como acontecimentos, vão constituindo modos específicos de relação entre os participantes das enunciações à medida em que os argumentos narrativos atravessam os “suportes”.

No projeto e na construção das máquinas lógicas, o *telos* ciberativista foi originalmente corporificado na contra-cultura tecno-bricoleira dos *hackers*, entre os anos 1970 e 1980. As práticas de tecno-bricolagem, primeiro de hardware e depois de software, passam a ser mediadas pelo mercado de bens de consumo duráveis a partir de meados dos anos 1980. É da bricolagem de máquinas que os primeiros computadores pessoais (*Apple, TRS-80, Sinclair, Commodore,* entre outros) foram desenvolvidos. Originalmente, eram manufaturados em laboratórios improvisados e enviados pelo correio (a primeira rede distribuída) como kits de baixo custo para serem montados por outros hobbystas. Assim como no início da difusão dos ciberdocumentários prefigurativos, as redes postais têm

246 PLAZA, 2003

importância capital para a criação de hábitos de comunicação horizontal, modelados por redes distribuídas[247] .

A prática de inovação “de garagem” emergiu (e ainda emerge) em contextos de aproveitamento autônomo do tempo de trabalhadores imateriais subempregados, e de recursos técnicos ociosos acessíveis. Essas máquinas lógicas bricoladas não tinham então um propósito político imediato — na verdade, seu propósito era obscuro e foi sendo codeterminado ao mesmo tempo pelos públicos usuários (eles próprios em processo de identificação) e pelos manufatureiros. Tomava-se um pretexto mercadológico vago para universalizar o acesso aos computadores digitais, ou seja, ao aumento vertiginoso da capacidade de autocontrole simbólico surgido com eles (Lindsay, 2005). Mais uma vez, os indícios de demandas coletivas não atendidas aos planejadores da indústria de cultura provêm das práticas de contrapúblicos. Porém, a invenção de máquinas lógicas “de garagem” aponta para demandas culturais não somente mal satisfeitas, mas que dificilmente seriam atendidas pela indústria cultural “clássica”, massiva e industrial.

Amateurs, *bricoleurs* e *hackers* alimentaram o surgimento de uma indústria de cultura “tardia”, baseada na exploração demagógica da produtividade semiósica espontânea dos públicos. Com o iminente colapso da indústria de cultura “clássica”, o novo arranjo pós-industrial de exploração cultural extrai a riqueza da sociabilidade cotidiana, concentrando poder financeiro e simbólico, intermediando a difusão de modelos de relações interpessoais.

Isso começou a se ensaiar em meados dos anos 1990 com a “estética relacional” (Bourriaud, 1998), situando os curadores como nova classe dirigente cuja operaçao é pinçar experimentos artístico-políticos típicos dos anos 1970 — “situações”, *assemblages*, ambientes e *happenings*, “antiarte ambiental” e a própria cultura *hacker* [248]para longe do contexto ativista e para dentro do mercado especulativo da arte. A despeito do esforço que ideólogos do mercado de arte, como Bourriaud, fazem para denegar a transposição das

247 NEUMARK, 2006
248 KAPROW, 1966; OITICICA, 1986

propostas de estetização do cotidiano dos anos 1960-1970 para os anos 1990, há bem poucas diferenças significativas. Uma é que, no momento atual, a comodificação da sociabilidade passou a ser feita por "artivistas" menos politicamente comprometidos do que há trinta anos. Outra é que isso se faz em benefício da supressão de quaisquer limites objetivos para a especulação financeira com os objetos artísticos, já que depois da "virada conceitual", a arte está dispensada de ser consubstanciados materialmente.

Dez anos depois da *hype* da estética relacional, a fórmula seria massificada pela "Web 2.0": sites de "relacionamento", plataformas de "compartilhamento" de mídia, aplicativos remotos "gratuitos" devoradores de privacidade, dispositivos de indexação do conteúdo operados gratuitamente pela comunidade cliente, são, como vimos no capítulo 2, recursos retóricos através dos quais as corporações empresariais realizam a lucrativa pilhagem estatística de todo tipo de informações sobre hábitos, de consumo, tendências políticas e práticas culturais dos usários, que adquirem grande valor de mercado porque são derivados dos usos efetivos desses recursos pelo público.

Não obstante, a apropriação popular dos desenvolvimentos dos computadores, câmeras, microfones, telas , entre outros, permanece sendo uma autêntica "comunicação espontânea da esfera pública anárquica", resistindo a ser completamente capturada pelas relações de propriedade de tipo capitalista. Ainda hoje, a tecno-bricolagem espontânea esvazia as noções historicistas de obsolescência e inovação, fornece a base para o autoditatismo coletivo que distingue o hackativismo como movimento político transnacional. [249]

O desenvolvimento de máquinas lógicas de baixo custo e usabilidade "amigável", indiretamente favoreceu a integração dos componentes da política ciberativista. A indústria de hardware e software investiu no melhoramento da usabilidade para o público leigo, para explorá-las comercialmente com sucesso, produzindo-os em escala suficiente para que computadores e *camcorders* venham se tornando eletrodomésticos.

Embora as corporações empresariais tenham grande poder de determinar o fechamento dos arranjos sociotécnicos, arrancando super lucros monopolistas e concentrando o poder sobre

249 LINDSAY, 2005; LEWANDOWSKA, 2007

as inovações de máquinas, algoritmos e enunciações “espetaculares” e “autoespetaculares”, não podem escapar do “processo de mútua articulação e alinhamento entre características do produto e demandas dos usuários” (SCHOT, BRUHEZE, 2003. p 231). O interesse da sociedade civil (ou da “esfera pública anárquica”) se manifesta, através dos códigos do consumo, em favor do aumento da capacidade de comunicação autônoma. Isso implica na oferta de meios de comunicação de uso civil com um poder cada vez maior de criar laços e compartilhar experiências.

A dinâmica de inovação de software, mais uma vez, envolve uma dupla lógica. A primeira é semelhante àquela das evoluções de hardware, o velho diálogo do consumo entre um autoritário loquaz e um dissimulado taciturno. A apropriação industrial de inovações de origem tecnobricoleira concentra poder enquanto democratiza o acesso aos recursos de comunicação para os cidadãos, que são reapropriados no “bazar” das práticas desviantes dos usuários que, por sua vez, são capturadas por desenvolvimentos ulteriores da “catedral” [250].Porém, por sua “imateriailidade”, a criação de software permite realizar uma outra dinâmica, não concentratória, recomendando para o comércio de conhecimentos a adoção de uma economia da dádiva, ou do ideal peirceano da ética científica (vide epígrafe deste capítulo). A partir da existência de um público de *experts* e/ou aficcionados, a presença de cidadãos politicamente ativos conduziu os pesquisadores a compreenderem o movimento do *software libre* como movimento político transnacional e transcultural.

Neste processo de politização do uso e desenvolvimento de máquinas lógicas e algoritmos, iniciado em meados dos anos 1970, consolida-se um argumento filosófico contra a apropriação privada do *software*, do conhecimento tecnocientífico e, em geral, dos produtos do trabalho imaterial, que sai para as ruas para enfrentar a polícia [251].

A partir da observação de que, diferente do consumo dos bens materiais, no compartilhamento dos bens simbólicos, não há destruição do valor de uso — pelo contrário, ele aumenta, pois o compartilhamento propicia o aperfeiçoamento dos programas — o

250 RAYMOND, 1998
251 STALLMAN, 1999; DARKEGGIE, 2005

movimento de *software* livre denuncia a propriedade privada de patentes, tecnologias e programas como uma prática injusta e danosa para a sociedade. Além de fornecer programas de código aberto, o movimento defende, por exemplo, que a propriedade comunitária dos bens simbólicos (ou seja, pública, não estatal, não privatizável) seja transformada no padrão jurídico — ou seja, que se deixe de pressupor que, na falta de afirmação explícita contrária, o regime de propriedade das obras é o do "todos os direitos reservados". Ao vedar legalmente a privatização de seu trabalho imaterial, os ciberativistas determinam uma inflexão em aspectos fundamentais da semiose social no plano perlocutório da interpretação das enunciações documentárias, ou seja, nas suas condições de correção relacional.

A invenção de formas jurídicas de propriedade intelectual visa efeitos que ultrapassam propósitos "antiproprietários". A adoção das formas jurídicas de apropriação pública não privatizável do trabalho imaterial como padrão jurídico internacional se tornou uma pauta política que é conduzida para o interior dos sistemas políticos institucionais[252] Paralelamente, os ciberativistas difundem práticas de contorno da legislação (*policy circumvention)*, [253] em que se aproveita de brechas de legislação para avançar processos de difusão simbólica institucionalmente irrestrita.

Instrumentos jurídicos como o *copyleft*, as *General Public Licences* (GPLs) e o sistema de geração de licenças *Creative Commons* foram desenvolvidos para prescrever procedimentos de uso social dos produtos simbólicos, que seus autores consideram mais legítimos do que as formas tradicionais de apropriação privada do trabalho imaterial (*copyright*, registros de patentes e de marcas). As chamadas licenças livres são dispositivos jurídicos que usam o velho princípio de "quem pode mais, pode menos" para que os produtores de bens simbólicos possam criar "novos direitos autorais" congruentes com sua condição de membros de públicos usuários: o autor (individual ou coletivo), gozando seus pelos direitos de proprietário de todos direitos autorais e patrimoniais sobre seu trabalho, proíbe que

252 BENKLER, 2000; LIANG, 2003; LESSIG, 2006; MOREAU, 2010
253 Cf. SAMUEL, 2004

qualquer dos seus usos futuros ou das obras produzidas a partir dele permitam que seja privatizado ou que se restrinja a sua disponibilidade para apropriação pública.

Em geral, os autores reservam para si apenas o direito de serem pessoalmente identificados em seus produtos. Por motivo econômico, criar e manter uma boa reputação é estratégico para os programadores, pois quase sempre eles se sustentam, como a maioria dos músicos e atores, "por performances", ou seja, com recursos provenientes da prestação de serviços para clientes institucionais: programação por encomenda, customização de programas para clientes, atividades de ensino e pesquisa, suporte técnico para usuários.

Portanto, o modelo de relações econômicas do software livre (que, insiste Stallman, não é nem grátis, nem estatal) é apresentado como uma estratégia liberal radical para a desconcentração do capital e do poder das corporações empresariais sobre a sociedade. Ao invés de organizações hierarquizadas de exploração do trabalho assalariado, o modelo é de um público de colaboradores no qual cada participante explora o conhecimento acumulado por todo o coletivo sem poder, porém, acumulá-lo como capital privado.[254]

O movimento do *software* livre é composto por pessoas e organizações extremamente heterogêneas, indo desde os *bricoleurs* individuais a corporações empresariais, passando por todos os tipos de organizações autônomas da sociedade civil e também por autarquias governamentais. A atuação do movimento, como produtor de bens simbólicos concretos, é realizada através de "comunidades de desenvolvimento", que na verdade são subpúblicos ou contrapúblicos usuários, que se organizam de modo reticular (ou, idealmente, "rizomático"). Dedicadas ao desenvolvimento de programas, nessas "comunidades éticas" admitem-se vários níveis de colaboração, desde a contribuição de usuários completamente leigos (*newbies*), que traduzem manuais, enviam sugestões ou relatam maus-funcionamentos, até usuários-desenvolvedores proficientes em diversas áreas (redatores de manuais, designers, "codeiros" avançados, administradores de projetos). Alguns projetos de *software* livre em que há financiamento governamental, provenientes de ONGs, ou de

254 CLARKE, 2009; STALLMAN, 1992; Id. , 1994; FREE SOFTWARE FOUNDATION, 2009

laboratórios especializados, alguns programadores são profissionalizados para desenvolver seu trabalho em *software libre* como trabalho assalariado.

Embora alguns *techies* de alto nível desfrutem de grande autoridade moral na condução dos projetos desses públicos usuários, a maior parte das decisões são tomadas através do consenso entre os participantes dos projetos. As divergências mais severas de concepção ou de organização do trabalho são resolvidas com a criação de *forks*, "bifurcações" de versões divergentes dos programas. Mas é comum que participantes do projeto original continuem a colaborar simultaneamente no desenvolvimento das várias versões. Eventualmente, quando o público usuário codesenvolvedor fica insatisfeito com decisões unilaterais dos programadores originais (por exemplo, o lançamento de uma versão proprietária do software), os projetos derivados passam a ser desenvolvidos sem contribuições ulteriores dos seus programadores iniciais. É este o caso de vários dos programas de publicação aberta da rede *Indymedia* e também do programa de edição de vídeo *open source*, mais conhecido como Cinelerra, que deu origem ao Cinerra CV (*Community Version*) e este, ao Lumiera.

Essas características do processo de trabalho decorrem, em parte, do fato de a maioria do trabalho ser voluntário e de os problemas tenderem a ser de natureza lógica-formal. Há um consenso tácito quanto à rejeição de um "fechamento das caixas-pretas", que conduz os designers e codeiros a evitar fazerem com que as ferramentas funcionem de maneira demasiado transparente. Em geral, há uma tendência a conduzir os usuários finais a se aproximar do trabalho mais "baixo nível". Porém, não são raros os casos em que os programadores, desconhecendo boa parte do fluxo de trabalho de produção de mídia, acusam os usuários de comodismo, enquanto estes consideram herméticos e elitistas os programadores mais avançados.

Outro motivo relevante, embora difuso, é que o *ethos hack*-ciberativista privilegia formas diretas de participação. O trabalho é organizado de modo a distribuir os problemas conforme as competências específicas de modo a aproveitar todos os esforços disponíveis, e também de tornar objeto de um diálogo público a concepção geral de cada ferramenta

lógica. Além da criação e aperfeiçoamento de programas, essas comunidades têm papel formativo, propiciando práticas de "autodidatismo coletivo" no aprendizado da programação necessário ao desenvolvimento dos programas. Em alguns casos, como o dos programadores (ou *techies*) da rede *Indymedia*, a conversa sobre assuntos técnico-políticos leva os participantes a encontros presenciais, à formação de laços pessoais de solidariedade, e ao compartilhamento de experiências afetivas intensas, por exemplo, em manifestações ou "residências"[255].

O transporte do *ethos* das "comunidades" de desenvolvimento do software livre para a produção audiovisual resultou em mudanças nas pretensões de correção relacional do ciberdocumentário ativista. A diferença está no modo de relação proposto para os participantes das enunciações. A cultura de compartilhamento e pluralização do software livre tem grande importância nesse sentido, podendo-se esperar que sejam tão mais determinantes para o ciberdocumentário quanto mais próximos os enunciadores estiverem das "comunidades de desenvolvimento" do software livre.

Essas transformações são pouco apreensíveis pela abordagem intratextual da crítica de tendência "desconstrutivista" — que, há quinze anos atrás, acreditava que as imagens digitais jogariam uma pá-de-cal nas pretensões epistemológicas do cinema documentário.[256] Os traços da retórica prefigurativa, como vimos, seriam detectados nas práticas militantes, "populares" e comunitárias de produção de vídeo, se essas não fossem negligenciadas pelo estetismo da maioria dos críticos, que fechavam um olho para os efeitos do seu hábito de pinçar enunciados do contexto da enunciação para poder concentrar seu esforço na análise dos "jogos de linguagem" intratextuais.

A dificuldade para a perspectiva desconstrutivista é que as inovações incidem na dimensão perlocucionária das enunciações documentárias, nas quais os enunciadores prescrevem o modo de circulação, conformando de modo específico a constituição dos seus enunciatários como público. Uma maior atenção aos componentes pragmáticos destacaria esses aspectos,

255 COLEMAN, 2004
256 Id. , 1995; Id. , 2000; DUBOIS, 1999

além do evidente retorno às práticas de tomada do cinema direto dos anos 1960 ou da semelhança entre as situações de tomada do ciberdocumentário e as do documentário subjetivo-performativo ou do vídeo doméstico.

Apesar de alguma relutância inicial quanto a reconhecer a relevância de replicar os princípios da produção colaborativa livre para o cotidiano urbano (demonstrada pela posição do *Critical Art Ensemble*, em meados dos anos 1990), no final daquela década, o ciberativismo prefigurativo assume que foi cada vez mais reconhecendo a necessidade de afirmar suas propostas através de "ações diretas" de desobediência civil em espaços físicos. Pelo convívio com os *squatters* anarco-punks autonomistas dos anos 1980, herdaram a prática dos situacionistas de realizar as ocupações de edifícios e vizinhanças de áreas degradadas, objeto de especulação imobiliária ou ameaçados de processos de "gentrificação" por governos tecnocráticos.[257]

Desde então, a gestão de espaços físicos coletivos, com organização de eventos contraculturais —entre eles, encontros presenciais de *hacker*s —assim como a criação de centros sociais em vizinhanças marginalizadas, às vezes em apoio a movimentos por moradia e terra, e transporte urbano, forjou laços de confiança duráveis. A relação de corresponsabilidade por lugares de experimentação estético-político-tecnológica (ou seja, de práticas prefigurativas) favoreceram a formação de uma ética, que na virada do século passou a ser provocativamente aplicada na reapropriação de espaços públicos, em movimentos internacionais como o *Critical Mass* (no Brasil, as "bicicletadas") e o *Reclaim the Streets* ("Reclame as Ruas"), que evoluíram para as ações do "Carnaval contra o Capital" e dos Dias Globais de Luta, Rádios comunitárias e livres [258]. Essas práticas são referências fundamentais para a estruturação do *ethos* do ciberativismo prefigurativo, desde a estruturação das situações de tomada às práticas de visionamento coletivo.

A partir daí, há uma confluência de práticas, em que frequentemente os ciberativistas se engajam em vários movimentos ao mesmo tempo: uso livre do espectro radiofônico e

257 HAMM, 2005; Id. ,2006; DARKVEGGIE, 2005

258 NOTES FROM NOWHERE, 2003, p. 107-302; MEIKLE, 2002, p. 7-27 e p. 88-112; arnison, 1999; Id. , 2006

teleradiodifusão clandestina, produção de software livre e manutenção de plataformas e serviços telemáticos protegidos dos controles governamentais, criando ferramentas de navegação na Internet que burlam controles governamentais e corporativos. A integração entre essas atividades é intensivamente experimentada nas organizações ciberativistas. Por isso, as plataformas de publicização, como ações comunicativas "publipoiésicas", portadoras de ações comunicativas, são talvez a melhor demonstração da singularidade do ciberativismo prefigurativo enquanto *praxis* política.

A expressão mais germana ao ciberativismo é a reconstrução de máquinas lógicas: modelos ou protótipos de câmeras, microfones ou computadores, programas de produção de mídias, algoritmos de codificação de imagens ou de criptografia de dados. O ciberativismo retoma os debates sobre "a ideologia do dispositivo" de 40 anos atrás.[259] Tenta, nos espaços de contravisibilidade pública que constitui, submeter todos os recursos retóricos ao julgamento sobre a correção das relações que pressupõem seu uso.

Por isso, boa parte da panóplia videográfica está sujeita a ser reprovada como sendo "latentemente estratégica". Para produzir vídeo, os ciberativistas são reiteradamente confrontados com dilemas quanto a como estabelecer os limites da "abertura", na problematização das ferramentas. Discute-se apaixonadamente até que ponto é aceitável usar recursos "proprietários" se, em outros estratos retóricos, por causa de sua usabilidade, podem democratizar o acesso a práticas de enunciação tecnicamente mediatizada. Para cada equipamento — ou mesmo parte de equipamento, como o uso da lâmpada que informa ao sujeito-objetiva de que a gravação está em curso, debate-se sobre até que ponto é tolerável empregar processos que pressupõem relações assimétricas entre os participantes (desenvolvedores, fabricantes, usuários) em nome da eficácia diante da urgência de produzir um "conteúdo".

Exemplos: ao trabalhar com circuitos integrados, computadores ou algoritmos de codificação de imagens patenteados; ao empregar cópias piratas de programas proprietários para a edição dos vídeos; ao publicá-los em sites de *videosharing* corporativos (vide

259 BAUDRY, 1970

capítulo. 2, seção “Entube-se?”); ao enviá-los para exibição pública em mostras patrocinadas; ao desenvolver pesquisas em laboratórios mantidos com dinheiro governamental.

Em todas essas ocasiões, os ciberativistas prefigurativos são obrigados a se engajar em debates potencialmente intermináveis, para estabelecer consensos práticos, no âmbito de seus contrapúblicos, sobre que critérios utilizar para ajustar “meios” e “fins”. No espaço de visibilidade autônomo criado pelas enunciações ciberativistas, há uma permanente discussão para estabelecer acordos sobre que grau de congruência pode-se exigir haver entre as ferramentas logotécnicas e os propósitos compartilhados.

O primeiro campo “não *geek*” para onde essa política foi extendida foi o do direito, com definições de licenças de uso, cópia, pesquisa e derivação. O documentarismo incorporou novas “matérias de expressão”, muito além de hardware ou software, no plano do “conteúdo” (no sentido de Lessig, 2006): estilos de edição de imagens ou de abordagem nas situações de tomada, organização de circuitos de exibição, arquivos de imagens, processos de “autodidatismo coletivo” para membros de contrapúblicos variados.

Consonante com o *hands-on imperative hacker* que quer abertas o máximo de “caixas-pretas” tecnológicas, a forma predileta de ação comunicativa do ciberativismo, o ciberdocumentarismo prefigurativo, transpõe essa tendência para as máquinas lógicas do cinema. Simetrizar o poder de derminação das situações de tomada. Dispor as imagens para livre recombinação por um público coprodutor. Criar formas não capitalísticas de apropriação em que a circulação propicia a formação de contrapúblicos. Na medida em que tanto a usabilidade das máquinas lógicas quanto os hábitos de uso vão sendo progressivamente percebidos como enunciações, gradualmente todas as camadas retóricas do documentário vão sendo remodeladas para atender às condições de correção relacional dos contrapúblicos ciberativistas.

Como vimos, as relações entre os participantes de enunciações *copyleft* são muito diferentes das pressupostas em enunciações *copyright*, por suspender o caráter último e

definitivo da autoria individual da enunciação documentária. Por isso, por mais que os conteúdos proposicionais sejam semelhantes à imersão na corporalidade e na mundanidade[260] dos vídeos de uma manifestação antiglobalização corporativa nos anos 2000, torna-se muito diferente daquela do testemunho cinematográfico de demonstrações coletivas (por exemplo, em *Classes de Lutte*, 1969, ou *ABC da Greve*, 1990). A narrativa homodiegética, pela focalização interna variável e/ou múltipla[261] da maioria dos ciberdocumentários, afirma a relevância da perspectiva pessoal dos participante dos eventos históricos, mas pressupõe uma subjetividade distinta daquela dos filmes autobiográficos (como em *Reminiscences of a Journey to Lithuania*, 1972 ou *Sans Soleil*, 1983).

Por exemplo, a narrativa homodietética dos vários documentários feitos sobre os "Dias Globais de Luta", — que são todos parecidos mas algo diferentes, porque foram montados pela recombinação de imagens de várias fontes, disponíveis nas redes de confiança dos participantes dos eventos, que são perspectivados de maneira variável, saltando entre situações de tomada distintas. Em geral, ao final dos eventos e dos vídeos, essa focalização se torna múltipla, quando os traços comuns das situações já permitiu sua síntese em continuidades, menos espaço-temporais que lógicas. Mesmo quando há apenas um sujeito-ocular, como em A20 (vide capítulo 4), há um esforço de pluralização de perspectivas através da aglomeração de vários relatos de participantes, através de entrevistas. Porém, ninguém é identificado por nome, muito menos por cargo.

Esse tipo de articulação frouxa entre as tomadas, é criticado como "demagógico" [262]. Isso é plausível para muitos documentários programáticos, como os produzidos e/ou difundidos pelo CMI, mas não com formas mais poéticas de expressão, como boa parte dos

260 SOBCHACK, 1992

261 Focalização interna é a restrição dos elementos informativos a relatar em função da capacidade de conhecimento de uma personagem, colocada na função de focalizador. O que está em causa não são os dados propriamente perceptivos desse focalizador, mas o que cabe dentro do alcance de seu campo de consciência, aquilo que surge de inferências oriundas da síntese dos sentidos e de dados previamente conhecidos. Ela é *variável* quando há circulação do núcleo focalizador do relato por sucessivos personagens e *múltipla* quando a focalização acontece segundo o conhecimento de um grupo artificialmente homogeneizado. (REIS e LOPES, 1986, p. 251-254, *passim*)

262 STAYERL, 2002

documentários presentes no acervo dos Circuitos Compartilhados, Orquestra Organismo, Fronteiras Imaginárias Culturais e do Estúdio Livre.

Capítulo 4 — Rede Indymedia e CMI Brasil

Neste capítulo, percorreremos as análises de alguns ciberdocumentários ativistas que consideramos decisivos para a constituição da Rede *Indymedia* e do CMI-Brasil como coletivo-rede. Como resultados dessas análises, identificamos aqueles elementos que julgamos originais da retórica prefigurativa no cinema documentário. Começamos pelas diferenças gerais na determinação das situações de apreciação do ciberdocumentário ativista. Mostraremos como essas enunciações documentárias instauram modos específicos de compelir seus enunciatários a se compreender como membros de um contrapúblico usuário. A seguir, são examinados dois documentários que constroem simultaneamente as narrativas de fundação, do ciberativismo altermundista e da rede *Indymedia*. A partir da análise desses documentários, veremos como as políticas prefigurativas progressivamente intervêm na sua retórica, tornando-a divergente do cinema industrial clássico e do documentário militante/popular/comunitário. Passamos então à exposição do ciberdocumentário que precipitou a disseminação do CMI Brasil, analisando minuciosamente o trabalho de Videohackers *em A20 – Não começou em Québec, não vai terminar em Seattle*. Dessa análise das tomadas e montagem de A20, evidenciam-se os traços principais da retórica do ciberdocumentário prefigurativo, principalmente observando a revezabilidade instituída na retórica prefigurativa de *Brad – Uma noite mais nas barricadas* (também de Videohackers). A partir desse mesmo vídeo, apontamos algumas implicações das apropriações de imagens-câmera disponíveis online para as práticas de enunciação dos ciberdocumentários.

Acesso e apreciação dos ciberdocumentários do CMI

Não se assiste a um ciberdocumentário prefigurativo indo ao cinema, esperando passar na televisão ou encontrando-o na prateleira de uma locadora. Antes da febre da banda-larga e dos sites de *video sharing*, em 2005, tampouco havia a diversidade de sites de compartilhamento de vídeo. Mesmo que se conhecessem várias palavras-chave para procurar os vídeos em sites de busca, como fazemos quase sem pensar hoje, não há

garantia de que esses apontariam para os ciberdocumentários ativistas. Primeiro porque muitas das plataformas ciberativistas costumam bloquear o acesso a esses serviços, fornecidos por corporações. Segundo, porque é comum que as plataformas ciberativistas não sigam os mesmos protocolos técnicos da web comercial, seja porque estão mesmo indisponíveis na *www*, seja por falta de recursos para a hospedagem ou de voluntários para a manutenção do serviço — será preciso usar alguma lista de discussão para fazer contato com os membros de algum coletivo-rede. Para apreciar os ciberdocumentários prefigurativos, portanto, costuma ser necessário já ter algum tipo de vínculo com as organizações, ter participado de um encontro presencial com membros delas, de atividades de exibição promovidas por estes — que raramente são divulgadas para o público amplo, tendendo a ser anunciadas para pessoas que já entraram em contato ou são participantes de alguma organização política simpática. Enfim, a apreciação tende a depender do esforço do sujeito-tela em mobilizar suas relações interpessoais ou em estabelecer compromissos, pois as plataformas ciberativistas raramente estão preocupadas com alcançar públicos massivos, que rejeitam as estratégias de obtenção desse tipo de visibilidade pública, por considerá-las fonte de assimetrias políticas ou, pior, fonte de adesões voláteis que clientelizam os públicos. As novas "redes sociais" também são vistas com grande desconfiança, e foi recentemente é que surgiram serviços de "redes sociais de esquerda", como *We/CrabGrass*, N-1, e *Diaspora*, providos por voluntários.[263]

No caso específico dos vídeos publicados na página de vídeos do CMI Brasil, durante muito tempo o público precisava, depois de encontrar a página da plataforma de publicação, encontrar o link para entrar na página de publicação de vídeos. Só então, encontrava-se o link da página do vídeo específico, entrava-se nela e baixava-se o vídeo para seu computador (o que, até o fim de 2005, com as conexões discadas, durava toda uma noite). Ainda hoje, no entanto, boa parte dos vídeos hospedados e indexados no

263 Crabgrass é um gabarito para construção de redes sociais ativistas desenvolvido pelo coletivo RiseUp, usado para a sua plataforma de relacionamento ativista, We. A primeira versão entrou online em meados de 2007. Disponível em:<https://we.riseup.net/crabgrass/about>, <http://crabgrass.riseuplabs.org/>).
N-1 é um projeto semelhante, desenvolvido pelo coletivo Lorea, (cf. <https://lorea.org/>). Diaspora é uma plataforma de relacionamento menos vinculada ao ativismo, porém, oferece garantias aos usuários de que seu material não será apropriado como no FaceBook ou Orkut (cf. <https://joindiaspora.com/>)

midiaindependente.org — ou somente indexados, porque publicados em outras plataformas — estão ausentes da página de vídeo. Com isso, o apreciador precisa rastreá-los pelos arquivos do site ou então — para grande constrangimento dos hackativistas — usar uma ferramenta de busca proprietária para isso. Porém, como a manutenção do site é assistemática, porque depende do nível de entusiasmo dos voluntários, é recorrente que os links para os vídeos estejam "quebrados". Em um teste que fiz em fevereiro de 2008, perto de um terço do material publicado na página de vídeos estava com os hyperlinks desatualizados, mas isso tem sido mitigado desde o final de 2010. Os apreciadores mais solidários com o projeto do CMI irão também enviar uma mensagem para a lista de discussão cmi-brasil-vídeo para notificar a falha e enviar o link correto.

Como há um esforço dos video-ativistas em usar programas de código aberto e protocolos livres, é recorrente, principalmente se o apreciador usar um sistema operacional proprietário em seu computador, ser necessário baixar e instalar programas e complementos de programas (reprodutores de vídeos, *plug-ins* e *codecs*) para decodificar os arquivos e exibi-los como vídeo-imagens. Como raramente esses arquivos estão codificados em formatos facilmente reprodutíveis por um leitor de DVD doméstico, a situação de apreciação mais comum é diante do computador. Nesse caso, há uma permanente possibilidade de interrupção, revisão, retomada, envio de *links* para terceiros, entre outras atividades. Como todas as páginas de matérias da rede *Indymedia* comportam comentários, inclusive com o envio de material audiovisual, cada vídeo publicado é parte de um cibertexto dinâmico não finalizável — ou, como diz Graziela Kunsch, "não realizável".

Além dos *links* nas páginas de publicação aberta, a rede *Indymedia* usa mecanismos de compartilhamento de arquivos par-a-par (*bittorrent*) fornecidos pelo próprio *Indymedia*, e outros de grupos politicamente simpáticos[264]. Nesse sistema, qualquer pessoa que queira acessar um arquivo conta com a solidariedade dos demais — algumas que tenham cópias

264 Indytorrents; disponível em:<http://onebigtorrent.org>. OneBigFlag; disponível em: <http://onebigtorrent.org/. AntiCopyright; disponível em: <http://fuckcopyright.blogspot.com/>. Independent Progressive Torrents Community; disponível em: <http://www.progressivetorrents.com/>. Acessos em 27jul. 2011.

dos arquivos completos (as “sementes”), outras, de segmentos que o usuário não tem, outras que copiam os segmentos que ele já tem. O mecanismo é eficaz principalmente para o compartilhamento de vídeos que despertam acentuado interesse dos públicos usuários, recentes ou de uso recorrente. Porém, quando esses vídeos saem da “parada de sucesso” ativista, como não há um serviço organizado ou um acordo entre ativistas para a manutenção de “sementes” em computadores conectados, torna-se muito demorado ou mesmo impossível baixá-los. O quase desaparecimento de vários ciberdocumentários ativistas nos últimos anos — alguns deles, historicamente importantes, como *Storm From The Mountain* e *Rebel Colours* — , testemunha não apenas o processo de dispersão dos membros dos coletivos-rede ciberativistas prefigurativos, mas também do projeto do CMI como “site de notícias anticapitalista” que, preocupado com a publicação de narrativas sobre eventos recentes, descuida da própria memória. O problema, como vimos no capítulo anterior, tem sido mitigado pelo uso de plataformas proprietárias de *videosharing*, por videativistas individuais — com todas as implicações biopolíticas disso. Alguns, ainda, optam por hospedar os arquivos em plataformas de publicação próprias, em projetos não afiliados ao *Indymedia*.[265]

265 A exemplo de FluxRostrum, que, além de membro do CMI-Nova Iorque, usa a plataforma de seu coletivo, o Glass Beads. Cf. <http://www.glassbeadcollective.org/films.htm >. Outras plataformas libres em que se encontram ciberdocumentários ativistas são: os históricos DeepDishTv, disponível em:<http://www.deepdishtv.org/Home/>, OurMedia, disponível em:<http://www.ourmedia.org/search/node/taxonomy/term/21>, Internet Archives, disponível em: <http://www.archive.org/details/movies>; SubMedia, disponível em: <http://submedia.tv/>; o arquivo italiano ARAV — Archivio Registrazioni Audio Vídeo, disponível em: <http://arav.ventuordici.org/>, Transmission, disponível em: <http://transmission.cc/>; o espanhol PrecariadoTube, disponível em:<http://www.precariadotube.org/>; o sindical japonês UnionTube, disponível em:<http://video.labornetjp.org/>; IFIWatch, disponível em: <http://ifiwatch.tv/en/video>; os arquivos do festival OVNI, de Barcelona, disponível em:<http://www.desorg.org/dev/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=473&lang=es>; o projeto de vídeo do coletivo UndercurrentsVisionOnTV, disponível em: <http://visionon.tv/>; BeTheMedia, disponível em: <http://bethemedia.org.uk/videos/all>, do Indymedia inglês; Politube, disponível em:<http://politube.org/list?mediatype_id=2&tab=video>; ShareFestival, disponível em:<http://www.toshare.it/>, plataforma italiana de arte cibernética livre, associada ao festival Piemonte Share; o indiano-germânico Public Access Digital Media Archive, Pad.Ma, disponível em:<http://pad.ma/>. As plataformas brasileiras, além do cmi-brasil <http://www.midiaindependente.org>, são Estúdio Livre <http://estudiolivre.org/>, TV Livre <http://www.tvlivre.org/>, e, desde 2010, Fronteiras Imaginárias Culturais <http://fronteirasimaginarias.org/>. Acesso de todos os links em 27jul. 2011)

O envio de fitas e DVDs pelo correio foi, até 2005, a forma mais importante para a difusão de vídeos. Isso ocorria por contatos feitos a partir das listas de discussão, em que os interessados enviavam o dinheiro para os custos de cópia e transporte e os coletivos de vídeo remetiam as cópias. No entanto, a experiência pessoal deste pesquisador na coleta de vídeos mostra que o deslocamento físico é ainda uma forma importante para alcançar os ciberdocumentários. Tal fato se dá principalmente pela prática de hospedagem solidária entre os ativistas que viabiliza sua participação nas atividades de diferentes coletivos locais, possibilitando o visionamento e a cópia de DVDs . Encontros nacionais e internacionais, assim como mostras independentes como FELCO e MostraLuta também propiciam a difusão audiovisual par-a-par presencial entre os videativistas. Isso ocorre inclusive com documentários, como os de Carlos Pronzato e Jill Freidberg, que, apesar de protegidos por "todos os direitos reservados", são copiados e distribuídos pelos coletivos-redes ciberativistas, por sua relevância para a formação, agitação e contrainformação, ou de programação de canais de televisão clandestinos "livres". Presumivelmente, a pirataria entre amigos é feita na confiança de que esses produtores independentes, por causa de seus vínculos políticos e por usarem imagens publicadas sob licenças *libres* e abertas, dificilmente moverão medidas judiciais contra coletivos ciberativistas.

Notaremos muitas semelhanças do ciberdocumentário ativista com filmes domésticos — não seria de se esperar outra coisa de um documentarismo ativista apoiado no princípio de que "o pessoal é político". Além das limitações técnicas de definição de imagens, que quase sempre são captadas por equipamentos "amadores" ou semiprofissionais, há uma negligência para os movimentos suaves da cinegrafia profissional, de modo que a neutralidade do "olhar da câmera" é abandonada em favor de uma colagem ao olhar e ao corpo do participante. Assim como no vídeo doméstico, não há pudor algum dos videativistas em interferir nos acontecimentos gravados ou em deixar transparecer seus vínculos com os sujeitos-objetiva — salvo nos casos de repressão policial, como veremos abaixo. Tampouco os "atores sociais" têm prurido de interferir na gravação ou em questionar seu propósito, principalmente quando se trata de sujeitos-objetiva politicamente

ativos. Porém, diferente do vídeo doméstico, semelhante ao cinema, apreciamos os ciberdocumentário do *Indymedia* na condição de membros de um público — mesmo que a informação contextual nos permita saber que pertencemos apenas ao público daquele ciberdocumentário individual. Essa é relação de pertencimento a um público não generalista, porque a disseminação distribuída do vídeo, diferente da difusão massiva, não necessariamente fornece informação sobre o contingente de apreciadores — embora contadores de visionamentos e descargas tenham sido introduzidos nas plataformas proprietárias.

Embora não de início, os documentários da rede Indymedia se tornaram "cibertextualmente próximos" ao vídeo doméstico. Desde 2005, houve um aumento significativo da capacidade de transmissão de dados (a disseminação das conexões de "banda larga"), que foi acompanhado por um surto de plataformas de compartilhamento de vídeo. Entre 2004 e 2007, aproximadamente, os tech-ativistas faziam uma oposição veemente aos serviços de web 2.0, que eram estendidos aos sites de publicação de vídeos. Os videativistas participantes da rede, embora com relutância, tem lentamente passado a usar essas plataformas, mantidas por corporações empresariais, por causa (a) da visibilidade pública ampla delas, pois são usadas por todo tipo de público; (b) da praticidade de uso, pois não é mais preciso esperar meses até que os poucos tech-ativistas (techies) resolvam os espinhosos problemas da videodifusão telemática, (as corporações podem pagar pelos elevados custos de desenvolvimento e manutenção, recursos de que os coletivos ativistas, dependentes de trabalho voluntário e equipamentos doados, raramente dispõem); e (c) pelo baixo custo da publicação porque, a troco da aposição de propagandas pela plataforma corporativa (há programas para descartá-las facilmente), é fácil usar ferramentas de indexação (pessoais e coletivas) para vídeos publicados nessas plataformas. Resulta que, hoje, se o apreciador não quiser ou souber utilizar as ferramentas lógicas de indexação (dispositivos de busca textual de títulos, canais, links e tags), os vídeos da rede Indymedia aparecem no mesmo patamar de vídeos domésticos, dos fragmentos de filmes e transmissões de tv.

O caráter não espectatorial da apreciação dos ciberdocumentários é acentuado pela prática, comum aos videativistas prefigurativos, de realizar exibições comentadas em lugares não convencionais como em sedes de organizações da sociedade civil, logradouros públicos, mostras e festivais independentes. Como veremos adiante, tais vídeo conversações começam como práticas instrumentais para a mobilização, mas acabam por alcançar o patamar de vídeoperformances, como ficará evidente na seção sobre o trabalho de Grazi Kunsch. Neste aspecto, portanto, as situações de apreciação dos ciberdocumentários prefigurativos se distancia do "cinema clássico", para se aproximar do cineclubismo semiclandestino e, principalmente, cinema-circo de "atrações" (ou "cinema das origens")[266]. O videativista exibidor desempenha o papel de animador, mestre de cerimônias, video performer, desempenhando a mesma função dos comentadores dos primeiros filmes, e mesmo dos músicos que proviam de improviso a música para os filmes silenciosos. A exibição dos ciberdocumentários prefigurativos, em espaços não institucionalmente destinados para isso, exige vínculos prévios entre os participantes da situação de apreciação, e ao mesmo tempo os reforça. Da mesma forma, quando os videoativistas do CMI enviam documentários e compilações para festivais independentes como o FELCO (Festival Latinoamericano da Classe Operária) ou mostras como Mostra do Filme Livre ou MostraLuta, há o mesmo reforço da relação de corresponsabilidade política implícita aos atos de apreciação, pois estes eventos de exibição são igualmente organizados por redes de voluntários, muitos deles do CMI-Brasil. Publicadas em plataformas como o *Indymedia*, e, mais recentemente, nos portais proprietários de "compartilhamento" de vídeo, a inserção dos vídeos nos cibertextos públicos faz contextualização que outrora era realizada pela inserção das salas de cinema (e, depois, pelas vídeo locadoras) na malha urbana e no

266 Cf. HANSEN, M. "Reinventando os Nickleodeons: considerações sobre Kluge e o primeiro cinema" In: ALMEIDA, J. (Org.) Alexander Kluge: o quinto ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007. KLUGE, A. "Onze histórias do cinema". In: ALMEIDA, 2007. Os termos "early cinema", "classic cinema" e "late cinema" (cinemas "das origens", "clássico" e "tardio", respectivamente) são propostos por Hansen para inverter a perspectiva habitual da interpretação da história do cinema, tratando o "cinemão" como um caso de excepcional concentração de poder institucional sobre os processos comunicativos (Cf. HANSEN, M. "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the public sphere". In: WILLIAMS, L. Viewing Positions. Nova Brunswick, Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1994.

cotidiano dos cidadãos ou, no caso da programação da televisão, pelo ajuste entre os horários de atividades domésticas à grade de programação.

O acesso aos cibedocumentários prefigurativos tende a depender principalmente da iniciativa do apreciador. Não se trata de uma iniciativa de cliente ou consumidor, mas uma iniciativa em se comprometer minimamente com os coletivos-rede ciberativistas. O apreciador irá cumprir "protocolos de apreciação", mobilizando sua rede de relações interpessoais, de um modo intensivo que o distancia dos espectadores das salas de cinema e dos telespectadores ou visionadores de vídeos alugados, nas poltronas da sala de casa. Com quase todos os ciberdocumentários prefigurativos, o público apreciador é participador da enunciação, quase sempre "ao teclado" e não "na poltrona". As imagens dos ciberdocumentários ativistas exigem que nos movamos em direção a elas, que extraiamos coletivamente seus sentidos fortemente apoiados na interpretação dos contextos de exibição — seja este coletivo presencial ou telematicamente corporificado. A relação que o ciberdocumentário prefigurativo propõe constituir entre o apreciador e a enunciação documentária supõe que aquele aprenda a escolher o que deve procurar e onde. Sem um mínimo de desempenho interpretativo da enunciação pelo apreciador como navegador, acionando algoritmos para contactar pessoas, a mera apercepção do ciberdocumentário seria impossível. Além dela, no entanto, a compreensão dos argumentos lançados para elucidar os eventos trazidos a público pelo ciberdocumentário exige que o público faça interpolações com muitos outros textos, para construir a continuidade causal. O restabelecimento da ordem cronológica dos acontecimentos já é difícil por causa do medium, que privilegia o acesso não-linear, aleatório, às representações. Por outro lado, as condições de acesso fácil à enunciação pública cria uma pluralização de perspectivas tão acentuada que a reconstrução do sentido das ações dos participantes se torna quase criação literária.

Portanto, as novas condições de enunciação documentária tornaram incongruente chamar de "espectador" o apreciador dos ciberdocumentários, em particular os vídeos ciberativistas. Mesmo se a apreciação das vídeo-imagens documentárias na internet seja

ainda uma "quase relação mediatizada", como as da televisão[267], há que se considerar a especificidade do sujeito-tela, o enunciatário implícito do ciberdocumentário prefigurativo: não é um indivíduo alcançado por enunciados como elemento do "público-alvo", mas como intérprete concernido, politicamente comprometido. Participar da enunciação do ciberdocumentário como público usuário, atualizando-a com seu esforço na apreciação, quiçá na realização de outros eventos públicos. Por propor novos pressupostos para as relações entre os participantes da enunciação, a interpretação do ciberdocumentário prefigurativo não se limita aos efeitos congnitivos gerados pela imersão visual e aural provida pelas máquinas de imagens[268]: mais do que um saber sobre o mundo histórico, o ciberdocumentário propõe outros horizontes de validez ética que implicam (no sentido de tornar implícito, mas também de compelir e comprometer) o enunciatário como participante de um sujeito coletivo que age sobre o mundo.

Narrativas de origem: A catálise de contrapúblicos nos ciberdocumentários do "N30"

O início de "Essa é a cara da democracia", transcrito no prólogo desta tese, fornece uma síntese das características da retórica do ciberdocumentário prefigurativo: ostenta a autoria coletiva; apresenta as mediações logotécnicas como complementares — e não substitutivas — da performance corporal, presencial; enuncia reflexivamente a própria relevância política na construção de uma narrativa histórica autorreferencializada; afirma a centralidade estratégica de formas de expressão pública dionisíacas, carnavalescas, antirracionalistas, determinantes da manifestação, das articulações audiovisuais e dos protocolos de apreciação do documentário[269]. Mais do que o autoral *Storm from the*

267 Cf. THOMPSON, 1996, p. 295 et seq.

268 Como vimos no capítulo 2, a imersão perceptual caraterística dos meios audiovisuais é gerada pela catacrese que as máquinas lógicas de percepção propiciam, gerando a reversibilidade entre percepção cum expressão. Cf. BRITTO NEVES, 2010b. Com o ciberdocumentário, longe de desaparecer, essa imersão é tornada reflexiva pela ética hacker/entusiástica/bricoleira das "caixas-pretas do mundo, abri-vos".

269 *En passant*, notemos que o tratamento gráfico, simulando slides sobre uma mesa de luz, é sintomático de um hábito que estava desaparecendo do documentarismo: a dependência do apelo veredictor da indicialidade fotoquímica.

Mountain, com o qual tem muitos traços em comum, do ponto de vista da montagem, por *Showdown in Seattle — five days that shook the WTO (1999)* e *This is What Democracy Looks Like* (2000) serem produtos de uma produção colaborativa em que os editores finais usam largamente de imagens já publicadas, podem ser considerados os vídeos inaugurais deste conjunto retórico do documentário.

Há poucos anos, completou-se uma década desde o lançamento desses primeiros ciberdocumentários prefigurativos. Desfrutamos de distanciamento temporal suficiente para observar as reverberações dessas duas enunciações documentárias na constituição dos contrapúblicos ciberativistas, assim como para a consolidação de uma retórica prefigurativa dos ciberdocumentários ativistas. O primeiro vídeo foi realizado como um documentário em cinco episódios de 45-50 minutos, num formato que visava a sua transmissão, ainda em dezembro de 1999 via satélite no *DeepDishTV*, um canal de acesso público via satélite, conquistado no início da década por videativistas comunitários dos EUA. Portanto, trata-se de um documentário de urgência, feito no calor dos acontecimentos — com as inevitáveis limitações de elaboração acarretadas pela pressa em fornecer aos ativistas a contrainformação necessária para contraporem-se a representação mass-midiática, que insistentemente sublinhava a violência, situando a repressão policial como protagonista da ordem.[270] *Essa é a cara...* é um documentário muito mais elaborado do ponto de vista formal. Gozou de um tempo de produção dilatado, pelo menos se considerarmos como a primeira exibição a sua participação na programação do VI Festival Internacional de Vídeo e Filmes sobre o Trabalho de Seul no final de 2000 (a primeira exibição que pude comprovar).[271] A partir dos coletivos da rede *Indymedia* — que começava a se difundir a partir do primeiro IMC, situado num armazém em pleno centro de Seattle—, as imagens do mais famoso evento anticapitalista se disseminaram de modo incontrolável, através da internet (então, por linhas discadas), pelo correio, por mostras independentes, exibições

270 Apesar de, como relata David Solnit (SOLNIT e SOLNIT, 2009), o grande público estadunidense ter assimilado Seattle 1999 como um cronótopo do estereótipo anarquista fornecido pelo black-block, provavelmente a representação dos eventos como um troféu para o ativismo altermundista tenha sido a representação predominante no "sul global".

271 Seoul International Labour Film and Video Festival. Cf. <http://lnp89.org/4th_SILFVF/eng_main.htm>.

organizadas por organizações sociais em espaços não convencionais. Oito anos depois, as mesmas tomadas de imagens das ruas ressurgiram na esfera pública ampla, em um contexto bem mais conservador. Elas foram incorporadas, com o propósito de emprestar autenticidade documental a um "docudramalhão" industrial hollywoodiano, *Battle in Seattle* (2007) — que, segundo seus créditos iniciais, seria "inspirado em eventos reais, mas com personagens fictícios".

Consideremos, primeiramente, o arranjo retórico do primeiro documentário, *Showdown in Seattle*. Trata-se de uma produção de vídeo militante-comunitário, realizado pela colaboração entre vários coletivos midiativistas, muitos dos quais atuantes há décadas nos EUA. Montado "na urgência das ruas", sua articulação audiovisual é estritamente descritiva, sem sofisticações formal ou conceitual. Posteriormente, a maneira mais fácil de "baixar" o documentário é do site — também mantido por organizações autônomas da sociedade civil — o site a*rchive.org*, que é um acervo audiovisual e textual *copyleft*, mantido pela ONG Internet Archive. As tomadas de *Showdown* provêm de um enxame de videativistas que não haviam sido previamente treinados nem articulados uns com os outros. Assim, da mesma maneira como a "organização aberta" do evento convocou videativistas individuais e coletivos para dar visibilidade ao evento, não se comprometeu com as suas soluções táticas. Havia videativistas pertencentes a organizações da sociedade civil ligados ao midiativismo, outros, videastas independentes e ainda completos amadores, voluntários de última hora. Como cada coletivo ou voluntário individual decidia o quê e como gravar, a heterogeneidade de estratégias de abordagem nas tomadas é notável: desde tomadas wisemanianas das reações dos participantes da reunião da OMC dentro do hotel, aa de videativistas confrontando batalhões de choque, situações de tomada astuciosas, como aquela em que um delegado do *summit* expõe longamente seus argumentos com um videativista até interromper a conversa com um " – Mas afinal, de que lado você está?". Há um subdocumentário sobre o funcionamento do Centro de Mídia Independente, vinhetas em animação escarnecendo Michael Moore (o diretor da OMC, não o cineasta), um subdocumentário comunitário encenado que precariamente ensina o que é a Organização

Mundial do Comércio e um subdocumentário interativo-reflexivo sobre os remorsos do marceneiro que fabrica os porretes a serem usados na repressão. Graças à presença do primeiro Centro de Mídia Independente, instalado próximo ao lugar das manifestações, o pandemônio de tomadas e de sequências pré-montadas puderam ser identificadas, selecionadas e montadas no documentário rápida e ininterruptamente, na forma decinco episódios de meia hora. Em seguida, os episódios eram enviados (por bicicleta) para a transmissão via satélite através da DeepDishTV.[272]

No entanto, a formalidade do compromisso democrático do processo de produção, além de motivar a grande heterogeneidade retórica de *Showdown*, em que convivem vários pequenos subdocumentários, deixou apenas a ordem cronológica dos acontecimentos como fio condutor da narrativa. Ela emerge da montagem das tomadas em uma continuidade espaço-temporal e actancial das manifestações e a repressão policial fornece a espinha dorsal da série de documentários. As situações de tomada são determinadas de maneira instável e agônica. Os videativistas são ameaçados enquanto também constrangem os policiais, usando as câmaras para coibir abusos ou produzir provas do excesso de força. Essas evidências seriam levadas a sério nos tribunais estadunidenses, que determinaram que os manifestantes agredidos e presos recebessem indenizações da prefeitura de Seattle e do estado de Washington. As imagens desmentiram o chefe de polícia de Seattle, que acabou sendo demitido por ter mentido para a mídia, dizendo que a polícia não usara gás ou balas de borracha.

Em alguns momentos, os videativistas imergem no terreno neutro criado pelos cinegrafistas profissionais. Esse mimetismo, porém, é precário, como mostra a tomada do cinegrafista manifestante sendo preso por não poder se identificar como empregado de algum veículo corporativo. A exceção são as tomadas de demonstrações públicas sindicais, em que não há confrontação com a polícia, na qual a cinegrafia acompanha a cenografia tradicional dos

272 Por ironia, o aluguel do prédio, um armazém situado a poucos quarteirões do centro de convenções onde se realizaria a reunião da OMC, e boa parte das despesas operacionais do CMI-Seattle, foram pagos através de uma doação de um ex-funcionário da Microsoft, que havia sido demitido meses antes, pelo mesmo Bill Gates que fez lobby para que a reunião ocorresse lá, na esperança de que os países pobres abrissem as barreiras comerciais no setor de serviço.

comícios autorizados, fazendo o monótono registro dos discursos e dos depoimentos repetitivos, gravados nas dependências de organizações de classe. Em boa parte de *Showdown*, as tomadas e a montagem de sequências são sobredeterminadas pela dramaturgia das relações políticas e institucionais.

Concebido como um seriado de TV, todos os cinco episódios do ciberdocumentário/cabo[273] comunitário são introduzidos por uma mesma sequência que, usando uma voz feminina em *over*, explica o que é a OMC e apresenta sarcasticamente o discurso das corporações, contrastando-o com a apresentação dos protagonistas, as organizações sociais ativistas organizadoras dos protestos não-violentos. Além das transmissões via satélite, *Showdown* foi difundido através da venda de cópias pelo correio. Elas eram exibidas em espaços de organizações sociais ou em mostras independentes ligadas aos organizadores dos protestos, para propósitos de formação de novos ativistas ou organizações. Graças à difusão telemática nos *Archives*, pode-se há alguns anos fazer facilmente um uso comemorativo do documentário. Isso se tornou necessário principalmente para movimentos anticapitalistas estadunidenses e europeus, que sofreram desde 2001 forte repressão.

Embora os acordos de colaboração fiquem aparentes na heterogeneidade de *Showdown in Seattle*, sua ênfase tende ainda a se deslocar, como artefato de contrainformação, da proposição de critérios de correção relacional para o atendimento de expectativas de veracidade de conteúdo proposicional de um público amplo generalista. Em 1999, a produção colaborativa do vídeo era tão experimental quanto a coalizão de movimentos sociais díspares em redes de "ação direta". Depois de 2001, e principalmente de 2005 (com a explosão da "banda larga" e dos sites de *video sharing*), a prioridade passava a ser preservar a memória do movimento contra a representação hostil da mídia corporativa, que procurava aproximar os ativistas prefigurativos de Seattle do terrorismo fundamentalista. Portanto, embora o caráter colaborativo do documentário fosse tematizado como conteúdo,

273 "Documentário-cabo" é um termo usado por Fernão Ramos (2008) para designar o amálgama de conjuntos retóricos que se disseminou através dos canais de tv por assinatura. Nosso "ciberdocumentário" segue o mesmo procedimento, mas é preciso advertir que se trata de um termo provisório, uma vez que se está ainda por identificar as características singulares da enunciação documentária cibertextual.

este era um tema entre outros. O método colaborativo de produção de *Showdown* ainda não pode ser dito prefigurativo, na medida em que sua circulação ainda não é concebida como objeto da elaboração dos midiativistas, que usaram meios há muito pré-estabelecidos para a difusão alternativa.

Utilizando boa parte das tomadas de *Showdown in Seattle*, *This is What Democracy Looks Like*, feito menos de um ano depois[274], gera processos interpretativos distintos. A sua pós-produção tem autores individuais, dois documentaristas profissionais: Jill Freiberg e Rick Rowley, que, como membro do coletivo *Big Noise Tactical*, já havia editado *Showdown*. Freidberg é documentarista, montadora e produtora de uma rádio comunitária seattlense. Depois de co-produzir e co-dirigir *Essa é a cara da democracia* (2000), fundou a *Corrugated Films*, através da qual montou *The meaning of Food* (2004), série televisiva sobre culturas alimentares e identidades nos EUA; realizou *Granito de Arena* (2005) e *Un poquito de tanta verdad* (2007), sobre os levantes populares em Oaxaca, México; dirigiu, montou e escreveu *Sweet Crude* (2009), sobre a exploração ambiental e humana no delta do rio Níger. Rowley é jornalista e documentarista. Antes de *Showdown in Seattle* e *This is What Democracy Looks Like* (ambos de 2000), co-dirigiu e co-produziu, no coletivo *Big Noise Tactical*, *Zapatista!* (1999) e *Storm from the Mountain* (2001), sobre o levante neozapatista em Chiapas, em 1994; logo depois, realizou *Black and Gold* (2001), sobre a suposta transformação de uma grande gangue latina de Nova Iorque em um partido político clandestino radical. Dois anos depois, produziu e dirigiu *The Fourth World War* (2003), sobre a opressão neoliberal e militar da população do "sul global" depois do 11 de setembro. Segundo os créditos finais, *Showdown in Seattle*, *This is what democracy looks like e Breaking the Bank*, usando tomadas de videativistas, são licenciados como *copyright* da produtora *Big Noise Films* (de Rowley) e do CMI. Isso é bastante incoerente, uma vez que a produção dos voluntários da rede *Indymedia* é doutrinariamente publicada em licenças *copyleft*, e, como se sabe, o que define o *copyleft* é exatamente a sua viralidade.

274 Além dos três filmes comentados nesta seção, há outros dois aos quais não tive acesso em tempo hábil, *Trading Freedom* (contra a Alca, realizado pela colaboração de coletivos do CMI das Américas) e *Trade Off*.

Todas as obras derivadas de um bem simbólico licenciado como *copyleft* devem também sê-lo. Mesmo que seja comercializado, mesmo que sua venda produza lucro, ninguém estará impedido de se apropriar dele — embora para isso se comprometa a dar acesso às fontes originais, permitir novas cópias, derivações e exibir a licença de uso. Provavelmente por isso, os coletivos-rede do *Indymedia* copiam e redistribuem os filmes semi-clandestinamente, por correio ou via *darknet*, à revelia do © nos créditos finais. Além de construir o ambiente ciberdocumentário do movimento de movimentos altermundistas, os vídeos servem para levantar fundos para os gastos dos voluntários. Quando necessário (como em *Brad – Uma Noite Mais Nas Barricadas*), as tomadas de imagens são recapturadas na circulação intertextual dos ciberdocumentários prefigurativos.

Os videativistas puderam trabalhar na pós-produção de “Essa é a Cara...”com fôlego bastante para elaborar poeticamente a montagem. Mas é por muito mais do interesse vídeo-artístico que “Essa é a Cara...” é um documentário tão estilizado pictórica e acusticamente. O tratamento da pós-produção transpõe a expressividade dos cartazes, fantasias, bonecos e máscaras das manifestações anti-gás, para os grafismos nas vinhetas, fundos de imagens. Esses grafismos são animados digitalmente em articulação com a recomposição das elocuções mais sintéticas dos manifestantes, ambos ritmados pelo *drum'n'bass* produzido pelos DJ's participantes dos protestos. Captada nas ruas e nos pubs onde os manifestantes se reuniam, essa produção musical compartilha inúmeras características com os ciberdocumentários prefigurativos: associa a produção de sons de síntese digital com músicas apropriadas de terceiros e com áudios tomados das ruas, de coletivos de percussão e *djing* (como o *Infernal Noise Brigade*[275]), assíduos participantes das manifestações carnavalizadas. A importância decisiva da coesão poética dos ciberdocumentários prefigurativos pode ser rastreada no estilo poético dos comunicados neozapatistas,

275 O INB é um grupo de percussão formado por amadores, que atuou entre 1999 e 2006 como uma “charanga de protesto” que fornecia trilha sonora ao vivo para os manifestantes que participavam dos anti-summits em Seattle (1999), Praga (2000) e Cancun (2003). Também tocaram contra a convenção do Partido Republicano em Nova Iorque (2004) e contra a reunião do G8 na Escócia, em (2005). Desde 2006, parte dos componentes da banda formaram a Titanium Sporkestra. Cf. <http://www.infernalnoise.org/> , <http://en.wikipedia.org/wiki/Infernal_Noise_Brigade>, e http://titaniumsporkestra.com/.Acessos em 28jul. 2011.

incomum em comunicados políticos de esquerda. A estratégia da expressão pública aparece no uso, para o epílogo de *Storm From the Mountain*, de trechos de um comunicado do Subcomandante Marcos, editados como um videoclipe.

> "Nosotros venimos de una raza de indígenas guerreros. De los antiguos mayas es la sangre que nos corre. Es ella quien nos vive y arma. Nosotros somos guerreros. Somos los últimos de una generación de hombres y mujeres cuya encomienda colectiva ha sido el ser guardián y corazón de nuestros pueblos. Como guerreros somos seres de espada y de palabra. Con ambas debemos resguardar la memoria que nuestros pueblos son y que les permite resistir y aspirar a un mejor mañana. Como guerreros fuimos preparados en las ciencias y en las artes, en el honor y la guerra, en el dolor y la esperanza, en el silencio y la palabra. Guardianes somos. A nadie quitamos nada, pero no permitimos que nadie nos quite nada. Si nos gritan gritamos. Quedo respondemos a quien quedo nos habla. Si nos atacan nos defendemos. Y quien insulta o amenaza, nuestro desprecio recibe y como espada blandimos la palabra. Como guerreros somos según los que nos mandan, a quienes con honor servimos, por quienes muerte y vida damos, quienes rostros nos dan y nuestro nombre nombran, quienes nos dijeron que hasta acá llegáramos, quienes nuestra fuerza son, aunque en la sombra todavía hablan. Somos a quienes mandan todos los colores que en el color de la tierra andan. Los más pequeños somos. Zapatistas nos llaman. Para nosotros guerreros, entre ustedes un lugar pedimos, un espacio para el oído y la palabra."

A prática de "videoclipar" tomadas de imagens centradas na elocução, ambientando-a com uma trilha rítmica, por vezes hipnótica, tornou-se uma fórmula para embalar depoimentos — às vezes monótonos. Ela volta a ser usada em vários outros ciberdocumentários: *Storm...*, *Zapatista!*, *Granito de Arena*, *Un Poquito de Tanta Verdad*, *Essa é a Cara...*, *Kilometer 0*, *A Quarta Guerra Mundial*. A superposição musical das palavras de ordem e da percussão das manifestações com música eletrônica, produzida por remixagem, aparece em muitos outros ciberdocumentários, como no brasileiro Brad..., nos argentinos *Surplus*, *No olho do Furacão e I*, e nos europeus *Rebel Colours*, *Tactical Frivolity*, Genoa Red Zone.

Embora menos do que os produtores de *Showdown*, os de *Essa é a Cara de Democracia* tinham que lidar com a circunstância de que poucos meses depois do 30 de novembro de 1999, "Seattle" passou de mero topônimo a cronótopo de uma inflexão na história política contemporânea. Nos relatos dos participantes das manifestações, o "N30" era comemorado como primeiro grande triunfo da recém-formada coalizão ou "movimento de movimentos" formada a partir das propostas dos neozapatistas, cinco anos antes. Para sustentar que "estamos vencendo", de que aqueles protestos prefiguravam "outro mundo possível", o documentário servia como artefato retórico mais manobrável do que os cinco verborrágicos episódios de *Showdown in Seattle*. O resultado vídeo artístico da segunda pós-produção beira o barroco, deslocando as tomadas de uma retórica popular/comunitária para o transe da pista de dança, o *live cinema* e ao *vjing* — bem mais próximas, como vimos, da experiência de participação nas manifestações. As tomadas do confronto dos manifestantes com a repressão policial são interpretadas pela música hardcore, superposta à balbúrdia do som direto. A elocução institucionalizada de um sindicalista de Barbados tem suas frases de efeito recortadas, associadas a várias camadas de imagens, de modo que o conservadorismo do contexto original da tomada, um comício autorizado, atenua-se e permite que as assertivas assumam a aparência de profecias. *This is What Democracy* busca coerência com o caráter dionisíaco do movimento de retomada das ruas[276], que propunha realizar festas clandestinas em lugares públicos de maneira a perturbar a "*pax* neoliberal" (por exemplo, o "Carnival against Capital" que parou a City de Londres em junho de 1999). Os videografismos e a música eletrônica (*drum'n'bass* e *trance*) são usados quase constantemente. Ao invés de procurar narrar com rigor descritivo os acontecimentos, *This is What Democracy* prefere criar nos apreciadores um estado afetivo de "transe" performático dos manifestantes-foliões, imergi-los no estado de espírito do evento. O uso da voz *over* é sóbrio, servindo à elocução de sentenças muito sintéticas, estilisticamente

276 *Reclaim The Streets* (RTS) é um dos movimentos de repolitização dos espaços públicos, urbanos, iniciado em vários países de língua inglesa, com grande influência no Brasil, nos Movimentos do Passe Livre, Bicicletada e em inúmeros outros protestos carnavalizados. O RTS surgiu, no final dos anos 1990, a partir do coletivo Earth First!, quando os ativistas resolveram deslocar sua pauta do ambientalismo para a resistência urbana anticapitalista. Cf. <http://rts.gn.apc.org/> e <http://en.wikipedia.org/wiki/Reclaim_the_Streets>.Acessos em 28jul. 2011.

estudadas. O som síncrono das tomadas é frequentemente deslocado para superpor-se em *over* a outros tomadas, fazendo um movimento de generalização, condizente com a atribuição de grande importância histórica para as manifestações de 1999. Diferente do didatismo de *Showdown...*, não se acrescentam informações adicionais para explicar o que é a OMC, como foram organizados os protestos ou o qual é seu motivo. Os depoimentos e discursos são quase sempre reproduzidos em trechos de uma ou duas frases, nas quais o depoente expõe apenas o cerne dos seus argumentos. Ou seja, o tratamento das elocuções não visa partilhar raciocínios com o público, mas, mais uma vez, criar empatia.

Do ponto de vista da retórica documentária, no entanto, *This is What Democracy Looks Like* é bem menos heterogêneo que *Showdown in Seatlle*. É menos fragmentário do ponto de vista da representação do tempo, apresentando cada dia de protesto como um tema separado. Ao longo do documentário, cada dia recebe um codinome ("N30", "D1", "D2", "D3"), e é introduzido com vinhetas, sugerindo-se como datas comemorativas para o "movimento de movimentos" antiglobalização corporativa, que estava se consolidando ali. Cada um recebe uma representação gráfica diferente, elaborada em uma sequência de videografismos, superpostos à locução *over*, quase sussurrada, markeriana. Apesar da diegese seguir a ordem cronológica, a estrutura narrativa do documentário tem formato de anel: o *over* inicial, da oradora e coro de manifestantes, de áudios captados durante a manifestação, retorna no epílogo do vídeo. Essa elocução, ao mesmo tempo individual e coletiva, aparece como índice das manifestações no prólogo, para, ao final, ser reinterpretada como prenúncio de um processo de crescente mobilização coletiva. A voz passa a poder ser atribuída não só a um corpo coletivo de manifestantes, naquelas ruas, naqueles dias, não só à estratégia adotada dos países do "sul global", que romperam com as negociações da OMC, não só com os protestos pela libertação dos manifestantes presos, mas com os futuros interessados em participar do rompimento da aparência de consenso sobre o fim da história.

No caso dos dois documentários, a urgência da ilha de edição visa contrastar com o cerco mass-midiático, porque na mídia corporativa, quase que imediatamente, imagens pinçadas

dos eventos — especialmente a de *black-blockers* quebrando vitrines e "agredindo" os "pobres policiais" — eram repetidas à exaustão para o público massivo. Eram veiculadas sob a voz *over* de próceres da histeria nacionalista estadunidense *à la* Rush Linbaugh, as imagens serviam para sustentar para o "argumento" de que o então presidente Clinton era demasiado permissivo ou mesmo conivente com a esquerda radical, facilitando a "baderna dos anarquistas". Ao mesmo tempo, a direita do partido Republicano acusava o governo democrata de usurpar a soberania nacional para entregar a soberania estadunidense a organismos internacionais, no caso, à OMC. "Essa é a Cara..." de ser uma narrativa de origem para o recém-nascido ciberativismo prefigurativo, tinha o propósito imediato de demonstrar o caráter tendencioso da abordagem mass-midiática de "Seattle". O ciberdocumentário, além de discurso para coordenação de ações — fornece imagens de corpo coletivo capazes de afetivamente reativar as experiências dos antigos participantes e atrair novos — efetua uma *ação para a busca de entendimento*, em dois aspectos. Imediatamente, denuncia o caráter escamoteadamente ardiloso dos relatos oficiais e telejornalístico-corporativos, mostrando como um dependia do outro. Implicitamente, a manifestação, tal como interpretada no ciberdocumentário, mostra-se dirigida a um público por vir, cujas relações de pertencimento surgem, na interpretação documentária das imagens da manifestação/carnaval/encenação, como prefiguração do "outro mundo possível", buscado pelos anticapitalistas.

Produzido por uma iniciativa não conectada com os movimentos sociais, o docudrama *Battle in Seattle* (Stuart Townsend, 2007) é eivado de incoerências retóricas. Seu visionamento chega a ser constrangedor, pela discrepância entre os relativamente vultosos investimentos no filme e seus resultados narrativos limitados. Considerando os propósitos e resultados dos documentários videativistas, o filme industrial representa um enorme desperdício de recursos. Muito embora haja um inegável esforço de dispersar perante o grande público a imagem demonizada dos "anarquistas", a dramatização romanesca obscurece, sob as personificações estereotipadas, as peculiaridades políticas dos protestos. Por causa de uma série de equívocos na produção do projeto — moderado demais para os

ativistas, ousado demais para Hollywood — esse "grande público" sequer existiu, para esse filme. O esforço de produção do filme — que teria gasto 10 milhões de dólares na sua produção — foi insuficiente para superar as dificuldades de produção, prejudicada por diversos atrasos causados por problemas na captação de recursos e pela demora em fechar acordos de distribuição. A escala da produção se mostra ainda mais incongruente com a estrutura do público espectador quando comparamos não só seu custo, mas a eficácia da difusão dos documentários vídeo/ciberativistas, que tiveram um custo irrisório e vêm sendo apreciados por um público crescente, bem maior do que o encontrado nas salas de cinema. Em grande parte, a renda pífia obtida no circuito comercial de salas de cinema foi obtida pela compra prévia, pelos sindicatos estadunidenses, mas isso não aumentou o impacto político do filme. Ainda assim, apenas com sua distribuição em DVDs para videolocadoras é que seus custos foram pagos. A compra institucional de ingressos é ainda sintomática da semelhança da ambiguidade retórica do filme e das organizações que o apoiam. Segundo Solnit e Solnit (2009), os dirigentes sindicais sentiram-se muito mais à vontade com a estrutura de produção verticalizada do "cinemão" porque é parecida com a hierarquização de suas organizações — mas isso não se transformou em interesse de um público "espectador": apenas uma parte dos ingressos comprados pelos sindicatos foram efetivamente utilizados.

Durante o processo de elaboração do roteiro, muitos ativistas procuraram trazer informações mais consistentes sobre o processo de organização das manifestações de 1999, mas a autoria individual do filme dificultou muito a sua absorção. Os personagens são esquemáticos e as conexões entre eles forçadas, como se o roteiro procurasse reproduzir as narrativas paralelas então em moda no cinema comercial (como, por exemplo, em *Pulp Fiction*). Do ponto de vista do enredo, é difícil dizer o que é mais inconsistente com a experiência das manifestações: a vitimização de um policial violento ou a adesão de uma jornalista, empregada de um veículo corporativo, à causa dos manifestantes. Embora seja difícil encontrar uma denominação para o arranjo retórico de *Battle in Seattle*, que é aberto com o *disclaimer* "inspirado em eventos reais, mas com personagens fictícios", as situações

de tomada são bastante coerentes com a retórica de enxerto. Salvo aquelas que reciclam imagens dos documentários, as tomadas são encenações com interpretações stanislavskianas, porém enquadradas de maneira a simular tomadas documentárias amadoras ou improvisadas. Balançam, fazem zooms "aleatórios", mesmo quando se trata de diálogos privados entre os personagens. Ninguém olha para a "terceira parede", assim como ninguém explica como é que as narrativas cinematográficas da vida dos protagonistas ficam disponíveis para a polícia, numa cena em que os policiais preparam a repressão. As inconsistências continuam na tentativa de "dar realismo" às tomadas feitas nas ruas, que têm uma encenação ensaiada e plasticamente depurada, nas ruas de Victoria (Colúmbia Britânica, Canadá). Pode-se obter o filme facilmente através de redes de compartilhamento entre pares, ou copiando vídeos de locadoras. Mas não pudemos encontrá-lo em nenhuma plataforma de publicação aberta ou de *bittorrent* ciberativista que pesquisamos.

Videohackers: da Avenida Paulista ao Casco Histórico de Málaga

"Videohackers" não é uma denominação coletiva. Trata-se de um videativista que, mesmo atuando individualmente, se apresenta como coletivo. Segundo ele, isso decorre da necessidade de demonstrar que seus documentários jamais teriam sido realizados não fossem eles resultantes de uma rede extensa de colaboradores diretos e indiretos.

> "Apesar de que a maior parte do trabalho seja feita por uma pessoa, este trabalho seria completamente impossível sem uma rede imensa de gente que apoia esse trabalho. Já sejam na pesquisa [sic], pra ajudar a conseguir o material, pra ajudar a conseguir ir aos lugares, como produção, como alojamento, como contato com um monte de coisa. Pra tradução, pra ajudar a mostrar o filme, pra enfim, mil coisas. Pra música, pra parte de design, pra, enfim, um montão de coisas, de gente que me ajuda. Então nesse sentido sim que é coletivo o trabalho"[277]

277 Videohackers, 2010 in Tedesco 2010

Videohackers assume que não é um *hacker* de computadores, que leva a ética *hacker* para a produção audiovisual. Efetivamente é essa a sua prática de intervenção em situações de conflito social, que usa do videoativismo para abrir, para a enunciação pública, as caixas-pretas políticas dos processos de decisões tomadas pelos acordos entre governos e corporações empresariais. Mas é no plano da retórica documentária, além da camada superficial da tematização do autonomismo nas lutas sociais, que o hackerismo se manifesta. Recorrentemente, as relações entre os participantes das situações de tomada vazam a retórica documentária clássica ou industrial, realizando transposições de planos narrativos (metalepses) pelas quais os atores sociais empregam a enunciação documentária para interpelar explicitamente os enunciatários como sujeitos politicamente responsáveis.

A20, Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec, além de ser o "batismo de sangue" de Videohackers, foi também o primeiro vídeo documentário feito para ser publicado na plataforma do CMI brasileiro, a www.midiaindependente.org. Conforme depoimentos do autor e de outros depoentes (Toya, Luís de Deus, Grazi Kunsch e Videohackers)[278], sua difusão, menos feita pela internet — ainda "banda estreita" — do que pelo correio, em exibições em festivais e mostras e principalmente através dos contatos interpessoais, contribuiu de maneira decisiva para o empuxo inicial da organização dos coletivos brasileiros do CMI. Num dos sites de video sharing onde está publicado A20, Videohackers declara, na apresentação escrita de seu vídeo em uma plataforma de videosharing:

> "Este vídeo foi assinado como CMI-Rio, na época ainda não existia o nome Videohackers, mas se pode considerar que foi aqui que o processo começou. No dia 20 de Abril de 2001, chefes de estado de 34 países se reuniram em Québec, no Canadá, na reunião da Cúpula das Américas. O objetivo da reunião a portas fechadas era determinar os prazos para a criação da ALCA, (Área de Livre Comércio das Américas). Aconteceram protestos em inúmeras cidades, em São Paulo a manifestação reuniu cerca de 1500 pessoas, no que foi a primeira manifestação contra a ALCA no

278 Videohackers e Luis foram entrevistados por mim. Toya informa-lhe no seu depoimento no documentário "Brad – Uma noite mais nas barricadas" (VIDEOHACKERS, 2007).

> Brasil. A polícia atacou violentamente os manifestantes, ferindo centenas e prendendo a 70 pessoas. O CMI-Brasil (Centro de Mídia Independente, ou Indymedia) havia surgido poucos meses antes em São Paulo, e dava seus primeiros passos no Rio de Janeiro. Este vídeo foi uma importante ferramenta na divulgação do que naconteceu aquele dia e também do próprio CMI. Centenas de sessões do vídeo foram organizadas por todo o Brasil. Assentamentos do MST, universidades, praças, festivais de cinema e todo tipo de lugares acolheram sessões do filme, seguidas de debate. O CMI é o local onde surge o trabalho de Videohackers, é através dele que se consolida a rede de colaboradores e é a fonte de inspiração do trabalho."[279]

Usado como um cartão de visitas, como propiciador da formação de coletivos, resulta ainda hoje como uma narrativa de origem do ciberativismo brasileiro. Segundo o depoimento de Videohackers, foi a participação, como videativista, na manifestação em abril de 2001 na Avenida Paulista, que o levou a abandonar suas pretensões à carreira de fotógrafo de filmes de ficção. No documentário interativo-reflexivo — e plenamente prefigurativo — *Brad – Uma noite mais nas barricadas*, Videohackers declara ter participado desta forma no evento por causa do seu espanto diante do comportamento destemido dos videativistas em Seattle, 1999, que ao invés de fugirem do gás e dos cassetetes — como os cinegrafistas profissionais, empregados das corporações da mídia massiva — insistiam em gravar o confronto.

Além de *A20...* e *Brad...*, Videohackers realizou outros 5 documentários curtos como membro do CMI-Brasil: *Manifesto Queima Filme*, feito sobre a invasão da Embrafilme em setembro de 2003, em que Videohackers, mascarado, profere um discurso escarnecendo a lógica de financiamento público da produção de filmes; *Ocupação Anita Garibaldi*, feito em 2001, com imagens de assembleias, depoimentos e performances de moradores de uma ocupação de sem-teto na periferia de Guarulhos (SP); *Ordem de Despejo* — despejo da Ocupação Santo Dias em São Bernardo do Campo — SP, realizado para o CMI sobre o despejo da Ocupação Santo Dias em São Bernardo do Campo, São Paulo, em agosto de 2003; *Ocupação Carlos Lamarca*, do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST) em

279 Cf. Disponível em <http://videohackers.blip.tv/file/3038680/>, acesso em 1ago2011

Osasco, São Paulo, 2003; *Barraco da Globo*, vídeo gravado durante o Festival Mídia Tática, quando o Repórter Britto Jr, do jornal SP TV da rede Globo, arma barraco ao ser criticado por participantes, 2003. Seu último trabalho no CMI-Brasil foi o vídeo da marcha do MTST, em maio de 2005. Em todos esses documentários de Videohackers no CMI-Brasil, predomina a retórica documentária observacional direta. A exceção, em termos de retóricos, encontra-se em *Manifesto Queima-Filme*, documentário no qual é o protagonista mascarado. Apesar do uso de elocuções em *off* e em *over* pelo videoativista serem raras nos documentários de Videohackers, sua movimentação evidencia seu posicionamento político: *intrusiva* (como no caso de *Ordem de Despejo*, mostrando, pelos despojos do acampamento destruído, o estado de devastação pessoal dos despejados) ou *protetiva*, no caso das manifestações populares reprimidas pela polícia, sempre expondo as autoridades ao constrangimento pelo evidente excesso de força.

Videohackers mudou-se para Málaga em 2005, integrando-se ao coletivo CMI-Estrecho, confederação de coletivos de mídia independente dos dois lados do estreito de Gibraltar. Na Espanha, produziu dois documentários médios: *A Tornallom* (2005), com Eric Penris; e *Brad – Uma Noite Mais nas Barricadas* (2007). Segundo a sinopse postada na plataforma Blip.tv, *A Tornallom* é a

> [h]istória da resistência de uma comunidade rural nos arredores de Valência, na Espanha, contra a especulação imobiliária, que quer expulsá-los da terra cultivada por seus antepassados. Em solidariedade aos moradores da região, vários jovens da cidade mudam-se para a comunidade e aprendem com os mais velhos como arar a terra, fazer pão em fornos artesanais e trabalhar em mutirão. Surgem assim os 'agropunks', que levam para a comunidade de La Punta as formas de luta da desobediência civil e ação direta contra a violência da polícia e das retroescavadeiras.[280]

O documentário, quase todo em idioma valenciano, obedece a retórica documentária direta interativa, com as modulações típicas do documentário ciberativista: observação ambiental

280 Disponível em: <http://blip.tv/videohackers/a-tornallom-3059764>. Acesso em fev2008 e jul. 2011.

ativa com “depoimentos metalépticos”, ou seja, explicitamente dirigidos aos públicos ausentes através da câmara e do videativistas que lhes servem como lugares-tententes na situação de tomada de imagens. Esse tipo de arranjo retórico é o mais recorrente nos documentários de Videohackers, aparecendo também em *A20...* e *Brad...* . Os documentaristas não fazem qualquer elocução nem síncrona nem *over,* mas os ativistas agropunks e a comunidade tradicional acolhe e apoia sua presença. Os videoativistas, em situações de conflito no espaço público urbano, fazem uma “cinegrafia protetiva” dos defensores das casas e terrenos, posicionando-se de modo desafiador contra a polícia e os burocratas que tentam tomar as terras e destruir as casas.

Depois desses dois ciberdocumentários, Videohackers realizou mais seis curtos ciberdocumentários, vinculados a atividades ativistas do sul da Espanha: *Resistir es Crear - Malaga Cine Andalucia* (2008), observacional-interativo sobre as atividades na ocupação, feita por trabalhadores da cultura, do maior cinema da cidade que então se encontrava abandonado/especulado, durante o Festival de Cinema Espanhol de 2006 do Cine Andaluzia; *Lo Llaman Desalojo y No Va Ser* (2009), observacional sobre a passeata-folia dos malaguenhos contra o despejo da Casa Invisible; *La Invisible — Málaga Se La Merece* (2010), *clip* para a divulgação de uma rede de colaboração para produção artístico-cultural-midiática autônoma em Málaga, apoiada na ocupação de espaços urbanos especulados ou abandonados; *Jornadas De Cultura Libre En El CSOA La Huelga* (2010), pequeno documentário de retórica direta interativa sobre um festival autonomista em Sevilha, produto da oficina de Cinelerra (software livre de edição de vídeo) ministrada pelo próprio Videohackers no festival; *Democracia Real Ya* (2011), observacional sobre o movimento que mobilizou uma manifestação contra a política espanhola, lotando o Casco Histórico de Málaga, em maio de 2011[281]; e *Videotutorial Lorea: Primeros pasos* (2011) pequeno instrucional sobre a plataforma a partir da qual a rede social ativista N-1 foi desenvolvida.

281 Disponivel em: <http://malaga.tomalaplaza.net/2011/05/21/comunicado-de-prensa-20-de-mayo-de-2011/> e <http://malaga.tomalaplaza.net/2011/05/20/hay-gente-en-la-plaza/. Acesso em 31jul. 2011.

Briga, filma e publica: A20 — Não começou em Québec, não vai terminar em Seattle na catálise do CMI-Brasil

Vamos, nas próximas duas seções, tomar o documentário-rede *A20* como ponto de partida para esmiuçar a retórica do ciberdocumentário prefigurativo do CMI. Primeiro, abordaremos a retórica das determinações das situações de tomada, depois, da prefiguração do processo interpretativo nas escolhas de montagem de continuidades espaço-temporais, perceptivas e lógicas. *A20...* é uma espécie de protótipo do ciberdocumentário prefigurativo, se prestando a esse tipo de exame por vários motivos: além de ser o primeiro vídeo feito pelo CMI-Brasil para ser publicado na sua página, foi aquele mais utilizado como ferramenta para a formação de coletivos locais do CMI, segundo ceemistas que participaram da manifestação e organizaram exibições do vídeo. Ele foi tratado como um troféu da bravura pelos ativistas que participaram dos protestos na Avenida Paulista em abril de 2001. Não por acaso, encontra-se intertextualmente presente, através de fragmentos de tomadas da manifestação em vários outros vídeos da rede *Indymedia*: há uma tomada da preparação dos manifestantes incluída como ambientação para a apresentação do CMI por ciberativistas brasileiros na *Vinheta do CMI;* a tomada do momento dos choques com a polícia anti-motim é decisiva para a apresentação do argumento fundamental de *Brad – Uma noite mais nas barricadas*. Finalmente, *A20* foi privilegiado por causa da possibilidade de um contato direto com Videohackers, e da abundância de comentários relevantes sobre ele em *Brad...,* como veremos mais adiante.

Situações de tomada de imagens em A20...

As determinações das situações de tomada identificadas em *A20...* são praticamente as mesmas das tomadas de outros ciberdocumentários prefigurativos sobre manifestações públicas massivas, reprimidas pela polícia. Esse o caso daqueles documentários dedicados a apresentar publicamente a perspectiva dos participantes de mobilizações coletivas no

espaço urbano que foram reprimidos com violência, como as de contraeventos da globalização corporativa, ou associados a lutas por moradia, transporte público e outras demandas por justiça social: *Showdown in Seattle*, *Essa é a Cara...*, *Red Colours*, *Tactical Frivolity*, *Genoa Red Zone*, *New Kids on the BlackBloc*, *A Kankoon*, *Kilometer 0*, *Watch This*, *Terrorizing Dissent*, *Miami Model*, *Amanhã Vai Ser Maior*, etc. . Recorrentes em outras situações de desempenhos clandestinos coletivos em logradouros públicos, essas determinações de situações de tomada corporificam o confronto entre o esforço, caracteristicamente ciberativista (vide capítulo 2), de tradução da lógica de liberação comunicativa para o espaço físico urbano, com o aparato repressivo estatal, orientado para despolitizar o espaço urbano, refuncionalizando-o para o transporte para força de trabalho e mercadorias. Por ser típica dos ciberdocumentários prefigurativos — arquetípica para os ciberdocs brasileiros—, a abordagem das situações de tomada de *A20...*, será bastante minuciosa — para o que contamos com a paciência dos leitores.

A maioria das tomadas desse documentário provém do trabalho de cinegrafia de Videohackers. A essas são acrescentadas tomadas apropriadas de cinegrafistas profissionais, inseridas a partir de transmissões de telejornais comerciais gravadas em fita de vídeo (ou seja, "pirateadas"). Por mais que o "autor" de *A20* procure se identificar como uma pluralidade, seja através do pseudônimo "Videohackers", seja atribuindo a produção ao CMI-Rio, as tomadas do vídeo são quase todas de seus desempenhos individuais, como participante da manifestação. Efetivamente, a maior parte das tomadas e da montagem é de Videohackers. Posteriormente, Embora Videohackers tenha, incialmente, assinado o documentário como CMI-Vídeo, declarou que posteriormente passou a assumir a paternidade do documentário nas réplicas de *A20* posteriormente publicadas em outras plataformas de compartilhamento de vídeo (*Blip*.tv, *Vimeo*, *YouTube*). Segundo ele, depois de passado o momento para divulgar o CMI, passou a considerar mais relevante para o público identificar os documentários de cada fonte diferente, para perceber o desenvolvimento de cada documentarista. Segundo ele, o reconhecimento da autoria individual com seu nome civil discreparia do ideal ciberativista.

Portanto, *A20...*, bem distinto de *This is What Democracy Looks Like*[282], não poderia nem jactar-se como obra coletiva de inúmeros vídeo-ativistas, nem, por outro lado, sofrer o constrangimento de ser assinado individualmente por dois "autores". Para o bem e para o mal, Miguel Bastos diz ter decidido não usar imagens provenientes de outros cinegrafistas, segundo ele, por causa da má qualidade das imagens do material que recolheu. Não houve uma preparação coletiva dos cinegrafistas-manifestantes que proporcionasse algum tipo de treinamento ou divisão de tarefas ou temas, ou uma estrutura de produção que recolhesse as imagens. A manifestação de Seattle foi vitoriosa por ter seus esforços de organização feitos de forma aberta e colaborativa, com muitas outras organizações da sociedade civil, incluindo organizações de cultura política muito diferente da dos adeptos da "ação direta" (sindicatos e organizações de classe). Embora a manifestação de 20 de abril de 2001, em São Paulo, tenha tido convocatórias públicas, segundo Videohackers, o planejamento minucioso das ações permaneceu segredo de um punhado de ativistas inexperientes com manifestações e confrontos com a polícia. Retrospectivamente, ele critica a "importação de modelo" dos *anti-summits*, considerando excessivamente provocativo o aparato defensivo exibido em 2001 pelos manifestantes. Não houve uma efetiva comunicação do método de organização dos protestos de Seattle, que foram precedidos por um longo processo de articulação entre movimentos sociais, de sensibilização da população e de organização aberta — as táticas de ação direta não eram segredo, foram inteiramente deixadas para ser resolvidas no improviso de cada "grupo de afinidade".[283]

No caso do protesto/entrudo/happening paulistano, muito embora tenham sido públicas as convocatórias, elas ocorreram para públicos restritos, ligados ao movimento anarco-*punk* e *straight-edge*, por exemplo através da própria página midiaindependente.org. Portanto, apesar da tentativa de importação do modelo de ocupação urbana do *reclaim the streets*, a dinâmica da mobilização deste carnaval contra o capital ficou muito mais para "afinidades

282 "The following film has been shot by over 100 media activists". É sintomático que Videohackers tenha traduzido esta frase como "O vídeo a seguir foi feito por mais de cem ativistas". Justificável pela coloquialidade, a omissão de "shot" e "media" sugere uma retórica de pós-produção que visa reforçar as pretensões de "imediatez" da cinegrafia.

283 Cf. "Seattle WTO Shutdown Strategic Principles" (SOLNIT e SOLNIT, 2009, p. 24 e ss.)

eletivas" (das "tribos urbanas", como os *straight-edges*, *punks* e *anarco-punks*) do que para "grupos de afindade" anarco-sindicalistas. No entanto, é exatamente essa perspectiva das situações de tomada na posição do recém-chegado ao documentarismo ciberativista que propicia, através da catacrese da experiência vicária e da tomada de imagens, a tripla reversibilidade entre o cinegrafista-manifestante, os outros manifestantes e o público concernido pelo documentário.[284]

Apesar da primeira parte ser apoiada na retórica interativa de depoimentos de manifestantes — uma elocução coletiva forjada na edição — , como sói ocorrer no documentário direto, o efeito retórico mais imediato de *A20*, como contrainformação, provém da articulação entre tomadas de imagens figurativas observacionais, interativas e subjetivo-performáticas — ou, pelo menos, intencionalmente figurativas, dadas a baixa resolução pictórica e temporal e a alta taxa de compressão de imagens.[285] A compressão, a estroboscopização e a pixelação tornam difícil distinguir o rosto dos manifestantes enquadrados em planos abertos. As escolhas de codificação permitem ver com facilidade os PMs brandindo cassetetes ou a fumaça das pistolas disparadas, mas tornam impossível ver as pedras que os manifestantes assumem ter atirado para se defender da PMSP. Mas por causa da baixa taxa de amostragem, da alta compressão e da baixa definição, as pedras ficam invisíveis, aparecendo "magicamente" no chão, mas pouco se distinguindo das manchas do calçamento. Inferimos que há pedras sendo atiradas, por causa do comportamento de um PM fugindo em um plano. Aderidas às imagens-câmera, o arranjo documentário de *A20*... incorpora dois outras processos de produção de imagens. As visuais verbais, constituídas pelos intertítulos: o título, superposto à primeira tomada, e a licença *copyleft*, ao final. As

284 A cinegrafia ciberativista configura a retórica do "revezamento possível" de superposição entre as três posições dos sujeitos na tomada, superpondo sujeito-tela, -ocular e -objetiva . Como se verá adiante, na análise de Brad – Uma noite mais nas barricadas (do mesmo Videohackers), o "revezamento" entre videativistas é uma característica reconhecida pelos próprios praticantes do documentário ciberativista.

285 Para tentar reduzir os gastos que os membros do público teriam com a conexão, *A20*... teve sua resolução pictórica reduzida a 320 x 240, (menos de um quarto da resolução do formato NTSC normal, 720x480). Pela mesma razão, o vídeo era codificado com uma taxa de compressão alta. Ou seja, a informação visual e acústica era reduzida no espaço do plano e no tempo. No tempo também, pois a "profundidade temporal" foi sensivelmente reduzida, primeiro através do baixo número de videogramas (8 por segundo, ou seja, 3,75 vezes menos frequente que o vídeo normal), segundo, pelo uso do *codec*, que "economiza espaço" e diminui o número de variações de cada ponto da imagem.

acústico-musicais, principalmente da peça *Timesteps* (Walter/Wendy Carlos, 1972), apropriada da trilha sonora do filme *Laranja Mecânica*.

Começando pelos componentes verbo-visuais, notemos que o primeiro tem um propósito de contextualização narrativa, enquanto o último constitui uma prescrição para as práticas de uso do vídeo — e de ação política do enunciatário. O título "Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec" explicita o vínculo daquela demonstração na Avenida Paulista com outras, sincronizadas, principalmente com o contraevento da Cidade de Québec (contra a reunião ministerial da negociação da Área de Livre Comércio das Américas).[286] Serve para que o ciberdocumentário insira o evento singular de abril de 2001 na Avenida Paulista (incluindo o ciberdocumentário) como iteração da narrativa dos "dias de luta global" convocados pela Ação Global dos Povos, muitas vezes programados para os lugares e períodos de ocorrência de encontros de cúpula das grandes potências ou de organismos internacionais identificados como promotores da agenda da globalização neoliberal. Ao final do vídeo, a exibição das cláusulas da licença de uso *copyleft* ultrapassa a mera asserção deste protocolo jurídico de uso do vídeo. Ao ser inserida como epílogo, estabelece a continuidade lógica com a última tomada, que tem o papel de deslocar a interpretação provavelmente desiludida (por causa do desenlace desastroso da passeata) para um epílogo propositivo/prescritivo, que corresponde aos mesmos propósitos retóricos da anacronia da última tomada do vídeo — que, ao contrário da maior parte do ciberdocumentário, está fora da cronologia dos acontecimentos.

Quanto à escolha da peça *Timesteps*, segundo Videohackers, ela está inserida em parte por contingências da sua experiência pessoal na passeata. Teria sido a música que ele, com amigos, estava escutando imediatamente antes de sair para a manifestação. Porém, além da casualidade, Videohackers reconhece a pertinência da trilha de *Laranja Mecânica*. Ela opera referências intertextuais, primeiro, vagas, ao universo do desespero surdo da obra kubrickiana. Mas também, mais especificamente, impregna a apreciação das sequências de violência policial no ambiente distópico delineado pelo filme, de uma sociedade consumista

286 Sobre outras manifestações do A20, cf. http://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/a20/global.htm. Acesso em 18Mai. 2010.

biopoliticamente controlada. A música faz um comentário sonoro que conecta a "hiperviolência" dos *drugues* e depois policiais kubrickianos com o comportamento covarde dos policiais. Um pouco menos explicitamente, sugere o caráter performático, algo delirante, da violência da manifestação. Do ponto de vista sensorial, a substituição parcial do som ambiente pela ambientação sonora atenua o desgaste da imersão do enunciatário — que sofre uma surra vicária — e desloca-a para algo como a apreciação de uma ficção histórica. Mais que sofrer, o apreciador compartilha a experiência do absurdo da repressão violenta a uma manifestação que tencionava ser pacífica, depois de já ter sido imerso na *aisthesis* do corpo coletivo festivo, na transformação foliã do espaço público urbano, na primeira metade do vídeo. Além da representação dos eventos propriamente ditos, a cinegrafia videativista viabiliza, nas situações de tomada, um arranjo de propósitos retóricos superpostos: a denúncia do silêncio imposto pela mídia corporativa sobre esse tipo de manifestação, a transformação do espaço público urbano em esfera de visibilidade pública autônoma, a difusão de regimes abertos/*libres* de propriedade das imagens, a organização política dos públicos intérpretes.

As situações de tomada das imagens de A20, principalmente do meio para o final, passam a ser determinadas também por propósitos táticos: defender os manifestantes de agressões físicas, constrangendo os policiais e seguranças privados, fornecer provas para denunciar abusos dos policiais, não produzir evidências de atos ilegais dos manifestantes. O uso tático da cinegrafia faz com que as situações de tomada sejam determinadas pelos "territórios" ou "campos" criados no evento, os quais, em parte, emergem da intervenção de conjuntos documentários de vínculos institucionais heterogêneos. Há um "lado de dentro" da manifestação/folia/motim, um "lado fora" dela e uma "fronteira" entre as duas. Embora "temporária", a "zona autônoma" é perceptualmente objetificada nos desempenhos dos participantes, dos seus antagonistas (a polícia) e, em menor grau, pelos transeuntes, nas situações de tomada.

A20 apresenta dois vetores "centrípetos" de determinação das situações de tomada de imagens figurativas, ou seja, de tomadas cuja perspectivação visa apresentar o desempenho

dos participantes da manifestação para os participantes da enunciação, manifestação e ciberdocumentário prefigurativos. Voltados para “dentro”, temos situações determinadas por (a) acordos tácitos entre sujeito-ocular e sujeitos-objetiva e (b) por acordos verbalmente estabelecidos *ad-hoc*. Nos primeiros, o cinegrafista conta com suas características corporais, proxêmicas, cinéticas e vestimentares, para ser reconhecido pelos demais participantes da manifestação como um participante: máscara contra gás, óculos de natação, roupa de punk, câmera amadora ou semiprofissional, cabelo esquisito. Pressupondo uma afinidade de intenções na determinação das situações de tomada, os sujeitos-objetiva entregam os desempenhos festivos, enunciando-se corporal, musical e vocalmente nas tomadas de imagens. O cinegrafista-manifestante de *A20* tende, nessas situações, a usar planos mais abertos, descritivos do ambiente, deslocando o plano de modo a permitir que a continuidade dos desempenhos (circenses, teatrais, musicais e de dança) sejam restituídos aos apreciadores como se eles tivessem deles participado.

O segundo vetor “centrípeto” de determinação das situações de tomada são as elocuções para a câmara. Neste caso, o cinegrafista ativista é explícito na intenção de se oferecer como mediador entre os proferimentos dos outros manifestantes e a esfera pública — mesmo que naquele momento a visibilidade pública que as plataformas ciberativistas ofereciam fosse ainda bastante vaga, não só para os depoentes, como para o próprio cinegrafista. Presumivelmente eles seguiam a hipótese menos insegura de uma circulação restrita, na qual seus proferimentos iriam emergir em um documentário de um outro participante da manifestação, que iria aparecer apenas para os “já convertidos”. É improvável que já tivessem alguma expectativa de que pudessem ser reproduzidos em espaços de visibilidade constituídos por participantes de outras manifestações semelhantes. Muito embora as convocações para a passeata incluíssem referências aos protestos de Seattle, Praga e Gênova, e sobre a rede *Indymedia* (as novas condições de midiatização da esfera pública), é improvável que os depoentes vislumbrassem como espaço de visibilidade daquelas tomadas o contrapúblico transnacional que a rede *Indymedia* e outros coletivos-rede ciberativistas pretendiam instaurar.

Do ponto de vista pictórico, as tomadas de depoimentos se organizam de modo que aparentemente reproduz o "povo-fala" das reportagens telejornalísticas convencionais. A prática é uma diluição de uma inovação do cinema direto, nos anos 1960 (por exemplo, em *Chronique d'un Été* ou *Place de la République*). No caso de *A20*, porém, eles são encadeados como uma argumentação contínua, proferida por um revezamento de locutores. Os enquadramentos variam entre o plano próximo e close-up[287], personalizando as elocuções sem as individualizar, pois não há legendas que identifiquem nominalmente os depoentes. Os olhares deles ficam indecisos entre se dirigir para a objetiva ou para o cinegrafista que carrega a câmera na mão, junto ao ombro[288]. Nas falas, sempre sincronizadas com o movimento dos lábios, os depoentes aparentam ansiedade, preocupados em produzir uma elocução clara — a atitude desapareceria depois, quando todos passaram a sofrer a violência policial. A voz *off* do videativista, fazendo perguntas aos depoentes, foi retirada na edição. Depois do início da pancadaria, porém, ouve-se a voz de Videohackers discutindo com uma organizadora da passeata (uma voluntária do CMI-Brasil, que retorna em *Brad*...) sobre o que fazer diante da iminente repressão policial.

Segundo depoimento de Videohackers, a simplicidade dos recursos técnicos para a tomada de som exigiu a aproximação do cinegrafista dos depoentes, para segurar o microfone perto das bocas deles. Mesmo assim, com o ruído de fundo alto, são forçados a gritar, fazendo com que o áudio fique distorcido. (A precariedade também indica a pouca experiência do cinegrafista em manifestações.) Do ponto de vista proxêmico, o cinegrafista mantém uma distância de pelo menos meio metro dos depoentes (a distância padrão entre recém-conhecidos, no Brasil, é a suficiente para alcançarem-se com as mãos, mas não para "passar o braço" ou sentir o hálito), indica a intenção de manter uma relação respeitosa, não excessivamente invasiva, com pessoas com quem não se tem intimidade. Logo depois, nas tomadas dos depoimentos colhidos após o começo das agressões, que mostram a ativista do

287 Utilizarei a denominação de planos tradicional: grande plano geral (mais largo que 500% do corpo), geral (entre mais do 500 e 150% do corpo), conjunto (100%), americano (até os joelhos), médio (até o começo das coxas), conjunto (tórax e cabeça), close-up (rosto inteiro), superclose (entre boca e testa), e detalhe (partes do rosto ou corpo). Cf. GAGE e MEYER, 1991.

288 A20 foi gravado por uma das primeiras camcorder DV, a VX1000, que usava-se carregar na mão, próxima do rosto ou encostada ao peito.

CMI ferida e mais dois jovens atingidos, na imagem do socorro recebido pela “enfermeira de passeata” que acudiu o cinegrafista, atingido na perna por fragmentos de uma bomba de “efeito moral”. A distância física entre o cinegrafista e os depoentes reduziu-se ao padrão do íntimo. Evaporou-se o constrangimento dos depoentes diante da câmara, indicando a identificação coletiva propiciada pela experiência coletiva da curta folia, seguida de violenta repressão.

Um outro tipo de tomada de imagens surge no posicionamento do sujeito-ocular nas franjas entre os campos agônicos, gerado pela repressão à manifestação. Nesta região intermediária co-habitam cinegrafistas e fotógrafos profissionais, videativistas e amadores. Nesta região, entram em uma conjunção efêmera as determinações das situações de tomada de sujeitos-ocular de vínculos institucionais distintos, que têm duas variantes: uma determinação *preventiva*, em que o sujeito-ocular visa constranger os antagonistas para evitar ser agredido, coibindo também o abuso contra outros manifestantes; na outra, punitiva, os índices de abusos são transportados para espaços públicos. Nas situações de tomada feitas a partir desta região “de franja”, o efeito da superposição de intencionalidades distintas resulta, em *A20*, no reforço da imposição de condições de validez mais exigentes sobre os participantes da situação de tomada. Diminuem os poderes dos sujeitos-objetiva (no caso, policiais e manifestantes) de determinarem as ações dos sujeitos-ocular. Nessa região, os videativistas atuam de modo menos provocativo, para mimetizar os cinegrafistas profissionais de modo a participar da sua encenação de imparcialidade e “pegar carona” na imunidade institucionalmente garantida contra a violência policial. Os cinegrafistas profissionais, operando sob a interpretação dos acontecimentos segundo critérios de “valores-notícia”, *news-values*, aproveitam-se da atuação crítica dos videativistas para captar eventos espetaculares como declarações bombásticas ou catastróficas de funcionários e representantes públicos ou desempenhos corporais espetaculares. Até o limite de seu conforto, sua segurança física e econômica, os profissionais praticam um mutualismo com os midiativistas para recolher os resultados das atuações deles, fornecendo-lhes, em troca, um “escudo moral” contra aparato repressivo. Embora essa

conjunção de intencionalidades na determinação das situações de tomada ocorra, em algum grau, em todas as tomadas de uma manifestação no espaço urbano, em *A20...* elas são evidentes nas tomadas das primeiras agressões a manifestantes (sequência 4, entre 6 e 7 minutos, aproximadamente), na confrontação dos PMS para denunciar a falta de identificação pessoal (sequência 5, entre 7min24s e 7min45s) e o abuso de força contra os manifestantes (sequência 10, entre 14min33s e 14min54s) e nas tomadas da "negociação" dos manifestantes com o oficial da polícia encarregado da repressão (sequências 8, entre 12min37s e 13min45s, e 11, entre 15min47s e 15min59s). Porém, a tática de mimetismo dos videativistas fica evidente quando falha, como em vários outros documentários ciberativistas, quando os cinegrafistas-manifestantes tentam em vão se esquivar de agressões policiais declarando-se "imprensa" ou "jornalistas". Nessas situações de tomada, o antagonista deixa de identificar o cinegrafista sem credencial ou uniforme como um profissional "desinteressado", passando julgar seguro agredi-lo, impedir a tomada de imagens ou a reprodução das imagens captadas, com a destruição do equipamento ou tomando o suporte de gravação (em *Showdown in Seattle*, *This is What Democracy Looks Like*, *Brad – Uma noite mais nas barricadas*). Quando falha a tática de se deslocar da posição de "protagonista" para a de "juiz" — ou seja, como representante da "opinião pública" — a retórica da tomada é forçada a deixar a retórica clássica ou expositiva para uma retórica interativo-performática. Frequentemente, não é apenas a tomada, mas a trajetória inteira das imagens é posta na clandestinidade, escapando da destruição ou arrebatamento mesmo que o próprio cinegrafista, tragicamente, não o faz, como no caso do protagonista de *Brad – Uma noite mais nas barricadas*. Em um dos muitos *over*s que profere neste último ciberdocumentario, Videohackers declara que a decisão pessoal de ocupar o lugar arriscado de sujeito-ocular com nenhum poder de determinar a situação de tomada ocorreu, de início, em *A20...*, de maneira espontânea. Haveria sido uma reação irrefletida diante do primeiro surto de violência policial na Avenida Paulista (no vídeo, entre 9min4s a 12min36s). Embora inicialmente intuitiva, a prática de cinegrafia vai sendo consolidada pela atuação do sujeito-ocular ao longo do próprio *A20...*

1) na sua atuação diante da bomba de efeito moral, aproximando-se dela ao invés de fugir — segundo ele, na intenção de chutá-la —, sem omitir os primeiros socorros a seus ferimentos, sendo recebido por uma das participantes, numa das cenas seguintes;

2) na persistência do cinegrafista-manifestante durante espancamento final diante do Banco Central, na penúltima sequência do documentário; nesta, os planos do lado de dentro da manifestação são alternados com planos de um lado de fora, tanto físico quanto político, das imagens pirateadas, originalmente gravadas por cinegrafistas profissionais, nas quais o cinegrafista-manifestante é mais um dos corpos duplamente subjugados pelo aparato policial e pela perspectiva parcial da mídia corporativa.

3) na decisão de, na pós-produção, criar uma anacronia disfarçada, inserindo uma tomada feita do meio da manifestação no final do vídeo. O autor declara que foi necessário incluir essa tomada no final para dar alguma conclusão à narrativa de *A20*. Porém, é impossível não notar que ela cria uma reversibilidade entre o participante, que bravateia estar disposto a morrer, e a atitude do próprio cinegrafista-manifestante.

Críticos apressados poderiam identificar a bravura dos videativistas com tendências psicológicas individuais ao masoquismo ou ao exibicionismo. Há motivos mais "produtivos" para essa autoexposição ao perigo, porém. É possível ver a autoexposição à agressão como resultado do processo inconsciente de desindividualização perceptual já iniciado com a própria participação na manifestação, que é acentuado pela tensão específica de ser responsável pela produção de um documentário, considerado pessoalmente importante. Além disso, os vínculos pessoais do videativista com a manifestação não lhe permitem ocupar um lugar de testemunha. Como participante das "ações diretas", o videativista imergindo no transe metaético da violência performática, pois seus desempenhos são tão objeto do juízo do sujeito-tela quanto os demais sujeitos na situação

de tomada. Ele se tomando como coator em uma enunciação múltipla: manifestação, ciberdocumentário, coletivo-rede criador da plataforma.

Nesse estranho estado de alma,[289] reside um traço distintivo das tomadas da retórica documentária ciberativista prefigurativa: ao provocar situações em que o poder institucional se manifesta da maneira mais violenta, ou seja, na agressão física aos corpos expostos no espaço urbano, forjam-se os sujeitos coletivos. No Brasil, alguns ciberativistas referem-se ao CMI como o site do "briga, filma e publica". A retórica desta "ação de busca de entendimento" pela confrontação nas ruas e difusão fora das salas ultrapassa o plano tático imediato de ocupação politizante do território urbano. Ao organizar as tomadas como desempenhos de resistência ativa à agressão do aparato repressivo dos poderes instituídos, esse tipo de retórica favorece a corporificação perceptual, audiovisual, da violência, que permanece quase sempre latente nas sociedades de controle. Ao mesmo tempo, essas imagens impactam a opinião pública ampla em um aspecto pré-reflexivo que serve como pivô para a ativação coletiva de experiências afetivamente intensas, como as de retomada do espaço urbano como espaço público, da ocupação de edificações abandonadas por causa da especulação imobiliária para fins de habitação ou produção de conhecimentos libres, e assim por diante. As experiências de solidariedade nos contraeventos, disseminadas através dos ciberdocumentários prefigurativos, catalisam a condensação de espaços de visibilidade pública autônomos.

O terceiro tipo de padrão de determinação de situações de tomada figurativas aparece nas tomadas em que há uma imersão na perspectiva adversária. Quando o montador de *A20* se apropria das imagens de telejornais[290], ele faz bem mais do que apenas complementar a informação diegética com os grandes planos gerais que contextualizam espacialmente o

289 Presume-se que este estado de dissociação em situações de tomada de circunstâncias de incompreensibilidade, descrito por David Tomas como "fotografias traumáticas", seja um fenômeno próximo daquele descrito por Rouch como "cine-transe" (vide capítulo 2, seção "Sujeitos Indeterminados").

290 Note-se que ele teve o cuidado de apagar os logotipos. Segundo Videohackers, não houve qualquer retaliação da parte das corporações midiáticas. É possível que, além da discrepância entre os públicos apreciadores de A20 e de telejornais comerciais, o caráter "industrial" da produção do telejornalismo torne impossíveis as reivindicações de autoria sobre as imagens. Sua apropriação videativista é, portanto, contraestratégica.

espancamento final dos manifestantes. O uso das imagens piratas, mais degradadas em termos de cor, mas de maior definição pictórica, traduz várias das diferenças entre os conjuntos retórico do telejornalismo e do ciberativismo: se há imagens estáveis sobre o espancamento, é porque provieram de sujeitos-ocular cuja segurança era produto da sua falta de solidariedade com os agredidos do evento. Os vínculos institucionais deles com as corporações midiáticas lhes permitiram determinar as situações de tomada de modo testemunhal, sem se expor a insultos, gás lacrimogênio, balas de borracha ou cassetetes. A posterior apropriação dessas tomadas na perspectiva videativista, retrospectivamente produzida na montagem do documentário, evidencia o caráter astucioso, manipulativo da atuação das corporações *mass*-midiáticas – segundo Videohackers, isso seria metaforizado pela degradação das cópias VHS das imagens dos telejornais.

Finalmente, restam dois tipos de tomadas de imagens que poderíamos denominar “tomadas não-figurativas”, porque, pelo menos do ponto de vista pictórico, elas não se oferecem à apercepção, segundo o canône visual da perspectiva cônica[291]. Não são tomadas visualmente informativas, pelo menos não no sentido “documental” de fornecer “asserções constativas” a partir das imagens indiciais videográficas. Não auxiliam uma reconstrução descritiva de objetos ou de processos além do corpo do cinegrafista ou do que estiver imediatamente próximo. À visão, oferecem ruídos e borrões, fragmentos do ambiente urbano, partes do corpo do próprio cinegrafista e de pessoas próximas que correm ou apanham junto com ele. Acusticamente, ruídos ambientais confusos, misturados aos sons corporais, com algumas interjeições e palavras incompreensíveis. A compreensibilidade de um “conteúdo proposicional” dessas tomadas concentra-se no corpo do sujeito-ocular, o mesmo efeito das máscaras tradicionais de religiões possessórias, cujas fendas ou pequenos orifícios no lugar dos olhos limitam, desnaturalizam e desindividualizam a visão. O resultado das tomadas não-figurativas é imergir o sujeito-tela nas afecções corporais que ele compartilha com os demais manifestantes, pois, durante as sequências de fuga e do espancamento final, recebe visualmente apenas dados cinéticos-proxêmicos dos corpos dos

291 Estão situadas entre 10min7s-16s e 12min32s-37s; 16min11s e 16min42s; 16min44s e 17min15s; 17min19s e 17min47s; 17min50 e18min5s

manifestantes, sons corporais da respiração ofegante, dos passos de várias pessoas correndo no calçamento, impacto de cassetetes, choro, bombas, quedas na água, gemidos, tosse, pancadas misturadas a de sons do ambiente, estrondos, tiros, sirenes.

A partir da metade do vídeo, a cinegrafia introduz o apreciador num estado de desorientação espaço-temporal, produzido pela dissolução temporária do espaço de visibilidade autônomo construído pela manifestação. A partir dos nove minutos, aproximadamente, deixa de haver lado de dentro e lado fora. Os manifestantes são atirados no espaço de passagem urbano, não mais público, no qual se tornam facilmente identificáveis por causa dos mesmos "paramentos" que os faziam familiares uns para os outros. Videohackers, câmara ligada, passa a ser caçado por policiais e seguranças particulares. Na penúltima sequência de *A20*, confirma-se a proposta de participar o apreciador da folia/transe coletivo, imergindo-o vicariamente na pancadaria, na água, no lugar dos baderneiros da imagem esverdeada dos telejornais. Portanto, a apreciação de *A20* se desenvolve como um processo de crescente dessubjetivação individual, no qual o apreciador vai sendo cada vez mais imerso nas circunstâncias extraordinárias de autoexposição coletiva, (a) na festa no espaço público urbano, (b) no medo na caçada humana, (c) nas sensações de risco por dispersão ou segurança pela proximidade com outros manifestantes, (d) da condição de sujeito-ocular de tomadas de múltipla determinação, (e) pelo *frenezi* da violência indiscriminada.

Montagem de A20: Continuidades (ideo)lógicas

Sequência 1 — Chegada e concentração

Nas primeiras cenas de *A20* — primeiro terço do vídeo —, a montagem das tomadas que cobrem o período entre a "concentração", em frente ao prédio da emissora TV Gazeta, até o

início da passeata propriamente dita, favorece a percepção, com o meio urbano como fundo, de uma continuidade visual e cinética entre os elementos que singularizam este tipo de manifestação: (a) equipamento "anti-antimotim" — improvisado, com coletes de EVA, óculos de natação, capacetes de ciclista ou skatista, máscaras para respiração, escudos feitos de câmaras de pneu e fita adesiva; (b) alegorias carnavalescas — malabares, monociclos, pernas-de-pau, maquiagem e pintura corporal, fantasias, máscaras e bonecões de carnaval, esculturas de papel e estandartes; e (c) faixas com slogans políticos, reivindicações e bandeiras de grupos políticos de esquerda. Apesar de díspares, artefatos de defesa, de fantasia, de performance e de comunicação pública confluem em uma multiplicidade orgânica. No caso da *Batucação*, o bloco de percussionistas de capas brancas e amarelas cujo som anima a passeata, os três tipos de propósitos (defesa, folia, expressão pública) se encontram plenamente fundidos: óculos de mergulho, máscaras, capacetes e coletes de EVA, capas monócromas, instrumentos de percussão, e todos os componentes batucando juntos o tempo todo. Não por acaso, são eles o primeiro grupo a aparecer no vídeo. Essa versão brasileira do bloco *Tutte Bianchi* — "sucesso" em Praga e Genova — figura em todas as cenas em que a manifestação transcorre "normalmente" (isto é, sem a ameaça ou agressão da PMSP) e mesmo em alguns momentos de pancadaria, quando ainda se ouve ao fundo o som da "charanga de passeata". Os instrumentos são feitos de materiais reciclados (latas, tonéis de plástico) misturadas a caixas e tambores convencionais. O uniforme dos componentes segue um estilo futurista distópico — ou, como Videohackers caracteriza, "uma marcianada": completamente encapotados num dia ensolarado, brancos e amarelos, todos usando óculos de mergulho e máscaras antigás lacrimogêneo.

Nessa primeira sequência, os planos da "concentração", nas escadarias em frente ao prédio da TV Gazeta, estão sempre juncados de gente esquisita. A maioria ostenta, como blocos caricatos, seu pertencimento a alguma "tribo urbana" (punks, anarcopunks, góticos, hippies, ou a algum grupo político organizado, através de trajes e ornamentos corporais, camisetas uniformizadas, bandeiras, faixas e escudos com escritos provocativos. O documentário

procura captar amostras das performances de *clowns* e circenses, assim como um esquete teatral "do oprimido", de modo a permitir ao apreciador apreender pequenos movimentos completos — cuspindo fogo, batucando, jogando malabares — ou compreender a alegoria dramática do esquete. Mais adiante, quando os manifestantes começam a se movimentar, surge até um bumba-meu-boi anarquista. O propósito da construção de continuidades visuais é demonstrar o propósito festivo, não agressivo, da passeata. Por outro lado, a superposição dos signos de engajamento político, de participação carnavalesca e de autodefesa contra a polícia de choque gera um efeito geral de "ficção histórica", que se aproxima esteticamente o altermundismo do carnaval popular medieval[292]: criam situações de suspensão efêmera da ordem cotidiana, na qual a expressão do obsceno é legítima; a inversão das hierarquias sociais reorganiza a experiência histórica coletiva, fazendo emergir laudas para sua extrapolação na transformação do mundo. Porém, a obscenidade verbal dos slogans gritados pelos manifestantes se torna inocente, diante da truculência da repressão, a falta de *accountability* e as mentiras descaradas da polícia, que veremos entre as cenas que denunciam os policiais sem identificação (7min24s), aquelas em que um oficial "negocia" com os manifestantes (até 13min45s).

Sequência 2 — Elocução coletiva

Essa segunda sequência provê o "conteúdo proposicional" da manifestação: que os poderes públicos brasileiros e dos outros Estados Nacionais latino-americanos deveriam rejeitar os acordos de comércio porque, feitos no interesse das corporações capitalistas monopolistas, implicam a perda de direitos dos cidadãos e da sociedade, limitando a capacidade dos poderes públicos democráticos em resistir à pressão das empresas transnacionais. Os aspectos pragmáticos da enunciação são também verbalmente expostos: a sociedade civil se

292 O caráter disruptivo, por vezes subversivo, do carnaval medieval e renascentista, que transborda sua funcionalização contemporânea como espetáculo ou válvula de escape (BAKHTIN, [1965]), sugere que os componentes comunicativos e de violência nas manifestações do "ciclo Seattle" não escapam à órbita desse rito, sobrevivência do paganismo.

manifesta para fazer seus argumentos alcançarem a esfera pública, para levar os tomadores de decisões a rejeitar acordos que atendem apenas aos interesses corporativos. Além disso, prescreve-se que tal ação sobre o mundo (para que um "outro mundo possível" seja) deve se esquivar de procedimentos institucionalizados de ação política, representação política, de organizações vanguardistas fortemente hierarquizadas, preferindo, como já vimos, a "ação direta". No caso desta sequência, além do verbal, os conceitos de convergência e pluralidade governam a relação do cinegrafista com seu auxiliar (que segura o microfone) e com os depoentes, que se transporta para a continuidade elocucional, criada na montagem, pelo encadeamento entre os depoimentos.

Em todos os depoimentos colhidos no início da manifestação, o cinegrafista e os depoentes parecem solidários, não sem alguns sinais de constrangimento de parte a parte. A depoente 1 parece um pouco tensa, preocupada em fornecer corretamente as informações na tomada; olha direto para a câmera, desvia o olhar ao buscar a memória; aparenta alguma insegurança quanto à sua performance diante da câmera, mas não se constrange em ter sua imagem gravada naquela ocasião. O depoente 2 fala de modo descontraído, olhando para o extracampo enquanto busca formular as sentenças, gesticula um pouco, seus gestos (mãos com os dedos se abrindo, aparecendo junto às bordas do plano) servindo de figura da pluralidade dos participantes da manifestação. O depoente 3 fala com ansiedade, parecendo querer apresentar o máximo de informações em pouco tempo; aparece, nos primeiros planos, com o corpo contraído, coçando o ombro esquerdo e a cabeça com o braço direito; seu olhar oscila entre a câmera e o cinegrafista e, brevemente, para o microfone. O depoente 4 fala com relativa fluência e sem tensão aparente. Todos os depoentes (principalmente 2 e 3) projetam muito a voz, quase gritando, presumivelmente por ser difícil para eles mesmos ouvirem as próprias vozes. A depoente 5 aparece em uma tomada em que o cinegrafista encontrou alguém para segurar o microfone (ele aparece agora no canto inferior direito do plano, e não mais ao centro da borda inferior) fala com bastante tranquilidade, encontra-se mascarada e se dirige à pessoa que segura o microfone, olha para a esquerda e para o chão (buscando a imaginação, para formular as frases).

Com exceção da tomada do depoimento 5 (separado em trechos aos 4min50s, 5min6s e 5min16s), o cinegrafista segura a câmera, enquanto (segundo seu depoimento) um outro membro do CMI (o "Zé", mencionado aos 12min37s) segura o microfone omnidirecional, que aparece quase o tempo todo junto à borda inferior do plano. O microfone, o Shure SM58, é bem conhecido das produções comunitárias e militantes, foi empregado nesta situação de tomada por causa da sua proverbial resistência[293], e pela sua direcionalidade, que minimiza alto som de fundo (ruído de automóveis, megafones, apitos, tambores). O microfone ominidirecional da camcorder não captaria a elocução de maneira nítida (considerando uma distancia de aproximadamente 70cm entre a objetiva e o rosto dos entrevistados), microfones de lapela seriam impraticáveis por causa da necessidade de mobilidade. Naquele ambiente ruidoso, o auxiliar do cinegrafista aproximava o microfone da boca dos depoentes, fazendo com que o sopro no ataque dos fonemas provocasse algum ruído. O microfone ideal, um hipercardióide com difusor, permitiria que o fossem posicionados fora do plano. Porém, trata-se de um recurso caro, exigiria treinamento e presença permanente de um operador de áudio — que, no caso, foi preso no início da manifestação. Além de microfones direcionais e técnicos de som serem um luxo para a produção de documentários ativistas, seu uso traduziria um esforço para ocultar as mediações técnicas das situações de tomada, o que é incoerente com a retórica do documentário ativista. Depois desta sequência, o áudio passou a ser captado pelo microfone da câmera, tornando o som ambiental mais pronunciado. Como, apesar da captação de som ter sido estereofônica, a edição não pode explorar a esterofonia, o resultado é de uma confusão sonora.

Sequência 3 — Começo da Passeata

Essa sequência caracteriza, em várias dimensões, a "face" do movimento. Maquiagem, cortes de cabelo, peircings, fazem dos rostos veículo de índices de pertencimento a tribos

293 Cf. <http://www.shure.com/ProAudio/Products/WiredMicrophones/us_pro_SM58-CN_content> e <http://www.youtube.com/watch?v=33QPLbQi9FI>.

urbanas. A manifestação desses pertencimentos variados sintomatiza a estratégia de coalizão como prática não-vanguardista que viabiliza a manifestação. As máscaras, também em grande variedade, servem a propósitos estratégicos imediatos (anti-gás e anti-identificação policial) e mediatos, comunicativos, da manifestação. Poderíamos enunciá-los como: expressão pública pelo lúdico, pluralismo sem homogeneização. No documentário, as máscaras sugerem a reversibilidade de posições entre o sujeito-objetiva mascarado, sujeito-ocular e sujeito-tela do ciberdocumentário. Os escudos, feitos de câmaras de pneu e fita adesiva, também visam um desempenho comunicativo múltiplo: mostram, como também as máscaras anti-gás e os coletes de EVA (p. ex., aos 6min4s) que os manifestantes estavam precavidos — demasiado, na avaliação retrospectiva de Videohackers — para a repressão policial. Servem também como suportes para a comunicação gráfica dos manifestantes, com desenhos, escritos, cartazes xerocados, colados neles. O movimento da charanga "Batucação" desencadeia o deslocamento dos demais manifestantes, e também induz o caráter orgiástico a protesto. Esse é reforçado pelo coro, que grita como palavra de ordem um trocadilho obsceno e humorístico. Usando um uniforme despersonalizante de capas e máscaras monocromáticas, improvavelmente fechados e assépticos para um dia de folia ao sol, o grupo de percussionistas imprime um caráter de irrealidade distópica ao espaço-tempo criado pela passeata. Mais adiante, (aos 6min3s), surge um bumba-meu-boi de preto, cuja imagem sublinha o caráter antidoutrinário da manifestação, como festa popular, ação comunicativa pública plural não-moderna.

O plano central da sequência (5min58s), a tomada (um leve *contre-plongée* com *travelling* na diagonal, o cinegrafista andando para trás e para a esquerda) retrata de modo épico os manifestantes mostrando-se a desfilar pela pista da Avenida Paulista. Mais adiante, a montagem contrasta a balbúrdia da manifestação sob uma marquise, no final do movimento de câmera do penúltimo plano (6min7s-6min13s) e o último, em que se vê a calma na porta de um museu na Paulista, durante a manifestação. O contraste sugere a disposição pacífica e ordeira da manifestação, antes das agressões policiais começarem. É do plano 40 em diante, vamos observar a gradual acirramento do conflito.

Sequência 4 — Começo da repressão policial

As situações de tomada dessa cena são determinadas pela grande quantidade de sujeitos-ocular no início da passeata. Nas imagens do ciberdocumentário, aparecem muitos fotojornalistas e cinegrafistas de corporações mass-midiáticas. Eles ficam na região de franja constituída entre policiais e manifestantes. Perto deles, "do lado de cá", cinegrafistas amadores participam do protesto. Os policiais parecem constrangidos, pela atitude contida que assumem quando um manifestante ferido os acusa, chegando a dar um tapa no ombro de um PM, que se limita a insultá-lo.

As tomadas dessa sequência seguem a retórica do documentário direto. O videativista procura entrar em situações de risco para constranger o sujeito-objetiva antagonista. Isso é reforçado de modo manifesto, às vezes subreptício, da montagem.

Assim como na primeira, na quarta sequência, o áudio da Batucação é usado em sincronismo em apenas dois planos, servindo para criar uma contextualização sonora. Como não há voz *over*, boa parte dos offs provém do extracampo ou de outras tomadas, utilizados para a construção do contexto da manifestação.

A montagem simula um plano contínuo entre os primeiros dois planos da sequência (situados entre 6min18s e 6min32s). Passa-se da tomada da entrada de um manifestante na imagem, com uma faixa, para outra em que aparece ensanguentado, aos berros. A elipse acentua a rapidez da agressão. É reforçada pelo sublinhamento da resposta agressiva à provocação feita pelo manifestante ferido, cuja tomada é repetida e transcrita pela legenda. A partir da pergunta feita (ouvida em *off*) pelo cinegrafista, os manifestantes aproveitam da atenção que seu ferimento atrai. Na medida em que fotógrafos e cinegrafistas presentes são atraídos pelo escândalo, o grupo do movimento de atingidos por barragens passa do motivo imediato das queixas, contra a violência com que foram agredidos ao tentar afixar uma faixa, para o motivo da sua presença na manifestação. Os sujeitos-ocular apressam-se para registrar a agressão, que se revelaria leve, retrospectivamente. Em seguida, (de 6min51s a 7min24s), mais uma vez a partir da região intermediária entre manifestantes e policiais,

segue uma sequência de planos em que aparecem homens de roupa social empurrando os manifestantes, um punhado de policiais com equipamento anti-motim, um detalhe do cassetete e finalmente, algumas organizadores da manifestação pedindo aos outros para se conterem e ficarem nas calçadas.

Sequência 5 — "No Brasil, policial não tem nome"

Os rostos dos policiais "enquadrados" nessa sequência são familiares de muitos ciberativistas porque os videogramas circularam pelas listas de discussão ativistas para que alguém pudesse identificar os policiais agressores. Além de qualquer resultado punitivo, isso deixa claro o uso protetivo da cinegrafia videoativista. Os PMs, nesta sequência, são videografados de perto, ou melhor: são confrontados pelo cinegrafista-manifestante para mostrar que eles não portavam os velcros de identificação pessoal. A ênfase sobre essa evidência da má-fé da corporação policial militar, naquele evento, tem resultado tanto catafórico quanto metaléptico: ao criar um suspense narrativo para o enunciatário, que é análogo ao estado de apreensão experimentado pelos participantes da manifestação, ambos são postos a compartilhar o mesmo estado de alma.

As situações de tomada dessa sequência são determinadas pelos manifestantes. São constrangedoras para os policiais a ponto de forçá-los a escapar do plano, dando as costas para a câmera ou saindo pelas laterais. O anonimato dos policiais, mais que os despersonaliza, os compromete coletivamente como representantes de uma corporação que não foge do seu dever de prestar contas à sociedade. A *innacountability* da corporação policial militar paulista encontra-se exposta. Ela, como instituição pública, passa a ser politicamente questionada por dispensar seus membros da responsabilidade pessoal, induzi-los a agir segundo o interesse suposto dos chefes hierárquicos, não conforme sua condição de servidores públicos.

Sequência 6 — Do "abaixo a repressão" ao "abaixa a bandeira"

Aqui, há uma contínua subida da tensão, com o aumento das fontes sonoras: manifestantes gritam em *off* "abaixo a repressão", enquanto mais policiais sem identificação, agora em motos, aparecem. Nosso ponto de vista continua detrás da linha de escudos. Quando a manifestação começa a andar — o cinegrafista e, no nosso ponto de vista, com ele, aparece um contraste entre os quatro planos iniciais da sequência (7min45s a 8min), voltados para a "região de fronteira" e os planos seguintes, em que o videativista mergulha na folia. O contraste é sublinhado pelo movimento de zoom das siglas do prédio da FIESP para a rua movimentada pelos manifestantes. Seguindo atrás dos escudos, o videativista evita signos de partidos políticos ou de organizações políticas institucionalizadas. O documentário assume a orientação política anarquista de Videohackers, mostrando o sucesso de alguns manifestantes que gritam insistentemente – "Abaixa a bandeira vermelha aí!". A bandeira é abaixada. Mais que uma orientação de convergência da pluralidade da multidão na "ação direta", o documentarista explicitamente rejeita a ação política feita mediante representações, reduzindo possibilidade de identificação de manifestantes adeptos do centralismo democrático de partidos de vanguarda como participantes vicários. As tomadas demonstram o propósito de explorar o cronótopo paulista de centro do capitalismo brasileiro para campo de conflagração civil, do posicionamento da cinegrafia entre os manifestantes e a PM, que leva o montador a colocar um manifestante fazendo gestos obscenos como contraplano de um grupo de policiais parados (aos 7min52). A continuidade visual é reforçada pela compressão de imagens, deixando o corte praticamente indetectável.

Sequência 7 — Pernas e pedras 'prá que te quero!'

É nessa sequência (de 9min4s a 12min37s) que aparecem os longos planos de correria de manifestantes. A baixa resolução, a alta compressão e pequeno número de quadros por

segundo, dissolvem a figuração e a indiciação visual; a continuidade, não espacialmente orientada, provém do plano sonoro.

Mais uma vez, um corte quase imperceptível cria uma elipse que favorece a impressão de bravura dos manifestantes quando perseguidos por um policial, invertem a situação com pedradas (entre 10min30s e 11min20s). Salta-se da imagem dos manifestantes (e cinegrafista) fugindo do grupo de Choque da PM a outra em que um soldado do batalhão de choque, que corre sozinho para bater num manifestante, é atingido por uma pedra, tenta agarrar o manifestante que jogou a pedra, mas é impedido pelas pedradas de outros manifestantes, que ficam no contracampo do cinegrafista (apenas os pedregulhos podem ser vistos, ainda assim, apenas quadro-a-quadro). Apenas no plano 70 é que percebemos a demonstração de resistência dos manifestantes que, enquanto correm dos PMs que os perseguem, arremessam neles pedras e trocam insultos. O escárnio dos jovens manifestantes é reforçado pelas legendas (“corre, barrigudo, corre!”). A montagem é veloz: o cinegrafista foge, é atingido por cassetetes da polícia junto com os demais manifestantes, uma bomba arrebenta a seus pés, é atendido pelos “primeiros socorros” da passeata, usa a câmera como “escudo legal” que dissuade a agressão policial, toma depoimentos completamente informais de pessoas diretamente envolvidas na organização do *protesteo in media res*... O tempo todo, quando vemos os policiais correndo, quando o cinegrafista confronta os PMs fora das situações de choque, inferimos que os manifestantes estão quase sempre atrás dele, quando não comprovamos que está no meio dos manifestantes. Em dois planos (entre 10min7s a 10min16s 66 e de 12min32 a 12min37), mostram-se apenas imagens fragmentárias e instáveis de pernas, pés, cinturas (mostrando, pelos trajes, que os companheiros de correria são Punks), chão, passos, respiração acelerada. A instabilidade das tomadas, a saturação cromática das imagens, a baixa resolução, tudo acentua os efeitos de desorientação e apavoramento partilhados pelo cinegrafista e outros manifestantes fugitivos com o espectador. Sua importância, se fosse julgada apenas em termos de conteúdos proposicionais, é quase nula. Porém, do ponto de vista de proposição de critérios de correção relacional, mostram o propósito do enunciador em produzir uma sensação

difusa de pânico no enunciatário, para trazê-lo para um estado físico próximo a do vivido pelo cinegrafista e demais manifestantes. Definitivamente, o ponto de vista que o enunciador assume e convida o enunciatário a ocupar é o do ativista.

A baixa resolução pictórica e temporal (esta, por causa da compressão das imagens) dificulta a percepção espaço-temporal do ambiente, tornando impossível visualizar as pedras que os manifestantes supostamente teriam atirado nos policiais. Tem-se a impressão de que eles contêm sua violência, mas é impossível de se afirmar com certeza se por causa das pedras ou das câmeras (em 9min44s, 10min30 e 12min19s). Além de dificultar a orientação espacial dos eventos, também a percepção das continuidades e descontinuidades temporais é fragilizada. Torna-se fácil — e até involuntário — camuflar cortes, por causa da baixa resolução temporal. A percepção aural reforça a perda de referências espaço-temporais, porque além de só haver apenas um canal de áudio, ele está quase o tempo todo ocupado com uma superposição de eventos acústicos no extracampo, ruídos de fundo alto (motores de carro, apitos, sirenes, batucada). A quase-indistinção de sons pouco varia entre os planos.

Sequência 8 — A "Negociação"

O primeiro plano, aberto, mostra dezenas de manifestantes de costas, aglomerados em direção ao lugar para onde aponta uma câmera profissional. Rodeados de cinegrafistas e repórteres de telejornais comerciais e de videativistas, a situação da tomada das imagens do encontro entre negociadores da polícia e da manifestação é determinada menos pelo capitão Rorher do que pelos organizadores da manifestação. O que gera o constrangimento e as evasivas não é, evidentemente, a conversa por ela mesma, mas o fato de elas serem trocadas numa situação de tomada compartilhada por sujeitos-ocular de vínculos heterogêneos: cinegrafistas profissionais, ativistas e ocasionais, que virtualizam aquela situação como pública. Em off, ouve-se o áudio do plano seguinte: a voz do oficial da PMSP. Quando vemos a imagem síncrona da tomada, nota-se por seu tom de voz e fisionomia que se

encontra constrangido pelos manifestantes, videativistas, repórteres e cinegrafistas de emissoras corporativas. Ele tenta legitimar, por sua própria presença, o compromisso com um acordo com os manifestantes, para terminar a manifestação de modo pacífico. O plano seguinte (12min46s) mostra que a tentativa do oficial em trazer a discussão para a decisão da movimentação de manifestantes e policiais é interrompida, quando um repórter que acusa a falta de *accountability* dos policiais. O repórter passa a ocupar uma posição de juiz entre ambas as partes. Suspeito de usar evasivas diante da "pergunta que compromete" vinda deste "juiz", a provável *inaccountability* do oficial é que passa a ser questionada.[294] Ocorre outro corte pouco perceptível (13min20). A montagem mostra três vezes o compromisso verbal do oficial, com legenda, mostrando a intenção do enunciador do documentário em usar a montagem para deslegitimar o discurso oficial que, posteriormente, colocava a responsabilidade pelo choque na desobediência dos manifestantes. Para quem não tem outra acesso às informações sobre os eventos, a reiteração da elocução levanta a suspeita de que a atuação de Francisco Rorher terá uma finalidade escamoteadamente estratégica, não comunicativa, uma promessa mentirosa para levar os manifestantes para uma armadilha. Para o enunciatário, já concernido pelos acontecimentos, mostra a dupla coação sofrida pelos manifestantes, que além de agredidos por servidores públicos cujo anonimato lhes permite agir sem ter de prestar contas à sociedade, são obrigados a acreditar no interlocutor oficial que fala pela corporação de modo traiçoeiro.

294 Isso teve consequências trágicas para Rorher, que foi, por meses depois, acossado pelos manifestantes. A partir de informação proveniente de algum frequentador da PUC-SP, o CMI convocou o público a se "expressar" durante as duas tentativas de defesa de mestrado do oficial, na Puc-SP, divulgando data, hora e local. Ao se expor pessoalmente, o oficial comprometeu-se publicamente como indivíduo. Isso lhe custou bem mais que supostas pedradas durante a manifestação. Seu rosto foi transformado em personificação da repressão. A personificação grotesca do inimigo, seja como clown sádico pintado com cores dos E.U.A nos planos 8-11, seja na eleição do comandante do batalhão de choque como palhaço carniceiro (cf. cartuns de Latuff, no anexo), além de resposta catártica para exorcisar a sensação de impotência diante da repressão, é uma tentativa de reverter, pela execração pública, a impunidade dos policiais. Em 2011, esta "justiça autonomista" colocaria o CMI-São Paulo em um dilema, quando um colaborador, do Movimento do Passe Livre foi acusado de agressão a mulheres do próprio contrapúblico autonomista paulistano.

Sequência 9 - Cerco do Batalhão de choque — aperitivo

Essa curta cena tem propósito catafórico, não só para os eventos narrados (o cerco, seguido pelo espancamento impiedoso pelo grupamento de choque da PMSP), como também para a alternância de perspectivas de dentro e de fora dos espaços simbólico-físicos das perspectivas sobre a manifestação. A perspectiva de "dentro" se corporifica na apresentação, sublinhada pela "câmera lenta", do exagerado aparato repressivo (helicóptero da PMSP, 13min47s), nas imagens de baixa definição (da câmera leve, semiprofissional, usada por Videohackers). Esses traços indexam o documentário como pertinente ao universo de discurso dos espaços públicos autônomos dos movimentos antiglobalização, junto com a participação do enunciador na contrapúblico ativista que é, como já vimos, corporificada nas situações de tomada. O ponto de vista de "fora" é expresso: na alta definição das imagens (indicando câmeras profissionais, acessíveis apenas às corporações de mídia); na variação de matiz das imagens, (verde-magentas), indicando tratarem-se de cópias dessas imagens para suportes domésticos e sugerindo a pirataria ou mesmo colaboração informal entre os trabalhadores das corporações e os videativistas; e no posicionamento dos cinegrafistas, "em segurança" — na verdade, mantendo o emprego e o equipamento das empresas fora de perigo — atrás do grupamento de choque.

Essa sequência recebe o comentário musical de *Timesteps* (da trilha de *Laranja Mecânica*), tema que é reiterado na sequência 11. A ficção histórica deste filme, para alguns prognostica o surgimento dos punks, para outros comenta metaforicamente o jogo libidinal do euroterrorismo e da sociedade de controle. Essas referências fazem com que a sua inserção neste documentário proporcione uma dupla interpretação: de um lado, autocrítica, sugerindo a fragmentação política, a estetização sadomasoquista da violência. Essa suspeita de exposição performática à violência é um *doppelganger* retórico que acompanha todas as demonstrações de heroísmo bravateiro dos manifestantes nos *anti summits* — vide, por exemplo, o manifestante que desafia as balas de borracha em *Miami Model*. Isso é pertinente à atuação do próprio Videohackers — afinal, porque teria se aproximado tanto

da bomba (aos 10min7s)? Apenas para chutá-la, como afirma na entrevista? Ou principalmente para "performar" na imagem-câmara um "ato de resistência"? Por outro lado, *Timesteps* contextualiza a ação policial como uma repressão totalitária "hiperviolenta", o que é consistente com as várias tomadas dos PMs de cassetetes, tonfa, colete e capacete de motociclista, caçando manifestantes na Avenida Paulista e arredores (aos 11min39s).

Sequência 10 — Reagrupamento diante do BC

O cinegrafista caminha entre os manifestantes sem causar qualquer rejeição (entre 13min39s e 13min51s), enquanto as imagens mostram transeuntes entrando e saindo pela porta do Banco Central, demonstrando que os manifestantes não a haviam bloqueado. Outra vez, as tomadas são protetivas, usadas para constranger os policiais: em 14min33s, o videativista grava (em *travelling*, leve *contre-plongée*) os manifestantes, que fazem um cordão de isolamento na calçada, diante do BC; o plano se movimenta até alcançar uma moça, que fica atrás, e depois ao lado do cinegrafista, para acusar de abuso um dos policiais (14min41s). Ela é apoiada por um coro de manifestantes situados no extracampo, que se escutam em *off*. Nesse mesmo plano, além dos ativistas ouvidos em *off*, fala em *sinc*, uma manifestante que persegue um PM de chapéu bibico, acusando-o. A conversação aparece transcrita (de modo resumido) nas legendas, que se tornam cruciais pois, sem elas, seria muito difícil compreender o que os manifestantes e os PM dizem (aliás, não se escuta o que o PM diria nesse plano).

Com máscaras, tapando nariz e boca, dois dos manifestantes que fazem um cordão (em 14min33s) dão depoimentos sobre o confronto com a polícia (14min54s a 15min57s), cada um com uma ênfase diferente. No primeiro (14min54s a 15min24s), predomina a autovitimização: o garoto acusa de discriminação e covardia os PMs, que estariam escolhendo os punks como alvos, dando-lhes tiros "de verdade" na ausência da imprensa. O segundo (89) sugere que, diante da covardia dos policiais, haveriam encurralado os

manifestantes, assume — com indisfarçável orgulho — não ter encontrado outra saída senão revidar a agressão: “linha de frente é isso mesmo, num tem jeito.”

Sequência 11 — O (falso) acordo com a PM e o ataque final do grupamento de choque.

A alternância de perspectivas, iniciada na sequência anterior, é agora plenamente desenvolvida como planos/contraplanos. A perspectivação visual é catacrese dos *ethoi* dos participantes da situação de confronto: tomadas provenientes dos cinegrafistas de telejornais comerciais, detrás da linha do grupamento de choque, são o inverso das tomadas dos videativistas que participam do corpo dos manifestantes espremidos na porta do BC. Outro plano, mais adiante (16min42s), repete de maneira quase imperceptível, em *slowmotion*, o último trecho do antepenúltimo (16min11s), enfatizando o deslocamento dos policiais que acossam os manifestantes. A repetição mostra que o intuito da polícia é brutalizar, mais que manter a ordem: um PM, de capacete de moto, ameaça um rapaz, com o cassetete; tenta forçá-lo a não sair do grupo de manifestantes acantonado entre os espelhos d'água e a porta do Banco Central na Avenida Paulista. A edição cria efeitos de continuidade espaço-temporal dando ênfase a eventos dentro do plano através da manipulação da velocidade, dispensando intervir pictoricamente, por exemplo, com *wipes* de destaque, introduzidos na pós-produção. Nesta sequência do final do filme (dos 16min até os 18min17s), os manifestantes — o cinegrafista também — são literalmente esmagados pelo grupamento de choque, que os empurra, a pancadas e gás lacrimogêneo, para dentro do espelho d'água que circunda o prédio do Banco Central do Brasil.

A existência de dois contraplanos abertos esverdeados, entre 16min e 16min28s, captados de trás da linha do batalhão de choque, mostrando os manifestantes encurralados apanhando muito e depois fugindo através das piscinas, resulta do fato de os cinegrafistas profissionais renunciarem a esta experiência. É nessa altura, ao ser vicariamente postos da “perspectiva oficial”, dos eventos, é que o apreciador se apercebe que quase todo o ciberdocumentário se constitui na contraperspectiva da retórica observacional, expositiva

das representações *mass*-midiáticas. Escassas e monótonas, as reportagens dos jornalões deslegitimavam a manifestação pela pouca idade dos participantes e pela falta de afiliação político-partidária dos manifestantes e por responsabilizar os manifestantes pelo início da violência, já que nenhuma menciona o falso acordo proposto pela PMSP ou questiona a falta de identificação dos policiais.[295]

Sequência 12 — "Estamos vencendo": anacronia prefigurativa

Nessa sequência de epílogo, estamos na perspectiva do cinegrafista que caminha apressado, fugindo da polícia. Não está sozinho: conversa com outros dois manifestantes, um deles com a cabeça sangrando, o outro de mochila, se deslocando pelas ruas de São Paulo. Olhando diretamente para a lente objetiva, para Videohackers e, catacreticameente, para o enunciatário, acusam a repressão de agir por motivos ideológicos. A última elocução, ouvimo-la em *off*. Ela nos induz a descartar qualquer perspectiva heterodiegética, seja na relação do cinegrafista com os eventos, seja do enunciatário com a situação de tomada: todos corremos os mesmos riscos.

Esse plano não foi captado após o acontecimento que encerra a manifestação, o espancamento final à porta do Banco Central. Foi tomado em um dos intervalos da manifestação — pois os ativistas haviam criado vários pontos de reconcentração para retomar o protesto depois de se dispersarem rapidamente, para confundir a polícia. Segundo relato de Luis de Deus, o grupamento de choque da PMSP fez quatro ataques contra a passeata. Essa anacronia de ordem se trata de outra bravata, agora através da montagem? Se a analepse estivesse camuflada sobre uma narrativa autodiegética, aparentemente simultânea, deveríamos concluír que a montagem procura tornar a enunciação documentária congruente com as hipérboles enunciadas pelos manifestantes na cena: "pode bater, só saio daqui morto, cara!".

295 Cf. notícias de O Globo e da Folha de São Paulo no anexo (arquivos obtidos pelo site http://www.sindicatomercosul.com.br/noticia02.asp?noticia=1223).

Independente de Miguel Bastos ter ou não desligado a câmera para ajudar seus companheiros, muitos dos quais haviam sido espancados e presos, alguns torturados, de ele ter ou não decidido acompanhar os manifestantes depois disso, Videohackers — o narrador, não o enunciador empírico — faz, na analepse da montagem, uma asserção que não é constativa. É antecipatória, prefigurando o universo discursivo do "outro mundo possível". Ele cria um desnível ('*time-step*') espaço-temporal no qual a comunidade intérprete ou, mais especificamente, os contrapúblicos formados na convergência antiglobalização de movimentos sociais vencerá. Nesse momento, este é um documentário sobre o futuro. Não é à toa que as últimas elocuções, e o olhar dos locutores, são catacreticamente dirigidos a nós, como ocorre também em *A Tornallom* e em *Brad – Uma noite mais nas barricadas.*

A apresentação dos intertítulos com as prescrições do *copyleft*[296] seguem a mesma tendência. Elas propõem, instituindo, critérios de correção relacional a comprometer os enunciatários como público participante, pois o licenciamento livre, não apenas permite, mas recomenda a cópia, a produção de obras derivadas com imagens, veda o uso para fins não comerciais. No aspecto perlocutório, seu efeito é análogo ao das práticas de expropriação, da música de Walter/Wendy Carlos e das imagens de telejornais. As três condutas sustentam, implicitamente, uma concepção de propriedade pública irreversível para o trabalho imaterial. Mais uma vez, um horizonte futuro para as relações entre os sujeitos é transposto para o "conteúdo proposicional" do documentário. O conteúdo proposicional e a conduta preconizada nos intertítulos finais são proposições prescritivas sobre o que se deve e pode fazer com o próprio documentário.

296 Os intertítulos "Copyleft", "A cópia parcial ou total é recomendada/desde que não seja para fins comerciais", "promoção de algum candidato/a ou partido político", "www.midiaindependente.org", entram e saem da tela preta, em ritmo compatível com o tempo de leitura.

Crono-utopias

A transposição do final de *A20* realiza uma peripécia na retórica do arranjo, que extrapola as estilísticas interativa e subjetivo-performática, sobredeterminando-as segundo uma estratégia de enunciação prefigurativa. Isso exige que a análise reinterprete as estratégias de tomada e montagem para identificar os traços dessa narrativa do futuro. Na primeira sequência, aparece um aspecto decisivo da retórica prefigurativa: a exploração dos cronótopos[297]. Neste ciberdocumentário, o espaço-tempo simbolicamente imantado em transformação é a Avenida Paulista. Várias vezes (por exemplo, aos 6min13s, 8min26s, 11min20-11min31s e 18min17s) a "normalidade" da Paulista é apresentada como negativo, produto da supressão do seu sentido de espaço público político, de lugar para expressar desejos, de realizar uma contestação política como folia e performance. A partir de sucessivos atos de ressignificação por manifestantes-foliões-performers-mártires, de avenida mais importante do capitalismo no hemisfério sul, passa a picadeiro, sambódromo, palanque e, finalmente, campo de batalha.[298] A cronotopia anticapitalista da Paulista foi inúmeras vezes reativada, primeiro pela re-edição da manifestação em vinte de abril: a passeata contra a ALCA, a globalização corporativa e o capitalismo se realizou, na mesma data e local, por alguns anos, como podemos atestar pesquisando *A20* no site midiaindependente.org. Até bem recentemente, em 2011, nas "Marchas da Maconha" e "da Liberdade", o mesmo cronótopo serve de fulcro para as performances de desobediência civil. Essa mesma Avenida Paulista reprimida-libertada é o cronótopo novamente desocultado, dois anos depois, na folia performático-política do festival Mídia Tática

297 O termo provém de Bakhtin, mas estaremos nos apoiando especialmente na sua operacionalização para análise de discursos televisivos realizada por VAN LOON (1997). A exploração do conceito de cronótopo pode ser sugestivo na sua extrapolação, de operadores da assimilação da história pela ficção, para, no caso da prefiguração política, um processo reverso, de fabulação histórica coletiva.

298 Pode-se afirmar o mesmo da cidade dos hackers, Seattle, ou da *City* de Londres, centro dos negócios com commodities; ou ainda de Cancún, Miami, cuja cronotopia turística é reinventada pelas manifestações, seguidas pelos ciberdocumentários que as virtualizam; ou ainda Praga, cujo cronótopo rememora um levante antiautoritário. Enfim, o "movimento de movimentos" tece uma rede de marcos espaçotemporais do capitalismo que são reinterpretados como cronótopos da causa dos movimentos antiglobalização corporativa.

Brasil. Muitos dos que participaram do festival eram ativistas que tinham fresca na memória a experiência da manifestação reprimida. Outro fator a induzir a reativação do cronótopo Avenida Paulista era sua a polissemia, que adquiriu, a partir do *A20*, a pluralidade de sentidos característica do ciberativismo brasileiro, que naquele festival se auto-reconhecia como um contrapúblico específico. A reativação do cronótopo é perceptível no punhado de ciberdocumentários produzidos a partir das ações do MTB, que, como o primeiro, seriam difundidos para na plataforma do CMI, do Estúdio Livre e do TVLivre.org, — e, depois de 2005, também em plataformas proprietárias de *videosharing:*

Cid Moreira — intervenção urbana: performers mascarados de Cid Moreira, colando nos postes e muros da Paulista cartazes "A Televisão é a Imagem da Besta", com uma foto do mesmo apresentador, gravada por Videohackers;

Barraco da Globo — o reporter Britto Jr, da rede Globo, tem enormes dificuldades para domesticar os entrevistados no Mídia Tática Brasil, e acaba trocando insultos e deixando de fazer a matéria;

Velhinha Indignada — senhora protesta contra o Festival Mídia Tática Brasil;

Polícia aparece no Mídia Tática — Polícia que não apareceu para fechar a rádio livre do CMI chega de surpresa para atender vizinho chato;

Bicicletada no Mídia Tática — Protesto contra a cultura do carro e do petróleo no Mídia Tática Brasil;

Delegado no Mídia Tática — Entrevista com o presidente da Associação dos Delegados da Polícia Federal, Armando Coelho Neto, que defende a legalidade das rádios livres e comunitárias;

Famosos em Passeata — Displays de famosos que passeiam pela Avenida Paulista durante o evento Mídia Tática Brasil.

Todos os vídeos rememoram ao mesmo tempo a manifestação de abril de 2001 e o ciberdocumentário *A20...* – que aliás foi exibido no evento de 2003. Em todos eles, reaparece a combinação de desobediência civil, arte de intervenção urbana e carnaval, todos contribuindo para a criação de um estado de irrealidade — ou transe — nos

participantes. Desta vez, porém, eles se encontravam protegidos pela paradoxal presença de altos funcionários e representantes dos poderes públicos, recentemente empossados pelo primeiro governo Lula. A partir da Casa das Rosas, puderam realizar, sem pausa, inúmeras intervenções "táticas" no espaço urbano, incluindo atividades semiclandestinas de radiodifusão livre.

Nas três sequências de introdução de *A20*... (do início até 6min18s), a montagem explora a justaposição visual entre o grotesco das máscaras (corporais e suspensas em mastros), estandartes, esquetes, e o viço da moçada que participa do evento (é reportado que aproximadamente dois terços dos manifestantes presos eram estudantes menores de idade). Essa associação é a mesma feita nas fotografias de André Ryoki, no livro "Estamos Vencendo": máscaras de gás e de carnaval, material circense e de manifestação, tudo tende a se confundir. Essas associações de funções e formas é substituída (a partir dos 10min36s) pelo contraste entre os sinais de decadência física (obesidade, velhice) e de mau-humor dos policiais, e o entusiasmo viçoso dos manifestantes. Videohackers acompanha o escárnio dos manifestantes ao reforçar "corre barrigudo!" com legendas.

As *máscaras* são talvez o signo mais recorrente na manifestação e no cibedocumentário, que as toma como tema. A máscara é, através de ambos, explorada em sua polissemia. Sem deixar de ser um adorno, permite ao indivíduo trocar a sua identidade cotidiana por outra, fantasiosa. É também o contra-artefato que permite aos manifestantes resistir às bombas de gás lacrimogênio e spray de pimenta: a utilidade real dos óculos de mergulho — muito além do "toque de ET de quadrinhos"[299] — é atestada pelo videativista, que relata que as imagens do espancamento no final do vídeo só puderam ser tomadas em meio aos manifestantes por causa do uso da máscara de gás e dos óculos de natação. A máscara é também o disfarce que ajudou a alguns dos ativistas a escapar da perseguição policial. Finalmente, a máscara fornece um fulcro para a implicação imaginária dos públicos intérpretes das imagens-câmera como participantes do evento e dos desdobramentos da enunciação do ciberdocumentário.

299 Como sugere a consultora de moda Glória Kalil, que deu "dicas de figurino" aos interessados em participar do protesto. Cf ORTELLADO e RYOKI, 2004, p. 152.

A função da *camcorder,* nas situações de tomada interativo-subjetivo-performáticas, converge com a da máscara nas religiões associadas a ritos possessórios. A câmara, como máscara, é o artefato que imerge os enunciatários como participantes vicários dos eventos. Desdobra a presença em extracampo do sujeito-ocular videativista para fora dela, na pós-produção do ciberdocumentário, na organização da plataforma de publicação e das exibições em espaço-tempos não institucionalmente reservados para o cinema. Nesse sentido, as máscaras, incluindo a *camcorder* do videativista, prefiguram a negação da *persona* da autoria individual em favor do pseudonimato coletivo. A acentuação da presença do corpo que goza/sofre por outrem se virtualiza na imagem-de-corpo-qualquer da imersão audiovisual, ávida da empatia dos enunciatários. Em *A20...*, principalmente nas sequências de fotografia não-figurativa, as tomadas corporificam sensorialmente dimensões não audiovisualmente perceptíveis da experiência, que consubstanciam compromissos éticos da imagens-câmara como discurso público.

Em boa parte das situações de tomada de *A20...*, o sujeito-ocular (o "sujeito-câmera" de Ramos, *operator* de Barthes) usa a câmera-máscara como contradiscurso deslegitimador da repressão policial. Em vários planos, a cinegrafia serve como escudo simbólico que dissuade o abuso de força pela repressão. A diferença de comportamento dos PMs na ausência das exigências éticas trazidas pela presença de sujeitos-ocular ativistas e profissionais é explicitada no depoimento, de um manifestante (quase aos 15min). Quando a máscara-câmara se afasta da região vinculada à retórica da imparcialidade (entre 7min24s e 7min45s), força a "rostificação", enquadrando ostensivamente os rostos dos PMs enquanto evita mostrar os rostos dos manifestantes. Essa performance desafiadora do sujeito-ocular propicia a elocução de depoimentos anônimos comprometedores (como o que aparece em 15min24s, de um manifestante que assume ter jogado pedras na polícia). A ousadia dos manifestantes é (re?)criada na montagem, que usa cortes ocultos pelo áudio contínuo (entre 7min52 e 7min57s, e entre 10min30s e 11min20s).

Operações com/contra o rosto são abundantes entre os manifestantes: desde o suposto masoquismo dos *peircings* do garoto punk — aquele que assume ter revidado a agressão

porque “linha de frente é isso mesmo” —, às máscaras anti-gás, lenços, maquiagem circense ou teatral. Essas inúmeras máscaras articulam a reversibilidade entre a presença do manifestante e do apreciador, afastando o último da relação de espectorialidade com as imagens-câmara. Um efeito de extra-personalização, que não se confunde com a despersonalização “desaccountabilizante” dos uniformes com identificações arrancadas, converge com o uso dos pseudônimos. Ao contrário do indivíduo despersonalizado pelo uniforme, o personagem manifestante é constituído em um universo de discurso autônomo, que a enunciação documentária prefigurativa institui. As identificações do enunciador do documentário, primeiro “CMI-Rio”, um coletivo de voluntários, e depois “Videohackers”, um pseudônimo no plural, mostram a intenção do videativista de performar a autoria do vídeo como uma subjetividade plural. O resultado do pseudonimato é quase o oposto do efeito de despersonalização do anonimato. A participação dos videativistas nas listas de discussão de vários coletivos *Indymedia*, assim como na correspondência com este pesquisador, demonstra que os participantes dos coletivos ativistas são sistematicamente cobrados em prestar contas de suas ações. A diferença é que sua *accountability* não é dirigida à esfera pública burguesa, mas para aquele contrapúblico usuário ativista.

Na segunda sequência, o que é prefigurado é a enunciação coletiva. Da organização do protesto, da realização da passeata, passando pelo vídeo documentário, os relatos escritos, as fotografias, as plataformas de publicação telemática, a difusão pelo correio e de reprodução ulterior do conteúdo, em cada um dos seus termos, a enunciação do ciberdocumentário pretende constituir enunciadores e enunciatários em uma relação “horizontal”. Embora o fato de alguns procedimentos destoarem dessa disposição — por exemplo, não impediu o enunciador de controlar sozinho o sentido do vídeo na montagem, pinçando elocuções e forjando continuidades — a proposição da relação anti-hierárquica com o público é constantemente reafirmada como critério de validez relacional. Além da horizontalidade, há outra exigência, implícita no ciberdocumentário prefigurativo, de congruência entre as posições políticas dos participantes na enunciação com o comportamento na esfera pública. A preparação do protesto foi facilitada pelo encontro de

organizações sociais autônomas no primeiro Fórum Social Mundial. Nela, o CMI teve uma participação muito importante, mas também foi a primeira vez em que os coletivos de voluntários de muitas cidades puderam se encontrar, literalmente pegando carona com organizações sociais com mais recursos. Portanto, por sua própria realização, o protesto demonstraria a viabilidade desse tipo de aliança política, tanto é que os protestos na Avenida Paulista foram sincronizados com protestos em vários países americanos com o encontro de Cúpula realizado em Québéc, havendo intensa publicação de traduções de relatos.[300] É esperada — mas nem sempre atendida, vide o "Abaixa a bandeira vermelha" (8min58s) — uma tolerância com as diferenças de estratégias e temas que torne viável as propostas de coalizão entre as organizações da sociedade civil. Idealmente, o "movimento de movimentos" necessita da ultrapassagem dos interesses particulares dos grupos, do atravessamento de fronteiras políticas, identidades étnicas, linguísticas, de gênero, orientação, etc.. Essa relação esperada tem a peculiaridade de ser uma solidariedade na pluralidade, contra a expectativa de fusão homogeneizante do centralismo democrático. "Abaixa a bandeira vermelha" explicita a contradição desses princípios.

Como já vimos, há pouca variedade nas fontes de imagens, as poucas tomadas que não são de Videohackers provieram da apropriação das imagens das redes de televisão. As imagens dos outros cinegrafistas-manifestantes estão ausentes no documentário. Videohackers justifica-o pela absoluta falta de qualidade das imagens, que nem se prestariam a apresentar as reações corporais dos manifestantes. Videohackers relata que recebeu outras gravações da manifestação, indicando que a desarticulação inicial entre os videativistas participantes pode ser revertida por um esforço de procurar outras imagens não mass-midiáticas. Porém, em muitos outros vídeos da rede *Indymedia*, tampouco houve uma multiplicidade de videoativistas, como vemos em *Showdown...*, *Essa é a Cara* ou *Rebel Colours*.... No caso do CMI-Brasil, essas produções coletivas têm sido raras. Geralmente, a enunciação coletiva tendeu a ser uma intenção simulada pelo pseudonimato coletivo de produtores individuais

300 Houve um "correspondente" do Cmi-Brasil que relata os acontecimentos relativos aos protestos naquela cidade, comparando o comportamento repressivo da polícia canadense e brasileira. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/eo/red/2001/04/1126.shtml>. Acesso em: 28mai. 2011.

como Videohackers, Foz, Kit, Grazi Kunsch. Em alguns casos, como dos vídeos assinados como SemSizo e MovimentoSalveOVHS, há uma dupla de videativistas diretamente envolvida.

A coletividade da enunciação ciberdocumentária se torna real através das práticas de apropriação de imagens publicadas na web pelos participantes, em sites de publicação de vídeo— que veremos acontecer abundantemente em *Brad — Uma noite mais....* Poderíamos hoje pensar na pesquisa de imagens *ex-post-facto* como uma possível alternativa à articulação prévia para a coletivização da produção de *A20...*. Porém, na época de sua produção, isso era tecnicamente inviável, porque a relativamente pequena largura de banda das conexões domésticas, mesmo nas grandes cidades brasileiras (centenas de vezes mais lentas que as atuais) tornava um suplício cada publicação e descarga. A internet era ainda uma ferramenta pouco prática para a produção colaborativa de vídeo. Além disso, a pluralização da produção esbarrava com o preço e a usabilidade das placas de captura de vídeo e das câmeras digitais, que há 10 anos eram caras e de usabilidade mais exigente. É apenas a partir de 2005-6, com ampliação rápida da velocidade das conexões de "banda larga", seguida da explosão dos plataformas de *videosharing*, que a apropriação de imagens-câmera entre ciberativistas pôde se tornar uma prática usual. Compare-se o processo de produção de *A20...* com o do ciberdocumentário *PM x Povo.* Foi inteiramente montado a partir de imagens disponíveis na web, publicadas no dia seguinte ao show da banda Racionais Mcs (no programa "Virada Cultural", 4 de maio de 2007, no qual o público recebeu repressão truculenta da PMSP). Na manhã seguinte ao evento, já havia dezenas de minutos de vídeo publicados nas plataformas de *videosharing*. Apenas dois dias depois, nas mesmas plataformas, já havia ciberdocumentários editados, narrativamente coesos, com intertítulos e trilha sonora.[301]

A produção de *A20* contou apenas com os recursos imediatamente disponíveis para o autor, que eram praticamente os mesmos dos vídeos comunitários, costumeiramente produzidos

301 O vídeo, que estava publicado no Youtube em <http://www.youtube.com/watch?v=4uzHiZkFbFI.>, foi "silenciado" por causa do uso não autorizado de "Haiti" (Caetano Veloso e Gilberto Gil). Alegadamente despublicado pelo usuário, o ciberdocumentário pode agora ser encontrado em outra plataforma de videosharing: <http://www.mefeedia.com/watch/23273111. Acesso em 2ago. 2011).

pelas ONGs de comunicação. A rapidez (para a época) da pós produção de *A20*... — levou dois meses para aparecer na plataforma do CMI e para ser disponibilizada para envio pelo correio — testemunha sua importância no esforço de criação da plataforma como recurso de constituição de uma esfera de visibilidade pública autogovernada e ágil, com dinâmica comparável à produção mass-midiática de notícias. Segundo Videohackers, o vídeo teve várias versões, ao longo das quais ele pôde exercer um controle maior sobre o sentido das tomadas, como a introdução de ênfases (repetições, legendagem, *slowmotion*, referências intertextuais da trilha sonora), pontos de vista exteriores de sujeitos-ocular não ativistas, e aperfeiçoamento das continuidades visuais.

A prefiguração política de *A20* se estende à efetivação de direitos formalmente garantidos, mas praticamente obliterados. Nesse aspecto, o documentário ciberativista converge com alguns eventos midiáticos promovidos pelo telejornalismo, que são apoiados por uma espécie de *accountability* prospectiva: servidores e representantes que nunca tiveram que prestar contas, embora formalmente tivessem que fazê-lo, são subitamente condenados publicamente por condutas que são, na verdade, habituais.[302] Nos planos, entre 7min24s e 7min45s, o "pouco rosto" dos PMs mais uma vez atualizam a estratégia de banalização do mal: identificações arrancadas, uniformes, intimidação com o corpo volumoso e armas letais, práticas de controle social ostensivo (policiais olhando das sacadas dos prédios próximos, com walkie-talkies, e planos de helicópteros sobrevoando a Paulista). Nas situações de confrontos em manifestações no espaço público urbano, como no *A20*, a política da visibilidade do indivíduo é decisivamente cindida entre a despersonalização, que torna possível a "banalidade do mal" do aparato repressivo, e a desindividualização dos manifestantes mascarados, que lhes torna possível uma existência épica, a afirmação efêmera da utopia.

Para contrastar a retórica "latentemente estratégica" da repressão, as estratégias discursivas de prefiguração, da manifestação e do ciberdocumentário, apoiam-se na criação de

302 É o caso do Evento da Favela Naval (1997), desencadeado pela "revelação" de práticas policiais criminosas que há décadas eram denunciadas pelos movimentos sociais. (Cf. BRITTO NEVES, 2000; Id. e MAIA, 2008, 2009)

sentimentos de solidariedade política[303] entre o sujeito-ocular, lugar-tenente do sujeito-tela, e os sujeitos-objetiva protagonistas. Na segunda sequência, Videohackers atua como criador de confluência nas intenções, conteúdos e relações das elocuções. Na quinta e na oitava, explicita protetivamente a não *accountability* — a ausência de identificações, contrastada pelos close-ups de PMs. Na quarta, sétima e décima e no plano entre 7min57s e 8min, tenta constranger a atuação violenta, gravando ostensivamente os atos intimidatórios. Logo depois de mostrar a intenção pacífica da manifestação (cena 3), mostra os abusos dos policiais em 4, 7, 10, 11 e 12. Sublinha a coragem dos manifestantes, às vezes mostrando seu rosto sem, em momento algum, os identificar nominalmente[304] . Destaca insistentemente o caráter malicioso dos acordos propostos pelo negociador da PMSP [305]. Expõe sensorialmente o sujeito-tela aos estados afetivos sofridos pelos manifestantes (o video ativista inclusive), mostrando os atos de solidariedade entre eles, nas sequências 1, 3, 6 e 11 e nos trechos entre10min7s-10min30s e 11min50-12min37s.

Como citamos no prólogo, em seu livro, Pablo Ortellado (hoje, professor da USP, e fundador do CMI-Brasil com os hackers Pietro Ferrari e Isabella "Toya" Bagueros[306]) faz um relato verbal e (com André Ryoki) fotográfico das manifestações e atividades antiglobalização do final da primeira metade dos anos 2000. Algo que discrepa da maior parte das manifestações públicas brasileiras são os belos rostos, o viço e o entusiasmo folião das/os jovens manifestantes.[307] O rompimento da funcionalização do espaço urbano cria um espaço-tempo extracotidiano experimental, usado pelos participantes para vivenciar uma história futura possível. Sua narrativa, nos ciberdocumentários, se conduz como uma

303 "Abraços solidários",In solidarity, on solidaridad, Mit solidarischen Grüssen, Солидарный в борьбе" é o cumprimento de despedida nas listas do Indymedia e de coletivos ciberativistas aliados, como Redcursors, Autistici/Inventati, revolt.ca, entre outros.

304 Cf. 7min52s-7min57s, 10min16s-10min30s, 11min50s-12min19s, 15min24s-15min47s e 18min17s-18min39s.

305 Cf. 12min37s-13min45s, 15min47s-15min59s

306 É a moça tentando conter os manifestantes aos (7min52), que aparece depois, pingando sangue, (aos 11min50s).

307 Nos ciberdocumentáiros prefigurativos de contra-eventos, nem sempre vemos essa mesma atitude festiva: os ativistas, nos ciberdocumentários *Tactical Frivolity*, *Rebel Colours*, *Genoa Red Zone*, *Kilometer 0* e *A Kankoon* são sorridentes, mas em *Essa e a Cara*..., *Showdown*..., *Greve da Daewoo*, ou ainda, *Miami Model*, são sizudos, quase sem exceção..

rememoração benjaminiana capaz de consolidar os futuros do pretérito de mundos possíveis, imaginados, de um cotidiano pós-capitalista.

O ciberdocumentário prefigurativo nos conduz a uma revisão de alguns pressupostos da teoria do agir comunicativo, porque, para sermos coerentes com os seus contratos, fatos e intenções, deveríamos rejeitar a separação metafísica entre os componentes “locuciotórios”, "perlocutórios" e “ilocutórios”, das enunciações. A singularidade da retórica prefigurativa é, exatamente, a ênfase na exploração da continuidade entre a produção de inteligibilidade, a manifestação de intenções, a asserção de conteúdos, a proposição de relações e a coordenação de ações. As enunciações coletivas conectam a descrição de “o que queremos que aconteça” com a proposta de “quem queremos ser”. Supõem, para isso, que a compreensibilidade, a manifestação de intenções, o estabelecimento de fatos e proposição de relações entre os participantes da enunciação contribuam para que o documentário se efetive como ação no mundo histórico, muito além do transporte de “asserções constativas”, para uma esfera pública pré-constituída. Como ação comunicativa, o documentário pressupõe que o seu universo de discurso é o mesmo da percepção cotidiana, empenhando-se em transformá-lo. Se retórica do cinema documentário é, por natureza, transpositiva, não seria comunicação pública se não fosse indutor de um público, a do subconjunto retórico prefigurativo apenas torna isso explícito, empregando essa indução deliberadamente.

A20 na plataforma CMI-Brasil

No documentário ciberativista, a produção e a difusão dependem de esforços voluntários de manutenção de uma plataforma telemática. *A20*, como narrativa, não pode ser separado das práticas de publicação que o põem em circulação. É textualmente configurado segundo um enunciatário implícito que, mais que tentar decalcar um enunciatário estatisticamente provável, propõe junto com os enunciatários empíricos um parceiro comunicativo participante de um público que está por existir. É significativo, no relato de Videohackers,

a maneira como ele, no mesmo momento em que recebia de seu amigo anarquista Jacaré as explicações sobre o que era o CMI, era também comunicado de que já participava do coletivo: “Nós estamos começando esta parada [o CMI-Brasil], agora mesmo!’’. “– Ah é, quem?” “ – Nós, agora mesmo!”. De modo semelhante, o ciberdocumentário *A20*... afirma enunciador, enunciatário e os protagonistas dos vídeos como participantes de um público que se constitui na própria enunciação narrativa. A diegese cria sua própria temporalidade, apoiada nos esforços coletivos de manutenção da plataforma de publicação aberta. Ali, a enunciação documentária coloca seus participantes em posição vantajosa para normatizar a própria conduta, evita que sejam assujeitados pelas imposições de intermediários empresariais ou governamentais. O enunciador coletivo, a rede de colaboradores que torna possível sua existência como discurso contrapúblico, muito além do indivíduo realizador do vídeo, confunde-se com seu contrapúblico usuário. O desafio desse contrapúblico é escapar de ser “devorado pelos acontecimentos”: desde a repressão policial, a impunidade da agressão, a representação mass-midiática distorcida, até a passividade da sociedade civil diante da imposição da política econômica da globalização neoliberal.

Os compromissos “tecnopolíticos”de *A20* levaram a pós-produção a buscar um ponto de equilíbrio entre o apoio à difusão do *software livre*[308] e a obtenção de maior e mais rápido acesso, possíveis, para o vídeo. Pretendia que pudesse ser descarregado e visto no maior número possível de sistemas operacionais. A escolha do algoritmo de codificação e decodificação de imagens (*codec*) H.264 deveu-se ao fato de que permite a reprodução de vídeo em Linux, OsX (Apple) e Windows, e porque ele permitia uma maior compressão de imagem, embora o codec fosse, na época, pouco difundido.[309] Embora os ceemeistas mais radicais passassem a defender o uso dos — então muito precários — programas livres de edição de imagens, essa não foi a escolha do enunciador. Ele usou um sistema operacional e

308 Programas de acesso público irrestrito, cujos contratos de uso exigem que qualquer apreciação, cópia, produção de obras derivadas ou distribuição, ulteriores, estarão sempre publicamente acessíveis e jamais possam ser privatizadas (http://pt.wikipedia.org/wiki/GNU_General_Public_License).

309 O efeito do H.264 sobre a imagem, aparentemente, vem de ele permitir diminuir o espaço dos arquivos de vídeo, compensando a compressão pictórica com a temporal na imagem, resultando que ele simplifica as variações de cor e luz ao longo do tempo mais do que o faz com os conjuntos de cor e luz do plano.

do software de edição proprietários por sua robustez, usando um computador pessoal que então se dizia que era “de grife”.

A20 ostenta um traço que distingue o ciberdocumentário de outros arranjos retóricos: sua práxis enunciativa distende-se por uma extensa e heterogênea rede de fatores cuja interconexão depende do esforço voluntário de enunciadores e enunciatários, pois inexistem recursos institucionais “superiores” que coordenassem o conjunto. Miguel Videohackers Viveiros de Castro Bastos, realizador (como cinegrafista e montador) de *A20*, além das atividades de produção do documentário, participou: (a) da preparação da manifestação que iria filmar, (b) teve de levar uma máscara respiratória e óculos de natação (relata ter precisado deles para filmar a cena do cerco da PMSP em frente ao Banco Central, em meio ao gás lacrimogêneo), (c) participou da decisão com outros membros do CMI, sobre qual algoritmo de codificação seria usado nas imagens para a publicação na plataforma; (d) depois de editado o documentário, organizou (como membro do CMI-Rio) exibições em centros acadêmicos, organizações comunitárias e movimentos populares e se responsabilizava (como membro do CMI-Brasil-Vídeo) pela venda e envio de cópias desse e de outros vídeos pelo correio. A heterogeneidade de práticas a serem desempenhadas pelos enunciadores continua com os enunciatários, os “sujeitos-tela”. Como vimos acima, além das dificuldades da difusão, depois de acessar o ciberdocumentário ativista, somos obrigados, para interpretá-lo, a navegar através de textos heterogêneos, onde se encontram versões contraditórias dos eventos, com outras imagens diferentemente contextualizadas. Por isso, os efeitos do ciberdocumentário *A20...* ultrapassam largamente os do vídeo-documentário *A20....* Os sentidos da enunciação documentária são gerados pela conexão do vídeo com sua paratextualização em um cibertexto, uma rede de discursos potencialmente ilimitada. O ciberdocumentário intersecta espaços públicos heterogêneos, constituindo a si próprio como um espaço de visibilidade pública autônomo, que, nesse caso, confunde-se com o processo de criação do CMI-Brasil. Além do CMI, *A20* difundiu-se através de situações de apreciação especialmente criadas para sua exibição, circulando a partir de outras plataformas de publicação que preexistiam aos eventos, assim como catalisa a

formação de uma plataforma dedicada aos desdobramentos da manifestação[310].Finalmente, *A20* pôde também circular como um documentário autoral "normal", sendo remetido e exibido em mostras institucionalizadas, recebendo prêmios e figurando em acervos e festivais.

Pode-se dizer que *A20* é uma réplica do vídeo *Essa é a Cara da Democracia*, o ciberdocumentário mais antigo a ser publicado na página do CMI-Brasil-Vídeo. Esse documentário estadunidense tanto inspirou os protestos de São Paulo quanto serviu de matriz retórica do ciberdocumentário *A20...*. Da mesma maneira que *Essa é a cara...*, *A20* denuncia a violência da repressão, a desonestidade dos representantes do Estado nas negociações com os manifestantes e, metonimicamente, com os cidadãos, já que ambos os protestos denunciam processos de tomada de decisões feitas sem controle democrático. Sobretudo, ambos os ciberdocumentários sublinham a persistência dos manifestantes e sua capacidade prefigurativa de constituir formas legítimas de coordenação de ações entre atores, que vão de organizações tradicionais dos trabalhadores (partidos, sindicatos) a grupos de afinidade "estética", surgidos no próprio processo de preparação da manifestação. Em ambos os casos, a demonstração da eficácia da política prefigurativa provém da capacidade das próprias plataformas ciberativistas em colocar uma pluralidade de narrativas sobre os eventos, contrastando a homogeneização dos *media* massivos. Ambos os documentários foram projetados para fornecer "narrativas de origem" do/para o ciberativismo dos primeiros anos deste século, celebrando, mostrando e convidando o público a participar do processo construção da rede *Indymedia* no contexto internacional e na esfera pública brasileira. [311]

310 Os manifestantes que foram vítimas do abuso policial criaram uma plataforma telemática específica para denunciar as agressões e contrastar a impunidade dos agressores. A partir delas, encontramos longos depoimentos de participantes (de caráter igualmente documentário) e somos convidados a realizar um depoimento e enviá-lo para organizações do Estado que deveriam investigar e punir os policiais violentos (http://a20.br.tripod.com/index2.htm) Os depoimentos estão no final do Anexo, baixados em 28 de abril de 2009. Posteriormente, tanto o comandante da repressão quanto o chefe das negociações da ALCA seriam "homenageados" com tortadas na cara, igualmente gravadas e postas em circulação como "troféus" pelos ceemistas.

311 Videohackers relata, em entrevista, sempre ter exibido seu documentário promocional "Vinheta do CMI" junto com A20, quase considerando-os duas partes do mesmo vídeo. No DVD *This is what democracy looks like*, como também na série *Showdown in Seattle*, existe um mini-documentário dedicado ao do

Isso torna tanto *A20...*, *tal* como *Essa é a Cara...*, não apenas cinema documentário, mas produtos de um método documentário, signos de função retrospectiva-propositiva que proveem às situações sociais inteligibilidade para seus próprios participantes. *A* indiciação da "mostração" retrospectiva, que reproduz comemorativamente os eventos como fatos passados, encontra-se subordinada ao propósito de sustentar uma síntese propositiva dos eventos — tanto é que 20 de abril na Avenida Paulista foi, durante alguns anos, transformado em dia e lugar de protesto por grupos antiglobalização corporativa de São Paulo. Ambos os documentários mostram a exequibilidade de protestos apoiados em relações possíveis, destacando a convergência de ativistas organizacional, territorial e tematicamente diversificados. Ambos participam os enunciatários da prefiguração do sucesso da "ação direta", quer dizer, independente do s dispositivos institucionais de representação política. *A20* e *Essa é a Cara...* não só transportam para a esfera pública o evento (passado) da resistência dos manifestantes ter levado à inviabilização de um encontro de barganha entre corporações e tecnoburocracias. Os ciberdocumentários prefigurativos transbordam a assertividade ao prefigura outro padrão de relações entre os participantes da enunciação, estabelecendo uma continuidade entre ela e os experimentos políticos. Ao se apresentarem como provenientes de enunciadores coletivos abertos, implicitamente defendem a formação de convergências táticas[312] que preservam a pluralidade dos contrapúblicos constituídos pelos movimentos antiglobalização.

Posicionamento de A20... e do midiaindependente.org na esfera pública

A manifestação era sincronizada com a Cúpula das Américas, que ocorria no Canadá (em Québec). Assim como a manifestação contra a ALCA de 20 de abril de 2001, o

primeiro CMI, o IMC-Seattle. Ele mostra as instalações — postas em operação apenas um dia antes do início das manifestações — detalhando os procedimentos de trabalho dos midiativistas na produção coletiva dos vídeos, fotos e relatos do N30 (vide análise sobre *Essa e a Cara da Democracia*, *supra*).

312 O adjetivo "tático" traduz a orientação para a "ação direta", modo pelo qual, dispensando os processos representativos hierárquicos da política institucional, os contrapúblicos, de maneira não corporativista, alcançam reconhecimento, obtendo visibilidade para seus argumentos, na esfera pública ampla ("de produção", primeiro, e depois nos "públicos fortes" oriundos da esfera pública burguesa).

documentário, enquanto processo de constituição do espaço de visibilidade da manifestação do “Dia de Luta Global”, convocado pela Ação Global dos Povos, propiciava que os participantes se reconhecessem como parte da “coalizão” internacional de “movimento de movimentos”. O efeito de prefiguração do “outro mundo possível” da continuidade actancial, já reforçando a simultaneidade da ocupação de espaços urbanos, é acentuado pela recorrência de signos que foram sendo acumulados ao longo dos atos de “guerrilha semiótica”. A estratégia de ocupação do espaço publico com híbridos de carnaval/piquete/performance, a medida que era reiterada, alinhava em uma série os “contraeventos”, assim como sua virtualização nos ciberdocumentários ativistas: Londres, Seattle, Praga, Gênova, Cancún....

O vídeo pretendia ser difundido através de processos não concentrados, seja pela web, por descarga de arquivos (demorada, sempre às madrugadas para aproveitar os horários de tarifa telefônica mais barata, as conexões eram discadas), seja pela distribuição de cópias pelo correio, através de portadores, contatos pessoais, ou oferecidos à compra, cópia ou apreciação em locais de organizações simpáticas (“Espaço Impróprio” em Sampa, “Gato Negro” em BH, “Casa da Ponte” em Curitiba, “Interface Pública”, no Rio). *A20* vem sendo difundido pela internet desde junho de 2001. Nos primeiros anos, essa forma de obtenção, por download dos servidores do CMI, sofriam muito com limitações de largura de banda. Lembremo-nos que, em abril de 2001, o documentário ainda não podia ser difundido por *streaming* de vídeo, o que permitiria que ele fosse assistido enquanto era carregado. Como a maioria dos cidadãos comuns se conectava por conexões relativamente lentas, por linha telefônica, quem quisesse assistir o documentário deveria deixar o computador descarregando os dados da Web por muitas horas. (Aproveitar as tarifas reduzidas na madrugada reforçava a sensação de clandestinidade da experiência).

Cada novo vídeo distribuído dessa maneira criava a expectativa de que o próximo fosse ser apreciado de modo semelhante, por grupos espacialmente dispersos e, preferencialmente, por visionamento coletivo acompanhado de conversas. Nesse período, a maioria dos coletivos locais do CMI brasileiro exibiam os vídeos. *A20...* e *Essa é a Cara da*

Democracia... Eram parte obrigatória da programação, complementados com outros documentários de manifestações, sobre atividades de organizações autônomas, de denúncias contra os abusos do capitalismo e crítica social e política mais ampla (p.ex., *Surplus, The Corporation, A Quarta Guerra Mundial*). Embora tais exibições fossem feitas também para ampliar o público dos vídeos, seu principal propósito era propiciar a adesão de novos voluntários ao CMI, vindos de coletivos autonomistas e antiautoritários simpáticos, em grande parte formados no contexto de "tribos urbanas" como *straight-edges*, anarcopunks, hippies (no CMI-BH, onde participei, havia pessoas de grupos anarquistas, antiespecifistas, graffiteiros, do movimento estudantil).

A difusão de *A20* vem ocorrendo através de três classes de circuitos:

- no site do CMI, plataforma de publicação para o qual o ciberdocumentário foi originalmente produzido, disponível para descarga (*dowload*) dividido em quatro blocos;
- através do contato com voluntários do CMI, através de endereços disponíveis na página ou por meio de listas de discussão da rede, através das quais o interessado pode combinar o envio de cópias pelo correio, mediante o pagamento ao CMI-Brasil-Vídeo dos custos acrescido de contribuições voluntárias;
- e através da difusão de mostras e acervos públicas (por exemplo, a Mostra do Filme Livre, Festival Latino-americano de la Classe Obrera - FELCO, entre outros).

No caso do FELCO, como o material da mostra é enviado para os coletivos que colaboram com o Festival organizando localmente as exibições, cópias dos vídeos do CMI ficam de posse desses coletivos, permitindo o visionamento e a cópia por pessoas interessadas.

> Segundo Videohackers, "pra divulgar o filme fizemos incontáveis sessões em tudo o que é tipo de lugar. De favelas a encontros de estudantes, passando por festivais de cinema e até no Anthology

> Film Archives uma das cinematecas mais chiques de filmes de vanguarda, em Nova Iorque."[313]

A incumbência de lidar com a venda e envio de vídeos seria de um coletivo, mas na prática atual vem sendo confiada a um ou dois voluntários do CMI de São Paulo. Diga-se de passagem, há uma contradição entre essa prática comercial e a cláusula, da "licença padrão" de uso do material da plataforma, tende a proibir o uso comercial do material.

> "(...) Em geral, os autores das matérias publicadas no Centro de Mídia Independente abrem mão de alguns dos seus direitos de autor por meio de uma licença de copyleft. A reprodução não comercial das matérias (ou seja, sua publicação ou exibição em veículo que não vise lucro ou fins comerciais) é autorizada, ao passo que a reprodução comercial sem a consulta prévia ao autor é impedida. Isso faz parte de uma política que acredita que a informação e a cultura devem circular livremente, mas não devem ser bens comerciais. Assim, a não ser que você avise em contrário (por exemplo, especificando no texto ou no sumário que detém o direito de cópia ou que não aceita a licença padrão do CMI), seu texto será publicado com a seguinte nota de Copyleft: "É livre a reprodução para fins não comerciais, desde que o autor e a fonte sejam citados e esta nota seja incluída". Isso significa que qualquer órgão ou meio de comunicação que não tenha fins comerciais poderá reproduzir sua matéria mencionando o seu nome e o CMI. Por outro lado, empresas e veículos com fins comerciais só poderão reproduzir a matéria se você autorizar. (...)"[314]

Revezamentos prefigurativos em Brad — Uma noite mais nas barricadas

Em 27 de outubro de 2006, as listas de discussão e portais do Centro de Mídia Independente (a rede *Indymedia*) foram tomadas por uma nota fúnebre: "Brad", Bradley Roland Will, midiativista do CMI de Nova York, amigo de muitos de nós, ciberativistas

313 Correspondência eletrônica, com o autor (11-05-2009 21:24)

314 Disponível em: <http://prod.midiaindependente.org/indymediabr/servlet/OpenMir?do=opensession&sessiontype=article& language=pt&colorscheme=blue.>

latino-americanos, fora assassinado em Oaxaca, no sul do México. Brad Will não foi a primeira baixa dos coletivos midiativistas. Durante as manifestações contra a reunião do G8 em Gênova (2001), Carlo Giuliani, baleado no rosto duas vezes, teve seu corpo atropelado várias vezes pelo jipe dos *carabinieri*, diante de uma multidão de protestantes. Na mesma noite, os manifestantes anti-G8, espancados enquanto dormiam em seus alojamentos, tiveram suas câmeras e gravadores apreendidos pela polícia de Berlusconi.[315] Evidentemente, a estratégia repressiva buscava ampliar a visibilidade do "castigo exemplar" e escamotear provas da ação clandestina de seus agentes. O motivo das repetidas "baixas não humanas" dos coletivos ciberativistas é o mesmo: quando os "servidores livres" Ahimsa (em 2004, em Londres) e Satangoss (em 2008, em Campinas) foram apreendidos, a devassa em busca de conteúdos supostamente ilegais era um pretexto para suspender os serviços comunicacionais que os ativistas ofereciam ao público. A estratégia da repressão foi empregar arranjos jurídicos que permitiam que aparatos repressivos nacionais agissem fora de suas jurisdições, ocultando quais instituições eram responsáveis pelas apreensões. Isso impediu que organizações da sociedade civil soubessem quais eram as acusações, encontrassem instrumentos jurídicos para respondê-las, reavessem equipamentos e restabelecessem os serviços.

Brad Will foi assassinado à moda antiga, mas por novos propósitos: baleado à luz do dia, à vista de todos, por um jagunço disfarçado em meio à população rebelada que ocupava as ruas de Oaxaca. Sua morte não visou primariamente a censura nem a exposição de um "castigo exemplar" imposto por um poder soberano: como os próprios oaxaquenhos denunciam (tanto no documentário de *Videohackers* quanto nos do coletivo *Mal de Ojo TV*), a morte do "periodista ianque" forneceu o pretexto para uma intervenção "preventiva" do governo mexicano para "proteger" os cidadãos da suposta insegurança, expulsando-os dessa experiência de democracia direta em Oaxaca. A morte de Brad não foi em vão, mas

315 Como mostra o ciberdocumentário Genoa Red Zone, o assassinato de Giuliani ocorre um dia antes da invasão dos alojamentos de ciberativistas do CMI e de outros midiativistas na Escola Diaz. Seus equipamentos foram apreendidos ou destruídos, e entre os ativistas espancados, dois estiveram em coma. Presume-se que as fitas tenham sido apreendidas por conterem evidências de crimes do aparato repressivo movido contra os 300 mil manifestantes que convergiram para os protestos contra a reunião do G8, em 2003.

não por causa do sucesso imediato da luta popular da Assembleia Popular dos Povos de Oaxaca — lá, “la lucha sigue”. O assassinato do companheiro serviu para avivar os laços de solidariedade entre seus amigos e conhecidos ciberativistas, sem dúvida. O aspecto mais instrutivo do luto, no entanto, provém das reflexões a que ele convida, sobre as inovações na “arte do controle como resistência”. É preciso observar além do curto prazo da luta popular naquele local. Sem dúvida, serviu para avivar laços de solidariedade entre ciberativistas. Mas é na perspectiva da reflexão sobre retóricas de resistência política que retiramos do luto por Brad o aspecto produtivo. Os vários ciberdocumentários que velam o desaparecimento de Brad Will, postos para circular na esfera pública telemática global[316], constituem fenômenos privilegiados para examinar como a retórica do ciberdocumentário prefigurativo sofre uma inflexão, a partir da prática de apropriação de outras imagens disponibilizadas na web. Um ano depois da morte do ceemista novaiorquino e seis depois da produção de *A20*, Videohackers publicou no site do CMI-Brasil e em outras plataformas o vídeo *Brad — Uma noite mais nas barricadas*, para homenagear o companheiro assassinado. Videohackers, além de utilizar várias imagens da Mal de Ojo e do CMI-Oaxaca, emprega também vídeos domésticos gravados por Warcry, a companheira de Brad, alguns dos quais publicados na internet. Outras duas entrevisas de Brad, em Seattle e em Amsterdam, também disponíveis on-line, são apropriadas. Segue também a etiqueta das produções de vídeo libre, publicando na plataforma do CMI-Brasil a íntegra das entrevistas que realizou, numa visita que fez ao *Indymedia* de Nova Iorque.

Videohackers relata, em entrevista para este pesquisador, que a produção deste réquiem ao companheiro midiativista ofereceu-lhe a oportunidade para completar o projeto, iniciado seis anos antes, com o ciberdocumentário *A20: Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec*, de narrar a diversidade dos movimentos anticapitalistas do começo deste século. O necrológio de Brad Will desata uma autobiografia coletiva, narrando a trajetória

316 Além de *Brad – uma noite mais nas barricadas* (2008), de Videohackers; e *Agression em Calicanto* (2006) e *Compromiso cumplido* (2007), ambos da Mal de Ojo TV, TEDESCO (2010) relata que uma “busca por ‘Brad Will’ no YouTube obtém 35.700 resultados.” Apesar das inúmeras denominaçõse e identificações para os mesmos vídeos, ela considera a edição do CMI-Oaxaca e Mal de Ojo a “oficial”. Todos estes ciberdocumentários usam as últimas tomadas de imagens de Brad Will na montagem.

comum de muitos ciberdocumentaristas ativistas, incluindo a do próprio realizador. Videohackers sublinha sua relação pessoal com Brad Will assinando o documentário (como diretor) com seu nome civil.

> “Dessa vez eu senti a necessidade de botar meu nome. Por quê? Porque eu estou falando em primeira pessoa e dos meus sentimentos. Havia uma pessoa ali. Então foi a primeira vez que eu senti a necessidade de botar meu nome. Então, eu botei ‘direção: Miguel’. ‘Um filme de Videohackers’, ‘direção: Miguel’ e ‘com a ajuda dos seguintes Videohackers’ e aí boto o nome de um monte de gente sem dizer quem fez o quê” (Videohackers. In: Tedesco, 2010)

Isso é coerente com o tom intimista, autobiográfico coletivo, desse ciberdocumentário, que destoa do padrão ceemista pela excepcional atenção à exibição da assimilação das políticas prefigurativas na vida cotidiana dos ciberativistas — não só de Brad, mas também de Warcry, Toya, Die-go e do próprio Miguel. Explicita como a lógica da coalizão, cujo experimento mais famoso ocorreu com o sucesso dos protestos de 1999 em Seattle, emergiu a partir do plano do cotidiano, das relações íntimas.

As características da retórica prefigurativa deste ciberdocumentário ativista se aproxima dos vídeos documentários identificados como “modo performativo” (Nichols, 1994) e “documentários subjetivos” (Renov, 2005 [2004]). Isso não pelas características intratextuais do vídeo, do uso de estilemas que denotam a reflexividade e/ou interatividade, como o desempenho dos “atores sociais” discutindo sobre o vídeo com cinegrafistas, ou os realizadores relatando suas opções de produção. O documentário é especialmente atento para mostrar como as atividades cotidianas vão sendo impregnadas pela superposição de práticas políticas prefigurativas: consumo, relações interpessoais, moradia, transporte urbano, explicitando como a política de prefiguração se desenvolveu na dimensão microssociológica das transformações nas relações pessoais e íntimas. A subjetividade mais fundamental em *Brad – Uma noite mais...*, porém, não é a que emerge do conteúdo ou

de estilemas emblemáticos da retórica reflexiva — desempenhos dos “atores sociais” em debates sobre as determinações das situações de tomada, depoimentos dos realizadores relatando suas opções de produção. O principal efeito de sentido da ênfase autobiográfica, no documentário ciberativista, está além da apreensão das narrativas pessoais como conteúdo proposicional. Apreciar *Brad – Uma noite mais...* arrasta-nos para a identificação coletiva dos personagens, enunciadores e enunciatários como participantes dos contrapúblicos anticapitalistas. Já na sua abertura, o documentário mostra a exploração deliberada dos seus efeitos potencialmente publipoiésicos, com a criação de continuidade visual entre os pés do ciberativista que grava a grafitagem de um muro (encenação da feitura dos caracteres do título do vídeo) em escombros e as captadas pelo cinegrafista assassinado. Logo depois, um ceemista brasileiro confirma a percepção da subjetividade compartilhada: “poderia ser eu”, “aquela câmera ali “tava representando a gente”.

Os traços da adoção de uma perspectiva autobiográfica estão no vídeo não só pelo seu conteúdo. Ela emerge, mais imediatamente, das características formais dos vídeos: predomínio de planos subjetivos, uso de voz narrativa homodiegética (sem pretensões à omnisciência) na locução *over*. A ênfase do ciberdocumentário em se manifestar como uma narrativa enunciada a partir de uma primeira pessoa do plural aparece, já no plano da compreensibilidade cinematográfica básica, na adoção de uma cinegrafia “imersiva”. São raras as imagens de eventos com os quais o cinegrafista não esteja diretamente envolvido, onde não assuma uma função dramática de auxiliar, protagonista ou antagonista. Dificilmente, nos ciberdocumentários prefigurativos — e, nunca, nas imagens-câmara de Videohackers — o sujeito-ocular assume a função dramática de um juiz não implicado nos eventos. As imagens-câmera nas quais o cinegrafista simula atitudes de imparcialidade são raras: em Brad, a única tomada heterodiegética (aos 14min30s) serve para demonstrar a persistência de um videativista em Seattle em reentrar na nuvem de gás lacrimogêneo para gravar as imagens da repressão policial. A partir do fundamento oferecido pela cinegrafia imersiva, são desenvolvidas, na montagem, outras estratégias narrativas com propósito semelhante: narração autodiegética coletiva; registro discursivo pessoal e avaliativo;

frequentes metalepses e reduções metadiegéticas; perspectiva interna variável, principalmente por causa da "autoria disseminada", que é quase regra nas produções do *Indymedia*. A densidade afetiva desses "nós" ciberativistas emerge igualmente das vozes embargadas e do olhar marejado dos depoentes, nostálgicos. Eles olham para as câmeras ou para os *cameramen* pressupondo e, nisso, constituindo tanto os cinegrafistas quanto os públicos como "ex-estranhos", que a luta compartilhada torna-os solidários.

O compartilhamento de argumentos narrativos, pela apropriação de ciberdocumentários por ciberdocumentários, gira sobre este mesmo fulcro da revezabilidade entre os participantes das enunciações ciberdocumentárias. É esse vínculo, típico do conjunto retórico prefigurativo, que permite alavancar a dimensão perlocucionária da enunciação documentária, deslocando a ênfase do documentário da fatalidade do passado — como se esperaria de um necrológio — para a esperança no futuro — para tentarmos atender ao "último pedido", metalepticamente dirigido por Brad Will a nós, público apreciador, respondido em nome do contrapúblico ciberativista, pela voz (embargada) *over* de Videohackers. Como em *A20...* e em *A Tornallom*, Videohackers usa a edição para produzir transposições entre a narrativa e a enunciação, colocando seus personagens, ao final, para interpelar os enunciatários. Brad (aos 51min45s) fala olhando para a objetiva da camcorder: " *– This isn't a movement against globalization, this is a movement for life. And we have to keep fighting for life. And know in our hearts this is the right fight. And to not stop.*" Miguel, em over (aos 52min6s): " – Pode deixar, Brad, a gente não vai parar não!" Brad faz um aceno com a cabeça e sorri, como se tivesse ouvido a resposta de Miguel.

A elocução do protagonista, ao atravessar os planos discursivos e o espaço tempo, torna-os imanentes. A reiteração do "podia ser eu" (a morrer com uma câmera na mão) por sucessivos ciberativistas acentua o efeito implícito do compartilhamento dos juízos perceptuais, a imagem-câmera para prefigurar, nas relações entre enunciadores, enunciatários e "atores sociais", a horizontalidade nas relações de poder que preconizam para toda a sociedade. A autobiografia coletiva inflete a "escrita de si" para praxes cotidianas de identificação coletiva dos sujeitos como participantes dos contrapúblicos

anticapitalistas. Que esta “publipoiese” seja deliberadamente buscada, é algo que fica evidente já na abertura do vídeo. Nela, o artifício da criação de continuidade visual pela montagem é explícito, ostentando a busca de um não rompimento actancial entre a encenação da feitura dos caracteres do título, que mostra os pés do ciberativista vivo (que grava a aplicação de um *stencil* em um muro de uma edificação em escombros por um companheiro) e aquelas feitas, um ano antes, pelo cinegrafista morto. Logo depois (4min50s), o ceemista brasileiro Die-Go confirma a percepção da subjetividade compartilhada: “poderia ser eu”, “aquela câmera ali “tava representando a gente”. Ao final, a narrativa retorna ao ponto de partida da “corrida de revezamento”: a última tomada de imagens, iniciada por Brad nas ruas da capital do Estado de Oaxaca, que não pôde interromper pois sua vida já havia sido interrompida, alonga-se enquanto seu corpo é transportado pelas ruas pelos ativistas da APPO, enquanto o *over* de Videohackers relata o tortuoso percurso da câmera e das imagens até ele. Como em *Essa é a cara da Democracia...* um anel narrativo cria a catacrese a partir da qual a retórica documentária prefigura o ideal de reversibilidade comunicativa que o ciberativismo busca estabelecer entre todos participantes da enunciação documentária: operadores, atores sociais e apreciadores das imagens, são — ou deveriam ser — posições intercambiáveis.

As tomadas feitas em situações arriscadas, determinadas por atores sociais hostis, em que o sujeito atrás da ocular está sob risco real, são tematizadas em *Brad – Uma noite mais...* . Nas ruas de Oaxaca, nas sequóias do Oregon, em Amsterdã, Nova Iorque, na Avenida Paulista, numa praça de Fortaleza, na periferia de Goiânia, multiplicam-se os troféus do “heroísmo da visão” (Sontag, 1981[1973], p. 83-110) sublinhados pelos repetidos relatos de fitas quase destruídas. Essas imagens-câmera (Ramos, 1994) que percorreram trajetórias clandestinas, escapando de câmaras confiscadas, quebradas ou largadas por um corpo que não a pode mais sustentar, compõem a sinédoque do ideal de bravura dos contrapúblicos ciberativistas. Porém, essa vanglória não é a de um posicionamento espectatorial do documentarista. Se Videohackers responde metalépticamente, em over, ao pedido final de seu personagem-tema é talvez porque queira realmente acreditar nas suas próprias

“bravatas”: que sua *camcorder* é capaz de “vencer o duelo” com um revólver, ou que manifestantes só sairiam das ruas depois de mortos (no final de *A20: Não começou em Seattle*...). Videohackers manifesta suas intenções seguindo o parâmetro de sinceridade compartilhado no contrapúblico ciberativista. A pretensão à sinceridade intencional, nesse contexto, corresponde ao ideal de redução máxima das assimetrias nas relações de poder implícitas à enunciação documentária. Isso é explícito nos slogans da rede *Indymedia* “não odeie a mídia, seja a mídia”, e no da plataforma ciberativista *RiseUp*, “Saia da internet, te encontro nas ruas”.

O documentário ciberativista prefigurativo não tem qualquer pudor em ser ostensivamente tendencioso: se é prefigurativo, mais do que interativo, é porque se responsabiliza com os resultados dos eventos nas situações de tomada e pelos eventos decorrentes da tomada. É enviesado por uma perspectiva — mas é franco. Não realiza suas tomadas à espreita, como Wiseman, para depois camuflar seu partido com os buris da ilha de edição: além do interativo, o documentário prefigurativo manipula os sentidos já nas situações de tomada. A subjetividade no plural, que o enunciador assume, implica que os critérios de verossimilhança — como os de sinceridade intencional e correção relacional — sejam autoindexados[317], pois não interessa à retórica ciberativista atender a critérios de verossimilhança universais. Como vimos, é recorrente que os cinegrafista ciberativistas procurem o confronto, constrangendo ou denunciando. Testemunhei algumas vezes o quanto os videativistas têm participação substancial na precipitação de confrontos. Pode-se questionar sua prudência, não a sua honradez: ao perceber abusos de direitos, provocam os participantes dos atos no espaço público urbano e constrangem com a câmera os agentes repressivos.

317 Conceitos como “indexação” (CARROLL, 1996), “leitura documentarizante” (ODIN, 1984) e “atitude assertivo-constativa” (PONECH, 1999) tentam explicar o processo de identificação da retórica documentária como a interpretação dos seus paratextos situacionais institucionais. Na situação do cinema tardio, há uma tendência, acentuada pela telematização do processo de difusão do audiovisual, à autoindexação das enunciações por seus públicos. Esse processo autopoiético de codeterminação entre retóricas e públicos fica evidente com os recentes fenômenos da cibercinefilia e dos cibercineclubes (BAMBA, 2005).

A verossimilhança do conteúdo proposicional do ciberdocumentário prefigurativo impõe dilemas éticos distintos daqueles da retórica documentária "interativa". Nesses documentários, eventuais expressões de vitória dos movimentos sociais podem ser discrepantes dos acontecimentos: não faltam fontes oficiais e empresariais para dar as notícias. Na retórica documentário-prefigurativa, a verossimilhança dos conteúdos proposicionais pode ser sacrificada em nome da potencialização do documentário como signo catalisador de públicos. A questão ética deixa de estar na satisfação de demandas espectatoriais de veracidade dos conteúdos pelo *metteur-en-scène*. Está em implicar os produtores de imagens a ponderar nas consequências da sua atuação, desde as situações de tomada, até os efeitos do uso dessas imagens sobre a conduta política coletiva do público. As pretensões de validez da retórica do ciberdocumentário prefigurativo são determinadas pela atenção às relações que sua enunciação catalisa. A ética ativista não faculta ao sujeito-ocular se passar por espectador, dele exige demonstrar sua solidariedade com os demais atores sociais. Como comentamos acima, a maneira como as imagens-câmara são montadas prioriza uma verossimilhança interessada em criar uma continuidade actancial propositiva entre personagens, cineastas e públicos. Os ciberdocumentários prefigurativos são enunciados não como representações literais do mundo histórico, mas como ferramentas para a ação política sobre este mundo, na provocação de dramaticidade nas situações de tomada, na criação de continuidades actanciais entre os participantes da enunciação documentária e na maneira como os documentários prescrevem aspectos da sua apropriação pública (nas "licenças libres").

Os ciberdocumentários quase sempre utilizam variantes de licenças abertas. Em *Brad – Uma noite mais...* o montador apropria-se de imagens-câmera produzidas pelo protagonista e pelos videativistas da Mal de Ojo, de eventos públicos de que participou, depoimentos de Brad no cotidiano, gravados por amigos e um documentário feito a partir do roubo da câmera de um ciberativista por um policial, na porta do consulado mexicano em Nova York. Obedecendo à mesma ética, Videohackers disponibiliza seu documentário completo e a íntegra dos depoimentos que ele gravou com Brad para futuras recombinações.

Em *Brad – Uma noite mais*..., observamos como o montador apropria-se de imagens-câmera de seu protagonista, e de eventos públicos de que ele teria participado. Boa parte das tomadas utilizadas em *Brad – Uma noite mais*... encontram-se disponíveis na internet para que qualquer interessado as utilize (desde que mantenha a obra resultante em *copyleft*), da mesma maneira que o próprio Videohackers deixou os depoimentos que ele pessoalmente havia gravado com Brad Will acessíveis e reutilizáveis. Encontramos espalhadas pela internet: a íntegra de um depoimento de Brad, gravado por amigos durante a "batalha de Seattle" e publicado por sua companheira *Warcry* (que também narra, emocionada, suas lembranças para a câmara de Videohackers); um pequeno documentário, *Get that Camera*, feito a partir do roubo da câmara de um ciberativista por um policial na porta do consulado mexicano em Nova Iorque, em que o realizador *FluxRostrum* discute a transnacionalização da repressão ao midiativismo; as cenas dos protestos em Seattle, Praga e Gênova; e assim por diante.

Como vimos em *A20*... , embora o uso das licenças livres seja uma prática recomendada em termos de segurança jurídica, dificilmente imagens com "todos os direitos reservados" que sejam consideradas necessárias para algum projeto ciberativista deixarão de ser pirateadas. No fundo, o *copyleft* é utilizado para provocar a crítica do público sobre a privatização do trabalho intelectual de maneira prática, isto é, prefigurando condutas coletivas divergentes. Tanto no caso da apropriação de imagens de outros trabalhos copyleft, quanto na expropriação de imagens "proprietárias", a intextextualidade exacerbada dos documentários ciberativistas tem um papel de criar e sustentar um dialogismo nos espaços de visibilidade pública contemporâneos. Através dessas conversas "tela-a-tela", propiciadas pelas citações, alusões, roubos e empréstimos de imagens-câmara, os ciberdocumentários ativistas se inserem em uma série temporal que consolida os vínculos históricos das práticas dialógico-narrativas dos contrapúblicos com a esfera pública ampla.

Capítulo 5 — "Poéticas de Agenciamento Coletivo" nos Circuitos Compartilhados

Nos capítulos anteriores, avançamos a hipótese de que, na última década, haveria surgido um novo conjunto retórico (ou "campo ético", ou "modo") do cinema documentário, e sugerimos denominá-lo "ciberdocumentário prefigurativo". Identificamos, nos ciberdocumentários ativistas ligados ao "movimento antiglobalização corporativa"[318], várias das características distintivas fundamentais deste novo tipo de documentário, feito através das processos de comunicação distribuídos — destacadamente apoiados internet, mas também em remessas postais, em redes de "hospedagem solidária" e assim por diante. Porém, os casos empíricos em que o argumento desta tese se apoiava deixam margem para a suspeita de que tais vídeos documentários digitais-telemáticos, devido a seus vínculos com a "urgência das ruas" dos movimentos antiglobalização corporativa, mereciam mais ser classificados como reportagens do que como exemplos de uma nova inflexão na retórica no cinema documentário.

Há pouca dúvida de que alguns ciberdocumentários político-ativistas — como, por exemplo, *Storm From the Moutain*, *Essa é a Cara da Democracia*, *Kilometer 0*, *Rebel Colours*, *A20*, *Brad — Uma noite mais nas barricadas* ou a a vídeo-conversação do "A.N.T.I.-Cinema*" Projeto Mutirão*[319], se destacam por suas qualidades efetivamente narrativas, na definição benjaminiana desse termo. São argumentos tão saturados de

318 Há uma variedade de denominações do ativismo internacional ligada às políticas prefigurativas surgidas no final dos anos 1990, "novos novos movimentos sociais" (cf. FEIXA,PEREIRA,JURIS, 2009), "globalismo de base" (Grass-roots Globalism, cf. MERTES, 2004) , "movimento de movimentos", ou ainda "movimento antiglobalização coorporativa" (cf. SOLNIT,SOLNIT, 2009).

319 Infelizmente, pelas limitações de tempo deste pesquisador e da artista-ativista Graziela Kunsch, foi impossível discutir, neste trabalho, a trajetória e os trabalhos da artista autora do A.N.T.I. — Cinema Projeto Mutirão. Este projeto, que ela chama de "prática documentária", é realizado através da exibição comentada — ou melhor, conversada — de vídeos de um só plano, denominados pela artista de "excertos". São planos ligados a práticas de prefiguração política relacionadas ao espaço urbano, tomadas a partir da participação de Kunsch nas atividades dos movimentos Passe-Livre, Bicicletada e em movimentos de moradia, quase todos em São Paulo. A essas imagens, a artista-ativista acrescenta tomadas de apresentações anteriores do próprio Projeto Mutirão. Esse trabalho — bem como outros, incluindo alguns realizados durante a passagem de Kunsch pelo CMI-São Paulo — mereceria um capítulo à parte, pelo que nos oferece em termos de experimentação com as situações de apreciação. A mais conhecida dessas práticas de vídeo-conversações foi realizada na 29ª Bienal de São Paulo. Lamentamos que o exame desta parte do corpus, como também o de outras plataformas ciberativistas extremamente relevantas para nossa argumentação — a TVPiolho, a Orquestra Organismo, a Fronteiras Imaginárias Culturais, a Estúdio Livre —, deverá ser concluído fora do âmbito desta tese de doutorado.

experiência coletiva quanto prenhes de utilidade prática, em que os enunciatários são tratados como participantes politicamente corresponsáveis. Porém, argumentos narrativos bem urdidos com esses correspondem a uma pequena parte da produção audiovisual de função documentária, que se encontra hospedada ou indexada a partir das plataformas de publicação ciberativistas (nos servidores da rede *Indymedia* e TVLivre.org, no acervo de festivais como FELCO e Mostra Luta, indexado por coletivos como PassaPalavra,, no Brasil, ou em plataformas internacionais como *Glass Beads Collective*, *Chiapas Video Project*, *EngangeMedia*, *Festival OVNI*, *Internet Archive*, *PrecariadoTube*, *Ourmedia*, *SubMediaTV, ARAV — Archivio Registrazioni Audio Video*, entre outras. Por causa da persistência do compromisso das plataformas ciberativistas de publicação aberta com a retórica da notícia, há alguma razão em objetar que seria mais congruente tratar a maioria estritamente como notícias telejornalísticas de contrainformação, e os poucos vídeos nitidamente dotados de consistência narrativa como exercícios digitais da retórica documentária subjetivo-performativa. É necessário demonstrar a presença das características distintivas do ciberdocumentário prefigurativo em outros filmes com outras exigências epistemológicas, não movidos pela urgência da "contrainformação". Se, efetivamente, o documentário ciberativista constitui uma nova inflexão na retórica do documentário, na qual o propósito geral do documentário se realiza, de outro modo, além dos limites textuais, a partir dos paratextos das plataformas de publicação ativistas, a proposição de um compromisso público político aos enunciatários será o fator determinante da retórica de ciberdocumentários de ênfase poético-experimental. Também na enunciação de conteúdos proposicionais de comunicação de performances, de trabalhos de imersão ambiental ("intervenção urbana"), de construção de contextos relacionais artísticos e também no que se convencionou chamar de "videoarte" (documentários poético-experimentais). Esse é o intuito deste capítulo. Examinaremos, nas próximas páginas, uma parte mais francamente poética do *corpus* de ciberdocumentários prefigurativos brasileiros, analisando dois vídeos integrados à plataforma-coleção Circuitos Compartilhados.

Dados os limites da produção desta tese, infelizmente, examinaremos de maneira detida apenas alguns documentários da plataforma-coleção Circuitos Compartilhados, realizados por Paulo Bruscky, Wilson Coutinho e Lourival “Cuquinha” Batista. Como veremos, tais documentários de arte (compreendendo trabalhos de videoarte, videoperformances e documentários poéticos sobre performances e trabalhos artísticos efêmeros) exibem características compartilhadas com os ciberdocumentários prefigurativos político-ativistas. Os artístico-ativistas, embora realizados segundo arranjos retóricos distintos, assertando sobre conteúdos proposicionais diferentes, mostram aquilo que distingue o documentário prefigurativo: sua proposta explícita de compelir os enunciatários a se compreender como públicos participantes dos processos políticos que constituem seus conteúdos proposicionais.

O ciberdocumentário prefigurativo ativista, seja ele artístico ou político, ao transbordar o plano estritamente assertivo do documentário, mostra os limites históricos do “dispositivo cinematográfico” desse cinema. O arranjo produtivo industrial-clássico em que o documentário estava assentado, até a chegada da imagem eletrônica, o conduzia sempre, de uma forma ou de outra, a pressupor, para implicitamente impor, que as situações de apreciação cinematográficas fossem necessariamente espectatoriais, e que o público apreciador seria, universalmente, uma audiência. O ciberdocumentário prefigurativo mostra o caráter insuficiente de definir a retórica documentária apenas pelas pretensões epistemológicas dos filmes, negligenciando os propósitos ético-relacionais específicos — que, a meu ver, é critério definitivo de distinção entre as retóricas cinematográficas públicas.

Videoarte: desconstruções performáticas

Há uma polarização, na produção documentária brasileira das últimas duas décadas, entre duas tendências. Uma parte da produção visa à adesão ao *mainstream* cinematográfico, através do cinema neoautoral “pós-industrial”, e/ou ao mercado de especulação com arte,

com obras de videoarte. Outra parte constitui-se como um movimento político que busca criar espaços de visibilidade pública independentes do mercado e do Estado, que começam com o cinema militante, e se desdobra, sucessivamente, como vídeo popular, vídeo comunitário e videociberativismo. A primeira tendência atende aos interesses de legitimação das corporações financeiras e de governos, sendo acolhidos laudatoriamente no discurso pós-modernista das elites político-culturais brasileiras.[320] A segunda tendência, muito embora tenha se empenhado em imergir no caudal da produção videociberativista internacional, como vimos acima (capítulo 1, seção “Médias Táticas”), para se afastar do fardo dos vínculos institucionais do vídeo comunitário, constituiu-se como “herdeira inconsciente” do cinema militante e da arte conceitual dos anos 1970 e do trabalho de base das ONGs do vídeo popular e comunitário[321] dos anos 1980 e 1990.

No primeiro conjunto, observa-se a atenuação do ceticismo em relação aos “discursos da sobriedade” ou aos “grandes discursos". Essa desconfiança havia conduzido, na chamada videoarte dos anos 80 e 90, à produção de obras que promoviam a desestruturação das pretensões epistêmicas da retórica do cinema documentário. Isso é buscado principalmente através da experimentação com a manipulação dos processos perceptuais, associada ao uso, na organização textual, de procedimentos de recursividade, nos quais a narrativa tematiza sua própria forma/ estrutura, e/ou a enunciação videográfica tematiza seu próprio processo de produção. A videoarte pós-modernista pretendia questionar, dessa forma, os pressupostos ontológicos do discurso moderno. Levando-o ao limite da sua dissolução, através da rejeição da perspectiva cônica, da figuração e da continuidade espaço-temporal, todos os procedimentos, que podiam ser considerados como manifestações de uma enganosa racionalidade moderna, eram tematizados para serem negados. No final dos anos 1990 —

320 Os textos de MIGLIORIN (2011); ou PARENTE e CARVALHO (2008) são exemplares do esforço da crítica acadêmica em encontrar nos circuitos elitistas dos festivais de cinema “independente” (na verdade, financiado por dinheiro público sob decisões de corporações) e mostras de arte contemporânea (objeto de especulação nos mercados especulativos de arte) um passo adiante do cinema industrial clássico. Este, por sua vez, é considerado esgotado principalmente por razões estéticas — e não por motivos tecno-políticos ou econômicos.

321 Sobre o deslocamento da produção independente do “movimento do vídeo popular” do final dos anos 1970 para as ONGs do “vídeo comunitário”, dos anos 1990. Vide ALVARENGA, 2005.

talvez por esgotamento temático — muitos videoartistas voltaram a olhar para fora, através de sua poética. Alguns passaram a identificar seus trabalhos como documentários experimentais. Por paradoxal que seja, a alegada "modéstia" dessa retórica na primeira-pessoa do singular presumia-se mais honesta do que os conjuntos retóricos dos documentários clássico e moderno, porque, renunciando às pretensões epistêmicas fora da enunciação, acreditava-se ostentar pretensões de verdade "mais modestas"[322]. Os autores da videoarte da "imagem-tempo", brasileiros dos anos 1980 (TVDO, Eder Santos, Patrícia Moran, Rogério Veloso, Eduardo de Jesus, Marcelo Mazagão, Tadeu Jungle, Arthur Omar, Lucas Bambozzi, Carlos Nader, Sandra Kogut, Cao Guimarães, entre outros), esquivavam-se o quanto podiam do militarismo. Infelizmente, alguns deles tratavam — e ainda tratam — com indisfarçado desdém a produção do vídeo popular e comunitário daquele período, assim como do ciberdocumentário ativista atual. No entanto, a apropriação de aspectos formais e procedimentais oriundos do documentarismo subjetivo-performativo, matriz original da suposta "modéstia epistemológica", torna o descompromisso desconstrutivista de boa parte da videoarte incoerente com a origem de sua retórica, pois os pioneiros do documentarismo subjetivo-performativo são umbilicalmente ligados às políticas de subjetividade dos Novos Movimentos Sociais dos anos 1970.

Boa parte da videoarte dos anos 1980 e 1990, a pretexto da rejeição aos "grandes discursos" não só se descomprometia com lutas políticas populares, como se eximiu de intervir nos debates sobre democratização da mídia e do acesso à arte. À exceção da inovação formal, a maioria dos videoartistas e documentaristas experimentais faziam-se frequentes em festivais de cinema, galerias de arte e museus oficiais e adotavam — ainda adotam — práticas conservadoras em relação às instituições junto às quais atuavam. Permanecem assim reproduzindo modelos de produção que dão grande ênfase ao gênio individual, demonstrado pela maestria formal. As práticas de difusão de obras e canalização da sua repercussão pública dependem de grandes instituições corporativas e estatais como museus, projetos de marketing cultural, fundações corporativas e galerias particulares. São

322 Como defende, não sem violência, WINSTON (1993, 1995, 2000).

concebidas como dimensões exteriores ao trabalho poético. Os videoartistas mais prestigiados por instituições corporativas não fazem qualquer objeção aos artifícios criados por elas para escassear o acesso às suas obras. Para comprová-lo, basta tentar buscá-las para baixar ou para assisti-las em plataformas de publicação de vídeos: a maior parte da produção da videoarte brasileira dos anos 1980 e 1990 continua a escapar do circuito elitista — de festivais de cinema, mostras em galerias particulares, salões de arte e mostras de museus — somente através da pirataria

A pesquisa de Andréa Molfetta permite identificar algumas idiossincrasias da cena brasileira em relação ao resto do panorama do documentário contemporâneo no Cone Sul. Em linhas gerais, enquanto a autora identifica como estilística fundamental do documentário contemporâneo do cone sul a "estética performativa", ela distingue, como característica singularmente predominante na produção brasileira, a tendência à retórica do que chama de "realismo crítico". Essa seria uma tendência ético-estilística na qual são reapropriados e flexionados, a partir da perspectiva pessoal, diversos recursos retóricos provenientes das retóricas documentárias clássicas e modernas: a voz over, mas registro subjetivo; as encenações, mas para fins fabulatórios; a interatividade, mas para auto ironizar as "boas intenções" do cineasta; a reflexividade discursiva, para gerar *mises-en-abîmes*, e assim por diante. O público intérprete do documentário passa a ser convidado a participar da "performance" de subjetivação "centrípeta" do realizador. A partir da narrativa das experiências vividas do realizador e (hipotética ou vicariamente) dos membros do público intérprete, as referências históricas e sociais compartilhadas são ativadas no plano das experiências vividas. Uma outra matriz retórica identificada por Molfetta compreende a tendência que ela denomina "performativa experimental" ou "de imagem-tempo". Ela se caracterizaria pela expressão de um "sujeito centrífugo" que visa desconstruir a unidade autocrática do sujeito moderno, através da exploração dos efeitos sensoriais e perceptivos na direção oposta à geração da percepção vicária, ou seja, em detrimento da satisfação de pretensões epistêmicas e de efeitos cognitivos positivos. A montagem produz argumentos de narratividade rarefeita, que, através de repetições e superposições, valorizam as

associações sensoriais vagas. Essa corrente de produção de filmes documentários experimentais vinha, até bem pouco tempo, sendo denominada como "videoarte" e, apesar das inúmeras características compartilhadas com o documentário poético, se apresentava como um domínio distinto do documentário, provavelmente por estar embalada pelo desconstrutivismo pós-moderno da década de 90. Muitos videoartistas — por exemplo, Eder Santos, em relação a *Europa em Cinco Minutos* (1986) — continuam rejeitando identificar suas obras como documentários. Isso indica que a mudança de classificação é muito mais uma mudança no enquadramento da crítica de cinema e do circuito institucional — graças, em parte, à introdução das categorias do "documentário poético" por Nichols e do "documentário dispositivo" — do que uma mudança substantiva na retórica dos vídeos, cuja poética continua a se limitar à intratextualidade do filme.

Por sorte, nem só de videoarte viveu o videodocumentário experimental dos anos 90. Ao examinar as práticas de exibição dos documentários performáticos do cone sul na década passada, a pesquisadora Andréa Molfetta aponta a falta de crítica dessa produção com as instituições oficiais e empresariais envolvidas na constituição do circuito artístico *mainstream*. Observando as características textuais e intencionais deste *corpus*, a pesquisadora sustenta que as formas pelas quais os realizadores exploram poeticamente suas próprias biografias e condições existenciais configuram as enunciações documentárias subjetivo-performáticas como um "cuidado de si". Assim, a exploração poético-filosófica das vivências pessoais, visando o compartilhamento da perspectiva pessoal do cineasta com o espectador, seria um traço distintivo da retórica dos chamados documentários-dispositivos ou "de busca". Por causa da convergência de propósitos entre a produção desses documentários e as práticas antigas de escrita de autoinstrução, a autora interpreta os documentários crítico-realistas dos anos 90 como práticas de "escrita de si". O "cuidado de si", realizado por tais práticas, é considerado por Foucault como a mais eficaz estratégia de oposição ao controle biopolítico. O autor francês rastreia a genealogia de tais *praxes* autopedagógicas até a república romana — em Sêneca —, em que o uso de artefatos de autoinstrução compartilhados, os *hyponmemata*, era recomendado aos "homens de bem"

(Foucault, 1983). A analogia que Molfetta descobre entre os documentários proposicionais[323] e os *hypomnemata* se justifica pela função que, em ambas as tendências da videoarte — mas, pricipalmente a do "realismo crítico" — esses documentários desempenham como artefatos destinados ao "cuidado de si", que Foucault prescreve como a principal estratégia de resistência ao controle biopolítico das sociedades atuais:

> O documentário performativo tem um narrador que — como o nome assinala — performa, faz, ele próprio, a ação que o motiva, transformando-se em objeto e motor da narrativa, através de uma primeira pessoa que assume a coordenação total o relato. Mas é muito mais que uma focalização subjetiva. Ele se diferencia das outras modalidades da representação documentária pela forma como coloca o problema da autoridade textual — quem define e garante a construção do sentido. Na modalidade performativa, a definição do sentido está distribuída entre todos os que intervêm no relato, incluindo, apelativamente, o espectador. O sentido se constrói na dialética do processo fílmico que acontece entre o Eu, o Tu, o Ele, vale dizer, Nós, um Nós que define o que há de mais inovador na estética desta modalidade documentária.

> O filme performativo, a partir da primeira pessoa (que no filme é sempre uma convenção), entrega seu ponto de vista à analise e

323 Ao invés de agrupar estas enunciações como "documentários dipositivos" (vide LINS, 2007; TEIXEIRA, 2007; SCHWARZMAN, 2007), é conceitualmente mais produtivo denominá-los como "documentários-proposições", por referência às proposições de Lygia Clark (Clark, Gullar, Pedrosa, 1980). A vantagem heurística é, primeiro, lembrar que o dispositivo (no sentido original de Foucault) do circuito artístico institucional domestica o contexto das obras intratextualmente experimentais, transformando-as em "vídeos-de-cubo-branco" (a respeito do "cubo branco" dos museus e galerias, vide O'DOHERTY, 2007). Tal como as obras da artista belo-horizontina, o documentário experimental, que é "commodificado" como obra de arte negociável, tem sua apreciação artificialmente escasseada em atendimento aos interesses patrimoniais dos especuladores do mercado de arte. O outro ganho heurístico de usar "documentários-proposições" é propiciar uma reinterpretação da história do audiovisual, que nos faz enxergar como documentários-proposições desde os filmes militantes de Marker (*Classes de Lutte*), etno-experimentais Navajos (vide Worth e Adair, 1972) ou artístico-conceituais (*FluxFilm*) até os contemporâneos *Parabolic People* (Sandra Kogut, 1991) e Sons da Serra (Assoc. Imagem Comunitária, 2006) — este último, deliberadamente realizado como uma proposição clarkiana. O caso das videocabines de Kogut, que foram reproduzidas *ad nauseam* pelo vídeo popular e comunitário dos anos 1990, demonstra a lógica de contaminação conceitual das proposições documentárias, que é a mesma a partir da qual o ciberdocumentário prefigurativo exerce na retórica documentária contemporânea –— ou seja: menos por operações textuais do que por procedimentos de publicização catalisadores da autopoiese de públicos.

> crítica de todos os demais envolvidos no processo — que começa num sujeito e termina noutro, do autor ao leitor. Não digo que anteriormente na história do cinema isso não tenha acontecido. De fato, penso que o processo da significação fílmica acontece sempre nesses termos. O elemento inovador está na criação de uma modalidade narrativa que não abusa nem da persuasão tradicional do gênero, nem do fetiche tecnológico. Na modalidade performativa existe uma consideração a este processo de leitura no modo como é construída a representação, explicitando o lugar e os limites do narrador, liberando os sujeitos envolvidos e tratando de questões políticas e culturais que nos comprometem enquanto Nós. A disputa pelo sentido do filme envolve aqueles que habitaram o pré- e o pró-filmico, e inclui até o espectador da sala . Exige posicionamentos, promovendo um verdadeiro ato de dissensão e conciliação de leituras sobre a história, mostrando a rede possível de divergência de sentidos. (MOLFETTA, 2007, p. 31-2)

O documentário performativo seria, neste aspecto, uma "técnica de si" porque a enunciação documentária, principalmente a crítico-realista, propiciaria a seus participantes o autocontrole promotor da singularização. O conjunto retórico subjetivo-performático, como *praxis* da performance, distintinguir-se-á por estabelecer um programa de ação executado rigorosamente pelo artista. O sentido da obra emerge da lógica do rigor "algorítmico" do processo de execução, mais do que de eventuais produtos materiais.[324] No documentário performativo, portanto, o foco expressivo específico é a manifestação de padrões procedimentais de subjetivação singulares. Há pouca necessidade de satisfazer condições de veracidade de conteúdos proposicionais ou mesmo de conteúdos perceptuais.

Apesar de restritas às inovações intratextuais pela circulação no mesmo contexto pré-estruturado por instituições governamentais ou empresariais, a vertente do documentário que Andréa Molfetta agrupa sob o termo "realismo crítico"[325] – cujos exemplos mais conhecidos são *33* de Kiko Goifmann, *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut, e *Rua de*

324Nos documentários poético-experimentais de tipo "imagem-tempo", há uma tendência recente de deslocar a ênfase da retórica da exploração dos processos perceptuais para a da algoritmização da expressão, como mostra o exemplo do videoarte de Ângela Detanico e Rafael Lain (Videobrasil, s/d; DETANICO, LAIN, 2007; BEIGUELMAN, s/d)

325 Os termos opositivos "documentário da imagem tempo" e "documentário do realismo crítico" são empréstimos da pesquisa de Molfetta, 2007.

Mão Dupla, de Cao Guimarães — constitui inovações na retórica do documentário por empregar estilemas e procedimentos de produção do documentário clássico e moderno para articular um novo tipo de realismo. Suas pretensões à verossimilhança são perspectivadas pelas biografias pessoais dos cineastas, deixando de buscar fundamento em experiências históricas consolidadas na esfera pública ampla. Nesse ponto, no que se passou a chamar de "documentário performativo", "de busca" ou "documentário-dispositivo", o contexto do cinema "pós-industrial" (ou "tardio") precipita uma inflexão na retórica documentária, em direção à construção de critérios de validez ético-discursivos singulares, locais. Esse processo de autodeterminação das condições de compreensibilidade e validez afastam o conjunto retórico subjetivo-performático das pretensões à universalidade que ainda resistiam no documentário direto interativo-reflexivo: a verdade do discurso começa a ser assumida como decorrente da solidariedade afetivo-perceptual entre o produtor e os espectadores. Esses participantes da enunciação documentária, porém, permanecem sendo pressupostos como co-mentes[326] individuais.

Segundo Molfetta, os documentários "dispositivos" ou "de busca" seriam versões contemporâneas dos *hypomnemata*, porque sustentam materialmente o esforço dos sujeitos em interpretar de modo singular suas experiências históricas segundo sua ótica pessoal. Documentários "em primeira pessoa" traduziriam a luta dos sujeitos por autonomia discursiva, nos seus processos de subjetivação individual, contra as pressões de heterodeterminação provenientes dos dispositivos de controle biopolítico das sociedades contemporâneas. A condição de verossimilhança dos conteúdos proposicionais e perceptuais pretende ser satisfeita a partir da perspectiva pessoal que conduz "a busca" ligada à história de vida ou condição do enunciador individual. Embora incorporem nas situações de tomada práticas típicas de *home-movies*, esses vídeos são documentários, discursos genuinamente públicos, porque, principalmente na pós produção e na indexação institucional, seu arranjo de enunciação se organiza em torno do princípio de que "o pessoal é político", herdado da terceira geração do movimento feminista. Curando a ressaca do

326 Sobre o conceito peirceano de co-mentes, vide <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/commens.html>. Acesso em 8ago. 2011.

ceticismo descontrutivista da década anterior, o documentário subjetivo-performático dos anos 1990 se torna "proposicional", em alusão às proposições de Lygia Clark — assumida, por exemplo, no caso de Cao Guimarães[327]. Esses documentários proposicionais renovam as pretensões epistêmicas da retórica documentária. O documentário eletrônico retoma a promessa de acesso ao mundo histórico e social sob a condição de assumir sua parcialidade, da perspectiva das experiências pessoais.[328] O ganho heurístico em conceber o documentário subjetivo-performativo como "escrita de si" é que isso favorece observar a expressividade original dos arranjos retóricos desses documentários recentes. Desse ponto de vista, a construção de plataformas de publicação para a instituição de espaços de visibilidade contrapública, uma coleção-plataforma, no caso dos Circuitos Compartilhados, traduz a extrapolação da tendência à autodeterminação da validez, já presente no "documentário de busca". A subjetivação performativamente promovida nas enunciações do documentarismo experimental, nos circuitos institucionais, altamente hierarquizados da videoarte e do "cinema de arte", é, porém, ainda uma escrita de si na primeira pessoa do singular. Esses documentários eletrônicos retêm a performatividade nos limites textuais da enunciação, que permanece heterodeterminada por circuitos de difusão que pressupõem/sustentam situações de apreciação de tipo espectatorial. A experiência vicária propiciada ao enunciatário sustenta-se em uma catacrese da *vivência*, calcada na perspectiva individual do autor dos filmes.

Sem dúvida, traços da retórica subjetivo-performativa da experiência coletiva, que caracteriza o ciberdocumentário prefigurativo, vêm sendo experimentados desde o final dos anos 1960. Porém, para se consolidar como um conjunto retórico específico — uma retórica documentária "para si", não apenas "em si" — teve que esperar que os processos de comunicação distribuída se tornassem, com a explosão das redes telemáticas das últimas

327 Em conversa com este pesquisador.

328 Há um conjunto de artigos desenvolvidos a partir do conceito de dispositivo e "documentário dispositivo", não por acaso, editado pelo Itaú Cultural (LINS, 2007; TEIXEIRA, 2007; SCHWARMAN, 2007). O próprio elitismo da circulação do livro impresso — não vendido, mas remetido ao *mailing* da instituição — demonstra a incongruência do uso do termo, já que é exatamente o dispositivo de controle corporativo da informação sobre a arte que deixa de ser objeto da intervenção deste documentarismo proposicional.

duas décadas, o principal *medium* técnico de pré-estruturação da esfera pública. É o uso intensivo de mecanismos de difusão distribuída, principalmente da internet e do correio, que propiciou realizar a passagem ao limite que precipita, a compreensão da "publipoiese" implícita a todo documentário pelos documentaristas como oportunidade para o desenvolvimento de poéticas de criação de espaços de visibilidade pública (geramente contrapúblicos ou subpúblicos). A performatividade do documentário ciberativista prefigurativo surgido na década passada é, por isso, uma escrita de si na primeira pessoa do plural. Os participantes dessas enunciações documentárias prefigurativas as realizam nos âmbitos intratextual, nos videodocumentários, paratextual, nos cibertextos das plataformas e contextual, na autopoiese de coletivos-redes que se instituem enquanto organizam os processos de disseminação, crítica e reverberação dos documentários. A performatividade subjetiva na experiência vicária da apreciação audiovisual expande a reversibilidade da "percepção *cum* expressão", de onde provém a acoplagem espectatorial do cinema industrial/clássico, para a revezabilidade na qual a percepção comunicável / comunicação perceptual do audiovisual compele enunciador, enunciatário e personagens a se compreenderem como participantes de experiência de subjetivação coletiva. O ciberdocumentário prefigurativo precipita escritas de si coletivas, nas quais os participantes dos vídeos e da operação das plataformas de publicação ciberativistas deliberadamente se instauram como sujeitos coletivos. A partir do modo de sua implicitação como narradores dos ciberdocumentários prefigurativos, os ciberativistas comprometem os públicos usuários com a autonormatização dos espaços de visibilidade, a alimentação de seus mecanismos de autoindexação e a reverberar (ou "revidear") as enunciações publicizadas nas plataformas.

A busca por autodependência[329] de artistas e públicos na construção do circuito artístico é a causa final que determina os padrões procedimentais de enunciação dos documentários da

329 "O conceito da autodependência é usado por Werner Herzog como uma alternativa para a compreensão das produções do "cinema independente", pois, ao contrário de imaginar esse âmbito produtivo como algo desvinculado de parcerias e relações — independente — o cineasta vê esse campo de atuação como algo que fundamentalmente depende do próprio autor para existir, inclusive nas articulações de parcerias." (Cf. CAMARGO, BRANDÃO, 2005 apud GOTO, 2005)

coleção-plataforma Circuitos Compartilhados[330]. Essa retórica encontra fundamento no reforço à revezabilidade de posições que emerge na organização das situações de tomada de imagens, manifesta-se na não-linearidade do discurso cibertextual e se completa pela busca por autodependência que impregna as prescrições dos procedimentos relacionais de apreciação de ciber/vídeodocumentários de performances, de intervenções urbanas e de documentários poético-experimentais. Embora não adotadas de maneira tão sistemática como no caso dos ciberdocumentários político-ativistas, o uso de "licenças livres" em *Circuitos* implica formas ativas de adesão do público na colaboração com o processo de enunciação dos documentários de arte. Nessa plataforma telemática, que é tambem coleção de DVDs distribuída pelo correio, o principal critério de inclusão dos vídeos é tratar-se de documentários de algum modo associados à criação de espaços de visibilidade pública como matéria de elaboração poética. Cada parceiro do projeto — que tenha contribuído com vídeos ou com trabalho de produção — recebe cópia da coleção, que se compromete a exibir em espaços não-institucionalizados

Com já vimos, pode-se observar como uma longa continuidade os sucessivos movimentos da produção documentária alternativa recente no Brasil. Desde a "Associação Brasileira do Vídeo no Movimento Popular", fica nítido que tanto as dificuldades para a difusão das produções quanto as iniciativas de criação de circuitos próprios (por exemplo, pelos projetos Vídeo Nas Aldeias, Oficinas KinoFórum, Museu da Pessoa, Projeto Rede Jovem de Cidadania) são dimensões da retórica documentária que vêm sendo recalcadas pelos estudos de cinema como assunto exterior à poética do cinema, assunto para comunicólogos, sociólogos ou cientistas políticos. Porém, observando as expressões do documentário "militante", "popular", nos anos 1980 e "comunitários" dos anos 1990 — por exemplo, boa parte da obra de João Batista de Andrade[331] e Eduardo Coutinho — percebe-se que os documentários politicamente imantados sofisticaram-se estilisticamente e se pluralizam

330 Que, anteriormente, havia sido denominado: Circuitos em Vídeo, Circuitos Heterogêneos (remetendo ao conceito de política heterogênea, de Alain Badiou) e Circuitos Autodoependentes.

331 A produção de documentários para a televisão de Andrade pode ser considerada uma aplicação correta do termo documentário dispositivo, já que os efeitos retóricos do documentário emergem da mobilização do contexto institucional amplo, como no caso de *Escolha de um novo presidente*, que capta a repercussão da eleição do Gal. Geisel como um "povo não fala" (FORTES, 2007, p. 51).

tematicamente para ultrapassar a tendência à instrumentalização do documentário de a*gitprop*. Essas enunciações documentárias militantes, comunitárias e ativistas são implicitamente prefigurativas porque exploram, como "matérias de expressão" peculiares, a estipulação dos padrões éticos que desencadeiam processos de subjetivação coletiva. Embora sem alcançar uma consciência das possibilidades poéticas da "publipoiese" videográfico-documentária, a retórica prefigurativa é um "futuro do pretérito" de várias enunciações documentárias dos anos 1980 e 1990. Embora tivéssemos que esperar pelas facilidades de autoconstituição de públicos, providos pelo ciberativismo, para ver a circulação das imagens documentárias florescer essa poética específica, podemos citar, entre muitos outros exemplos, o caráter implicitamente prefigurativo de circuitos como: o autônomo efêmero de *Boca de Lixo*, produzido pelo CECIP; os etno-determinados duráveis, nas práticas de comunicação audiovisual do projeto Vídeo Nas Aldeias; o comunitário-proposicional *Sons da Serra*, da Associação Imagem Comunitária / Rede Jovem de Cidadania.

Retrospectivamente, observa-se que a retórica implicitamente prefigurativa da retórica subjetivo-performática dos anos 1970 levaria trinta anos para se desenvolver como explicitamente político-prefigurativa, ao confluir com o ativismo altermundista da virada do século. Nesse período, o documentarismo politizado progressivamente incorporou procedimentos enunciativos dos documentários experimentais e poéticos a uma abordagem da arte e do documentário como formas de ação política direta. A parte experimental deste documentarismo ativista reativou procedimentos muito próximos dos da arte conceitual politicamente imantada, contrariando aqueles que recomendavam descartar pretensões revolucionárias para a exploração poética da sociabilidade contemporânea.[332] No ciberdocumentário prefigurativo, a noção de performance artística é transposta para além da produção dos filmes ou de outros artefatos de comunicação com o público. A nova poética — na qual as estratégias de enunciação documentária e de licenciamento são fundamentais

332 A parte experimental deste documentarismo ativista reativou procedimentos muito próximos dos da arte conceitual politicamente imantada (por exemplo, de Beuys, Maciunas/Fluxus, Kaprow ou Oiticica), contrariando aqueles (Bourriaud, por exemplo) que sugeriam que estas pretensões revolucionárias poderiam ser descartadas na arte contemporânea.

— elabora sobre a construção de espaços de visibilidade pública autônomos, demarcando sua diferença em relação à produção ligada às instituições estatais e corporativas.[333]

O documentário produzido no ativismo artístico segue a tendência geral de formular as próprias condições de interpretabilidade e validez ética geradas pelos públicos usuários participantes. Essa arte é produzida e apreciada através da atividade de coletivos-rede em que se misturam práticas cotidianas, ativismo político e uma produção conceitual materializada de maneira assumidamente transitória. Os efeitos estéticos (enquanto ação política) passam emersos das redes de ativismo não-institucional cujas práticas expressivas dificultam sua captura pelo mercado especulativo de arte. Alguns coletivos-rede artísticos, como Orquestra Organismo, Bricolabs e Ystilingue, tomam como matéria de experimentação poética ferramentas de manipulação simbólica (software e hardware libres) desenvolvidas por públicos usuários codesenvolvedores de modo independente da lógica de controle dos aparatos institucionais governamentais ou da urgência de inovação concorrente dos sistemas empresariais. Como se pode observar na série de documentários *Desligare*, de Goto, nos vídeos bricolaboratoriais da Orquestra Organismo (*Toscolão*, *Novas Bases Instrumentais*) e do Ystilingue (*Sobreloja 35*), nos ciberdocumentários artístico-ativistas, as implicações ético-políticas das poéticas tecnológico-relacionais da comunicação do documentário são trazidas para o centro do debate. Nos vídeos da Orquestra Organismo, a sustentação da veracidade de "conteúdos assertivos" se transforma em um pretexto para a experimentação tecnopoética. Nas raras vezes em que ultrapassa o compartilhamento das experiências das performances, os documentários se apresentam quase como *mockumentaries* instrucionais que autoironizam a produção de recursos expressivos eletrônicos ou ambientais. O compromisso epistêmico das proposições desses vídeos se limita ao registro poético das práticas *hackers-amateurs-bricoleurs* da exploração logotécnica de recursos precários pelos participantes do grupo. Como se nota nos diversos depoimentos recolhidos durante a produção desta tese, mesmo as relações interpessoais dos

333 Defendo, nestas circunstâncias, a exploração poética dos processos de disseminação da arte através de estratégias retóricas que vão da organização das situações de tomada ao uso de redes distribuídas para a difusão, passando pelo uso poético do licenciamento livre (BRITTO NEVES, 2008)

participantes das redes de ativismo apoiam-se crescentemente nas conversas infindas das "comunidades virtuais" formadas pelos subpúblicos ou contrapúblicos usuários.

Nos vídeos da plataforma-coleção "Circuitos Compartilhados" ocorre algo típico da retórica de autopoiese de públicos: a emergência, em várias camadas retóricas dos documentários, das tensões entre fatores de autodeterminação e heterodeterminação dos públicos. Os contrapúblicos usuários ciberativistas, organizados na forma como coletivos-redes de ativismo artístico, cultural e político, assumem formas institucionais muito variadas, que vão de simples listas de discussão (como a Metarreciclagem) até verdadeiras *holdings*, com vários CNPJs de empresas e ONGs associadas (como é o Coletivo Fora Do Eixo). Na prática, os contrapúblicos ciberativistas — com sucesso variável e sem garantias de permanência — são obrigados a um esforço permanente de defletir as pressões de hetero-normatização. Elas não são apenas externas, mas também endógenas: o acúmulo de capital simbólico individual (por exemplo, a "ditadura techie" auto criticada em coletivos como Saravá e no CMI), a co-optação pela política institucional (como foi o caso do Estúdio Livre e ainda é do portal iTeia) ou pelas corporações da "pós-indústria" de serviços culturais (por exemplo, na atuação do coletivo Bijari, da rede Fora do Eixo, ou ainda de vários artistas profissionais cujas obras encontram-se na coleção de Circuitos Compartilhados ou que tem vídeos publicados no Estúdio Livre e no midiaindependente.org. censurados por ciberativistas anticorporativos)[334]. Como vimos acima (Cap. 1, Seção "Médias Táticas"), nos anos 2000, a atuação dos coletivos-redes artísticos foi dúbia em relação às políticas corporativas e governamentais de promoção da pesquisa em arte e de inovações tecnológicas. Inúmeros grupos de ativismo artístico buscaram construir contrapúblicos usuários que pretendiam ocupar o lugar da inserção em circuitos institucionais preexistentes[335]. Infelizmente, em muitos casos, pecaram por

334 Como se depreende da leitura de documentos como os "Anais do I Congresso de Ar(r)ivismo" (LIMA, TAVARES, 2003; BORGES, 2006, p.39 e ss.), a ambivalência do "artivismo" é assumida pelos seus praticantes como distintivo de sua independência — o que não os livra da sombra da estetização das lutas sociais, que em alguns casos se traduz como apropriação particularista para o mercado de arte.

335 Como se observa em Wells (2011) e Araújo (2007), há uma tendência dos "ciberartivistas" a enxergarem-se como parte de um movimento, que oculta diferenças decisivas do ponto de vista das práticas políticas de cada coletivo-rede.

negligenciar as inovações surgidas nos movimentos de democratização das comunicações anteriores quando nem sempre conseguiram fazer suas táticas midiáticas escaparem da instrumentalização em estratégias empresariais ou governamentais.[336] A retórica da autonomia se concretiza em procedimentos de produção artística, em planos articulados: no esforço de rearranjo crítico-criativo dos *media* expressivos, através de ações de "metareciclagem" em "bricolaboratórios"[337]; na codificação de princípios de uso das plataformas telemáticas de publicação aberta; no desenvolvimento de algoritmos de codificação de imagem, também abertos ou libres; na organização de colóquios e encontros, a partir de alianças entre coletivos locais, apoiados na hospedagem solidária; finalmente, através da linguagem jurídica, o uso poético-performático dos licenças que prescrevem usos, processos de difusão, remuneração e produção de enunciações artísticas derivadas. No caso de Circuitos Compartilhados, há um acordo de colaboração entre os participantes, que determina que todos aqueles que contribuem com material recebem cópias da coleção, comprometendo-se em realizar mostras que sigam as mesmas políticas do projeto.[338]

A tendência à pluralização e à horizontalização dos dispositivos tecnológicos e institucionais, associados à enunciação documentária contemporânea, vem desestabilizando os procedimentos clássico-industriais de indexação institucional a ponto de torná-los incapazes de gerar inteligibilidade, por falta de terreno ético compartilhado. Por isso, os públicos do documentário devem buscar indexadores provenientes de alguma outra fonte, que cada vez mais é sua própria *vox populi*. A extrapolação da performatividade, do plano dos atos da tomada para aquele de efetuação dos espaços de visibilidade, é uma manobra retórica que corresponde não apenas a uma mera tendência estilística. É a satisfação de uma

336 Infelizmente, pelos limites de produção desta tese, a trajetória do Estúdio Livre, maior fonte de evidências em favor destas assertivas, terá de esperar desenvolvimentos posteriores da pesquisa para ser completado.

337 Disponível em: <http://bricolabs.net/> e http://rede.metareciclagem.org/wiki/MetaReciclagem. Acesso em 8ago. 2011.

338 Este autor, por exemplo, teve que justificar, para o propositor de Circuitos, ter organizado uma mostra de parte do material da coleção em Belo Horizonte, pelo fato dela ter ocorrido em um espaço governamental — a Sala Humberto Mauro, dentro da Fundação Clóvis Salgado, que é sustentada pelo governo de Minas Gerais. (Disponível em:f. http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/detalhes.aspx?IdAgenda=908. Acesso em 12jun. 2011.

demanda coletiva premente, por inteligibilidade. Na falta de um centro legitimador da definição de “arte” ou “arte contemporânea”, formado por um punhado de instituições estatais e corporativas, multiplicam-se os contra/sub/públicos usuários que criam, apreciam e participam das enunciações artísticas, a partir de suas próprias definições. A pertinência do uso enunciações videodocumentárias para a retórica artística está sujeita a ser arrimada em processos de autoindexação de públicos usuários. Cada vez mais usuários que consumidores, nós mesmos fornecemos os critérios de validez ética que nos servem para distinguir diferentes domínios retóricos. É precisamente esse o caso de plataformas metadocumentárias poético-experimentais brasileiras como a Circuitos Compartilhados e a Orquestra Organismo, que são sustentadas pelo empenho com que seus públicos usuários constituem um circuito de apreciação crítica e produção de arte controlado pelos artistas experimentais e públicos. Por meio dessas “poéticas de agenciamento coletivo” — como diz Lúcio Matema, participante de ambas as plataformas — pretende-se autopoiética e “autodependentemente” transformar as relações estéticas voláteis em relações de solidariedade de longo prazo.

As enunciações ciberdocumentárias são recursos decisivos para que esses projetos poético-expressivos prefigurem suas inovações. No contexto artístico, essas enunciações concentram-se nas condições de manifestação da sinceridade intencional e de correção relacional, principalmente no campo das artes visuais e música. Comparadas com outras plataformas ciberativistas de grande compromisso epistemológico, como o CMI, Passa Palavra ou Estúdio Livre, as pretensões de verossimilhança dos documentários de Circuitos e da Orquestra são restritas. A urgência a que atendem se refere não à veracidade de seu conteúdo, mas à demonstração da sinceridade de suas intenções, ou seja, da persistência na busca de autonomia dos artistas e de seus públicos contra as mediações institucionais governamentais e empresariais.

Antes cosmopolita na província que provinciano na metrópole

A trajetória da plataforma Circuitos Compartilhados acompanha, em boa parte, a carreira artístico-curatorial do curitibano Newton 'Goto' Rocha Filho, artista cuja expressividade assume seu enraizamento provinciano para trazer o cosmopolitismo para seu contexto local. Tendo como herói o poeta Paulo Leminski, em tom paródico, Goto, com seus pares da Orquestra Organismo e de outros coletivos de artistas de Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre, apresenta-se como promotor do "Sub-Tropicalismo, ainda que tardio". Propõe, como denominação coletiva, o nome "Mamelucovich", para afirmar uma identidade brasileira mestiça distinta, não centrada na matriz afro-portuguesa, mas na ancestralidade indígena e centro-européia. Na generalização do modelo da cultura brasileira segundo os pólos e a mestiçagem de "Casa Grande e Senzala", os mamelucos, descendentes de colonos centro-europeus, gaúchos e cainganges, veem-se obrigados a criar suas próprias narrativas identitárias. Procura, com suas atividades curatoriais e de produção de eventos artísticos, traduzir a percepção do público artístico-ativista sulista de uma defasagem entre as definições canônicas da cultura brasileira e a sua autocompreensão como brasileiros. Esse é um fator importante para a rejeição desses muitos outros coletivos "das províncias" às formas de financiamento institucionais que, visando legitimação pública de instituições de governo e mercado, reitera como estereótipos os tipos identitário-cultural freireanos. No caso de Goto, tal atitude o conduz a rejeitar ostensivamente a vassalização dos grandes arranjos biopolíticos de controle das enunciação artística contemporânea. Como empreendimentos artístico-ativistas, seu EPA, e vários os outros coletivos associados, atuam na cena artística de modo bastante distinto da maioria dos artistas prestigiados pelo mercado de arte. Sintomaticamente, as mais fortes alianças desses dois grupos ciberativistas artistico-ativistas de Curitiba vêm sendo urdidas com coletivos fora do centro de poder simbólico-financeiro, representado pela cidade de São Paulo:

- Enfaticamente, com as experiências curitibanas: de miniaturas de Hélio Leites (Assintão); intervenções urbanas da Praça da Arte, *Artshow* e Sensibilizar (nos anos

1970); os experimentos tecnopoéticos da Orquestra Organismo, no espaço E/OU; o experimental-poético do Museu do Poste; os vídeos experimentais de Ricardo E. Machado (que também é montador de vários vídeos feitas para os Circuitos); uma ocupação artística de um posto de gasolina desativado, do InterLuxArteLivre; um documentário poético a partir da performance do Teatro Monótono em uma casa abandonada; a viagem entre o Rio e Curitiba pelos fuscas multicoloridos do projeto Troca-troca, de Jarbas Lopes; performances de dança da Casa Hoffman; a bicicletada de Curitiba.

- Com os grupos artísticos gaúchos: Nervo Ótico (final dos anos 1970), Torreão, Areal e Arena; um documentário institucional — bem na retórica classica, expositiva — da Fundação Vera Barcellos; outro, estilo direto, das atuações do Grupo Laranjas; Grupo Pois; O mergulho.
- Em Recife, com vários grupos da cena de artes plásticas local dos anos 1980 (vídeo *Duplo mortal parafuso*), uma intervenção anti-publicitária do Grupo Nonininono e, com grande destaque, um pacote de vídeos de Paulo Bruscky, o herói do "cosmopolitismo de província";
- Intervenções urbanas do Grupo de Imersão Ambiental de Salvador;
- Em Belo Horizonte, com os coletivos Ystilingue, Poro e CEIA, atuantes na década de 2000;
- Documentários de diversas articulações entre artistas no Rio de Janeiro: Rés-do-chão, Capacete e Cep 20000, Arte de Portas Abertas (conduzida pelo coletivo Chave Mestra); documentários diretos das intervenções gráficas do coletivo Atrocidades Maravilhosas; um desconcertante registro de um jogo de bofetadas, do Grupo Empreza.
- Documentários poético-experimentais dos Corpos Informáticos e de intervenções urbanas do Projeto Entorno, de Brasília;
- Na região Norte, Aparelho, de Belém; *Música de Manaos*; e o projeto Urucum, de Macapá

- Um documentário das operações de “conexão estética intercontinental” do SMPB, que criam e exploram conexões entre São Paulo e Winippeg, no Canadá.

Evidentemente, o recorte temático da coleção plataforma incorpora as produções dos coletivos “artivistas” paulistanos, que aparecem em peso em documentários, quase sempre de retórica direta/vérité, associadas a lutas urbanas como o Movimento Passe Livre, Sem Teto (destacadamente, ocupação do edifício Prestes Maia, que ocupa todo o programa 20, “Políticas do Dissenso”). Outros vídeos paulistanos, a maioria de documentários de retórica direta/vérité sobre intervenções urbanas são

- *Zumbi Somos Nós*, do coletivo antiracista Frente 3 de Fevereiro, (2007), de retórica direta-interativa tipo “documentário-cabo”.

- Intervenções urbanas com moradores de rua *Peneira* (Cia Cachorra, 2006).

- Em *Me Convida*, (Projeto Matilha e Fabiana Prado, 2006), a artista realiza um trabalho de imersão comunitária em um documentário direto sobre lazer na periferia de São Paulo (Jardim Irene);

- *Ocupação Guapira* (Catadores de Histórias e Rafael Adaime, 2006), relata, sob pós-produção sonora e videográfica experimental sobre tomadas diretas, o processo de desocupação de uma moradia de sem-teto, enquanto Fabiane Borges improvisa uma performance com os filhos dos despejados; há uma série paródias telejornalísticas e videoartísticas e cine-experimentais da série de vídeos sobre o Menossão e do Loja Art Show, por vários coletivos e artistas paulistanos (Programa 15B, “Ambiente Comentado”). Em dois *scratch-docs* video-artísticos, do coletivo/agência de publicidade Bijari (*468*, 2006; *Porque Luchamos*, 2007) e do coletivo ARNST (*A revolução não será televisionada*, 2003; *Porque Luchamos*, 2004), a edição de videoclipe associa tomadas documentárias da mídia, registros de performances e intervenções urbanas de outros coletivos e artistas e imagens pirateadas. Uma encenação sarcástica dos discursos dos operadores do mercado de arte resulta no *Palhaço Leigo* Ricardo Ramalho (*O Marchand*; *O curador*; *O colecionador*; *O*

artista; *O Marchand* discute projeto do artista, todos de 2005). Registros — com trilha sonora experimental — das experiências imersivas ambientais na cidade de São Paulo (EIA, 2005).

O traço comum que levou cada documentário a ser incorporado na plataforma Circuitos Compartilhados é envolver a construção de espaços de visibilidade autônomos que geram poder comunicativo suficiente para fazer suas inovações político-artísticas terem pertinência para serem reconhecidas internacionalmente. Além de catapulta para uma visibilidade pública ampla, os Circuitos Compartilhados atendem também à demanda de conhecimento da pesquisa poética "lateral", ou seja, entre os diferentes contextos artísticos locais.

O percurso de Goto, que começou a peregrinar para alimentar de vídeos de arte os acervos de instituições de sua cidade, depois de passar anos coletando material sobre videoarte, documentários poéticos e documentários de processos artísticos de relevância contemporânea nacional e internacional, muda de sentido ao ser organizado como "patrimônio histórico nacional", obtendo financiamento do IPHAN para a produção e distribuição de 150 coleções de DVDs. A rede de coletivos colaboradores de arte brasileiros, criada por Goto, é o principal destinatário das cópias da coleção, passando ao papel de co-organizadora das atividades de exibição do material. Desde as primeiras mostras de vídeos promovidas em Curitiba em 2002 aos Circuitos Compartilhados de 2008, com ampliação da abrangência, o projeto artístico-auto-curatorial deslocou seu propósito de uma atualização de um acervo local para a criação de uma plataforma de compartilhamento de documentários de arte, movida por uma rede de coletivos colaboradores interessados na produção poética de contextos artísticos que superem sua periferização.

Dos Salões aos Circuitos

Goto situa a origem do projeto dos Circuitos no seu interesse pelo trabalho de Cildo Meireles, principalmente os da série *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970) e no

contato pessoal com coletivos de artistas de fins dos anos 1990. Ambos teriam-no conduzido a fazer uma proposta provocativa para o Salão de Arte de Curitiba, em 2000, "Arte para Salão":

> A ideia era fazer trabalhos que propusessem situações dentro da instituição e que a situação fosse uma situação que ativasse o público naquele momento com uma potência crítica. O salão naquele ano [55º Salão Paranaense, Casa Andrade Muricy, Curitiba – PR, 1998 / 99] pedia para que as pessoas mandassem nove slides de trabalhos, que seriam avaliados para ver se entrariam ou não no salão. Daí, eu já achava essa história de salão, assim, uma coisa bastante limitada em termos de forma de apresentação da produção artística para a sociedade no sentido da escolha que o Estado faz como política para apresentar uma produção de arte, o salão é bastante limitado, bastante hierárquico, muito pré-formatado dentro da forma que ele vinha sendo feito.

> Eu fiz um trabalho que eu mandava slides falando da própria situação do julgamento. Então, seriam três júris, era para apresentar nove trabalhos, a proposta do trabalho era assim: era como se fosse capturar o momento do julgamento e reproduzir ele, dentro do salão como obra de arte. Então, uma simulação desde uma mesa com um projetor de slide, projetando nove slides com três cadeiras pros três júris e todas as documentações, assim, que envolvem você ter um trabalho legitimado por um salão de arte como arte. Então, que envolvem você preencher fichas de inscrição, você revelar fotos, toda uma documentação, primeira e segunda fase, enfim, matérias que fossem surgindo, falando toda aquela criação da legitimação e como aquilo fica bastante burocrático. (…)

> Os slides eram textos, por exemplo, essa proposta: simular, apropriar e simular o momento de julgamento como obra de arte dentro do salão era um dos slides. Outro slide falava de política cultural, política cultural do estado, política cultural do museu de arte contemporânea, tendência prevista para determinado salão, escolha do júri, perfil teórico do júri, julgamento do júri igual arte boa. Era tipo fórmulas, assim, que, na real, vai de acordo com as

> tendências de quem está organizando, como, assim, quem cura os curadores. Se você quiser um projeto careta, o curador vai escolher... o diretor do museu vai escolher um júri careta, então você vai ter uma ideia de arte que vai ser careta. Então, era mais ou menos isso, mostrar que tudo vem um pouco pré-determinado, em função do modelo e da tendência que se quer, um pouco, orientar. Então, eu fiz duas dessas fórmulas, assim, falando que aquela arte tida como "arte boa'" era consequência de uma conjuntura de cabeças e de situações políticas de um momento institucional. Então, esse trabalho era bem situacional. Acabou que o trabalho entrou. (risos)[339]

Goto relata que todos os documentos produzidos a partir das controvérsias geradas por este trabalho, por seu processo de avaliação e depois de montagem, eram incorporados, na duração da exposição e mesmo depois. O artista diz ter resolvido interromper a realimentação do trabalho arbitrariamente, uma vez que, hipoteticamente, ele jamais pararia de ser refeito. Há, portanto, uma tendência à adoção de textualidades dinâmicas que é a mesma do projeto de Circuitos[340]. Goto relata que na medida em que a aprovação institucional era transformada em um componente poético, a recursividade discursiva do trabalho lhe proporcionava autonomia em termos de atribuição de valor poético.

> A grande ideia era assim, que eu achava massa, era que ele ser ou não ser aprovado pelo júri independia do valor. Ele já era arte sendo ou não aprovado pelo júri, porque como ele estava questionando o próprio julgamento e se apropriando do julgamento do outro com antecedência, então ele já estava afirmando a sua própria condição de arte, esse que era o lance, então se ele não fosse aprovado. Mas ele sendo aprovado, foi muito mais interessante. [*Porque aumentou o número de contradições dele?*] Exatamente, ele foi defendido por um cara do júri só e os outros não queriam, inclusive. E aí eu tinha um slide de referências falando de circuito, estava lá

339 Vide entrevista com Goto, nos anexos.

340 Além das seções de comentários de todas as plataformas ciberativistas (CMI, Estúdio Livre, PassaPalavra), a adoção de textualidades dinâmicas é uma estratégia fundamental no trabalho vídeo-conversacional de Graziela Kunsch, orientado para a incorporação de novos "excertos de A.N.T.I. Cinema" gerados na exibição de seu Projeto Mutirão.

> o do Duchamp, do Cildo, do Kosuth, estava bem estruturado.[341]

Goto referencia seu interesse em práticas de ativação da cena artística curitibana nas postulações da arte conceitual, de Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, do Grupo Fluxus (principalmente das experiências do *Flux Film* de George Maciunas) e, no contexto brasileiro, de Cildo Meireles e Paulo Bruscky. Pioneiros das práticas de arte conceitual internacional e brasileira (a eles acrescentaremos Hélio Oiticica, através da releitura de Cuquinha, adiante), fornecem uma perspectiva original para o debate quanto às especificidades das enunciações digital-telemáticas, cuja corporificação "material" é especificamente conceitual.

"Tautologias" para especulação

A principal vantagem da "doutrina" da arte conceitual para o "ciberartivismo" provém do foco abdutivo desta prática artística. O artista conceitual, longe de ser um artista meramente verbal, deve desenvolver sua poética de modo a atravessar camadas retóricas da enunciação artística sem se comprometer com qualquer *medium* ou sistema simbólico em particular. Com isso, contra o interesse do mercado de arte, também está desobrigado de produzir obras materialmente corporificadas. Isso favorece recolher da arte conceitual algumas inferências relevantes para a compreensão da (publi-)poética do ciberdocumentário prefigurativo. Segundo Kosuth, Duchamp teria demonstrado o grau de sobredeterminação do contexto institucional sobre a fruição dos objetos artísticos, conduzindo a sua poética à manipulação dos efeitos estéticos do processo de apreciação, em detrimento da produção material. As "linguagens artísticas" deixam de ser consideradas um campo de investigação em si — a "linguagem" da gravura, da pintura, do cinema, do vídeo — para serem rebaixadas como ferramentas de manifestação de conceitos. Segundo Kosuth, essa seria

341 Entrevista com Goto, feita pelo autor em Curitiba, 10set. 2010. [Intervenções minhas em itálico]. Vide Anexos da Tese para a transcrição completa.

uma transformação decisiva para o sentido das práticas artísticas, que doravante seriam obrigadas a fornecer contribuições para o entendimento da própria ideia de arte.

> Com o Ready-made, a arte mudou seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. O que significa que ele mudou a natureza da arte de uma questão de morfologia para uma questão de função. Esta mudança — da "aparência" para a "concepção" — foi o início da arte "moderna" e o começo da arte conceitual. Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza) porque a arte só existe conceptualmente.

> O "valor" de artistas específicos, depois de Duchamp, pode ser ponderado de acordo com o quanto eles questionaram a natureza da arte; ou, em outras palavras, "o que eles acrescentaram à concepção de arte" ou ao que ela não era antes de eles começarem. Os artistas questionam a natureza da arte ao apresentar novas propostas quanto ao que é a natureza da arte. Para fazê-lo, não se pode ficar detido na "linguagem" recebida da arte tradicional, já que essa atividade se baseia no pressuposto de que há apenas uma maneira de enquadrar proposições artísticas. Mas a vera matéria da arte é de fato enormemente relacionada à "criação" de novas propostas. (KOSUTH, 1969; tradução minha)

Kosuth, em seu trabalho, explora de diversas formas a retórica da recursividade do discurso artístico. O intuito desses exercícios é demonstrar a necessidade de transformar a discussão sobre as especificidades da retórica artística no assunto da arte na contemporaneidade. Através desses trabalhos metadiscursivos e de artigos de teoria de arte, procura sustentar que os problemas definicionais da arte estão desconectados da estética e que para eles, juízos de gosto ou discussões sobre a satisfação de expectativas formalistas, são completamente irrelevantes. Kosuth apresenta seu trabalho como um arte que "trabalha com relações entre relações", com o sentido, não com os sentidos e que atribui a relevância absoluta ao "porquê" das obras de arte, em detrimento do "como" elas são realizadas.[342]

342 *HolyChic.com: Joseph Kosuth*, Youtube por HolyChicTV em 09/04/2010 (*Joseph Kosuth at Louvre Museum in Paris talking on his exhibition at Louvre* (31.March.2010) "; Vídeo dirigido por Vesna

Não haveria espaço aqui para discutir as inconsistências da redução da especificidade da retórica artística moderna a uma sucessão evolucionista de definições do conceito de arte, ao longo da qual "a arte existe mesmo apenas para seu próprio benefício", "a única pretensão da arte é em favor da arte", "a arte é a definição da arte" ou que "um trabalho de arte é um tipo de proposição apresentada dentro do contexto da arte como um comentário sobre a arte". No entanto, algumas inferências devem ser registradas a respeito, já que tem implicações decisivas para a compreensão dos dilemas da plataforma Circuitos Compartilhados, e, por isso, das condições de enunciação documentária artística e sobre arte contemporânea. A compreensão da arte como atividade puramente tautológica resulta de uma sinédoque semelhante à daquele entendimento da cognição humana como atividade de autorreprodução memética (Kilpinen, 2006). Em ambos os casos, as definições de signo (*meme*, conceito artístico) reduzem-no a suas propriedades estritamente dedutivas, em que há conceitos "lutando por sobrevivência" num universo discursivo onde "predomina o mais apto". Esse tipo de teorização, porém, deixa de explicar porque o que é supostamente arbitrário na teoria não é na prática social. Parafraseando Peirce, os símbolos crescem (ou desaparecem) por transformarem (ou não) relações improdutivas em relações concretamente produtivas. O conceptualismo abstrato de Kosuth, fascinado com o rigor da filosofia analítica, promove uma curetagem dos propósitos heurísticos das *praxes* de compartilhamento de semioses de ênfase abdutiva, que torna os vestígios materiais da arte conceitual novos objetos para a especulação mercantil. É perfeitamente razoável defender a autonomia da retórica da arte pós-tradicional, principalmente porque em toda enunciação simbólica há um componente metarretórico, esteja ele implícito ou manifesto — é por ele que, por exemplo, o documentário pode ser definido pelas relações que pretende criar. Porém, isso não justifica a completa abstração da indicialidade dos termos mobilizados na retórica conceptualista, nem autoriza a obliteração da pertinência indutiva das hipóteses que saem dela — de onde provém sua capacidade prefigurativa.[343] A própria hipótese da

Gerintes com música de Ranko Tolitch. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=xoD5au1UCdI . Acesso em 7jun. 2011.

343 Os "jogos de linguagem" não são determinados arbitrariamente, assim como, *in the long run*, a escolha entre abrangência ou consistência em qualquer sistema de representação lógico-dedutiva não é arbitrária

definição da retórica artística como exclusiva ou predominantemente metarretórica não pode ser abstraída da seu enraizamento histórico. Essa postulação responde a um sistema de valoração abstrato convergente com a lógica da abstração do mercado especulativo que domina os processos institucionais de indexação da arte da esfera pública burguesa. A observação do modo de circulação das obras do próprio Kosuth, manifesto nas licenças de uso das imagens fotográficas derivadas delas, demonstra-o cabalmente. São, na maioria dos casos, vinculadas a uma definição de trabalho de arte como trabalho imaterial privatizável. O caso dos artistas considerados por Goto como matriciais para seu trabalho com os Circuitos não é diferente. Isso demonstra que a suposta "tautologia" da arte conceitual que Kosuth defende só pode ser sustentada através do escamoteamento dos artifícios institucionais de acesso às obras através de seus vestígios que, na forma de imagens-câmera, retornam-nos para a circulação no mercado de capitais, "auratizado" como aplicação financeira.

Quatro décadas depois da explosão da arte conceitual, a especulação com seus vestígios confluiu com a prática consolidada nos mercados pelo menos desde o início da arte moderna. Nesse aspecto, portanto, essas *praxes* artísticas não constituem inovação significativa para um conceito de arte desarraigado da sua captura como mercadoria. No aspecto de sua circulação social, portanto, há uma flagrante inconsistência entre a retórica artística da arte conceitual com as operações duchampianas de rebatimento dos efeitos institucionais como objeto de arte, de que esta retórica teria partido. Kosuth, embora queira aproximar a arte contemporânea da filosofia analítica, recai nos mesmos equívocos, já discutidos acima, quanto à redução de uma heurística social moderna — a arte, mas poderia ser também o documentário — a uma álgebra de asserções. Nesse caso, porém, essa álgebra estaria ainda mais afastada das implicações políticas, porque nem pretende ser "constativa" em relação ao mundo histórico, nem se compromete em criar "planos ilocutórios" com públicos. A definição da plataforma Circuitos Compartilhados como obra conceitual traz para si essa contradição. Contra os princípios do próprio organizador da

(Johanson, 1994).

coleção-plataforma, a plena liberdade de uso, reprodução, derivação e estudo, prometida pela desvinculação com materialidades específicas propugnada pela arte conceitual, é contrariada por sua submissão à apropriação privada através da escassez artificial do acesso a seu uso.[344] Essas são as mesmas contradições que presumivelmente levam Arthur Barrio a — segundo relato de Goto — recusar sua difusão através da coleção ou da plataforma telemática dos Circuitos Compartilhados, mesmo que tenha permitido a exibição do vídeo "Situações Mínimas" na Cinemateca de Curitiba, em 2005. A ironia — para Kosuth, mas também para os participantes dos Circuitos Compartilhados — é que, não fosse esse "ponto cego" da vassalização da arte conceitual pelo mercado especulativo, não haveria afirmações mais congruentes com a retórica prefigurativa da arte livre, dos "conhecimentos livres", do que estas, de Kosuth: "A arte 'vive' através da influência que exerce sobre outra arte, não por existir como resíduo físico das ideias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são 'trazidos à vida' novamente é porque algum aspecto de seu trabalho se torna 'usável' por artistas viventes." Em boa medida, o sentido político da poética da arte conceitual é invisível nas suas materializações, exatamente porque sua originalidade estava na pretensão — talvez utópica — de produzir experiências artísticas mediadas por obras não apropriáveis como mercadorias. Lucy Lippard faz um balanço desiludido das pretensões da arte conceitual que provavelmente antecipa os resultados do "artivismo" dos anos 2000:

> ...O quadro existia para se romper com ele. O fervor anti-stablishment nos anos 1960 concentrava-se na desmitologização e desmercadorização da arte, na urgência de uma arte independente (ou "alternativa") que não pudesse ser vendida ou comprada pelo ganancioso setor que possuía tudo, explorava o mundo e promovia

344 Quando foi solicitado a fazer uma cópia da coleção para a Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp, Goto foi obrigado a formalizar esta doação como um "backup de segurança": "oficialmente, devido ao acordo coletivo feito com os participantes, liberando somente as 150 cópias, essa copiagem para a Unicamp não poderia ser feita. Entretanto, se for manifestado por escrito o interesse da referida Biblioteca no acervo, e a prerrogativa da necessidade e relevância pública de disponibilização desses conteúdos, poderíamos fazer, nesse caso, uma espécie de 'backup de segurança' da coleção para deixar sob a guarda da instituição. Considerando também a importância da Unicamp dentro de nosso meio social." (Correspondência eletrônica em 5ago.2011)

> a Guerra do Vietnã. “Os artistas que estão tentando fazer arte não-objetual estão introduzindo uma solução drástica para os problemas de os artistas serem comprados e vendidos tão facilmente, junto com sua arte... As pessoas que compram um trabalho de arte que não podem dependurar na parede ou colocar no jardim ficam menos interessadas na posse. Eles são patronos, mais que colecionadores”, disse em 1969 (Agora, *isso* é que é utópico)[345]

Mais adiante, embora Lippard seja em geral amarga ao observar os resultados de longo prazo da arte conceitual, jamais deixa de notar excessões que demonstram a persistência da anticommodificação da arte conceitual:

> Já em 1969, (…) suspeitava que 'o mundo da arte provavelmente será hábil em absorver a arte conceitual como mais um 'movimento' e parar de dar atenção a ela. O *stablishment* artístico depende a tal ponto de objetos que possam ser vendidos e comprados que eu não espero que faça muito por uma arte que é oposta aos sistemas predominantes.” (Isso permanece verdadeiro hoje — a arte que é muito específica, que dá o nome aos bois em matéria de política ou de lugar, ou de qualquer outra coisa, não é mercantilizável até que seja abstraída, generalizada, diluída). Lá para 1973, escrevi, com alguma desilusão, no posfácio de *Six Years*: “As esperanças que a 'arte conceitual' fosse capaz de evitar a comercialização generalizada, que houvesse uma abordagem destrutivamente 'progressista' no modernismo, eram, na maior parte, infundadas. (...) parecia que estes artistas seriam para sempre libertados, à força, da tirania de um estatuto da mercadoria e da orientação para o mercado. Três anos depois, os principais conceptualistas estão vendendo trabalhos por somas vultosas na Europa; e são representados (e mais surpreendente, exibidos) pelas mais prestigiadas galerias do mundo. É evidente que revoluções menores na comunicação foram alcançadas pelo processo de desmaterialização dos objetos... a arte e os artistas continuam a ser luxos na sociedade capitalista. § Porém, de um ponto de vista ainda mais afastado, ainda é claro que os artistas conceituais estabeleceram um modelo que permanece flexível o bastante para ser útil hoje, totalmente afastado da maneira pomposa e petulante com que ela tem sido usada no contexto artístico.[346]

345 LIPPARD, 1997, p. 14
346 LIPPARD, 1997, p. 21

É exatamente essa possibilidade regenerativa que é cauterizada pela lógica de especulação mercantil a que — com indisfarçável constrangimento — se submete a parte mais conhecida da produção de arte conceitual. Vide, por exemplo, as restrições presentes nas licenças de uso das imagens dos trabalhos de Kosuth:

> *This is a two-dimensional representation of a copyrighted sculpture, statue or any other three-dimensional work of art. As such it is a derivative work of art, and per US Copyright Act of 1976, § 106(2) whoever holds copyright of the original has the exclusive right to authorize derivative works. § Per § 107 it is believed that reproduction for criticism, comment, teaching and scholarship constitutes fair use and does not infringe copyright. §It is believed that the use of a picture: *to illustrate the three-dimensional work of art in question; *to discuss the artistic genre or technique of the work of art; *or to discuss the artist or the school to which the artist belongs; *on the English-language Wikipedia, hosted on servers in the United States by the non-profit Wikimedia Foundation, qualifies as fair use under United States copyright law. Any other uses of this image, on Wikipedia or elsewhere, might be copyright infringement. §To the uploader: please add a detailed fair use rationale for each use as well as copyright information on the original artwork. §Fair use for Conceptual Art §The image linked here is claimed to be used under fair use as: *the work is noted for its significance to the development of the movement ; *the artist was highly influential in the movement and is referenced numerous times throughout the article ; *the image is low resolution ; *the work pictured demonstrates some key ideas discussed in the article and adds to its overall quality . §Fair use for Joseph Kosuth . §The image linked here is claimed to be used under fair use as: *the work is noted for its significance to the development of the movement ; *the artist was highly influential in the movement and is referenced numerous times throughout the article ; *the image is low resolution ; *the work pictured demonstrates some key ideas discussed in the article and adds to its overall quality . §Fair use for Systems art §The image linked here is claimed to be used under fair use as: *the work is noted for its significance to the development of the movement ; *the artist was highly influential in the movement and is referenced numerous times throughout the article ; *the image is*

> *low resolution ; *the work pictured demonstrates some key ideas discussed in the article and adds to its overall quality.* [347]

A plataforma-coleção Circuitos Compartilhados, pela lógica colaborativa da sua formação enquanto coleção, por sua disseminação como "arte libre", por seu conteúdo, formado principalmente por trabalhos de arte imateriais ou efêmeros, demonstra a confluência de propósitos entre o *ethos* dos defensores dos "conhecimentos livres" e os objetivos originais da retórica artística conceitual. Em ambos promove-se — com os mesmos riscos — a desmaterialização da expressão artística como estratégia para inviabilizar a captura da arte como mercadoria[348]. Por isso, é tão notável a ausência, na plataforma-coleção, de trabalhos de artistas célebres como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Arthur Barrio, cuja relevância histórica se deriva exatamente da astúcia como desmaterializavam a retórica artística. Nesses casos, a defasagem entre os interesses dos artistas e dos proprietários dos vestígios de sua produção (no caso de Clark e Oiticica, de suas famílias; no de Barrio, dele próprio), demonstra a enorme dificuldade de experimentos retórico-artísticos que seguem a causa final original da arte conceitual de fazer seus registros audiovisuais se esquivarem da "commodificação". O documentário de arte é a principal vítima da escassez deliberada do acesso público.[349] Por isso, a presença, na plataforma-coleção, de autores prestigiados pelo mercado, como Cildo Meireles, Paulo Bruscky e Ricardo Basbaum testemunha a persistência dos seus organizadores. No caso do trabalho artístico-curatorial de Goto, essas condições "latentemente estratégicas" da circulação dos documentários de arte o obrigou a constantemente conciliar concepções díspares de arte. Essas disparidades são plasmadas no uso de vários tipos de licenças, livres e proprietárias, dos trabalhos. Frequentemente, a circulação ampla dos documentários através da sua inclusão na coleção dos Circuitos Compartilhados exigiu a remontagem, eventualmente com a substituição de partes, de vários vídeos. Vídeos originalmente concebidos para circulação restrita tiveram que ser

347 Disponível em:<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Kosuth_OneAndThreeChairs.jpg>. Acesso em: 29jun. 2011.

348 Compare-se, a esse respeito, as argumentações de Lippard, 1997 e Moreau, 2010.

349 Oiticica, aliás, é aludido diretamente no sarcástico trabalho de Cuquinha (*Parangolé*, 2002) e no registro de obras de "artivistas" envolvidos com a ocupação do Edifício Prestes Maia (*Eliot & Sica*, 2006).

reconstruídos de modo a poderem ser difundidos de maneira potencialmente irrestrita, através dos Circuitos Compartilhados. É o caso dos documentários das exposições do Torreão (*Intervenções*, 2008), que tiveram todas as suas trilhas sonoras (originalmente minimalistas) substituídas por uma sonorização original do compositor porto-alegrense Fernando Mattos.

Colecionando Coletivos

Segundo Goto, a referência mais importante para o processo de produção da plataforma-coleção foi a experiência colaborativa de realização do Fluxfilm. Trata-se da proposição artístico-cinematográfica que George Maciunas realizou com a participação de membros do Grupo Fluxus[350]. Compreendem 37 filmes de performances de artistas do grupo ou para realização de performances. Os trechos, entre 10 segundos e 10 minutos, alguns a serem exibidos em loop, foram concebidos como obras efêmeras, para serem exibidos em eventos da vanguarda artística nova-iorquina. Seu propósito geral seria dispersar o "dispositivo" cinematográfico, desestruturando o espaço de projeção de maneira que o apreciador não ocupasse mais um lugar de "espectador". Há semelhanças do processo colaborativo de produção do FluxFilm com pelo menos uma parte do material dos Circuitos, pois enquanto algumas obras foram produzidas para integrá-los: *Ação Comum*, de Rubens Mano; /Aquilá/, de Eduardo Aquino e Karem Shanski; Workshop com Willi Dorner, do Acervo Casa Hoffmann; *Infração: Consumo de imagem, de* Marssares*; Toscolão, Novas Bases Instrumentais*, *Sobreloja 35 Contramão no e/ou* e *Concerto Polavra*, da Orquestra Organismo e Ystilingue; *Fundação Museu do Poste* e *O Impostor*, de Octávio Camargo e outra coisa; *Dia do nada 2005*, *Contorno*, *Almoço na Relva*, *Outros 500*, de Rubens Pileggi et al.; *Desligare* e *Pipeiros dos Prazeres*, do próprio Newton Goto; *Comunidade, ativismo e a cena downtown* e *Sensuality in (and) America*, de Cristiane Bouger; uma compilação dos 13 anos de trajetória do coletivo brasiliense Corpos Informáticos. O efeito das

350 Vide <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>. Acesso em 11jun. 2011.

expectativas de circulação pública através dos Circuitos Compartilhados propiciou também que muitas outras experiências "publipoéticas" tenham sido "ressuscitadas" a partir de arquivos fílmico-videográficos guardados nos acervos pessoais de artistas. Além dos vídeos do Torreão, foram editados e finalizados, por causa da oportunidade de circulação oferecida pelos Circuitos: *ArtDoor*, de Paulo Bruscky; *Praça da Arte / ArtShow / Sensibilizar*, de Sergio Moura e EPA! (Expansão Pública do Artista, organização criada por Goto); *Povo do Botão*, de Hélio Leites; *Taquara*, do Nervo Óptico; *Exposição Obra Aberta*, da Fundação Vera Chaves Barcelos; *Arra olo raar...*, de Marcelo Coutinho; *Piscina*, de Paula Krause; *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes; *Encontro no intervalo - Arroio Dilúvio*, de André Severo e Maria Helena Bernardes; *Nômada*, de André Severo; *Problemas de linguagem e pontuação*, de Hélio Fervenza; *Registros da microintervenção "Grilo" na paisagem sonora de algumas cidades*, de Raquel Stolf; *Ação orgânica*, de Claudia Zanatta; *Endereçamento: Vendo a vista*, de Maria Ivone dos Santos; *Free Time*, de Daniele Marx; *Endereçamento: Fração Localizada - Dilúvio*, de Maria Ivone dos Santos; *Réservé / Reservado*, de Glaucis de Morais; *Go to the window and look*, de Claudia Zanatta; *Á contre - courant: Dilúvio*, de Maria Ivone dos Santos; Memória de um Rio; As Banhistas; Ovo-Flor; ACT.

Das "Inserções em Circuitos" à construção de "Circuitos Autodepentes"

A principal referência para a autocompreensão da coleção como plataforma, ou seja, como metaenunciação criadora de públicos, provém do contato de Goto com o trabalho de Cildo Meireles, que, segundo o curitibano, constituía um contraponto à tendência de críticos, curadores e artistas a, no final dos anos 1990, voltarem a se preocupar com a "linguagem" específica de cada *medium*, em detrimento da dimensão político-relacional da retórica artística. Para o propositor dos Circuitos, a pedra angular foi fornecida pela série "Inserções em Circuitos Ideológicos". Essa série de trabalhos conceituais é o assunto do documentário *Cildo Meireles*, que aparece com destaque na plataforma-coleção, não apenas como o

primeiro documentário do programa “Anos 70 e 80”, como em todos os programas, através de fragmentos inseridos como vinhetas de abertura e na página inicial da plataforma web dos Circuitos Compartilhados.

O documentário do crítico de arte e amigo de Meirelles, Wilson Coutinho, realizado com recursos da Embafilme em 1979. Mas, além de conteúdo, a obra “Inserções em Circuitos Ideológicos” é a matriz da retórica do documentário, que é concebido como uma inserção no circuito ideológico do cinema industrial clássico — no caso, pela “porta de trás” pela qual, no período do final da ditadura militar, passavam compulsoriamemente os documentários subsidiados pelo Estado. O filme de Wilson Coutinho permanece destacado em todas as exibições do acervo dos Circuitos Compartilhados, por um motivo relevante: o filme, como a plataforma-coleção inteira, pode ser interpretado como derivações da retórica artístico-documentária do trabalho de Cildo Meireles. A despeito de ter originalmente recebido uma indexação institucional conservadora, o documentário mobiliza estratégias retóricas familiares ao ciberdocumentário prefigurativo. Primeiro, se apropria, sem pudor, de imagens de origens díspares: a pintura acadêmica *A Batalha do Avaí*, *de* Pedro Américo; trechos de tomadas diretas de manifestações e repressão policial nas ruas; desenhos didáticos de perspectiva; um quadro de um aristocrata renascentista[351]; trechos de um filme de faroeste. O propósito da incorporação dessas imagens é simbólico-dedutiva: força-nos a nos remeter, pelas imagens, à ordem social subjacente às relações que governam a sua produção. A grandiloquente pintura histórica sobre a Guerra do Paraguai não é apenas um exemplo da “visualidade burguesa [que] rejeita o olhar dirigido para destruição da sua temporalidade”. É um quadro da propaganda republicana, do “heroísmo” dos generais brasileiros que participaram daquele genocídio. Ou seja, produto da mesma mistificação nacionalista com a qual a ditadura militar brasileira tentava se legitimar no período em que Cildo Meireles produziu seus trabalhos.

351 Piero della Francesca, *circa* 1470. Óleo sobre madeira, 47x33 cm. Retrato do duque de Urbino (Federigo da Montefeltro), Museu Uffizi, Florença. Este retrato, cuidadosamente realista, bem como a utilização pioneira da perspectiva aérea, visa demonstrar o poder secular da aristocracia comerciante do norte da Itália. Presume-se que o Pintor a executou levando em consideração as recentes descobertas científicas da curvatura da Terra.

O segundo traço que *Cildo Meireles* compartilha com o ciberdocumentário prefigurativo dos anos 2000 é o ecletismo. Seu discurso articula vários conjuntos retórico-documentários. As imagens fixas (pinturas, desenhos, fotos de registro de trabalhos de Cildo) e quatro tomadas cinematográficas são focalizados heterodiegeticamente: tomadas do público atuando no ambiental "Eureka/Blindhotland", do escultural-arquitetônico "Espaços Virtuais: Cantos" situado em uma praia, do interior de um abatedouro de frangos e de uma fábrica de Coca-Cola. São ilustrações do argumento verbal em registro objetivo, abstrato, seguindo uma articulação verbo-audiovisual griersoniana. O *over*, porém, é proferido suavemente por uma voz feminina, deslocando a enunciação para um registro subjetivo (entre modalizante e avaliativo), característico do documentário poético (por exemplo, o de Chris Marker). Em seguida, abandona-se o distanciamento para escarnecer francamente a visão laudatória do modernismo da Semana de 22. Sob uma locução *over* em "tom animado" ("Aí vem o modernismo de 22, as mulatas exuberantes de Di, as palmerinhas da Tarsila, os pezões de Portinari, o nosso povo, a nossa flora, a nossa fauna. Tudo nosso, tudo nosso!") encena uma alegoria, que o *traveling* para trás mostra: uma máscara indígena é retirada por homem de terno impecavelmente branco ("executivo tropical"); ele está sentado, atrás de uma mesa, diante de uma multidão de frangos de granja (iguais aos abatidos em sequências anteriores, tomadas em um abatedouro).

Depois do escárnio alegórico, Coutinho usa uma imagem simbólica, sob a frase "A política cultural e seus executivos lutam para evitar a imagem contemporânea": um detalhe de braços masculinos em uma queda de braço é aposto ao plano de uma família assistindo TV, criando uma continuidade para a imagem pirateada do faroeste, filmada de um televisor. Imantada da ironia da sequência anterior, a voz do dublador do cowboy entra em *over* sobre a série de encenações que apresenta "Inserções em Circuitos Ideológicos", de Cildo Meireles, em que são encadeadas várias encenações ao gosto da releitura pós-moderna do documentarismo expositivo. Um velho pobre, subindo o morro de uma favela, encontra uma "Nota de Zero Cruzeiro" que, amarrada num fio puxado no extracampo, simula o logro do homem. "John Wayne" explica do que se trata: "Eu gosto é de utopias financeiras. O

sonho popular de encontrar nas ruas o fim do dinheiro.” Enquanto mostram-se as duas faces da moeda, o personagem avalia: “É por isso que gosto da nota de zero cruzeiro e a presença, em cada face, de duas minorias oprimidas: o louco, o índio. Esse... trabalho... se chama 'Inserções sobre Circuitos Ideológicos'. É uma atuação sobre o fetiche do dinheiro. E eu gosto disso.”

Para mostrar outros trabalhos de “inserção em circuitos ideológicos”, seguem-se duas sequências de retórica documentária direta (nas quais, finalmente, o conteúdo perceptual das tomadas tem função indicial): decalques em garrafas de refrigerante, moldagem de fichas de telefone piratas[352]. As tomadas da fábrica de Coca-Cola são visualmente semelhantes à “linha de abate” das sequências iniciais que mostram a fila de frangos sendo abatidos em um frigorífico.[353] Desse ponto em diante, o filme auto ironiza o discurso da crítica de arte, usando imagens apropriadas de um duelo no Saloon para fazer o prólogo das “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Um pistoleiro entra no Saloon, arma em punho, reclamando “ – Eu não entendi a mensagem!”. O cowboy-conferencista saca da pistola, desarma-o com um tiro na mão, dizendo “ – Essa é a última vez que você intervém em uma conferência minha!”. O *over*, travestido como “pseudo-sync” pela dublagem humorística de John Wayne, passa ao registro subjetivo pessoal, zombando das presunções heterodiéticas do discurso do crítico de arte, do documentário e do próprio Wilson Coutinho. Transbordando a retórica do cinema direto, as tomadas em direto das fábricas são acrescidas de efeitos com sons ambientais manipulados e dos comentários em *over* de “John Wayne”: “Eu me identifico muito com esse trabalho artístico, porque eu também sou um produto da indústria do cinema. As garrafas circulam, giram, andam pela cidade, e retornam vazias, solitárias, ao mundo asfixiante das fábricas.” Essa alusão desoculta o propósito do filme: oferecer-se como exemplo — ou como prefiguração — do procedimento de “Inserções em Circuitos Ideológicos”. Ao descrever a sua estratégia

352 Os carimbos em notas com frases subversivas do tipo “Quem Matou Herzog?” deviam ser demasiado ousados nos anos da “abertura segura” dos anos Geisel, quando o filme foi feito.

353 Ambas remetem a *Humain, Trop Humain*, de Louis Malle, realizado três anos antes, mas a do abatedouro emite subtexto da resposta à reação escandalizada que o público aburguesado de Belo Horizonte teve diante da imolação, por fogo de galinhas, no trabalho *Totem: Monumento Ao Preso Político*, de 1970.

retórica, o documentário a exemplifica no contexto criado pela sua enunciação. No caso, ela emerge do circuito ideológico do cinema industrial financiado por fontes governamentais. Ao ser deslocada para um universo de discurso artístico-ativista, os traços paratextuais desta origem se rebatem como conteúdo proposicional adicional.

Nos comentários da sequência final, que alinhava imagens de performatizações rituais com os trabalhos de Cildo Meireles com tomadas de mobilizações estudantis nas ruas, a subjetividade da argumentação se acentua, deslocando a argumentação do filme de um registro modalizante para um francamente conotativo. O documentário prescreve para a prática artística contemporânea uma nova perspectiva não-visual, desmaterializada, que por isso — esperava-se, na época, como hoje ainda se espera — politicamente subversiva. No lugar do olhar caucasiano abstrato e atemporal da primeira imagem do filme, um olho azul olha para extracampo, sob o off da rádio-relógio: "Zero hora, zero minuto, zero segundo", temos uma dança em torno da fogueira fundida a irreprimidas multidões manifestantes nas ruas.

Uma entrevista sobre "Inserções em Circuitos Ideológicos" feita com Meireles em 1981 deixa bem claro porque seu trabalho é matricial para a construção da plataforma-coleção Circuitos em Vídeo/Heterogêneos/Autodependentes/Compartilhados. "Inserções..." pode muito bem ser considerada uma pesquisa da retórica artístico-documentária prefigurativa, se considerarmos a retórica documentária no sentido amplo de um exercício de método documentário. A estratégia retórica de Cildo antecipa o ciberativismo artístico prefigurativo que emergiu três décadas depois. Seu propósito declarado converge com os esforços de horizontalização do poder de produção simbólica, empreendidos através de diversos media e sistemas simbólicos, do software livre aos documentários poético-experimentais e subjetivo-performáticos, que, aliás, ocorriam aproximadamente na mesma época de "Inserções em Circuitos Ideológicos"[354]. A coerência das operações de "Inserção em

354 Já nos referimos, acima, à produção colaborativa do FluxFilm, assim como sobre o caráter antiespectatorial da apreciação dos filmes do grupo Fluxus. Segundo Richard Stallman, [um dos "inventores" do software livre] no mundo da computação, a apropriação compartilhada do trabalho intelectual, que sempre foi uma prática generalizada antes da década de 1970, se tornou uma posição política clara a partir do início da década seguinte, como reação dos subpúblicos de estudiosos da

Circuitos Ideológicos” com os procedimentos de *autopoiese* de contrapúblicos das plataformas ciberativistas prefigurativas justifica a reprodução extensa das declarações de Meireles:

> (...) Era um trabalho que, na verdade, não tinha mais aquele culto do objeto, puramente; as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social. Era exatamente o que se tinha na cabeça: trabalhar com a ideia de público. Naquele período, jogava-se tudo no trabalho e este visava atingir um número grande e indefinido de pessoas: essa coisa chamada público. Hoje em dia, corre-se inclusive o risco de fazer um trabalho sabendo exatamente quem é que vai se interessar por ele. A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo.

> Na verdade, as "Inserções em circuitos ideológicos" nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de media que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a 'inserção' é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder.

> As “Inserções em circuitos ideológicos” nasceram com dois projetos: o projeto “Coca-Cola” e o projeto “Cédula”. O trabalho começou com um texto que fiz em abril de 1970 e parte exatamente disso: 1) existem na sociedade determinados mecanismos de circulação (circuitos): 2) esses circuitos veiculam evidentemente a ideologia do

computação às iniciativas de corporações empresariais em promover o “enclausuramento dos bens comuns”, constituídos pelos primeiros programas de computador .
Disponível em:<http://www.gnu.org/gnu/the-gnu-project.html>. Acesso em :6jul. 2011.

> produtor, mas ao mesmo tempo são passíveis de receber inserções na sua circulação: 3) e isso ocorre sempre que as pessoas as deflagrem. [imagens]

A incorporação de mensagens parasitas em “meios circulantes” evidencia o interesse da retórica artístico-documentária de Cildo Meireles, de Wilson Coutinho e dos Circuitos Compartilhados, no desencadeamento de processos de disseminação distribuída, seja através dos correios ou das práticas sociais anônimas:

> As “Inserções em circuitos ideológicos” surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de náufragos jogadas ao mar. Essas práticas trazem implícita a noção do meio circulante, noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel-moeda e, metaforicamente, nas embalagens de retorno (as garrafas de bebidas, por exemplo).

> Do meu ponto de vista, o importante no projeto foi a introdução do conceito de “circuito”, isolando-o e fixando-o. E esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (media). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a ideia inicial era a constatação de “circuito” (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da “inserção” nesse circuito seria sempre o de contrainformação.

> Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, em proveito de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestesiante. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função de arte e anestesia como função de indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, mas é alienante (ado).

> Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade da qual emerge. E o papel da indústria é exatamente o contrário disso. Tal qual existe hoje, a força da indústria se baseia no maior coeficiente possível de alienação. Então as anotações sobre o projeto "Inserções em circuitos ideológicos" opunham justamente a arte à indústria.[355]

Ou seja, muito antes do advento da WWW, a arte conceitual dos anos 1970 já explorava poeticamente o anonimato das interações simbólico-econômicas como estratégia de combate ao controle biopolítico, de difusão massiva e, agora, as "comunidades estatísticas".

> Porque tem uma transação em artes plásticas que se baseia ou na mística da obra em si (embalagem: tela, etc.) ou na mística do autor (Salvador Dali ou Andy Warhol, por oposição, são exemplos vivos e atuais): ou parte para a mística do mercado (o jogo da propriedade: valor de troca). A rigor, nenhum desses aspectos deveria ser prioritário. No momento em que há distinções nessa ou naquela direção, surge a distinção de quem pode fazer arte e quem não pode fazer. Tal como eu tinha pensado, as "Inserções" só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o pratiquem. Uma outra coisa que se coloca, então, é a ideia da necessidade do anonimato. A questão do anonimato envolve por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre a qual você não poderia ter nenhum tipo de controle ou propriedade. E tentaria colocar outras coisas: primeiro, atingiria mais gente, na medida em que você não precisaria ir até a informação, pois a informação iria até você; e, em decorrência, haveria condições de "explodir" a noção de espaço sagrado. [356]

Como sustenta retrospectivamente Lucy Lippard (1997), há um compromisso da arte conceitual com a subversão político-econômica de correção relacional que é pouco ou não-conteudístico, e que pode passar despercebido a posteriori, quando a desmaterialização da arte já foi compensada pela fetichização dos vestígios das performances e outras "estéticas

355Meireles, 1981.
356 Meireles, 1981.

relacionais". No caso da arte conceitual produzida nos países capitalistas periféricos, embora a arte seja o principal assunto da arte, parece que a recursão do discurso artístico tende a ocorrer de modo menos tautológico. Os trabalhos dos artistas participantes dos Circuitos Compartilhados e da Orquestra Organismo, dos "artivistas" que participam do CMI (vide entrevistas de Videohackers e Grazi Kunsch) ou das TVs Livres (vide entrevista de Zuna e Juba, da TVPiolho), mostram que as pesquisas poéticas no "sul global" tendem a ser conduzidas para o desenvolvimento de estratégias retóricas não institucionais, difusas, subconscientes, de resistência e prefiguração políticas, principalmente no que tange à universalização do acesso às práticas artísticas. Neste sentido, as formulações de Cildo Meireles, são premonitórias:

> Enquanto o museu, a galeria, a tela, forem um espaço sagrado da representação, tornam-se um triângulo das Bermudas: qualquer coisa, qualquer ideia que você colocar lá vai ser automaticamente neutralizada. Acho que a gente tentou prioritariamente o compromisso com o público. Não com o comprador (mercado) de arte. Mas com a plateia mesmo. Esse rosto indeterminado, o elemento mais importante dessa estrutura. De trabalhar com essa maravilhosa possibilidade que as artes plásticas oferecem, de criar para cada nova ideia uma nova linguagem para expressá-la. Trabalhar sempre com essa possibilidade de transgressão ao nível do real. Quer dizer, fazer trabalhos que não existam simplesmente no espaço consentido, consagrado, sagrado. Que não aconteçam simplesmente ao nível de uma tela, de uma superfície, de uma representação. Não mais trabalhar com a metáfora da pólvora - trabalhar com a pólvora mesmo. [357]

Curadoria peregrina

O contato intensivo de Goto com a trajetória de Meireles ocorreu em meados dos anos 1990, confluindo com as experiências de convivência de Goto com coletivos de artistas do

357 Meireles, 1981.

Rio de Janeiro, de Recife/Olinda, de Porto Alegre, Belo Horizonte e São Paulo, quando ele acompanhou a montagem de um trabalho de intervenção gráfica no meio urbano, o "InterPOPoverDozen"[358]. Essa peregrinação através de vários contextos locais de coletivos de arte experimental forneceu o rastilho temático e a matriz ética fundamentais da coleção/plataforma dos Circuitos em Vídeo. No Rio, através da professora Cláudia Saldanha, Goto fez contato com Júlio Castro e participou das atividades que este promovia no Coletivo Chave mestra, entre elas as mostras "Interferências Urbanas" e "Arte de Portas Abertas". Com isso, foi franqueada ao artista curitibano a convivência cotidiana na comunidade boêmia dos artistas cariocas concentrados nos bairros de Santa Thereza e Lapa, que, no final dos anos 1990 e início de 2000, eram uma cena em plena efervescência. Goto relata ter participando de várias atividades promovidas pelos coletivos que, naquele momento, ainda se realizavam principalmente através da colaboração entre pares, com pequena dependência de galerias, museus ou outras instituições de mercado ou governo:

- O CEP 20.000, contexto "poético-marginal" constituído por eventos performáticos e publicações impressas, catalisado por Chacal desde 1990 (que tem um vídeo incluído como o Programa 7 da coleção de DVDs dos Circuitos, o vídeo *CEP 20.000*, realizado por Daniel Zarvos com os participantes do coletivo/evento);
- O Espaço Agora/Capacete, galeria e hospedagem de residências artísticas, coordenado por Helmut Batista, participante de várias redes internacionais de auto-organização de artistas contemporâneos;
- A "Galeria do Poste Arte Contemporânea", que promove a utilização de postes Niterói como "suporte" para intervenções artísticas.

Mais tarde, como desdobramento do trabalho do "IntroPOP-OVERdozen" na oficina "Caminhando e Fazendo Arte Ambiental" no 15º Festival de Arte de Porto Alegre, Goto fez contato com as atividades do Torreão (presente nos Circuitos Compartilhados nos dois DVDs do "Programa 4"). Foi no contato com os recifenses Maurício Castro, Rinaldo José da Silva, Marcelo Silveira que, junto com esses artistas, Goto teria constatado uma

358 Disponível em: <http://newtongoto.wordpress.com/intropop-overdozen/>. Acesso em: 11jun. 2011.

demanda de comunicação entre as iniciativas coletivas de arte entre diferentes contextos locais. O movimento entre contextos locais, segundo Goto, permitiu-o observar a difusão informal de práticas de organização coletiva da produção, apreciação e formação de públicos, nos intercâmbios incipientes entre o Agora/Capacete, do Rio, e o Torreão, de Porto Alegre. O exemplo da auto-organização da cena artística porto-alegrense, por sua vez, teria inspirado os artistas recifenses a criar o atelier coletivo Alpendre. No contexto recifense, além disso, havia uma tendência a criar ateliers coletivos desde os anos 1980. (A trajetória dos ateliers coletivos recifenses encontra-se narrada no Programa 2 dos Circuitos Compartilhados, em *Duplo Mortal Parafuso — estratégias artísticas* —, Recife 1980). Os pernambucanos atuavam junto a coletivos de artistas e espaços artísticos alternativos que se desdobraram, nos anos seguintes, no Alpendre (ainda atuante, segundo depoimento recente de Alexandre Veras[359]), dos ateliers coletivo Quarta Zona, Submarino e Branco do olho, de Recife.

Em 2001, Goto relata ter elaborado um projeto para trazer vídeos sobre artes visuais para a Cinemateca de Curitiba — cujo acervo se limitava a material gravado de programas especiais da televisão. Tentou conseguir a exibição e cópias do acervo da Rio Arte, da coleção "Investigações sobre o trabalho do artista" (patrocinado pelo Itaú Cultural) e do MAC da USP. Negociando sobre este último acervo com Cristina Freire, Goto recebeu da pesquisadora a sugestão do contato com Paulo Bruscky, que teria diversos acervos de vídeoarte internacionais, além de uma extensa e original obra de vídeos experimental. Os vídeos de Bruscky estão compreendidos no "Programa 2" da coleção de discos dos Circuitos Compartilhados, que é subtitulado "Arquivo Bruscky", aparecem três subconjuntos retóricos documentários típicos de "filmes de artista"[360]:

359 Em 14 abr. 2011, em comunicação proferida durante o Seminário Cinema, Estética e Política (Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência - Programa de Pós-graduação em Comunicação, DCS/UFMG). Cf. <http://seminariodecinema.wordpress.com/>.

360 Acrescenta-se, fora da retórica documentária estrita, a reportagem de televisão (*Paulo Bruscky, bruxo*), cujo arranjo quase totalmente repete a típica hibridização de retóricas expositiva e direta das "grandes" reportagens do telejornalismo atual, porém acrescido de alguns componentes de documentarismo poético: tomadas não anedóticas e elocuções "performáticas" de Bruscky.

(1) Vídeo-documentários de performances de Bruscky (individuais e com outros artistas), que se aproximam da retória do conjunto direto, embora incorporem cinegrafias e sonorização de propósitos não "conteudístico-perceptuais" (Registros; Arte/Pare – Intervenção Urbana na Ponte da Boa Vista; Artexpocorponte — Pontes da Boa Vista e Duarte Coelho; Poesia Viva; Arte Cemiterial; Exercícios/Exposição; Duelo; ArtDoor).

(2) Planos-sequência de "experiências estéticas", cuja retórica tende ao conjunto direto-*verité*, principalmente pela exploração da imersão na perspectiva do performer-cinegrafista (Olinda; Viagem; Via Crucis; Graffiti).

(3) Animações ou planos-sequência (individuais ou em série) cuja retórica oscila entre o conjunto experimental e o subconjunto documentário poético (Reflection; Partituras Mutantes; Poema; LMNUZX-Fogo!; Xeroperformance; Partituras Velozes; Estética do Camelô).

A reverência, por parte do organizador e de muitos colaboradores dos Circuitos Compartilhados, ao artista experimental pernambucano se justifica pelo notável empenho com que Bruscky, durante décadas, mantém "na província" uma correspondência ativa com os grupos de inovação artística como o Fluxus, colaborando com a produção de vários outros artistas de vanguarda. Bruscky é exemplar para Goto por seu hábito de obsessivamente ampliar seu acervo de publicações, filmes, vídeos e documentos ligados a coletivos de arte experimental, muitos dos quais resultantes do diálogo pessoal com os artistas oriundos do grupo Fluxus. O colecionismo de Bruscky é matricial para o trabalho de Goto, o qual não mais cessaria de buscar — e, gradualmente, passaria a receber, por iniciativa de artistas e coletivos — documentários de arte, documentários poéticos e obras de videoarte, para serem incorporados à plataforma/coleção.

De 2001 a 2003, Newton Goto acabaria incorporando os "vídeos de artista" às discussões da sua dissertação de mestrado, na UFRJ. Embora essa originalmente abordasse especificidades de "linguagens artísticas", Goto relata que a pesquisa resultou na percepção de que a arte política dos anos 70 havia sido indevidamente reduzida à pauta de resistência

ao regime militar. Segundo Goto, sua pesquisa o conduziu à conclusão de que a arte experimental brasileira dos anos 1970 teria produzido descobertas cujo valor ultrapassava as circunstâncias daquela época e que seriam valiosos para confrontar a situação de precarização da produção artística nos anos 1990 e 2000, em que os jovens artistas ficavam à espera de serem mapeados pelos "olheiros" do mercado especulativo de arte.

Exibições autodependentes

Como havia organizado, com os vídeos até então coletados, a mostra "Vide o Vídeo" na Cinemateca de Curitiba, Goto diz ter tentado realizar evento semelhante no Rio Arte, mas ela acabou não se realizando. Em vão, buscou, por dois anos, obter recursos da Fundação Municipal de Cultura de Curitiba para esta nova mostra de vídeos. Saturado com as dificuldades políticas e administrativas de obtenção de recursos públicos para o evento, resolveu assumir plenamente uma estratégia autônoma, apoiada nos recursos localmente disponíveis:

> No primeiro momento eles [Fundação Cultural de Curitiba] não acharam viável e, no segundo momento, disseram que existia (…) um formato que a fundação aqui apoia e que deve ser similar em outras instituições também, que eles até podem apoiar um projeto diretamente sem passar por um tipo de edital público num concurso se a proposta for, assim, algo extremamente singular. E [se] ela for... o melhor exemplo dentro daquele campo de produção, o que era mais ou menos o perfil dos Circuitos, então, eu poderia acessar também uma verba de oito mil reais.

> Mas acabou que... começou a demorar demais pra chegar uma resposta e chegou uma hora que eu falei assim: "Bom," (isso ainda era início de 2004) "eu vou fazer isso, vou chamar a galera que eu conheço, vou falar com o pessoal que é dono de barzinho, tipo, no

> Beto Batata, que é um cara que tem um restaurante. O restaurante dele apoia muito o pessoal da música, né?" (...)
>
> Esse cara é um mecenas, [risos] de verdade. O mecenato é uma piada, assim, mecenato, assim, da lei do incentivo. Existem algumas pessoas assim. E a cena da noite daqui de Curitiba, tem algumas pessoas que são bem assim, tipo, a Yeda Godoy, que é dona de alguns bares aí também, ela também investe, assim, em propostas experimentais, paga pra artista, né? Ela também trabalha mais com música e poeta. Mas também trabalha com algumas pessoas das artes visuais. Então, essa cena, foi que eu resolvi ir atrás pra ver se eu arrecadava alguma grana. E outros custos tentei minimizar. Pra fazer a mostra de um jeito que desse pra fazer, porque se era... porque daí parece que a Fundação ia dar, conseguir mil reais. Daí eu falei: "olha, mil reais eu não quero de vocês, mil reais eu consigo com as pessoas que eu conheço. Se vocês vão dar só isso, eu prefiro fazer tudo por fora e ainda exibo também no próprio circuito, aí, autônomo".
>
> Fiquei com essa ideia, assim, falei: "não, isso tem a ver com...isso tem a ver com tudo e já que tá tão difícil assim, então … Vamos fazer de um jeito que é possível."' E, na época, também existia uma academia de cinema — privada — chamada Academia Internacional do Cinema de Curitiba (…) Esses caras também me deram apoio. (…) A gente conversou, ele [diretor da escola] achou legal, ele poderia disponibilizar a ilha de edição e um aluno que era bolsista lá pra me ajudar a fazer uma primeira compilação, assim, dos títulos e também uma conversão, né? Porque nessa... os materiais nessa época vinham em tudo quanto é tipo de formato. (…)[361]

Nesta primeira mostra de Circuitos (em Vídeo), a apreciação se realizava de modo dual, impondo ou uma atenção distraída, ou de modo completamente intensivo em uma apreciação ininterrupta do acervo:

361 Entrevista com Goto, ver anexos.

> É um espaço que antes se chamava de Espaço Cênico, principalmente por causa da Nena Inoueque (…) Ela tem um histórico com o teatro de rua, desde os anos 70 e o Espaço Cênico ela sublocava pra diversos grupos, por exemplo, pessoal de dança, música, enfim, era uma figura bastante conhecida e importante na cena local. Eu mesmo concluí meus trabalhos de desenho aqui do Intropop lá também, eu peguei uma salinha durante um mês pra fazer a montagem deles antes de ir pra rua. Enfim, todo mundo passou por ali, transitou ali pelo espaço. E a gente fez a programação lá, então, a ideia era estrear o trabalho lá. E foi, tipo, meio maratona, assim, foi dois dias direto, assim. Começava às 13 e ia até às 8. Das 13 às 8. Dois dias, assim, tentando passar toda a coleção [13] das 13 horas às 20 horas... Peraí, não lembro agora o horário, mas era uma coisa meio longa, assim, e a gente ficava assistindo todos, um atrás do outro, né? Então, espalhavam os colchões no chão. O público chegava, saía, chegava, saía... Mas foi bem interessante, essa foi a primeira [quem ficou vendo tudo o tempo todo?] acho que só eu! [risos][362]

Circuitos: Heterogêneos, Autodependentes, Compartilhados

Nesse momento, tendo coletado muitos vídeos de arte, feito muitos contatos com coletivos de artistas e com a experiência da primeira mostra Goto, organizou o projeto dos Circuitos Heterogêneos para que a coleção pudesse ter uma itinerância através de uma rede de colaboradores. O conceito de heterogeneidade, segundo Goto, foi fruto da sua aproximação com as teorias de Alain Badiou, durante o Colóquio Interdisciplinar Resistências (22-28nov2002, Rio de Janeiro)[363]. Goto participou do evento exibindo vídeos. Diz ter ficando muito impressionado por uma conferência do filósofo:

> Eu queria pensar quais as dimensões políticas da arte contemporânea, nesses anos 90, 2000. E a questão do circuito acabou aparecendo como um assunto bastante relevante, a questão

362 Entrevista com Goto, ver anexos.

363 Cf. Universidade Nômade. Vide: <http://www.universidadenomade.org.br/?q=node/12> Acesso em 17jun. 2011.

da autogestão, as diversas formas de proposição de uma ação direta do artista em relação ao público, a questão do diálogo. De ser retroalimentado, num sentido simbólico, transformar em linguagem, mas buscar um tipo de diálogo também diferente, direto e participativo, às vezes, com muitas nuances de possibilidade, mas era essa a ideia, essa busca que construir esse canal de conversa (...), a ideia dos circuitos como uma heterogeneidade de processos. Foi aí que surgiu a ideia do circuito heterogêneo, inspirada no Alan Badiou, que eu tinha visto até uma palestra dele no Rio, num encontro chamado Resistências, da universidade nômade.[364]

Há um paralelo importante entre a "lógica e a prática" dos atuais "circuitos artísticos heterogêneos" com o pensamento de Alain Badiou. (…) Badiou considera que uma ação política possível na contemporaneidade não deve contentar-se no embate direto com as lógicas do "mercado global" e do "Estado", as quais propagam, por natureza, uma relação de homogeneização social. Não devemos nos contentar com isso porque, dentro dessa dinâmica, estaríamos incorporando os próprios parâmetros de espaço/tempo propostos tanto pelo "Estado" quanto pelo "mercado". Antes disso, é a proposição da heterogeneidade das coletividades dentro do fluxo social o movimento que melhor abre perspectivas de afirmação de diferentes espaços/tempos, outras formas de ver, pensar e sentir o mundo. Isso é, já na origem, o que de mais radical pode haver contra a lógica homogeneizante. Essa perspectiva é a "política heterogênea". Há um paralelo possível com o sistema das artes e seus diferentes circuitos. Não entrar na lógica, tempo, espaço e relações de poder estabelecidos pelas instituições culturais, galerias e mercado de arte, com todos os seus vícios de relação (e no Brasil esses vícios são ainda mais acentuados, visto a precariedade social em que vivemos). Entretanto, podemos pensar a possibilidade de afirmação de novas dinâmicas e parâmetros, tempos e espaços próprios. Há aí uma liberdade, e um posicionamento político. Isso fundamenta o conceito de "circuitos heterogêneos". Os artistas não precisam ser autorizados por nenhuma instituição, nem mediados por nenhum outro agente cultural, para efetivar seu diálogo com o "outro". O artista, dentro da potencialidade conceitual de seu trabalho, reinventa o próprio sistema das artes, não está submisso a ele, é ele quem afirma a arte na sociedade. Quando uma parceria institucional se apresenta

364 Entrevista de Newton Goto, vide anexo.

> como viável, isso pode ocorrer como um diálogo, troca, reconceituação; não como uma conformidade.[365]

Em agosto de 2005, Goto escreveria no blog “Hackeando Catatau”, mantido pela Orquestra Organismo, uma explanação dos conceitos de seu trabalho autocuratorial coletivo:

> A partir de meados dos anos 90, algumas novas estratégias de circuito artístico têm se efetivado no panorama brasileiro. Denominamos usualmente esse fenômeno como “coletivos de artistas”, “espaços alternativos” ou “arte de ativismo cultural”. Considero “circuitos heterogêneos” um termo mais apropriado, considerando essa heterogeneidade como a capacidade de afirmação coletiva de certos pensamentos, estratégias, poéticas e identidades que fogem aos critérios e valores da ordem predominante. Isso concretiza-se no sistema das artes como um compartilhamento e circulação de novas e diferentes produções, ideias, artistas e produtos. Denominações como “Circuitos autogeridos” ou “autodependentes” ou ainda “redes de trocas culturais” funcionam também como sinônimos dessa definição, incorporando reflexões pertinentes. Dentro desse ambiente da produção contemporânea — os “circuitos heterogêneos” — iniciativas como o Arquivo Bruscky (Recife), Torreão (Porto Alegre), Agora (Rio de janeiro), Capacete (Rio de Janeiro) e Galeria do Poste (Niterói) surgem como precursoras, e desde então muitas outras vêm se afirmando. As revistas de arte editadas por artistas constituem-se também numa ação análoga, agregando diferentes discursos e práticas estéticas. Hoje está evidenciado que esse fenômeno é algo que ecoa mundialmente, reabrindo espaços para o exercício de uma arte experimental crítica, envolvida com o entorno social, capaz de propor novos pensamentos sobre o mundo contemporâneo.
>
> O que de mais importante pode se afirmar através desses circuitos artísticos é a potencialidade da reinterpretação dos códigos culturais e a dimensão simbólica da arte na afirmação de novas perspectivas de entendimento sobre o mundo. Através da reinvenção da linguagem artística é possível inserir alguma intervenção real nas práticas sociais cotidianas, é possível reavaliar

365 Disponível em: <http://organismo.art.br/blog/?p=602>. Acesso em 9ago. 2011.

e até alterar alguns rumos culturais, na microestrutura social de uma cidade, por exemplo. Isso, entretanto, não é algo menor, ao contrário: a ação política é sempre situacional (Alain Badiou), ou seja, leva em consideração seu próprio tempo e espaço. “Pensar global e agir localmente”. Isso reflete uma dimensão política da arte, pois analisa-se a arte em sua dimensão cultural/política e não mais em sua perspectiva exclusivamente artística/estética (Cildo Meireles/ Inserções em Circuitos Ideológicos). Assim, uma arte e um conhecimento sem fronteiras encontram sua razão de existência quando dialogam com seu próprio tempo e espaço, e pode transversalizar sua autorreferencialidade (...), pode manifestar também suas relações de singularidade.

(…)

O desafio no presente é identificarmos quais as atuais bases de ação para a nossa arte. Há diferenças com o que já foi feito, nosso tempo propõe outras necessidades, somos frutos de outra(s) sociedade(s). No Brasil e na América Latina, por exemplo, muito da arte de cunho político realizada nos anos 60 e 70 originava-se numa dinâmica de resistência cultural e embate com a ditadura. Hoje não há uma ditadura instituída, e os mecanismos de opressão encontram-se muito mais dissimulados no dia-a-dia. A questão não é também focarmos unicamente no “novo pelo novo” como sendo esse o próprio objetivo — seja isso mídia, linguagem, ou estratégia — mas sim, como reinterpretamos nossa sociedade pela arte e através dela contribuimos para uma vida mais consciente, libertária, justa e criativa. Não é só a “linguagem” que está em jogo, é a própria humanidade.

Além dos espaços e programações gerenciados por artistas há também as propostas que se constroem diretamente na participação criativa, proporcionando microinserções de dinâmicas artísticas no cotidiano das cidades. São também “circuitos heterogêneos”. Muitos trabalhos artísticos contemporâneos podem ser compreendidos por esse viés, a exemplo das propostas da dupla Maurício Dias e Walter Riedweg (Brasil/Suíça), Eduardo Aquino e

> Karen Shanski (spmb — Brasil/Canadá), Ricardo Basbaum (Rio de Janeiro), Giordani Maia (Rio de Janeiro), Rubens Mano (São Paulo), o grupo A Revolução Não Será Televisionada (São Paulo), entre outros. (...) Obviamente meu interesse e prática individuais também convergem para esse manancial poético/político dos "circuitos heterogêneos", e venho propondo algumas ações construídas na participação criativa (como as propostas Contatos e Remix Corpobras, por exemplo) ou em ações de inserção crítica (como os projetos Ocupação e Arte para Salão, entre outros). Há ainda uma outra vertente de ação a qual denomino EPA! (Expansão Pública do Artista), minha expansão pública, no caso. Com a EPA!, proponho ações de pesquisa teórica, organizo eventos, curadorias e publicações, focando sempre numa produção cultural coletiva e agenciando outros artistas e instituições como participantes e/ou parceiros. O repertório de interesse teórico da EPA! está centrado nas produções de arte crítica, as quais muitas vezes fogem do foco de interesse prioritário das instituições culturais tradicionais e do mercado de arte. A EPA! busca assim contribuir para a multiplicação do pensamento crítico e incentivar a prática de circuitos artísticos autogeridos.[366]

"Circuitos Compartilhados" é o mais recente nome da mostra, que resulta da ampliação do acervo e sua gravação em uma coleção de DVDs, financiada pelo IPHAN e realizada no espaço E/OU por uma colaboração entre o EPA! (espécie de persona institucional de Newton Goto) e os coletivos Orquestra Organismo (Glerm, Simone "Lucida Sans", Lúcio "Matema", Octávio Camargo) da mesma cidade e Ystilingue (Carlos Paulino, Vanessa Santos, ArleKino), de Belo Horizonte.

Circuitos Compartilhados On-Line

Desde aproximadamente 2006, Goto criou uma plataforma telemática que dá acesso telemático a uma pequena — embora significativa — parte dos vídeos da coleção de DVDs.[367]

A Ficha técnica, disponível na internet, apresenta assim a plataforma:

366 Disponível em <http://organismo.art.br/blog/?p=602>, acesso em 15ago2011.
367 Disponível em: <http://circuitoscompartilhados.org/wp/>. Acesso em 12 jul. 2010.

> De 2000 a 2005, o projeto Circuitos Compartilhados foi sendo organizado e desdobrado a partir de pesquisa pessoal que empreendi (Newton Goto), focada em arte de intervenção urbana, coletivos de artistas e circuitos "autodependentes" nas artes visuais. A epa! — expansão pública do artista, entidade que coordeno, é o meio através do qual realizo essa e outras ações de pesquisa e produção sobre o contexto histórico e crítico nas artes visuais, principalmente no âmbito da arte contemporânea brasileira.
>
> Da estreia do projeto enquanto mostra de vídeo, em 2005, com o nome Circuitos em Vídeo, ao tempo presente, a ação estruturou-se em 4 principais momentos. Desde então cada etapa de realização contou com o apoio de diversos agentes culturais, inclusive instituições, para além da fundamental participação dos próprios artistas que disponibilizam suas produções.
>
> A ficha técnica desta página apresenta um memorial com a trama produtiva articulada em cada uma dessas etapas.

Goto considera seu trabalho autocuratorial coletivo como uma expressão artística específica. Como temos argumentado, essa poética da construção de contrapúblicos usuários, se não é absolutamente "nova", alcança suas feições próprias somente agora, graças à horizontalização de acesso aos recursos de manipulação simbólica recentes. O projeto dos Circuitos é, nesse sentido, metapoético, porque visa a consolidação de um acervo público de vídeos experimentais e documentários sobre performances, arte conceitual, intervenções urbanas e trabalhos de arte efêmeros. Os trabalhos selecionados por Goto e seus colaboradores seguem o critério de buscarem, em alguma dimensão, conduzir o público a pensar e agir sobre as formas de circulação e apropriação social da arte e da cultura contemporâneas. Muitas delas se configuram como vetores de organização de espaços de visibilidade não dependentes das instituições corporativas e do Estado dedicadas à arte, à educação artística e à difusão cultural. Inicialmente, o acervo circulava em mostras

organizadas por Goto, atualmente é um pacote de DVDs acompanhados de material de divulgação. Através do financiamento do IPHAN, o material é copiado e enviado a todos os grupos e indivíduos que contribuíram com trabalhos. A primeira mostra “Circuitos Compartilhados” ocorreu durante a última semana de março de 2008. De cada grupo, se espera a organização de mostras em suas localidades, assim como, na atual fase do projeto, é feita experimentalmente através da difusão telemática numa plataforma mantida com recursos próprios. Segundo a programação impressa da mostra (o jornal OBS.), ela teria estreado em Curitiba em maio de 2005, no espaço do coletivo ACT. Foi, neste mesmo ano, exibida em Londrina, Rio de Janeiro, Maceió, Antonina (PR) e em São Paulo no ano seguinte (2006). A mais recente exibição (Curitiba, 22 a 28 de março de 2008) foi seguida da distribuição, para os participantes, de cópias em DVD de todo o acervo. A relevância desse conjunto é recolher uma grande diversidade de produções de “ uma produção contemporânea em vídeo associada à autogestão em circuitos artísticos”. O acervo é agrupado segundo vinte “programas”, que são grupos de vídeos de temática semelhante ou da mesma origem ou autoria.

Na apreciação da arte contemporânea e de documentários de arte, temos de nos haver com os dilemas do uso do cinema documentário no contexto da arte contemporânea. Os documentários se tornaram meios de efetuação de obras de arte imateriais ou efêmeras a ponto de questionarmos a possibilidade de ou o sentido em realizar trabalhos artísticos desse jaez sem a assistência das tomadas de imagens documentárias. Nas situações institucionais de apreciação desses documentários de trabalhos de arte, vemo-los contíguos a enunciações cinematográficas de outra natureza, a videoarte, que toma as imagens em movimento como meio de expressão em si e para si. Diferente do documentário de arte, essas imagens buscam efeitos estéticos com a própria situação de apreciação. Esse fator força o intérprete a observar nos documentários de trabalhos artísticos as feições da fatura peculiar às enunciações documentárias. Isso nos conduz a um emaranhado de questões:

- Até que ponto o trabalho de arte imaterial/efêmero independe da sua documentação cinematográfica e pode ser tratado como um "conteúdo" do documentário?[368]
- O documentário de arte é um mero "veículo" ou "registro" dos trabalhos de arte? Além dessa suposta transparência, o documentário propriamente dito pode ser obra de arte, e até que ponto uma outra obra?
- Até que ponto a apreciação pública e a própria prática artística são avassaladas pela lógica da produção do documentário? Justifica-se um juízo adorniano lamentando a "degradação da experiência" da expressão artística em função de uma eventual dependência entre obra imaterial/efêmera e documentário?
- Se o documentário é, ao mesmo tempo, obra e ferramenta para compartilhamento da experiência artística, como se entrelaçam os "eixos éticos" do documentário e os compromissos dos trabalhos de arte efêmera e imaterial?

As dificuldades semiótico-estéticas dos documentários de arte conduzem aos dilemas éticos, nos desdobramentos políticos da sua circulação. Primeiro há o dilema de como manter o mínimo de autonomia demandada pelo documentário experimental e pela arte contemporânea, num contexto em que as instituições ligadas à arte (escolas, museus, galerias, salas de exibição, empresas de produção cultural) seguem principalmente as agendas corporativas das burocracias privadas e estatais). Nessas circunstâncias, os trabalhos mais radicais, em termos de tema, linguagem ou técnica podem favorecer as formas mais sofisticadas de dominação de uma sociedade de controle e gerar efetivamente novas formas de "captura de fluxos desejantes". Segundo, é difícil explicar porque as práticas e os debates de produtores de arte contemporânea e de documentaristas mantêm-se afastados. Sua "comunicação lateral" é precária, apesar da nitidez da convergência entre seus temas e procedimentos, em ambos ocorre uma confrontação semelhante, entre as determinações de uma esfera institucional e as da ética de construção de espaços de

368 "Cinema" é aqui identificado às formas de comunicação através de imagens corporificadas por recursos tecnológicos modernos projetados para a produção de experiências compartilhadas de "percepção como expressão" [Sobchack] visual e acústica.

visibilidade de contrapúblicos perenes. E, para pensar a prática de expressão: como desenvolver práticas e ferramentas pertinentes para os esforços de autocontrole dos espaços de visibilidade do documentário experimental e da arte imaterial/efêmera por seus públicos (enunciadores, participantes, intérpretes)?

As análises sobre os vídeos dos Circuitos Compartilhados pretendem refinar os procedimentos de análise fílmica para a abordagem de documentários experimentais, de ênfase poética. Esse esforço é necessário, pois essas enunciações, que parecem bem distantes da definição do documentário como ação comunicativa, trazem os maiores desafios para os argumentos desta tese para a definição da retórica documentária e na identificação do ciberdocumentário prefigurativo como subconjunto desta retórica. Isso porque os *teloi* ambivalentes — poético-líricos e comunicativos — de tais enunciações desautorizam o uso de abordagens como a habermasiana original, centrada em um modelo conversacional de formação de consenso, que privilegia os processos argumentativos racionais e tende a escoimar os componentes pré-reflexivos da "busca do entendimento". Efetivamente, o campo fenomênico dos documentários poético-experimentais é o que mais permite demonstrar a pertinência da extrapolação da ideia da "ação de busca de entendimento" para processos pré-reflexivos. Os documentários poéticos, documentários de arte, videoartísticos e videoartivistas fornecem uma oportunidade para desenvolver os conceitos de compreensibilidade e validez através da sua redefinição pragmaticista. Para isso, passo a expor os resultados da análise de um documentário de performance artística. O exame é focado nos procedimentos de produção e de difusão. O propósito é identificar as peculiaridades retóricas desse documentário, seguindo o trabalho de rastrear eixos de transformação do documentário brasileiro contemporâneo conexos às novas condições de produção, difusão e apreciação, associadas à digitalização e a telematização desses três processos.

A poética do público ou: como a antiarte ambiental ri-se da "estética relacional"

Por projetar em si próprio os problemas de sua circulação futura, o documentário "Parangolé" (de Cuquinha) difundido pelos "Circuitos Compartilhados" (de Newton "Goto" Rocha) aproxima-se dos trabalhos de Videohackers e Grazi Kunsch, por deliberadamente tratar o processo e contexto da produção de sentido dos vídeos como objetos de elaboração poética. Os produtores de arte experimental, além de disseminar a performance[369] do evento artístico inicial através do vídeo, adotam procedimentos caracteristicamente ativistas de enunciação. Fica nítido o propósito de devolver aos artistas, documentaristas e apreciadores de arte o controle sobre a estrutura dos espaços e processos de interpretação pública das obras. O exame do vídeo de Cuquinha, a seguir, demonstra, além do documentário sobre "Inserções em Circuitos Ideológicos", a maneira como Circuitos Compartilhados performa, como trabalho artístico conceitual, uma crítica à arte contemporânea brasileira, ou melhor, ao modo como ela tem sido tragada pelos interesses particularistas dos operadores do mercado de arte. Inserida num contexto auto gerido de circulação de arte, a enunciação do vídeo "Parangolé" intensifica a crítica mordaz que faz ao circuito institucional da arte contemporânea. A autoindexação institucional da plataforma-coleção alinha-se como um projeto artístico "portador", cuja difusão "autodependente" tem o mesmo propósito do sarcasmo de Cuquinha. O documentário poético-subjetivo-performático e a plataforma-coleção são consonantes na demonstração da incoerência do circuito institucional da arte contemporânea com os propósitos declarados da estética conceitual. A presente argumentação desta percorrerá um exame analítico experimental do documentário "Parangolé", para discutir a coalescência de perspectivas entre as práticas e dilemas da arte contemporânea, as condições da mediação telemático-digital dos espaços de visibilidade pública e as possibilidades fornecidas pela perspectivação pragmático-processual desses fenômenos.

369 Preferimos reservar o termo inglês *performance* para identificar o gênero artístico hodierno e aliviar o texto de anglicismos como "performar" (ou seja, efetuar), a "performance" (como prática, efetuação), *performer* (efetuador).

De maneira bem explícita, a posição que Hélio Oiticica adota a respeito do propósito do objeto artístico é a de evitar que a apreciação estética dele estritamente como um ente existente e singular. O propósito do objeto artístico seria o de desencadear novos padrões comportamentais deliberados. Neste sentido, "parangolé" não é apenas uma coisa, um objeto material, mas um artefato retórico que visa proporcionar a instalação de um *ethos* experimental no cotidiano do público. Esta dimensão prefigurativa é explícita nas propostas de "antiarte ambiental" de Oiticica, em cujo cume ele situa, "de maneira definitiva", o Parangolé:

> Seria pois o *Parangolé* um buscar, antes de mais nada, estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura de raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. (...) não toma o objeto inteiro, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto.[370]

> O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participador; faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um 'novo condicionamento' para o participador, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, na disponibilidade, pelo improviso, sua liberdade interior, a pista para o estado criador — seria o que Mario Pedrosa definiu profeticamente como "exercício experimental de liberdade". (...) As proposições que surgem, ora lançam mão do objeto (palavra, caixa etc., indo a todas as modalidades, até a 'coisa' e à 'apropriação'), ora do ambiente,

370 Oiticica, 1986, p. 66-7 (sessão "Bases fundamentais para uma definição de *Parangolé*")

> absorvendo, catalisando seus elementos, mas visando à proposição em sua essência. (...) O que importa, ainda, é a estrutura interna das proposições, sua objetividade. O conceito de Nova Objetividade não visa, pois, como pensam muitos, diluir as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta, até abarcar uma ideia concentrada na liberdade do indivíduo, proporcionando-lhe proposições abertas ao seu exercício imaginativo, interior — esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. O próprio "fazer"da obra seria violado, assim como a "elaboração"' interior, já que o verdadeiro "fazer" seria a vivência do indivíduo.[371]

> O artista não é então o que declancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é o mais importante como consequência. A obra antiga, peça única, microcosmo, a totalidade de uma ideia-estrutura, transformou-se, com o conceito de objeto, também numa proposição para o comportamento...: estruturas palpáveis existem para propor, como abrigos aos significados, não uma "visão" para um mundo, mas a proposição para a criação do "seu mundo", com os elementos da sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar: são levados a isso.[372]

Não haveria espaço suficiente para explorar a notável pertinência, para a discussão do documentário contemporâneo, das observações de Oiticica, sobre as "apropriações" empreendidas na produção dos seus trabalhos (que, para ele, não se confundem com os *objectes trouvées* nem aos *ready-mades* da arte moderna). O que fica muito claro, porém, é que, para Oiticica, o efeito de sentido que interessa ao artista é a produção de novos hábitos de consciência, de percepção e de comportamento coletivo através dos objetos. A obra não é uma coisa existente, mas um signo catalisador que produz corporificações transitórias tangíveis. O Parangolé, como obra conceitual, é propiciador de modificações contextuais de

371 Oiticica, 1986, p. 102-3 (sessão "Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira")
372 Oiticica, 1986, p. 120 ("A Obra, seu caráter objetual, o comportamento")

natureza aberta. É “anti-” porque essas são modificações de oposição política, é “ambiental”, porque seu alvo é a circulação institucional da arte. A “Nova Objetividade” defendida por Oiticica é o oposto da promoção do “objeto” a um novo gênero da arte (como escultura, pintura, desenho), que testemunhamos hoje pelas galerias comerciais e museus corporativos e estatais: é a precipitação da entrada dos membros do público (ou seja, pela singularidade, a *causa sui* de cada indivíduo) em comportamentos não codificados, ou seja, experimentais. Nesse sentido “ambiental”, as vicissitudes da circulação das obras de arte como os parangolés é parte fundamental das “causas finais” delas, da mesma maneira como a referência a parâmetros ético-discursivos guia a produção para que ocorra o reconhecimento do caráter documentário dos filmes.

Diante disso, a crítica à incongruência entre as condições institucionais para a circulação dos signos (obras de arte e documentários experimentais) e as estruturas de significação destes tornou-se compulsória para os artistas e documentaristas.

> Hoje, com as proposições de uma arte-totalidade, torna-se cada vez mais impossível essa separação ou adaptação posterior de tais ideias, cada vez mais radicais, às estruturas de museus ou galerias — cultura e consumo — a que não interessam experiências que não se possam reduzir a isso. E, a cada dia, estas se tornam mais complexas e irredutíveis, donde se vê que os que devem mudar são eles, ou esse conceito acadêmico de cultura, ambivalente já na origem, mas perfeitamente aberto à condução que se lhe queira imprimir.[373]

Comparando as objeções de Oiticica, nos anos 1960, às de Newton Goto, nos anos 2000, vamos observar que a esfera institucional é alvo de objeções muito semelhantes. A diferença está, porém, nos meios disponíveis para os enunciadores em termos de desencadeamento de novos processos de produção, difusão e apreciação, conformados agora pela não-linearidade, reticularidade e reprodutibilidade fisicamente ilimitada. Quase quarenta anos depois, o artista Newton Goto parece tentar oferecer, na prática (como

373 Oiticica, 1986, p. 118-9 (“A Obra, seu caráter objetual, o comportamento”)

catalisador dos “Circuitos Autodependentes em vídeo”) e no discurso crítico, respostas às indagações deixadas por Oiticica:

> … as produções artísticas, estratégias e conteúdos críticos dos circuitos autodependentes geralmente são distintos dos do circuito tradicional: afirmam outros artistas, ideias e processos. (…) Hoje existe um número significativo desses circuitos no Brasil. É uma intensificação política no campo das artes, pois a liberdade e autonomia do agir estão em prática. E há um certo desvencilhamento dos formatos, lugares, processos, prazos, hierarquias e interesses cultivados pelas relações institucionais tradicionais. No Brasil do final dos anos 90, esses circuitos autogeridos começaram a ter uma maior visibilidade dentro do meio artístico, vindo a ser denominados habitualmente de coletivos de artistas, circuitos independentes ou arte de ativismo cultural. Foram sendo construídos em distintos lugares a partir de diferentes motivações e desdobramentos históricos. (…) Algumas táticas desses circuitos artísticos tornam-se recorrentes: disponibilização de espaços físicos próprios para a manifestação da arte; delimitação de áreas urbanas e outros “sites” para performances e intervenções; ocupação de espaços institucionais com programação própria de atividades — a partir de curadorias e agenciamentos coletivos feitos por artistas; organização de encontros, debates e mostras; apoio à produção de trabalhos; criação de estratégias diferenciadas de sustentabilidade econômica; elaboração e publicação de textos críticos, relatos e registros de ações em revistas impressas ou eletrônicas; estabelecimento de programas de intercâmbio entre artistas; criação de arquivos de documentos e vídeos. Enfim, práticas que afirmam uma real perspectiva de autogestão social da informação e da produção artísticas.[374]

Como se percebe, o circuito, ou o “ambiente”, que se configura pelas dominantes éticas de práticas e (anti-)instituições sociais que fornece as informações colaterais ao documentário “Parangolé” (de autoria de Pedro Urano, Lourival “Cuquinha” Batista e Daniela Brilhante) seria do tipo ético-estético, onde se buscam relações de corresponsabilidade política entre os participantes. Mesmo que não o faça de maneira anedótica e linguisticamente explícita,

374 Newton Goto, disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=250&secao= artefato>.Acesso em 21 de janeiro de 2008; vide também Em: <http://www.artedeportasabertas.com.br/Sentidos.htm>. Acesso em 12jul.2010.

os processos singularmente enfeixados neste documentário experimental também confrontam os dilemas da autonomia e da cooptação.

Análise de situações de tomada de Parangolé

Pudemos identificar no documentário experimental "Parangolé" sete diferentes blocos[375] de situações de tomada. A primeira (bloco I) e a última (bloco VII) são gravações de objetos inanimados: a primeira ("como pregar botões") alude ao caráter artesanal do Parangolé e talvez à atitude de "pregar peças", adotada pelos documentaristas em suas interações com as pessoas do "meio artístico"; que aparece no final do documentário, são letreiros caligráficos (que são entremeados em meia-fusão como créditos aos participantes das tomadas durante o coquetel no MAM). No segundo bloco, no final da terceira e no início da sétima (e última) aparecem tomadas de projeções de imagens em movimento. As da primeira aparentam terem sido provavelmente feitas na mesma ocasião, de uma projeção de cinema em uma sala. A imagem mostra planos de prédios no Aterro do Flamengo (cercanias do Museu), do MAM e do espelho d'água que fica diante do anexo do Museu: no abertura, esses planos aparecem desabitados. No encerramento aparece um velho sambista passando ao longo do espelho d´água (e do plano pictórico), justaposto a uma reclamação (do cineasta? do montador?) contra o caráter confuso do roteiro. As imagens do meio do documentário (final da terceira) são quadros congelados da reprodução do salto de Cuquinha, descendo do pilar dos Arcos da Lapa. No caso das imagens do Aterro do Flamengo e do Mam, podemos inferir o interesse de construção do MAM como cronótopo, na medida em que o Museu é efetivamente um símbolo fonte de boa parte das causas finais dos eventos mostrados no bloco II, no final de IV e em VI. Pode-se inferir da imagem da caminhada do velho sambista de branco uma alusão ao contexto de invenção do parangolé

375 A distinção entre cada "bloco de situações" é feita pelo predomínio de uma situação, por exemplo, quando se usa uma como fonte do "conteúdo proposicional" e outra como "decoração", como acontece no bloco II (as imagens de parangolés são usadas como "planos de corte").

(o samba) e a seu caráter proposicional e ambiental. No caso das imagens videográficas (III), a imagem da suspensão do protagonista (Cuquinha) e do tempo do acontecimento e da exploração do atravessamento de mediações no tempo do relato (os videogramas congelados) atua como demarcador do ponto de inflexão do documentário, no qual a ameaça sucede o transe.

O bloco III desenvolve-se a partir da atuação de Cuquinha-com-Guevaluta Baby como "intercessor", catalisador de enunciações do público concernido da arte brasileira contemporânea. Em IIIa, emerge uma patente discrepância entre, de um lado, a familiaridade do intercessor com os jovens artistas e apreciadores, que manifestam uma disponibilidade conjunta para a atualização dos propósitos ambientais e antiartísticos do parangolé e, de outro lado, a atitude amedrontada e contida diante da típica soberba de um crítico e curador. Nesta tomada, adeus ao processo suprassensorial, nada de Cuquinha-GuevalutaBaby: prevalece uma ontologia das substâncias e dos fatos, os corpos se separam como o artista iniciante Lourival Batista e o Objeto de Arte Contemporânea. Poder-se-ia dizer que, no primeiro caso, a definição da situação de tomada é compartilhada com os participantes, na segunda, barganhada com um adversário. No final do bloco (IIIb) de tomadas sob os Arcos da Lapa, somos transportados para fora do contexto artístico institucional e lançados no cronótopo da boemia carioca, ao paroxismo do transe catalisado, quatro jovens girando e gritando o nome do espírito que os possui (três visíveis e um ou uma gravando). Cuquinha-GuevalutaBaby sobe no pilar, salta, e permanece "suspenso nas mediações".

No bloco IV, a imagem do final da sua queda segue a tomada da secretária eletrônica reproduzindo a ameaça, metáfora de uma "queda das nuvens". Na "volta à cena do crime", Cuquinha-GuevalutaBaby percorre o Aterro do Flamengo compartilhando com a cinegrafia a definição das situações. Tem destino certo, mas seu deambular não é funcional, passeando pelos monumentos e correndo atrás dos pássaros. Como que se despedindo do transe, Cuquinha dá uma última rodopiada no parangolé antes de transformá-lo de novo em Objeto

Museológico. O cinegrafista aí assume uma atitude visual e fisicamente distanciada, evitando ter de compartilhar a definição da situação com os funcionários do MAM.

Em V, permanece mesmo o compartilhamento consciente da definição da situação de tomada, mas agora o ambiente apresenta-se estabilizado para a realização da tomada, em que o artista pernambucano conversa com o cinegrafista sobre a pressão que sofreu. No bloco VI, como já mencionamos, a *candid camera* portada pelo próprio Cuquinha penetra no espaço do museu e o mostra sendo "suavemente" admoestado por três funcionários: Lourival é um artista profissional, não quer confrontar diretamente as instituições. Mas é um ato agressivo: aos demais participantes da tomada é recusado, como já comentado, o compartilhamento na definição da situação de tomada (embora não na situação social, e é essa a ambiguidade deste plano). Ao final, no bloco VII, vemos uma transposição da Cosmococa: a mídia de massa impressa (as capas de jornais, revistas e discos) que serviam de base para o pseudoplágio da maquiagem do projeto CosmoCoca, temos agora um segundo pseudoplágio sobre a face do próprio pseudoplagiário, reproduzida na superfície infográfica da mídia digital. Esse deslocamento sugere-nos dois cursos interpretativos: primeiro, um comentário à digitalização sobre a homogeneização dos suportes e à banalização radical das máquinas de imagens, reverberando a identificação da câmera digital como personagem, no meio do bloco IIIa. Outro curso é a atualização da proposição CosmoCoca, imbricada com a pesquisa do "quasi-cinema", desenvolvido por Oiticica junto com o cineasta Neville de Almeida, funcionando como uma resposta procedimental à queixa ouvida no início do bloco: "não reclama não, porque isto é quasi-cinema, cinema (documentário) experimental!"

Lourival "Cuquinha" Batista, criador do Parangolé

Quem encontrasse em uma exposição de arte uma videoinstalação como "Parangolé" , poderia acreditar tratar-se de uma paráfrase do famoso conto conceitual de Borges "Pierre Menard, autor do Quixote". Bem borgeanamente, faz-se uma recursão múltipla: o objeto é

composto por uma gaiola eletrificada a circundar uma réplica da réplica autorizada do parangolé “Guevaluta Baby”, dependurada em um suporte de madeira; nele está fixado um monitor que exibe um documentário sobre os acontecimentos que levaram à produção daquela réplica e de toda a videoinstalação, denunciando “ambientalmente” o ambiente de captura da antiarte ambiental de Oiticica pelo circuito artístico institucionalizado.

A primeira parte do documentário é uma série de planos subjetivos de Cuquinha em frente ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ele acabara de ser premiado pelo Muse pelo trabalho “Concurso do Mickey Feio”. Visitando o acervo, vestiu uma réplica de um dos Parangolés de Hélio Oiticica, “Guevaluta Baby”. Depois, foi participar do coquetel oferecido aos artistas no museu carioca. Não pode devolver a réplica, pois quando deu por si, o Museu já havia sido fechado e os seguranças impediam sua entrada. Cuquinha, tomado pelo espírito do “objeto supra-sensorial”, passa a interpelar os circunstantes, envolvendo-os (algumas vezes fisicamente, nas alças do parangolé) em planos imaginários sobre o que fazer com o “objeto achado”. Com essas provocações, alguns relatam para a câmera as suas vivências com parangolés. A segunda sequência é de focalização múltipla, interativa, com a *camcorder* passando de uma mão para a outra. Cuquinha sai pelas ruas do Rio de Janeiro com dois amigos, que gravam suas peripécias: rodopiando sob os Arcos da Lapa com amigos, subindo em um pilar dos Arcos e dele saltando. O salto não se completa, a imagem é congelada e o salto é revertido. Esse pequeno coletivo realiza uma experiência de reativação das proposições estéticas da antiarte ambiental, a partir da disponibilidade do objeto e dos sujeitos. Escapando do museu, o parangolé retoma seu poder de catalisar experiências poéticas. Porém, este transe agora adquire um tom sarcástico, pela contraposição vinculada às formas de difusão e apreciação convencionais.

No início da terceira sequência do documentário, mostra-se a secretária eletrônica da casa de Cuquinha, reproduzindo uma voz feminina tensa, presumivelmente de uma funcionária do MAM. Ela ameaçava “chamar a polícia” caso o artista não devolva a réplica do Guevaluta Baby “até o meio-dia de hoje”. Ironia cruel desse objeto, cujo destino original era libertar o público da arte de seus condicionamentos espectatoriais, ser tão cativo do

circuito institucionalizado a ponto de ameaçar a liberdade do jovem artista que o interpreta/incorpora. Na sequência seguinte, vemos — supostamente, de uma focalização variável, tomadas feitas por companheiros da deriva da noite anterior — o jovem artista no aterro do Flamengo correndo atrás dos pássaros e dando últimas rodopiadas de despedida do parangolé, antes de entregar o objeto "suprassensorial" e vê-lo voltar ao estatuto de fetiche, no acervo MAM. Essa sequência é concluída com uma *candid camera*. Cuquinha não busca um acordo com os funcionários do Museu, manifestando implicitamente sua recusa em compartilhar a organização da situação de tomada: vemos os operadores do Museu gracejar com o artista e chamá-lo de "maluco". Na sequência final, completa-se a ironia cruel da trajetória de Hélio Oiticica que, museificado post-mortem, por muito tempo sobreviveu da malandragem. Entremeados aos créditos, aparecem tomadas de uma segunda citação recursiva: Cuquinha e comparsas inalam um pó branco, cuidadosamente depositado para formar desenhos brancos sobre um monitor de computador que exibe uma fotografia de Oiticica, reativando a Cosmococa. Partilham a substância com o seu inventor, provavelmente partilham os efeitos dela, pretendendo, com isso, solidarizar-se com o sentido autêntico, "antiambiental", do parangolé.

Conclusões da Tese — Considerações Finais de Pesquisa

A conclusão de uma tese deve ser a manifestação dos limites de demonstrabilidade das hipóteses que guiam a pesquisa. Corre-se o risco permanente de concluir a pesquisa, estancando a necessidade de incorporar fenômenos correlatos ou tratar os fenômenos já abordados como exauridos. Seguramente, é um risco distante da pesquisa da qual esta tese foi extraída. Como se percebe na presença de várias entrevistas anexas, não se pode esconder a sua incompletude, em ambos os sentidos. Só no contexto brasileiro, haveria pelo menos mais cinco plataformas de publicação ciberativistas a abordar: Estúdio Livre, Orquestra Organismo, PassaPalavra, Fronteiras Imaginárias Culturais e portal iTeia. A rigor, cada um dos coletivos-redes parceiros da plataforma-coleção Circuitos Compartilhados, mereceria um estudo à parte — incluindo, dolorosamente, aquele de que sou membro, o Ystilingue. Inúmeros outros coletivos e produtores independentes seriam pertinentes a exames minuciosos quanto a suas particularidades retóricas, assim como cada um dos videoativistas nominalmente citados na pesquisa. São centenas de documentários não analisados, que teriam alguma ou muitas singularidades relevantes, tornando justificável, seguindo o exemplo do orientador desta tese, produzir uma enciclopédia sobre o ciberdocumentário prefigurativo brasileiro. Uma, ou mais. Há também duas intrigantes derivações do ciberdocumentário prefigurativo, as "práticas documentárias" prefigurativas não-lineares e improvisações dos teleprocessos dionisíacos da TV Piolho e das videoconversações do "A.N.T.I. cinema" Projeto Mutirão, de Grazi Kunsch e parceiros. Rogo aos leitores uma dose extra de paciência, para a leitura das entrevistas anexas, de Fabianne Balvedi, sobre o Estúdio Livre, de Graziela Kunsch, sobre sua trajetória, e de Juba e Zuna, organizadores da TV Piolho. Ao contrário do que merecem as experiências do Estúdio Livre, da TVPiolho e do Projeto Mutirão, estas as são as mui limitadas contribuições que, embora incipientes, mostram a extrema pertinência de seu exame cuidadoso, em pesquisas ulteriores. Enfim, dado o caráter internacional da geração espontânea de plataformas de publicação de vídeos libres, independentes, semidependentes, ou proprietárias apropriadas por grupos políticos dissidentes, torna-se inevitável assumir que a pesquisa sobre plataformas ciberdocumentárias só pode ser tratada — tal como seu corpus-em-expansão — como um cibertexto dinâmico.

É com pesar que renunciei/desperdicei a oportunidade de abordar alguns projetos de plataformas desenvolvidas pelo vídeo comunitário. A partir das experiências originais de projetos como Vídeo Nas Aldeias, Museu da Pessoa, Rede Jovem de Cidadania, Oficinas Kinoforum, poderíamos descrever o “documunitário” como conjunto retórico contíguo ao ciberdocumentário prefigurativo — uma retórica que, não sem certo historicismo, seria considerada "pré-prefigurativa". A pertinência política da investigação sobre estas outras práticas audiovisuais geradoras de espaços comunicativos é dupla. Primeiro está no fato de, em sua maioria, são produto de organizações que já passaram por processos de consolidação institucional, podendo ser consideradas autossustentáveis. Isso lhes proporcionou um aprendizado que teria valor inestimável para qualquer projeto de comunicação poético-política experimental. Os coletivos-redes ciberativistas, em específico, necessitam com urgência desse tipo de saber se quiserem superar a severa crise em que entraram na passagem para a segunda década deste século. Outro conhecimento politicamente relevante oferecido pelo estudo dos projetos de mídia comunitária advém da circunstância de eles atualmente se encontrarem em pleno processo de autotradução para o espaço público telemático. Isso torna as escolhas que eles fizerem, na construção de suas plataformas telemáticas, especialmente iluminadoras das potencialidades e dos limites do uso político-prefigurativo de espaços público-mediáticos autoconstituídos.

Outra tentação, que espera-se poder espantar nestas “considerações finais de pesquisa” é concluir a teoria, ao invés de concluir somente a tese. Não se deve acreditar na verdade das elaborações conceituais antes de elas terem sido conduzidas de maneira exaustiva — o que está longe de acontecer no caso das teorizações iniciadas nesta investigação. Há um longo caminho a percorrer para desenvolver pelo menos dois postulados incorporados na presente argumentação. O primeiro é de ordem metateórica. Não se pode absolutamente considerar como demonstrada a compatibilidade entre a “pragmática universal” e um “leito” fornecido à retórica especulativa peirceana, na possível congruência de se tomar as três condições de validez como interpretantes lógicos do discurso público. Nesta tese, espera-se ter tornado mais fácil perceber a pertinência desse projeto, pelos ganhos heurísticos da composição de

uma teoria “crítico-intersemiótica” do cinema e do documentário. Uma tal teoria, delineada nesta tese, ainda carece de exposição aos fenômenos além do corpus empírico do ciberdocumentário ativista, ou seja: a aplicabilidade desta teoria para praticamente a totalidade da história do cinema é ainda uma incógnita. Para sermos honestos, além dos campos fenomênicos do documentário e do cinema, há a promessa de uma teoria dos gêneros como classes retóricas a ser erguida a partir da argumentação que define o documentário com base no conceito peirceano de “causa final” .

O segundo postulado concerne diretamente à contribuição original das pesquisas de Fernão Ramos para a teoria o cinema, a saber: o conceito de imagem-câmera, desdobrada na distinção de “campos éticos” do documentário a partir da tipificação de padrões procedimentais de relacionamento dos participantes da “circunstância da tomada”. Sem ter feito uma reconstrução exaustiva do percurso teórico percorrido pelo meu orientador, escandido da fenomenologia merleau-pontyiana à filosofia analítica, é por uma ousadia que beira a pura prepotência que neste texto deu-se por resolvida a redefinição da imagem-câmera com base em noções pragmaticistas como máquinas lógicas e juízos perceptuais. O artigo, publicado na revista *Semeiosis*, é um ensaio de primeiro passo nesta direção. Contra as recomendações do orientador, não estudei Wittgenstein, preferindo as “jabuticabeiras” da pesquisa semiótica peircana no Brasil. Estou, porém, ciente de que não poderei avançar na teorização sobre os processos de autoindexação das plataformas de publicação sem estudos mais abrangentes na filosofia da linguagem e na fenomenologia.

Sou, porém, renitente quanto ao projeto de uma concepção não-moderna do cinema que seja capaz de abordar, sem perda de continuidade, os processos de comunicação audiovisual que antecedem, ladeiam e sucedem o modelo do cinema industrial-clássico. Lancei mão, para compreender a experiência da enunciação cinematográfica segundo uma perspectiva não centrada na concepção moderna de sujeito, de um repertório que pode ser confundido com mais um exercício “desconstrucionista” ou “pós-moderno” de implosão em câmera lenta das filosofias do sujeito. Esta tese, porém, procura as raízes da estranheza da experiência de gravar outrem, ser gravado por outrem ou ver-se como outrem gravado

numa tela, nas bordas dos espaços públicos, etnias e saberes institucionalizados. A catacrese subjacente à instauração dos corpos pelo compartilhamento de processo de percepção, característica da experiência do cinema, é, para nós, tão enganosamente eficaz quanto a magia, as mânticas ou os transes possessórios são para os povos que deles se utilizam em seus ritos religiosos. A meu parecer, a semelhança entre esses fenômenos é tamanha que não se pode deixar de considerá-las como atualizações de uma mesma causa final, que determina que "quasi-objetos" — tanto as máscaras como as câmeras e as câmaras como máscaras — organizam, já no nível pré-reflexivo dos juízos perceptuais, a constituição de imagens-de-corpo coletivas. O pertencimento a um público (ou a um contrapúblico) dotado de critérios de inteligibilidade e validez ético-discursiva autodeterminados é apenas uma das possibilidades deste processo de subjetivação coletiva. Esta pesquisa sugere que, na contemporaneidade, ocorre uma transformação no entendimento sobre o processo de autoconstituição dessas subjetividades coletivas. A autopoiese de públicos vai sendo cada vez menos considerada, pelos atores políticos, como uma obra do destino, e se tornando um projeto político deliberado. De Vertov a Videohackers, a retórica cinematográfico-documentária — que, ao parecer desta teoria, não necessita absolutamente ser exclusivamente documentária — tem sido um estratagema decisivo para a precipitação destes processos.

Devo, a esta altura, assumir minha inserção no fenômeno do documentário e das políticas prefigurativas. A descoberta das plataformas de publicação, como artefatos para autopoiese de contrapúblicos, emerge da minha própria experiência pessoal, como ex-participante de projetos de mídias comunitárias que se fez absorver pelo ciberativismo. Minha experiência pessoal de frustração com a heteronomia ético-discursiva do vídeo comunitário, seguida de entusiasmo com a autonomia das últimas, me compeliu a explicar o sucesso do documentário ciberativista e também a fugacidade desse sucesso. O contato tardio com a etnografia de manifestações antiglobalização corporativa, com o conceito de política de prefiguração, assim como boa parte das fontes sobre a translação das práticas de prefiguração política dos contextos telemáticos para o espaço urbano, posteriores a esta

busca, serviram para confirmar que me aproximava de uma retórica documentária original. As primeiras análises de documentários — sobre *Essa é a Cara da Democracia*, *Vinheta do CMI e A20 — não começou em Seattle, não vai terminar em Québec* — forneceram as primeiras evidências de que a satisfação de condições de validez "universais" já havia se tornado secundária para a retórica desses documentários. Ao ser implicado como enunciatário, me percebia parte do seu público intérprete de um tal modo que era evidente para mim que essas enunciações documentárias forneciam bem mais do que "asserções pressupostas" a seus apreciadores, demandando-nos a instalação de hábitos além das "atitudes assertivas". Jamais pude evitar de sentir a mesma vertigem, na apreciação de tais enunciações metalépticas, dirigidas a um nós que instauravam no mesmo ato de representar o mundo histórico, que sinto diante das tomadas perturbadoras de olhares dirigidos às objetivas como para o cinegrafista, como para mim, como para o público, em filmes como *Os Mestres Loucos*, *Titicut Follies*, *Level Five* e *First Contact*. Se ofereço esta minha experiência pessoal/coletiva como parte do fenômeno que pretendi compreender, é porque gostaria de defletir a impressão de que a concepção de retórica documentária prefigurativa que sustento neste texto seja julgada como mais um produto da moda acadêmica dos discursos de gozo autodesconstrutivo da subjetividade moderna ou dos "grandes discursos". No entanto, esta investigação está obrigada a acolher todas as objeções quanto a sua presunção de não fazer uma "pesquisa de média escala". Em minha defesa, ouso afirmar que a pesquisa que supõe poder recusar implicações metafísicas sofre a mesma *serendipity* do cidadão que pretende não fazer política em suas práticas sociais cotidianas.

Finalmente, é como cidadão politicamente ativo, participante de coletivos-rede ciberativistas, que se percebe pessoalmente concernido com o desenvolvimento dos saberes sobre políticas prefigurativas, que devo me pronunciar no final da tese. Deste lugar interessado, sou compelido a produzir uma avaliação parcial, no sentido de incompleta e de *partisan*, da trajetória dos coletivos-redes ciberativistas prefigurativos no contexto político brasileiro. O marco do surgimento do ciberativismo brasileiro é a entrada on-line do site midiaindependente.org. Havia, naquele momento, entre os ativistas, a expectativa de uma

explosão na auto-organização na sociedade civil brasileira, graças às novas possibilidades da comunicação telemática. A repressão da política neoliberal do governo de Fernando Henrique Cardoso, cujos sintomas *A20...* transformaria em remédio, ocupava o lugar de antagonista universal para todos os movimentos sociais e para os jovens que, como eu, há vinte anos não eram impedidos de entrar na vida adulta independente por não haver mercado de trabalho que nos absorvesse. A decepção com o processo de hierarquização burocrática das organizações da sociedade civil surgidas no final da ditadura militar — dos sindicatos classistas às ONGs de comunicação comunitária — conduziu muitos dos novos cidadãos politicamente interessados a buscar formas antiautoritárias para articular sua ação política. No entanto, as organizações políticas centralistas, voltadas para a política institucional, eram consideradas parceiras aceitáveis para a construção da coalisão política que, em 2002, elegeu Lula. Em 2003, o festival Mídia Tática Brasil forneceu a ocasião para que estes novos ativistas políticos antiautoritários se reconhecessem como um movimento político distinto. Nossa presunção: "hackear o Estado", sermos capazes de gerar, através da tecnopolítica e da tecnopoética prefigurativas, soluções que a política ou a poética do modo de produção capitalista/moderno/industrial não haviam produzido. Pretendíamos usar a comunicação e a arte para desencadear uma revolução sem vanguarda revolucionária, recusando também nos considerar reformistas. Em nossas práticas de ativismo político, dizíamos recusar o mercado, como se o mercado coincidisse com a extração do lucro. Pretendíamos rejeitar e transigir com os poderes públicos, como se esses coincidissem com o Estado. E escarnecíamos a sociabilidade pequeno-burguesa, acreditando que iríamos dispensar o apoio do patrimônio familiar construindo comunidades de praticantes da democracia direta. Enquanto o tempo passava, a inserção social pequeno-burguesa original da maioria de nós reclamava a satisfação do modelo tradicional de família, de segurança financeira, de carreiras profissionais e acadêmicas. Fomos hackeados pela cultura política brasileira.

Para sustentar nosso ativismo, recebemos bolsas de estudos, apoiamo-nos em ONGs e sindicatos, vendíamos cópias dos ciberdocumentários pelo correio, participávamos de

programas governamentais de disseminação popular da “cultura digital”, usávamos nossos conhecimentos hackers para nos empregar em trabalhos bem remunerados pagos por corporações transnacionais de tecnologias de informação e comunicação. Ou seja, o empenho na política prefigurativa aparecia nos “estilos” de morar, de nos deslocarmos pela cidade e entre elas, de comer e não comer, namorar, fazer música, vídeo e poesia, publicar coisas na internet. Mas raramente de sobreviver materialmente. Como disse Pablo Ortellado, praticamente o inventor do ciberativismo prefigurativo brasileiro:

> Essa pergunta, como é que as redes se relacionam com o poder? Ela tem dois aspectos, como elas são efetivamente e como elas devem ser, ou como eu acho que uma parte delas deve ser. E como elas são. Tem rede que está... as empresas estão se organizando em redes, tem rede fomentada pelo governo, financiada pelo governo, de comunicação, que tem todos os poderes econômicos. E tem outras não, que estão buscando independência, que combatem esses poderes. Então, tem experiências de todos os tipos. Como eu acho que essas redes devem ser? Eu acho que a gente não deve ter ilusão [a respeito d]essas redes. A gente vive num mundo [em] que a gente sempre se relaciona com o Mercado e com o Estado, mesmo que você não queira. A mais radical ligação com o Estado e com o Mercado significa que você continua submetido a ele, porque, a rigor, qualquer pessoa pode te prender, o Estado pode ir lá e te prender. Então, você não está fora, ninguém está fora do Estado, ninguém está fora do mercado. Qualquer elemento que você use, qualquer elemento que você compra para a manutenção material da rede, você está se relacionando com o mercado e com o Estado. A questão é como é que a gente se relaciona com o mercado e com o Estado de modo a garantir a nossa autonomia e não a comprometê-la. Isso porque eu acho que as redes são uma espécie de política pré-figurativa, que a forma de organização descentralizada, autogestionada, é um anúncio de como a sociedade deveria ser. Ela mostra que nós temos capacidade de gerir as coisas por nós mesmos sem precisar do Estado, de formas hierárquicas de controle. (...)” [376]

376 Do video “Coffeebreak”, de SemSizo (publicado na pagina do CMI-Brasil como “[vídeo] pronunciamento elegante contra a petrobrás”, publicado em 06-11-2004, <http://www.midiaindependente.org/eo/red/2004/11/294040.shtml>)

O pronunciamento de Ortellado, depois dessa explanação sobre a potencialidade prefigurativa das “redes”, dedica-se a lançar objeções severas à vinculação dos movimentos sociais brasileiros com a Petrobrás, que frequentemente utiliza seus recursos como patrocinadora de eventos. Segundo ele, por sua atuação imperialista e ambientalmente irresponsável, a empresa deveria ser sistematicamente denunciada pelos movimentos sociais brasileiros, tal como já o seria por muitas organizações populares latino-americanas.

Recentemente, em uma lista de comentários, tentou-se desautorizar o fundador do CMI-Brasil por ter ele se tornado um professor da USP. Isso é errar completamente o alvo. O problema não é ter Ortellado seguido sua carreira acadêmica, assim como não é uma questão relevante se um dos sobrenomes de Videohackers seja Viveiros de Castro ou se a artista-ativista Grazi Kunsch (que, aliás, foi quem gravou o pronunciamento de Ortellado) tenha se tornado uma jovem artista de carreira internacional. Tampouco está em esta pesquisa ter sido produzida, em parte, com o dinheiro de um órgão governamental, em parte, a partir do meu patrimônio familiar privilegiado. Nem Pablo, nem Miguel, nem Grazi, nem eu, deixamos de usar os recursos institucionais a que tivemos acesso para favorecer a democratização da sociedade, da comunicação, do cinema e da arte. O problema se encontra no fato de a brecha entre biografia e prática, entre os ciberativistas prefigurativos, ter ocupado o lugar da fratura anterior, entre teoria e prática, das organizações políticas de vanguarda. Não se fazem revoluções apenas nos feriados, finais-de-semana e férias escolares, é preciso atuar dentro de instituições às vezes detestáveis para sustentar e fazer avançar experimentos políticos iluminadores. Mas esforços pessoais isolados não são suficientes para mudar as universidades, o cinema, o circuito artístico, a internet, nem tirar as sociedades contemporâneas das relações capitalistas.

No pronunciamento de Ortellado, falta a solução de continuidade entre o reconhecimento do pontencial político-prefigurativo das redes, a impossibilidade de sua desconexão absoluta com Estado e mercado, de um lado, e a estratégia de prefiguração política dirigida a minorar a dependência destes sistemas, de outro. Essa brecha é amplificada pela crítica à fonte de recursos utilizada para realizar o evento, pois o pronunciamento não apresenta

outras alternativas de financiamento. Isso é sintomático do caráter incipiente da investigação sobre formas efetivamente republicanas para sustentar práticas comunicativas de interesse dos cidadãos politicamente ativos, sejam eles colóquios de movimentos sociais, plataformas de publicação aberta, acervos públicos de audiovisual, literatura e ciência, desenvolvimento de ferramentas de produção simbólica de acesso livre. Ainda há que se iniciar pesquisas consistentes sobre como tornar o trabalho imaterial autocontrolado de maneira participativa e democrática, sem ditaduras *techies* nem usabilidades amigáveis que clientelizam os usuários. O mercado, como forma anárquica de autorregulação de trocas econômicas, continua a ser reduzido pelo pensamento progressista, à sua forma atual, produto da usurpação pela acumulação capitalista. É realmente uma pena que, ao que tudo indica, a experimentação com sistemas de economia solidária para a produção imaterial parece ter sido abandonada pelas novas redes de produção cultural, em favor de velhas práticas de favorecimento político. No fundo, seria uma enorme vantagem, ao invés de um ativismo "neopatrimonialista", existir mesmo um ativismo empresarial, empenhado em descobrir arranjos produtivos não acumulativos e autorregulados. Enquanto isso não acontece, continuaremos sendo obrigados a conviver com a incoerência, nas plataformas ciberativistas prefigurativas, da venda de cópias de vídeos cujas licenças libres proíbem seu uso comercial.

Acredito que seja necessário ser mais explícito quanto à necessidade de coerência entre as práticas políticas nos contextos ativistas e nos contextos profissionais, acadêmicos e pessoais. Em meados de 2006, os voluntários do CMI-Brasil se alvoroçaram quando a plataforma foi incluída como destino recomendado para a produção dos Pontos de Cultura em um rascunho de um edital público. Para minha grande surpresa, o motivo da celeuma dos ceemistas deveu-se ao CMI ser tratado como um virtual parceiro do MinC em uma minuta de um edital para o financiamento de projetos ligados à "cultura digital". Quase ninguém reclamou do controle particular sobre o uso do dinheiro público que essa "consulta" representava. O Editorial, publicado na coluna central da plataforma, nem tangenciava esta questão. O esboço, posto para circular em listas de discussão privadas,

supostamente para que os coletivos-redes ciberativistas participantes dessas listas pudessem contribuir com a sua composição e, com vantagem, elaborar seus projetos de maneira mais adequada. Sob aparência de democracia participativa, a "produção colaborativa" do edital não apenas comprometia a isenção do processo de concorrência pública, prejudicando outras organizações talvez mais merecedoras de receber recursos governamentais. Com esta prática, eram repostos os laços de favorecimento pessoal com os redatores do edital, estabelecendo vínculos não publicamente escrutináveis. Durante toda a vigência dos programas Cultura Digital, Gesac e Governo Digital, jamais ouvi falar de coletivos-rede ciberativistas denunciarem publicamente a obscuridade dos processos de seleção dos contratados, de destinação de recursos e de deliberação do curso das ações. Anti-hieráquicos e anticapitalistas, os coletivos supostamente mais radicalmente antiautoritários jamais cobraram do governo a falta de concursos públicos, a inexistência de um processo de participação aberta nas decisões quanto ao uso dos recursos, ou quanto aos rumos dos programas. Como o Estado era recusado sumariamente, renunciava-se a toda possibilidade de atuar dentro e fora dele para democratizá-lo, torná-lo poder público. Enquanto isso, muitos dos ciberativistas foram cooptados através de suas redes de relações pessoais. À medida em que o autoritarismo tipicamente clientelista se exercia, alguns foram rápidos para retornar a seus projetos políticos prefigurativos (muitos deles, de fim de tarde, final de semana ou de férias) e às suas carreiras profissionais e acadêmicas. Aqueles que permaneceram interessados em desenvolver projetos junto ao governo preferiram eleger para responsabilizar antagonistas individuais pelo autoritarismo da gestão dos programas governamentais, sem perceber o plano mais amplo: muitos de nós fomos hackeados pelo clientelismo e pelo patrimonialismo.

Não foi à toa que, para atender aos acordos políticos que elegeram o governo Dilma Rouseff, não houve grande dificuldade para substituir o novo esquema do clientelismo pós-industrial pelo velho esquema do despotismo da indústria cultural. Os ciberativistas, assim como a grande maioria dos produtores "independentes" e organizações "não-governamentais" interessadas na promoção da cultura e dos conhecimentos libres puderam

ser tratados como agregados da Casa Grande. Descartáveis, portanto. Encontram-se ainda erráticos na sua articulação como movimento político capaz de mostrar à população mais ampla a relevância de sua pauta e, a partir daí, exercer pressão efetiva sobre as políticas tecnológicas, culturais e científicas do país. O ciberativimo prefigurativo brasileiro não tem sido capaz de formular um programa político de democratização dos poderes públicos. As políticas prefigurativas não vão passar de *rolle-playing games* sem que se estabeleça um projeto político republicano de suporte às práticas pós-capitalistas de produção de bens imateriais. Não é aceitável, em nome da autonomia parcial dos coletivos-redes, conformar-se com as práticas políticas clientelistas, o uso não democraticamente controlado do dinheiro público ou a predação que os governos fazem sobre as tecnologias libres. A negligência dos "novos novos movimentos sociais" brasileiros com manutenção na ilegalidade das práticas de compartilhamento de filmes, música e escritos, não vai impedir que alguns de nós, ou todos nós, ao arbítrio de governantes ou oligarcas empresariais, sejamos processados por pirataria. Más experiências recentes mostram que, já que os contrapúblicos prefigurativos não são feitos de santos, é uma irresponsabilidade pretender que a difamação contrapública de membros dos ativistas que assumem condutas inaceitáveis pode substituir a Justiça. Querer abolir Estados Nacionais e o sistema capitalista não nos isenta da responsabilidade política e jurídica com as circunstâncias presentes. Aqueles que buscam dissolver as formas de dominação precisam, talvez mais que outros, de um projeto para transformar governo em poder público, ou seja, de afirmar a soberania popular.

Finalmente, esta tese deve assumir uma presença ausente, um vulto pagão que atravessa as teorizações, deixando, como seu rastro, artefatos como as máscaras e práticas como o transe: Dionyso. Deixo um último punhado de citações — de Jean-Pierre Vernant, a respeito de Dionyso em *As Bacantes*[377] — e rogo a proteção do deus-máscara, deixando os leitores livres para extrair as implicações para a presente argumentação:

377 VERNANT, 1993, p. 175-181

[Dionyso] não nos arranca à vida terrestre, por uma técnica de ascese e de renúncia. Não é esse o seu papel. Ele elimina as fronteiras entre o divino e o humano, o humano e o bestial, o aquém e o além. Faz com que o que estava isolado, separado, comunique. A sua irrupção, sob forma de transe e de possessão regulamentadas, é, na natureza, no grupo social, em cada indivíduo humano, uma subversão da ordem que, através de todo um jogo de prodígios, de fantasmagorias, de ilusões, por um esvaziamento desconcertante do cotidiano, atira para o alto, numa confraternidade idílica de todas as criaturas, a comunhão feliz de uma idade de ouro subitamente reencontrada, ou, inversamente, para quem o recusa e o nega, para o fundo, para a confusão caótica de um horror terrífico.

(…)

A visão de Dionyso consiste em fazer rebentar por dentro, em reduzir a migalhas esta visão "positiva" que pretende ser a única válida e em que cada ser tem a sua forma precisa, o seu lugar definido, a sua essência particular num mundo fixo, assegurando a cada qual a sua identidade no interior da qual fica encerrado, sempre semelhante a si próprio. Par ver Dionyso é preciso penetrar num universo diferente, onde reina o Outro, não o Mesmo.

(…) Dionyso, quando se manifesta, não tem instruções a respeitar quanto ao modo do seu aparecimento, porque não há forma pré-estabelecida que lhe convenha e em que o deus se encontre encerrado de uma vez por todas. (...)

A epifania de Dionyso é a de um ser que, até na sua proximidade, no seu contato íntimo conosco, se mantém inacessível e ubíquo, que nunca está onde está, nunca encerrado numa forma definitiva"

(...)

A máscara, cujos olhos esbulhados fixam como os da Górgona, exprime e resume todas as diversas formas que esta terrível presença divina pode adotar. Máscara cujo olhar estranho fascina, mas máscara oca, vazia, a marcar a ausência, o alhures de um deus que nos arranca a nós próprios, nos desloca da nossa vida cotidiana, toma posse de nós, como se, na sua vacuidade, esta máscara se aplicasse à tua própria cara para tapá-la e transformá-la, por sua vez.

A máscara, já o sublinhamos num outro estudo, constitui um dos meios de exprimir a ausência na presença. (…) Presente-ausente, Dionyso, quando está aquém, está também no céu, entre os deuses — quando está no céu, também não deixa de estar nesta terra. É aquele que, unindo o céu e a terra, normalmente separados, insere o sobrenatural em plena natureza.

(...)

Superação de todas as formas, jogo de aparências, confusão entre o ilusório e o real; a alteridade de Dionyso tem também a ver com o fato de, através de sua epifania, todas as categorias definidas, todas as oposições nítidas que dão à nossa visão de mundo a sua coerência, em vez de permanecerem distintas e exclusivas, apelam umas às outras, se fundem, passam de umas para as outras.

(...)

Dionyso não quer ser patrono de uma seita, de um grupo restrito, de uma associação fechada em si própria e confinada no seu segredo. Exige figurar integralmente na fileira das divindades da comunidade cívica. A sua ambição é ver o seu culto, sob as diversas formas que ele pode revestir, oficialmente reconhecido e unanimemente praticado. É a *polis*, enquanto tal, que tem que ser iniciada. (…) O estatuto religioso que Dionyso reivindica não é o de uma divindade marginal, excêntrica, cujo culto esteja reservado a uma confraria de sectários, conscientes e satisfeitos com a sua diferença, marcados para si próprios e aos olhos de todos pela sua alteridade face à religião comum. Exige o reconhecimento oficial pela cidade de uma religião que de certo modo escapa à cidade e a ultrapassa. Pretende colocar no coração, no centro da vida pública, práticas que comportam, de maneira aberta ou sob uma forma alusiva, aspectos da excentricidade.

A tragédia das Bacantes mostra os perigos de um recuo da cidade para dentro de suas próprias fronteiras. Se o universo do Próprio não aceita integrar em si este elemento de alteridade que qualquer grupo, qualquer ser humano traz consigo, sem o saber, como Penteu recusa reconhecer esta parte, misteriosa, feminina, dionisíaca, que o atrai e fascina até no horror que devia inspirar-lhe, então o estável, o regular, o idêntico, cai e se desmorona: é o Outro sob a sua forma horrível, a alteridade absoluta, o retorno ao caos que aparecem como verdade sinistra, face autêntica e aterrorizadora do Mesmo. (…) A irrupção vitoriosa de Dionyso significa que a alteridade se instala, com todas as honras, no centro do dispositivo social.

Bráulio de Britto Neves, 11 de agosto de 2011.

Referências

Referências bibliográficas

AARSETH, E. J. “Nonlinearity and Literary Theory”, In: LANDOW, George P. (Editor), *Hyper/text/theory*. Baltimore, Londres: John Hopkins University Press, 1994, p. 51-86.

AKRICH, Madaleine. “The De-Scription of Techinical Objects”. In: BIJKER, Wiebe E., LAW, John. *Shaping Techonology, Building Society*: studies in sociotechnical change. Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992. p. 205-224

ALLEN, Richard & SMITH, Murray. *Film Theory and Philosophy*. Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1997. Cap. “Introduction: film theory and philosophy”, p. 1-36.

_____. “Teoria do cinema e filosofia”. In: RAMOS, Fernão (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema* vol. 1 – pós estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005. p. 71-112.

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social*: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004.

ALVES JR., Gilberto (2005) "Web 2.0: a nova internet é uma plataforma". Acessível em <http://webinsider.uol.com.br/index.php/2005/12/07/web-20-a-nova-internet-e-uma-plataforma/>, acessado em 22fev2011.

AMERICAN LIBRARY ASSOCIATION et alii (2010) "YouTubeAmicusBriefFINAL", disponível em <http://www.eff.org/files/filenode/viacom_v_youtube/YouTubeAmicusBriefFINAL.pdf>, acesso em 25abr2011.

APEL, Karl-Otto “Transcendental Semeiotic and Hypothetical Metaphysics of Evolution: A Peircean or Quasi-Peircean Answer to a Recurrent Problem of Post-Kantian Philosophy.” In: KETNER, Kenneth Laine (Org.) *Peirce and Contemporary Thought: Philosophical Inquiries*. New York, NY: Fordham University Press, 1995, 366-397.

ARAÚJO, Carlos Alberto. “A pesquisa norte-americana”. In: HOLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. *Teorias da Comunicação*: conceitos, escolas e tendências. Petrópolis: Vozes, 2001.

ARAÚJO, Lúcio 'Matema'. (2007) *Orquestra Organismo - Poética do Agenciamento Coletivo* (monografia de especialização, Curso de Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea da Escola de Música e Belas-Artes do Paraná, Orientador: Newton Goto); disponível em <http://estudiolivre.org/repo/3810/3810_171-orq_mono_lucio_araujo_2007_versao_final.pdf >, acessado em 12 de setembro de 2010.

ARENDT, Hanna. *A condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária, 1993.

_____, *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 218. Arendt, Hannah, Eichman em Jerusalém; um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1963];

_____, “Collective Responsibility,” in James Bernhauer (ed.), Amor Mundi, Dordrecht: M. Nijhoff, 1987

Arnison, Matthew 'Mafew', (1999) "active sidney online and onto the streets", disponível em <http://www.ainfos.ca/99/jan/ainfos00157.html>, acessado em 27abr2010, 15h50min;

_____, [2001a] "Publicação Aberta é o mesmo que Software livre" (disponível em <https://docs.indymedia.org/Local/CmiBrasilPublicacaoAbertaeSoftwareLivre>, acessado em 27Dez2009;

_____, [2001b] "Open publishing is the same as free software", <http://purplebark.net.maffew/cat/openpub.html> 26Dez2009.

ARQUILLA, John e Ronfeldt, David (1993). *Cyberwar is Coming!*. Rand Corporation Monograph/Report MR- 1382; disponível em <http://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/reprints/2007/RAND_RP223.pdf>, acessado em 11mai2011.

ARTAUD, Antonin. [1938] *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ASSANGE, 2006 "The Anti-Nuclear WANK Worm; The Curious Origins of Political Hacktivism" (Julian ASSANGE, 2006) [www.counterpunch.org/assange11252006.html, 23/11/09,]

AVRITZER, Leonardo. *Democracy and the Public Space in Latin America*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

BAKHTIN, Mikhail [1965]. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BAMBA, Mohamed. “A ciber-cinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela internet”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 28, 2005. Rio de Janeiro. Anais. São Paulo: Intercom. CD-ROM.

BARTHES, Roland. [1980] *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, J. [1970] *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995

BAUDRY, Jean-Louis. [1970] "Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base". In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 383-410.

BAUMAN, Zigmunt. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____, *Vida para consumo*: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

BAZIN ANDRÉ (1953? 1957?), “Montagem interdita”, in BAZIN, André (1975), O que é o Cinema?. Lisboa: Livros Horizonte, Col. Horizonte de Cinema, 1992, p. 57-70.

BELTRÁN, Luis Ramiro. *Adeus a Aristóteles*: comunicação horizontal. *Comunicação e Sociedade*, n. 6, p. 5-35, set. 1981.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENKLER, Yochai (2000) "From Consumers to Users: Shifting the Deeper Structures of Regulation. Toward Sustainable Commons and. User Access" <www.law.indiana.edu/fclj/pubs/v52/no3/**benkler**1.pdf > acesso em 25abr2011

BERENSTEIN-JACQUES, Paola (org.). *Apologia da deriva*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.

BERGMAN, Mats; PAAVOLA, Sami. The Commens Dictionary of Peirce's Terms. Helsinki: Helsinki Metaphysical Club, 2003-. Disponível em <http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>, acessado em 7fev2011.

BEST, Steven e KELLNER, Douglas "Postmodern Politics and the Battle for the Future", 1998. Disponível em <http://www.uta.edu/huma/illuminations/kell28.htm> acessado em 10jun2010.

BILLING, Johana; LIND, Maria; NILSSON, Lars (orgs.). *Taking the matter into common hands.* Londres: Black Dog Publishing, 2007.

BORDWELL, David. Estudos de Cinema Hoje e as Vicissitudes da Grande Teoria. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org). *Teoria Contemporânea do Cinema, Volume 2* - pós-estruturalismo e filosofia analítica. SP, Ed. Senac, 2005. p. 25-70.

BORGES, Fabiane Moraes (2006) "Domínios do Demasiado". <http://www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=158908>, acessado em 8ago2001.

BOURRIAUD, Nicolas. *Esthétique Relationnelle*. Dijon: Les Presses du Réel, 1a Edição 1998; _. *Postproduction*, Dijon: Les presses du réel, 2002

BRAND, Stewart. The Media lab: inventing the future at MIT. Nova Iorque: Penguim Books, 1988. p. 202.

BREINES, Wini. "Prefigurative politics". In: _____. *Community and organization in the New Left 1962-1968*: the great refusal. New Jersey: Rutgers University Press, 1989. p. 46-51.

BRITTO NEVES, Bráulio de; MAIA, Rousiley C. M. "Astonishing Images: TV news and accountability processes". In: *Brazilian Journalism Research* (Impresso), v. 5.1, p. 1-9, 2009. (Também disponível em <http://bjr.sbpjor.org.br/index.php/bjr/article/download/182/181>, acessado em 3ago2011)

BRITTO NEVES, Bráulio; MAIA, Rousiley Celi Moreira, "Imagens que chamam ao debate: a constituição da denúncia e da controvérsia no evento da Favela Naval", In: MAIA, Rousiley Celi Moreira (coord.). *Mídia e Deliberação*, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008. p. 321-346.

BRITTO NEVES, Bráulio. *Da Câmara no Barraco à Rede Nacional*: O Evento da Favela Naval, Dissertação (Mestrado em comunicação), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 2000.

_____. “PerformaDifusão, laboratório conceitual” [2008]. In: *Ponto Florestal - arte, vídeo e ecologia*, 01/2008, Capítulo, ed. 1, Terra Una, Nexo Cultural, pp. 4, pp.42-45, 2008. Também disponível em <http://pt.scribd.com/doc/55727733/PerformaDifusao-Revisado-nov2010>, acesso em 1jun2011;

_____. [2010a] “Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista”. In: Revista *Doc On-line*. Revista Digital de Cinema Documentário, Agosto 2010, disponível em <http://www.doc.ubi.pt/index08.html> e <http://www.doc.ubi.pt/08/artigo_braulio_neves.pdf>, acessado em 4out2010, pp. 70-113. ;

_____. [2010b] “Imagens-câmera, máquinas lógicas e retóricas documentárias”. In: Revista *Semeiosis - semiótica e transdisciplinaridade em revista*, nº 1 – dez.2010, disponível em <http://www.semeiosis.com.br/imagens-camera/>, acessado em 7jan2011;

_____. [2010c] “Prefiguração de contrapúblicos em *Brad – Uma noite mais nas barricadas*”. In: Revista *Galáxia - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Puc – SP*, v. 10, n. 20 (2010), São Paulo-SP, jan2011; disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/4718>, acessado em 1fev2011;

_____. [2010d] “Ciberbarricadas documentárias”. In: *Trabalhos Selecionados – IV Simpósio ABCiber*. Rio de Janeiro: Pontão da ECO, 2010. <http://www.abciber2010.pontaodaeco.org/trabalhos> e <http://www.abciber2010.pontaodaeco.org/sites/default/files/ARTIGOS/4_Biopolitica/braulioneves_BIOPOLITICA.pdf>, acessados em 1fev2011;

_____. (2011a) "What (didn't) happen with documentary indexicality" In: NAGIB, Lúcia *Impure Cinema*, Leeds, dez2010; resumo em <http://www.mixedcinemanetwork.org/sites/mixedcinemanetwork.org/files/Impure_Cinema_abstracts_and_bios_21_nov.pdf>, acessado em 22mai2011 [Enviado para publicação]

BURTON, Mark; KAGAN, Carolyn (2000) "Prefigurative Action Research: An alternative basis for critical psychology?". In: *Annual Review of Critical Psychology* 2, 73-88. <http://www.compsy.org.uk/bolpap.pdf>, 1jul2011.

_____. (s/d) "The Creation of Settings as Social Change: the Role of Social Movements" <http://www.compsy.org.uk/CPSOCM2.PDF>, 1jul2011.

CAILLOIS, Roger. "Mimicry and Legendary Psycasthenia". In: *October*, n. 31, Institute for Architecture and Urban Studies, The MIT Press, inverno de 1984. p. 17-32

CALHOUN, Craig (org.), Habermas and the public sphere. Cambridge: MIT Press, 1993.

CALVET DE MAGALHÃES, Theresa. "Sobre a Percepção e a Abdução: Charles S. Peirce e a Uberdade da Abdução", In: MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto et al. (Orgs.). *Filosofia Analítica, Pragmatismo e Ciência*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

CAMARGO, P. & BRANDÃO, C. A. *Coração Selvagem*. Matéria e entrevista com Werner Herzog abordando seu recém-lançado filme Grizzly Man. Curitiba: Caderno G do jornal Gazeta do Povo, 31jan2005. Apud Goto, Newton Rocha. Jornal OBS., 2ª edição, Recife, 25mai2006

CARROCEIROS DE PLANTÃO (2008). "O que é Plataforma?"; blog, disponível em <http://carroceria.blogspot.com/2008/07/o-que-plataforma.html>, acessado em 22fev2011.

CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Melbourne: Cambridge University Press, 1996. Cap 15: "From Real to Reel: Entangled in Non Fiction Film", 224-252.

_____. “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. In: Ramos, Fernão (org.). Teoria contemporânea do cinema, volume II. São Paulo, Senac, 2005. p. 69-104.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

CHAFFIN, Cássia. *O circo eletrônico*; TV de Rua: a tecnologia na praça pública. São Bernardo do Campo: UMESP, 1995. (Dissertação de mestrado-Comunicação Social).

CHAMPION, Toby. *90 minute chat with Matthew Arnison about IMC (pre-)history* (UK, May 2000; http://purplebark.net/maffew/cat/imc-rave.html, 27Dez2009, 10h09min)

CHANNAN, Michael. *The Politics of Documentary*. Londres: The British Film Institute, 2007.

CHARAUDEAU, Patrick. “Para uma nova análise do discurso” In: CARNEIRO, Agostinho Dias. (Org.) *O Discurso da Mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 5-43.

CHAREAUDEAU, Patrick. “Para uma Nova Análise do Discurso”. In CARNEIRO, Agostinho Dias et alii. *O Discurso da Mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 5-43.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image Ecrite, ou la Déraison Graphique*. Paris: Flammarion, 1995.

CLARK, Lygia; Gullar, Ferreira; Pedrosa, Mário. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CLEEK, Ashley (2011) "Russia: DDoS Attack On LiveJournal Has Russians Debating Internet Politics" <http://globalvoicesonline.org/2011/04/06/russia-ddos-attack-on-livejournal-has-russians-debating-internet-politics/print/>, 12mai2011

COHEN, Jean; Arato, Andrew. "Politics and the Reconstruction of the Concept of Civil Society". In: Calhoun, Craig (editor), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992. p. 121-142.

COLEMAN, Gabriella [Biella]. (2004a) "Indymedia's Independence; From Activist Media to Free Software", In: *Planetwork Journal*, July 2004. Disponível em: http://journal.planetwork.net/article.php?lab=coleman0704, Consultado em 26/12/2009. __. (2004b) "The (copylefted) Source Code for the Ethical Production of Information Freedom"; disponível em <http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/7ccc93d78eee9a2a6fd01a355944bd13>, acessado em 9nov2009.

COLEMAN, Kevin (2008) “Cyber War 2,0 — Russia v Georgia”. <http://defensetech.org/2008/08/13/cyber-war-2-0-russia-v-georgia/>, 12mai2011.

COULON, Alain. *Etnometodologia*. Petrópolis: Vozes, 1995.

COYER, Kate. “If it leeds, it bleeds: the participatory newsmaking of the Independent Media Centre”, In: Wilma de Jong et alii (Editores), *Global Activism, Global Media*. Londres, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 194.

CRITICAL ART ENSEMBLE. Distúrbio Eletrônico. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. p. 41-57: "Vídeo e Resistência: Contra Documentários".

____, *Electronic civil disobedience and other unpopular ideas*. Nova Iorque: Autonomedia, 1996;

____, *Flesh Machine*: Cyborgs, Designer Babies, Eugenic Conscousness. Nova Iorque: Autonomedia, 1998;

____, "Recombinant Theatre and Digital Resistance." In: The Drama Review 44 (4), 2000;

____, *Digital resistance*: explorations in tactical media. Nova Iorque: Autonomedia, 2001;

____, *Molecular Invasion*. Nova Iorque: Autonomedia, 2002; Marching Plague. Nova Iorque: Autonomedia, 2006.

DARKVEGGIE (2005) "From free software to street activism & vice versa: an introduction", disponível em http://*garlicviolence*.org/txt/drkvg-fs2sa.html , acessado em 29jun2010 14h52min

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

DEAN, Jodi, "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics", In: BOLER, Megan (editora). *Digital Media and Democracy*: tactics in hard times. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2008, p. 101-122.

DEBORD, Guy. [1967] *A sociedade do espetáculo*: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

DEBROCK, Guy. (Org.). *Process pragmatism* – essays on a quiet philosophical revolution. Amsterdam e Nova Iorque: Rodopi, 2003.

DEELY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990. _, "Umwelt" In: SEMIOTICA 134(1/4): 125-135 (2001), special volume about Jakob von Uexküll (guest editor K. Kull).

DEELY, John. *Umwelt*, In: *SEMIOTICA* 134(1/4): 125-135 (2001).

DEFRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

DELEUZE, Gilles; Guattari, Felix. "Ano Zero: Rostidade" In: DELEUZE, Gilles e GUATARI Felix, *Mil Platôs vol. 3*, São Paulo: Editora 34, 2003, p 31-61.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*: 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226. p. 209-218: "Controle e devir" e p. 219-226: "Post-scriptum sobre as sociedades de controle".

_____, *Cinema II*: Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DETANICO, Ângela; LAIM, Rafael. *ImagemPensamento - Rafael Laim e Angela Detanico* (2007) (Áudio de palestra gravado por e com participação de Bráulio de Britto Neves em 20 e 21dez2007), disponível em < http://www.estudiolivre.org/el-gallery_view.php? arquivoId=6133>. Acesso em: 31/05/2010.

DOCTOROW, Cory (2007) "Scroogled", disponível <http://www.scroogle.org/doctorow.html >, acessado em 27abr2011 (versão portuguesa: <http://osvelhotesdosmarretas.com/2007/11/scroogled.html>.

DOMINGUEZ, Ricardo (2007). "Digital Zapatismo"; <http://www.thing.net/~rdom/ecd/DigZap.html>, acessado em 02dez2009.

DOSSE, François. *O Império Do Sentido* - A Humanização Das Ciencias Humanas. São Paulo: EDUSC, 2003

DOWNING, John D. H. *Mídia Radical*: Rebeldia Nas Comunicações e Movimentos Sociais, São Paulo: Senac, 2004.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

_____, A linha geral (as máquinas de imagens), In: *Cadernos de Antropologia e Imagem* 9, (2):65 – 85, Núcleo de Antropologia e Imagem, UERJ, Rio de Janeiro, 1999.

EFFECTOR (2001) "EFF & 2600 file appeal of DMCA injunction in NY DVD/DeCSS lawsuit" e "Diverse groups ask appellate court to overturn NY DVD/DeCSS injunction". EFFector Vol. 14, No. 1 Feb. 7, 2001, <http://w2.eff.org/effector/HTML/effect14.01.html>, 12mai2011

ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION (2011) "Brief Of Amici Curiae" disponível em <*http://www.eff.org/files/filenode/viacom_v_youtube/2011-03-31_YouTube_Brief_3270.pdf* > acessado em 25abr2011.

ELLEY, Geoff. *Nations, Publics, and Political Cultures*: Placing Habermas in the Nineteenth Century In: CALHOUN, Craig (Org.). *Habermas and the Public Sphere*. Cambridge e Londres: The MIT Press, 1994.

ERHAT, Johannes. *Cinema & Semiotic* - Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation, Toronto, Buffalo, Londres: University of Toronto Press, 2005.

EZLN COMMUNIQUÉS (1993), “First Declaration from the Lacandon Jungle: EZLN's Declaration of War, Today we say 'enough is enough!' (Ya Basta!)”, disponível em: http://flag.blackened.net/revolt/mexico/ezln/ezlnwa.html, Consultado em 31/05/2010.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FEIXA, Carles; Pereira, Inês; Juris , Jeffrey S. (2009) “*Global Citizenship and the ‘New, New’ social movements*: Iberian Connections”, in *Young*, Nordic Journal of Youth Research, 17(4)= 421-442. também disponível em <http://www.jeffreyjuris.com/articles/YOUNG-17-4_05-Fexia_Juris.pdf>, acessado em 11jul2011

FORTES, Renata. *A Obra Documentária de João Batista de Andrade*. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

FOUCAULT, Michel. In: *Ditos e escritos V - ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, capítulos "1983 - A escrita de si", p. 144-162, e "1984 - A ética do cuidado de si como prática da liberdade", p. 265-287. _. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999(a). ___. *Segurança, Território, População*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. ____. *Nascimento da Biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1999(b).

FRASER, Nancy. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy" In: CALHOUN, Craig (editor), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992. p. 109-142

FREE SOFTWARE FOUNDATION. (1996) “What is Copyleft?”. Disponível em <http://www.gnu.org/copyleft/>, acessado em 4mai2011.

FREZZO, M and KARIDES, M (2007) "Socialism for the 21st Century? Prefigurative Politics and Subsidiarity at the World Social Forum" <http://convention2.allacademic.com/meta/p183876_index.html?PHPSESSID=18702946bce5dfc1726fec2c01c77910>, 1jul2011

GAGE, L. D.; MEYER, C. *O Filme publicitário*. São Paulo: Atlas, 1991.

GALLOWAY, Alexander R. *Protocol*: how control exist after decentralization. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2004.

GARCIA MARQUES , Gabriel. [2001]. "Habla Marcos" <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3450593>, 24nov2009.

GARFINKEL, Harrold. *Studies in Ethnomethodology*. Nova Jérsei: Prentice-Hall, 1967. Cap. 3: “Common sense knowledge of social structures: the documentary method of interpretation in lay and professional fact finding”, p. 76-103.

GARNHAM, Nicholas. “The Media and the Public Sphere” In: Craig Calhoun (editor), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992: 359-377.

GARRIDO, Maria & HALAVAIS, Alexander, “Mapping Networks of Support for the Zapatista Movement: Applying Social-Networks Analysis to Study Contemporary Social Movements”, In: MCCAUGHEY, Martha e AYERS, Michael D. (Editores), *Ciberactivism: Online Activism in Theory And Practice*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2003, p. 165-184.

GINZBURG, Carlo. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. In: Ginzburg, C. *Mitos, Emblemas, Sinais*: Morfologia e história. Companhia das Letras, 1989 [1986]. p. 143-179.

GODOY DE SOUZA, H. A. *Documentario, Realidade e Semiose*: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. 1. ed. Sao Paulo: Annablume / FAPESP, 2002.

GOFFMANN, Erving. *A Representação do Eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985. [1956]

GONÇALVES, Fernando do Nascimento (2007) "Resistência nômade: arte, colaboração e novas formas de ativismo na Rede". <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/158/159 >, 22mai2011.

GOTO Rocha Filho, Newton. "Sentidos (e circuitos) políticos da arte: Afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura" (GOTO, 2005). <http://newtongoto.files.wordpress.com/2011/01/sentidos-e-circuitos-politicos-da-arte2.pdf>, acessado em 5ago2011

GOTO, Newton Rocha Filho. *Jornal OBS.*, 2ª edição, Recife, 25mai2006.

GRAEBER, D. *Fragments of an Anarchist Anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004. Também em <http://abahlali.org/files/Graeber.pdf>, 1jul2011

GRAY, Chris Hables (2000) "Prefigurative Art: The Aesthetics and Ethics of Orlan and Stelarc". <http://www.chrishablesgray.org/CyborgCitizen/prefigart.html>, 1jul2011.

GRUBACIC, Andrej; Sitrin, Marina (2007) "A Conversation with Dennis O'Hearn Reflections of Prefigurative Politics, the IRA and the Zapatistas" <http://www.zcommunications.org/a-conversation-with-dennis-ohearn-reflections-of-prefigurative-politics-the-ira-and-the-zapatistas-by-andrej-grubacic>, 1jul2011

GUARNACCIA, Matteo. *Provos*: Amsterdam e o nascimento da contracultura. São Paulo: Conrad Livros, 2003.

GUATARRI, Felix. *O Inconsciente Maquínico*; Ensaios de esquizo-análise. Campinas: Papirus, 1988.

GURAK, Laura J; LOGIE, John. "Internet Protests, from Text to Web" In: MCCAUGHEY, Martha e AYERS, Micahel. *Cyberactivism*: Online Activism in Theory and Practice. Nova Iorque: Routledge, 2003. p. 26-28

HABERMAS, Jürgen. “What is Universal Pragmatics”, In: *Jürgen Habermas, Communication and the Evolution of Society*. Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68.

_____, *Mudança Estrutural na Esfera Pública.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

_____, “Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action” [1986], In: COOKE, Maeve (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 183-213.

_____, “Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld” [1988], In: COOKE, Maeve (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255.

_____.“L'espace publique, 30 ans après”. In: *Quaderni*, Paris, nº 18, 1992;

_____.“Peirce and communication”. In: KETNER, Kenneth (org.) *Peirce And Contemporary Thought*: Philosophical Inquiries. Nova Iorque: Fordham University Press, 1995. pp. 243-266;

_____. *Direito e Democracia*: entre faccticidade e validade, volume II. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. pp. 57-122: Cap. VIII, “O Papel da sociedade civil e da esfera pública política”.

HAMM, Marion, Reclaiming Virtual and Physical Spaces. Indymedia London at the Halloween Critical Mass. In: Open 11, 2006, disponível em <http://www.skor.nl/download.php?id=3239>, acessado em 27dez2009, 12h37min);

_____, Indymedia UK: Urban Communica/action and the creation of a hybrid activist space in London. (Conference Paper, re:activism, Budapest, 14-15, 2005a. disponível em <https://docs.indymedia.org/pub/Global/ImcEssayCollection/urbanindymedia3.pdf> , acessado em 27Dez2009, 12h31min;

_____, (2005b) "Indymedia - Concatenations of Physical and Virtual Space", disponível em <http://www.republicart.net/disc/publicum/hamm04_en.pdf>, acessado em 26Dez2009, 17h19min.

HANCOCK, Hugh & Ingram, John (2009) "YouTube taking down Machinima using copyrighted music" (28jan2009; machinimafordummies.com), disponível em <http://www.machinimafordummies.com/articles/2009/01/28/youtube-taking-down-machinima-using-copyrighted-music >, acessado em 1abr2011

HANSEN, Miriam, "Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o primeiro cinema". In: ALMEIDA, Jane de (Org.), *Alexander Kluge*: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.43-66.

_____. "Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere". In: WILLIAMS, Linda (org.) *Viewing positions* – ways of seeing films. Nova Brunswick e Nova Jersei: Rutgers University Press, 1997.

_____, Foreword. In: NEGT, Oskar & KLUGE, Alexander. *Public Sphere and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 1993.

HOLLIER, Denis. "Mimesis and Castration 1937". In: *October*, n. 31, Institute for Architecture and Urban Studies, The MIT Press, inverno de 1984. p. 3-16.

HOLLIS, David (2011), "Cyberwar Case Study: Georgia 2008" <http://smallwarsjournal.com/blog/2011/01/cyberwar-case-study-georgia-20/>, 12mai2011

HP, Pequenas e Médias Empresas; confira nosso glossário de tecnologia. Verbete "Plataforma". Disponível em "http://www.hp.com/latam/br/pyme/dicas/glosario.html", acessado em 22fev2011.

HULSWIT, Menno. *From cause to causation* – a peircean perspective. Dordrecht, Boston e Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

JACQUES, Paola B. *Estética da Ginga*: a arquitetura através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, Casa da palavra, 2001.

JOHANSEN, Jørgen Dines. *Dialogic Semiotic*: an Essay on Signs and Meaning, Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

JOHANSON, Arnold E. “Peirce and Wittgenstein's On Certainty”. In: DEBROCK, Guy e HULSWIT, Menno (Eds). *Living Doubt*: essays concerning the epistemology of Charles Sanders Peirce. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1994. p. 171-186.

JOHNSON, Bobbie (2008) "Cloud computing is a trap, warns GNU founder Richard Stallman" <http://www.guardian.co.uk/technology/2008/sep/29/cloud.computing.richard.stallman? INTCMP=ILCNETTXT3487 > ac 23mar2011).

JOHNSON, Steven, *Emergência* – a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. São Paulo: Editora 34, 1998. Cap. VI. "Nada fazer (e que nada deixe de ser feito)", p. 107-128.

JURIS, Jeffrey S. "Violence Performed and Imagined: Militant Action, the Black Bloc, and the Mass Media in Genoa", In: Critique of Anthropology 25(4)= 413-432, 2005;

_____. "YouTube, the Border, and the Cultural Politics of Seeing", artigo apresentado no Digital Subjectivities Panel, durante o encontro anual da American Anthropological Association. Washington DC, 2007.

_____. "Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity during anti-Corporate Globalization Protests", In: Ethnography 9(1)= 61-97, 2008.

KAPROW, Allan. *Assemblages, happenings and environments*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1966.

KIDD, D. “Carnival to Commons”. In: YUEN, Eddie, ROSE, Daniel Burton and KATSIAFICAS George (Orgs.) *Confronting Capitalism*: Dispatches from a Global Movement. New York: Softskull Press. (2004), https://docs.indymedia.org/pub/Global/ImcEssayCollection/ Carnival_to_commons.pdf , 27Dez2009, 12h56min)

KILPINEN, Erkki. *Memes Versus Signs*: On the use of meaning concepts about nature and culture. Helsinki, 2006. Disponível em <http://www.helsinki.fi/science/commens/papers/memetics. pdf>, acessado em 2fev2011.

KLUGE, Alexander, "Onze histórias do cinema", In: ALMEIDA, Jane de (Org.), *Alexander Kluge: o Quinto Ato*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.79-104.

KLUGE, Alexander; NEGT, Oskar. Public Sphere and Experience - Towards a Proletarian Public Sphere. Mineápolis, Londres: University of Minessota Press, 1993 [1972].

LACAN, Jacques, *Escritos* [1966]. RJ: Jorge Zahar Editor, 1998, p 96-103. “Tiquê e Automaton” [1964]. In: Lacan, Jacques. *Seminário 11*: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LAGE, André Silveira (2010). “Os sortilégios de Antonin Artaud” In: *Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênica*, GT Territórios e Fronteiras. <http://portalabrace.org/memoria1/?p=1196>, <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Andr%e9%20Silveira%20Lage%20-%20Os%20sortil%e9gios%20de%20Antonin%20Artaud.pdf>, acessado em 11ago2011.

LALOR, Brendan. "The Classification of Peirce’s Interpretants". Semiotica 114-1/2, 31-40, 1997

LATOUR, Bruno. [1994a] *Jamais fomos modernos*: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994;

_____. [1994b]“Une sociologie sans objet? Remarques sur l'interobjectivité” In: *Sociologie du travail*, 36, n.4 (1994), pp. 587–607;

_____. [1995] “Note sur certains objets chevelus”, In: *Nouvelle revue d'ethnopsychiatrie*, n° 27, p. 21-36, 1995;

_____. [1996a] *Petite Réflexion sur le Culte Moderne des Dieux Faitiches*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1996;

_____. "On Interobjectivity" In: *Mind, Culture and Activity*, Vol 3. n. 4, 1996b;

_____. *Ciência em ação*: como seguir engenheiros e cientistas sociedade afora. São Paulo: Editora Unesp, 2000;

_____. *A esperança de Pandora*. Bauru: Edusc, 2001;

_____. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, Edusc, 2002.

LAZZARATO, M. & Negri, A. Trabalho imaterial. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEE, Benjamin. "Textuality, Mediation, and Public Discorse". In: Calhoun, Craig (editor), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992. p. 402-418

LESSIG, Lawrence. “The Architecture of innovation”. In: Nordic Institute for Contemporary Art, “Self Organization/ Counter-Economic Strategies”. Berlim: Sternberg Press, 2006.

LEVY. Steven, Hackers: Heroes of the Computer Revolution. Nova Iorque: Penguin Books, 2001.

LEWANDOWSKA, Marysia. “From Enthusiasm to Creative Commons”. In: BILLING, Johanna; LIND, Maria; NILSSON, Lars. *Taking the Matter into Common Hands*: on contemporary art and collaborative practices. Londres: Black Dog Publishing, 2007. p. 47-53.

LIANG, Lawrence "The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology" (2003), disponível em http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5. Consultado em 31/05/2010.;

_____. *Guide to open content licences*. Roterdam: Piet Zwart Institute, 2004.

LIMA, Daniel; Tavares, Tulio (2003) "Anais do I Congresso Internacional de ar(r)ivismo". <http://tuliotavares.wordpress.com/publicacoes/>, acessado em 8ago2011.

LIND, Maria. "The Collaborative Turn". In: BILLING, Johana; LIND, Maria; NILSSON, Lars (orgs.). *Taking the matter into common hands*. Londres: Black Dog Publishing, 2007. p. 15-32.

LINDSAY, Christina. "From the Shadows: Users as Designers, Producers, Marketers, Distributors, and Technical Support", In: OUDSHOORN, Nelly e PINCH, Trevor (eds.) *How Users Matter*; the co-construction of users and technology. Cambridge e Londres: The MIT Press, 2005 [2003], p. 29-50.

LINS, Consuelo "O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo". In: MESQUITA, Cláudia et alii. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 44-50.

LIPPARD, Lucy. *Six Years*: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1997.

LOHMANN, Fred von (2004) "*Measuring The Digital Millennium Copyright Act Against The Darknet*: Implications For The Regulation Of Technological Protection Measures" http://www.eff.org/deeplinks/2006/05/measuring-pff-against-darknet , http://www.eff.org/IP/DMCA/DMCA_against_the_darknet.pdf , (acesso em 19abr2011), originalmente publicado em LOYOLA OF LOS ANGELES ENTERTAINMENT LAW REVIEW 635 (2004).

_____. (2007) “YouTube's Copyright Filter: New Hurdle for Fair Use?”, disponível em <http://www.eff.org/deeplinks/2007/10/youtubes-copyright-filter-new-hurdle-fair-use>, acessado em 25abr2011.

_____. (2009) “YouTube's January Fair Use Massacre”, disponível em <http://www.eff.org/deeplinks/2009/01/youtubes-january-fair-use-massacre>, acessado em 25abr2011.

_____(2010) “YouTube's Content ID (C)ensorship Problem Illustrated” disponível em <http://www.eff.org/deeplinks/2010/03/youtubes-content-id-c-ensorship-problem >, acessado em 25abr2011

MAFFESOLI, Michel. *Tempo Das Tribos:* O Declinio Do Individualismo. Editora: Forense Universitaria, 2006.

MAIA, Rousiley Celi M. *Identidades Coletivas*: negociando novos sentidos, politizando as diferenças. Contracampo (UFF), Niterói, v. 5, p. 47-66, 2000.

_____. (2002) "*Dos dilemas da visibilidade midiática para a deliberação pública*", disponível em http://vsites.unb.br/fac/comunicacaoepolitica/Rousiley.pdf, acessado em 19Jul2010, 12h52min.

MANNHEIM, Karl. “On the Interpretation of 'Weltanschauung'”. In: MANNHEIM, K. (Org.) *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul, 1952.

MARI, Hugo; SILVA, Giani David; MENDES, Paulo Henrique A. “Processo Enunciativo: Análise de alguns atos de Linguagem. In: CARNEIRO, Agostinho Dias. (Org.) *O Discurso da Mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 44-70.

MARI, Hugo; SILVA, Gianni D.; MENDES, Paulo Henrique A. “Processo Enunciativo: Análise de alguns atos de linguagem”. In: CARNEIRO, Agostinho Dias et alii. *O Discurso da Mídia*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996. p. 44-70.

MARKOFF, John (2008) “Georgia Takes a Beating in the Cyberwar With Russia” <http://bits.blogs.nytimes.com/2008/08/11/georgia-takes-a-beating-in-the-cyberwar-with-russia/>, 12mai2011

MATTA MACHADO, Francisco (2011) “*Re: Pedido de ajuda em pesquisa de doutorado*”, e-mail trocado com o autor em 5abr2011.

MCSHERRY, Corynne (2009) "The Fair Use Massacre Continues: Now Warner’s Going After the Babies" disponível em <http://www.eff.org/deeplinks/2009/03/fair-use-massacre-continues-now-warner-s-going-aft> acessado em 25abr2011.

MEIKLE, Graham, *Future Active*: media activism an the internet. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2002.

MEIRELES, Cildo (1981) *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981. Trechos disponíveis em <http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>, acessado em 11jun2011.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino (2006) "Movimentos sociais e interação comunicativa: A formação da comunicação sem sujeito" In: *Contemporanea*, Vol.4, n.1 p.73-98, Junho 2006, tb em <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/download/3486/2543>, acessado em 22Jun2010.

_____. (2007), "Movimentos Sociais Como Acontecimentos: Linguagem e Espaço Público" In: *Lua Nova*, São Paulo, 72: 115-142, 2007; <http://educacaomidiatica.com/index.php/download_file/-/view/16/>, acessado em 22Jun2010, 10h01min.

MERTES, Tom (2004) “Grass-Roots Globalism”. In: MERTES. Tom (ed.) *A movements of Movements* – Is Another World Really Possible?, London: Verso: 237-247. Também disponível em <http://www.newleftreview.org/A2412>, acessado em 11jul2011.

MIGLIORIN, Cezar (2011) "Por um cinema pós-industrial", In: *Revista Cinética*, fev. 2011, <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm >, acessado em 24mar2011

MOLFETTA, Andrea. *O documentário performativo no Cone Sul da década de 90*. Tese de pós-doutorado. Campinas: Ms, 2007.

MOREAU, Antoine (2010) "Le copyleft, la topie tournante de l'auteur.". In: *D'Ailleurs* – Revue de la Récherche de L'École Régionale de Beaux-Arts de Besançon, n. 2, primavera de 2010; disponível em <http://artlibre.org/archives/textes/709>, acessado em 4mai2011.

MOROZOV, Evgeni. *The Net Delusion*: The Dark Side of Internet Freedom. Nova Iorque: PublicAffairs, 2011.

_____. "Iran: Downside to the 'Twitter Revolution'" (Dissent, fall 2009[a]; www evgenymorozov com morozov_twitter_dissent pdf, 17-11-2009, 10h52min);

_____. From slacktivism to activism. [2009b] <http neteffect foreignpolicy com posts 2009 09 05 from_slacktivism_to_activism>, 24-11-2009, 12h42min)/

MÜLLER, Friedrich. *Quem é o povo?* A questão fundamental da democracia. São Paulo, Max Limonad, 1998.

NEGT, Oskar & KLUGE, Alexander. *Public Sphere and Experience*. Minneapolis: University of Minnesota, 1993.

NEUMARK, Norie, "Art/activism" In: CHANDLER, Annemarie e NEUMARK, Norrie (eds.). *At a Distance*. Londres, Cambridge: The MIT Press, 2006. p. 2-25.

NICHOLS, Bill, *Representing Reality*: issues and concepts in documentary, Indianápolis: Indiana University Press, 1991.

_____, *Blurred boundaries:* questions of meaning in contemporary culture. Indianápolis: Indiana University Press, 1994

NOTES FROM NOWHERE (Coletivo organizador). *We are everywhere*: the irresistible rise of global anticapitalism. Nova Iorque, Londres: Verso, 2003.

NÖTH, Winfried. “Máquinas Semióticas”. *Galáxia*, Vol. 1, No 1 (2001), p. 51-73. Também disponível em <http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/1265/1036>, acessado em 30set2010.

_____. *Handbook of Semiotics*. Indiana: Indiana University Press, 1990. p. 188-191, verbete “Magic”.

NOVAES, Thiago (2011). "Re: [submidialogia] compartilhando o código: manifesto para a engenharia reversa das redes", e-mail da lista submidialogia@lists.riseup.net, 19mar2011.

O'BRIEN, Danny (2006) “Chinese New Year: Resolutions for Google”. Disponível em <http://www.eff.org/deeplinks/2006/01/chinese-new-year-resolutions-google>, acesso em 26abr2011.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco;* a idelologia do espaço de arte. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarisante”, In: *Cinémas et Réalités* (Travaux XLI). Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Éxpression Contemporaine, Université de Saint-Étienne,1984;

_____, “Lecture documentarisante et problémes du documentaire” In: ODIN, Roger, De La Ficcion. Paris, Bruxelles: De Boeck, 2000. p. 127-140.

_____, . “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”. In: RAMOS, Fernão V. P. A. (Org). Teoria Contemporânea do Cinema volume II. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 27-46.

OEHLER, Klaus. “A response to Habermas”. In: KETNER, Kenneth Laine (Org.) *Peirce and Contemporary Thought*: Philosophical Inquiries. K.. New York, NY: Fordham University Press, 1995, p. 267-271.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

___. *Hélio Oiticica* (catálogo), Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Witte de With, Roterdam, 1992.

OMAR, Arthur, "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes*, volume LXXII, n.6, agosto 1978, p. 5-18.

OPSAHL, Kurt (2008) "Court Ruling Will Expose Viewing Habits of YouTube Users", disponível em <http://www.eff.org/deeplinks/2008/07/court-ruling-will-expose-viewing-habits-youtube-us>, acessado em 25abr2011

ORTELLADO, Pablo; RYOKI, André. *Estamos Vencendo*: resistência global no Brasil. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

OUDSHOORN, Nelly and PINCH, Trevor (Orgs.), *How users Matter*: The Co-Construction of Users and Technology. Cambridge: MIT Press, 2003.

PARENTE, André et CARVALHO, Victa de (2008) "Cinema as dispositif: Between Cinema and Contemporary Art". In: *Cinémas*: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, vol. 19, n° 1, 2008, p. 37-55.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____, The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. (Edição eletrônica) Volumes I-VI: Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. Volumes VII-VIII: mesma editora, 1958.

PENAFRIA, Manuela (2006) "O documentário segundo BazIn: Uma leitura de 'O que é o Cinema?', de André Bazin”. *Revista Doc On-Line*, n.1, dez 2006. Disponível em <www.doc.ubi.pt/01/manuela_penafria_bazin.pdf>, acessado em 23mai2011.

PENENBERG, Adam L. (1998) “Hacking Bhabha” <http://www.forbes.com/1998/11/16/feat.html>, 25mai2011

PESCE, Mark. “Piracy is Good? How Battlestar Galactica Killed Broadcast TV. <http://www.mindjack.com/feature/piracy051305.html> acesso em 21mar2011; _____.Weblog Future Street Consulting; <http://blog.futurestreetconsulting.com/>, acesso em 4mar2011; posts: “The Soul of Web 2.0” (10nov2010: 2010a); “The Blueprint” (5dez2010: b); “Hyperdemocracy” (12dez2010: c); “Smoke Signals” (28jan2011: 2011a).

PINTO, Júlio. *The reading of time*: a semantico-semiotic approach. Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1989.

PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003

PONECH, Trevor. *What is Non-Fiction Cinema?* On the Very Idea of Motion Picture Communication. Boulder: Westview Press, 1999.

PRIVACY INTERNATIONAL (2007b) “PHR2006 - Federative Republic of Brazil ”, disponível em <https://www.privacyinternational.org/article/phr2006-federative-republic-brazil >, acessado em 19abr2011 .

PRIVACY INTERNATIONAL. *A Race to the Bottom* - Privacy Ranking of Internet Service Companies, 2007. disponível em <http://www.privacyinternational.org/issues/internet/interimrankings.pdf >, a partir de <https://www.privacyinternational.org/article/race-bottom-privacy-ranking-internet-service-companies >, acessados em 19abr2011.

PUTIN WATCHER (2011) “Cyber war on Russian activist bloggers intensifies” http://putinwatcher.blogspot.com/2011/04/cyber-war-on-russian-activist-bloggers.html>, 12mai2011

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Comunicação intercultural: Vídeo nas Aldeias”. In *Geraes, Revista de Comunicação Social*. N. 49, 1998. pp. 44-49.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal.. o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

____. “A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema volume II*. São Paulo: SENAC, 2005. p. 159-228.

_____. "Indicialidade e Narratividade na Constituição da Imagem-Câmera". Imagens nº 1. Campinas: Ed. da UNICAMP, abril 1994.

_____. “Apresentação à Edição Brasileira”. In: JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2009.

RAYMOND, Eric “A Catedral e o Bazar” (1998) [1997] <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/tl000001.pdf>, acessado em 24/06/10

REIS, C. & LOPES, A.C.M. *Dicionário de Teoria Narrativa.* São Paulo, Ática: 1988.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

_____, “Investigando o sujeito: uma introdução”. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.) *O Cinema do real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, p. 234-257.

RESER; Rebecca; STEIDEL, Johannes Sebastian; MUELLER, Philipp; MESHKOVA, Ksenia (2008) "The Estonian-Russian cyberwar" <http://www.globalize.de/wp-content/uploads/2008/12/2008-002.pdf >, 12mai2011

ROTH, Laurent, “A câmara DV: órgão de um corpo em mutação” In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.) *O Cinema do real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005, p. 26-41.

ROUCH, Jean. *Ciné-ethnography*. Mineápolis e Londres: University of Minnesota Press, 2003a. p. 29-46 “The Camera and the Man” [1973a]; p. 87-101: “On the vicissitudes of the Self: The Possessed Dancer, the Magician, the Sorcerer, the Filmmaker, and the Ethnographer” [1973b]; p. 147-187: “Ciné-Anthropology” (entrevista com Enrico Fulghignoni), [1981]; p. 266-273: “The cinema of the future?” [1985];

_____. “Sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe.” In: DIETERLEN, Germaine (dir.) *Colloques Internationaux du CNRS n. 544 – La Notion de Personne em Afrique Noire*. Paris: CNRS, 1973b. p. 529-544.

_____. “Our totemic ancestors and crazed masters. In: HOCKINGS, Paul. (org.) *Principles of Visual Anthropology*. Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 2003b.

RUIZ, Polyanna. “Bridging the Gap: from the margins to the mainstream”, In: DE JONG, Wilma & al. (Orgs.), *Global Activism, Global Media*. Londres, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 194-207.

SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, Cap 3. “A Mulher Desencarnada”, p. 59-70

SALTER, Lee, “Democracy, New Social Movements, and the Internet: A habermasian Analysis”, in In: MCCAUGHEY, Martha e AYERS, Michael D. (Editores), *Ciberactivism*: Online Activism in Theory And Practice. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2003, p. 117-144.

SAMUEL, Alexandra W. *Hacktivism and the future of political participation*. Cambridge: Harvard University, (Tese de Doutorado, 2004). Cap. 4 "Hacktivism and state autonomy: the transnacional politics of policy circumvention”, disponivel em http://www.alexandrasamuel.com/dissertation/pdfs/Samuel-Hacktivism-entire.pdf, acessado em 25jun2010.

SANDOVAL, Greg (January 27, 2009) "YouTube users caught in Warner Music spat". Disponível em <http://news.cnet.com/8301-1023_3-10150588-93.html > acessado em 1ºabr2011.

SANTAELLA, Lúcia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. São Paulo, Editora. UNESP, 2004

SCHOT, Johan e BRUHEZE, Adri Albert de la, "The Mediated Design of Products, Consumption and Consumers in the Twentieth Century", In: OUDSHOORN, Nelly and PINCH, Trevor (Orgs.), *How users Matter: The Co-Construction of Users and Technology*. Cambridge: MIT Press, 2003. p. 229-245.

SCHVARZMAN, Sheila. (2007) "Tendências e perspectivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo ". In: MESQUITA, Cláudia et alii. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 30-37

SCHWARTAU, Winn (1999) "Cyber-civil disobedience: Inside the Electronic Disturbance Theater's battle with the Pentagon" <http://www.networkworld.com/news/0111vigcyber.html>, 13mai2011.

SCHWARTZ, Roberto. "As idéias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34. 2000

SEBEOK, Thomas, A. "Um, Dois, Três, UBERDADE Desta Vez". In: SEBEOK, Thomas A. & ECO, Umberto (orgs.), *O Signo de Três*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 1-12.

SEBEOK, Thomas, A. & UMIKER-SEBEOK, Jean. "'Você conhece meu método': Uma justaposição de Charles S. Peirce e Sherlock Holmes". In: SEBEOK, Thomas A. & ECO, Umberto (orgs.), *O Signo de Três*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SÊNECA, Lúcio Anneo. *Sobre a brevidade da vida*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SIDESHOW-COALITION (2010) "AMICUS CURIAE IN SUPPORT OF DEFENDANTS", disponível em <http://www.eff.org/files/Sideshow-Coalition-amicus.pdf>, acessado em 25abr2011.

SIDORENKO, Alexey (2011) "Russia: Distributed Denial of LiveJournal" <http://globalvoicesonline.org/2011/04/08/russia-distributed-denial-of-livejournal/print/>, 12mai2011

SITRIN, Marina "Weaving Imagination and Creation". In: SOLNIT, David. *Globalize Liberation*. São Francisco: City Lights Press, 2004. p 263-276.

SOBCHACK, Vivian Carol. "Toward inhabited space: The semiotic structure of camera movement in the cinema." In: *Semiotica*, n. 41, vol I/4, p. 317-335. Amsterdã: Mouton Publishers, 1982.

_____. *The Address of the Eye*: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. "The scene of the screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'", In: GUMBRECHT, H. U. e PFEIFFER, K. L. (Orgs.), *Materialities of communication*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994, p. 83-106.

_____."Phenomenology and the film experience." In: WILLIAMS, L. (Org.) *Viewing positions: ways of seeing film.* Nova Brunswick e Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1995. p. 36-58.

SOLNIT, David e SOLNIT, Rebecca, *The Battle of the Story of The Battle of Seattle*. Edimburgo, Oakland, Baltimore: AK Press, 2009.

SOLNIT, Rebecca. *Storming the Gates of Paradise*: Landscapes for Politics. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2007.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUKI, Nádia. *Hannah Arendt e a Banalidade do Mal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo: Ática, 1993.

STALBAUM, Brett (s/d) "The Zapatista Tactical FloodNet" <http://www.thing.net/~rdom/ecd/ZapTact.html>, 13mai2011.

STALLMAN, Richard. “The GNU Operating System and the Free Software Movement”. In: DiBona, Chris; Ockman, Sam; Stone, Mark. *Open Sources*: voices of the Open Source Revolution. Sebastopol (EUA): O'Reilly Media, 1999. p. 53-70.

_____.[1992] “Why Software Should Not Have Owners”, <http://www.gnu.org/philosophy/why-free.html>, 14nov2009;

_____.[1994] "The Free Software Definition" <ttp://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html>, 14nov2009.

STAM, Robert [2000]. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

STEYERL, Hito (2002) "The Articulation of Protest" (disponível em <http://www.republicart.net/disc/mundial/steyerl02_en.htm> , acessado em 26 de janeiro de 2010)

STOLLER, Paul (1992) "Artaud, Rouch, and The Cinema of Cruelty", In: *Visual Anthropology Review*. Volume 8, Issue 2, pages 50–57, Setembro de 1992; também disponível em <http://insightsproduction.net/seeds/Rouch_Artaud.pdf>, acessado em 16mai2011.

STRINGER, 2005? "This is what democracy looks like; imc's collaborative mode of production", http://tish.linefeed.org/video.html, 27Dez2009, 11h51min; http://www.whisperedmedia.org/ showdown.html, 27abr2010, 11h45min

SUBCOMANDANTE MARCOS (2001) "El color de la tierra", In: *Nurío: Los purépechas reciben a más de 40 pueblos indios y al EZLN*. Boletín Chiapas 2001 No.1, Nurío, Michoacán, del 2 al 4 de marzo de 2001. <http://derechoshumanos.laneta.org/chiapas_2000/boletin1/editorial.htm - (cache do Google, 28jul2011).

TADDEI, Renzo. “Notes on the semiotic phenomenology of social discrimination.”. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 17. p. 147-159, jun. 2009

TEDESCO, Marina Cavalcanti. "Depois do disparo: uma análise da apropriação das últimas imagens de Brad Will por documentários brasileiros e mexicanos". In: *Revista Doc On-line*, n.08, Agosto 2010, disponível em <www.doc.ubi.pt>, acessado em 4out2010, pp. 149-168.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no brasil - tradição e transformação*. São Paulo, Summus Editorial, 2004.

_____. “Documentário expandido – Reinvenções do documentário na contemporaneidade ”. In: Mesquita, Cláudia et alii. *Sobre fazer documentários*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. p. 39-43.

TEJERA, Victorino "Has Habermas Understood Peirce?". In: *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, inverno de 1996, Vol. 32 Issue 1, p. 107-125

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*: Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. moderna: Petrópolis: Vozes, 1996;

_____. *A mídia e a modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1998.

THOMSON, Ian (2007) “Russia 'hired botnets' for Estonia cyber-war”, <http://www.scmagazine.com.au/Tools/Print.aspx?CIID=82600>, 12mai2011

TOFT, Amoshaun (2001), "Prefigurative Politics in the Pro-Democracy Movement". In: *Harbinger* Vol. 2 No. 1 1ºout 2001; <http://www.social-ecology.org/2001/10/prefigurative-politics-in-the-pro-democracy-movement/>[21mar2010, 12h42min])

TOMAS, David. *Transcultural spaces and transcultural beings*. Boulder: Wesview Press, 1996.

_____. “Art, Psycastenic Assimilation, and the Cybernetic Automaton”. In: GRAY, Chris Hables; FIGUEROA-SARRIERA, Heidi J.; MENTOR, Steven (Eds.). *The Cyborg Handbook.* Nova Iorque, Abingdon: Routledge, 1995. p. 255-266.

_____. *Beyond the Image Machine*: a history of visual technologies. Londres, Nova Iorque: Continuum, 2004.

U.S. COPYRIGHT OFFICE. The Digital Millennium Copyright Act Of 1998. Summary. December 1998. <http://www.copyright.gov/legislation/dmca.pdf>, acesso em 24mar2011.

VAN LOON, Joost. “Chronotopes: Of/in the Televisualization of the 1992 Los Angeles Riots”. In: *Theory, Culture & Society*, maio de 1997, 14: 89-104.

VAN EIGEM, Raoul [1967]. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

VARGAS, Heidy. *Documentário na TV*: a construção da estética documentária no Globo Shell/Globo Reportes. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Universidade Estadual de Campinas, . Orientador: Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos.

VEGH, Sandor. “Classifying Forms of Online Activism The Case of Cyberprotests against the World Bank” In: MCCAUGHEY, Martha e AYERS, Michael (Orgs). *Cyberactivism*: Online Activism in Theory and Practice. Nova Iorque: Routledge, 2003. p. 71-95.

VIDEOBRASIL, Associação Cultural (s/d). *FF>>Dossier 001 Angela Dentanico e Rafael Laim*, disponível em <http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/ffdossier001/ind.htm> acessado em 12 jul 2010.

VIDEOHACKERS. “Entrevista com VideoHackers sobre 'A20 - Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec'” [2009]. Disponível em <http://estudiolivre.org/el-gallery_view.php?arquivoId=7927> acessado em 19Mai2010.

WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nova Iorque: Zone Books, 2002. Warner, Michael. "The Mass Public and the Mass Subject". In: CALHOUN, Craig (editor), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 1992. p. 377-401.

WELLS, Tatiana [Bartolina Sissa] (2011a). "Manifesto para a engenharia reversa das redes". In: OUTRAS PALAVRAS <http://rede.outraspalavras.net/outras/?p=3613>, 18mai2011. __.(2011b). "Re: [submidialogia] compartilhando o código: manifesto para a engenharia reversa das redes". e-mail da lista submidialogia@lists.riseup.net, 20mar2011.

WHITEHEAD, Alfred N. *Process and Reality*: an Essay in Cosmology. (edição corrigida). Nova Iorque: Free Press, 1978 (edição original de 1929).

WINSTON, Brian. “The Documentary Film as Scientific Inscription”, In: RENOV, Michael (Editor) *Theorizing Documentary*, Nova Iorque, Londres: Roudtledge, 1993. ____. *Claiming the Real*: The Griersonian Documentary and Its Legitimations, 1995, p. 259. __. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. Londres: BFI Publishing, 2000. ,“A maldiçao do 'jornalístico' na era digital”, In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir O cinema do real, São Paulo: Cosac e Naify, 2005, p. 26-41

WIPO (1998) "WPPT Notification No 1; WIPO Performances and Phonograms Treaty; Signatories"; "WCT Notification No 2; WIPO Copyright Treaty; Signatories"; <http://www.wipo.int/treaties/en/notifications/wppt/treaty_wppt_1.html> e <http://www.wipo.int/treaties/en/notifications/wct/treaty_wct_2.html>, acesso 24mar2011.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

WOLTON, Dominique, *Internet, e depois?* uma teoria crítica das novas mídias. Porto Alegre: Sulina, 2003 [2000].

WORTH, Sol, and ADAIR, John. *Through Navajo Eyes*: An exploration in film communication and anthropology. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

YOUTUBE (2010a). *Termos do Serviço*. <http://www.youtube.com/t/terms>, acessado em 20abr2011.

YUEN, Eddie, “Introduction: 9/11 Prologue”, In: Eddie Yuen et alii (Editores), The Battle of Seattle: the new challange to capitalist globalization, Nova Iorque: Soft Skull Press, 2002, p. 3-4.

ZBIKOWSKI, Dörte. “Jürgen Klauke – Faces”. In: LEVIN, Th. Y., FROHE, U. & WEIBEL, P. *Control Space* – Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Karlsruhe, Cambridge e Londres: ZKM Center for Art and Media e The MIT Press, 2002, p. 194-199.

Referências cinematográficas

¡Resistencia! Tearing Down Fences, Derribando Barreras , Sonia Angelia Diehl, (Pan Left Productions), 2004

4.Cílios. GPCI. Brasília, 2005. (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 2

/aquilá/. spmb - Eduardo Aquino e Karen Shanski. Winnipeg - Canadá/São Paulo. 2005. (5'30"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

3 Healers. Owen Oppenheimer. 2006. (20'28"). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

3 Montes. Rafael Campos Rocha, Wagner Morales e Wagner Malta Tavares. São Paulo. 2001. (7'29"). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

468. BijaRi. São Paulo. (5'29"). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 1 -

7 de Janeiro. Aparelho. Belém. 07/01/2007, aniversário da Cabanagem. (3'45). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

A Bahia De Euclides Da Cunha - Carlos Pronzato, 55min., 2010

À bientôt, j'espère (55min) Chris Marker (Iskra, Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles, França, 1968)

À contre - courant: Dilúvio. Maria Ivone dos Santos. Porto Alegre. 2005. (11'06"). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço

A Festa da Moça (18min), Vincent Carelli (Vídeo nas Aldeias, Brasil, 1987)

A lenda do Menossão. Antônio Reis Júnior, Sebastião Cirili e Túlio Tavares, Eduardo Verderame. São Paulo, 2003. (5'40''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

A materialização do Menossi no início do milênio. Túlio Tavares, Eduardo Verderame, Zeca Baleiro e Catatau . São Paulo, 2003. (2'19''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

A Pirâmide Humana (La pyramide humaine), (90min) – Jean Rouch (Les Films de la Pléiade, França, 1961)

A Quarta Guerra Mundial (The Fourth World War) (78 min) Rick Rowley (Big Noise Films, EUA, 2003)

A reunião com a polícia. Túlio Tavares, Flávia Sammarone. São Paulo. 2005. (7'11''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

A revolução não será televisionada - 6. ARNSTV. São Paulo. 2003. (26'). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 1 . Circuitos Compartilhados, Programa editado com os seguintes vídeos e filmes: *B T*, de Carlo Sansolo; *Realidade Transversa II*, de BijaRi; *A draga que vem*, de Michael Arms; *Transit*, de Regina Silveira; *Out of Control*, de The Chemical Brothers; *A revolução não será televisionada o show*, de Daniel Lima, Unidade Móvel e Cia. Cachorra; *Tizum Tzum*, de Carlo Sansolo; *O cangaceiro* (trecho do filme), de Lima Barreto.

A última feira. Ideário. Hermano Figueiredo. Arapiraca. AL. 2005. (20'). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 2

A20 – Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec (19min), VIDEOHACKERS, 2008

ABC da Greve (75min), Leon Hirszman (Brasil, 1990)

Ação Comum. Rubens Mano. Rotterdam - Holanda. 2003. (12'09''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Ação orgânica. Claudia Zanatta. Porto Alegre. 2003/2004. (5'06''). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço -

ACMSTC - Arte contemporânea no Movimento dos Sem - Teto do Centro. Catadores de Histórias, Túlio Tavares. São Paulo. 2003. (18'20''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Acredite em suas ações. GIA, Everton Santos. Salvador. 2006. (7'48''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

ACT. ACT, Marcus Davi. Curitiba. 2007. (15'44''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 4

Agiottagem. Carlos H. Tullio. Curitiba. 2003. (1'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Ajuste Laranja. Grupo Laranjas. Porto Alegre. 2003 (11'56''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Almoço na Relva. Ações coletivas / Rubens Pileggi. Londrina. 2002. (5'41''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

Arra olo raar... Marcelo Coutinho. Rio Grande do Sul. 2007. (12'44''). Circuitos Compartilhados, Programa 8 - Areal e Arena .

ArtDoor. Jomard Muniz de Britto. Recife. 1981. (24'30''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Arte Cemiterial e ProposAções. Paulo Bruscky. Recife. 1971. (4'16''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Arte de Portas Abertas. Chave Mestra, Pablo Fagundes. Rio de Janeiro, 2004 (6'16''). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 3 - Direção: Pablo Fagundes - Imagens: Tito Nogueira

Arte/Pare. Paulo Bruscky. Recife. 1973. (4'05''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Artexpocorponte. Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Recife. 1973. (2'21''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Artifícios do Olhar. Joacélio Batista e Pablo Lobato. 2005. (20'). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

Artistas Federais no Bleim Bleim. Túlio Tavares, Daniel Lima e ARNSTV. São Paulo, 2003. (2'00''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Artraffic. Cuquinha. Rio de Janeiro, 2007. (6'45''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 3

ARTSHOP. Túlio Tavares, Bruna Tavares Ricardo Ramalho e ARNSTV. São Paulo, 2003. (2'40''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

ArtShow. Sergio Moura, epa! (Circuitos Compartilhados), Fundação Cultural de Curitiba. Goto. Vanessa Snatos. Curitiba. 1978/2008. (25'47''). Circuitos Compartilhados, Programa 2 - Anos 70 e 80 - ArtShow (25'47'') - Vídeo digital. Curitiba, 2008. -

As banhistas. Clóvis Dariano. Porto Alegre. 1973. (2'54''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 4

As chaves certas que abrem as portas certas. Túlio Tavares, Nicolau Sevcenko e Rodrigo Barbosa. e Eduardo Verderame. São Paulo, 2003. (5'08''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Atlanta. GPCI. Atlanta, EUA, 1997. (20'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 1

Atravessando uma Porta. Marcos Hill. 2006. (21'55''). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

Atrocidades Maravilhosas. Lula Carvalho, Renato Martins, Pedro Peregrino e Alexandre Vogler. Rio de Janeiro. 2002. (18'). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias

Táticas DVD 1 - Realização: Lula Carvalho, Renato Martins, Pedro Peregrino - Coordenação da ação: Lula Carvalho e Alexandre Vogler - Original em 35mm.

Bandeira de Farrapos. Martha Niklaus. Rio de Janeiro. 1993. (7'41"). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 2

Bandeira. Rodrigo Araújo. São Paulo. 2005. (3'34"). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Barras. Carlos H. Tullio. Curitiba. 1990. (5'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Batalha no Rio Grande (Bataille sur le Grand Fleuve) (33min) – Jean Rouch, (IFAN, França, 1951).

Battle in Seattle (99min) Stuart Townsend (Hyde Park Entertainment / Insight Film Studios / Remstar Productions, EUA / Canada, 2007)

Bela Vista. Luciana Costa. São Paulo. 2005. (4'59"). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Bicicletada. Bicicletada de Curitiba. 2008. (5'49"). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Boca de Lixo (50min) – Eduardo Coutinho (Centro de Criação de Imagem Popular, Brasil, 1993)

Bolivia, La Guerra Del Agua - Carlos Pronzato, 40min., 2007.

Bolivia, La Guerra Del Gas - Carlos Pronzato, 60min., 2003.

Brad – Uma noite mais nas barricadas (55min) Miguel Videohackers (Videohackers / Família Bastos, Brasil / Espanha, 2008)

Breaking the Bank (74min.) (Big Noise Films / Changing America / Headwaters Action Video Collective / JustAct / Paper Tiger TV / Sleeping Giant Productions / VideoActive

and Whispered Media / Wholesome Goodness / Independent Media Center, EUA, 2000)

Bruna e o parangomonstro ou Amor Divino. Túlio Tavares, Bruna Tavares e Eduardo Verderame. São Paulo, 2003. (2'43"). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Buscando A Allende - Carlos Pronzato, 70min., 2008

Cais. Grupo Pois. Porto Alegre. 2005. (4'33"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 4

Carabina M2. Un Arma Americana. El Che En Bolivia - Carlos Pronzato, 90min., 2007.

Caracoles: New Paths of Resistance/ Caracoles: los nuevos caminos de la resistencia (42min) "18 videomakes zapatistas" (Chiapas Media Project, Mexico / EUA2003)

Caramurú, O Galego Tupinambá - Carlos Pronzato (Co-Dir. De Lois Pérez Leira), 55min., 2010,

Carnaval Cultura Coletiva. GIA, Everton Santos. Salvador. 2006. (3'41"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Cartilagens. GPCI. Brasília, 1998. (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 1

CEP 20.000. Daniel Zarvos e CEP 20. 000 (Chacal, Guilherme Zarvos, Michel Melamed). Rio de Janeiro, 2005. (52'). Circuitos Compartilhados, Programa 7 - CEP 20. 000 -

Cildo Meireles. Wilson Coutinho. Rio de Janeiro. 1979. (11'). Circuitos Compartilhados, Programa 2 - Anos 70 e 80 -

Classe de lutte (37min) Chris Marker (Societe pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles SLON) , France, 1969)

Comedia Negra De Buenos Aires. Teatro Afro-Argentino - Carlos Pronzato, 37min., 2011, Español

COMPARTILHE. Copie, é legal.(5min) – Jacaré (Jacaretubes / Dipdjurah Pictures, Brasil, 2010)

Complexos Vazios. Grupo Pois. Porto Alegre. 2004. (6'25''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 4

Composições no fio - Partituras Mutantes. Paulo Bruscky . Gravatá - PE. 1979. (3'01''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Comunidade Ativismo e a cena downtown - um documentário independente sobre a cena experimental de Nova York. Cristiane Bouger. New York - Curitiba. 2006. (1h04'16''). Circuitos Compartilhados, Programa 13 - Comunidade Ativismo e a cena downtown (NY) - DVD 1 – Extras

Comunidade Ativismo e a cena downtown - um documentário independente sobre a cena experimental de Nova York. Cristiane Bouger. New York - Curitiba. 2006. (1h04'16''). Circuitos Compartilhados, Programa 13 - Comunidade Ativismo e a cena downtown (NY) - DVD 2

Conserto_Polavra. Sálvio Nienkötter, Orquestra Organismo, Vanessa Santos. Curitiba. 2007. (6'14''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Contorno. Ações coletivas / Rubens Pileggi. Londrina. 2003. (7'48''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

Contramão no e/ou. e/ou. Curitiba. 2007 (8'07''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Costumes. Cuquinha. Rio de Janeiro, 2007. (22'13''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 3

Couve - flor - Microcomunidade Artística Mundial. Couve - flor, Sthéphany Mattanó. Curitiba. 2007. (22'13''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

Cristo Vermelho. Ducha, Fran, Laura Lima. Rio de Janeiro, 2001. (54'42''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 5

Crônica de um Verão (Chronique d'un été) (85min) - Jean Rouch e Edgar Morin (Argos Films, França, 1961)

Cruzando Fronteras / Border Crossings (Cruzando Fronteiras), Heather Lares (Pan Left Productions, La Coalición de Derechos Humanos), 2000

Ctrl C_ctrl_C I. GPCI. Brasília, 2005. (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 2

Ctrl C_ctrl_C II. GPCI. Brasília, 2005. (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 2

Desculpe o transtorno estamos em obra. Grupo Urucum. Rio de Janeiro. 2002. (5'22''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Desenhando no vento. Belo Horizonte. 2005. (6'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Desligare na Funarte & Arremesso público da TV. Goto e Luís Andrade. Rio de Janeiro. 2008. (1'19''). Circuitos Compartilhados, Programa 12 - Desligare - DVD 2

Desligare, parte 1: Percurso / cena. 2007. (1h58'). Circuitos Compartilhados, Programa 12 - Desligare - DVD 1

Desligare, parte 2: Tela / Espelho. Goto e participantes. Curitiba. 2007. (22'32''). Circuitos Compartilhados, Programa 12 - Desligare - DVD 2

Desligare: Percurso / cena, simplificado. Goto e participantes. Curitiba. 2007. (3'06''). Circuitos Compartilhados, Programa 12 - Desligare - DVD 2

Desligare: Tela / Espelho, simplificado. Goto e participantes. Curitiba. 2007. (1'04''). Circuitos Compartilhados, Programa 12 - Desligare - DVD 2

Despejados do Mundo. Túlio Tavares, Eduardo Verderame e Nicolau Sevcenko. São Paulo, 2003. (3'37''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Destruindo o monolito. Telephone colorido. Recife. 2000 (1'15''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 3

Dignidade. Coletivo Elefante. São Paulo. 2005. (2'10''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Dirigível Olho Grande. Alexandre Vogler e Flávio de Carvalho. Rio de Janeiro. 2003. (4'17''). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 1

Divisória imaginária. Grupo Urucum. Macapá. 2003. (7'05''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Domingo na Urbe. InterluxuArteLivre. Curitiba. 2005. (17'38''). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

Duelo. Paulo Bruscky e Daniel Santiago. Recife. 1980. (3'14''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Duplo mortal parafuso - estratégias artísticas - Recife 1980. Joana D'Arc de Souza Lima e Maurício Castro. Recife. 2008. (20'14''). Circuitos Compartilhados, Programa 2.

É a questão. Ricardo Basbaum. Campinas, 1991. (10'53'') Circuitos Compartilhados, Programa 5 - NBP + eu/você

E: Ricardo Basbaum, 2003 (23'18''). Circuitos Compartilhados, Programa 5 - NBP + eu/você

Ebulição. Giordani Maia. Rio de Janeiro. 2002. (8'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Edifício Master (1h50min) - Eduardo Coutinho (Videofilmes, Brasil, 2005)

EIA - 2005. EIA. São Paulo. 2005. (22'43''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 4

El Cacerolazo. La Rebelión Argentina - Carlos Pronzato, 60min., 2002.

Eletrocardiograma Social do Centro - Mapeamento das Ocupações. Túlio Tavares, Antônio Brasiliano. São Paulo. 2006. (2'27"). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Eliot & Sica. Eliot & Sica. São Paulo. 2006. (40'). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Em 5 segundos. InterluxuArteLivre. Curitiba. 2008. (16'15"). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

Em torno de eu x você. Ricardo Basbaum, 2000 (14'44"). Circuitos Compartilhados, Programa 5 - NBP + eu/você

Encontro no intervalo - Arroio Dilúvio. André Severo e Maria Helena Bernardes. Porto Alegre. 2002. (15'45"). Circuitos Compartilhados, Programa 8 - Areal e Arena

Endereçamento: Fração Localizada - Dilúvio. Maria Ivone dos Santos. Porto Alegre. 2004. (14'22"). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço

Endereçamento: Vendo a vista. Maria Ivone dos Santos. Florianópolis. 2004. (7'50"). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço

Entre estas coisas chamadas obras de arte. Túlio Tavares, Rafael Adaime e Ricardo Basbaum. São Paulo, 2005. (1'55"). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Entre o novo e o nada. Documentário. Márcio Almeida. Recife. (12'54"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 2

Entre o novo e o nada. Márcio Almeida. Recife. 2006. (13'58"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 2

Escolha de um Novo Presidente (Geisel). João Batista de Andrade (TV Cultura, Brasil, 1974)

Essa é a Cara da Democracia/ This is what democracy looks like – Big Noise Filmes, Indymedia

Estados Temporários. - JK1. O mergulho. Porto Alegre, 2006. (3'30''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Estados Temporários. JK2. O mergulho. Porto Alegre, 2006. (5'34''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Estar. GPCI. Brasília, 2006. (10'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 2

Estética do Camelô. Paulo Bruscky. Recife. 1982. (5'51''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Eu já fui seu irmão (32min) – Vincent Carelli (Vídeo Nas Aldeias, 1993, Brasil)

Exercícios (Exposição). Jomard Muniz de Britto. Recife. 1980. (5'34''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Exposição Obra Aberta. FVCB. Porto Alegre. 2008. (39'). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

Extensão: Relações informais dentro de um espaço/tempo informal. Giordani Maia. Rio de Janeiro. 2001. (15'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Eye of the Storm (No olho do Furacão) – Indymedia Argentina (2003)

Fábrica Brukman Bajo Control Obrero - Carlos Pronzato, 40min., 2003.

Férias Prolongadas (De grotte vakantie) (131min) Johan van der Keuken (Pieter Van Huyskee Film & TV, Sylvia Baan, Holanda, 1999)

Fernando Lugo. De Obispo A Presidente Del Paraguay - Carlos Pronzato, 50min., 2008

Festival Hype SESC Pompéia. Zaratruta. São Paulo. 2005. (2'59''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

File / Casa das Caldeiras. Zaratruta. São Paulo. 2005. (2'50''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Filme Taquara. Nervo Óptico. Taquara - RS, 1977/1978?. (15'22"). Circuitos Compartilhados, Programa 2 - Anos 70 e 80 -

First Contact (58min) Robin Anderson, Bob Connolly, (Institute of Papua New Guinea Studies / Arundel Productions, Australia, Canadá, EUA, 1982)

Fogo Cruzado. Ronaldo Duarte. Rio de Janeiro. 2002. (4'38"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Free Time. Daniele Marx. Mojácar - Espanha. 2005. (9'08"). Circuitos Compartilhados, Programa 9

Fumacê do descarrego. Grupo Rradial. Rio de Janeiro. 2002. (4'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Fundação do Museu do Poste. Museu do Poste. Octávio Camargo e outra coisa. Curitiba. 2004. (17'05"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 2

Fundos de outdoor. Carlos H. Tullio. Curitiba. 2003. (1'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Genoa Red Zone - "Whatever force necessary" (1h5min), Indymedia Productions, (Rede Indymedia, internacional, 2001)

Get That Camera! (6min) - FluxRostrum (2007)

Glória em Menossis. Túlio Tavares, Silvio Tavares e Eduardo Verderame . São Paulo, 2003. (2'45"). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

GNPBCPI. GPCI. Brasília, 1997. (5'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 1

Go to the window and look. Claudia Zanatta. Porto Alegre. 2005. (7'06"). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço

Graffiti. Paulo Bruscky. New York. 1982. (3'29''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Granito de Arena (59 min) Jill Freidberg (Corrugated Films, México, 2005)

Gringo in Rio. Ricardo E. Machado. Rio de Janeiro. 2004. (13'). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 1 - Ricardo E. Machado

Horendi (72min) Jean Rouch (Centre National de la Recherche Scientifique / Comité du film Éthnographique, França, 1972)

Humain, trop humain (75min) Louis Malle, René Vautier (Nouvelles Éditions de Films, França, 1975)

I - Indymedia, Argentina and The Questions of Communication... (01h25min) Raphael Lyon and Andres Ingoglia (Indymedia Argentina, 2005)

IAL. InterluxuArteLivre. Curitiba. 2005. (8'). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

Immokalee, una historia de escavitud e liberdad, a story of slavery and freedom, Jeff Imig (Pan Left Productions), 2005?

Infração: Consumo de imagem. Marssares. Rio de Janeiro. 1998. (2'39''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2 – Ação: Marssares. Edição por telefone: Marssares e Goto, 22 - 04 - 2005

Intervalo de Coveiros. Ricardo E. Machado. Curitiba. 2008. (2'). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 1 - Ricardo E. Machado

Intrepid shadows (18 min.) Alfred Clah, Sol Worth; John Adair, MoMA - NY (Museum of Modern Art Film Library, EUA, 1966)

Jallalla (Que Viva!) Bolivia. Evo Presidente! - Carlos Pronzato, 60min., 2006.

JFK (189min) – Oliver Stone (Warner Bros. Pictures / Canal+ / Regency Enterprises / Alcor Films / Ixtlan / Camelot, França / EUA, 1991)

Jogo da Velha. Rosana Ricalde e Felipe Barbosa. Fortaleza. 2002. (6'45''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Kilometer 0 (59min) CMI-Cancum (2003)

L'avancée. Nesrine Khodr. 2006. (13'52''). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

Lavagem da Praça dos Três Poderes. Projeto Entorno. Brasília. 2002. (3'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Lavapés. GPCI. Brasília, 1998. (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 2

Les raquetteurs (15 min) Michel Brault (National Film Board of Canada, Québec, 1958)

Leve. Brígida Campbell. Belo Horizonte. 2004 (3'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Level Five (Nível 5), (1h46min) - Chris Marker (Les Films de l'Astrophore / Argos Films, França, 1997)

Liberte - se (Placa, Bala e Faixa). ARNSTV & Cia. Cachorra. São Paulo. 2004. (21'40''). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 1 -

LMNUZX, Fogo! Paulo Bruscky. Recife. 1980. (0'12''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Madres De Plaza De Mayo - Memória, Verdade, Justiça - Carlos Pronzato, 40min., 2009

Manifestação dos Artistas. Túlio Tavares, Flávia Sammarone, Alexandre Rüger. São Paulo. 2006. (7'58''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Manifestação Internacional de Performance - Vídeos - registros das performances, palestras e exposições que integram a MIP. (1h20'). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 1 - CEIA - MIP -

Mapuches, Un Pueblo Contra El Estado - Carlos Pronzato, 60min., 2010

Matéria da TVE RS. Fundação Vera Chaves Barcellos. Porto alegre. 2005. (4'45''). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

MAU WAL Encontros traduzidos. Brasil. 2002. (52'41''). Circuitos Compartilhados, Programa 11 - MAU/WAL Vídeo Brasil.

Me & you . Ricardo Basbaum, 1999 (12'). Circuitos Compartilhados, Programa 5 - NBP + eu/você -

Me convida. Projeto Matilha. Fabiana Prado. São Paulo. 2006. (5'). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 1 - Direção: Fabiana Prado - Edição: Geandre Tomazoni - Trilha sonora: DJ Malocca - Realização: Projeto Matilha

Memória de um Rio. Vera Chaves Barcellos. Porto Alegre. 1980. (5'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Menossi para prefeito da Bienal. Túlio Tavares, Rodrigo Araújo, Flávio Araújo, Mariana Cavalcante e Bijari. São Paulo, 2002. (9'10''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Menossi, o agente federal. Ricardo Ramalho. São Paulo, 2003. (2'45''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Minuto Laranja. Grupo Laranjas. Porto Alegre. 2003 (1'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Movimentos Leves. Marco Paulo Rolla. 2006. (6'43''). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

Mtd La Matanza, Una Experiencia De Autonomia - Carlos Pronzato, 50min., 2002.

Música em Manaos. Guilherme Vaz. Centro do Brasil, 1998. (25'34''). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 2 - Orquestra Filarmônica do Teatro Amazonas - Maestro e compositor: Guilherme Vaz - Diretor de cinema: Sérgio Bernardes. - Solo violino paleolítico Iritiraam: Rosa Gavião Ikolen -

Editor: Ana Costa Ribeiro - Designer de som: Alexandre Gwaz - Produção: ACESA, Rio de Janeiro.

Nômada. André Severo. Porto Alegre. 2003. (51'20''). Circuitos Compartilhados, Programa 8 - Areal e Arena

Noninoninono. Noninoninono. Recife. 2002. (7'48). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

Novas bases instrumentais. Orquestra Organismo, Glerm Soares e Vanessa Santos. Curutiba. 2007. (1'43''). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

O dia do Nada. Dia do Nada, Leonardo Delai Lucas, Rubens Pileggi. Londrina. 2005. (6'51''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

O Espírito da TV (18min) – Vincent Careli (Vídeo Nas Aldeias, Brasil, 1990)

O homem invisível. O objeto invisível. Túlio Tavares, Ricardo Basbaum. São Paulo. 2000. (9'22''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

O Impostor. Museu do Poste. Octávio Camargo e Ricardo E. Machado. Curitiba. 2004. (57'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 2

O mar, a escada e o homem. Rosana Ricalde, Felipe Barbosa e Fernando Baena. Rio de janeiro. 2002. (6'20''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

O palhaço leigo – Ricardo Ramalho, 2005

O palhaço leigo / O artista. Ricardo Ramalho. São Paulo. 2005. (3'02''). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

O palhaço leigo / O colecionador. Ricardo Ramalho. São Paulo. 2005. (6'). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

O palhaço leigo / O curador. Ricardo Ramalho. São Paulo. 2005. (2'33''). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

O palhaço leigo / O Marchand discute projeto do artista. Ricardo Ramalho. São Paulo. 2005. (5'09"). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

O palhaço leigo / O Marchand. Ricardo Ramalho. São Paulo. 2005. (3'07"). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

O Q. rola você V. Ronaldo Duarte. Rio de Janeiro. 2001. (4'45"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Octubre Negro en Oaxaca, (60min, contendo: *Agresión en Calicanto*; *Entrada de FPF en Viguera*; *Enfrentamiento APPO PFP en el tecnológico*; *Enfrentamiento APPO PFP en Pueblo Nuevo*; *Agresión de la FPF en símbolos patrios*; *Marcha de repudio a la militarización de Oaxaca*; *Un día antes de la represión*) Mal de Ojo TV (México, 2006)

Ocupação Guapira. Catadores de Histórias. Rafael Adaime. São Paulo. 2004. (15'). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 1

Ocupar, resistir, Construir, Viver. Túlio Tavares, Antônio Brasiliano, Júlia Tavares. São Paulo. 2005. (5'46"). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Olinda. Paulo Bruscky e Regina Vater. Olinda. 1980. (2'17"). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Os catadores de orvalho esperando a felicidade chegar. Grupo Urucum. Macapá. 2001. (5'04"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Os Mestres Loucos (Les Maîtres Fous), (36min) – Jean Rouch, (Les Films de la Pléiade, França, 1955).

Os Mestres Loucos (Les Maîtres Fous), (36min) – Jean Rouch, (Les Films de la Pléiade, França, 1955)

Ovo - Flor. Clóvis Dariano. Porto Alegre. 1973. (3'09"). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 4

Ovo no asfalto. Grupo Rradial. Rio de Janeiro. 2002. (4'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Palíndromos. Luís Andrade. Rio de Janeiro. 2001. (23'32). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 2

Palladium. GPCI. Brasília, 1995. (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 1

Papeleras Go Home - Carlos Pronzato, 40min., 2009.

Parabolic People (41min) - Sandra Kogut (Centre International de Création Vidéo Montbéliard Belfort, Brasil, 1991)

Paracildo. Wagner Malta Tavares. São Paulo. 2001. (7'11"). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Paralelo 30. Joacélio Batista. 2005. (11'43"). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

Paralelo 36 (58min)– José Luís Tirado, (Zap Produções / Canal Sur Television, Sevilha, 2004)

Parangolé. (6'59") Lourival "Cuquinha" Batista. Rio de Janeiro, 2002. Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 3

Paredes Pinturas - O trabalho da Artista Plástica Mônica Nador. Ludmila Ferolla, Mares Produções. Rio de Janeiro, 2005 (1h 03'24"). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 3

Partituras Velozes. Paulo Bruscky. New York. 1982. (2'43"). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Passageiro, profissão repórter (Professione: reporter) – Michelangelo Antonioni (Compagnia Cinematografica Champion / CIPI Cinematografica S.A. / Les Films Concordia , Itália / Espanha / França , 1975)

Passaporte Húngaro (1h12min) – Sandra Kogut, (Radio Télévision Belge Francophone / Zeugma Films, Bélgica / França / Brasil, 2001)

Pastor Robson. Ricardo E. Machado. Curitiba. 2000. (32'). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 1 - Ricardo E. Machado

Paulo Bruscky, Bruxo. Reportagem: Paulo André Leitão. Recife. 1983. (9'27''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Peneira. Cia Cachorra. São Paulo. 2006. (8'). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 1 - Direção: Fabiana Prado - Imagens: Chico Linares e Melina Anthis - Edição: Chico Linare - Trilha sonora: Will Robson

Persépolis (Persepolis) – Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi (2.4.7. Films, France 3 Cinéma, Kennedy/Marshall Company, French Connection Animations, Diaphana Films et alii; França/EUA), 2007

PhP. Giordani Maia, Marcelo Cucco, Tato, Alexandre Sá e Edson Barrus. Rio de Janeiro. 2002. (10'28''). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

Picasso nem de graça. Túlio Tavares, Eduardo Verderame e Milton Neves. São Paulo, 2003. (2'08''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Pipeiros dos Prazeres. Goto. Rio de Janeiro, 2003. Curitiba, 2008. (6'50''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3 - Proposta: Goto - Registro: Tito - Edição 2005: Goto, Muzca e Tito. - Reedição 2008: Ricardo E. Machado - Ação realizada no Morro dos Prazeres, Rio de Janeiro, Dez/2003. - Vídeo editado em Curitiba, 2005 - 2008

Piscina. Paula Krause. Porto Alegre. 2007. (9'27''). Circuitos Compartilhados, Programa 8 - Areal e Arena -

Plínio Ramos, 82. Chico Linares, Melina Anthis. São Paulo. 2005. (11'43''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

PO5 - Outros 500. Ações coletivas / Rubens Pileggi. Pela Vista do Paraíso. 2000. (8'19''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

Poema. Paulo Bruscky. Recife. 1979. (2'01"). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Poesia Viva. Paulo Bruscky e Unhandeijara Lisboa. Recife. 14/03/1977, dia nacional da poesia. (5'40"). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Porque luchamos? BijaRi. São Paulo / Ushuaia - Argentina. 2007 (5'). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 1 - Produção: BijaRi - Ação: Peetsa, Antônio Brasiliano, Diogo Beltran, BijaRi. - Fotos: Peetsa, Antônio Brasiliano, Rodrigo Araújo.

Pour la suite du monde (105min) - Michel Brault, Pierre Perrault - 4 August 1963 (Office national du film du Canada, Canada, 1963)

Povo do Botão, 2008. Hélio Leites (1h20') - Circuitos Compartilhados, Programa 3 - Assintão -

Praça da Arte / ArtShow / Sensibilizar. Sergio Moura. epa! (Circuitos Compartilhados). Goto. Cláudia Washington. Curitiba. 2008. (7'44"). Circuitos Compartilhados, Programa 2 - Anos 70 e 80 - Praça da Arte / ArtShow / Sensibilizar (7'44") - Vídeo digital. Curitiba, 2008. -

Problemas de linguagem e pontuação. Hélio Fervenza. Porto Alegre. 2005. (3'32"). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço - Imagens e montagem: Pablo Paniagua

Projeto Mutirão (“Excertos de A.N.T.I. Cinema”) - Graziela Kunsch, 2011

Quantum. GPCI. Brasília, 1993. (5'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 1

Quem é Menossão? Túlio Tavares, Eduardo Verderame e Bruna Tavares . São Paulo, 2002. (1'40"). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Quem representa o povo? Gira. São Paulo. 2005. (7'55''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Rebel Colours (1h26min, ou 56min?) – CMI Praga, 2000.

Reconhecer e Perseguir (Erkennen und verfolgen) - (58min) Harum Farocki, (Harun Farocki Filmproduktion, Alemanha, 2003)

Reflection. Paulo Bruscky. New York. 1982. (2'41''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Registros da micro-intervenção "Grilo" na paisagem sonora de algums cidades. Raquel Stolf. Diferentes cidades. 2004/2006. (4'13''). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço

Registros, Paulo Bruscky. Recife. 1979. (3'47''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Reminiscences of a Journey to Lithuania (88min) -, Jonas Mekas, (Vaughan Films, Inglaterra / Alemanha, 1972)

Rés do chão in A_mostra_Grátis. Rés do Chão. Daniela Mattos. Rio de Janeiro. 2004. (21'20''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 4

Réservé / Reservado. Glaucis de Morais. Paris. 2003. (3'59''). Circuitos Compartilhados, Programa 9 - Perdidos no espaço

Revelando olhares dos moradores da Ilha do Mel. Juliano Sandrini, Francine Rocha. Ilha do Mel - PR. 2004. (15'). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 2 - Coordenadores do projeto: Juliano Sandrini, Francine Rocha, Stela Sandrini, Fernanda Castro. - Equipe de Produção do vídeo/; Francine Rocha, Deborah Pizzatto, Eduardo Nascimento Rohn, Thiago Luíz da Costa Martins.

Rodoviária. GPCI. Brasília, 1996. (17'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 1

Rua Imagem Espaço. Belo Horizonte. 2003 (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Ryan (14min) Chris Landreth (Canada Council for the Arts, Copperheart Entertainment, National Film Board of Canada, Québec, 2004)

Sábados Culturais. Túlio Tavares. São Paulo. 2005. (4'20''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Sadan Menossi. Túlio Tavares, Giuliano Scandiuzzi, Peetssa. São Paulo, 2003. (5'40''). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Sans Soleil (100min) Chris Marker (Argos Films, França, 1983)

Santa Marta, Duas semanas no Morro (50min) – Eduardo Coutinho (Instituto Superior dos Estudos da Religião, Brasil, 1987)

Santo Forte (80min) – Eduardo Coutinho (Centro de Criação de Imagem Popular, Brasil, 2002)

Saravá! Cabelo e Jarbas, Dado Amaral e Betro Valente. Rio de Janeiro, 2003. (14'03''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 3

Scanner. GPCI. Brasília, 2005. (2'57''). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 2

Sensuality in (and) America. Cristiane Bouger. Nova York. 2004. (14'51''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

Showdown in Seattle – Five Days That Shook the WTO (5 episódios de 30 min), CMI-Seattle (Big Noise Films / Changing America / Headwaters Action Video Collective / JustAct / Paper Tiger TV / Sleeping Giant Productions / VideoActive and Whispered Media / Wholesome Goodness / CMI / Deep Dish TV, EUA, 1999).

Sightlines. Doung Johangeer. 2005. (20'43''). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

Simunye. Joacélio Batista. 2005. (2'07''). Circuitos Compartilhados, Programa 10 - CEIA - DVD 2 - Espaços Cegos

Sintagmas. GPCI. Brasília, 2005. (7'). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 2

Sobreloja 35. Ystilingue. Belo Horizonte. 2008. (6'). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

Sociedade do Automóvel (39min) – Branca Nunes e Thiago Benicchio (Brasil, 2005)

Sogoma e a substância - Parte I. Cuquinha. Recife, 2002. (14'07''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 3

Sogoma e a substância (a tapioca que não é) - Parte II. Cuquinha. Recife, 2002. (4'36''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 3

Sons da Serra, Jovens do projeto Rede Jovem de Cidadania (20min), 2006.

Spirare. Denise Bandeira e Laura Miranda. Curitiba. 2003. (20'). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 3

Storm from the mountain - 2000. Zapatista uprising in Mexico (70min) Big Noise Films, (EUA, 2001).

Sua vez. Grupo EpreZa. Rio de Janeiro. 2002. (3'08''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 2

Super Loja Show. Alexandre Vogler, Guga Ferraz. Rio de Janeiro, 2004. (18'55''). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

Surplus: Terrorized Into Being Consumers (54min) Erik Gandini (Atmo Media Network, Suécia, 2003)

Tactical Frivolity (Frivolidad Táctica + Rhythms Of Resistance) - Nuria Vila e Marcelo Expósito (Centre Culturel Suisse de París - exposição L'Europe en devenir - 2007,

Institutionskritik als Instituierende Praxis - exposição Have the Cake and Eat it too, internacional, 2008)

Território São Paulo - Sala Especial da Bienal de Havana. Túlio Tavares, Antônio Brasiliano, Eduardo Verderame. São Paulo. 2006. (5'01"). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Terrorizing Dissent, (em 4 episódios: 35min, 35min10s, 37min55s e 20min182) - Vlad T (CMI-Nova Iorque, Glass Beads Collective / Twin Cities Indymedia / Rochester Indymedia / SF Bay Area Indymedia / Times Up Video Collective / LA Indymedia, EUA, 2008)

The Corporation – Mark Achbar, Jennifer Abbott (Big Picture Media Corporation; Canadá), 2003.

The Fourth World War / A Quarta Guerra Mundial

Titá cum pintão. Coletivo: "Amigos do Menossão". São Paulo. 1994. (3'06").Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Titá cum pintão. Família Freitas Tavares. São Paulo, 1994. (1'43"). Circuitos Compartilhados, Programa 15 - Ambiente comentado - DVD 2 - Menossão

Titicut Follies , (1h24min) – Frederick Wiseman, (Zipporah Films, EUA, 1967)

Torreão - Intervenções (continuação). 2008. (2h20') Circuitos Compartilhados, Programa 4 - Torreão - DVD 2 .

Torreão - Intervenções, 2008. (2h20') Circuitos Compartilhados, Programa 4 - Torreão - DVD 1..

Toscolão. Orquestra Organismo, Glerm Soares e Vanessa Santos. Curutiba. 2007. (12'13"). Circuitos Compartilhados, Programa 16 - Mídias Táticas DVD 2

Trade Off (90min) – Shaya Mercer (Wright Productions, EUA, 2000)

Trading Freedom: the secret life of the FTAA (56min) – Indymedia FTAA Video Workgroup (Rede Indymedia, Americas, 2002)

Troca - Troca. Jarbas Lopes. Rio de Janeiro - Curitiba. 2002 - 2004. (14'07''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 2

Um registro de constatação de arte no projeto NPB de Ricardo Basbaum. Ricardo Basbaum, 1994 (13'40''). Circuitos Compartilhados, Programa 5 - NBP + eu/você

Uma casa em desmancho. Teatro Monótono / Didonet Thomaz. Curitiba. 2005. (3'14''). Circuitos Compartilhados, Programa 18 - Lugar - DVD 1

Vaga em campo de rejeito. Maria Helena Bernardes. Arroio dos Ratos, 2002. (31'45''). Circuitos Compartilhados, Programa 8 - Areal e Arena

Valsa com Bashir (Valz im Bashir) – Ari Folman (Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, Arte France, Noga Communication - Channel 8 et alii; Israel/França/Alemanha/EUA/ Finlandia/Suiça/Belgica/Australia), 2008.

Varrum. GPCI. Brasília, 1995. (6'44''). Circuitos Compartilhados, Programa 6 - Corpos Informáticos - DVD 1

Venceremos: La historia de la APPO (1h3min) (Producciones Vanguardia Proletaria, México, 2006)

Vermelho 140. Cristiane Bouger. Curitiba. 2003. (4'09''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

Vernissage. Túlio Tavares, Flávia Sammarone. São Paulo. 2006. (4'58''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Via Crucis. Carrion, Bruscky, Duch. Gravatá - PE. 1979. (7'38''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Viagem. Paulo Bruscky. Recife, Olinda. 1980. (4'11''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Viaje al Centro de la Selva – Memorial Zapatista (1h24min) – Carlos Payán Velver, Epigmenio Ibarra, Hernán Vera (Argos Servicios Informativos, México, 1994)

Vídeo Institucional. Fundação Vera Chaves Barcellos. FVCB. Porto alegre. 2005. (3'22''). Circuitos Compartilhados, Programa 17 - Instituição; Mercado

Visite a Biblioteca Prestes Maia. Túlio Tavares, Mariana Cavalcanti. São Paulo. 2006. (13'21''). Circuitos Compartilhados, Programa 20 – Política Do Dissenso

Watch This! (54min29s), Vlad T, Olga M (Glass Beads Collective, EUA, 2004)

Workshop com Willi Dorner e Ana McRae. Acervo Casa Hoffmann. Curitiba. 2004. (8'27''). Circuitos Compartilhados, Programa 19 - Corpo - DVD 1

Xeroperformance. Paulo Bruscky. Recife. 1980. (0'41''). Circuitos Compartilhados, Programa 1 - Arquivo Bruscky

Xinã Bena, *Novos tempos* (52min) – Zezinho Yube (Video Nas Aldeias, Brasil, 2006)

Yo - Tú / Me - You . Ricardo Basbaum, 2005 (13'55''). Circuitos Compartilhados, Programa 5 - NBP + eu/você.

Zapatista! (55min) - Benjamin Eichert, Richard Rowley, Stäle Sandberg (Big Noise Films, EUA, 2001)

Zapatistas – Documentário de La Jornada / Canal Seis de Julio (México), Direção de Victor Mariña e Mário Viveros B., 2003.

Zapatistas (2h) - Victor Mariña e Mário Viveros, (Canal Seis de Julio / La Jornada, México, 2003)

Zumbi somos nós. Frente 3 de Fevereiro. São Paulo. 2007. (38'). Circuitos Compartilhados, Programa 14 - BASE COMUNITÁRIA - DVD 1 - Direção, roteiro, edição, produção, música e arte: Frente 3 de Fevereiro

鐵西區, (A Oeste dos Trilhos) – Wang Bing

Anexo 1 – Artigos Publicados

PerformaDifusão - Laboratório Conceitual[*]

Desde o final dos anos 1960 se fala em participação do espectador: foi a era do happening. Depois de dez anos de espetacularização de propostas radicais – fazer da experiência vivida objeto estético – volta-se recentemente ao assunto, agora sob os termos da performance e da "estética relacional". Aquela pesquisa artística que apareceu para por em cheque o fetichismo do mercado de objetos de arte, junto com a tutela governamental sobre as instituições (museus, escolas, financiamento de pesquisa), foi novamente reabsorvida. A estratégia da dessubstancialização das obras e da desindexação do circuito (tornando qualquer espaço-tempo passível de ser transformado em contexto de expressão artística) foi uma das lições que o mercado aprendeu com os artistas.

Vamos levantar os olhos um pouco: entre 1970 e 1990, o mercado financeiro aprendeu com a economia real que o valor não está em investimentos individuais, mas em tendências gerais, ou seja, na dinâmica das relações de troca de bens e serviços mais do que em bens e serviços específicos (cujos valores variam de modo menos previsível do que índices econômicos). A era dos derivativos é a era da "estética relacional".

A *commodificação* de tudo que se possa medir e transformar em "produto financeiro" distende-se na transformação de todas as relações intersubjetivas que se possa representar em objeto estético. Indexado institucionalmente como arte, as experiências estetizadas tem seu acesso artificialmente escasseado pelos *expertos*, que passam a controlar o acesso. Os eventos que o estetismo relacional apresenta como arte são uma forma especial de derivativos financeiros, porque seu valor de troca pode ser absolutamente arbitrário.

---

* Britto Neves, Bráulio. “PerformaDifusão, laboratório conceitual” [2008]. In: *Ponto Florestal - arte, vídeo e ecologia*, 01/2008, Capítulo, ed. 1, Terra Una, Nexo Cultural, pp. 4, pp.42-45, 2008. Também disponível em <http://pt.scribd.com/doc/55727733/PerformaDifusao-Revisado-nov2010>, acesso em 1jun2011. Este texto constitui o argumento da residência realizada pelo autor n*o programa “Interações Florestais”, Terra uma, Cataguazes, junho de 2008)*

Enquanto isso, porém, continuamos a gostar de nossos obsoletos desenhos, gravuras, sonetos, filmes e picadeiros. Continuamos a experimentar outras perspectivas de relação com pessoas, lugares e momentos, usando nossas câmeras e gravadores para que se abram aos olhos dos públicos presentes e futuros, atuais ou imaginários. Ainda desempenhamos nossas orgias sensoriais e perceptivas só porque gostamos da experiência de realizá-las e de compartilhá-las com pessoas que gostam de se espantar com a vida. Teimamos em hospedar os companheiros de produção de arte nas nossas casas, partilhar nossos espaços de trabalho. O "coletivo de arte", mesmo depois de transformado em um *badge-tag-flag* emergente para os especuladores da arte, permanece uma metáfora para desfrutarmos da criação por mentes coletivas.

Até quando vamos ficar lamentando que a prática da arte, mesmo tendo sentido próprio, não consegue se realizar nas circunstâncias do neoliberalismo sem que este sentido seja transformado em um valor de uso dependente do valor de troca?

Entre os praticantes de novas formas de criação - que não ousam intitular Arte, mas, “apenas bricolagem” - vem surgindo procedimentos que corporificam conceitos novos na teoria da arte. Eles se distinguem de anteriores pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pela espetacularização especulativa da arte (que é quando o fascismo alcança o nível de abstração máximo, como estética). Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências prefigurativas autonomistas (quando o propósito revolucionário se atualiza na escrita de si coletiva), através da política artística.

Os procedimentos de autonomia artística são formas pelas quais os artistas agem sobre a dimensão conceitual de sua produção de modo tão idiossincrático quanto na dimensão sensorial e material. "Arte conceitual", foi o nome que os especuladores da arte usaram para representar os primeiros experimentos que os produtores de arte realizaram nessa direção. A representação funcionou para estancar a criação dentro da produção de mercadorias. Nenhuma arte existe sem a dimensão conceitual: é possivel haver expressão pictórica sem o conceito de campo pictórico? Qual expressão cenica seria possível sem a imantação

simbólica do espaço-tempo como cena? Existe cinema sem a transformação simbólica da percepção em expressão audiovisual?

Vejo três (por vício pragmaticista?) estratégias básicas de operar sobre os conceitos que sustentam a manifestação da arte: licenciamento, documentação e produção de circuitos públicos. Vamos a elas:

- No **licenciamento** a dimensão conceitual da produção é inscrita, como paratexto, nas próprias enunciações artísticas. É ela que estabelece, através dos códigos jurídicos, quem, em que momento e lugar, pode fazer o que com o trabalho de arte, e para quem. Abre-se campo para a poética das regras para apreciar (ou participar), reproduzir, comerciar, ou produzir derivações de uma produção artística desencadeadora.

Enquanto não muda a legislação sobre os direitos sobre obras intelectuais, o criador que renunciar a manifestar o regime de autoria permite que outros se apropriem dos frutos de seu trabalho que fica esquecido ao relento do "domínio público". Aquele que apenas assinar seus produtos, embora garanta que será reconhecido como enunciador, submete-se às regras "todos os direitos reservados" que fazem com que seu esforço ganhe circulação pública como uma *commodity*.

Mas aquele que escolher entre "licenças livres" (há muitas, muitas delas!) que já existem, já começa a bricolar com as formas de apropriação pública "alguns direitos reservado" de sua arte, mas não aproveita o licenciamento como matéria de expressão artística. Finalmente, o produtor de arte que inventa licenças de uso para seus trabalhos faz da apropriação pública seu mármore, seu palco, seu nanquim, sua fita magnética. Mas para isso, vai ter que se haver com as outras duas estratégias.

- **Documentação** é o conjunto de práticas que traduzem os conceitos que governam os processos pelos quais a produção dos artistas é transposta para enunciações públicas. Essas representações (vestígios, documentos, documentários) são os signos realmente existentes que fazem com que a experiência das produções artísticas possa se expandir no tempo e no

espaço, corporificar-se como *enunciações artísticas*. Para escolher o método conceitualmente mais congruente com seus propósitos, o artista deve estudar a história do documentário (ou, mais amplamente, dos "jogos de saber" envolvidos na documentação artística) para examinar como é cada conjunto retórico do cinema documentário articula sua estilística com os *ethoi* prevalecentes ou minoritários, em cada lugar e período.

Nesse caso, através da história do "documentário poético" confrontamos - sob vários disfarces terminológicos - os mesmos dilemas: o que é mais importante, a experiência artística ou a sua documentação? É possível evitar que o registro da experiência artística comprometa a liberdade que sua efemeridade traz? Se a documentação for mesmo criativa, não ocupa o lugar do trabalho artístico? Todas essas são falsas questões, que tem um e o mesmo pressuposto: de que é possível dissociar os fenômenos da arte e da esfera pública.

Sem apreciação pública, não há arte, no máximo, há diletantismo. Invertendo o raciocínio, se a arte só se realiza como enunciação pública, logo trabalhos artísticos são tão mais consistentes quanto fazem dos parâmetros da representação pública matéria para sua exploração poética. Se não são transpostos para alguma forma narrativa, a experiência dos trabalhos artísticos se fragmenta entre reminiscências pessoais, perdendo a capacidade de continuar intrigando seus públicos.

Muito embora o desempenho poético em presença seja insubstituível, não é para competir com ele que o documentamos. É para que, contra o escasseamento artificial da arte, possa desencadear outros desempenhos em presença, de modo que sua apreciação não seja realizada como privilégio. Finalmente, se uma enunciação documentária é poética, será exatamente para acentuar o sentido poético do seu objeto, fazendo com que surjam outras *aisthesis* através das sucessivas mudanças de contexto de interpretação.

- **"Publicização"** (ou “publipoética”) é o termo que descreve as práticas artísticas que tomam a constituição de públicos como matéria de expressão poética. A esfera pública política nunca foi unitária e homogênea, mas desde sempre formada na confrontação entre espaços de visibilidade pública de diferentes estrutura e composição social. Portanto, os

espaços públicos em que se realizam as enunciações artísticas são conflituosamente polifônicos.

A exploração da enunciação artística como meio de construção prefigurativa de públicos "autônomos" (ou, em outros termos, "esferas públicas proletárias", "contrapúblicos", "circuitos autodependentes", "heterogêneos") é o traço distintivo daquelas práticas artísticas que deliberadamente buscam coerência com formas pós-capitalistas de existencia social. Os experimentos com esta forma de expressão, que não começaram com as performances anti-hierárquicas dos estóicos, tampouco vão terminar nos festivais Next5Minutes.

Trata-se do seguinte: quando o artista estipula uma licença de uso que inova em algum aspecto a apropriação social do seu trabalho, usa de estratégias de documentação para fazer com que a enunciação artística que ele desencadeia propicie laços entre as pessoas, que passam formar o público deste trabalho. Quando isto ocorre, o artista pode projetar os processos pelos quais essa teia de relações intersubjetivas e "interobjetivas" se desenvolva em certa direção. É óbvio que os planos nunca são realizados tal como concebidos... é o que torna as proposições estéticas tão atraentes para a pesquisa artística: planos servem, fundamentalmente, para que as pessoas compartilhem suas esperanças.

Concretamente, os procedimentos de publicização tendem a resultar de experiências de encontros pessoais, onde afetos compartilhados resultam em acordos informais de apoio mútuo na produção, disseminação e crítica entre pares. À medida em que se tornam costumeiros, o trabalho solidário vai trazendo a superposição entre redes de relações pessoais dos envolvidos. Em algum momento, conceitos, experiências vividas e (sempre) afetos são reciproca e reflexivamente reconhecidos pelas pessoas, inicialmente estranhas umas para as outras. Neste momento, elas se tornam um público. Quanto mais intensamente esses laços são constituídos em processos de deliberação coletiva sem a submissão à lógica de acumulação (de mérito, de capital, de poder), mais são originais, portanto, mais autônomo o (contra-)público é.

Donde: produzir para o "circuitão" é sempre reproduzir clichês conceituais - por mais que os produtos seja sensorial ou perceptualmente instigantes.

Imagens-câmera, máquinas lógicas e retóricas documentárias

Resumo:

O atual fascínio da cena pública contemporânea com uma classe de máquinas lógicas, ao qual pertencem os computadores digitais, pode esconder o quanto o conceito de máquina é antigo e multifário. Porém, as implicações políticas do uso de máquinas lógicas estão muito longe de terem sido esgotadas. Este artigo pretende demonstrar os ganhos heurísticos em abordar também as "máquinas de imagens" (câmeras, microfones, scanners et alii) como máquinas lógicas. Sua argumentação situa as máquinas lógicas como "classe natural" das máquinas, ao lado das máquinas energéticas e cibernéticas, no propósito de fornecer elementos que favoreçam compreender por que, com as retóricas audiovisuais documentárias, as máquinas de imagens se tornaram fulcrais na produção do discurso público contemporâneo. Finalmente, através dessas proposições, interpreta-se as teses, lançadas entre quinze e dez anos atrás por diversos teóricos do cinema, quanto à perda da indicialidade ou referencialidade das imagens em movimento.

Palavras-chave: cinema, cinema tardio, máquinas lógicas, documentário, tomada de imagens

Entre dez e quinze anos atrás, ganhou corpo um arranjo retórico "novo" no universo do cinema documentário. Identifico-o aqui sob o nome "ciberdocumentário prefigurativo" (Britto Neves, 2010), não na presunção de estipular "um novo modo na cidade"[*1], mas para sugerir que maior ganhos heurísticos provém de se investigar, a partir desta inflexão ético-estilística da retórica audiovisual, a inovação na exploração poética da dimensão performativa do documentário, ou seja, no seu uso como prática política prefigurativa.

*1 É a expressão que Nichols (1994) usa ao emendar seu modelo evolutivo de "modos documentários", para acrescentar o "modo performativo".

A possibilidade de criar praxes coletivas de circulação autônoma de audiovisual permaneceu adormecida apesar das notáveis iniciativas do cinema militante, do cineclubismo nos anos 1970 e depois das "tvs de rua" do vídeo comunitário dos anos 1980-90. A imposição de regimes de circulação altamente institucionalizados dificultou a consolidação das práticas de circulação autônomas até que a disseminação dos recursos da comunicação telemática, através do uso de documentários para a catálise de contrapúblicos[*2], manifestasse enfaticamente o caráter de ação comunicativa do cinema documentário em geral.

Quase tão intrigante quanto a própria irrupção de uma estilítica específica aos ciberdocumentários, foi isso ocorrer justamente no período em que muitos teóricos renomados sustentavam que assistiríamos, ao contrário: o ocaso das pretensões epistemológicas das retóricas documentárias (Sontag, 1981; Dubois, 1999; Virilio, 1994; Bourdieu, 1997; Sobchack, 1992, 1994; Winston, 1993, 1995; Wolton, 2003 [2000]). Estes vaticínios davam como certa a hipótese segundo a qual a translação entre "suportes" (da película fotoquímica ao numérico-semiconduzido) seria a "pá de cal" para a pretensão de indicialidade e de eficácia do discurso público – o famigerado "fim dos grandes discursos".

Embora sempre se pudesse argumentar, a partir da lógica pragmaticista, que não há como articular discursivamente vestígios ou afetos sem "terceirizá-los" como símbolos (Peirce, CP 2.265; 2.283-291); ou, a partir da história da epistemologia, que o encapsulamento simbólico dos índices nos símbolos numéricos é aceito pelo menos desde que Tales de Mileto mediu as pirâmides sem subir nelas (Serres, 1990); nada disto era suficiente para "declarar sem efeito" o neo-nominalismo desconstrutivista então em voga nos cinema studies (Godoy de Souza, 2002). O distanciamento temporal de que agora dispomos convida a examinarmos estes nós entre discursividade e materialidade (ou seja: as máquinas) em busca dos motivos pelos quais, desafiando as expectativas mais

*2 Contrapúblicos são espaços de visibilidade pública surgidos pela sedimentação de práticas comunicativas espontâneas de grupos de pessoas, inicialmente desconhecidas entre si, que se identificam como sujeito coletivo à partir da sua participação em um espaço de visibilidade compartilhado (Warner 2002).

catastrofistas, os vínculos éticos das imagens-câmera (Ramos, 2005) com o *lebenswelt*[*3] são redivivos .

Provaram-se mais consistentes com os desdobramentos recentes as teorias que preferiam desvincular a crise do cinema industrial de uma suposta crise do cinema, segundo as quais o cinema clássico é a exceção e não a regra, na história do audiovisual. Ao invés de velar, enlutados, o fim de "grandes discursos", alguns pesquisadores se debruçaram sobre a longa história da origem do cinema adotando uma perspectiva que favorece enxergar os traços de um "cinema tardio" (Hansen, 1994, 2007) surgindo desta crise – e, em parte, ocasionando-a.

Como por um salto de tigre benjaminiano, a experimentação retórica atual retoma possibilidades ético-estilísticas arcaicas que ficaram escamoteadas quando o cinema se sedentarizou como negócio capitalista. Entre as características do cinema primevo, que foram abandonadas, encontra-se a capacidade de autonomia de públicos e discursos se co-determinarem. Esta, em particular, foi deliberadamente descartada para a consolidação financeira do cinema como indústria de entretenimento (e contenção ideológica) das novas massas urbanas do começo do século passado. No horizonte do cinema não institucionalizado, seja no propósito de consubstanciar uma "esfera pública proletária" (Negt e Kluge, 1993 [1972]), seja na perspectiva aparentemente menos ambiciosa da autopoiese dos contrapúblicos (Warner, 2002), não há motivo nem tempo para o luto.

As novas máquinas de imagens parecem, aliás, mais apropriadas para nos convidar para a folia, o protesto ou a performance artística - praxes que, para ética ciberativista, tendem à indistinção (cf. Juris 2005, 2008; Hamm 2005a, 2005b, 2006). A apreciação dos documentários na rede telemática transborda o conceito de "espectatorialidade", ao se manifestar como matriz experiencial vicária propiciadora de laços de solidariedade necessários à coordenação não hierárquica de ações coletivas. Isto se realiza por intervenções em espaços de visibilidade pública ampla, mas também pela mudança na

*3 Pode-se entender este termo, “mundo-da-vida”, tanto no sentido pragmaticista (Deely, 2001) quando no “pragmático-universal” (Habermas, 1998 [1988]).

conduta cotidiana dos participantes do público ciberativista, por exemplo, no uso de software livre, de compartilhamento clandestino de obras audiovisuais, de ocupação de edifícios em áreas de especulação imobiliária e de toda sorte de intervenções no espaço público urbano. É exatemetne este o caso da construção do conceito de "publicação aberta"[*3] (arnison 2001; Kidd, 2004; Juris et alii, 2008; Langlois, 2004; Malter, 2001).

Máquinas... lógicas... de imagens

Se há um motivo para os teóricos peirceanos se orgulharem do mestre é o pioneirismo na abordagem filosófica dos computadores. Peirce era não apenas contemporâneo e conhecido dos criadores da computação moderna (Babbage, Lovelace e Jevons), colaborador de Boole (criador da lógica binária, "booleana") e professor de Marquand (criador do primeiro projeto de computador eletromecânico). O pragmaticista acompanhava com especial atenção o surgimento dessas máquinas lógicas a partir de seus antecessores imediatos, como o tear programável de Jacquard (Nöth, 2001), porque os avanços na construção destas máquinas forneciam evidências que sustentam sua argumentação em favor do caráter disseminado do pensamento – em seus termos, da "perfusão de signos" que constituiria o Cosmos.

Porém, a especial atenção dada aos computadores na discussão peirceana sobre as co-mentes não deve restringir a abrangência da definição pragmaticista de máquina lógica. Este conceito abarca bem mais do que as máquinas de simular mecanicamente (ou eletronicamente) dos processos inferenciais anancásticos, como a dedução e os casos mais simples de indução. As máquinas lógicas são variadas, mesmo que, das sombras projetadas

*3 *"A working definition of Open Publishing (OP): Open publishing means that the process of creating news is transparent to the readers. They can contribute a story and see it instantly appear in the pool of stories publicly available. Those stories are filtered as little as possible to help the readers find the stories they want. Readers can see editorial decisions being made by others. They can see how to get involved and help make editorial decisions. If they can think of a better way for the software to help shape editorial decisions, they can copy the software because it is free and change it and start their own site. If they want to redistribute the news, they can, preferably on an open publishing site.*" (Malter, 2001)

nos CCDs às luzes dos LCDs, cada vez mais seja através das máquinas lógicas indutivo-dedutivas que as imagens-câmera[*4] sejam captadas, transformadas, difundidas e apreciadas. Afinal, como diria Alexander Kluge, esta é apenas a primeira das "três máquinas do cinema. Mas qual a pertinência de tratar as duas outras, os arranjos retóricos da "publicidade mediante pagamento" e da "atração para as massas", também como máquinas? Que tipo de máquinas seriam elas?

Rastrear a etimologia de "máquina" conduz-nos a identificar sua origem em vocábulos indo-europeus (maq, mag). Denotam entes cujo uso oferece aos utentes deter capacidades, poderes, meios, ou possibilidades ampliadas para realizar transformações de energias, substâncias ou sentidos. Esses entes são geralmente compósitos, desencadeando processos que se realizam, em alguma extensão, sem a intervenção voluntária dos utentes e/ou construtores. O termo é aplicado não só a entes "inanimados", mas também a organismos vivos individuais, conjuntos de organismos (incluindo organizações humanas), partes de organismos vinculados a funções vitais específicas.

O uso termo "mekhané", na filosofia grega, é instrutivo, pois mostra como o sentido de máquina alcança...

(a) os meios de precipitar a perceptibilidade dos aspectos ocultos da physis, sejam elas tomadas como intervenções divinas ou leis do cosmos (equivalentes, pois se pode sustentar , como Serres, que as divindades são formas arcaicas de conceptualizar através de alegorias);

(b) os recursos de encenação teatral da revelação dessas dimensões ocultas da physis, visando efeito dramático;

(c) armas de uso coletivo, como o aríete, torres ou carros fortificados;

(d) ardis estratégicos militares, como o Cavalo de Troia (Bornheim, 1991).

*4 Imagem-câmera (Ramos, 2005, 2008) é aquela imagem proveniente de uma "tomada de imagens", ato produção de formas por transposição ou tradução indicial (Plaza, 2003) segundo padrões figurativos compartilhados. Entendemos aqui sentido deste de como pertiente não só à produção de imagens indiciais figurativas visuais, mas também as acústicas ("imagens-microfone").

Estes dois últimos usos, digamos, mais cruéis (também no sentido artaudiano), não são de menor relevância para a construção do conceito de máquinas lógicas do que os primeiros, principalmente porque expõem o uso de máquinas como catalisadoras de um tipo específico de processo natural: a dominação política.

Além de precipitarem transformações materiais e simbólicos, as máquinas propiciam que não apenas as forças individuais dos sujeitos possam serem acumuladas, como no aríete, mas também ampliar a força individual sem exigir o estabelecimento de novos acordos políticos (Latour 1994: 107 e ss.). Finalmente, as máquinas propiciam o logro, pedra de toque da estratégia militar (Sun Tz), e também o lucro, ardil pelo qual o controle sobre o "trabalho morto" permite a apropriação do "trabalho vivo". A análise marxista da mercadoria mostra que as máquinas-ferramenta industriais são autênticos presentes de grego, que a burguesia oferece à classe trabalhadora para se apropriar privadamente do sobretrabalho social, apresentando-as como promessa de alívio para o sofrimento físico do trabalho.

Embora toda máquina possa se originar da tradução das relações intersubjetivas e interobjetivas humanas para processos físicos (a "embreagem para baixo" de Latour)[*5], a sedimentação de hábitos de uso desses recursos quase sempre leva as pessoas a deixarem suas identidades serem definidas a partir delas. O propósito de logro/lucro das máquinas no capitalismo (e no cinema industrial) é satisfeito graças à tendência dos "fatiches" a propiciar uma inversão da percepção sobre a direção da agência (Latour, 2002). Porém, na passagem para os arranjos produtivos pós-industriais, as novas máquinas que permitem a apropriação do trabalho imaterial são as mesmas que oportunizam a reprodutibilidade (fisicamente) ilimitada dos produtos deste trabalho, ou seja, sua apropriação social coletiva, como bens públicos não privatizáveis.

Em "O Jogador de Xadrez de Maezel", Pöe exercita a lógica para demonstrar que suposta máquina enxadrista, na verdade, não passa de uma encenação astuciosa, e não uma

*5 Que a edição brasileira, desastradamente, traduz como "deslocamento para baixo" (cf. Latour 2001: 215 e ss e p. 348).

“máquina pura”, um autômato ideal que perceberia a posição das peças, deslocá-las-ia fisicamente no tabuleiro e realizaria, sozinho, todos os raciocínios necessários ao jogo. O que é mais instrutivo neste pouco conhecido ensaio deste escritor e matemático conterrâneo e contemporâneo de Peirce, é que, entre os muitos ardis cenográficos empregados para distrair o público da presença de um operador humano – que Pöe detetivescamente denuncia –, uma delas permanece incólume: a própria idealização romântica da possibilidade de “máquinas puras”.

Não há máquinas puras simplesmente porque as máquinas só se completam como prolongamentos nos hábitos instalados na mente de organismos cognoscentes. O “turco”, mesmo que não fosse o travestimento de um enxadrista esguio, é uma “atração” que pressupõe um construtor e um público. Somos levados a retomar o sentido mais antigo e abrangente da mekhanè, que as gentes e as suas relações na composição das máquinas.

Pode-se, partindo da compreensão do conceito de máquina lógicas como classe natural (Hulswit, 2002: 97 e ss.), estipular, por prescindimento (“prescision”, cf. Peirce, CP 1.549) a realidade de outras classes de máquinas, não-lógicas, a partir das quais as máquinas lógicas seriam constituídas. Lançando mão das diferenças de teloi de cada artefato como critério de demarcação, vê-se que o propósito das máquinas lógicas destas seria a produção/transformação de símbolos. Símbolos, como signos genuínos, são eventos que as mentes usam para usar a dimensão de necessidade, de conduta futura, para desencadear eventos atuais. Portanto as outras classes de máquinas podem ser identificadas como meios pelos quais as mentes (a) utilizam eventos possíveis, presentes, para atualizar outros eventos – as máquinas energéticas ou “simples” – e (b) utilizam eventos atuais, passados, para determinar condutas – máquinas cibernéticas ou retroalimentadas. Interessa à nossa argumentação observar que a prescizão destas classes naturais de máquinas implica que:

(1) máquinas lógicas são articulações discursivas corporificadas em parte por máquinas cibernéticas e energéticas, que correspondem aos (hipo-)ícones e (sub-)índices simbolicamente encapsulados, “signos degenerados” que Peirce sustentava serem indispensáveis mas não suficientes para as semioses genuínas;

(2) o componente legissígnico/simbólico/argumentativo das máquinas cibernéticas e lógicas não corporificado como artefatos emerge das praxes dos seus utentes, são os hábitos sociais de uso de máquinas cibernéticas e/ou energéticas materialmente atualizadas; e

(3) máquinas lógicas não podem ser "puras", já que só parcialmente podem se corporificar como artefatos físicos; a realização das máquinas lógicas depende de que elas, como co-mentes, "sejam correspondidas" por co-mentes de utentes, segundo praxes de uso coletivas, sedimentadas, ou mesmo inventadas ad hoc. Máquinas dessa classe podem se corporificar exclusivamente através de signos mentais, como ocorre com as chamadas "máquinas simbólicas" (Krämer, 1988 apud Nöth, 2001, p.52) com os matemas lacanianos ou as máquinas abstratas de Guatarri (1988).

Discriminar, entre as máquinas lógicas, diferentes subclasses naturais, é pertinente para examinar quais são suas ênfases na replicação de diferentes classes de raciocínio ou argumentação. Há máquinas que replicam processos inferenciais dedutivos (como as calculadoras), indutivos (como algoritmos estatísticos e amplificadores eletrônicos) ou abdutivos (como narrativas, horóscopos e outras retóricas coletivas, como as que constituem o cinema documentário e a arte em geral).

Máquinas dedutivas podem ser produzidas a partir de arranjos de máquinas energéticas e cibernéticas, porque em deduções não há qualquer acréscimo de informação. Com as máquinas indutivas, porém, é apenas a parte "não vaga" dos processos inferenciais que podem ser compostas de artefatos energéticos e cibernéticos: pode-se reconhecer padrões e acumular recorrências com eles – mas não gerar as hipóteses. Posto que inferências hipotéticas são façanhas reservadas às máquinas lógicas abdutivas, em parte ou totalmente compostas por organismos cognoscentes.

Exatamente porque "juízos perceptivos contem elementos gerais, de tal forma que proposições universais são dedutíveis a partir deles segundo a maneira pelo [sic] qual a logica das relaçõesmostra que as proposições particulares normalmente, para não dizer invariavelmente, permitem que as proposições universais sejam necessariamente inferidas a

partir deles" (Peirce, 1990: 225-6), componentes dedutivos e parte dos indutivos dos processos de percepção orgânica são re-corporificados nas operações de máquinas lógicas de percepção.

Porém, como as máquinas lógicas de percepção carregam muitas determinações próprias ausentes da percepção desaparelhada (recortes espaço-temporais, limiares de sensibilidade), são reincorporadas aos hábitos dos públicos seus contemporâneos, assimiladas aos processos perceptivos preexistentes. (vide a representação pictórica da velocidade através de rodas tortas, oriundas da foto de Jacques Henri Lartigue).

Afirmar que câmeras, microfones, scanners, sonares, tomógrafos, enfim, todas as máquinas de captar imagens, pertençam à classe das máquinas lógicas parece contra-intuitivo, por causa da tendência atual a enxergar apenas os computadores digitais como entes deste jaez. Que as imagens-câmera são quase-signos é um ponto pacífico entre os teóricos da imagem. Mas há um equívoco recorrente em tomá-las como hipoícones ou hipossemas ("índices"), ou apenas como índices icônicos "terceirizados" como símbolos.

Isto conduz as análises a se deterem apenas nas semioses surgidas a partir de uma abstração intratextual que arranca a enunciação de suas pertinências contextuais, paratextuais e históricas. Há muito maior vantagem heurística em tratar as imagens-câmera como signos degenerados não de termos isolados, mas de proposições inteiras (signos dicentes), assim como em tomar as enunciações audiovisuais, das praxes de proferimento às de apreciação, como argumentos. Posto que, se as narrativas não fossem argumentos, não passariam de uma fieira de proposições desconexas – ou mesmo de um amontoado de termos.

Peirce, deixa nenhuma dúvida de que o cinema serve para corporificar o pensamento:

> "...every proposition is capable of expression either by means of a photograph, or composite photograph, with or without stereoscopic and cinetoscopic elaborations, together with some sign which shall show the connection of these imagens with the object of some index, or sign, or experience forcing the attention, or bringing some information, or indicating somo possible source of information; or

> else by means of some analogous icon appealing to other senses than that of sight, together with analogous forcefull indications, and a sign conecting the icon with those indexes."[*6]

Essa capacidade foi realizada pelo cinema em poucas décadas, em que se consolidaram várias sintaxes de raccords audiovisuais, cada qual vinculada à retóricas públicas específicas de cada época. Os diversos procedimentos de criação de continuidades audiovisuais – espaço-temporais, actanciais, causal-temporais, lógicas – se explicam através da comunicação simbólica, por meio da qual os públicos intérpretes que se compartilham certos "protótipos argumentativos" que constelam as imagens-câmera. Essa comunicação é fundamentalmente dependente dos canais contextuais e paratextuais: o lugar na cidade, o espaço de apreciação, críticas e comentários, créditos. O caráter reiterativo desses signos os faz serem re-incorporados aos automatismos dos juízos perceptuais.

Primeiro, as imagens-câmera replicam, com maiores ou menores alterações, não apenas os processos orgânicos da percepção humana mas também, por seu uso figurativo (ou seja, por causa do encapsulamento simbólico das convenções compartilhadas de representação espaço-temporal) juízos perceptuais culturalmente enraizados. Se a percepção é um caso-limite da abdução (Peirce, 1990, 225 e ss.; Calvet de Magalhães, 1998), máquinas de imagens são máquinas lógicas abdutivas. São arranjos logotécnicos complexos, compostos por máquinas energéticas e cibernéticas que realizam os processos ticásticos (os acasos dos eventos registrados como imagens) e anancáticas (as conexões existenciais entre eventos e imagens) que participam dos juízos perceptuais dos apreciadores.

Estes juízos, porém, não dispensam a semiose genuína, conduzida por legissignos como são as convenções.[*7] O "resto do cinema", ou melhor, o arranjo retórico de cada filme, atua através de máquinas outras, colocadas defronte a lente objetiva (a dramaturgia social

*6 Peirce, Ms. 599, 1902: 4-9 apud Johansen 1993: 230-1. O mesmo se extrai da definição de "máquina lógica" em Peirce ('Minute Logic', CP 2.56-9, 1902), assim como dos numerosos exemplos de co-mentes não orgânicas fornecidos por Nöth (2001).

*7 Isso fica evidente no caso das tomadas de "primeiros contatos", quando a falta de convenções perceptuais comuns lança os participantes das situações de tomada sà situações de mal-entendidos, constrangimentos, ultrajes e violência (Cf. Worth e Adair, 1972; Tomas, 1996).

vinculada às situações de tomada de imagens-câmera), detrás da lente ocular – ou viewfinder – (pós-produção, da montagem à construção de plataformas de publicização) e ante a tela (da apercepção à produção de outras enunciações audiovisuais, passando pelo diálogo crítico do público apreciador).

Explorado por Marey e Muybridge desde antes do cinematógrafo, o uso abdutivo das imagens-câmera para expandir a visibilidade do mundo além dos limites da visão humana transcende seu uso como instrumento para produção de "material bruto" para pesquisas científicas (por exemplo, servindo a Muybridge para que ganhasse uma aposta). A imagem-câmera, em suas várias articulações argumentativas, é vetor da transformação da corporalidade da percepção individual em signo publicamente compartilhável. A "percepção-como-expressão" da imagem-câmera propicia, por outro lado, que esta experiência da imersão vicária dos seus intérpretes em um mundo que passa a ser também partilhado, na medida em que enunciadores e enunciatários reconheçam as condições de compreensibilidade (códigos figurativos) e de validez (Sobchack, 1992).

Isso é particularmente sensível nas retóricas documentárias, pois a indicialidade das imagens-câmera nunca dependeu apenas de vínculos existenciais entre objeto dinâmico e signos, pois sua realização depende da sua dimensão perlocutória ter garantido um mínimo de common ground, o compartilhamento prévio dos interpretantes lógicos do discurso público: condições de compreensibilidade e validez ética – fatores que se determinam mutuamente. A presença de símbolos, que constituem a dimensão perlocutória dos atos comunicativos (Habermas, 1979, 2000 [1986]) que ocorre já na produção na imagem-câmera e se desenvolve na sua montagem no filme e na sua enunciação, na circulação pública, garantem que quaisquer que sejam as dependências tecnológicas, as enunciações documentárias se realizem como narrativas orientadas para a busca de entendimento, ou seja, para a instalação de crenças que mudem a conduta dos sujeitos, primeiro levando-os a se apanhar como particpantes de um público, depois, em compromissos políticos com o mundo histórico. A retórica documentária (ou qualquer outra) não depende, para alcançar

seus fins, de mediações técnias em particular, mas dos laços que atualiza entre enunciadores e públicos.

Ao longo de sucessivas translações, as peculiaridades das máquinas de imagens são incorporadas aos juízos perceptuais, não apenas organizando a cognição de imagens-câmera figurativas do cinema e fotografia, mas também impregnando a percepção desaparelhada e a cognição sobre o mundo: o olhar persiste como catacrese do conhecer, este conhecer é cada vez mais mecanóico. O caso arquetípico, para as imagens visuais, é o do processo de habitualização do uso da câmara oscura para a representação pictórica do espaço: primeiro, construíram-se instrumentos para auxiliar o desenho em perspectiva cônica (os perspectógrafos de Bruneleschi e Dürer); em seguida, o funcionamento delas foi transcodificado (por Alberti, em 1435) como um método de desenho; cinco séculos depois, as operações deste método foram substituídas pelo uso de películas fotoquímicas; cem anos depois disso, a superfície com sais de prata é substituída por grades de semicondutoras fotossensíveis – muito embora as imagens de síntese numérica permaneçam sendo construídas segundo a mesma geometria inventada no Renascimento. A familiaridade com tais “ciborgagens perceptuais”, é pressuposta ao uso comunicativo simbólico das imagens-câmera figurativas (por exemplo, no reconhecimento do cinema documentário a partir dos conhecimentos socialmente compartilhados sobre seus protocolos logotécnicos de produção, cf. Erhat, 2005: 156-7).

A exploração do “obscurecimento reversível” das máquinas lógicas (Latour, 2001: 210 e ss.) vem se tornando um procedimento predileto da pesquisa artística contemporânea. Novas poéticas são prospectadas, combinando práticas de desfamiliarização crítica de algumas redes logotécnicas (deseclipsagem dos arranjos logotécnicos esclipsados em hábitos, públicos e maquinas) com a condensação lírica de argumentos complexos em signos sintéticos (retornaremos a esse ponto na seção final).

A deriva das três máquinas

Do teórico-cineasta Alexander Kluge provém a pista para compreender as circunstâncias presentes. O autor de “Esfera pública e experiência” discrimina três máquinas constituentes dos arranjos retóricos cinematográficos. Resumidamente:

- a máquina 1 é o cinematógrafo, que teria resultado da junção dos mecanismos da máquina de costura, da bicicleta e da câmara fotográfica;
- a número 2 é a boa e velha "publicidade mediante pagamento", composta, como sempre, por porta (e porteiro), caixa (e bilheteira), ingresso, salão, saída... e um público, que os inventores do cinema inicialmente não se sabiam como tantalizar; até que se apresentasse...
- a máquina 3, que são as '"lojas de cinema"', espaços inseridos nos distritos comerciais através das quais o cinema encosta na esfera pública do espaço urbano. Nele os desconhecidos passaram a poder passar seu tempo, separadamente satisfazendo juntos "seu desejo de poder sair por um instante que fosse da vida real e olhar por meio de um olho mágico um mundo que lhes era estranho". (Kluge, 2007: 82-3).

Esta última, de tão determinante para a imersão do cinema industrial dito "clássico" no cotidiano das massas urbanas, o arrastou para a crise do uso público do espaço urbano, que com a estagflação dos anos 1980 e o reaganismo (nunca mais interrompido), foi degradada a mero espaço de passagem, lugar inseguro frequentado pelas “classes perigosas”.

Desde os anos 1970, o espaço de circulação do cinema como “atração para as massas” vem mudando de topologia. Isso acontece à medida que a imagem eletrônica passava a mediar o consumo do auto-espetáculo pelo qual a sociedade de consumo responde à demanda por ludicidade no cotidiano.[*8] Desde o começo dos anos 1970, o doméstico (home) se introduz

*8 “A sociedade de consumo” (Baudrillard, 1995 [1970]) dá respostas desiludida às pretensão situacionista de que a introdução de práticas lúdicas no cotidiano levaria à implosão do capitalismo (então) contemporâneo. (Debord, 1998 [1967]).

nos modelos sociais de afluência com sucesso, apesar dos muitos melindres da produção, inicialmente com câmeras fotoquímicas 8mm e Super8mm. Este tipo de produto foi absorvido ao longo dos anos 1970 em ondas, primeiro por um público de aficcionados em gadgets que sugeriam para a indústria de bens de consumo, o perfil das demandas sociais mais ampla por recursos de comunicação audiovisual. O uso da rede distribuída mais arcaica, o correio, foi fundamental para a reinstalação da bricolagem como prática socialmente disseminada, o que também redundaria, no desenvolvimento dos computadores pessoais que se banalizariam como eletrodomésticos nas décadas seguintes.

Surgem, neste momento, uma série de práticas espontâneas e/ou anti-institucionais, relacionadas à circulação de vídeos. A apropriação social da imagem eletrônica, portanto, é um caminho sem retorno no sentido da desconcentração dos poderes de determinação os processos de apreciação audiovisual. Com dois videocassetes e alguns cabos, o "consumidor final" passou a poder interferir no controle corporativo sobre a reprodução e a distribuição dos filmes – pode-se dizer que o curta institucional contra cópias "piratas" é o gênero mais consolidado da indústria do home-video. Hoje, se a imagem digital decretou algum fim, não foi o da indicialidade da imagem-câmera mas da degradação da imagem por causa das "gerações" do vídeo. Isto redundou, principalmente depois do DeCSS banalizar a copiagem clandestina de DVDs (Samuel, 2004), na perda do controle que o “cartel da mídia” exercia sobre a circulação do audiovisual. A circulação do vídeo cada vez mais fica independente das estruturas piramidais de controle da indústria cinematográfica tradicional, primeiro através do correio e, na virada de 2005 para 2006, através da internet de banda larga, através de plataformas de vídeo-sharing e redes de compartilhamento par-a-par.

As novas “três máquinas de imagens que compõem o cinema” (Kluge, 2007: 82-3) – a camcorder digital superligeira, propícia à exploração da imersividade (Roth, 2006; Stam, 2003 [2000]: 348.) , no lugar do cinematógrafo; a disseminação telemática distribuída no lugar das salas de cinema; e os "novos direitos autorais" (vide infra) no lugar da bilheteria – servem à enunciações conformadas segundo retóricas de toda sorte, das mais arcaicas, das

atrações das “mídias móveis”, às mais "tardias", desde as subjetivo-performáticas dos anos 1970 às ativistas-prefigurativas dos últimos anos.

Especificamente sobre a “máquina número 2”, note-se que, embora não tenha sido simplesmente suprimida, passou a operar segundo uma normatividade completamente diferente. Embora Kluge especule que, se houver uma revolução cinematográfica fora dos espaços institucionais, ela provavelmente ocorreria pela renúncia à “máquina número 2”, a bilheteria, os desdobramentos recentes sugerem, porém, uma outra direção. Cada vez mais vídeos são postos em circulação pública segundo “novos direitos autorais”, ou seja, formas jurídicas originalmente praticadas pelo movimento do software livre que vem se alastrando para todo tipo de produção intelectual (LIANG, 2003).

Todas essas novas licenças (as da suite Creative Commons, o Copyleft e as várias General Public Licences ou GPLs) resultam da aplicação do velho princípio jurídico do “quem pode mais pode menos” à generosidade intelecutal: um autor, sendo proprietário dos direitos autorais e patrimoniais sobre seu trabalho intelectual, escolhe estabelecer como condições para o seu uso cláusulas como a impossibilidade de privatização da obra, a liberdade irrestrita de uso (no caso do documentário, apreciação e exibição), reprodução (cópia de vídeos), derivação (uso de imagens de vídeos em outros vídeos) e estudo (análise da produção). É uma manobra jurídica pela qual os trabalhadores imateriais buscam garantir que seu trabalho irá irreversível e irrestritamente desfrutar de uma publicidade não-estatal, um bem permanentemente compartilhável fora da esfera da mercadoria.

Os efeitos retóricos desses protocolos jurídicos ficam evidentes nas operações a partir das quais os vídeos ciberativistas são construídos: são montados a partir de tomadas publicadas na internet, provenientes autorias diversificadas (inclusive de cinegrafistas anônimos e/ou identificados por pseudônimos ou denominações coletivas), circulam como ferramentas de mobilização e voltam para a internet, oferecendo-se para apropriações em enunciações ulteriores que sigam os mesmos princípios (Britto Neves, 2010: 83 e ss.).

“Seremos o que fizermos de nós mesmos”: Arte como heurística?

Em um artigo de dez anos atrás, um pesquisador californiano identificava os artistas Stelarc e Orlan como representativos de uma “arte prefigurativa” porque, mais que contestar regulações e disciplinas biopolíticas, intervinham propositivamente sobre elas, vindicando com seus próprios corpos o direito de tomar seu organismo como matéria de experimentação estética. Ambos teriam embarcado sua poética em maquinismos que prefigurariam a âgonia da disputa (bio-)política sobre a corporalidade ciborgue. Atuando plano do sujeito individual, estes artistas lançavam no circuito da “alta arte” seus corpos-obras como desafios ético-estéticos, demonstrações de resistência à prefiguração meramente estética, financeiro-especulativa. A arte de mecanização de corpos, precária e arriscadamente conduzida por artistas-indivíduos, prefiguraria-os como “exemplares” da urgência da elaboração de parâmetros éticos congruentes com a iminência de uma sociedade de pós-humanos (Gray, 2000).

Embora concorde que a dimensão prefigurativa da arte, historicamente, antes deste tipo de trabalho, ficava evidente principalmente na sua expressão arcaica, vinculada à magia e às mânticas, pode-se sustentar que a dimensão imprecatória, portanto, mobilizadora da arte acompanha, como um duplo artaudiano, toda a busca pelo belo e pelo sublime da arte ocidental. Ocasionalmente, retornando ao proscênio – como, sustento, é o caso do cinema documentário. Em termos mais gerais, na arquitetura da epistemologia peirceana, a arte pode ser descrita, um tanto metaforicamente, como “máquina heurística”, porque sua ênfase e pertinência, como processo de produção de conhecimento, é complementar à filosofia e às “ciências especiais”: a provocação de abduções, não apenas individuais, mas coletivas. Por isso, é improvável que as agonias oriundas das relações confusas das sociedades contemporâneas com seus “fatiches” possam ser argumentativamente pacificadas através de iniciativas individuais de “reclamar o corpo”.

Trabalhos artístico-conceituais oriundos da arte brasileira, como a anti-arte ambiental e o Parangolé de Oiticica, as inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meirelles, entre

outros, mesmo não estando imediatamente interessados na fronteira entre imagens de corpo individuais e máquinas lógicas, ofereciam-se como máquinas heurísticas prefigurativas, por explorarem a poética da emergência de espaços públicos[*9]. Mais recentemente, diversas plataformas ciberativistas como os Circuitos Compartilhados, a Orquesta Organismo, Coro Coletivo e TVLivre.org, Estúdio Livre e o Centro de Mídia Independente empenham-se na construção espaços públicos e as iniciativas autodependentes de circulação de enunciações artísticas e artistico-documentárias, de prefiguração artístico-política de uma circulação de enunciações artísticas e artistico-documentárias governada por seus públicos e não por instituições governamentais e/ou empresariais. Lançam-se no espaço público urbano - e não em cubos brancos laboratoriais, hospitalares ou galerísticos – como amálgamas de performances artísticas, folias populares e protestos políticos. Como "máquinas heurísticas", são "escrita de si" coletivos que forjam de identidades coletivas, através da produção deliberada de estados afetivos limítrofes e de consciência alterada pelo risco. Distante da angústia com a suposta obsolescência do corpo orgânico, esta etico-estética prefigurativa apropria-se das máquinas lógicas com maiores ganhos heurísticos, ciborgando não indivíduos, mas organizações autônomas da sociedade civil, que podem assim desindividualizar processos políticos e operacionais, explorando a coalescência entre os teloi da ciência, da tecnologia, da política democrática, da poesia e do mundo-da-vida.

Referências Bibliográficas

Arnison, 2001b "Open publishing is the same as free software" (Matthew Arnison; http purplebark net maffew cat openpub html, 26Dez2009, 13h40min)

Baudrillard, J. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1995 [1970]

*9 Sobre as possibilidade abertas por uma poética de prefiguração de públicos, cf. Britto Neves, 2008.

BRITTO NEVES, Bráulio, PerformaDifusão, laboratório conceitual, 01/2008, In: Ponto Florestal - arte, vídeo e ecologia, Capítulo, ed. 1, Terra Una, Nexo Cultural, pp. 4, pp.42-45, 2008;

_____, “Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista”. In: *Revista Doc On-line*. Revista Digital de Cinema Documentário, Agosto 2010, disponível em <www.doc.ubi.pt> acessado em 4out2010, pp. 70-113.

BORNHEIM, Gerd. “Racionalidade e Acaso”. In: NOVAES, Adauto. Rede Imaginária. São Paulo: Companhia das Letras, Secr. Mun. de Cultura de S. Paulo, 1991. p. 38-59.

CALVET DE MAGALHÃES, Theresa. "Sobre a Percepção e a Abdução: Charles S. Peirce e a Uberdade da Abdução", In: MARGUTTI PINTO, Paulo Roberto et al. (Orgs.). Filosofia Analítica, Pragmatismo e Ciência. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CHANNAN, Michael. The Politics of Documentary, Londres: The British Film Institute, 2007.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Comentários sobre *a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998 [1967].

DEELY, John. Umwelt. In: *Semiotica*. Volume 2001, Issue 134, Pages 125–135, ISSN (Online) 1613-3692, ISSN (Print) 0037-1998, DOI: 10.1515/semi.2001.019, 16/07/2001.

ERHAT, Johannes. *Cinema & Semiotic* - Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation, Toronto, Buffalo, Londres: 2005.

GODOY DE SOUZA, H. A. *Documentário, Realidade e Semiose*: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. 1. ed. Sao Paulo: Annablume / FAPESP, 2002.

GRAY, Chris Hables (2000) "Prefigurative Art: The Aesthetics and Ethics of Orlan and Stelarc". Disponível em <http://www.chrishablesgray.org/CyborgCitizen/prefigart.html >, acessado em 08Out2010, 21h12.

GUATARI, Felix. *O Inconsciente Maquínico*; Ensaios de esquizo-análise. Campinas: Papirus, 1988.

HABERMAS, Jürgen, “What is Universal Pragmatics”, In: HABERMAS, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68.;

_____ “Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action (1986)”, in COOKE, Maeve (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge:MIT Press, 2000, pp. 183-213;

_____, “Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld” (1988) In: COOKE, Maeve (Ed.) *On the Pragmatics of Communication*, by Jurgen Habermas. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

HAMM, Marion (2005a) Indymedia - Concatenations of Physical and Virtual Space. Disponível em <http://www.republicart.net/disc/publicum/hamm04_en.pdf>, acessado em 26Dez2009, 17h19min;

_____, (2005b), "Indymedia UK; Urban Communica/action and the creation of a hybrid activist space in London" Artigo apresentado na conference "re:activism" (Budapest, 14-15 de outubro, 2005). Disponível em <https://docs.indymedia.org/pub/Global/ImcEssayCollection/urbanindymedia3.pdf 27Dez2009, 12h31min>;

_____, (2006). "Reclaiming Virtual and Physical Spaces, Indymedia London at the Halloween Critical Mass". In: Open 11, 2006. Disponível em <http://www.skor.nl/download.php?id=3239> acessado em 27Dez2009, 12h37min)

HANSEN, Miriam, "Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o primeiro cinema". In: ALMEIDA, Jane de (Org.), *Alexander Kluge*: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.43-66;

_____, "Early Cinema, Late Cinema". In: WILLIAMS, Linda (org). *Viewing Positions*. Nova Brunswick, Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1994, 134-152.

HULSWIT, Menno. *From cause to casustion* – a peircean perspective. Dordrecht, Boston e Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

JOHANSEN, Jørgen Dines. *Dialogic Semiotic*: an Essay on Signs and Meaning, Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

JURIS, Jeffrey S. "Violence Performed and Imagined: Militant Action, the Black Bloc, and the Mass Media in Genoa", In: Critique of Anthropology 25(4)= 413-432, 2005;

_____. "Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity during anti-Corporate Globalization Protests", In: *Ethnography* 9(1)= 61-97, 2008

JURIS, Jeffrey S; CARUSO, Giuseppe, e MOSCA, Lorenzo. "Freeing Software and Opening Space= Social Forums and the Cultural Politics of Technology", In: *Societies without Borders* 3= 96-117, 2008. Também disponível em <http://www.jeffreyjuris.com/articles/FreeSoft_OpenSpace.pdf>, acessado em 30set2010.

KLUGE, Alexander e NEGT, Oskar. Public Sphere and Experience: Towards a Proletarian Public Sphere. Mineápolis, Londres: University of Minessota Press, 1993 [1972].

KLUGE, Alexander, "Onze histórias do cinema". In: ALMEIDA, Jane de (Org.), Alexander Kluge: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.79-104.

LANGLOIS, Andrea “Risa”, “How Open is Open? The Praxis of Open Publishing". In: *Open Journal Montreal*, disponível em <http://www.openjournalmontreal.com/how-open-is-open-the-praxis-of-open-publishing/>, acessado em 30set2010.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994 [1991].

_____. *A esperança de Pandora*. Bauru: Edusc, 2001.

_____. *Petite Réflexion sur le Culte Moderne des Dieux Faitiches*. Paris: Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1996.

LIANG, Lawrence. *The Ghost in the Machine*: The Legal Capture of Technology (2003), disponível em http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5. Consultado em 31/05/2010.)

MALTER, Richard (2001) "[Imc-communication] GLOBAL INDYMEDIA "OPEN PUBLISHING" *PROPOSAL*" (Richard Malter; http archives lists indymedia org imc-communication 2001-April 000876 html; 7abr2010, 15h45min)

NICHOLS, Bill. *Blurred Boundaries*: questions of meaning in contemporary culture. Indianápolis: Indiana University Press, 1994

NÖTH, Winfried. “Maquinas Semióticas”. In: *Revista Galáxia*, Vol. 1, No 1 (2001), p. 51-73. Também disponível em <http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/view/1265/1036>, acessado em 30set2010.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. (Edição eletrônica)Volumes I-VI: Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. Volumes VII-VIII: mesma editora, 1958. [Citações aos papers seguem o modo usual: CP "volume.número da nota"]

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário*? São Paulo: Senac/SP, 2008.

____. “A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. In: RAMOS, Fernão (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema volume II. São Paulo: SENAC, 2005. p. 159-228.

ROTH, Laurent, “A câmara DV: órgão de um corpo em mutação” In: MOURÃO, Maria Dora e LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005, 26-41 .

SAMUEL, Alexandra W. *Hacktivism and the future of political participation*. Cambridge: Harvard University, Tese de Doutorado, 2004. Cap. 4 "Hacktivism and state autonomy: the transnacional politics of policy circumvention”, disponivel em <http://www.alexandrasamuel.com/dissertation/pdfs/Samuel-Hacktivism-entire.pdf>, acessado em 25jun2010 .

SERRES, Michel. "O que Tales viu aos pés da pirâmide". In: *Hermes*: uma filosofia das ciências. Rio de Janeiro: Graal, 1990. p. 37-51

SOBCHACK, Vivian Carol. *The Address of the Eye*: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____, “The scene of the screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'”, In: GUMBRECHT, H. U. e PFEIFFER, K. L. (Orgs.). *Materialities of communication*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994, 83-106.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003 [2000].

TOMAS, D. *Transcultural spaces and transcultural beings*. Boulder: Wesview Press, 1996 .

WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics*. Nova Iorque: Zone Books, 2002. Capítulo 2: "Publics and Counterpublics", 65-124.

WORTH, Sol e ADAIR, John. *Through Navajo Eyes*: An exploration in film communication and anthropology. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Título: MAQUINAS RETÓRICAS LIVRES DO DOCUMENTÁRIO CIBERATIVISTA

Nome: Bráulio de Britto Neves

Titulação/Grau Académico: Mestre, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios

Instituição: Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes de Campinas

E-mail: brauliobrittoneves@yahoo.com.br

Resumo:

Completa-se uma década da publicação dos documentários pioneiros do movimento ciberativista. Estes documentários representam uma nova inflexão no documentário, por prefigurarem de novas formas de pertencimento às enunciações documentarias, que pretendem criar relações horizontais entre enunciadores, atores sociais e enunciatários. A poiese de contrapúblicos, antes ensaiada de maneira fragmentária, se torna um propósito deliberado com o documentário-rede ciberativista.

Palavras chave: ciberdocumentário, ciberativismo, documentário contemporâneo, Seattle

MAQUINAS RETÓRICAS LIVRES DO DOCUMENTÁRIO CIBERATIVISTA[*]

Bráulio de Britto Neves

Tela preta, lê-se uma legenda: *o vídeo é de autoria coletiva*.

uve ina

afo uas

as *a*

o i são

coletiva – não concorre com ela.

A tela fica branca, enquanto videogramas dos protestos anticapitalistas de 1999 em Seattle, deslocam-se suavemente para a esquerda sobre o fundo branco como se fossem fotogramas de um filme de *slide* examinados em uma mesa de luz: *a historicidade proporicionada pelas imagens fotoquímicas é estendida àquela das imagens eletrônicas, porque ambas têm o mesmo propósito*.

"I think that ten years from now... the thing that is gonna be written about Seattle... was not that tear gas bombs were off in every street corner... but that the WTO in nineteen ninenety

* Este artigo foi produzido a partir da pesquisa "Documentário-rede ciberativista brasileiro 2001-2007", de minha autoria, atualmente em andamento. Esta pesquisa concerne a produção de tese de doutorado do autor junto ao programa de pós-graduação em Multimeios do Departamento de Cinema (DECINE) do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do professor Fernão Ramos. Temos com o apoio CAPES/CNPq, através de bolsa de doutoramento concedida a mim desde o final de 2007. Agradeço também à colaboração preciosa de Débora B. Santos, interlocutora a quem devo muitas das inferências a respeito de This is What Democracy Looks Like.

nine was the birth... of a global citizens movement... for a democratic global economy”: *uma história futura, possível, é narrada, mas apenas para o horizonte de uma década.*

A música, pulsação grave do início de uma composição eletrônica (*drum'n'bass*), aumenta de volume, que, depois de terminada a locução *over*, chega ao máximo, com vários ritmos superpostos: n*esta revolução, dança-se o quanto, como e com quem se quiser*.

Este é o prólogo do ciberdocumentário “Essa é a cara da democracia”, um dos vídeos que inaugura o conjunto retórico[378] recém-surgido no cinema documentário. O argumento deste artigo é que não apenas se trata de uma constelação estilístia “nova”, mas uma que é capaz de lançar luzes em ângulos originais sobre a concepção de *documentário*. Nada melhor do que agora, quando se completa aproximadamente uma década desde o lançamento dos *documentários-rede ciberativistas* seminais (*This is What Democracy Looks Like* e *Showdown in Seattle – five days that shook the WTO)* para refletir sobre suas promessas e repercussões.[379]

A partir destes vídeos, disseminados em grande parte com a contribuição dos voluntários da rede ciberativista global *Indymedia*, as imagens do famoso evento anticapitalista se disseminaram de modo incontrolável através das plataforma telemáticas da internet, pelo correio, em mostras independentes e exibições organizadas por organizações sociais em espaços não convencionais. As particularidades do licenciamento das imagens permitiram que elas elas ressurgissem na esfera pública incorporadas nas mais variadas enunciações audiovisuais. Oito anos depois dos protestos, uma delas merece nossa atenção por seu

378 Esse termo equivale, aproximadamente, às noções de “modos documentários” (Nichols, Bill, Representing Reality: issues and concepts in documentary. Indianápolis: Indiana University Press, 1991) ou constelação estilística (RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal*... o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac/SP, 2008). A sua formulação deriva-se da abordagem que desenvolvemos em nossa pesquisa, a partir do pragmaticismo peirceano e da pragmática universal, através da qual distinguimos o cinema documentário de outras expressões cinematográficas, analisamos as enunciações documentárias do ponto de vista da sua comprensibilidade e validez, como ações comunicativas, como se verá adiante.

379 Onze anos depois dos eventos da "Batalha de Seattle", o segundo foi realizado como um documentário em cinco episódios que foram transmitidos via satélite (no canal de acesso público DeepDishTV) em dezembro de 1999. A primeira aparição pública de "This is What Democracy Looks Like" que pude identificar foi no final de 2000, na programação do quarto Festival Internacional de Vídeo e Filmes sobre o Trabalho de Seoul (*Seoul International Labour Film and Video Festival*) <http://lnp89.org/4th_SILFVF/eng_main.htm>.

caráter paradoxal: o filme "inspirado em eventos reais mas cujos personagens são fictícios" *Battle in Seattle* (Stuart Towsend, 2007)

Para atender aos seus propósitos, neste artigo será feito um exame dos arranjos retóricos dessas três obras. A circunstância de que todos são relatos dos “mesmos” propicia identificar as especificidades de cada uma delas: *This is What Democracy*, em sua aproximação com a *videoarte* e o *live cinema*; Showdown, com o contexto do vídeo comunitário; e Battle, com a estilística do docudrama, do cinema clássico hollywoodiano. Para isso, analisarei os documentários abordando-os como *ações comunicativas* (Habermas, 1979, 1986). Deste modo, uso as diferenças de condições e pretensões de validez entre cada enunciação, para identificar as singularidades das retóricas do documentário, nas condições da esfera pública atual. A discussão sobre os documentários ciberativistas demanda que consideremos, antes: (a) porque a originalidade dos documentários ciberativistas esteve em transpor as condições de correção relacional do fenômeno (as ações do “movimento de movimentos” contra a globalização corporativa) para as relações prefiguradas entre os participantes das enunciações, (b) os motivos pelos quais essa dimensão escapou a boa parte dos prognósticos dos estudiosos do cinema documentário e (c) como os procedimentos de análise dos documentários como ação comunicativa se ajustam à relevância, outrara negligenciada dos aspectos perlocutórios das enunciações documentárias.

Flashback: Seis anos antes...

Em primeiro de janeiro de 1994, exatamente no dia da promulgação das leis que criavam a NAFTA (North American Free Trade Agreement), víamos, ouviamos e/ou liamos os primeiros comunicados do Exército Zapatista de Libertação Nacional, proferidos pelo seu "Subcomandante" Marcos. Neste momento, em que a maioria esperava a comemoração da vitória da globalização neoliberal, ao invés de se confirmar do seu caráter inexorável, são as vozes divergentes que ganham a cena. Surgidas do fundo da selva húmida do sul do México, eram dirigidas não para uma espaço comunicativo nacional ou continental, mas *ao*

mundo. Mais exatamente, os neozapatistas enunciam-se – e, ao fazê-lo, constituem-na – para a opinião pública mundial que se descobria através da internet. A anacronia da denominação do grupo político ("Exército de Libertação Nacional") é uma ironia que acentua o contraste com os instrumentos da sua proposta política: uma luta política internacionalista *não-vangurdista e não centralista*.

A estratégia do Exército Zapatista de Libertação Nacional foi cuidadosamente ajustada às novas condições da visibilidade pública trazidas pela relevância que os meios comunicação por redes distribuídas haviam ganho desde o início dos anos 1990, graças a expansão das redes telemáticas.[380] Primeiro, o EZLN se lançou como *breaking new* na esfera pública massiva, realizando ações armadas táticas, de efeito espetacular: tomadas de cidades no estado de Chiapas, exatamente no dia em que se promulgava o Acordo de Livre Comércio da América do Norte (NAFTA, em inglês). O acordo de livre comércio – sem livre trânsito de pessoas – da América do Norte era até então a ação de maior sucesso da agenda neoliberal. Graças aos neozapatistas, a agenda mediática foi "sequestrada", retirando o foco do evento tediosamente previsível que seria mais uma confirmação do "there is no alternative" thatcheriano.

No dia da promulgação da NAFTA, 1º de janeiro de 1994, os guerrilheiros de origem maia – os maias não haviam se dispersado? não estavam extintos? – ocuparam sete cidades da província de Chiapas. Dois dias depois, lançaram uma série de comunicados pela internet, a partir do seu www.ezln.org. Isso, instalou o EZLN como um "sinal parasita" *durável* das comunicações do NAFTA. Nos cinco anos que se seguiram, através da coalizão do "movimento de movimentos" na Ação Global dos Povos, esse ruído se tornaria infernal, fazendo todos os encontros da "governança corporativa global", (em Seattle, Praga, Genova, Cancún, Miami) serem perturbados por "dias de Ação Global". Isso durou até que os governos e corporações imperialistas retaliassem a sociedade civil global de maneira

380EZLN COMMUNIQUÉS (1993), "First Declaration from the Lacandon Jungle: EZLN's Declaration of War, Today we say 'enough is enough!' (Ya Basta!)", disponível em: http://flag.blackened.net/revolt/mexico/ezln/ezlnwa.html. Consultado em 31/05/2010; Coyer 2005; Ruiz, 2005; Garrido e Halavais, 2003.

drástica, impondo a agenda da “Guerra ao Terror” e colocando na quase-clandestinidade o novo internacionalismo.[381]

As declarações do “Sub Marcos”[382], de prosódia refinada, eram, em questão de semanas, traduzidas para as mais diferentes línguas por simpatizantes espalhados pelo mundo. A mesma figura carismática do revolucionário de cachimbo e máscara “passamontanha” seria explorado como tema de vários documentários independentes, largamente distribuídos e exibidos pelos voluntários ciberativistas. Os neozapatistas, depois de acolher produtores de filmes independentes, que produziram documentários sobre sua luta, vem organizarando, com apoio de acadêmicos e midiativistas, seu próprio arranjo de produção de documentários.[383]

Ao invés de centrar sua argumentação sobre a dominação econômica ou étnica, abordam assuntos concernentes a várias organizações autônomas da sociedade civil, principalmente aquelas vinculadas aos movimentos que haviam sido os mais cruciais para a definição da "esquerda pós-moderna" a partir do final dos anos 1960: os chamados Novos Movimentos Sociais (NMS). Os neozapatistas, desde seu surgimento na esfera pública global, adotam a mesma perspectiva pluralista destes movimentos. Diferentes do movimento operário tradicional, os NMS procuram combater também aspectos psíquico-culturais da dominação

---

381 Esse é o diagnóstico soturno de um ativista, no prólogo de um dos livros mais importantes sobre as manifestações de Seattle em 1999: “O espaço político radical que foi aberto pelo movimento anti-globalização foi instantanamente pulverizado (especialmente nos EUA) e o mundo desde então pareceu ser envolvido numa nova Guerra Fria entre um império Estadunidense vingativo e um pernicioso fundamentalismo islâmico de direita.” (Yuen, Eddie, “Introduction: 9/11 Prologue”, in: YUEN, Eddie et alii (Editores), *The Battle of Seattle: the new challange to capitalist globalization, Nova Iorque: Soft Skull Press, 2002, p. 3.)* O resultado, na visão mais pessimista (como a de Dean, 2008) teria sido a “foraclusão” da comunicação política. No entanto os acontecimentos mais recentes – da vitória de Barack Obama, à continuação da articulação internacional entre os ciberativistas – desautorizam tomar esses juízos como definitivos.

382 “*Sub*comandante”, porque segundo o princípio zapatista do "mando-obediência", quem comandaria mesmo são os populares, não cabendo a um especialista militar branco de origem urbana pretender assumir qualquer liderança de um movimento camponês indígena no qual as mulheres tem papel destacado.

383 Os mais conhecidos títulos são *Viaje al centro de la selva (Memorial Zapatista)*, de Epigmenio Ibarra (1994), *Zapatista*, Benjamin Eichert, Rick Rowley Staale Sandberg, (1999) e Storm from the Mountain, Rick Rowley, (2000). Desde 1998, os zapatistas organizaram um centro de produção de documentários, que teria produzido mais de seis mil vídeos indígenas (cf. <http://www.chiapasmediaproject.org/cmp/about-englishespa%C3%B1ol>, acessado em 15jul2010).

através de práticas políticas prefigurativas. Para para estender a luta política além da dimensão politico-econômica dos conflitos sociais, adotam modelos de organização discrepantes daqueles da esquerda marxista tradicional. A cultura política dos NMS, fermentada pelas práticas políticas de resistência não-machista, holística, não antropocêntrica, foi incorporada pela organização da coalizão de movimentos da Ação Global dos Povos, catalisada pelos neozapatistas do sul do Mexico na década de 1990. No final dela, esta articulação política –a mesma que originou o Fórum Social Mundial– logrou alcançar um patamar internacional, propondo a busca de métodos não-revolucionários de transformação social global. É este mesmo ethos que re-emergiu na esfera pública ampla através dos protestos de Seattle. [384]

Três dos mais importantes “novos movimentos sociais”, vinculados a "políticas de identidade", foram simultaneamente interpelados nos comunicados neozapatistas: o feminista, o ambientalista e o de minorias étnicas. Depois de capturar, com a provocação de um acontecimento imprevisto, a cobertura espontânea da mídia massiva, o EZLN logrou transformar a ampla atenção pública inicial em apoio declarado de organizações não governamentais e movimentos sociais ao redor do mundo. Logo em seguida, usou a estrutura da rede distribuída da internet para descentralizar o fluxo das comunicações, contornando o *gatekeeping* mass-mediático. A internet permitiu-lhes (a) interpelar *pessoalmente* os enunciatários quanto a sua responsabilidade política; (b) enunciar-se em âmbito internacional a partir da tematização de dilemas que efetivamente não podem ser contrastados por ações de âmbito apenas nacional; (c) manifestar-se com sofisticação formal, usando o discurso verbal, fotográfico e videográfico para construir narrativas que aproveitavam o repertório das fábulas populares (do intelectual fora-da-lei mascarado, lutando a partir dos ensinamentos de um povo que se tinha como desparecido, possuidor de sabedoria imemorial, contra o inimigo militar e econômicamente poderoso da história).

384A respeito da contribuição das culturas sem estado e sem capital para a inovação política da virada do século, cf. Graeber, D. *Fragments of an Anarchist Anthropology.* Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004.

Quando se observa essa configuração do arranjo retórico dos neozapatistas do ponto de vista da estrutura de links entre sites, fica evidente a sua estratégia de *estelarização*[385] do movimento na esfera pública, a partir de sua plataforma telemática (o site ezln.org). Como notam Garrido e Hallavais (2003), sem passar por esta página (ou por outras plataformas zapatistas "próximas"), havia então pouquíssimos pontos conexão que unissem os sites feministas, ecologistas e de defensores de culturas tradicionais. Ou seja, através dos *links*, as comunicações dos neozapatisas criaram um potencial de comunicação lateral[386] entre movimentos que anteriormente pouco tinham desevolvidos laços de solidariedade e co-responsabilidade política: a enunciação prefigura o pertencimento a um mesmo espaço de visibilidade pública. Em grande medida a rede Indymedia, que assina como co-autora dos documentários-rede ciberativistas *Showdown...* e *This is What Democracy...*, corporifica a proposta neozapatista de criação de um contexto comunicativo de coalizão entre movimentos sociais – ou seja, de um *contrapúblico amplo.*[387]

Coerente com a estrutura de comunicação muitos-muitos das redes distribuídas, o neozapatismo se enunciava como movimento de uma minoria oprimida em busca de solidariedade de outras minorias e outros oprimidos sem cobiçar uma "tomada de poder":

> Toda vanguardia se supone que es representante de la mayoría. En nuestro caso pensamos que eso no sólo es falso sino que, en el mejor de los casos, no va más allá de un buen deseo, y en el peor de los casos es un claro ejercicio de suplantación. A la hora en que se ponen en juego las fuerzas sociales, se da cuenta de que la vanguardia no es tan vanguardia y de que los representados no se reconocen en ella.
>
> A la hora en que el Ezln está renunciando a ser vanguardia, está reconociendo su horizonte real. Creer que podemos hacer esto, que podemos hablar por éstos más allá de nosotros, es masturbación política. Y en algunos casos ni siquiera es eso porque ni siquiera se siente el placer del onanismo. Apenas el que se puede obtener en los panfletos que finalmente uno es el mismo que los consume.
>
> Estamos tratando de ser honestos con nosotros mismos y alguien puede decir que es un asunto de bondad humana. No. Podemos ser incluso cínicos y decir que ser honestos nos ha dado resultado cuando decimos que sólo representamos a las comunidades indígenas

385"Estelaridade" é um termo que Soriau (as 200.000 situações dramáticas) usa para conceptualizar a construção das situações dramáticas como eventos centrais de um universo de discurso.

386Para o conceito de “comunicação lateral” entre movimentos sociais como um dos aspectos fundamentais da “midia radical”, cf. Downing, John D. H. Midia Radical: Rebeldia Nas Comunicações E Movimentos Sociais. São Paulo: Senac, 2004. p. 53, 68-9.

387Retiramos as noções de contrapúblico e subpúblico, assim como o argumento de que certas enunciações são catalisadoras de contrapúblicos, de

> zapatistas de una zona del sureste mexicano. Pero nuestro discurso ha logrado tocar el oído de mucha gente más. Hasta ahí llegamos. No más. (...)
>
> En cada plaza les fuimos diciendo a todos: "no venimos a dirigirlos, no venimos a decirles qué hacer sino que venimos a pedirles ayuda". Aún así, a lo largo de la marcha recibimos legajos de reclamos que venían desde antes de la revolución mexicana en espera de que alguien resuelva el problema. Si pudiéramos resumir el discurso de la marcha zapatista hasta hoy, sería: "Nadie lo va a hacer por nosotros". Hay que cambiar las formas organizativas, e incluso rehacer el quehacer político para que esto sea posible. Cuando decimos "no" a los líderes, en el fondo también estamos diciendo "no" a nosotros.[388]

Esse programa político confluiria confluência com a cultura *hacker*, no hackativismo dos anos 1990, que seria retomado, em um leque mais amplo de táticas comunicativas, com o ciberativismo da primeira década deste século. Estes movimentos políticos absorveram muitos dos procedimentos das mídias comunitárias e militantes de uma ou duas décadas antes (visíveis, por exemplo na co-produção de *Showdown*...). O grande mérito destas mídias, muito além de qualquer inovação formal, foi ter consolidado os experimentos de produção coletiva (ou colaborativa) de documentários, que foram fragmentariamente ensaiados desde o fim dos anos 1960 (vide, por exemplo, os documentários de Chris Marker com operários de Besançon, em *A bientôt, j'espère* e *Classes de Lutte*).

A expressão dessa nova forma de ação política comunicativa no documentário atual constitui um ponto de inflexão na história desta retórica cinematográfica. Deve-se a ela a resistência do documentário como retórica crucial para semioses coletivas de oposição na esfera pública dos nossos dias, contra a maioria das expectativas acadêmicas dos anos 1990. Muito poucos, há quinze anos atrás, apostava napersistência no uso das imagens-câmara na retórica documentária. Isto ocorreu, em grande medida, devido à autonomização dos processos de poiese de espaços de visibilidade pública, graças ao esforço voluntário de cidadãos politicamente ativos. Estes desdobramentos, porém, estavam desenhados na hipótese do “cinema tardio”, anunciado no final dos anos 1990, por Miriam Hansen (Hansen, 1994), a partir da obra cinematográfica e teórica de Alexander Kluge (Kluge, 1993 [1972])

388Garcia Marques, Gabriel. 2001. "Habla Marcos" <http://www.eltiempo.com/archivo/ documento/CMS-3450593>, 24/11/09, 21:07:30. (Sub-comandante Marcos, 2001)

Enquanto isso, na academia...

Em meados dos anos 1990, poucas eram as vozes dissonantes diante do aparente consenso em torno da idéia do "deslizamento dos significantes na pós-modernidade", que se formava desde os anos 1980. No campo dos estudos cinematográficos, confrontada com a decisão da indústria de bens de consumo duráveis e cultural, em extinguir em curto prazo o uso da película fotográfica, a maioria dos teóricos concluiu que a tendência da relação entre imagens de síntese e as provenientes de tomadas (imagens-câmara) seria, inexoravelmente, a da indistinção entre uma e outra. As imagens digitais foram identificadas como a “pá-de-cal” nas pretensões de verdade proposicional do cinema documentário. Seria, portanto, a hora de dar o beijo de adeus à "ontologia da imagem fotográfica", pelo menos no que tange à capacidade supostamente inerente das imagens fotoquímicas em fornecer garantias palpáveis e visíveis para a indicialidade na fotografia e no cinema[389]. Para o bem (da crítica desconstrutivista) ou para o mal (das teorias realistas), a partir do momento que o do uso do videotape se disseminou, estaria para sempre perdido o vínculo das imagens aqueiropoiéticas com o mundo histórico, porque ele seria dissolvido pela mediação das máquinas lógicas pordutoras das imagens numéricas.

389Esse entendimento da noção de índice não condiz com a sua concepção original, no contexto da semiótica pragmaticista. Os efeitos do índice dependem tanto de seu caráter de vestígio físico de uma interação física entre um objeto e um signo quanto da pertinência desse signo a um universo de discurso sobre relações causais cujo conhecimento deve ser previamente compartilhado entre os participantes das enunciações onde o índice aparece. Por exemplo: não se reconhecem pegada sem tê-las visto serem produzidas (ou pelo menos ter-se ouvido falar de como o são) como resultado da caminhada pedestre sobre uma superfície mole. O índice pressupõe uma relação em que se compartilha uma percepção e/ou o relato sobre ela.
É recorrente, entre os pensadores pós-estruturalistas, a crença de que sentidos podem emergir da interpretação de signos individuais. É o caso, por exemplo, dos objetos do “ato fotográfico” (Dubois, 1993) e do próprio ato fotográfico como objeto: seja pela adesão a algum código firagurativo (em geral, a *perspectiva naturalis*) ou a alguma narrativa (relato da produção da imagem), sozinha, a pura conexão mecânica entre objeto e signo gera, no máximo, uma indicialidade possível (um *representamen* indicial, ou *hipossema*). A tomadas de imagens em câmaras digitais não oferecem nem mais nem menos garantias referenciais, pois seus usuários são igualmente constrangidos à alinhar signos indiciais para criar “referências circulantes (Latour, 2001, p. 39 e ss.). Como magistralmente mostra-nos *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1969), é impossivel garantir o sentido de signos que sejam arrancados de uma articulação contextual, narrativa ou argumentativa; sem elas, aliás, não é possível sequer sustentar seu estatuto de representações.

Na confluência do "deslizamento dos significantes" com as "políticas de identidades", alguns críticos com inclinações anti-realistas vaticinavam que a tendência predominante do documentário (e do resto do cinema) contemporâneo iria ser a do "borramento das fronteiras" (título do famos livro de Nichols, 1994). Essa tendência estaria exemplificada, primeiro na produção dos documentários subjetivos (Renov, 2004), cujo compromisso veredictor é modestamente limitado ao universo do próprio realizador. Segundo, se expressou programaticamente nos maneirismos da video-arte digital da época, estilística “em alta” no circuito institucional de galerias, museus, festivais de cinema, bienais e outros eventos de arte contemporânea e/ou cinema “de vanguarda”.

A resposta pós-modernista, recomendada à constatação de que os efeitos de sentido do documentário nunca haviam passado de "jogos de verdade", era o ceticismo generalizado. No lugar da produção audiovisual de compromissos factuais, as imagens digitais anunciariam um tipo de retórica audiovisual "fabulatória", cujos compromisso veredictor só poderia ser *modesto*, restrito aos fatos da própria enunciação: diante da catástrofe do mundo, melhor é cuidar de si. A teoria pós-modernista (Sontag, 1981; Dubois, 1999; Virilio, 1994; Baudrillard; Bourdieu, 1997; Sobchack, 1992, 1994; Winston, 1993, 1995; Wolton, 2003 [2000]) recomendava implicitamente ao produtor de audiovisual contemporâneo renunciar às quaisquer pretensões quanto a compartilhar conteúdos proposicionais provenientes do mundo histórico "exterior". Porém, por que este cetismo não atingiria os próprios jogos deconstrutivistas e/ou catastrofistas que inspiravam o neo-nominalismo sem fé dos estudiosos de cinema? (Allen e Smith, 1997; Godoy de Souza, 2002).

“Nunca a águia perdeu tanto tempo quanto quando tentou aprender com uma gralha”: Os críticos vinculados à produção experimental, valorizada como "verdadeira arte", resistiam a atribuir relevância à precária e copiosa produção de vídeos militantes, populares e/ou comunitários. Tecnicamente precários e sensorialmente despojados, pouco pareciam prometer em termos de desenvolvimento da retórica audiovisual, além de um suposta reiteração do cinema direto / verité dos anos 1960. Iniciativas transformadoras, em termos

de constituição de circuitos autônomos, como as experiências dos canais de acesso público à tv a cabo do DeepDish TV, do programa Paper Tiger, de canais comunitários de acesso público como o OffenerKanal e muitos outros canais comunitários, eram geralmente vistas como pertinentes apenas às práticas de movimentos sociais. Esforços de articular nacional e internacionalmente produtores independentes (como a Coalizão Videazimuth ou a Associação Brasileira de Vídeo Popular) não eram interpretadas como capazes de transformar a retórica do documentário. No máximo, eram "alternativas pobres" para quem não conseguia entrar no circuitos institucionais da videoarte ou da produção industrial de televisão. Inovações importantes em termos de metodologias de produção coletiva ou de democratização da produção audiovisual, surgidas nestes contexstos, passavam por meras benemerências edificantes.

As inovações estilísticas situadas no plano da prefiguração de relações, implicita nas enunciações documentarias produzidas nas “mídias radicais” foram amplamente negligenciadas nos anos 1990 e tiveram de esperar dez anos para serem "descobertas". Desde o início do século, vem sendo positivadas pela apropriação de seus procedimentos na produção de videoartistas de renome (alguns passaram a se autodenominar “documentaristas”), justificados pela “estética relacional” (que só circula como mercadoria através do documentário), ou indexados como "documentários dispositivos".[390]

Não pretendemos duvidar, filosoficamente, daquilo que não duvidamos em nossos corações[391]

O que aconteceu com o cinema documentário nesses quinze a vinte anos esteve bem longe de corroborar a tese que o documentário tenderia a renunciar a compromissos referenciais. As máquinas de captar digitalmente as imagens figurativas da *camara oscura*, tal qual antes

390vejam-se os casos da produção de "vídeo popular" de Eduardo Coutinho junto ao Cecip, o a apropriação de "Parabolic People" de Sandra Kogut, amplamente apropriadas como "videocabines" ou “barraquinhas” pelos praticantes do vídeo comunitário (ALVARENGA, Clarisse M. C., *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil.* Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004.). Neste caso, a produção de vídeos de histórias de vida do Museu da Pessoa fornece o “elo perdido” que conecta o “documentário dispositivo” com o *documentário-rede*.

391Peirce 1990, p. 259.

o faziam os equipamentos eletrônicas analógicos e fotoquímicos, continuam a criar relações de compartilhamento de percepções acústicas e visuais, pois as imagens-câmera (Ramos, 2005, 2008).

É curioso que o ceticismo enlutado, moda acadêmica no final do século passado, não tenha ainda sido dissipado nem no contexto dos estudos cinematográficos, em campos de pesquisa próximos (antropologia visual, teoria da comunicação) ou pelos próprios produtores de audiovisual. A tese do "deslizamento dos significantes" permanece na argumentação acadêmica, ironicamente, por inércia e falta de atrito. Repetida como fato consumado, o arrazoado reflui da teoria para as justificativas de obras de retórica documentária experimental (por exemplo, por que Eder Santos rejeita considerar "Europa em quinze minutos", um documentário?) A inércia deste pseudo-raciocínio é favorecida pela lubrificação do mercado especulativo da arte contemporânea. É um sofisma útil, que legitima as produções que a especulação mais valoriza porque evitam o que a esse mercado não interessa fazer ver: a centralidade da proposição de compromissos políticos com o mundo histórico que o documentário pressupõe.

A dificuldade dos pesquisadores de cinema é que eles examinavam o vídeo militante/popular/comunitário/ativista segundo a abordagem tradicional, de ênfase intratextual. Ela é usual e prática para a análise dos filmes do cinema clássico, pois a estabilidade dos processos de indexação (Carroll, 1996) dos filmes permitia a abstração dos dados contextuais, co-textuais e paratextuais dos processos interpretativos. Porém, feito com recursos precários, em geral, o vídeo popular parecia feio, além de não dispor de recursos de comunicação para se auto-indexar além dos limitados horizontes das mostras em espaços públicos urbanos, de organizações da sociedade civil ou através do correio. Isso tornava muito improvável perceber a poesia suja da inovação do video-ativismo, que vinha desenvolvendo processos coletivos de produção, de construção de circuitos de difusão, e/ou de constituição de redes de práticas de aprendizado, como inovações retóricas do cinema documentário.

Ao contrário da maioria dos agouros acadêmicos, a digitalização das imagens-câmara e a telematização dos processos de enunciação pública dos documentarios proporcionou uma vertiginosa ampliação da visibilidade do cinema documentário (Channan, 2007). Nunca tantos produziram tantos documentários de tantas maneiras diferentes. E, com uma característica peculiar: dando bem menos importância para o *quantos* do que *como* e *para quem*. As novas versões das “três máquinas de imagens que compõem o cinema (Kluge, 2007, p. 82-3) – a camcorder digital, no lugar do cinematógrafo, a disseminação telemática distribuída no lugar da indústria cinematográfica e os "novos direitos autorais"[392] no lugar da bilheteria – servem à retóricas de toda sorte, das mais arcaicas ("de atrações") às mais "tardias" (subjetivas, prefigurativas).

Entre muitas hibridizações, o documentário telematicamente disseminado (que chamamos *documentário-rede* ou *ciberdocumentário*) que vem sendo praticado pelo movimento ciberativista desenvolveu muitas das características que não somente permitem distinguir um novo conjunto retórico no documentário, como propiciam uma nova maneira de conceber o cinema documentário como "uma classe natural" da comunicação cinematográfica. Desenvolvido ao longo de trinta anos, a partir do compartilhamento de experiências de enunciação documentárias não convencionais (cinema militante, cineclubismo, vídeo popular/comunitário, movimento do software livre), o documentário-rede ciberativista mostra que o "documentário político e social" ocupa o cerne da definição de cinema documentário. Quando considerado como uma classe natural (Hulswit, 2002) da comunicação cinematográfica, o documentário não se definirá a partir de quaisquer procedimentos individuais, de objetos ou temas específicos, mas a partir do seu propósito

392 Chamo de “novos direitos autorais” as novas formas jurídicas que, propostas originalmente pelo movimento do software livre, contaminaram todo tipo de produção intelectual. Segundo elas, o autor, proprietário dos direitos autorais, estabelece com cláusula de uso a impossibilidade de privatização da obra (copyleft), bem como as liberdades de uso (no caso do documentário, apreciação e exibição), reprodução (cópia de vídeos), derivação (uso de imagens de vídeos em outros vídeos) e estudo (análise da produção). Isso fica bem evidente na maneira como o vídeo “Brad – uma noite mais nas barricadas” foi feito em grande parte com tomadas publicadas na internet que não são da autoria de VIDEOHACKERS (seu “autor”) mas que são apropriadas com a liberdade proporcionada por essas nova lógica de propriedade. (Vide LIANG, Lawrence "The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology" (2003), disponível em http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5. Consultado em 31/05/2010.)

(*telos*) como ação comunicativa. Neste sentido, todo documentário é uma enunciação que explícita ou implicitamente trata de propor a seus participantes entrar em uma relação de pertencimento a um ou mais públicos, de características definidas (Warner, 2002). Para isso, observaremos comparativamente os traços das retóricas documentárias dos vídeos "Showdown in Seattle", "This is What Democracy Looks Like", do filme comercial "Battle in Seattle". Antes, porém, vamos delinear o método de análise de compreensibilidade e validez dos arranjos retóricos cinematográficos.

Análise de enunciações documentárias como ações comunicativas

No início de "O que é a Pragmática Universal", Habermas faz uma apresentação sintética sobre a teoria do agir comunicativo. A ação comunicativa é o fenômeno por cuja coalescência, das interações interpessoais às práticas sociais e delas aos arranjos institucionais, tornam-se corporificam-se os espaços públicos modernos. Do ponto de vista semiótico, estes contextos comunicativos consistem em universos de discurso que fornecem o fundamento comum (*common grounds*) para os processos de deliberação coletiva, dentro de um ideal de ordem democrática.[393] A co-determinação entre o sentido e a validez das enunciações públicas é o que as distingue como ações comunicativas, em contraste com o tipo antagonista, as ações estratégicas. As ações comunicativas são, portanto atualizações das retóricas à funções sígnicas do argumento, enquanto as estratégicas meramente expõem dicissignos ("signos dicente" ou “proposições”). Essas duas classes distinguem funções que tem propósitos completamente diferentes: o argumento (no caso, ação comunicativa) atua a partir da justificação de um juízo, pressupondo assim relação eu-tu entre os participantes da enunciação; o dicissigno (ação estratégica), a partir da afirmação de uma proposição numa relação eu-isso, tipicas de chantagens: “se você fizer isso, eu farei aquilo”.

Há uma correspondência entre práticas de enunciação cinematográfica e cada um destes tipos de discurso. Tipicamente, formas mais hierárquicas de enunciação, seja a “voz do

393HABERMAS, Jürgen. *Communication and the Evolution of Society.* Boston: Beacon Press, 1979. Cap 1. “What is Universal Pragmatics?”. Cf. tb. HABERMAS, Jürgen “Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld (1988)”, in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255.

saber” do documentário “expositivo” clássico, quanto a autoridade artística do cinema industrial (e também do cinema “autoral”) estabelecem uma assimetria nos processos enunciativos. O cinema emerso de arranjos retóricos fortemente institucionalizados tornam improvável uma relação de dialogismo entre os participantes da enunciação, aproximando-a da ação estratégica. Os conjuntos retóricos do cinema documentário, historicamente, tendem a constituir relações cada vez menos assimétricas e mais comunicativas, à medida em que aumenta a reversibilidade entre enunciadores e enunciatários.

Observando as três dimensões de validez ética do discurso, observa-se que se conjugam numa progressão de "modos de ser", tais como propostos na fenomenologia pragmaticista[394]:

A *sinceridade intencional* independe das demais dimensões da validez, exigindo uma interpretabilidade mínima. Ela se estabelece por de juízos perceptuais sobre a posição que o enunciador parece ocupar naquela comunidade intérprete que compartilha com o enunciatário através da enunciação.

A *veracidade proposicional* pressupõe a satisfação da sinceridade intencional, porque é a partir dela que o enunciatário pode estabelecer qual é o fundamento compartilhado (“common ground”) do universo de discurso que o enunciador atualiza na enunciação; porém, conteúdos proposicionais podem ser transmitidos sem que a condição da correção relacional ser satisfeita, como nos compontentes estritamente informativos de enunciações estratégicas, como ameaças, chantagens ou barganhas.

A correção relacional depende que, para o enunciatário, a enunciação satisfaça as condições de sinceridade intencional e de veracidade proposicional; efetivamente, é apenas com a vindicação de uma relação “eu-tu”, em que os participantes da enunciação admitem a isonomia um para o outro, que se cria uma correspondência entre o espaço interno e externo

394A proposta das três categorias cenopitagóricas, da fenomenologia (ou "faneroscopia"), *primeridade*, *secundidade* e *terceiridade* (que recebem nomes alternativos, igualmente bizarros: *oriência*, *obsistência* e *transuasão*) é considerada pelo próprio Peirce com sendo sua "única" contribuição efetiva para a filosofia. Na verdade, a estrutura recursiva da "nova lista de categorias" é a pedra de toque do pragmaticismo, que fornece a matriz metodológica para toda sua arquitetura filosófica e cosmológica. (cf. <http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/ categories.html>)

do discurso capaz de comprometer os sujeitos com mudanças em suas condutas deliberadas.

Dizer que as três condições de validez são satisfeitas, é o mesmo que afirmar que o enunciatário foi compelido à formar novos símbolos em sua mente. É isto que distingue as interações simbólicas na qual há uma ação comunicativa genuína de outras, explícita ou latentemente estratégicas, nas quais ele é chantageado ou logrado. A proposta de tomar o agir comunicativo como o "telos" do documentário, mostra que, diferente da narrativa ficcional, o documentário pretende que o universo de discurso do conteúdo proposicional que expõe (imagens, diagramas, metáforas, vestígios, dêicticos, palavras e outros símbolos) coincide com o universo de discurso dos fenômenos compartilhados como história pelo seu público.

Aquele cinema que chamamos "ficção" é o que estipula, senão com plena autonomia, pelo menos sem ter de assumir a responsabilidade política. Filmes narrrativos ficcionais podem pretender serem verossímeis segundo compromissos vagos de indicialidade com o universo de discurso do mundo fenomênico, constituindo sua coerência lógica narrativa (o chamado "pacto ficcional") com um o universo de discurso histórico de modo "imaginário", "fabulatório" ou pseudo-fenomênico, como em ficções históricas, docudramas, ou mesmo mockumentaries (na medida em que estes nunca deixam de ser comentários sobre os próprios critérios de demarcação entre retóricas).

Não é preciso que o conteúdo proposicional do documentário deva pretender se referir a experiências universalmente compartilhadas, mas apenas às experiências que seus públicos crê compartilhar como universais, ou seja, interpretadas como parte do mundo fenomênico histórico, tal como acontece, por exemplo, com documentários sobre extra-terrestres, teorias da conspiração ou experiências místicas iniciáticas *tal como eles são apreciados pelos seus públicos crédulos*.

Já os filmes experimentais não tem necessariamente pretensão de veracidade proposicional. No entanto, são obrigados a propor o gozo estético conforme acordos estabelecidos entre apreciadores e enunciadores.

A mais aguda diferença da retórica documentária – que o diferencia de retóricas da propaganda e do jornalismo/reportagem – é sua pretensão de correção relacional. A enunciação documentária prescreve uma ética na relação entre os participantes que é a do compromisso público-político. A propaganda dispensa esse tipo de vínculo: a relação implícita à propaganda e demais proselitismos é a da chantagem, "se você quer essa felicidade, então nos dê seu dinheiro / voto / fé ". O caráter argumentativo-narrativo aparece, porém, na comparação com a reportagem, não só porque a notícia "commodificou" o conteúdo. Como a retórica jornalística pré-determina institucionalmente as pretensões de validez, a correção relacional pressuposta é a do espetáculo ou entretenimento. A rigor, a "narcose por super-informação" de que falam as teorias funcionalistas da comunicação a condição permanente da retórica da "informação" (no sentido benjaminiano, *Erlebnis*, "vivência atomizada"), porque não prescreve qualquer forma de *accountability* nem para os participantes atuais, concretos da enunciação. Repórteres e cinegrafistas são "profissionais", trabalhadores assalariados alienados da sua produção. Os enunciadores efetivos são abstratos: uma corporação se assume como fonte da enunciação. E elas, como o documentário *The Corporation* brilhantemente mostra, não tem nenhum compromisso direto com a moralidade humana[395]. A correção relacional esperada dos apreciadores de reportagens é a de quem "esperam ao longe", tele-espectadores. O mal do jornalismo é banal.

Efetivamente, é apenas a retórica documentária que convida os participantes da enunciação a se re-simbolizar como sujeitos politicamente responsáveis, ou seja, a se comprometer em adotar condutas públicas. Isso explica porque o documentário é tantas vezes descrito como

395*The Corporation*, aliás, é um caso interessante de ciberdocumentários: além de apropriar das imagens "copyleft" das manfestações de Seattle, mantem-se associado a um site em que se propõe ações pela accountability publica das corporações transnacionais (cf. <http://www.thecorporation.com/index.cfm?page_id=38>, acessado em 15jul2010)

argumento e narrativa, sem que se possa decidir qual é a categoria mais adequada. É que ambas designam retóricas em que o comportamento dos enunciatários se encontra prefigurado na enunciação. As enunciações documentárias tem a particularidade de serem não apenas historicamente contextualizadas, mas também contextualizantes. Por isso, o documentário visa a história duplamente: ao narrá-la no presente tenta alterá-la como futuro - mesmo que um futuro do pretérito.

Portanto, a polêmica quanto a tratar o documentário como, essencialmente, uma forma de comunicação argumentativa *ou* narrativa provém de uma falsa oposição. Há uma necessidade lógica implícita ao próprio conceito de argumento que esta função sígnica sempre depende de alguma forma de explanação proposicional, seja diacrônica ou sincrônica, estabelecendo continuidades em séries causais, seja sincrônica, organizando disposições espaciais como contigüidades. Sem narratividade nenhum tipo de raciocínio compeliria um interlocutor a adotar uma conduta. A complementaridade entre narrativa e argumentação é demandada também por razões éticas, pelo menos no entendimento benjaminiano do conceito de narrativa. Há um propósito ético, uma pedagogia prática, no compartilhamento da experiência. É o que se dá com as enunciações documentárias. No caso do documentário ciberativista, a tradução da intensidade da experiência vivida coletivamente para a participação nas narrativas das enunciações documentárias é um traço recorrente da ação comunicativa que catalisa os contrapúblicos ou *públicos autônomos*.

A interpretabilidade simbólico-imagética, junto com as três dimensões da validez, servem para distinguir – *de modo não exclusivo* – a retórica do documentário. Permitem também para agrupar os arranjos documentários atuais em conjuntos retóricos distintos, conforme sua ênfase em satisfazer diferentes dimensões da validez. Estas “pretensões” variam entre documentários e mesmo dentro de um mesmo documentário. Cada constelação estílística permite identificar subclasses retóricas, nas maneiras como se endereçam a (ou prefiguram) públicos, apresentam os enunciadores, descrevem, narram e argumentam sobre mundos objetivos, e se fazem variavelmente compreensíveis para determinados públicos.

Na perspectiva pragmaticista, o documentário se distingue como classe natural (Hulswit, 2002) dos processos comunicativos como (a) ação comunicativa (b) realizada por imagens em movimento. Tratar o documentário como *ação comunicativa* não significa reduzir as inúmeras subconjuntos retóricos e arranjos de recursos possíveis à estratégias sustentação de propósitos políticos institucionais. Pelo contrário, compreender documentário como classe natural da ação comunicativa forçosamente conecta as várias definições de documentário com a deriva histórica das relações entra uma pluralidade de esferas públicas, inclusive no percurso da concepção de esfera pública como fenômeno global que emerge por coalescência entre as práticas comunicativas concretas, das mais casuais às mais institucionalizadas.

Não há motivos para acreditar que, no caso da retórica documentária, não se observem exatamente as mesmas condições de outras formas de ação comunicativa. O documentário, na definição proposta, é aquela classe natural de enunciações cinematográficas através das quais o enunciador, (0) ao ser compreendido de algum modo *por um público que compartilha uma percepção audiovisual*, pretende (1) asserir suas intenções comunicativas *num contexto de visibilidade pública que a própria enunciação cria e/ou na qual interfere*, (2) oferecer simbólico-imageticamente conteúdos proposicionais *pertinentes ao universo de discurso do mundo histórico fenomênico dos apreciadores* e (3) propor uma relação *de co-responsabilidade* entre os participantes da enunciação, na medida em que eles que se reconhecem como pertencentes a um mesmo *público* (nem que seja apenas o daquele documentário).

Discrepâncias entre o universo das condições de validez compartilhadas pelo público, nas situações de apreciação, e o universo das condições de validez que os enunciadores supõem serem compartilhadas pelos enunciatários são a fonte das objeções quanto à interpretação de uma enunciação enquanto documentário. Se isto já ocorre entre conjuntos retóricos (um documentário sendo apreciado como cinema experimental, ficcional), e entre subconjuntos retóricos do documentário (por exemplo, na condenação do uso de encenações pelos apreciadores habituados com a ética do cinema direto), que dirá nas atuais condições em

que até a identificação de uma enunciação documentária enquanto tal depende da inserção dos apreciadores e enunciadores em uma mesma rede social telemática. No entanto, seja qual for o conjunto retórico das enunciações documentárias (seja nas definições conservadoras de cinema ou no “cinema expandido”), comprensibilidade e validez são sempre efeitos de sentido que se procura obter. O documentário, porém, tem um traço distintivo: sua singularidade como narrativa, como veremos abaixo na discussão sobre às suas pretensões relativas à correção relacional.

Através de atos assertivos se manifestam as intenções das enunciações, independente do conteúdo proposicional veiculado. A sinceridade intencional traduz a *primeiridade* das pretensões de validez proposicionais, capaz de instalar a "leitura documentarizante" (Odin, 1984, 2000, 2005) mesmo antes de haver qualquer conteúdo. A multiplicidade de meios, o caráter difuso das causas, pelas quais a "intenção assertivo-constativa" (Ponech, 1999) é atribuída à enunciação documentária, assim como a rapidez como ela se estabelece, revela que se trata de um processo fundamentalmente abdutivo ou mesmo perceptivo. Como primeiro interpretante lógico da enunciação pública, a satisfação da pretensão de validez da sinceridade intencional se realiza abdutivamente, ou seja, por processos não completamente deliberados nos quais o componente afetivo tem papel crucial. A sinceridade intencional é percebida (mais que calculada) a partir da percepção, afetivamente determinada, do contexto das interações.[396]

A dimensão segunda ou “obsistente” da validez do documentário se constitui na condição *veracidade de conteúdo proposicional* que a enunciação cinematográfica, por práticas indiciais, passa a ser considerada como uma instância de retórica documentária. Por meio da pretenção de veracidade, as intenções comunicativas assertivas ganham "carne”,

396Há um processo inferencial abdutivo de determinação da “intencionalidade assertivo-constativa” (ou “atitude documentária”, Ponech 1999;cf. tb. Odin, 1984, 200, 2005). O caráter afetivo/abdutivo/perceptual dos juízos sobre a sinceridade intencional explica, por exemplo, por que os coletivos do CMI da América Latina levaram a rede Indymedia a recusar receber dinheiro da Ford Foundation ou da Open Society Foundation (de George Soros) por se sentirem desconfortáveis em se verem publicamente vinculados à multinancional, problema que os coletivos estadunidenses não enxergavam. Cf. Coleman, G. "Indymedia's Independence; From Activist Media to Free Software" (Biella Coleman, In; Planetwork Journal, July 2004. http journal planetwork net article php?lab=coleman0704, 26Dez2009, 18h02min)

podendo ser julgadas verdadeiras ou falsas. Associado aos procedimentos associados às características tradicionais de "objetividade" e "realismo", o conteúdo da enunciação documentária mostra sua correlação existencial com um universo de discurso preexistente, em geral o mundo histórico, mas, também, em alguns casos, universos de discurso socialmente compartilhados (como nos documentários que abordam actantes de narrativas romanescas ou fabulares). Como já vimos (nota @@@), a *veracidade proposicional* depende não apenas da ocorrência empírica de conexões existenciais entre eventos diferentes, mas também do compartilhamento do conhecimento sobre esta conexão, pelos participantes da enunciação . Este compartilhamento é o propósito do que Bordwell chama de "indexação": os signos co-/para-/contextuais levam o público intérprete a acolher os arranjos retóricos documentários como sendo capazes de representar o mundo histórico.

A falha na efetuação deste tipo de indexação pelo descompasso entre os universos de discurso de enunciadores e enunciatários, ou seja, falta de um *common ground*, explica porque que certos conjuntos retóricos documentários não são aceitos como verazes, mesmo que se reconheça suas intenções assertivas. Em geral, ou as suas formas de conexão de que sua veracidade depende são, ou elas estão pouco difundidas ("*La Commune* é docudrama, não documentário!", "*Europa em 5 minutos* é videoarte, não documentário!", "*Valsa com Bashir* é animação, não documentário!"), ou, ainda, empregam formas desusadas ("*Nanook* é pura ficção!").

A pretensão de validez da veracidade proposicional na retórica documentária, depende fundamentalmente do compartilhamento de uma cultura técnica entre os parceiros da comunicação (Erhat, 2005, p. 156-7). O papel que as pretensões de validez tem na realização de ações comunicativas é o mesmo que os interpretantes lógicos tem na efetuação dos argumentos como “instalação de crenças”. Portanto, da mesma maneira como os interpretantes lógicos finais são ideais normativos, acessíveis apenas nas suas sucessivas atualizações parciais como interpretantes lógicos dinâmicos, a plena satisfação das pretensões de validez, como interpretantes últimos do discurso público no ideal de ação comunicativa, são pressupostos estruturantes que *tendem* a se realizar nas práticas

comunicativas empíricas, mas sem nenhuma garantia de virem a ser plenamente alcançados (Habermas, 1979 [1976], p. 3)

Como toda ação comunicativa, a *veracidade do conteúdo proposicional* não é capaz de esgotar o propósito das enunciações documentárias. Não é a verdade que irá definir a sua essência como classe da retórica. Fosse suficiente, não haveria ponto de demarcação entre a retórica documentária e a reportagem, e principalmente entre elas e a sofística da propaganda comercial ou político-partidária, e do proselitismo religioso - que, no fundo, fazem "chantagem estética" com o enunciatário *qua* consumidor ou "barganhas eleitorais" ao enunciatário *qua* cidadão. A diferença é que a comunicação estratégica fornece o conteúdo proposicional na forma de asserções condicionais, enquanto a ação comunicativa genuína, "orientada para a busca de entendimento", quando validada, leva o enunciatário a formular suas próprias asserções.

O documentário se distingue especialmente por, em alguma medida, *comprometer argumentativamente* seus enunciatários. Isso não depende só da verdade, mas da correção relacional: "quem é você para me dizer o que devo ou não fazer?" A terceira dimensão do interpretante lógico das enunciações comunicativas, a correção relacional, é que melhor distingue a retórica documentária de outros conjuntos retóricos cinematográficos. Através dela, a enunciação se apresenta como possível atualização (ou corporificação) de hábitos de comunicação, compartilhados pelos participantes. A correção relacional das enunciações públicas contextualiza pragmaticamente (*i.e.* no plano ilocutório) a intenção assertiva e o conteúdo proposicional, submetendo sua interpretação às determinações de uma certa relação intersubjetiva.

> *Para ser compreendido em uma dada situação, cada proferimento deve, ao menos implicitamente, instituir e tornar explícita uma certa relação entre o locutor e o seu parceiro. Podemos também dizer que a força ilocutória de um ato de fala consiste em fixar a função comunicativa do conteúdo proferido. ... todo proferimento performativo tanto institui quanto representa uma relação interpessoal.* (Habermas, 1979, p. 34)

O traço distintivo da retórica documentária é que nos documentários esta correção relacional se coloca nos termos de uma relação entre *membros de um público*. Quando essa relação adquire o caráter de *compartilhamento narrativo da experiência* (não apenas transmissão informativa de vivências) acrescenta à retórica documentária a autonomia para *se constituir* como espaço de visibilidade pública, além de se endereçar a espaços institucionalmente pré-constituídos. Através desta dimensão relacional da validez é que os arranjos documentários comprometem publicamente os participantes. Conforme as vicissitudes das condições e pretensões de interpretabilidade, sinceridade e/ou veracidade, o compromisso público pode variar de forma. O documentário pode ir do compartilhamento de modos subjetivos singulares de percepção (no documentário poético-experimental) até a provocação os participantes das enunciações a se empenharem em ações políticas iminentes (como no *agitprop*).

Habermas fala dos efeitos dessa terceira dimensão da retórica comunicativa como seu "poder gerativo". É por meio dela que o enunciador estabelece a perspectiva segundo a qual o seu interesse de representar fatos ganha sentido. As “atitudes assertivas” surgem quando, tendo sido intencionalmente manifestas na enunciação, os participantes aceitam ser apresentados em uma relação que eles aceitam como válida. O argumento se realiza quando enunciador e enunciatário se incorporem como símbolos na enunciação, criando força ilocutória suficiente para que a pretensão dos conteúdos proposicionais à veraciade seja julgada.

> *Tenha ou não uma forma explicitamente linguística, ações comunicativas estão relacionadas a um contexto de valores e normas de ação. Sem o fundamento [background] normativos das rotinas, papeis, formas de vida - em resumo, convenções - a agência individual restaria indeterminada. Todas as ações comunicativas satisfazem ou violam expectativas normativas ou convenções. Satisfazer a uma convenção ao agir significa que um sujeito capaz de falar e agir assume uma relação interpessoal com pelo menos outro sujeito assim.* (Habermas, 1979, p. 35)

Habermas, ao se referir à dependência que a interpretação dos gestos tem do componente situacional, afirma que "atos não linguísticos normalmente tem esse componente [proposicional] ausente...". Seria o caso da enunciação cinematográfica? Para começar, na análise de filmes, se separar a interpretabilidade da validez já exige grande esforço de abstração, que dirá discernir a manifestação de intuito, expressão de conteúdo e proposição de relação, as três dimensões da validez.

A consolidação do ato comunicativo pela adesão do conteúdo proposicional ao componente ilocutório da enunciação, que propõe uma relação entre os participantes, fundamenta-se na simbolização dos atos de compartilhar a experiência aural e visual como uma relação eu-tu: *veja o que/como eu vi, ouça o que/como eu ouvi*. A tese da *percepção-como-expressão* (Sobchack, 1992) conduz a constatar que aspectos de sinceridade, correção e veracidade são pressupostos já à interpretabilidade da enunciação *audiovisual*. Isso tem duas consequências importantes.

Primeiro, as pretensões de correção relacional, na enunciação cinematográfica, se atualizam através da exibição de réplicas de legissignos (ou “signos de lei”, convenções) trazidos de outros estratos retóricos. Por exemplo: o *olhar para a câmera* e a *voz over impostada*. São estilemas-clichês, que explicitam a "documentariedade" da retórica filme, (tanto que são aproriados por *mockumentaries*, docudramas e outros subconjuntos retóricos “anfíbios”). O primeiro estilema age como marca (*token*, réplica ou sinsigno) da relação (*type* ou legissigno) supostamente atualizada situação de tomada entre sujeitos-ocular e sujeitos-objetiva. O segundo manifesta no texto fílmico a relação proposta entre enunciador e enunciatário. Ambos clichês estilísticos são provenientes de subconjuntos retóricos documentários eticamente discrepantes (para não dizer concorrentes): a da *voz-over-impostada*, da retórica didático-expositiva do documentário "clássico", *versus* a do o olhar-para-a-câmara, da retórica ética interativo-reflexiva do documentário "moderno".

Segundo, nos atos de fala, a proposta de relação de uma elocução só pode ser tematizada em um outro ato comunicativo subsequente, que aborde como conteúdo proposicional[397], mas no cinema é possível tematizar ao mesmo tempo conteúdo e relação (vide, por exemplo, as seções sobre o centro de mídia independente instalado em Seattle em 1999, em *Showdown...* e *This is what Democracy...*). Nos documentários reflexivos, aliás, difícil é o enunciatário conseguir examinar uma pretensão abstraindo-a da outra. Tipicamente, isso é realizado pelo acréscimo de símbolos linguísticos escritos ou verbais (legendas e vozes *over*). Isso ocorre porque o cinema, como *medium*, não compartilha o sentido como uma emersão unilinear do sentido, como o fazem a elocução ou a escrita fonética (Christin, 1995). A presença da enunciação cinematográfica para a percepção não se desvanece tão logo a atividade do enunciador cessa - principalmente da tardia, a partir do *videotape*, passou a ser possível mergulhar na apreciação de imagens movimento de um modo que só era possível para as imagens estáticas. Além de fornecer uma interpretabilidade múltipla, intersemiótica, a enunciação cinematográfica é *materialmente corporificada*.[398]

> *… no nível da intersubjetividade, seleciona-se o papel ilocutório no qual o conteúdo proposicional deverá ser usado; e esta comunicação sobre o sentido no qual a sentença com conteúdo proposicional deverá ser empregada requer uma atitude performativa da parte daqueles que se comunicam. Portanto, a reflexividade particular da linguagem natural repousa, em primeira instância, na combinação de uma comunicação de conteúdo – efetuada numa atitude objetificante – com uma comunicação concernente ao aspecto relacional no qual o conteúdo deve ser entendido - efetuada numa atitude performativa*. (Habermas, 1979, p. 43)

397"A comunciaçao que ocorre em um nível de intersubjetividade em um ato de fala t_n pode ser examinada em nível de conteúdo proposicional em um ato de fala (constativo) ulterior, em t_{n+1}. Por outro lado, é impossível desempenhar e objetificar simultaneamente um ato ilocutório. " (Habermas, 1979: 43)

398Ao contrário das especulações de muitos pós-modernistas enlutados, essa característica foi acentuada pela digitalização das maquinas de imagens: no computador, para analisar o *corpus*, revejo as imagens em vídeo indefinidas vezes enquanto escrevo sobre elas, incorporo no texto alguns de seus quadros, transcrevo falas com precisão. Compare-se com as condições de trabalho dos cinéfilos de pranchetinha e lanterna na sala escura, assistindo sessão após sessão os filmes sobre o qual escreviam.

A "atitude performativa" do cinema documentário é diretamente vinculado à sua textura narrativa. Na concepção benjaminiana de narrativa, se o relato e a descrição são componentes necessário, eles não são suficientes para compartilhar a *Experiência* (Erfahrung). A consistência específica dela surge, tradicionalmente, no compartilhamento de histórias longamente sedimentadas ao longo de sucessivas gerações de narradores, ou emersa a partir de numa rede infindável de relatos de viajantes, ambos a incorporar os eventos da série de situações de enunciação e as características seus participantes, narrador e narratário concretos, como símbolos, nas proposições que constituem a narrativa. Ela exige estas proposições tendam a restituição dos acontecimentos como componentes da *memória coletiva*, mesmo que isso só se possa fazer de modo fragmentário e incompleto. Tais características delineiam a tendência distintivas do sentido que as enunciações documentárias em geral, principalmente no documentário que visa a "*vita activa*", produzem na e para a esfera pública.

Ao definir assim a narrativa, Benjamim a opõe à informação e ao romance *(Benjamin, 1994, p. 201 e 204)* Contraste semelhante há entre o documentário e a reportagem e o *feature film*, pelos mesmos motivos: como *argumento*, o documentário só ocasiona mudanças de conduta porque manifesta a intenção de asserir a verdade proposicional e, se faz isso, é com o propósito de transformar o sentido que os enunciatários dão a si mesmos. Esta potência que o documentário detém é aquela que o torna capaz de catalizar a ação coletiva, de constituir públicos e espaços de visibilidade pública, e, por recursão, criar contextos nos quais outras enunciações documentárias podem emergir sendo tomadas como documentárias pelos seus públicos.

Até a disseminação generalizada das comunicações telemáticas, o grau de autonomia que públicos minoritários ou oposicionistas tinham para explorar o documentário como catalisador de contrapúblicos era bastante restrito (*Classe de Lutte, La Societé de L'Espetacle*). A sucessão de conjuntos retórico-maquínicos profícuos para a comunicação horizontal, nos últimos quarenta anos, traça uma clara trajetória da intensificação desse uso

- do cinema militante ao vídeo popular, deste ao vídeo e rádio comunitário, e dele ao vídeo-ciberativismo.[399]

De volta para o futuro

Para evitar o equívoco das abordagens intratextuais que tomam os documentários como signos retoricamente auto-suficientes, destacáveis das rede sociotécnicas a partir das quais emergem, é preciso abordá-los não apenas como narrativas ou argumentos, mas argumentos narrativos corporificados como artefatos comunicativos (ou que se passam por comunicativos, "latentemente estratégicos"). Tratar documentários como *atores-rede* (Latour, 2001, p. 201 e ss.), implica observar a trajetória da deriva temporal e/ou contextual em que suas composições e estruturas se transformam. Em termos gerais, o documentário, para funcionar como ação comunicativa, depende da coalescência das semioses em vários estratos superpostos: (1) *situações de tomada*[400] (ou produção de imagens sintéticas figurativas ou não-figurativas), que podem ser distribuídas, na montagem, em um ou vários planos de diferentes; (2) *continuidades* espaço-temporais, lógicas e/ou actanciais, cujo conjunto, produzido pela montagem, constitui unidades entre diferentes situações de tomada, para serem compostas no estrato seguinte, o das (3) *enunciações documentárias individuais*, nas quais ocorre a criação de unidades; narrativo-argumentativas, que, por sua vez, são contextualizadas nas (4) *plataformas de publicização* telemáticas, que estruturam em contigüidade e/ou seqüencia o acesso a vários documentários, além de fornecer recursos de auto-indexação, ferramentas lógicas e práticas de participação na interpretação coletiva

399Sobre a transição do vídeo popular ao comunitário, cf. ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil.* Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004. É intrigante observar uma inflexão recente (pós-2006) na longa tendência de ampliação da participação do público nas enunciações documentárias. Para a fração mais crítica dos ciberativistas, a quantidade parece ter substituído a intensidade crítica pela extensão interacional: a publicação aberta teria perdido seu poder politicamente provocativo em favor da generalização de usos narcisistas das plataformas corporativas de publicação de vídeos.

400O conceito de situação de tomada é derivado da abordagem micro-sociológica dramatúrgica proposta por Goffmann, Ervin. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana.* São Paulo: Vozes, 1985 [1956]. A metodologia de análise das situações de tomada é basicamente uma observação minuciosa dos esforços dos participantes da situação de exposição social da tomada de imagens-câmara, levando-se em consideração as expectativas dos participantes quanto aos contextos de emergência pública daquelas.

do "conteúdo", produção de outras enunciações e, mais amplamente, de constituição da identidade dos enunciatários como público autônomo có-responsável pela auto-gestão da plataforma. Isto implica em ações comunicativas no plano (5) do *posicionamento da plataforma ciberativista na esfera pública* (a) com relação à outras plataformas do mesmo contra-público, (b) no horizonte do conjunto dos espaços comunicativos telematicamente mediatizados e (c) no da esfera pública generalista ampla.

As condições de precarização dos processos institucionais de indexação que acompanham o barateamento e os avanços da usabilidade das *camcorders* digitais, superpostos à utilização generalizada de plataformas de publicação de vídeo (como YouTube, Vimeo, Blip.tv... os sites de *videosharing* contam-se as centenas), de outro, conduzem a mudanças significativas na retórica documentária. De um lado, a autonomização das imagens-câmera faz com que boa parte do sentido diegético reflua da montagem, cada vez mais ocasional no contexto telemático, para a *situação de tomada*. As situações de tomada ganham grande precedência na retórica do documentário telemático, por causa do enfraquecimento da montagem como procedimento de domínio do sentido da enunciação documentária. Isto é ainda mais acentuado quando as imagens são fáceis de reproduzir, não há perdas e, se licenciadas como copyleft ou creative commons, não há sanções legais para sua apropriação em obras derivadas. Isso, associado à longa duração das tomadas que as camcorders digitais proporcionam, conduz os cineastas, por exemplo, a produzir longos planos-sequência. Por motivos parecidos, esses planos são tomados sem qualquer protocolo "profissional" de isenção, de modo que os cinegrafistas *ostentam* a sua orientação política, aderindo às performances, frequentemente violentas, de confrontos com o aparato policial. Essas performances tem duplo propósito: "sequestrar" o *agenda setting* mass-mediático (com o efeito colateral de gerar rejeição na opinião pública conservadora) – efeito que os documentários telemáticos cuidam de transportar para outros contextos espaço-temporais, tornando-os duráveis – e proporcionar experiências coletivas emocionalmente intensas, a partir das quais os participantes forjam laços de solidariedade duráveis (Juris, 1995, 1998) – para o que as enunciações documentárias catalisadores poderosos.

Por outro lado, no contexto telemático, as enunciações documentárias são articuladas como componentes de cibertextos (Aarseth, 1994), acompanhando enunciações documentárias não cinematográficas que fornecem informações colaterais, constituindo o co-texto e paratexto dos documentários-rede. Isso é particularmente importante nas plataformas de publicização ciberativistas, porque muitas vezes boa parte do sentido propriamente documentário de conjunto fragmentário de imagens-câmara depende desse "encastoamento".

Cartas na mesa em Seattle

Tendo essas condições em mente consideremos, portanto, o arranjo retórico de *Showdown in Seattle*. Primeiro, trata-se de uma produção coletiva, feita no calor dos acontecimentos, montada sem sofisticação formal para ser transmitida rapidamente. O que ocorreu já em dezembro de 1999 por um canal de satélite que foi conquistado por videoativistas comunitários dos EUA, a DeepDishTV. Isto mostra que a pretensão de veracidade do conteúdo proposicional é fundamentalmente o da "História", ou melhor, do fornecimento de contra-informação que possa contrabalançar a representação negativa da mídia corporativa na narrativa histórica. Isso era muito mais relevante para a enunciação do que a apresentação das percepções subjetivas dos eventos.

Posteriormente à transmissão via satélite, a maneira mais fácil de acessar o documentário é "baixa-lo" do site a*rchive.org*. Esta é uma plataforma telemática também mantida por organizações autônomas da sociedade civil (a ONG Internet Archive), que disponibiliza ao público um acervo audiovisual e textual *copyleft*. Essas condições de difusão ao atuar como paratextos à série de documentários, mostram que a pretensão de sinceridade intencional é a da urgência atingir o maior contingente possível de pessoas, no "calor dos acontecimentos". Ao circular por canais independentes, em *Showdown...* não se supõe que o enunciatário é um "espectador médio" a quem agradar, mas sujeitos politicamente ativos a quem convencer do valor dos protestos.

As tomadas de *Showdown* são oriundas da contribuição de um enxame de cinegrafistas-manifestantes, não previamente articulados. No entanto, graças à instalação do primeiro Centro de Mídia Independente próximo ao lugar das manifestações, as tomadas puderam ser identificadas, selecionadas e usadas no documentário em tempo recorde. Alguns dos cinegrafistas são pertencentes a organizações da sociedade civil ligados ao midiativismo, alguns são cineastas independentes e outros são voluntários completamente amadores.

A formalidade do processo democrático de produção parece ser o motivo para a grande heterogeneidade retórica de *Showdown.* No decorrer dos episódios, convivem vários pequenos sub-documentários, produzidos por organizações e por autores individuais, com o vídeo-relato cronológico dos acontecimentos. Alguns dos sub-documentários inseridos em *Showdown...* parecem ter sido produzidos a partir de situações de tomada determinadas pelos cinegrafistas: há um sobre o funcionamento do Centro de Mídia Independente, outro sobre um marceneiro que faz cassetetes de madeira de lei para a polícia, um precário docudrama didático sobre o que é a Organização Mundial do Comércio, uma animação escarnecendo Michael Moore (o diretor da OMC, não o cineasta), uma diálogo provocativo de um video-ativista com um delegado da OMC, e assim por diante. Dessa maneira, o processo de produção tenta prefigurar (às expensas da elegância formal) a horizontalidade das relações defendidas pelos manifestantes.

Todos os cinco episódios do documentário-rede/cabo[401] comunitário são introduzidos por uma mesma sequência, explica sarcasticamente que é a OMC, parodiando o discurso das corporações capitalistas e apresentando como “mocinhos” as organizações sociais, mobilizadas em protestos não-violentos. A narrativa emersa da montagem das tomadas em continuidades espaço-temporais das manifestações e da repressão policial fornece a linha condutora através dos episódios. As imagens dos confrontos provém de situações de tomada determinadas de maneira agônica, seguindo a espacialidade instável dos eventos.

401“Documentário-cabo” é um termo usado por Fernão Ramos para designar o amálgama de conjuntos retóricos que se disseminou através dos canais de tv por assinatura. Nosso “documentário-rede” segue o mesmo procedimento, mas é preciso advertir que se trata de um termo provisório, uma vez que se está ainda por identificar as características singulares da enunciação documentária cibertextual.

Os video-ativistas são ameaçados enquanto ao mesmo tempo constrangem os policiais, coibindo abusos ou produzindo provas da brutalidade. Serviram, por exemplo, para colocar em circulação pública as evidências que desmentiram o chefe de polícia de Seattle, que afirmava que a polícia não usava gás ou balas de borracha – resultando, ao final, na demissão dele.

Em alguns momentos, os vídeo-ativistas imergem no terreno neutro criado pelos cinegrafistas profissionais, mas esse mimetismo é precário (como mostra a tomada do cinegrafista manifestante sendo preso por não pode se identificar como empregado de algum veículo corporativo). Nas demonstrações públicas em que não há confrontação, como nos comícios autorizados, a cinegrafia tende a acompanhar a liturgia tradicional da reprodução dos discursos. Da mesma maneira, repetitivos depoimentos tomados em organizações de classe são fortemente determinados pelas dramaturgia das relações políticas preexistentes.

A difusão de *Showdown...* mostra a coerência do uso das redes distribuídas com a lógica de organização do "movimento de movimentos": antes da banda-larga, as cópias eram vendidas e remetidas pelo correio, para serem exibidas em espaços de organizações sociais ou em mostras independentes ligadas aos organizadores dos protestos. Frequentemente, o vídeo foi usado como ferramenta de agitação e/ou formação de novos ativistas. Mais tarde, a difusão telemática nos *Archives* permitiu um uso comemorativo do documentário, que se tornou uma prática necessária para que os ativistas enfrentassem as ásperas circunstâncias (estadunidenses e européias) de repressão aos movimentos de grupos anticapitalistas. A ênfase de *Showdown in Seattle...*, principalmente através da mudança na sua forma de difusão, se deslocou da pretensão de correção relacional para a de veracidade de conteúdo proposicional. Em 1999, experimentava-se a produção colaborativa do vídeo da mesma maneira que se experimentava a coalizão de movimentos sociais em redes de "ação direta". Depois de 2001, e principalmente de 2005 (com a explosão da "banda larga" e dos sites de *video sharing*), a prioridade era preservar a memória do movimento contra a representação

hostil da mídia corporativa, que procurava aproximar os ativistas de Seattle do terrorismo fundamentalista.

A (bela e suja) cara da democracia

Utilizando exatamente as mesmas imagens-câmera de *Showdown in Seattle*, *This is What Democracy Looks Like* visa satisfazer pretensões de validez distintas. A primeira: o documentário tem "autores" individuais, dois produtores ligados ao audiovisual independente: Jill Freiberg[402] e Rick Rowley[403]. Apesar de aparecer como tendo "todos os direitos reservados"[404] é frequente que os filmes dos dois apareçam sendo distribuídos informalmente pelos coletivos da rede *Indymedia*. Eles são componentes importantes do contexto videodocumentário do ciberativismo, servindo também para levantar fundos para os gastos dos voluntários da rede com as produções em vídeo. Mesmo assim, a intencionalidade do documentário é supostamente responsabilidade de indivíduos reais, para os quais as formas tradicionais de *accountability* política e jurídica são aplicáveis.

Segundo: os videoativistas puderam trabalhar na pós-produção do material com fôlego bastante para elaborar poeticamente a montagem. Com isso, o conteúdo proposicional do vídeo não apenas "os fatos" da manifestação, mas a experiência vivida pelos participatnes: a "contra-informação" é imantada de maneira a imergir os enunciatários na forma singular

402Freidberg é a documentarista, montadora e produtora de rádio comunitária seattlense que fundou a Corrugated Films. Depois de co-produzir e co-dirigir TIWDLL, montou e escreveu *Sweet Crude* (2009, sobre a exploração ambiental e humana no delta do rio Níger), dirigiu *Un poquito de tanta verdad* (2007, sobre o levante popular em Oaxaca, México, em 2006) e montou *The meaning of Food* (2004, série televisiva sobre culturas alimentares e identidades nos EUA).

403Rowley é jornalista e documentarista, tendo, antes de *This is What Democracy Looks Like*, co-dirigido e co-produzido *Zapatista* (1999), sobre o levante neozapatista em Chiapas de 1994 e, logo depois, *Black and Gold* (2001), sobre a suposta transformação de uma grande gangue latina de Nova Iorque em um partido político clandestino radical. Dois anos depois produziu e dirigiu *The Fourth World War* (2003), sobre a opressão neoliberal e militar da população do "sul global" depois do 11 de setembro.

404Segundo os créditos finais, *This is what democracy looks like* é licenciado como *copyright*, da produtora Big Noise Filmes (de Freiberg) e do CMI – o que é bastante contraditório, uma vez que em geral, a produção dos voluntários da rede Indymedia é publicada em licenças *copyleft*.

com que a percepção ambiental é alterada em uma manifestação massiva, duramente reprimia.

É por muito mais do interesse video-artístico que “Essa é a Cara...” é um documentário tão estilizado pictórico-acusticamente. Os enunciadores tinham que se haver com a circunstância de que, poucos meses depois do 30 de novembro de 1999, “Seattle” deixou de ser o mero topônimo da capital do estado de Seattle, para se tornar principal cronótopo de um ponto de inflexão histórico (muito embora, no universo da cultura *hacker*, a cidade já fosse um cronótopo, já atestava em 1983 o *geek-disaster-movie Jogos de Guerra*).

Nos relatos dos participantes das manifestações, o “N30” era comemorado como primeiro grande triunfo da recém-formada coalizão ou “movimento de movimentos” formada a partir das propostas dos neozapatistas, cinco anos antes. Para sustentar que “estamos vencendo”, ou seja de que se tratava da prefiguração do “outro mundo possível”, era necessário fornecer um recurso retórico de evidenciação mais manobrável do que os cinco verborrágicos episódios de “Showdown in Seattle”. O resultado video-artístico barroco, quase pomposo, desloca a retórica documentária, afastando-a do contexto “comunitário” e aproximando-a do *live cinema* produzido por *video-jockeys*. As cenas de repressão policial são ritmadas com música *hardcore* e *drum'n'bass*, que rivaliza em volume com o som direto das tomadas. Em outras partes, trechos do discurso de um sindicalista de Barbados (que é visto num palanque sindical em *Showdown...*, mas que flutua num éter de videografismos em *This is What Democracy...*) são tratadas com tantas camadas de imagens que perdem-se do contexto original da tomada (um comício autorizado) para figurarem como uma espécie de profecia celestial.

O estetismo retórico de *This is What Democracy,* apenas aparentemente decolar dos fatos, pois visa uma coerência com a proposta carnavalesca dos movimento de retomada das ruas, que propunham realizar festas clandestinas em lugares públicos de maneira a perturbar a “pax neoliberal” (por exemplo, o “Carnival against Capital” que parou a City de Londres em junho de 1999).

Os videografismos, ritmados pela quase constante música eletrônica, sugerem que, ao invés de procurar narrar com rigor descritivo os acontecimentos, *This is What Democracy* prefere criar nos apreciadores um estado afetivo de "transe" performático dos manifestantes-foliões, imergi-los no estado de espírito do evento (Juris, 2005, 2008; Hamm, 2005a, 2005b, 2006). O uso da voz *over* é sóbrio, servindo à elocução de sentenças muito sintéticas, estilisticamente estudadas. O som síncrono das tomadas é frequentemente deslocado para *over,* superpor-se a outras tomadas, implicitamente descrevendo o movimento lógico de generalização, que é condizente com a atribuição de grande imporância histórica para as manifestações de 1999. O esforço descritivo é mínimo, se comparamos This is What Democracy... com *Showdown in Seattle*... . Pouco se explica o que é a OMC ou como foram organizados os protestos. Em geral, os depoimentos e discursos são expostos em trechos limitados a uma ou duas frases em que o depoente expõe o cerne do seus argumentos, sem que eles sejam plenamente partilhados com o público, visando, mais uma vez, criar empatia mais do que descrever.

This is What Democracy Looks Like, é, porém, menos fragmentário do ponto de vista da representação do tempo da enunciação, em parte, pelo estilo videoclipe. Mas também porque apresenta cada um dos dias das manifestações como futuras datas comemorativas para o "movimento de movimentos" antiglobalização corporativa, ou seja, apresenta os eventos de 1999 em um tempo tão cíclico quanto a trilha musical. Para cada dia, apresenta um codinome ("N30", "D1", "D2", "D3"), que é introduzido com uma representação gráfica elaborada com um tema visual dos protestos, que é seguida por uma sequência de videografismos com voz *over* sóbria e calma.

O tempo narrativo de *This is What Democracy Looks Like*, apesar da diegese respeitar a ordem cronológica dos eventos, é retóricamente manipulado de forma a criar uma estrutura de anel: a mesma voz *over* da manifestante e do coro de manifestantes, que abre o vídeo, proveniente de uma tomada feita durante a manifestação (transcrita no início deste artigo), também o encerra. Sua fonte, como vimos, é apresentada como sendo tão individual quanto coletiva. Porém, ao final o coro é uma conexão não só dos manifestantes individuais e dos

corpos coletivos expostos à repressào nas ruas, mas entre estes e os esforços políticos dos países do “sul global”: é hora de comemorar a libertação dos manifestantes, assim como o rompimento do pseudo-consenso sobre o fim da história, precipitados pela resistência dos delegados dos países periféricos dentro da reunião da OMC.

O filme apresenta também o outro lado da cerca: na mídia corporativa, mostram o caráter manipulativo da seleção de imagens dos eventos – especialmente a de *black-blockers* quebrando vitrines e “agredindo” os “pobres policiais” – que foram repetidas *ad nauseam* para o público massivo. Eram veiculadas sob a voz over de próceres da histeria nacionalista estadunidense (tipo Rush Linbaugh), servindo como “provas” para o “argumento” de que o então presidente Clinton era permissivo ou conivente com a esquerda radical (facilitando a “baderna dos anarquistas”) enquanto, ao mesmo tempo, pretendia usurpar a soberania nacional (para entregar a soberania estadunidense a organismos internacionais, no caso, à OMC).

“Essa é a Cara...” tem o propósito de não apenas ser uma narrativa de origem para o recém-nascido ciberativismo, mas também de demonstrar o caráter necessariamente tendencioso da abordagem mass-mediática sobre “Seattle”. Em termos da teoria do agir comunicativo, este documentário-rede, além de *discurso para coordenação de ações* – fornece imagens de corpo coletivo capazes de afetivamente reativar as experiências dos antigos participantes e atrair novos – apresenta-se como *ação para a busca de entendimento*, não apenas quando repetidamente denuncia o caráter “latentemente estratégico” das fontes oficiais e da representação telejornalística corporativa que depende delas, mas porque a manifestação, enunciada através do documentário telemático, prefigura um público intérprete cujas relações são a imagem do “outro mundo possível” buscado pelos anticapitalistas.

Ações reais de agentes irreais

O visionamento de “Battle in Seattle” (Stuart Townsend, 2007) é uma experiência quase constrangedora. Há um inegável esforço de dissolver perante o grande público, a demonização dos “anarquistas” identificados como inimigos internos pela guerra ao terror declarada por G.W. Bush em 2001. O problema é que esse “grande público” talvez não tenha realmente existido para esse filme. Apesar de todo o esforço de produção do filme (que teria gasto 10 milhões de dólares na sua produção), sua recepção pelo grande público foi prejudicada por atrasos no lançamento, em grande parte causados por problemas de captação, gerados pelos elevados custos necessários à realização de um *blockbuster*.

A escala da produção parece ainda mais inadequada se comparada com a relação custo / efeito na esfera pública dos documentários ciberativistas. Feitos por voluntários e/ou produtores independentes, tiveram um custo irrisório, mas foram apreciados (e ainda são) por um público bem maior do que o encontrado nas salas de cinema. Em grande parte, a renda pífia obtida por *Battle in Seattle* no circuito de cinemas comerciais foi obtido pela compra prévia, pelos sindicatos estadunidenses, mas isso não aumentou o impacto político do filme. Segundo Solnit e Solnit (2009), os dirigentes sindicais sentiam-se muito mais à vontade com esta obra, por sua estrutura de produção verticalizada ser parecida com a de suas próprias organizações - mas isso não se transformou em interesse de um público “espectador”.

Muitos ativistas procuraram trazer informações mais consistentes sobre o processo de organização das manifestações de 1999, mas a autoria individual do filme dificultou muito a absorção destras contribuições. Com isso os personagens “fictícios em situações inspiradas em eventos reais” são esquemáticos. As conexões entre parecem forçadas, como se o roteiro procurasse reproduzir as narrativas paralelas então em moda no cinema comercial (tipo *Pulp Fiction*). Do ponto de vista do enredo, é difícil dizer o que é mais inconsistente com a experiência das manifestações: a vitimização de um policial violento ou a adesão de uma jornalista de um veículo corporativo, à causa dos manifestantes.

O docudrama (?) de Stuart Towsend é atravessado pelo mimetismo com os documentários sobre as manifestações de Seattle: há imagens-câmera de tomadas provenientes deles, há um prólogo que imita o tipo de apresentação gráfica, as animações e até a locução usada nos documentários. É difícil de encontrar uma denominação para o arranjo documentário de *Battle in Seattle*, "inspirado em eventos reais mas com personagens fictícios", as situações de tomada encenadas são seguem o mesmo mimetismo. Apesar de completamente ensaiadas, com diálogos pré-definidos, a cinegrafia simula tomadas por câmaras amadoras ou feitas de improviso: balançam, fazem zooms "aleatórios", às vezes até quando estamos no plano do "romance" ou do "drama" entre os personagens. No entanto, ninguém olha para a "terceira parede", assim com ninguém explica como é que as narrativas cinematográficas da vida dos protagonistas ficam disponíveis para a polícia. Existe uma inconsistência generalizada entre a tentativa de "dar realismo" às tomadas – e o filme como um todo, na utilização de tomadas das manifestações – e a encenação plasticamente depurada, feita nas ruas de Victoria (Colúmbia Britânica, Canadá).

Em síntese: há uma discrepância generalizada entre as pretensões de validez do argumento e as condições de validez implicadas na rede sociotécnica de seu próprio modelo de produção. Battle in Seattle sugere que, efetivamente, depois que os eventos emergem através das novas "três máquinas do cinema"[405], é imprudente retoma-los através do antigo conjunto retórico. Em todo caso, é bem fácil obter uma cópia filme gratuitamente, através de redes de compartilhamento entre pares, ou copiando vídeos de locadoras: cortesia dos hackativistas, que quebraram os códigos de proteção dos DVDs e construiram as redes de compartilhamento.

405Vide (KLUGE, 2007). As novas versões das "três máquinas que constituem o cinema" – a camcorder digital, no lugar do cinematógrafo, a disseminação telemática distribuída no lugar da indústria cinematográfica e os "novos direitos autorais" no lugar da bilheteria – servem à retóricas de toda sorte, das mais arcaicas ("de atrações") às mais "tardias" (subjetivas, prefigurativas). Kluge cogita que a bilheteria vá desaparecer, mas nos parece que ela está sendo substituída por outros processos de geração de contrapartidas, não pecuniários e mais vinculantes, como as "licenças livres" (cf. tb. LIANG, 2003)

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

AARSETH, E. J. “Nonlinearity and Literary Theory”, In: LANDOW, George P. (Editor), *Hyper/text/theory*. Baltimore, Londres: John Hopkins University Press, 1994, p. 51-86.

ALLEN, Richard e SMITH, Murray. Film Theory and Philosophy. Oxford, Nova Iorque: Oxford University Press, 1997

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas: [s.n.], 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*, seguido de *A influência do jornalismo* e *Os Jogos Olímpicos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Melbourne: Cambridge University Press, 1996. Cap 15: "From Real to Reel: Entangled in Non Fiction Film", 224-252.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, 1995.

CHANNAN, Michael. The Politics of Documentary, Londres: The British Film Institute, 2007.

COLEMAN, G. "Indymedia's Independence; From Activist Media to Free Software", in: *Planetwork Journal, July 2004*. Disponível em: http://journal.planetwork.net/article.php?lab=coleman0704, Consultado em 26/12/2009

COYER, Kate. “If it leeds, it bleeds: the participatory newsmaking of the Independent Media Centre”, in: Wilma de Jong et alii (Editores), *Global Activism, Global Media. Londres, Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 194*.

DEAN, Jodi, “Communicative Capitalism: Circulationand the Foreclosure of Politics”, in: Megan Boler (editora), Digital Media and Democracy: tactics in hard times. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2008, p. 101-122.

DOWNING, John D. H. *Midia Radical: Rebeldia Nas Comunicações e Movimentos Sociais*, São Paulo: Senac, 2004.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

_____. *A linha geral (as máquinas de imagens)*, In: *Cadernos de Antropologia e Imagem 9, (2):65 – 85*, Núcleo de Antropologia e Imagem, UERJ, Rio de Janeiro, 1999.

ERHAT, Johannes. *Cinema & Semiotic - Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, Toronto, Buffalo, Londres: 2005.

EZLN COMMUNIQUÉS (1993), “First Declaration from the Lacandon Jungle: EZLN's Declaration of War, Today we say 'enough is enough!' (Ya Basta!)”, disponível em: http://flag.blackened.net/revolt/mexico/ezln/ezlnwa.html, Consultado em 31/05/2010.

GODOY DE SOUZA, H. A. *Documentario, Realidade e Semiose*: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento. 1. ed. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2002.

GALLOWAY, Alexander R. *Protocol: how control exist after decentralization*. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2004.

GARRIDO, Maria; HALAVAIS, Alexander, “Mapping Networks of Support for the Zapatista Movement: Applying Social-Networks Analysis to Study Contemporary Social Movements”, in: Martha Mccaughey e Michale D. Ayers (Editores), *Ciberactivism: Online Activism in Theory And Practice*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2003, p. 165-184.

GOFFMANN, Ervin. *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. São Paulo: Vozes, 1985 [1956]

HABERMAS, Jürgen, *Mudança Estrutural na Esfera Pública*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984._, "What is Universal Pragmatics", in: Jürgen Habermas, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68. _____, "Communicative Rationality and the Theories of Meaning and Action (1986)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge:MIT Press, 2000, pp. 183-213. _____, "Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld (1988)", in Maeve Cooke (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255.

HAMM, Marion, Reclaiming Virtual and Physical Spaces. Indymedia London at the Halloween Critical Mass. In: Open 11, 2006, disponível em <http://www.skor.nl/download.php?id=3239>, acessado em 27dez2009, 12h37min);

_____, Indymedia UK: Urban Communica/action and the creation of a hybrid activist space in London. (Conference Paper, re:activism, Budapest, 14-15, 2005. disponível em <https://docs.indymedia.org/pub/Global/ImcEssayCollection/urbanindymedia3.pdf>, acessado em 27Dez2009, 12h31min;

_____, (2005) "Indymedia - Concatenations of Physical and Virtual Space", disponível em <http://www.republicart.net/disc/publicum/hamm04_en.pdf>, acessado em 26Dez2009, 17h19min

HANSEN, Miriam, "Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o primeiro cinema". In: ALMEIDA, Jane de (Organizadora), *Alexander Kluge*: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.43-66.

_____. "Early Cinema, Late Cinema". In: WILLIAMS, Linda (org). Viewing Positions. Nova Brunswick, Nova Jérsei: Rutgers University Press, 1994.

HULSWITT, Menno. *From cause to causation*: a Peircean Perspective. Dordrecht, Boston, Londres: Kluwer Academic Publishers, 2002.

JOHANSEN, Jørgen Dines. *Dialogic Semiotic: an Essay on Signs and Meaning*, Indianápolis: Indiana University Press, 1993.

JURIS, Jeffrey S. "Violence Performed and Imagined: Militant Action, the Black Bloc, and the Mass Media in Genoa", in: Critique of Anthropology 25(4)= 413-432, 2005;

_____. "Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity during anti-Corporate Globalization Protests", in: Ethnography 9(1)= 61-97, 2008.

KLUGE, Alexander; NEGT, Oskar. *Public Sphere and Experience* - Towards a Proletarian Public Sphere. Mineápolis, Londres: University of Minessota Press, 1993 [1972].

KLUGE, Alexander, "Onze histórias do cinema", in: ALMEIDA, Jane de (Organizadora), Alexander Kluge: o Quinto Ato. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.79-104.

LATOUR, Bruno, *A esperança de Pandora*, Bauru: Edusc, 2001.

LIANG, Lawrence "The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology" (2003), disponível em http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5. Consultado em 31/05/2010.

MEIKLE, Graham, *Future Active: media activism an the internet*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2002.

NICHOLS, Bill, *Representing Reality: issues and concepts in documentary*, Indianápolis: Indiana University Press, 1991. _____, *Blurred Boundaries: questions of meaning in contemporary culture. Indianápolis: Indiana University Press, 1994*

NOTES FROM NOWHERE (Coletivo organizador), *We are everywhere: the irresistible rise of global anticapitalism*. Nova Iorque, Londres: Verso, 2003.

ODIN, Roger. “Film documentaire, lecture documentarisante”, In: *Cinémas et Réalités (Travaux XLI).* Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Éxpression Contemporaine, Université de Saint-Étienne,1984.

_____. “Lecture documentarisante et problémes du documentaire”, In: ODIN, Roger, *De La Ficcion*. Paris, Bruxelles: De Boeck, 2000. *p. 127-140.*

_____. “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”. In: RAMOS, Fernão V. P. de A. (Org). *Teoria Contemporânea do Cinema volume II.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 27-46.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PONECH, Trevor. *What is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication.* Boulder: Westview Press, 1999.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...* o que é mesmo documentário? São Paulo: Senac/SP, 2008. ____. “A Cicatriz da Tomada: documentário, ética e imagem-intensa”. In: Ramos, Fernão (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema volume II. São Paulo: SENAC, 2005. p. 159-228.

RENOV, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

RUIZ, Polyanna. “Bridging the Gap: from the margins to the mainstream”, in: Wilma de Jong et alii, *Global Activism, Global Media. Londres*, *Ann Arbor: Pluto Press*, *2005*, *p. 194-207*.

SALTER, Lee, “Democracy, New Social Movements, and the Internet: A habermasian Analysis”, in in: Martha Mccaughey e Michale D. Ayers (Editores), *Ciberactivism: Online Activism in Theory And Practice*. Nova Iorque, Londres: Routledge, 2003, p. 117-144.

SOBCHACK, Vivian. *The Address of the Eye: a phenomenology of film experience.* Princeton: Princeton University Press, 1992. _____, “The scene of the screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'”, in: H. U. Gumbrecht e K. L. Pfeiffer (Organizadores), *Materialities of communication*, Palo Alto: Stanford University Press, 1994, p. 83-106.

Sontag, Susan, /ensaios,

SOLNIT, David E SOLNIT, Rebecca, *The Battle of the Story of The Battle of Seattle*. Edimburgo, Oakland, Baltimore: AK Press, 2009.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. ____. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Virilio/maquina de visão; guerra e cinema,

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. _____, *Guerra e cinema*: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

SOURIAU, Etienne. As duzentas mil situações dramáticas. São Paulo: Ática, 1993.

WARNER, Michael, Publics and Counterpublics, Nova Iorque: Zone Books, 2002

WINSTON, Brian. "The Documentary Film as Scientific Inscription", In: Michael Renov (Editor) Theorizing Documentary", Nova Iorque, Londres: Roudtledge, 1993._____. "The Innocent Arrogance of Objective Fact" in: Brian Winston, *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*p, 1995, p. 259.

WOLTON, Dominique, *Internet, e depois? uma teoria crítica das novas mídias.* Porto Alegre: Sulina, 2003 [2000].

YUEN, Eddie, "Introduction: 9/11 Prologue", in: Eddie Yuen et alii (Editores), *The Battle of Seattle: the new challange to capitalist globalization*, Nova Iorque: Soft Skull Press, 2002, p. 3-4.

Filmografia

À bientôt, j'espère (1968), de Chris Marker e Mario Marret

Battle in Seattle, (2007) de Stuart Towsend

*Classes de lutte (1969), de Chris Marker (*groupe Medvedkine),

La Societé de L'Espetacle (1973), de Guy Debord

Showdown in Seattle: Five Days That Shook the WTO (1999), de Indymedia, Big Noise Films, Changing America, Headwaters Action Video Collective, Paper Tiger TV, VideoActive e Whispered Media.

Storm from the Mountain (2000), de Rick Rowley.

The Corporation (2003), de Jennifer Abbott, Mark Achbar.

Essa é a Cara da Democracia / This is What Democracy Looks Like (2000), de Jill Freidberg, Rick Rowley, rede Indymedia.

Viaje al centro de la selva – (Memorial Zapatista) (1994), de Epigmenio Ibarra

Zapatista (1999), de Benjamin Eichert, Rick Rowley Staale Sandberg

Jogos de Guerra / War Games (1983), de John Badham

Ciberbarricadas documentárias[*]

Resumo:

Este ensaio delineia, a partir de dois documentários telemáticos ativistas de Miguel "Videohackers" Bastos, "A20 – Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec" e "Brad Will – Uma noite mais nas barricadas", os traços que distinguem o ciberdocumentário prefigurativo como inovação retórica no contexto do documentarismo contemporâneo. Produzidos em dois momentos distintos das atividades do Centro de Mídia Independente – Brasil, os vídeos também testemunham a trajetória do Indymedia, rede de ativismo mediático surgida em 1999, de abrangência geográfica e diversidade política sem precedentes.

Abstract:

This essay sketches, out from two on-line activist documentary movies by Miguel "Videohackers" Bastos, "A20 – It didn't started in Seattle, it won't end in Québec" and "Brad – One more night in the barricades", the distinctive features of the prefigurative cyberdocumentary as an innovative rhetoric in the realm of contemporary documentary. Produced at two different moments of the Brazilian Independent Media Centre activities, they also witness the trajectory of Indymedia project, the media activist net that emerged in 1999 with unprecedented geographic outreach and political diversity.

---

* Artigo científico apresentado ao eixo temático "Biopolítica, Vigilância e Ciberativismo", do IV Simpósio Nacional da ABCiber. Britto Neves, Bráulio. "Ciberbarricadas documentárias". In: Trabalhos Selecionados – IV Simpósio ABCiber. Rio de Janeiro: Pontão da ECO, 2010. <http://www.abciber2010.pontaodaeco.org/trabalhos> e <http://www.abciber2010.pontaodaeco.org/sites/default/files/ARTIGOS/4_Biopolitica/braulioneves_BIOPOLITICA.pdf>, acessados em 1fev2011.

Palavras-chave: ciberativismo, documentário contemporâneo, Indymedia, ciberdocumentário, política prefigurativa.

Não se assiste ao ciberdocumentário ativista indo a um cinema comercial, esperando passar na tv ou encontrando-o na prateleira de uma locadora. Aliás, antes da febre da banda-larga e dos sites de “video sharing”, ocorrida na virada de 2005 para 2006, tampouco havia a enorme diversidade de sites de compartilhamento de vídeo que existe hoje. Mesmo que se conhecessem as palavras-chave para procurar em sites de busca, os resultados não apontariam para vídeos, inclusive porque às vezes as plataformas de publicização ciberativistas bloqueavam o acesso de buscadores corporativos a seu conteúdo. Em geral, no auge do “movimento de movimentos” surgido com a partir dos levantes neozapatistas em Chiapas (ou seja, entre 1999 e 2002), para apreciarmos ciberdocumentários ativistas, era (ainda é, muitas vezes) preciso ou participar de exibições promovidas por participantes dos coletivos, ou realizar um esforço substantivo para obtê-los (através das internet ou de contatos com os ativistas). A persistência do apreciador é *exigida*, seja para cumprir esses “protocolos de apreciação”, seja para mobilizar sua rede de relações interpessoais. Sua iniciativa é muito mais intensiva do que a dos espectadores das salas de cinema ou dos telespectadores. Somos *participados da enunciação*, pelo menos de início, "ao teclado" e não "na poltrona".

Como no cinema antigo e clássico, apreciamos os ciberdocumentários ativistas na condição de membros de um público – nem que seja apenas o do próprio documentário. O pertencimento a um público não generalista é acentuado pela prática, comum aos videoativistas, de realizar exibições em lugares não convencionais como em sedes de organizações da sociedade civil, logradouros públicos, mostras e festivais independentes. A apreciação dos ciberdocumentários ciberativistas, porém, é diferente do “cinema clássico” no que ela se aproxima do cineclubismo, pois suas exibições coletivas ocorrem em espaços não institucionais, o que tanto exige vínculos prévios entre os participantes da situação de

apreciação, quanto reforça os que já existem: reforça-se a relação de co-responsabilidade política entre os participantes do público (ou melhor: contrapúblico, cf. Warner, 2002).

Próximas das do cinema-circo de "atrações" (“cinema das origens”)[406], as imagens-câmera (Ramos, 1994, 2005, 2008) dos ciberdocumentários ciberativistas exigem que nos movamos em sua direção, que extraiamos coletivamente seus sentidos fortemente apoiados na interpretação dos contextos de exibição – seja este coletivo presencial ou telematicamente corporificado. Além disso, publicadas nas páginas do Indymedia e depois em sites de “compartilhamento de vídeo” (YouTube, Blip.TV, Vimeo, entre muitos outros), a inserção dos vídeos nos cibertextos publicos faz contextualização que outrora era realizada através dos espaços urbanos (cinema) ou da grade de programação (televisão).

A contragosto, os ciberdocumentarios ativistas acabaram por se tornar “vizinhos” do vídeo doméstico, no contexto do *videosharing*, porque se o apreciador não quiser ou souber utilizar as ferramentas lógicas de indexação, ou seja, dispositivos de busca textual de títulos, canais, links e tags, os vídeos ciberativistas aparecem no mesmo lugar em que estão vídeos domésticos, fragmentos de filmes e de transmissões de tv *et alii*. Embora aproximadamente entre 2004 e 2007 os ciberativistas tivessem feito forte oposição ao uso dos serviços de web 2.0 pelos movimentos sociais, com relutância, têm lentamente passado a usar plataformas mantidas por corporações empresariais. Essa difícil escolha ocorre por causa da visibilidade pública ampla e da praticidade de uso. Corporações podem pagar por custos de desenvolvimento e manutenção dos recursos de *streaming* e *video-on-demand* elevados, raramente acessíveis aos coletivos tech-ativistas, dependentes de trabalho voluntário e equipamentos doados. A maior reluância, porém, deriva de que por trás dos custo da publicação aparentemente baixos, as plataformas corporativas de compartilhamento de imagens impõem uma propaganda “orientada ao objeto” feita a partir de perfis estatisticamente “mineirados” pelas corporações, de onde retiram superlucros monopolistas. Assim, qualquer uso das ferramentas de indexação dos vídeos publicados

406Os termos cinema “das origens”, “clássico” e “tardio” foram propostos por Hansen para a inverter a perspectiva habitual da interpretação da história do cinema, tratando o “cinemão” como um caso de excepcional concentração de poder institucional sobre os processos comunicativos (Hansen, 1994, 2007)

nestas plataformas revela-se mais um trabalho não pago realizado em favor das corporações.

Mesmo nestes contextos, a relação que o ciberdocumentário ciberativista propõe constituir entre o apreciador e a enunciação supõe que ele aprenda a escolher o que deve procurar e onde. Sem um mínimo de desempenho interpretativo da enunciação pelo apreciador como navegador, acionando algoritmos para contactar pessoas, a mera apercepção do ciberdocumentário seria impossível. Além dela, no entanto, a compreensão dos argumentos lançados para elucidar os eventos trazidos a público pelo ciberdocumentário exige que o público faça interpolações com muitos outros textos, para construir a continuidade causal. O restabelecimento da ordem cronológica dos acontecimentos já é difícil por causa do medium, que privilegia o acesso não-linear, aleatório, às representações. Por outro lado, as condições de acesso fácil à enunciação pública cria uma pluralização de perspectivas tão acentuada que a reconstrução do sentido das ações dos participantes se torna quase de criação literária.

As novas condições de enunciação documentária tornaram incongruente chamar de "espectador" o apreciador dos ciberdocumentários, particularmente os vídeos ciberativistas. Mesmo se a apreciação das video-imagens documentárias na internet ainda seja uma "quasi relação mediatizada" como as da televisão (Thompson, 1996), há que se considerar a especificidade do desse sujeito-tela[407] pressuposto pelo ciberdocumentário ciberativista: ele não é um indivíduo alcançado por enunciados como elemento do "público-alvo"; ele está concernido como público intérprete ao participar da enunciação do ciberdocumentário, atualizando-a com seu esforço na apreciação, quiça na realização de outros eventos públicos. A interpretação do documentário não se limita, portanto, aos efeitos congnitivos gerados pela percepção visual e aural: mais do que um saber sobre o mundo histórico, o ciberdocumentário implica seu enunciatário como participante, politicamente solidário, de

407O “sujeito-tela” é o receptor implicito ou enunciatário da enunciação audiovisual, que se torna "público intéprete" na medida em que se define como pertencente a uma condição semelhante a de outros receptores;

um sujeito coletivo que age sobre o mundo (inteiro, e não apenas por seu contexto nacional, étnico ou lingüístico) por se considerar politicamente responsável.

Briga, filma e publica

"A20 – Não começou em Québec, não vai terminar em Seattle" foi o primeiro vídeo documentário feito no Brasil para ser publicado na plataforma midiaindependente.org. A sua difusão pela internet - ainda "banda estreita" – participou do empuxo inicial da organização dos coletivos brasileiros do CMI, dedicados a dar visibilidade pública ao ativismo anti-capitalista que surgiu nos primeiros anos do século XXI. A rede *Indymedia/IMC (Independent Media Center,* ou *Centro de Mídia Independente*) disseminou-se pela formação de coletivos locais através do mundo como iniciativa de indivíduos politicamente ativos e movimentos sociais de constituírem um espaço público crítico para contrastar o espaço mass-mediático de legitimação pública do "pensamento único" neoliberal. Os documentários difundidos pela internet (ou a partir de contatos feitos pela internet, pelo correio) desempenharam papel crucial como catalisadores para a formação de organizações autônomas da sociedade civil nesta primeira década do século 21, porque oferecia aos cidadãos politicamente ativos explorar os recursos digitais e telemáticos para criar uma esfera pública para prefigurar relações políticas.[408] Por esse caráter prefigurativo, a cena ciberativista brasileira cristaliza de modo singularmente nítido que a retórica do documentário é a do cinema enquanto ação comunicativa (Habermas, 1979, 2000 [1988]).

O documentario-rede "A20" é o primeiro vídeo feito pelo CMI-Brasil para ser publicado na sua página (midiaindependente.org). Foi utilizado sistematicamente como ferramenta de mobilização para a formação de coletivos locais do CMI, segundo ceemistas que participaram da manifestação e organizaram exibições do vídeo (Toya, Luís e

408Sobre a manifestação das políticas prefigurativas através das "mídias radicais", cf. Downing, 2004, p. 116 e ss.

Videohackers)[409]. Pela maneira afetiva como é referido por aqueles que participaram dos protestos de rua, consiste em um "troféu" de sua "bravura" coletiva. Finalmente, a maneira como as imagens-câmera e sequências de A20 são recicladas em outros vídeos do CMI-brasil ("Vinheta do CMI", "Brad – Uma noite mais nas barricadas"), faz com que se crie, através dos ciberdocumentários, uma temporalidade da sua circulação que dota os contrapúblicos ciberativistas de uma capacidade de ação na história (Warner, 2002, p. 96)

A estrutura das determinações das situações de tomada identificadas em A20 repete-se em outros ciberdocumentários ciberativistas, principalmente no caso daqueles documentários dedicados a apresentar publicamente a perspectiva dos participantes de mobilizações coletivas no espaço urbano que foram reprimidas com violência, como as de contra-eventos da globalização corporativa, ou associadas a lutas por moradia, transporte público e outras demandas por justiça social. Recorrentes em outras situações de desempenhos em logradouros públicos, estas determinações de situações de tomada corporificam o confronto entre o esforço de tradução para o espaço físico urbano a lógica de liberação comunicativa, característico do ciberativismo, com o aparato repressivo estatal.

A maioria das tomadas deste documentário provém do trabalho de cinegrafia de "Videohackers" (pseudônimo de Miguel Bastos Viveiros de Castro). A elas são acrescentadas algumas tomadas apropriadas de cinegrafistas profissionais, inseridas a partir de transmissões de telejornais comerciais, "pirateadas" das transmissões para fitas VHS .

Por mais que o autor de A20 procure se identificar como uma pluralidade ou a reconhecer o caráter coletivo da enunciação (através do pseudônimo "Videohackers", atribuindo a produção ao "CMI-Rio"; cf. tb. Tedesco, 2010), as tomadas do vídeo, além de representar a manifestação, são expressões dos desempenhos individuais do cinegrafista enquanto participante da manifestação. Como também a montagem é de *Videohackers*, uma vez cumprida a tarefa de disseminar o CMI-Brasil, A20 passou a ter sua paternidade pessoalmente assumida (mas não individualmente, como sóe acontecer no "pseudonimato"

409Videohackers e Luis foram entrevistados por mim em 2009. Toya informa-o no seu depoimento no documentário "Brad – Uma noite mais nas barricadas" (Videohackers, 2007).

ciberativista), como se observa em réplicas publicadas posteriormente, em outras plataformas de compartilhamento de vídeo (Blip.tv, Vimeo, YouTube). Como A20 não pôde ser orgulhosamente apresentado como obra coletiva, feita por incontáveis video-ativistas (como “This is What Democracy Looks Like”, cf. Britto Neves, 2010), tratam-se de maneiras de atenuar a presença de uma autoria individual, porque ela discrepa do ideal ciberativista.

Para o bem e para o mal, Miguel Bastos declarou ter decidido não utilizar as imagens provenientes de outros cinegrafistas, segundo ele, por causa da má qualidade das imagens do material que recolheu. Não houve uma preparação coletiva dos cinegrafistas-manifestantes que proporcionasse algum tipo treinamento ou divisão de tarefas ou temas, ou uma estrutura de produção que recolhesse as imagens. Embora a manifestação de 20 de abril de 2001 em São Paulo tenha tido convocatórias públicas, o planejamento das ações foi um segredo de um punhado de ativistas inexperientes. Mesmo as convocatórias “públicas” apareceram para públicos restritos, ligados ao movimento anarco-punk e straight-edge, por exemplo através da própria página midiaindependente.org. A tentativa de importação do modelo de ocupação urbana do “reclaim the streets”, resultou que a dinâmica da mobilização dessa nossa versão do “carnaval contra o capital” ficou muito mais para “afinidades eletivas” (das “tribos urbanas”) do que para “grupos de afinidade” (anarco-sindicalistas).

No entanto, esse sujeito-ocular[410] recém-chegado ao documentarismo ciberativista propicia, reversibilidade entre ele (o cinegrafista-manifestante), parte dos sujeito-objetiva[411] (os outros manifestantes, mas não o aparato repressivo) e o sujeito-tela (contrpúblico ciberativista e militante, concernido pelo documentário). A cinegrafia ciberativista configura a retórica do “revesamento possível” que superpõe as três posições dos sujeitos

410O “sujeito-ocular” é aquele que opera as máquinas de captação de imagens, fornecendo a sua presença física nos tomadas como a base perceptual para a experiência vicária do sujeito-tela. Este sujeito, conforme o arranjo de enunciação do ciberdocumentário, irá se desdobrar como enunciador (ou co-enunciador) ao se implicar na pós-produção dos vídeos.

411O “sujeito-objetiva” é o personagem ou “ator social” cuja imagens são tomadas para serem postas em circulação pública através do ciberdocumentário

da enunciação cinematográfica documentária. Como nos comentários sobre o vídeo “Brad – Uma noite mais nas barricadas”, o “revesamento” entre os vídeo-ativistas é uma característica reconhecida pelos próprios praticantes do documentário ciberativista.

A maior parte do sentido produzido por A20 provém de *tomadas de imagens audiovisuais figurativas* – ou pelo menos intencionalmente figurativas, dadas a baixa resolução pictórica e temporal e a alta taxa de compressão de imagens. Aderidas às imagens captadas nas tomadas, o arranjo documentário incorpora duas outras classes de enunciação audiovisual: intertítulos (o título, superposto à primeira tomada e a licença *copyleft*, ao final) e a música “Timesteps” (Walter Carlos, 1972), apropriada da trilha sonora do filme “Laranja Mecânica” (Stanley Kubrick, 1972).

O título “Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec”, serve para que este protótipo do ciberdocumentário brasileiro insera o evento de abril de 2001 na Avenida Paulista (incluindo o ciberdocumentário) na sequência narrativa dos “dias de luta global” convocados pela Ação Global dos Povos. O título explicita o vínculo daquela demonstração na Avenida Paulista com outras, sincronizadas, principalmente com o contra-evento da Cidade de Québec (contra a reunião ministerial da negociação da Área de Livre Comércio das Américas). Ao final do vídeo, o efeito da exibição das cláusulas da licença de uso *copyleft* ultrapassa a mera asserção deste protocolo jurídico de uso do vídeo. Ao ser inserida como epílogo, estabelece a continuidade lógica com a última tomada, que tem o papel de deslocar a interpretação provavelmente desiludida (por causa do desenlace desastroso da passeata) para um epílogo propositivo/prescritivo.

Timesteps foi, segundo *Videohackers*, inserida em parte por contingências da sua experiência pessoal na passeata: era a música que ele, com amigos, escutavam imediatamente antes de sair para o A20 (Britto Neves e Bastos, 2009). Além dessa casualidade, a trilha de *Laranja Mecânica*, opera referências intertextuais, primeiro, ao universo da obra de Stanley Kubrick, depois, mais especificamente, impregnando a apreciação das sequências de violência policial no ambiente distópico delineado pelo filme. A música faz um comentário sonoro que conecta a hiperviolência dos “drugues”

kubrickianos com o comportamento covarde dos policiais, mas principalmente sublinha o caráter performático da violência da manifestação. Do ponto de vista sensorial, a substituição parcial do som ambiente pela ambientação sonora de uma ficção distópica imerge o sujeito-tela na incompreensibilidade experimentada pelos sujeitos envolvidos nas tomadas. O apreciador é participado corporalmente do absurdo da manifestação que, planejada para ser pacífica, esteticamente sofisticada e festiva, descambou para o quebra-quebra.

As situações de tomada das imagens-câmera A20 foram determinadas por propósitos táticos: defender os manifestantes de agressões físicas, constranger os membros dos corpos de segurança pública e os mercenários privados, denunciar a perseguição policial, fornecer evidências para a acusação dos policiais agressores, omitir evidências de atos clandestinos dos manifestantes. Além de representar dos eventos propriamente ditos, contra o silêncio imposto pela mídia corporativa, num horizonte mais amplo, visam viabilizar a constituição do espaço de visibilidade pública autônomo, difundir regimes aticapitalistas de apropriacão das imagens.

Resulta da dramaticidade do uso tático da cinegrafia que as situações de tomada sejam determinadas segundo “territórios” ou “campos” criados no evento, os quais, em parte, emergem da intervenção de conjuntos documentários de vínculos institucionais heterogêneos. Há um “lado de dentro” da manifestação/folia/motim, um “lado fora” dela e uma “fronteira” entre as duas. Embora “temporária”, essa “zona autônoma” é perceptualmente objetificada nos desempenhos dos participantes, dos seus antagonistas (a polícia) e, em menor grau, pelos transeuntes, nas situações de tomada de A20.

A20 apresenta dois vetores de determinação das situações de tomada “centrípetos” – isto é, cuja perspectivação visa apresentar o desempenho dos participantes da manifestação para os participantes da enunciação (manifestação e ciberdocumentário). Voltados para “dentro”, temos situações determinadas por (a) acordos tácitos e (b) por acordos verbalmente estabelecidos *ad-hoc*. Os primeiros são aqueles em que o cinegrafista, por suas caracteres corporais, proxêmicas, cinéticas e vestimentares, é reconhecido pelos demais participantes

da manifestação como participante. Ao pressuporem a afinidade de intenções na determinação das situações de tomada, os sujeitos-objetiva se entregam aos desempenhos festivos, enunciando-se corporal, musical e vocalmente. O cinegrafista-manifestante de A20 tende aos planos mais abertos, deslocando o plano de modo a permitir que a continuidade dos desempenhos (circenses, teatrais, musicais e de dança) sejam restituídos aos apreciadores *como se eles tivessem deles participado*.

O segundo vetor "centrípeto" de determinação situação de tomadas figurativas são as elocuções para a câmara. Neste caso, o cinegrafista foi explícito na sua intenção de se oferecer como mediador dos proferimentos de outros manifestantes, mesmo que a visibilidade pública que oferecia fosse bastante vaga não só para os locutores como para o próprio cinegrafista. Presumivelmente, a hipótese menos insegura para os locutores é que os seus proferimentos fossem emergir em um documentário de um outro participante da manifestação, com circulação restrita aos "já convertidos". Talvez tivessem alguma noção de que pudessem ser reproduzidos em espaços de visibilidade constituídos por participantes de manifestações semelhantes. No entanto, embora as convocações para a passeata incluíssem alguma referência aos acontecimentos em Seattle, Praga, Gênova, e sobre a rede Indymedia (as novas condições de mediatização da esfera pública), seria raro que os depoentes vislumbrassem com como destinatário algo uma contra-esfera pública ampla.

Do ponto de vista pictórico, as tomadas de depoimentos não saem do surrado "povo-fala". Praticado pelo telejornalismo comercial, a prática, historicamente, é uma diluição de uma das mais importantes inovações do cinema direto, nos anos 1960 (por exemplo, em *Chronique d'un Été* ou *Place de la République*). Os enquadramentos servem para *personalizar* as elocuções – embora não para as *individualizar*, pois não há legendas para identificar os depoentes. Os recursos técnicos para a tomada aural exigiram a aproximação do cinegrafista para segurar o microfone cardióide perto da boca do depoente, que, com o ruído de fundo alto, gritam, fazendo com que o áudio fique distorcido. Do ponto de vista proxêmico, o cinegrafista mantém uma distância que indica sua intenção de manter uma relação respeitosa, não excessivamente invasiva com pessoas com quem não se tem

intimidade. Porém, nas tomadas dos depoimentos colhidos depois do começo das agressões, na imagem do socorro recebido pela “enfermeira de passeata”, a distância física entre o sujeitos ocular e objetiva se reduz à íntima: evaporou-se o constrangimento diante da câmara, graças à identificação coletiva propiciada pela experiência coletiva da repressão.

Outra classe de tomadas figurativas se define pelo posicionamento do sujeito-ocular nas franjas entre os campos agônicos, gerados pela repressão à manifestação. Nesta região intermediária , que junta todos os cinegrafistas (profissionais, vídeo-ativistas e amadores), co-habitam determinações das situações de tomada de sujeitos-ocular de vínculos institucionais distintos. Quando o sujeito-ocular tenta constranger os antagonistas para evitar ser agredido, coibindo também abusos contra outros manifestantes, há uma determinação *preventiva*; quando os índices de abusos são transportados para espaços públicos a determinação das situações é *punitiva*.

Em A20, nesta franja determinadas preventivamente, o efeito foi a superposição das intencionalidades distintas, reforçando as condições de validez convencionais, típicas do jornalismo (objetividade, imparcialidade), enfrquecendo o poder de determinação dos sujeitos-objetiva, tanto policiais e quanto manifestantes. Embora mais protegidos, os video-ativistas ficam menos agressivos, mimetizando a atuação dos cinegrafistas profissionais. Ao participar da sua encenação, “pegam carona” na pretensão de serem portadores da perspectiva da esfera publica generalista. Em simbiose, os cinegrafistas profissionais permitem uma atuação crítica dos videoativistas porque eles desencadeiam eventos imprevisíveis que tem “valores-notícia”. Indo até o limite de seu conforto, segurança física e econômica, os profissionais recolhem os resultados da atuação dos ativistas e, em troca, fornecendo-lhes em troca um “escudo moral” que detém eventuais respostas violentas do aparato repressivo. Embora esta conjunção de intencionalidades múltiplos de sujeitos-ocular ocorra em algum grau em todas as tomadas de uma manifestação no espaço urbano, são evidentes nas tomadas das primeiras agressões a manifestantes, na confrontação dos peemes para denunciar a falta de identificação pessoal e o abuso de força contra os

manifestantes e nas tomadas da “negociação” dos manifestantes com o oficial da polícia encarregado da repressão.

O mimetismo dos videoativistas fica ainda mais evidente quando ela falha como tática. Em vários documentários ciberativistas, quando os agressores consideram seguro tomar o cinegrafista sem credencial ou uniforme como não sendo um profissional “desinteressado”, impedem a realização das tomadas e/ou sua reprodução ulterior. Expostos como manifestantes, os video-ativistas tentam se esquivar de agressões policiais declarando-se “imprensa” ou “jornalistas”, mas, quando falha a tática (deslocar-se da posição dramática de “protagonista” para a de juiz da “opinião pública”), deixam de se beneficiar da posição que ocupariam no documentário clássico (Griersoniano). Os abusos só são respondidos se e quando as imagens-câmera percorrem uma trajetória “clandestina” e escapam da destruição ou do arrebatamento – mesmo que o próprio cinegrafista, tragicamente, não o faça. Este, como veremos, é o tema fundamental de *Brad – Uma noite mais nas barricadas*.

Em *over*, Videohackers declara que a decisão pessoal de ocupar o lugar arriscado de sujeito-ocular, que não tem qualquer poder de determinar a situação de tomada, ocorreu-lhe, em A20, de maneira espontânea, emergindo como reação irrefletida diante do primeiro surto da violência policial na Avenida Paulista. Embora inicialmente intuitiva, esta prática vai sendo consolidada de modo cada vez mais nítido. Primeiro, na sua atuação com a bomba de efeito moral, da qual se aproxima ao invés de fugir – para logo depois ostentar seus ferimentos sendo cuidados por uma das participantes ajoelhadas aos pés do cinegrafista-manifestante. Depois, na decisão de permanecer no espancamento final diante do Banco Central. Nela, os planos do cinegrafista-manifestante lado de dentro da manifestação são alternados com planos do lado de fora, produzidos por cinegrafistas profissionais, em que o cinegrafista-manifestante é apenas mais um dos corpos que estào sendo duplamente subjugados pelo aparato policial e pelo ponto de vista da mídia corporativa. Finalmente, na decisão de, na pós-produção, fazer uma anacronia disfarçada, inserindo uma tomada feita durante a manifestação no final do vídeo. Embora o autor declare ter sido necessário incluir esta tomada para dar uma conclusão à narrativa de A20, é impossível evitar a reversibilidade

entre o participante, que bravateia estar disposto a morrer, e a atitude do próprio cinegrafista-manifestante (vide adiante os comentários sobre a última sequência e parte do vídeo).

Críticos apressados costumam identificar essa tendência dos vídeo-ativistas é à tendências psicológicas individuais ao masoquismo exibicionista. Pode até ser, mas há motivos mais "produtivos" para essa auto-exposição ao perigo. Primeiro, é possível ver a auto-exposição à agressão como processo inconsciente de desindividualização percepetual, propiciado pelo abandono do lugar de testemunha pelo de participante, no qual o desempenho do cinegrafista passa a ser tão objeto do juízo do sujeito-tela quanto os demais sujeitos da situação de tomada, imergindo no transe meta-ético da violência performática.

Esse estranho estado de alma[412], conflui com um traço distintivo da retórica ciberativista: provocar situações em que o poder institucional se manifesta da maneira mais violenta, ou seja, na agressão física aos corpos expostos no espaço urbano. Não é à toa que, no Brasil, alguns ciberativistas não ceemistas se referem ao CMI como o site do "briga, filma e publica". A retórica desta "ação de busca de entendimento" vai muito além do plano tático, imediato (certamente, muito além da "mídia tática"). Ao empregar procedimentos de auto-exposição à agressão do aparato repressivo dos poderes instituídos, este tipo de procedimento permite corporificar audiovisualmente a violência quase sempre latente da sociedade de controle neoliberal e, ao mesmo tempo, impactar a opinião pública ampla, servem como pivôs da ativação coletiva de experiências afetivamente intensas da retomada do espaço urbano como espaço público. Essas experiências de solidariedade nos contra-eventos é um catalisador fundamental para a condensação de espaços autônomos de visibilidade pública.

412 Cf. Tomas, David. Transcultural space and transcultural beings. Boulder: Westview Press, 1996. cap 5: "Traumatic Photographs, Boundary Phenomena, and Transcultural Space", p. 141-162. Caillois, Roger. "Mimicry and Legendary Psychasthenia". In: Revista October, n. 31, inverno de 1984, The MIT Press. Possivelmente essa dissociação em situações de tomada em circunstâncias de incompreensibilidade, descritas por David Tomas como "fotografias traumáticas" seja um fenômeno próximo daquele descrito por Rouch como "cine-transe" (Rouch, Jean. "Sur les avatars de la personne du possédé, du magicien, du sorcier, du cinéaste et de l'ethnographe", In:Bastide, Roger; Dieterlen, Germaine (Orgs.) La notion de la personne en Afrique Noire - Colloques Internationaux du CNRS, n.544. Paris: Ed. de L'Harmanttan, 1993.)

A terceira classe de determinação de situações de tomada figurativas é são as tomadas de *imersão na perspectiva adversária*. Quando o montador de A20 pirateia as imagens da televisão[413], ele faz bem mais do que complementar sua diegese com os grandes planos gerais que fornecem informações para a contextualização espacial dos acontecimentos. Ele o faz para sublinhar as diferenças entre os conjuntos retórico do telejornalismo e do ciberativismo: se há imagens estáveis sobre o espancamento, é porque proveio de um sujeito-ocular testemunhal, cujo modo de se postar no evento, como observador não-participante cuja segurança era produto da sua falta de solidaridade com os agredidos. Os vínculos institucionais com as corporações mediáticas os permitiram determinar as situações de tomada sem se expor ao gás lacrimogênio, às balas de borracha ou aos cassetetes. A posterior apropriação de suas tomadas pela perspectiva video-ativista retrospectivamente evidencia o caráter astucioso, manipulativo da atuação das corporações mass-mediáticas – segundo Videohackers, isso seria metaforizado pela degradação das cópias VHS das imagens dos telejonais.

Finalmente, restam dois tipos de tomadas de imagens que poderíamos denominar “tomadas não-figurativas”, pelo menos do ponto de vista pictórico, por não se oferecerem a apercepção segundo o canône visual da perspectiva cônica. Não são tomadas informativas, pelo menos não no sentido “documental”, de fornecer imagético-indicialmente conteúdos proposicionais. Não fornecem uma apreciação descritiva de objetos ou processos além dos imediatamente próximos ao corpo do cinegrafista. Oferecem à apreciação apenas ruídos e borrões, fragmentos audiovisuais do ambiente urbano, de partes do corpo do próprio cinegrafista e de pessoas próximas, e acusticamente ruídos ambientais e incidentais, com os sons corporais e algumas interjeições ou palavras incompreensíveis.

A compreensibilidade dessas tomadas concentra-se no corpo do sujeito-ocular, como aquelas máscaras tradicionais que tem fendas ou pequenos orifícios no lugar dos olhos. A

413Note-se que ele teve o cuidado de apagar os logotipos. Segundo Videohackers, não houve qualquer retaliação da parte das corporações mediáticas. É possível que, além da discrepância entre os públicos apreciadores de A20 e de telejornais comercais, o caráter “industrial” da produção do telejornalismo torne impossíveis as reivindicações de de autoria sobre as imagens. Sua apropriação video-ativista é, portanto, contra-estratégica.

intenção franca das tomadas não-figurativas, durante as sequências de fuga e do espancamento final, é fornecer dados cinéticos-proxêmicos dos corpos dos manifestantes, sons corporais (respiração, passos de várias pessoas correnco no calçamento, passos de muitos na água, gemidos, tosse, pancadas) e ambientais (estrondos, tiros) é imergir o sujeito-tela nas afecções corporais que ele compartilha com os demais manifestantes. A sequência do escpancamento introduz o aprecidador nesse estado de desorientação espaço-temporal, no caso, produzido pela dissolução temporária do espaço de visibilidade autônomo da passeata. A conformidade em relação ao ambiente desaparece atirando os manifestantes no espaço de passagem urbano (não mais público), onde eles, facilmente identificáveis por causa de seus "paramentos", passam a ser caçados por policiais e seguranças particulares.

Na penúltima sequência de A20, confirma-se a proposta de participar o apreciador da "folia" ou transe coletivo, imergindo-o vicariamente na pancadaria, na água, no lugar de "baderneiros" na imagem esverdeada dos telejornais. A apreciação de A20 descreve uma trejetória de uma dessubjetivação individual crescente, pela imersão audiovisual do apreciador nas circunstâncias extraordinárias de auto-exposição coletiva, (a) na festa no espaço público urbano, (b) no medo na caçada humana, (c) nas sensações de risco por dispersão ou segurança pela proximidade com outros manifestantes, (d) da condição de sujeito-ocular de tomadas de multipla determinação, (e) pelo *frenezi* da violência indiscriminada.

Na cena de epílogo de A20, o cinegrafista caminha e conversa com (outros) manifestantes (um deles com a cabeça sangrando), se deslocando pelas ruas de São Paulo. Acusam a repressão de agir de modo ideológico. A última voz, em um *off* quase inaudível ("Aí Miguel, fica ligado!"), explicita a impossibilidade de qualquer presunção heterodiegética: o cinegrafista corre o mesmo risco que os outros. Esta tomada não foi feita após o espancamento final na porta do Banco Central, mas no intervalo entre as várias vezes em que os manifestantes conseguiram se reagrupar (Britto Neves, Bastos, 2009). Trata-se de uma bravata dos manifestantes e do cineasta, pois a anacronia de ordem no discurso é

camuflada sob a narrativa autodiegética aparentemente simultânea. A montagem procura tornar a enunciação documentária tão hiperbólica quanto a elocução do manifestante: “Eu só saio daqui morto, cara!”.

Miguel, evidentemente, desligou sua câmera para ajudar os companheiros espancados na porta do Banco Central do Brasil e os acompanhou depois disso. Mas Videohackers faz uma asserção sobre um mundo histórico não-atual, possível: cria um degrau de tempo (“*time-step*”) no qual o contrapúblico formada pela convergência de movimentos sociais anti-globalização vencerá. A20 se torna um documentário sobre o futuro.

Esse epílogo, assim como a expropriação da musica de Walter/Wendy Carlos e das imagens de telejornais, são práticas reverberadas pelos intertítulos finais, que são são proposições prescritivas sobre o que se deve e pode fazer com o próprio documentário: o licenciamento livre. O uso destes protocolos jurídicos, que recomendam a cópia e a reciclagem das imagens para fins não comerciais e vedam sua privatização[414] sustentam prefigurativamente a apropriação do trabalho imaterial como de propriedade pública não estatal.

Revesamento ciberdocumentário

Em 27 de outubro de 2006, as listas de discussão e páginas do Centro de Mídia Independente (a rede Indymedia) foram tomadas por uma nota fúnebre. Bradley Roland Will, midiativista do CMI de Nova Iorque, amigo de muitos de nós, havia sido assassinado por paramilitares em Oaxaca, no sul do México. Se a morte de Brad não tiver sido em vão, é preciso observar além do curto prazo da luta popular naquele local. Sem dúvida, serviu para avivar laços de solidariedade entre ciberativistas. Mas é na perspectiva da reflexão sobre retóricas de resistência política que retiramos do luto por Brad o aspecto produtivo.

414Não se deve confundir as licenças tipo Creative Commons com as licenças livres como Copyleft e as GPL (1 a 3). Estas não permitem a privatização do trabalho imaterial nem obras em que figuram, nem das derivações que porventura venham ter (Liang, 2003, 2004). A suite Creative Commons, que permite a privatização, é recusada por ciberdocumentaristas como Miguel “Videohackers” Castro, ao contrário do que afirma Tedesco (2010).

Os ciberdocumentários que velam o desaparecimento de Brad Will, postos para circular na esfera pública telemática global, constituem fenômenos privilegiados para examinar como a retórica[415] do cinema documentário entra em uma nova inflexão, delineando uma constelação ético-estilística que chamarei de *ciberdocumentário prefigurativo*. A inovação se encontra no modo deliberado como os ciberdocumentários ativistas aproveitam das condições da esfera pública pré-estruturada pela telematica para desencadear a autopoiese de contrapúblicos[416].

Um ano depois da morte do ceemista novaiorquino e seis depois da produção de A20, *VIDEOHACKERS* publicou no site do CMI-Brasil e em outras plataformas o vídeo "Brad - Uma noite mais nas barricadas", para homenagear o companheiro assassinado. A produção deste vídeo forneceu-lhe a oportunidade para que completar um projeto iniciado seis anos antes, com o ciberdocumentário "A20: Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec", de narrar a diversidade dos movimentos anticapitalistas do começo deste século (Britto Neves, Bastos, 2009).

O necrológio de Brad Will desata uma autobiografia coletiva, narrando a trajetória comum de muitos ciberdocumentaristas ativistas. O documentário é especialmente atento para mostrar como em seu dia-a-dia foram se superpondo várias por práticas políticas prefigurativas antes separadas. Explicita como a lógica da coalizão, cujo experimento mais famoso ocorreu com o sucesso dos protestos de 1999 em Seattle, emergiu a partir do plano do cotidiano, das relações íntimas.

As características da retórica prefigurativa do ciberdocumentário ativista aproxima-se dos vídeos documentários identificados como "modo performativo" (Nichols, 1994) e "documentários subjetivos" (Renov, 2005 [2004]). Isso não pelas características intratextuais do vídeo, do uso de estilemas que denotam a reflexividade e/ou interatividade, como o desempenho dos "atores sociais" discutindo sobre o vídeo com cinegrafistas, ou os

415Entenderemos aqui "retórica" no entendimento mais abrangente do conceito, tal como proposto por Peirce (1904, apud Santaella, 2004, p. 210-212)

416Os conceitos *contrapúblico*, *subpúblico*, bem como a argumentação quanto aos poderes "publipoiésicos" das enunciações públicas, utilizados neste artigo, são derivadas dos trabalhos, convergentes, de Warner (2002, esp. p. 114 e ss.) e de Kluge e Negt (1993 [1972]).

realizadores relatando suas opções de produção. Mas os traços da adoção de uma perspectivação autobiográfica estão no vídeo não é pelo seu conteúdo. Sua distinção se encontra nos critérios idiossincráticos de correção relacional (Habermas, 1979). Eles discrepam daqueles prevalecentes nos espaços de visibilidade pública que acabaram por acolher os vídeos "subjetivos" ou "performativos", nos anos 1980 e 1990, arrebatados dos Novos Movimentos Sociais para a circulação em subpúblicos fortemente determinados pela lógica estratégica do mercado especulativo da arte contemporânea. Graças ao uso das redes telemáticas, o ciberdocumentário ativista permite que seus realizadores alcançassem autonomia suficiente para constituir, com os apreciadores, contrapúblicos perenes, de características idiossincráticas.

Muito tem sido dito a respeito da imersividade proporcionada pelas ultra-ligeiras *camcorders dv*, que as tornariam algo como um órgão corporal suplementar (Roth, 2006; Stam, 2003 [2000]). Propiciam usos estetizantes, substituindo a percepção-como-expressão ótico-aural (Sobchack, 1992) por outra, tátil-háptica. Em muitos casos, a inserção do espectador em pontos de vista bizarros serve apenas a experimentalismos maneiristas.

Não é esse seu uso no ciberdocumentário ativista. A imersão tem ali propósito político: inserir o sujeito-tela na condição de participantes vicários na desorientação experimentada coletivamente durante as passeatas/entrudos/happenings. O alvo é o mesmo do da participação presencial nestes eventos no espaço urbano: consolidar ou comemorar laços de solidariedade, catalisando a adesão de mais participantes (Juris, 2005, 2008). A apreciação desses vídeos é coletiva, não somente pelas frequentes exibições para grupos de pessoas em espaços não convecionais, como ferramentas de mobilização coletiva, mas porque o enunciatário é implicitado como uma primeira pessoa do plural porque os ciberdocumentários ativistas são atravessados por convites a participação, oferencendo diversos graus de envolvimento: para exibir o vídeo para amigos, copiá-los a vontade, vendê-los para levantar recursos para atividades coletivas, apropriar-se de suas imagens dele como quiser (mas sem deixar de indicar a origem delas). Ou seja: já no plano da sua

compreensibilidade mais básica, afirma-se a autonomia dos participantes da enunciação em estabelecer seus próprios critérios de correção relacional.

O ciberdocumentário *Brad – Uma noite mais...* enuncia-se enfaticamente em uma *primeira pessoa do plural:* primeiro, pela cinegrafia "imersiva", em que é quase constante da focalização narrativa em uma primeira pessoa. São raras as imagens de eventos em que o cinegrafista não esteja diretamente envolvido. Uma das poucas (aos 14min30s) serve, exatamente, para demonstrar a persistência de um videoativista em Seattle em reentrar na nuvem de gás lacrimogêneo para gravar as imagens da repressão policial. Segundo porque esse "nós" enunciador-enunciatário emerge do olhar emocionalmente carregado dos depoentes – de todos ceemistas, inclusive de Brad Will. Olham, dirigindo sua fala, para a câmara, pressupondo (e constituindo) o enunciatário como um outro companheiro.

Estamos diante de uma autobiografia coletiva, que inflete a "escrita de si"[417] para praxes de identificação coletivas dos sujeitos como participantes dos contrapúblicos anticapitalistas. O caráter "publipoiésico" seja deliberamente buscado, como fica evidente já na abertura do vídeo. Nela, o artifício da criação de continuidade visual pela montagem é explícita, ostentando a busca de um não rompimento actancial entre a encenação da feitura dos caracteres do título, que mostra os pés do ciberativista vivo (que grava a aplicação de um *stencil* em um muro de uma edificação em escombros por um companheiro) e aquelas feitas, um ano antes, pelo cinegrafista morto. Logo depois (4min50s), um ceemista brasileiro confirma a percepção da subjetividade compartilhada: "poderia ser eu", "aquela câmera ali 'tava representando a gente". E ao final, a narrativa retorna ao ponto de partida da "corrida de revesamento": a última tomada de imagens iniciada por Brad, que não pôde interromper pois sua vida já havia sido interrompida, alonga-se enquanto seu corpo é

417A escrita de *hypomnemata*, pequenos blocos para a anotação de experiências relevantes para a auto-formação, para futuras consultas do próprio escritor "situações difíceis" ou em socorro a pessoas que o anotador deseja ajudar com suas experiências, é uma que Molfetta (2007) identifica aos documentários performativo-subjetivos recentes, no cone Sul. Provavelmente, todo conjunto retórico performativo-subjetivo, caracterizada por Renov (2005) e Nichols (1994), constitui uma versão audiovisual dessa prática de auto-controle compartilhável. Tais estratégias do "cuidado se si", são recomentdadas por Foucault (Foucault, 2006 [1983, 1984]) como comportamento de resistência às seduções da heteronomia. No momento atual, são as promessas de conforto, que vão do *user-friendly* do software proprietário ao ecletismo retórico dos "documentários-cabo" (Ramos, 2008), correlatos à dominação por controle difuso.

transportado pelas ruas de Oaxaca, enquanto o *over* de VIDEOHACKERS relata o tortuoso percurso da câmera e das imagens até ele. Esse anel narrativo é a catacrese do ideal de reversibilidade comunicativa que o ciberativismo busca estabelecer entre todos participantes da enunciação documentária: operadores, atores sociais e apreciadores das imagens, são – ou deveriam ser – posições intercambiáveis.

As tomadas feitas em situações arriscadas, determinadas por atores sociais hostis, em que o sujeito atrás da ocular está sob risco real, são tematizadas em *Brad – Uma noite mais...* . Nas ruas de Oaxaca, nas sequóias do Oregon, em Amsterdã, Nova Iorque, na Avenida Paulista, numa praça de Fortaleza, na periferia de Goiânia, multiplicam-se os troféus do "heroísmo da visão" (Sontag, 1981[1973], p. 83-110) sublinhados pelos repetidos relatos de fitas quase destruídas. Essas imagens-câmera (Ramos, 1994) que percorreram trajetórias clandestinas, escapando de câmaras confiscadas, quebradas ou largadas por um corpo que não a pode mais sustentar, compõem a sinédoque do ideal de bravura dos contrapúblicos ciberativistas.

Porém, esta vanglória não é a de um posicionamento *espectatorial* do documentarista. Se VIDEOHACKERS responde metalépticamente, em *over*, ao pedido final de seu personagem-tema é talvez porque queira realmente acreditar nas próprias bravatas – por exemplo, que sua camcorder é capaz de "vencer o duelo" com um revólver, ou que manifestantes só sairiam das ruas depois de mortos (no final de "A20: Não começou em Seattle..."). VIDEOHACKERS manifesta assim as intenções seguindo o parâmetro de sinceridade compartilhado no contrapúblico ciberativista. A sinceridade, nesse contexto, deriva-se do ideal de redução máxima das assimetrias nas relações de poder implícitas a enunciação documentária. Isto é explicito nos slogans da rede Indymedia "não odeie a mídia, seja a mídia", e no da plataforma ciberativista RiseUp, "Saia da internet, te encontro nas ruas".

O documentário ciberativista não tem pudor em ser ostensivamente tendencioso: para ser prefigurativo, mais do que interativo, é intervencionista já nas situações de tomada. A subjetividade no plural que o enunciador assume implica que os critérios de

verossimilhança – como os de sinceridade intencional e correção relacional – sejam auto-indexados[418], pois não interessa à retórica ciberativista atender a critérios de verossimilhança universais. Como vimos, é recorrente que os cinegrafista ciberativistas procurem o confronto, constrangendo ou denunciando. A verossimilhança do conteúdo proposicional do ciberdocumentário prefigurativo impõem dilemas éticos distintos daqueles da retóricos documentária "interativa".

A questão ética deixa de estar na veracidade dos conteúdos obtidos a partir da provocação de eventos para a satisfação de demandas espectatoriais para exigir dos produtores de imagens ponderar sobre as consequências da atuação no contexto das situações de tomada, de um lado, e sobre os efeitos do uso dessas imagens sobre a conduta política coletiva do público, do outro. A ética ativista não faculta ao sujeito-ocular se passar por espectador, dele exige demonstrar sua solidariedade com os demais atores sociais.

Como comentamos acima, a maneira como as imagens-câmara são montadas prioriza uma verossimilhança interessada em criar uma continuidade actancial propositiva. Em outras palavras, os ciberdocumentários ativistas tendem a ser enunciados não como representações do mundo histórico, mas como ferramentas para a ação política sobre este mundo, na provocação de dramaticidade nas situações de tomada, na criação de continuidades actanciais entre os participantes da enunciação documentária e na maneira como os documentários prescrevem aspectos da sua apropriação pública (nas "licenças livres").

Em *Brad – Uma noite mais...* observamos como o montador apropria-se de imagens-câmera de seu protagonista, e de eventos públicos de que ele teria participado. Boa parte das tomadas utilizadas em *Brad – Uma noite mais...* encontram-se disponíveis na internet para que qualquer interessado as utilize (desde que mantenha a obra resultante em *copyleft*), da mesma maneira que o próprio VIDEOHACKERS deixou os depoimentos que ele

418Conceitos como "indexação" (Carroll, 1996), "leitura documentarizante" (Odin, 1984) e "atitude assertivo-constativa" (Ponech, 1999) tentam explicar o processo de identificação da retórica documentária como a interpretação dos seus paratextos situacionais institucionais. Na situação do cinema tardio, há uma tendência, acentuada pela telematização do processo de difusão do audiovisual, à auto-indexação das enunciações por seus públicos. Esse processo autopoiético de co-determinação entre retóricas e públicos fica evidente com os recentes fenômenos da cibercinefilia e dos cibercineclubes (Bamba, 2005).

pessoalmente havia gravado com Brad Will acessíveis e reutilizáveis. Encontramos, espalhadas pela internet: a íntegra de um depoimento de Brad, gravado por amigos durante a "batalha de Seattle" e publicado por sua amiga *Warcry* (que também narra emocionada suas lembranças para a câmara de *VIDEOHACKERS*); um pequeno documentário, *Get that Camera*, feito a partir do roubo da câmara de um ciberativista por um policial na porta do consulado mexicano em Nova Iorque, em que o realizador *FluxRostrum* que discute a transnacionalização da repressão ao midiativismo; as cenas dos protestos em Seattle, Praga e Gênova; e assim por diante.

Embora o uso das licenças livres seja uma prática recomendada em termos de segurança jurídica, dificilmente imagens com "todos os direitos reservados" que sejam consideradas necessárias para algum projeto ciberativista deixarão de ser pirateadas. Na verdade, o *copyleft* é utilizado de maneira a provocar a reflexão dos enunciatários sobre a privatização do trabalho intelectual de maneira prática, isto é, ensaiando condutas coletivas divergentes. Tanto no caso da apropriação de imagens de outros trabalhos copyleft, quanto na de imagens "proprietárias", a intextextualidade exacerbada dos documentários ciberativistas tem um papel de criar e sustentar um dialogismo nos espaços de visibilidade pública contemporâneos. Através destas conversas "tela-a-tela", propiciadas pelas citações, alusões, roubos e empréstimos de imagens-câmara, os ciberdocumentários ativistas se inserem em uma série temporal que consolida os vínculos históricos das práticas dialógico-narrativas dos contrapúblicos (Warner, 2002, p. 96-114) com a esfera pública ampla.

Referências Bibliográficas

BAMBA, Mohamed. *A Ciber-cinefilia e outras Práticas Espectatoriais mediadas pela internet*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. CD-ROM.

BRITTO NEVES, Bráulio. “Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista”. In: Revista Doc On-line. Revista Digital de Cinema Documentário, Agosto 2010, disponível em <www.doc.ubi.pt> acessado em 4out2010, pp. 70-113.

CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge, Melbourne: Cambridge University Press, 1996. Cap 15: "From Real to Reel: Entangled in Non Fiction Film", p. 224-252.

DOWNING, John D. H. *Midia Radical: Rebeldia Nas Comunicações e Movimentos Sociais*. São Paulo: Senac, 2004.

FOUCAULT, Michel. 1983 - A escrita de si. in:_____*Ditos e Escritos V - ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 144-162.

_____ , 1984 - A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: *Ditos e Escritos V - ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 265-287.

HABERMAS, Jürgen, Actions, Speech Acts, Linguistically Mediated Interactions, and the Lifeworld (1988), in COOKE, Maeve (org.), *On the Pragmatics of Communication*, Cambridge: MIT Press, 2000, pp. 215-255; What is Universal Pragmatics. In:_____, *Communication and the Evolution of Society*, Boston: Beacon Press, 1979, pp. 1-68.

HANSEN, Miriam, Reinventando os Nickelodeons: Considerações sobre Kluge e o primeiro cinema. In: ALMEIDA, Jane de (Organizadora), *Alexander Kluge: o Quinto Ato*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.43-66.

_____, Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere. In: WILLIAMS, Linda (org.) *Viewing positions – ways of seeing films*. Nova Brunswick e Nova Jersei: Rutgers University Press, 1997.

JURIS, Jeffrey S. Violence Performed and Imagined: Militant Action, the Black Bloc, and the Mass Media in Genoa. *Critique of Anthropology*, 25(4)= 413-432, 2005;

_____, Performing Politics: Image, Embodiment, and Affective Solidarity during anti-Corporate Globalization Protests. *Ethnography*, 9(1)= 61-97, 2008.

KLUGE, Alexander, "Onze histórias do cinema". In: ALMEIDA, Jane de (Organizadora), *Alexander Kluge: o Quinto Ato*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007, p.79-104.

KLUGE, Alexander e NEGT, Oskar. *Public Sphere and Experience - Towards a Proletarian Public Sphere*. Mineápolis, Londres: University of Minessota Press, 1993 [1972].

LIANG, Lawrence "The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology" (2003). Disponível em http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5, acesso em 31mai2010.

_____ . *Guide to open content licences*. Roterdã: Piet Zwart Institute, 2004.

MOLFETTA, Andrea. *O documentário performativo no Cone Sul da década de 90*. 2007.Tese (Pós-doutorado em Cinema). Departamento de Cinema, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianápolis: Indiana University Press, 1994

ODIN, Roger. Film documentaire, lecture documentarisante, in: *Cinémas et Réalités* (Travaux XLI). Saint-Étienne: Centre Interdisciplinaire d'Etude et de Recherches sur l'Éxpression Contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1984. p. 263-280.

PONECH, Trevor. What is Non-Fiction Cinema? On the Very Idea of Motion Picture Communication. Westview Press, 1999.

RAMOS, Fernão V. P.. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

_____. Indicialidade e Narratividade na Constituição da Imagem-Câmera. *Imagens* nº 1. Campinas: Ed. da UNICAMP, abril 1994.

RENOV, Michael. Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, Amir e MOURÃO, Maria Dora (orgs.) *O Cinema do real*. São Paulo, Cosac & Naify, 2005. p. 234-257.

SANTAELLA, Lúcia. *O método anticartesiano de C. S. Peirce.* São Paulo: Ed. UNESP, 2004

SOBCHACK , Vivian. *The Address of the Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1992

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981 [1973].

THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. moderna: Petrópolis: Vozes, 1996
WARNER, Michael. *Publics and Counterpublics.* Nova Iorque: Zone Books, 2002.

Prefiguração de contrapúblicos em Brad – Uma noite mais nas barricadas

Resumo:

O ciberativismo, surgido na cultura hacker, constitui a principal referência para os movimentos de resistência às formas de dominação por controle difuso, exatamente porque é um movimento político que tematiza a liberdade de comunicação e informação. A despeito dos duros golpes sofridos pelo movimento, em decorrência da política de "guerra ao terror", o ciberativismo logrou produzir uma expressão no cinema documentário que inflete a tendência da retórica documentária subjetiva para um uso coletivo, a autopoiese de contrapúblicos. Para demonstrar as características dessa nova estratégia de resistência, este artigo examina as peculiaridades do ciberdocumentário *Brad – Uma noite mais nas barricadas* em termos de interpretabilidade e de condições de validez ética (sinceridade intencional, veracidade proposicional e correção relacional).

Palavras-chave: ciberativismo; documentário; ciberdocumentário; políticas prefigurativas; contrapúblicos; Brad Will

Abstract: *Prefiguration of counterpublics in "Brad – One more night in the barricades"*. Inspired by *hacker* culture, cyberactivism emerged as a political movement whose main issue is freedom of communication and information. For this reason, it has become the main vantage point of the movements against domination by diffused forms of control. Notwithstanding the harsh circumstances brought about by the "war on terror", cyberactivism has managed to produce an expression in documentary cinema that bends the tendency of subjective documentary rhetoric towards collective practices of counterpublic autopoiesis. To demonstrate some of the key features of this new strategy of resistance, this paper scrutinizes the cyberdocumentary "Brad – One more night in the barricades" in terms of its interpretability and conditions of ethical validity: intentional sincerity, propositional veracity and relational correctness.

Keywords: cyberactivism, documentary, cyberdocumentary, prefigurative politics, counterpublics, Brad Will

> Ir ao cerne do confronto seria quase se perguntar se o controle não poderia ser revertido, ser colocado a serviço da função suplementar que se opõe ao poder: inventar uma arte do controle que seria como que a nova resistência. Levar a luta ao coração do cinema, fazer com que o cinema a assuma como seu problema, ao invés de se deparar com ele vindo de fora... (DELEUZE, 1992, p. 97)

Em 27 de outubro de 2006, as listas de discussão e portais do Centro de Mídia Independente (a rede Indymedia) foram tomadas por uma nota fúnebre: “Brad”, Bradley Roland Will, midiativista do CMI de Nova York, amigo de muitos de nós, ciberativistas latino-americanos, fora assassinado em Oaxaca, no sul do México.

Perto dali, doze anos antes, o levante neozapatista em Chiapas, no dia da promulgação da Área de Livre Comércio das Américas deu o tom ao coro dos descontentes de todo mundo. Nos anos que se seguiram, em Londres, Washington, Seul, Seattle, Québec, Praga, Gênova, São Paulo, ativistas antiglobalização foram às ruas para denunciar a falta de *accountability* política das cimeiras neoliberais, realizando “contraeventos”. Tão internacionais quanto os encontros oficiais, manifestações e encontros como os Fóruns Sociais Mundiais – ao combinar folia, protesto e performances artísticas – eram (e são) laboratórios éticos, onde as relações entre os participantes procuram *prefigurar* novas relações políticas e sociais. Teria a sociedade de controle encontrado sua Nêmesis nas políticas prefigurativas (BREINES, 1989; SOLNIT, 2005; DOWNING, 2004, p. 116 e ss.) disseminadas pelo ciberativismo?

O ciberativismo (ou “ativismo on-line”) transcende uma simples transposição das práticas de mobilização coletiva tradicionais para a internet. Os movimentos de democratização das comunicações, no contexto da desmaterialização do trabalho, deram origem a um sujeito coletivo politicamente ativo que anteriormente não se havia se autonomizado, pois estava envolvido em movimentos políticos de outros focos temáticos. As práticas ciberativistas começam pela garimpagem e organização de informações politicamente relevantes, dispersas na internet. Passam da disseminação de conhecimentos para a formação da opinião pública, dão suporte a novas e antigas formas organização política, alcançando a produção de algoritmos para driblar os dispositivos de controle biopolítico. Encontram o paroxismo nas formas virulentas de ação direta telemática, que alguns chegam a denominar “ciberterrorismo” e “ciberguerra” (VEGH, 2003; SAMUEL, 2004).

Brad Will não foi a primeira baixa dos coletivos midiativistas. Durante as manifestações contra a reunião do G8 em Gênova (2001), Carlo Giuliani, baleado no rosto duas vezes,

teve seu corpo atropelado várias vezes pelo jipe dos *carabinieri*, diante de uma multidão de protestantes. Na mesma noite, os manifestantes anti-G8, espancados enquanto dormiam em seus alojamentos, tiveram suas câmeras e gravadores apreendidos pela polícia de Berlusconi. Evidentemente, a estratégia repressiva buscava ampliar a visibilidade do "castigo exemplar" e escamotear provas da ação clandestina de seus agentes. O motivo das repetidas "baixas não humanas" dos coletivos ciberativistas é o mesmo. Quando os "servidores livres" Ahimsa (em 2004, em Londres) e Satangoss (em 2008, em Campinas) foram apreendidos, a devassa em busca de conteúdos supostamente ilegais era um pretexto para suspender os serviços comunicacionais que os ativistas ofereciam ao público. A estratégia da repressão foi empregar arranjos jurídicos que permitiam que aparatos repressivos nacionais agissem fora de suas jurisdições, ocultando quais instituições eram responsáveis pelas apreensões. Isso impediu que organizações da sociedade civil soubessem quais eram as acusações, encontrassem instrumentos jurídicos para respondê-las, reouvessem equipamentos e restabelecessem os serviços.

A "guerra ao terror", movida a partir do pretexto fornecido pelos atentados de 2001, foi um golpe mediático-institucional dos aparatos repressivos dos governos dos países capitalistas centrais contra a recém-surgida sociedade civil global (YUEN, 2002). A ameaça da crescente mobilização do "movimento de movimentos" anticapitalistas e contrários aos regimes neoliberais a partir de 1999 estava no fato de que os movimentos alcançaram não apenas uma visibilidade pública sem precedentes, mas uma visibilidade que se apoiava em *media* refratários às estratégias de controle descentralizado ou mesmo de contrainsurgência. Para isso, o aparato repressivo de dominação lança mão da sua herdade: "meios antigos, tomados de empréstimo às antigas sociedades de soberania, retornem à cena, mas devidamente adaptados" (DELEUZE, 1992, p. 225).

A face sutil da repressão neoliberal foi a orquestração da "foraclusão da política" (DEAN, 2008), na qual os métodos goebbelsianos foram transpostos para os *media* distribuídos. Estratagemas psico-operacionais [não uso "guerra psicológica" porque aludo a "psy-ops" ou "Psychological Operations", termo usado pelas organizações militares, vide

<http://en.wikipedia.org/wiki/Psychological_Operations_%28United_States%29>]aproveitam as características da internet para esvaziar o discurso público de verossimilhança, retirando sua assertividade. Os agentes repressivos atuam incógnitos na web para fazer desinformação em massa, ao divulgar informações sem fundamento, multiplicar canais de "interação" sem eficácia prática. Seu propósito é acentuar o efeito colateral de pluralização dos dispositivos de contextualização da esfera pública, induzindo os cidadãos ao "inativismo" (MOROZOV, 2009), nova roupa da "narcose por superinformação" das mídias massivas.

A ciberguerra contra os movimentos sociais é correlata à transnacionalização dos aparatos repressivos, que passam a atuar conjuntamente para inviabilizar a *accountability* política das suas ações. Sistemas especializados de análise estatística de dados, capazes de reconhecer padrões em massas monstruosas de dados, como os programas *Echelon e Carnivore* – semelhantes aos usados pelos Google Ads, que analisam dados pessoais para vendê-los à "propaganda orientada ao objeto" –, são empregados pelos órgãos repressivos para filtrar ininterruptamente as comunicações digitais globais em busca de palavras e frases que indiquem perigos potenciais. Outros dispositivos de "inteligência" artificial são empregados para "reconhecer e perseguir" indivíduos cujos comportamentos sejam estatisticamente desviantes dos padrões biométricos, indicando quais pessoas devem ser "neutralizadas" antes mesmo de poderem notar a perseguição – lembremo-nos de Jean Charles de Menezes. Isso mostra que uma grande vantagem do uso de máquinas para a dominação descentralizada independe de resultados imediatos: "caixas-pretas" tecnológicas dispersam as responsabilidades jurídicas e políticas individuais ao longo de extensas redes sociotécnicas, esquivando-se das defesas jurídicas formalmente garantidas à sociedade civil.

Ambos os métodos repressivos descritos acima são biopolíticos. Em vez de silenciar os indivíduos descontentes, as máquinas lógicas de vigilância, de um lado, submetem os dissidentes a uma ameaça difusa que os conduz a reduzir defensivamente sua disponibilidade para construir coalizões (a "ciberbalkanização"). De outro, o discurso

público é *preventivamente* foracluído como "inação comunicativa". Se a censura direta tende a ser cada vez menos empregada para restringir a capacidade de comunicação política autônoma da sociedade civil, não é por apego aos direitos dos cidadãos: ela tende à ineficácia, como o demonstrou o rápido reestabelecimento dos sites ciberativistas após a apreensão de seus servidores.

A cacofonização do debate público translada a "guerra preventiva" para a esfera pública. Além de permitir a denegação das *accountabilities* políticas, ela propicia que as enunciações contestatórias tenham sua indicialidade dissipada *em massa*. Como diria o "descobridor" da biopolítica: "Não se trata […] considerar o indivíduo no nível do detalhe, mas, pelo contrário, mediante mecanismos globais, de agir de maneira que se obtenham estados globais de equilíbrio, de regularidade" (FOUCAULT, 2005, p. 294). Neste caso, o estado de equilíbrio estatístico alvo é a "desregularidade" ético-discursiva: com a multiplicação dos contextos de "interação" sem eficácia para a coordenação coletiva de ações, a superproblematização da indicialidade das enunciações (NEVES, 2010, p. 80 e ss.) destrói o contexto normativo que emprestaria agência política aos "fluxos ascendentes" da esfera pública (HABERMAS, 2003), inviabilizando a satisfação seja das pretensões à veracidade dos conteúdos proposicionais, seja das pretenções de correção relacional, pela inconsistênciadas propostas de corresponsabilização política (HABERMAS, 1979, 2003).

Brad Will foi assassinado à moda antiga, mas por novos propósitos: baleado à luz do dia, a vista de todos, por um jagunço disfarçado em meio à população rebelada que ocupava as ruas de Oaxaca, sua morte não visou primariamente a censura nem a exposição de um "castigo exemplar" imposto por um poder soberano. Como os próprios oaxaquenhos denunciam (tanto no documentário de *Videohackers* quanto nos do coletivo *Mal de Ojo TV*), a morte do "periodista ianque" forneceu o pretexto para uma intervenção "preventiva" do governo mexicano para "proteger" os cidadãos da suposta insegurança, expulsando-os dessa experiência de democracia direta em Oaxaca. A morte de Brad não foi em vão, mas não por causa do sucesso imediato da luta popular da Assembleia Popular dos Povos de Oaxaca – lá, "la lucha sigue". O assassinato do companheiro serviu para avivar os laços de

solidariedade entre seus amigos e conhecidos ciberativistas, sem dúvida. O aspecto mais instrutivo do luto, no entanto, provém das reflexões a que ele convida, sobre as inovações na "arte do controle como resistência".

Vários ciberdocumentários velam o desaparecimento de Brad Will na esfera pública telemática global (TEDESCO, 2010). Observa-se neles como a retórica do cinema documentário conforma-se na inflexão ético-estilística que denomino *ciberdocumentário prefigurativo*. O interesse por essa inovação retórica transborda o escopo dos *cinema studies* porque explicita como determinadas enunciações cibertextuais se aproveitam das condições da pré-estruturação telemática da esfera pública para *explicitamente e deliberadamente* desencadear processos de autopoiese de contrapúblicos.

Os documentários ciberativistas são signos catalisadores na medida em que combinam outros signos sem serem "consumidos": sua interpretação não se esgota na apreensão de conteúdos proposicionais sobre o mundo histórico, mas nos implica – como atores sociais, autores ou espectadores – em pretensões de validez discrepantes das que prevalecem na esfera pública burguesa. Os vídeos nos convidam a aderir a *ethoi* experimentais passíveis de transformar a conduta política coletiva.

Os conceitos *contrapúblico* e *subpúblico*, bem como o argumento quanto aos poderes "publipoiésicos" das enunciações públicas, são derivados dos trabalhos de Warner (2002) e de Kluge e Negt (1993). O primeiro sustenta que públicos são entidades sociais peculiares, porque podem surgir da mera atenção a discursos que, se interpretados como uma produção rotineira de novas enunciações, constituem espaços de circulação dotados de regras próprias. Quando contestam explicitamente os critérios vigentes de correção relacional, são denominados *contrapúblicos*. Segundo Warner, a capacidade de um público para intervir no mundo histórico depende da regularidade com que suas enunciações nele circulam. Negt e Kluge argumentam que, sob o domínio da esfera pública burguesa, os processos pelos quais os contrapúblicos surgidos das comunicações das classes trabalhadoras se realizam obrigam-nos a existir em estado fragmentário, como espaços de visibilidade pública

restrita. Nutrem, porémo potencial para constituir uma esfera pública efetivamente universal, a “esfera pública proletária”.

Revezamento ciberdocumentário

Um ano depois da morte do ciberativista nova-iorquino, outro ceemista publicou no site do CMI-Brasil e em outras plataformas de video-sharing o vídeo *Brad – Uma noite mais nas barricadas*, para homenagear a memória do “solidário” assassinado. O realizador declara que a produção desse vídeo forneceu-lhe a oportunidade para que completasse um projeto iniciado seis anos antes, com o ciberdocumentário *A20: Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec*, para narrar a diversidade dos movimentos anticapitalistas do começo deste século. O necrológio de Brad Will efetivamente desata uma autobiografia coletiva, narrando a trajetória comum de muitos ciberativistas, incluindo a do próprio realizador, de pseudônimo Videohackers.

As características prefigurativas da retórica desse ciberdocumentário ativista revelam seu parentesco com os documentários que Nichols (1994) agrupa sob um “modo performativo”, ou com os que Renov (2005) identifica como “documentários subjetivos”. Isso ocorre pelas características intratextuais dos vídeos: predomínio de planos subjetivos, uso voz narrativa homodiegética (sem pretensões à omnisciência) na locução *over*. O documentário é especialmente atento para mostrar como as atividades cotidianas vão sendo impregnadas pela superposição de práticas políticas prefigurativas: consumo, relações interpessoais, moradia, transporte urbano. Ele explicita como a lógica da coalizão, cujo experimento mais famoso ocorreu com o sucesso dos protestos de 1999 em Seattle (SOLNIT; SOLNIT, 2009), se desenvolveu na dimensão microssociológica das transformações nas relações pessoais e íntimas.

Mas a subjetividade mais fundamental em *Brad – Uma noite mais...* não é a que emerge do conteúdo ou dos típicos estilemas usados para ostentar a reflexividade (por exemplo,

desempenhos dos “atores sociais” em debates sobre as determinações das situações de tomada, depoimentos dos realizadores relatando suas opções de produção). O principal efeito de sentido da ênfase autobiográfica no documentário ciberativista não está na apreensão das narrativas pessoais como conteúdo proposicional. O compartilhamento dos argumentos narrativos é o fulcro que permite alavancar, na dimensão perlocucionária da enunciação, a ênfase do documentário do passado para o futuro. O conteúdo narrativo serve para apresentar propostas de novos *ethoi*, começando pelas relações de participação na enunciação. A reiteração do “podia ser eu” (a morrer com uma câmera na mão) por sucessivos ciberativistas acentua o efeito implícito do compartilhamento dos juízos perceptuais a imagem-câmera (RAMOS, 1994; SOBCHACK, 1992) para *prefigurar*, nas relações entre enunciadores, enunciatários e “atores sociais”, a horizontalidade nas relações de poder que preconizam para toda a sociedade.

A singularidade do ciberdocumentário prefigurativo como classe da retórica do cinema documentário está na autodeterminação dos critérios de compreensibilidade e validez das enunciações, especialmente dos parâmetros de correção relacional (HABERMAS, 1979) compartilhados pelos contrapúblicos ciberativistas. Eles surgem pela sedimentação das expectativas mútuas recorrentes nas interações comunicativas de contrapúblicos ciberativistas. Isso ocorre a par da criação de vínculos de solidariedade entre grupos originalmente heterogêneos, formados por hackers (principalmente do movimento do software livre), *squatters* (construtores de “centros sociais” pela ocupação de imóveis abandonados), midiativistas “comunitários”, militantes de movimentos sociais basistas e artistas experimentais.

Os documentários subjetivos “autobiográficos” dos anos 1980 e 1990 também surgiram de práticas comunicativas prefigurativas, no contexto das políticas de identidades dos “Novos Movimentos Sociais”. Dadas as limitações da infraestrutura comunicativa para a circulação autônoma dos vídeos, a ampliação da sua visibilidade dependeu, porém, de sua absorção por uma “crítica especializada” que os deslocou da circulação informal para circuitos institucionalizados (academias, festivais, museus e galerias privadas). Ou seja, foram

“capturados” em subpúblicos estruturados pela lógica do mercado de (especulação com) arte contemporânea. Se o destino do ciberdocumentário ativista atual foi outro, isso se deu, em boa parte, menos pelas redes telemáticas que pela difusão da “ética hacker” como cultura técnica libertária. A infraestrutura comunicativa dos *media* distribuídos propiciam – mas não garantem – a autonomia tecnopolítica necessária à perenização dos contrapúblicos ciberativistas. O mesmo pode-se dizer sobre as demais mudanças logotécnicas.

Diz-se que a imersividade proporcionada pelas ultraligeiras *camcorders dv* tornaram-nas algo como um órgão corporal suplementar (ROTH, 2006; STAM, 2000). Essas propriedades poderiam mesmo deslocar o eixo da percepção-como-expressão (SOBCHACK, 1992) do conjunto ótico-aural para o tátil-háptico-proprioceptivo. Mas nada disso implica mudanças nas decisões de tema, de escolhas de contextos de circulação, de proposição de relações com os apreciadores (ou mesmo com os sujeitos “diante da ocular”). Em muitos casos, a inovação serve apenas a exercícios maneiristas.

Não é esse o uso que o ciberdocumentário ativista faz do *dv*. A imersão audiovisual do ciberdocumentário ativista tem o propósito de imergir, de modo autorreflexivo, os apreciadores dos vídeos na condição de participantes da enunciação documentária. Busca levá-los perceptualmente aos “estados alterados de consciência” coletivamente experimentados durante as passeatas/folias/performances promovidas pelos movimentos anticapitalistas, para consolidar e/ou comemorar laços de solidariedade e atrair novos participantes (JURIS, 2005, 2008).

A apreciação dos ciberdocumentários é coletiva primeiro por causa das suas recorrentes exibições em espaços não convencionais como ferramenta para a mobilização coletiva. Além dessas práticas, o *ethos* da horizontalidade na participação estrutura todos os estratos retóricos do argumento documentário. Enunciatários, enunciadores e personagens são implicados como posições distintas ocupadas por um mesmo sujeito coletivo. Os ciberdocumentários ativistas oferecem, tipicamente, graus de envolvimento a escolha: baixar e exibir os vídeos para amigos, fazer cópias e vendê-las para levantar recursos para atividades coletivas, apropriar-se de fragmentos em novos documentários etc.

A ênfase do ciberdocumentário *Brad – Uma noite mais...* em se manifestar como uma narrativa enunciada a partir de uma *primeira pessoa do plural*, aparece, já no plano da compreensibilidade cinematográfica básica, na adoção de uma cinegrafia "imersiva". São raras, nos documentários ciberativistas, as imagens-câmera nos quais o cinegrafista simula atitudes de imparcialidade. Uma das poucas tomadas heterodiegéticas de *Brad – uma noite mais...* o é apenas para demonstrar a persistência dos videoativistas, mostrando um que retorna à nuvem de gás lacrimogêneo para documentar a repressão policial em Seattle. A partir da cinegrafia imersiva, são construídos, na montagem, dispositivos narrativos como: narração autodiegética coletiva; registro discursivo pessoal e avaliativo; frequentes metalepses e reduções metadiegéticas; perspectivação interna variável, principalmente de "autoria disseminada", quase regra nas produções do *Indymedia* (NEVES, 2010). A densidade afetiva desses "nós" ciberativistas emerge igualmente das vozes embargadas e do olhar marejado dos depoentes, nostálgicos. Eles olham para as câmeras ou para os *cameramen* pressupondo e, nisso, constituindo, tanto o cinegrafista quanto o público como "ex-estranhos", tornados íntimos pela luta compartilhada.

Apreciar *Brad – Uma noite mais...* arrasta-nos para a autobiografia coletiva, que inflete o "documentário subjetivo" para a identificação coletiva dos enunciatários como participantes dos contrapúblicos anticapitalistas. Já na sua abertura, o documentário mostra a exploração deliberada dos seus efeitos potencialmente publipoiésicos. A criação da continuidade visual pela montagem é explícita, para ostentar o não rompimento actancial entre a tomada da encenação da feitura dos caracteres do título, que mostra os pés do ciberativista que grava a grafitagem de um muro em escombros e as captadas pelo cinegrafista assassinado. Logo depois, um ceemista brasileiro confirma a percepção da subjetividade compartilhada: "poderia ser eu", "aquela câmera ali 'tava representando a gente".

Ao final, a narrativa retorna ao ponto de partida da "corrida de revezamento": a última tomada de imagens de Brad, que não pôde interromper por sua vida já haver sido interrompida, alonga-se enquanto seu corpo é transportado pelas ruas de Oaxaca. Em *over,*

Videohackers relata o percurso tortuoso das imagens até ele. Anel narrativo que constrói, por catacrese, a imagem da reversibilidade comunicativa que o ciberativismo propõe estabelecer entre todos participantes das suas enunciações documentárias.

As tomadas feitas em situações em que a integridade física do sujeito atrás da ocular está em risco, como a da morte de Brad e o vídeo, são sistematicamente tematizadas no ciberdocumentário. Nas ruas de Oaxaca, nas sequoias do Oregon, em Amsterdã, Nova York, na Avenida Paulista, numa praça de Fortaleza, na periferia de Goiânia, a reflexividade deslumbrada diante dos troféus do próprio "heroísmo da visão" (SONTAG, 1981) é consolidada por um acúmulo de relatos verbais de trajetórias clandestinas de fitas quase destruídas cujas imagens-câmera foram resgatadas. A eventual vanglória não provém, no entanto, de um posicionamento *espectatorial* do documentarista. Se Videohackers responde metalepticamente ao pedido final de seu personagem-tema é porque realmente quer acreditar nas próprias bravatas – por exemplo, que sua *camcorder* foi capaz de "vencer o duelo" com um revólver, ou que manifestantes só sairiam das ruas depois de mortos (em *A20: Não começou em Seattle, não vai terminar em Québec*).

Videohackers manifesta suas intenções conforme o parâmetro de sinceridade próprio aos contrapúblicos ciberativistas. A sinceridade, nesse contexto, define-se a partir do horizonte de uma redução máxima das assimetrias nas relações de poder implícitas a enunciação documentária, como explicitado nos slogans da rede Indymedia, "não odeie a mídia, seja a mídia", ou no da plataforma RiseUp, "Saia da internet, te encontro nas ruas". O documentário ciberativista não tem pudor em ser tendencioso. Não realiza suas tomadas à espreita, como Wiseman, para depois camuflar seu partido com os buris da ilha de edição: além do interativo, o documentário prefigurativo manipula os sentidos já nas situações de tomada. A subjetividade no plural que o enunciador assume implica que os critérios de verossimilhança – como os de sinceridade intencional e correção relacional – sejam auto-indexados, pois não interessa atender a critérios de verossimilhança "universais". Testemunhei algumas vezes o quanto os videoativistas têm participação substancial na provocação dos confrontos. Pode-se questionar sua prudência, não a sua honradez: ao

perceber abusos de direitos, provocam os participantes dos atos no espaço público urbano e constrangem com a câmera os agentes repressivos. Eventuais impressões de vitória explicitadas nos vídeos, discrepantes dos acontecimentos efetivos, mostram como a verossimilhança dos conteúdos proposicionais costuma ser sacrificada pela potencialização dos documentários como signos catalisadores de públicos, ou seja, que os videociberativistas se confrontam com dilemas éticos distintos daqueles da retórica documentária "interativa". A questão ética deixa de estar na veracidade dos conteúdos obtidos a partir da provocação de eventos para a satisfação de demandas espectatoriais pelo *metteur-en-scène*.

A retórica prefigurativa do ciberdocumentário ativista exige que os produtores de imagens ponderem sobre as consequências da atuação no contexto das situações de tomada, de um lado, e sobre os efeitos do uso dessas imagens sobre a conduta política coletiva do público, do outro. A ética ativista da atuação do enunciador na situação de tomada não indulta que o videoativista se passe por um espectador distanciado, mas exige que demonstre sua solidariedade com os demais atores sociais. Os ciberdocumentários ativistas tendem a ser enunciados menos como representações do mundo histórico do que como ferramentas para a ação política sobre esse mundo.

As pretensões de validez da retórica do ciberdocumentário prefigurativo são determinadas pela atenção às relações que sua enunciação catalisa. Esse propósito estrutura desde a dramaticidade das situações de tomada até a exibição da continuidade actancial entre os participantes da enunciação, mas emerge com nitidez máxima no uso das licenças livres – recursos pelos quais os enunciadores prescrevem formalmente a apropriação pública de sua produção. Elas são dispositivos jurídicos originalmente desenvolvidos pelo movimento do software livre – que rejeita a apropriação privada dos bens simbólicos – para vedar a privatização do seu trabalho imaterial (STALMAN, 1999). O uso das licenças livres em outros domínios da produção cultural permite desde o surgimento de novos arranjos produtivos baseados na solidariedade (hipoteticamente, apontando para uma nova economia da dádiva) até usos poéticos, como disparador de obras de arte colaborativas.

Os ciberdocumentários quase sempre utilizam variantes de licenças abertas. Em *Brad – Uma noite mais...* o montador apropria-se de imagens-câmera produzidas pelo protagonista e pelos videoativistas da Mal de Ojo, de eventos públicos de que participou, depoimentos de Brad no cotidiano, gravados por amigos e um documentário feito a partir do roubo da câmera de um ciberativista por um policial, na porta do consulado mexicano em Nova York. Obedecendo à mesma ética, Videohackers disponibiliza seu documentário completo e a íntegra dos depoimentos que ele gravou com Brad para futuras recombinações.

Embora o uso das licenças livres seja recomendado por razões de segurança jurídica, dificilmente imagens com "todos os direitos reservados" consideradas necessárias para algum projeto ciberativista deixarão de ser pirateadas. O *copyleft* é utilizado no ciberativismo principalmente para provocar a reflexão sobre a privatização do trabalho intelectual de maneira prática, mais uma vez prefigurando condutas coletivas. Tanto no caso da apropriação de imagens de outros trabalhos *copyleft*, quanto na de imagens "proprietárias", a intertextualidade sustenta o dialogismo nos espaços de visibilidade pública contemporâneos. Através dessas conversas propiciadas pelas apropriações, citações, alusões e roubos de imagens-câmera, os ciberdocumentários ativistas se incluem em uma série temporal que consolida os vínculos históricos das práticas dialógico-narrativas dos contrapúblicos com a esfera pública ampla (WARNER, 2002, p. 96-114).

Referências

BAMBA, Mohamed (2005). A ciber-cinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela internet. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28, 2005. Rio de Janeiro. *Anais...* São Paulo: Intercom. CD-ROM.

BREINES, Wini (1989). Prefigurative politics. In: _____. *Community and organization in the New Left 1962-1968*: the great refusal. New Jersey: Rutgers University Press. p. 46-51.

CALVET DE MAGALHÃES, Theresa (1998). Sobre a percepção e a abdução: Charles S. Peirce e a uberdade da abdução. In: PINTO, Margutti et al. (Orgs.). *Filosofia analítica, pragmatismo e ciência*. Belo Horizonte: UFMG.

CARROLL, Noël (1996). From real to reel: entangled in non fiction film. In: _____. *Theorizing the moving image*. Cambridge, Melbourne: Cambridge University Press. p. 224-252.

DEAN, Jodi, "Communicative Capitalism: Circulation and the Foreclosure of Politics", in: Megan Boler (editora), Digital Media and Democracy: tactics in hard times. Cambridge, Londres: The MIT Press, 2008, p. 101-122.

DELEUZE, Gilles (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34.

DOWNING, John D. H. (2004). *Mídia radical*: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. São Paulo: Senac.

FOUCAULT, Michel (1999). *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.

GALLOWAY, Alexander R. (2004). *Protocol*: how control exist after decentralization. Cambridge, Londres: MIT Press.

HABERMAS, Jürgen (1979). What is universal pragmatics. In: _____. *Communication and the evolution of society*, Boston: Beacon Press. p. 1-68.

_____ (2003). O papel da sociedade civil e da esfera pública política. In: _____. *Direito e democracia*: entre faccticidade e validade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. v. 2, p. 57-122.

HANSEN, Miriam (1997). Early cinema, late cinema: transformations of the public sphere. In: WILLIAMS, L. (Org.). *Viewing positions*: ways of seeing films. Nova Brunswick e Nova Jersey: Rutgers University Press.

_____ (2007). Reinventando os Nickelodeons: considerações sobre Kluge e o primeiro cinema. In: ALMEIDA, J. (Org.). *Alexander Kluge*: o quinto ato. São Paulo: Cosac Naify. p. 43-66.

JURIS, Jeffrey S. (2005). Violence performed and imagined: militant action, the Black Bloc, and the mass media in Genoa. *Critique of Anthropology*, 25(4), p. 413-432.

_____ (2008). Performing politics: image, embodiment, and affective solidarity during anti-corporate globalization protests. *Ethnography*, 9(1), p. 61-97.

KLUGE, Alexander (2007). Onze histórias do cinema. In: ALMEIDA, J. (Org.). *Alexander Kluge*: o quinto ato. São Paulo: Cosac Naify. p. 79-104.

KLUGE, Alexander; NEGT, Oskar (1993). *Public sphere and experience*: towards a proletarian public sphere. Minneapolis: University of Minessota Press.

LIANG, Lawrence (2003). The Ghost in the Machine: The Legal Capture of Technology. Disponível em: <http://www.sarai.net/publications/readers/03-shaping-technologies/resolveUid/831ba4f8f83b60790055709e2e91c1c5>. Acesso em: 31 maio 2010.

_____ (2004). *Guide to open content licences*. Roterdã: Piet Zwart Institute.

MOROZOV, Evgueny (2009). From slacktivism to activism. Disponível em: <http://neteffect.foreignpolicy.com/posts/2009/09/05/from_slacktivism_to_activism>. Acesso em: 24 nov. 2009.

NEUMARK, Norie (2006). Art/activism. In: CHANDLER, A.; NEUMARK, N. (Eds.). *At a distance*. Londres, Cambridge: MIT Press. p. 2-25.

NEVES, Bráulio de Britto (2008). PerformaDifusão, laboratório conceitual. In: RIBAS, Cristina et al. *Ponto Florestal*: arte, vídeo e ecologia. Cataguases: Terra Una, Nexo Cultural. p.42-45.

_____ (2010). Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista. *Revista Doc On-line*: Revista Digital de Cinema Documentário, agosto. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 4 out. 2010. p. 70-113.

NICHOLS, Bill (1994). *Blurred boundaries*: questions of meaning in contemporary culture. Indianápolis: Indiana University Press.

ODIN, Roger (1984). Film documentaire, lecture documentarisante. In: _____. *Cinémas et réalités*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne. p. 263-280.

PONECH, Trevor (1999). *What is non-fiction cinema?* On the very idea of motion picture communication. Boulder, CO: Westview Press.

RAMOS, Fernão (1994). Indicialidade e narratividade na constituição da imagem-câmera. *Imagens*, Campinas, n 1, abril.

_____ (2008). *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac.

RENOV, Michael (2005). Investigando o sujeito: uma introdução. In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify. p. 234-257.

ROTH, Laurent (2005). A câmera DV: órgão de um corpo em mutação. In: LABAKI, A.; MOURÃO, M. D. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.p. 26-41.

SAMUEL, Alexandra W. (2004). Hacktivism and the future of political participation. Cambridge: Harvard University, Tese (Doutorado em ciência Política) – Harvard University, Cambridge, Massachusetts. Disponível em: <www.alexandrasamuel.com/dissertation/pdfs/Samuel-Hacktivism-entire.pdf>. Acesso em: 9 out. 2010.

SANTAELLA, Lucia (2004). *O método anticartesiano de C. S. Peirce.* São Paulo: Unesp.

STALLMAN, Richard. Open Sources: Voices from the Open Source Revolution. Sebastopol (EUA): O'Reilly Media, 1999. “The GNU operating system and the free software movement”, p. 53-70

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2003 [2000] p. 348. Cf. tb. o capítulo 41, “Pós-cinema: a teoria digital e os novos meios”, p. 345-358.

SOBCHACK, Vivian (1992). *The address of the eye*. Princeton: Princeton University Press.

SOLNIT, David; SOLNIT, Rebecca (2009). *The battle of the story of the Battle of Seattle*. Edimburgo, Oakland, Baltimore: AK Press.

SOLNIT, Rebecca (2005). *Hope in the dark*: untold histories, wild possibilities. Nova York: Nation Books.

SONTAG, Susan (1981). O heroísmo da visão. In: _____. *Ensaios sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor. p. 83-110.

TEDESCO, Marina (2010). Depois do disparo: uma análise da apropriação das últimas imagens de Brad Will por documentários brasileiros e mexicanos. *Revista Doc On-line*, n. 8, agosto. Disponível em: <www.doc.ubi.pt>. Acesso em: 4 out. 2010. p. 149-168.

VEGH, Sandor (2003). Classifying forms of online activism the case of cyberprotests against the World Bank. In: McCAUGHEY, M.; AYERS, M. (Orgs.). *Cyberactivism*: online activism in theory and practice. Nova York: Routledge. p. 71-95.

WARNER, Michael (2002). *Publics and counterpublics.* Nova York: Zone Books.

YUEN, Eddie (2002). Introduction: 9/11 prologue. In: YUEN, Eddie et al. (Eds.). *The battle of Seattle: the new challenge to capitalist globalization.* Nova York: Soft Skull Press. p. 3-4.

Anexo 2 – Transcrições de Entrevisas

Entrevista com Fabianne Balvedi (1o de setembro de 2009)

BBN: Então, eu tinha feito uma audição da entrevista que a Adriana Veloso fez com você, mas antes eu queria que você me falasse algumas coisas mais gerais sobre o Estúdio Livre. Assim, você fala um pouco sobre o começo da proposta ligada ao PSL do Paraná. O que é o PSL?

FB**:** É uma entidade sem fins lucrativos, que foi originada a partir de um grupo de usuários que já existia há muito tempo aqui no Paraná, inclusive os grupos de usuários Linux, que começaram a existir no Brasil, o registro que se tem é que o primeiro foi no Paraná, e o PSL surgiu a partir de pessoas que vieram desses grupos de usuários, que foram os primeiros do software livre no Brasil que se tem registro, assim que eu saiba.

BBN: O que significa PSL?

FB: Programa Software Livre Paraná, e a princípio foi consentida a reedição, era uma outra rede, não era o PSL. Aí parece que a reedição tinha algum problema de Logo ou nome, não sei, enfim, eu sei que daí o pessoal preferiu institucionalizar o PSL pra ter um RG com o qual pudesse ter um CNPJ, uma pessoa jurídica pra estar se mobilizando em outras cearas institucionais né, então... E também pelo no... O nome veio também do PSL Brasil: Projeto Software Livre Brasil, mas a gente não colocou projeto por que, projeto pra nós é algo que está em andamento, e que né, tem um fim determinado, e quando termina o projeto termina o que se estava fazendo. Então, é um programa, mais na questão de programa assim. Mas a terminologia, não sei se o pessoal teve tanta ‘’viagem’’, assim como eu estou tendo agora. Mas, enfim, é um ‘’braço’’ do PSL Brasil institucional. Assim como as ASLs existem lá no Rio Grande do Sul: Associação de software livre, e existem outras associações por aí trabalhando com software livre.

BBN: Porque que o pessoal de software livre tem essa característica associativa?

FB: Associativa? O que é uma...

Braúlio: É. De formar grupos, comunidades, se organizar, ter formas específicas de organização. Por que assim, o software proprietário não tem isso. Simplesmente um usuário e pronto, um consumidor do programa e pronto.

FB: Ah... É que o software livre ele só existe porque existe uma rede colaborativa, porque se não existisse essa rede, não teria como ela se sustentar, não existiria uma sustentabilidade da idéia. As

pessoas, elas convivem se ‘’acham ‘’não é, por afinidades, seja ela de qual tipo for, essa afinidade, não é, e começam a trabalhar numa idéia que elas acreditam, num projeto que elas acreditam, num software que elas necessitem. Nem sempre os motivos são altruístas, nem sempre eles são totalmente voltados assim, ah... Para o bem da humanidade, etc. Mas as pessoas encontram um objetivo comum, ‘’ se acham’’, trabalham naquilo, e fazem acontecer. No caso do software, fazem o Software acontecer né, essa rede de Software livre é isso que acontece. As pessoas têm interesse num determinado Software, e trabalham para que ele, né, aconteça e continue né, vivo.

BBN: Quando você fala em interesse não altruísta, é porque também é um interesse particular, você tem que querer que uma ferramenta ‘’x’’ tenha um funcionamento bom, não é?

FB: Sim, sim. Não dá pra ficar avaliando sempre, quais os interesses das pessoas que estão, não é, engajadas no fazer um Software funcionar, ser divulgado, etc. Eu acredito que uma grande maioria tenha esse caráter mais não é,de doação mesmo, e tal. Mas existe também o outro lado que é o de buscar um proveito próprio, às vezes, e tal. Mas isso aos poucos se dilui na rede, não é, se a pessoa não consegue trabalhar em rede, se ela só busca alguma coisa própria ela acaba se diluindo, isso não é, acontece meio que numa seleção natural também, enfim, a rede é toda ‘’maluca’’. Eu tenho que abrir aqui a porta pra minha moça que está chegando aqui, tá, eu já volto. Tá bom?Só um pouquinho. Ei?

BBN: Oi?

FB: Voltei.

BBN: Bom, então, na entrevista com a Adriana você fala que quando você começou a investigar sobre as ferramentas de produção de multimídia em código aberto ou software livre, você encontrou muita dificuldade, porque as ferramentas eram muito difíceis de serem utilizadas, e havia pouca documentação.

FB: Sim.

BBN: Porque que o uso dessas ferramentas era difícil nessa época?

FB: Por que as ferramentas ainda não estavam ‘’ maduras’’, não tinham sido completamente desenvolvidas, ainda estavam em fase inicial, né. O código delas tinha sido recentemente escrito, e como elas não tinham patrocínio, e as pessoas que faziam elas, a maioria, era trabalho voluntário, elas não tinham todos os requisitos, e ainda não existia um diálogo de perto com as pessoas que

usavam, os usuários. Eram mais necessidades que os desenvolvedores enxergavam, do que as próprias pessoas que efetivamente iriam utilizar a ferramenta, quer dizer, não que os desenvolvedores também não sejam um usuário, né, mas as pessoas que utilizam a ferramenta profissionalmente ou utilizam ela como uma ferramenta, né,mesmo amadora, mas de um lado artístico seu que queira desenvolver, né, essas pessoas têm mais feedback pra dar em relação ao uso da ferramenta do que alguém que usa apenas esporadicamente, né, pra fazer alguma coisa. Então, quando você usa uma ferramenta num ambiente em que ela seja bem mais exigida a tendência dela é se desenvolver mais, né, então, quanto mais pessoas você reuni que usam aquela ferramenta, mais feedbeck você tem, mais chance de melhorá-la você tem. E não tinham muitas pessoas, né, com essas características na época.

BBN: Como é que você avalia o desenvolvimento das ferramentas livres de multimídia, nesse período, entre 2001 e 2007, assim, digamos, que é quando se tem um fechamento aí dos projetos do Ministério da Cultura, e tudo. Como é que você avalia o desenvolvimento das ferramentas de produção de mídia? Da documentação, da usabilidade...

FB: Olha...

BBN**:** ...da robustez delas e do público que usa. Vamos pegar um por um, assim, documentação.

FB: Olha, a documentação melhorou pra caramba, né, muita, muita coisa, podia estar melhor? Podia né, mas nossa hoje você encontra muito mais, muito, muito, muito mais coisa do que você tinha antes, principalmente em Língua Portuguesa, antes você não tinha quase era nada, em Língua Portuguesa. Então na parte documentação está né, bem melhor, bem, bem melhor, não tem nem comparação, não tem como comparar.

BBN: O papel do Estúdio Livre nesse aspecto, como é que você avalia?

FB: Ah... Eu acho que a gente deu um ‘’gás’’forte assim né, por que a gente é um grupo que se propôs a está estudando isso constantemente, quando a gente iniciou, a gente tinha esse foco bem claro né, da documentação, por que, como não tinha quase nada em Língua Portuguesa, e a gente queria atingir um público que também né não conseguia ler o inglês, então a gente queria proporcionar às pessoas essa oportunidade né de poder pesquisar, ir mais a fundo, etc.

BBN: É. Efetivamente assim, grande parte das consultas que eu faço pra usar edição de áudio, de vídeo, acaba caindo na plataforma do Estúdio Livre. Além dela qual outra você destacaria como referência pra produção de multimídia Fabis?

FB: Olha, só de multimídia? Eh... Eu não sei assim, deixa eu pensar. Só de multimídia eu não sei se tem alguma só focada nisso, a não ser as próprias distribuições né que foram criadas multimídia que tem suas facces, e o próprio site das ferramentas né, que têm a documentação super grande assim. Mas por exemplo, o Vivo Linux é um site que tem muita coisa boa lá dentro né, mas não é focada só em multimídia, não tem esse foco assim ah... nós somos o site para multimídia, eles discorrem sobre vários assuntos. Não que o Estúdio Livre também não discorra sobre vários assuntos, tem até como configurar a rede lá dentro né, mas nosso foco é mais a mídia mesmo, então assim, eu já vi vários tutoriais muito bons no Vivo Linux, já vi muita coisa interessante principalmente pra configurar Hardware, no guia do Hardware e no Clube do Hardware também, algumas coisas que a gente não encontrava como configurar placa de som no Estúdio Livre, a gente encontra nesses locais assim eu estou falando em Língua Portuguesa.

BBN: Certo.

FB: Eh... Fora isso, não sei, não sei, não me vem assim à mente agora, desculpe se estou esquecendo alguém importante.

BBN: Não tudo bem. O site do Estúdio Livre ele faz links com essas outras plataformas?

FB: Sim, sim, muito, muito, muito.

BBN: E vice-versa?

FB: Ah... Daí eu já não sei. Nunca fui muito atrás de procurar isso não, sabe, mas já me falaram muito mal da Wikipédia que dizem que a Wikipédia pra evitar uns tracdackes,ou alguma coisa assim,tem um negócio lá que você coloca apaga em now link, e que daí você acaba não referenciando externamente outros sites e tal, você acaba não dando como é que é? linte juice, com essa page now link, quer dizer, a Wikipédia recebe um monte de link juice, e não dá link juices né, é uma crítica forte que o pessoal faz à Wikipédia. Eu nunca fui atrás de ver isso sobre o Estúdio Livre assim...

BBN: Certo.

FB: ... Mas a gente fornece link Joice pra caramba.

BBN**:** Eh... Em termos de usabilidade das ferramentas, você acha que melhorou bastante?

FB: Ah... Algumas melhoraram muito, mas eu acho que ainda faltam alguns estudos mais aprofundados em algumas ferramentas assim.

BBN: O quê que limita o desenvolvimento das ferramentas Fabis?

FB: Ah... Tempo dos desenvolvedores, por que eles fazem isso geralmente né em suas horas vagas. Falta de foco, por que se você não está trabalhando sobre um projeto específico, e isso foi uma sacada que o Glender teve né. O Glender teve uma sacada muito boa quando começou a fazer os Open Movies, ele começou a evoluir muito melhor né depois que ele se tornou o pensor, ele conseguiu evoluir mais focado quando ele começou a fazer os Open Movies né, Por quê? Por que daí você tinha um objetivo né que era fazer o filme, você tinha as ferramentas que você precisava pra fazer esse filme, você precisava terminar esse filme, então ou você desenvolvia a ferramenta pra que ela conseguisse ‘’dar conta do recado’’né, ou você não conseguia terminar o projeto. Então isso focou bem o desenvolvimento né, foi excelente. Então quando você não tem um projeto focado você às vezes perde com essa falta de foco, porque daí você fica muito aberto, e as coisas ficam muito pinceladas apenas né, não se concentra apenas em determinados aspectos né que vão fazer aquilo melhorar.

BBN: Situação parecida, por exemplo, com essa do desenvolvedor da ferramenta que não conhece os usuários ativos, mais ativos né.

FB: É, exato. Ele pensa naquilo que é interessante, mas às vezes aquilo não é tão interessante do ponto de vista né da usabilidade mesmo né, às vezes é mais uma ‘’ pira tecnológica’’ , uma vontade que ele tem de ver se aquilo funciona, do que realmente uma necessidade. Mas não que essas vontades também não sejam originárias de uma abstração poética que ele pode ter inclusive do próprio código. A gente tende às vezes a pensar de um modo meio utilitarista né,meio de tear, de fazer as coisas né mais centradas para os usuários, etc e tal, mas a gente tem que pensar também que às vezes o próprio código ele pode ser uma poética né.

BBN: Exatamente.

FB: Mas o problema dessa poética é que às vezes as pessoas acham que isso atinge muito poucas pessoas, mas a gente tem que tomar cuidado com essa coisa do Mastive né, a gente não pode querer que tudo atinja a todos, não é assim que as coisas funcionam.

BBN: Como é que você vê a adesão de públicos ao uso das ferramentas livres? Assim, estou falando isso em termos gerais e particularmente dos projetos governamentais, tipo o Ponto de cultura a gente sabe que têm muitos que... Eles são contratados com o compromisso de usar Software Livre, e muitos acabam usando clandestinamente Software proprietário. Como é que você avalia esse processo de incorporações de públicos ao uso de ferramentas livres de produção de multimídia?

FB: Eu acho que tem muito a ver com a questão da produtividade, as pessoas querem ter produtividade e isso eu senti, não só em relação às pessoas dos pontos de cultura, mas também em relação às pessoas que eram ou são ainda do universo livre, mas que às vezes utilizam ferramentas proprietárias, por que precisam ter mais velocidade e às vezes não têm tempo para configurar alguma coisa, têm preguiça mesmo, ou vão naquilo que conhecem melhor por já terem se acostumado antes. Por que a gente ainda não está com uma geração que ‘’nasceu’’ com o Linux né, essa geração está se desenvolvendo agora, essa geração que pode ser que venha a fazer a diferença por causa dessa coisa de você ter incorporado em você já uma fluência né, por que muitas das pessoas utilizam o Linux porque fluem melhor nele, porque já sabem onde que estão as coisas e não querem ter que pensar...

BBN: O Linux não, o software proprietário.

FB: Windows, Windows, eu falei Windows, não falei Linux.

BBN: Falou.

FB: Desculpe a ligação deve está... Falei? Não, mas assim, muitas vezes as pessoas não usam o Linux por causa dessa fluência que não tem no outro Software. Não sei se eu me fiz clara assim.

BBN: Sim, fez sim, é questão de hábito consolidado né.

FB: É. Por que você tem tendência a ir pela coisa mais fácil quando você tem pouco tempo, não são todas as pessoas que têm o espírito investigativo, que gostam de ir lá e ler um manual, etc., as pessoas não têm esse hábito de pesquisar né, elas, inclusive assim, têm mais essa coisa assim de ah... Senta aqui do lado, e me ensina a fazer. E depois que a pessoa ensina a fazer é difícil alguém

que vá mais além daquilo assim né, a tendência é sempre a gente ficar perguntando pra alguém né em vez da gente mesmo ir ‘’investigar’’ antes. Tanto que, é interessante nessa cultura do Software Livre que as pessoas estão tentando mostrar que é importante você se acostumar a pesquisar e a fluir na pesquisa, não só no uso da ferramenta né. As pessoas têm a tendência a querer ficar só na fluência do uso da ferramenta e não fluir na pesquisa, então uma das coisas boas que o Software Livre pode trazer e que ainda está muito incipiente é a questão do fluxo na pesquisa, por que pra você usar um Software, e só querer ser fluído na ferramenta, você vai ‘’se dar mal’’, no Software Livre você tem que ser fluído na pesquisa também.

BBN: Então, digamos assim, o Software Livre além depender da organização das pessoas em públicos assim (comunidade de desenvolvimento), você tem também uma ética de fundo de investigação, primeiro usar poeticamente o código e segundo você ter uma atitude não comodista, em relação às suas ferramenta né, você tem que investigar e não só depois de conseguir uma certa competência, continuar investigando.

FB: Sim.

BBN: Você que o Estúdio Livre, ele propiciou a difusão dessa... Como é que você avalia a participação dele nessa, como é que chama? Disseminação desses valores assim entre as pessoas que produzem mídia?

FB: Eu acho que ajudou bastante, mas a gente ainda está tentando se entender como grupo como é que a gente consegue nós mesmos fluir, por isso... Por que em virtude de vários acontecimentos né alheios a essa questão, houve também, só de disseminação né, houve questões de cunho organizacional do próprio coletivo mantenedor assim, por assim dizer, em relação à como as coisas devem, deveriam e devem continuar acontecendo né. Por exemplo, havia um grupo inicial que começou a fazer essa documentação sem ter realmente um subsídio monetário pra isso ser feito né, estava fazendo voluntariamente. Aí houve um apoio do governo, e houve um fomento a isso através de bolsas né pra algumas pessoas que estavam implementando os pontos de cultura e quando houve o rompimento institucional, causou uma certa desestabilidade. Às vezes não era nem com o grupo, mas as vezes uma decepção com o governo, as vezes algumas coisas que... Isso eu percebi em algumas pessoas que se afastaram que não é nem uma mágoa com o Estúdio Livre, mas é por o Estúdio Livre lembrar de situações ruins que aconteceram no governo que as pessoas se afastaram e né como se fosse um trauma assim, aquela coisa do: Cachorro mordido... Cobra tem medo de

lingüiça. A lingüiça não tem nada a ver com ‘’a parada’’né. Mas como ele foi mordido pela cobra não quer nem saber da lingüiça, então o Estúdio livre meio que ficou de ‘’ lingüiça’’ na ‘’parada’’aí, então...

BBN: Mangueira de jardim né.

FB: É, a mangueira de jardim que ficou lá, olha ahhhhh... Não quero saber.

BBN: Bom, então vamos então contar, recontar um pouco da história do Estúdio Livre. Na entrevista com a Adriana, você conta que, a proposta inicial... Primeiro você foi procurar informação sobre o Software Livres de multimídia, e você ficou assustada com a falta de documentação que existia e da dificuldade de uso dele. É isso né? E porque que foi o primeiro... Aí você conta que procurou informação na Web e acabou caindo numa lista de discussão, mandou uma mensagem para o PSL Brasil oferecendo ajuda e pedindo informação e que recebeu uma resposta do Cláudio Prado, o quê que foi que o Cláudio Prado te respondeu?

FB: Ah... Ele disse que toda ajuda era bem vinda e que era pra eu entrar na lista dos articuladores pra conversar sobre isso.

BBN: O quê que o Cláudio Prado era no governo então?

FB: Naquela época ele era... Assim de cargo ele não tinha nem um efetivamente, ele era um dos articuladores pra fazer acontecer as BACS né, só que eu quando cheguei a BAC já há tinha ‘’afundado’’. Houve algum problema lá que eu não me lembro direito, que alguém muito ‘’ chegado’’ no Gil tinha feito alguma ‘’ merda ‘’ lá e o projeto das BACS, acabou virando os pontos de cultura, eu cheguei na hora dessa transição.

BBN: O quê que era isso, BAC?

FB: Bases de Apoio à Cultura. Eu não participei da construção desse projeto, em específico das Bases de Apoio da Cultura, eu só entrei no Wiki e descobri que elas existiam, elas recém tinham sido formatadas, acho que tinha sido há uns seis meses antes assim, menos até, talvez né, não sei, agora não me lembro mais ou menos a data, mas elas tinham inicialmente sido formatadas com o intuito de serem bases de apoio à cultura, eram casas de apoio...

BBN: Mais ou menos o que é o ponto de cultura, mas aí com infra-estrutura física.

FB: Não, não. Eram... Na verdade eram como se fossem assim‘’pontões’’não pensava-se em pontos de cultura ainda assim disseminado, entendeu? Eram bases mais ‘’robustas’’assim, o ponto de cultura ele veio ‘’mais humilde’’.

BBN: Entendi.

FB**:** A base era mais, ela era mais‘’megalomaníaca’’, pelo o que eu li lá né.

BBN: Sim. O que você fala na entrevista é que o Cláudio Prado falou pra você do Projeto os Pontos e menciona uma ilha de edição assim, que ilha que era essa?

FB: Eram os Kits Multimídia, já se falava nos Kits Multimídia que eram os kits pra autonomia dos pontos, para eles poderem gerar a sua autonomia em rede, na internet, e a partir daí divulgar sua cultura, e tal, a Banda Larga conectada e tal, e a produção fluindo, enfim, essa era a idéia.

BBN: Ah... Era tipo um computador com capacidade de produção de áudio e vídeo?

FB: É. Com servidores e pensando também em Tele Centros, era essa a estrutura que se pensava.

BBN: Como ‘’ musculatura’’ para o funcionamento dos Pontos de Cultura?

FB: Isso, exato, exato.

BBN: E... Bom muito bem, você diante disso me relata que foi elaborar um projeto de ponto de cultura, que parece que já estava bas... Não foi difícil pra você, só que aí vocês tentaram fazer, o PSL do Paraná tentou fazer uma parceria com o CDI, logo com o CDI Fabis?Por quê? Como é que foi isso?

FB: É que, bom o CDI... É que a gente estava com uma tentativa, àquela coisa né, a gente vai aprendendo com as ‘’ lambadas’’ que a gente leva assim, mas enfim né, não sei se foi ingenuidade ou o quê que foi, mas a gente tinha uma, a palavra certa acho que é pretensão mesmo de colocar Software Livre dentro do CDI né, por que o CDI tem um alcance, a gente não pode negar isso né, e ele tem uma influência aí nas pessoas que utilizam os softwares com os quais eles trabalham. Então o que agente queria era realmente tentar ajudar eles a perceber o potencial do software livre, e aí a gente resolveu encarar essa parceria mesmo. Na época o PSL não tinha ainda o CNPJ também, então eles ofereceram o CNPJ pra gente, então a gente não só tinha essa intenção né de já conseguir trabalhar com software livre com pessoas que diretamente já conheciam o CDI, que daí teriam através dessa nossa interferência um conhecimento do software livre, mas também tinha a questão

funcional do CNPJ pra gente. Então a gente estava unindo duas coisas que pra nós seria muito interessante né, só que a gente não contava com a estrutura ‘’ engessada’’, tão ‘’engessada’’ do CDI, a estrutura ‘’engessada’’ demais assim né, a gente não tinha idéia do quão engessada era, até terem acontecido todos os problemas que aconteceram com a gente.

BBN: O quê que aconteceu?

FB: Ah, é... Divergências em relação ao orçamento, a pagamento de pessoas, e etc., assim né. Eles têm toda uma política lá que acabou não... Por que o software livre ele não se sustenta pelo código, ele se sustenta pelo serviço né, as pessoas que trabalham com software livre, geralmente ganham não por linhas codadas, têm muitas que conseguem ganhar né, mas a grande maioria trabalha com suporte, ensinam, com essas coisas né. Já o software proprietário ele tem uma outra lógica econômica né. Aí algumas coisas entraram em conflito, por que eles queriam que muitos de nós trabalhássemos voluntariamente, eles queriam... Alguns itens do orçamento iam pra outras coisas que a gente né não estava concordando, e infelizmente, nessa questão aí não houve muito o diálogo, houve alguma inabilidade de algumas pessoas que já estão afastadas do PSL, em dialogar também, infelizmente né,e essas pessoas hoje já não fazem parte do PSL justamente por essa falta de habilidade em conversar com outras entidades que ocorreram né, são pessoas que hoje a gente não tem mais contato, que fizeram outras ‘’burradas’’ depois também pra nos prejudicar. Como por exemplo, a lista, as listas que até hoje não voltaram para o ar.

BBN: Ah, pois é eu sei a história, que eu conheço. Então...

FB: Não, só puxando um gancho pra você ver assim que às vezes não é só um fator, são vários fatores assim, não tem um culpado só, etc. Houve inabilidade do PSL em lidar com a situação, agora não falando de uma pessoa específica, o PSL como entidade, juntando tudo teve uma inabilidade em trabalhar com isso, que depois reformulou sua estrutura para poder estar melhorando isso.

BBN: Bom, mas enfim, o que faz parecer esse relato seu é que não foi imediatamente, não é uma questão de ser código aberto ou código proprietário, mas a lógica de funcionamento econômico de um e de outro não permitir esse convênio né, digamos. O software livre ele se remunera na formação das pessoas e na formação das habilidades, o proprietário na transformação de informação em mercadoria. Assim, não houve isso e concretamente foi problema de alocação de recurso que vocês acabaram divergindo, e...

FB: Assim, a gota d' água né... Com outras coisas permeando o caminho, a gota d'água foi um problema da alocação do recurso. Exato.

BBN: Bom, aí você conta que entrou na lista, a lista é a lista dos articuladores dos pontos de cultura não é?

FB: Sim.

BBN: e que ouve ‘’quilômetros’’ de e-mails por dia assim. Como é que era?Com quem que você estava ‘’batendo bola’’? Quem que eram os interlocutores?

FB: Caramba,olha só, uma das primeiras pessoas que falou comigo foi o Preto Goés, o falecido Preto Goés, foi muito legal assim porque nossa ele já chegou assim: Caramba, você trabalha com isso?Vamos fazer uma animação. Ele já queria fazer uma animação, e eu lembro que nossa, acho que não deu dois meses assim, ele faleceu. Foi engraçada essa dinâmica que aconteceu até também. Bom, enfim, quem que estava lá? Estava a Lê, o Ff, Ruiz, o Cláudio, o Vitor, o Irá, o D. Pádua, o Metal, nossa.

BBN: E essa galera é toda do Metareciclagem né.

FB: É, muita, ou... O Slave atual Líquidi. Poxa, pois é assim... Quem primeiro me mandou o e-mail foi o Alexandre e ele falou: Poxa pensei que você já tinha entrado na lista, porque eles assim... O Cláudio Prado copiou a lista e mandou o e-mail pra mim, e aí quando eu respondi o meu e-mail, porque a lista ainda era uma daquelas listas que você não tem moderação externa, sei lá, dá um bauss e a pessoa nem sabe que deu um bauss, eu mandei pra lista, não veio o bauss pra mim, e o meu e-mail não foi pra lista. Aí todo mundo ficou esperando a minha resposta, eu tinha dado a resposta, só que a resposta não entrou na lista por que eu não estava cadastrada na lista nem sabia que eu tinha que me cadastrar na lista. Então é aquelas coisas assim, eles estavam numa velocidade né e eu tinha que entrar na rawey , tipo na velocidade deles ou então eu não entrava. Sabe quando você tem que entrar com o carro na rawey?

BBN: Sei.

FB: Ou você entra na velocidade ou você não entra. Então eu não sabia da velocidade eu não consegui entrar de jeito nenhum, nem sabia como é que estava, ou ficava olhando os carros passarem, e dizia assim: tá, como é que eu entro?Ou seja, ficava vendo os e-mails passarem, e ficava pensando como é que eu interajo né.

BBN: As pessoas que eu conheço ligadas ao Estúdio Livre, que é o Léo Germani, o Cristiano Scabeto, eles já estavam na lista também?

FB: Estavam, sim, com certeza.

BBN: Sobre o quê que era a conversa? Sobre a criação dos pontos de cultura, o quê que era?

FB: A conversa era sobre a estruturação do projeto.

BBN: Qual projeto?

FB: E... O edital dos pontos não tinha saído ainda e também era o projeto de convênio pra eles trabalharem no mink, conveniados ao mink. Que já fazia algum tempo que eles estavam trabalhando voluntariamente e tinha essa promessa de pagamento, que ia ‘’rolar’’ coisa e tal, e isso não surgia, isso não vinha. Eu não entrei com essa intenção de trabalhar em Brasília, ou trabalhar em qualquer coisa assim eu estava como voluntária ali por que eu tinha esse conhecimento sobre mídias livres e eu queria me juntar a pessoas que conhecessem também por que eu estava me sentindo muito sozinha. Eu estava tipo: pô, não tenho com quem discutir blogger repórter, não tenho com quem falar nada assim, estava isolada aqui, às pessoas da rede local assim, não tinha encontrado mais pessoas com quem falar de multimídia em outras redes, mesmo as virtuais. Eu participava do... Opa está tocando o telefone aqui, só um pouquinho.

BBN: Sim.

FB: Onde que a gente estava?

BBN: Você estava falando que você encontrou na lista dos articuladores finalmente interlocutores pra falar sobre o assunto, que era...

FB: Exato, exato, exato.

BBN: ...documentação, desenvolvimento das ferramentas e tal.

FB: Pesquisa.

BBN: Você encontrou isso na lista, por que era uma lista também muito de lobby, não é?

FB: É, mas nossa, mas a minha intenção ali era trocar idéia sobre isso, tanto que, não era uma lista só de lobby não...

BBN: Não eu...

FB: ... Tinha muita, era uma lista de tudo, aquilo lá era uma Babel. Não era uma Babel não, porque a babel hoje em dia ela fica mais, ela é mais politizada, ela tem essas coisas... É mais que uma babel, sei lá o que era aquilo, meu deus, tinha de tudo, tinha articulações, tinha mais lobby, eu não sei se tinha lobby. O que você considera lobby?

BBN: Não, por que, de certa maneira o pessoal estava se organizando pra fazer pressão e gerar argumentos pra haver um financiamento público para o trabalho deles né.

FB: Pro trabalho deles, é, na verdade...

BBN: Nesse sentido lobby assim, não é Lobby coorporativo institucional, mas é um lobby pra...

FB: É, eu acho que**...** É eu acho que‘’rolava’’ sim, mas a minha participação foi mais no sentido de fomentar essas coisas da multimídia assim. Mas eu lembro que algumas vezes, por estar tudo misturado, eu fiz interferências nessas coisas, inclusive a ida ao Fórum Social Mundial, foi por que houve muita insistência, minha, por que à princípio, a galera nem queria ir ao fórum. Eles diziam que ah, não dá, porque falta um projeto, porque não sei o quê, eu em uma noite escrevi um projeto assim, super curto, mas escrevi. Eu falei por que a gente precisava ir, porque que não sei o quê e tal, e hoje relendo eu penso assim nossa... Tipo algumas frases minhas foram super oportunistas, que coisa, como é que eu pensava assim, como é que eu tinha essa mentalidade assim, graças a Deus eu evoluí em todo esse tempo, por que no início eu tinha muitos vícios anteriores de pensamento que hoje pra mim são horríveis assim.

BBN: De quê você está falando?

FB: Inclusive é bom.

De, por exemplo, de convencer a galera pra ir pro Fórum Social Mundial, eu falei algumas coisas, inclusive políticas, interessante inclusive para o PT mostrar, que não sei o quê e tal, sabe? E assim, dando armas pra partidarismos, coisas que eu jamais faria hoje. Eu falava em institucionalizar o Estúdio Livre também, hoje eu não penso nisso, não acho que seja legal, Institucionalizar como o CNPJ, entendeu? Acho que tem que se manter como rede e graças a deus que não se institucionalizou como ‘’um estúdio livre’’, por assim a gente ainda tem chance de pulverizar isso como um conceito entendeu? Então eu vejo muita das coisas da minha fala antigamente, coisas que hoje eu combato que antes eu falava e hoje eu

combato, hoje eu não acho que seja legal né, eu acho que não era por ali o que eu estava falando.

BBN: O que você avaliava na época não é o que você avalia hoje né...

FB: Exato, exatamente, é bem isso.

BBN: ... Em termos de como manter o projeto, o vínculo institucional com o governo parecia um caminho aceitável.

FB: Exato, exato, eu não tinha essa visão mais politizada da coisa assim, sabe? A minha visão política não estava lapidada, digamos né, eu ainda era muito‘’pedra bruta’’ assim, sabe?

BBN: Nesse período aí a gente está falando de início de 2004, o resultado da lista de articuladores foi o lançamento dos editais...

FB: Exato, exato.

BBN: ... e os primeiros pontos de cultura. Você conta que no final por causa das questões com o CDI e com a demora da obtenção do registro do PSL do Paraná, acabou não sendo feito o Estúdio Livre como ponto de cultura e que você acabou indo pra Brasília pra trabalhar com... O quê que foi essa ida pra Brasília assim, formalmente o quê que você era encarregada, e o que você foi efetivamente incumbida?

FB: Assim, hoje**,** a visão que eu tenho é diferente da que eu tinha na época né. Hoje eu vejo que a minha ida teve outras conotações que na época eu não tinha percebido assim. A pessoa que estava coordenava o projeto estava tendo dificuldades de impor algumas coisas, a sua maneira de ver pra algumas coisas, a minha ida foi e...

BBN: Você está falando de quem?

FB: ... pra ajudar fazer o projeto.

Assim, quem era considerado como coordenador da cultura digital era o Cláudio Prado, mas as pessoas não queriam aceitar ele como coordenador assim, e tinha aquela coisa de ah, a gente não têm chefe, a gente é anarquista e tal né, a gente tem um viés anarquista, a gente trabalha em rede, etc né, não existe chefe, Cláudio Prado não é o chefe. Isso era uma coisa do grupo assim, e eu entrei ‘’na onda junto’’, é assim que funciona então vamos vê como é

que é isso dessa maneira. E hoje eu sinto que essa chamada minha pra ir pra lá, foi meio que uma maneira de tentar desarticular essa coisa, desse não ter chefes etc. e tal, que era imposta por algumas pessoas, daí eu não vou nem citar nome, porque era todo um entorno entendeu, que aconteceu, mas eu senti que a minha ida pra lá abalou assim algumas pessoas assim, em relação à administração de poderes né, em relação a seu posicionamento no projeto, etc. e tal, e eu meio que me recolhi assim pensando, puxa né essas pessoas estão aqui há mais tempo né, não tenho tanto a ver com essa parte, enfim assim, a minha ida foi muito solta assim no sentido de que ah, você vai ajudar a implantar os pontos de cultura. Só que eu tinha insistido que eu queria que o Sul também fosse contemplado né, eu não queria que o sul fosse abandonado assim né. Só que eu que pensei que eu fosse agüentar o tranco de conseguir trabalhar em Brasília e ao mesmo tempo coordenar o mapeamento do sul, e as coisas que eram necessárias. Eu não tinha idéia do tamanho do trampo que era eu fui na ‘’loucura’’mesmo, tipo vou por que é um momento que eu posso ir, aprendi pra caramba, hoje teria feito algumas coisas diferentes assim, mas não me arrependo de talvez de ter ido, por causa desse lance de eu ter aprendido muito, mas eu sei que eu fiz muita falta aqui no sul né. Só que hoje eu também vejo que falta maturidade para alguns aspectos aqui no sul assim, em termos de entender a sua própria cultura, porque... é... Aí nós entramos num né aspecto muito mais amplo do que simplesmente os pontos de cultura, mas entramos na forma como se vê a cultura no Brasil né, e a forma como cada um dos pontos atua nesse duím antropológico né, o sul tem essa coisa de às vezes, é... Tem os movimentos separatistas, o sul é meu país, e não sei o quê e tal, e se vê a cultura do sul não como uma cultura brasileira, mas como uma cultura européia, como se a cultura européia não fizesse parte da cultura brasileira né, então existem essas crises de identidade, quando eu ia pro nordeste me chamavam de gringa, etc.e tal, então assim, muita coisa ao mesmo tempo assim, foi difícil de absorver. E eu acho que talvez eu tenha...

FB: Você fala da ida pra Brasília como uma espécie de afastamento do seu trabalho, isso não é entrevista com a Adriana, você fala como se fosse um afastamento do seu trabalho, que você tinha leito pra si assim, sua...

FB: Exato, foi, mas foi, foi eu fui para outro momento, porque daí eu comecei a trabalhar muito mais com política do que com aquilo que eu gostava que era pesquisar, né, de pesquisar, de fazer, de‘’mexer’’, de produzir. Não que eu não goste da política né, não que eu não tenha afinidade também com né trabalhar com isso, inclusive, acho que todas as pessoas deviam em algum momento lhe darem com isso, inclusive serem síndicas em algum momento do seu prédio, tudo isso são atividades que eu acho que têm que serem feitas em conjunto, ninguém pode ficar só na arte ou só em alguma coisa, as pessoas têm que administrar outras coisas também inclusive a política né, então foi um momento que eu doei de minha vida pra parte política, só que ficou muito na política. Não houve um equilíbrio né.

BBN: Do ponto de vista do desenvolvimento do Estúdio Livre, o Estúdio Livre ele meio que começou a andar por contribuições de muito mais gente nesse período.

FB: Sim, sim, exato tinha muito mais gente envolvida, teve muito mais, nossa... Aí, porque daí ele acabou se tornando uma plataforma auxiliar ao projeto né...

BBN: Projeto dos Pontos de Cultura.

FB**:** Dos pontos de cultura, exato, por isso que, inclusive, ele entrou, daí ele entrou num relatório lá do IPTI e tal, e isso me confundiu um pouco, eu fiquei meio assim nossa, mas como é que é isso, daí aconteceu depois toda aquela ‘’zica’’ lá de quererem comprar o domínio e não sei o quê, passar o domínio pro IPTI, etc., daí que foi só minha...

BBN: Você sentiu que estavam ‘’raptando’’ sua cria né.

FB: É, não, sei lá, foi uma coisa assim, tipo, como assim? Não sei, alguma coisa está errada aí.

BBN: Depois a gente volta a essa situação, esse processo aí do IPTI, da Coo foi quando, 2005, 2006?

FB: E... 2005.

BBN: 2005.

FB: 2005, o IPTI parece que já estava em contato antes ou alguma coisa assim, não sei, mas quem conheceu os dois lá, o casal que ‘’tocava’’ lá o IPTI, foi o Cláudio, que apareceu numa reunião lá o Cláudio gostou deles e falou não são vocês né, essa é uma coisa que ele tinha muito característica, assim de rompantes né, ah não, é você e tal, ele agia muito por intuição assim, e tinha pressa, não,

vai ter gente assim lá, e esses são o ser perfil, e não sei o quê. Ele não ia investigar mais a fundo as coisas assim, ele achava que era e fazia acontecer assim. Então foi na ‘’louca’’mesmo, porque... É... E foi o mesmo caso que a gente tinha que também que a gente quis o CDE aqui, o IPTI entrou no governo, tinha o CNPJ, entendeu, precisava do CNPJ pra fazer o convênio. Então o IPTI E entrou como fonte de pesquisa inclusive para facilitar o pagamento né como... Por que quando você entra com pesquisa é mais fácil de você lhe dar com a burocracia e tal.

BBN: Você fala que antes mesmo de você ir pra Brasília, você já tinha uma contribuição bastante intensa no Xoops do Che melê. O quê que é isso, o Xoops e o Che melê? São duas listas diferentes, o Xoops é um wiki, o quê que é isso?

Fabiaane: Então, o Xoopes é o CMS: content management system...

BBN: Que saiu do ar.

FB: Saiu do ar, estava hospedado em algum servidor que o Ff parece que cuidava.

BBN: Ah, pronto. Mas o quê que era o Chupes?

FB**:** Era um fórum...

BBN: Como que é que escreve, aliás?

FB: Xuups, Xoops, Xoops. Que daí fica Xuups.

Bráulio:O quê que era? Um CMS de...

FB: Um CMS...

BBN: O quê vocês publicavam lá?

FB: ...Que tinha um Wiki e um fórum assim, e daí lá a gente documentava as coisas, documentava projetos, documentava um monte de coisa. Eu nunca tinha trabalhado com wiki antes, até falei como assim wiki?Nossa, eu tinha uma ‘’puta’’barreira com o wiki assim, não isso aqui vai bagunçar, não vocês estão tudo loucos, isso daqui o pessoal pode apagar em cima, não dá certo, vamos perder documentação, vamos ter que ficar organizando o negócio. Hoje eu amo o wiki de paixão, uso mais o wiki do que o blog, e tal, pra você ver, como estou dizendo assim, eu sou outra Fabianne, com certeza, por que nossa o wiki eu tinha maior preconceito com o wiki no início, mas foi pouco tempo, né, durou um mês assim essa minha resistência com esse wiki. Em um mês fiquei meio assim, depois comecei ver borragicamente a...

BBN: Se jogar né.

FB: A ‘’me jogar’’mesmo né.

BBN: O quê que era o Xoops, ele servia pra quê?

FB: Pra documentação desses nossos processos.

BBN: Ah, ele era uma plataforma pré-Estúdio Livre.

FB: É, mas... Exato, é pré- Estúdio Livre, mas era assim, não era... Na verdade é uma plataforma pré-cultura digital org br, que é o Map Sis lá que foi feito junto com documentação dos projetos etc. Na verdade ele era tudo junto né, ele era o cultura digital.org.br né, junto com o Estúdio Livre, era isso assim, meio que um conjunto do que são esses ambientes hoje, mas bem no início, bem no início, era uma prévia assim.

BBN: E o Che melê?

FB: Era...

BBN: O quê que era?

FB: Era um lugar que eles... Ah, o Che melê era um Uaca, se não me engano, em que o pessoal do governo, mais do governo mesmo, o pessoal que já estava dentro do governo, o metal, o Zé Murilo, o D. Pádua, esses já estavam contratados pelo governo né, onde eles estavam trabalhando com o início da plataforma e começavam a discutir essa mistura aí que... Na verdade, o Che melê de antes, é o que era o Che melê de hoje, só que estava numa outra plataforma, não é diferente do que é o conceito do Che melê hoje.

BBN: Bom, mas então, nesse início aí de 2004, você tinha o Xoops que era esse par de Wiki e fórum, o Che melê e...

FB: Que era um Uaca.

BBN**:** Que era um Uaca. Uaca é um Wiki também...

FB: É um wiki.

BBN: ... Mesma manual de funcionamento, e a lista dos articuladores.

FB: Exato.

BBN: Como é que isso foi desembocar no Estúdio Livre,FB?

FB: Bom, aí veio o lance da plataforma atual né, que é o Tic Wiki. É isso?

BBN: Não, eu estou pensando assim, em termos de desenvolvimento dos espaços de interação...

FB: Do espaço de interação, como é que isso...

BBN: Os públicos.

FB: ... Foi desembocar...

BBN: Virar o Estúdio Livre.

FB: Por que, o Estúdio Livre, ele meio que já existia nessa época, assim, mas...

BBN: Existia a lista do Estúdio Livre nessa época já?

FB: E... Não a lista não, mas assim o conceito e as pessoas envolvidas, aqui em Curitiba, a gente já tinha, mas a gente não tinha ambiente virtual. Entende? Mas a gente já tinha uma mobilização em relação a isso assim, né, em querer documentar, em querer fazer as coisas, e tal. E aí foi interessante que esse movimento de misturar os dois universos, tipo assim, as pessoas que já estavam trabalhando com o Estúdio Livre aqui, com a galera que começou a trabalhar com o Estúdio Livre, né, dos articuladores, e... Afastou um pouco o pessoal daqui, mas se mantiveram algumas pessoas.

BBN: E quem que é o pessoal daí, o pessoal de Curitiba?

FB: E... Tinha o pessoal da ESEEI, da faculdade ESEEI, né...

BBN: O quê que é, soletra aí que eu não consegui...

FB: Faculdades ESEEI é uma das primeiras universidades acho que... E inclusive, tem muitas pessoas que dizem que foi a primeira, mas esse lance de ah primeira não sei o quê e tal, vamos colocar, foi uma das pioneiras né, se não, a pioneira, a usar Linux em seus laboratórios né, só Linux...

BBN: Como é que chama o seu curso? Faculdades...

FB: ESEEI- Escola Superior de Estudos Empresariais e Informática, ESEEI...

BBN: Beleza.

FB**:** ... Que é onde eu estava trabalhando né, desde 2001.

BBN: Então, esse pessoal dessa faculdade e mais quem que...?

FB: É.

BBN: ... Já estava fazendo esse processo de implantar Linux e tentar aprender a usar né.

FB: Não, já estavam usando isso na faculdade, eu só dava aula de Scribos e coisa na ESSEI mesmo, só que a gente tinha uma rede fechada ali dentro né, a gente só, na verdade a gente só tinha uma né, a gente só trabalhava entre a gente, não saía muito mais pra fora assim. O professor Dalton, o Gans né, o Ricardo, essas pessoas assim que eram da faculdade, a gente trabalhava mais aqui fora. Eu fui uma pessoa que resolveu sair e trazer coisas de fora, né, por que eu achava errado esse jeito de trabalhar tão fechado assim também nesse tipo de proposta, e é uma crítica que eu tenho à ESSEI até hoje, eles sabem disso, eu acho que falta um pouco mais de interação assim, tem algumas visões muito empresariais ali, que eu discordo e tal, mas enfim, é o jeito de ser deles, né. Mas foi interessante que isso ficou muito claro assim, que as formas de gerenciamento de grupos não ‘’batiam’’né, que o grupo não teve afinidade, quando eu tentei juntar isso na lista do Estúdio Livre, trouxe algumas pessoas né, e quem ficou mais foi o ZUs, articuladores, e o Guilherme, Simone, né, o pessoal da orquestra organismo que tinham mais a ver com esse tipo de abordagem que o pessoal dos articuladores tinha.

BBN: Mais ligado à...

FB: O grupo... É mais ligado à arte né. O grupo mais nerd se sentiu acuado e não interagiu mais, tanto que não interagiu mais. O grupo mais nerd que eu falo o pessoal que escova bits mesmo assim, e fica mais bitolado nessa coisa em ter uma organização mental talvez um pouco mais binária, e têm dificuldade pro caos, não sei, não sei. Não quero também ser preconceituosa assim, mas que houve claramente um ‘’choque’’ de interesses houve, da maneira como a ‘’coisa’’ ia continuar, houve assim, por que a lista, a galera dos articuladores era muito caótica. Eu consegui interagir no caos, mas teve muita gente que não conseguiu interagir no caos, né, então...

BBN: Bom, aí digamos que vocês trocaram de, trocou um pouco dos participantes.

FB: Trocou um pouco os participantes.

BBN: Trocou o elenco, né?

FB: Trocou o elenco, assim, do elenco anterior ficou eu, Guilherme Vúcio, a Simone também já tinha entrado, é... Quero ver quem mais... Puxa vida, acho que o J.S daí também, é.

BBN: Então, mas o Estúdio Livre existia como um projeto, a plataforma existia como projeto nesse contexto curitibano do ESEEI da...

FB: Orquestra organismo.

BBN: Orquestra organismo.

FB: É, mas era assim, era uma coisa muito dispersa ainda né, existia essa vontade, as pessoas já se falavam, já tinham essas conversas, mas a coisa ainda era dispersa.

BBN: E aí se encontrou com os articuladores que estavam trabalhando junto ao Ministério da Cultura, sem estar sendo contratados, ainda antes de serem contratados ou pagos pelo Ministério, e como é que foi a passagem disso pra transformar o Estúdio Livre em uma plataforma na Internet, efetiva assim?

FB: Então, a primeira coisa que aconteceu foi a criação da lista de discussão, né...

BBN: Que foi quando?

FB: ... Por que daí quando... Foi Novembro de 2004.

BBN: Certo.

FB: Por que daí estava aquele caos na lista dos articuladores, e a gente discutindo tudo, sobre tudo ali dentro, inclusive coisa de suporte, ah não consegui configurar placa ‘’tal’’ lá, que eu não consegui fazer ‘’não sei o quê’’, aí a gente dizia, mas a configuração do vídeo tem que ser em Devil, ou tem que ser em Fedora?Por que o Léo Germane chegou a vir pra cá fazer uma pesquisa lá dentro da ESSEI, porque até o momento eles não tinham conseguido editar um vídeo ainda em software livre, e a ESSEI já tinha conseguido. Então o Léo veio pra cá pra...

BBN: Aprender.

FB: Pra cons... Pra aprender, exatamente, pra pesquisar e tal, só que aqui a gente usava Fedora, daí ele veio pra cá, mas conseguiu fazer funcionar a Mudega também. Foi engraçado assim à vontade, sei lá no Dévil ele não quis nem saber, mas fez funcionar conseguiu fazer uma pesquisa bem boa assim. E aí foi isso, a gente conseguiu fazer toda essa pesquisa. É... Só um pouquinho. Oi.

BBN: Oi, bom isso aí, então, falando da entrada do Estúdio Livre no Ciberespaço, efetivamente. Como é que...

FB: Na verdade...

BBN: ... Está falando disso?

FB: Na verdade eu já tinha colocado um projeto.

BBN: Você estava falando que a lista dos articuladores era um pandemônio, que ia desde como configurar placa de rede até como discutir os quesitos para a aprovação dos projetos de pontos de cultura.

FB: Isso, exato,era tudo isso.

BBN: Aí você criou a lista do Estúdio Livre no Wayzzi up.

FB: Do Estúdio Livre pra, assim, aí eu coloquei as pessoas... Eu criei a lista no Wayzzi up né, e pensei, deixa eu dá uma separada daqui um pouco por que se não eu também não consigo mais me entender né. Mas assim antes do Estúdio Livre entrar como lista, ele apareceu como um projeto no Xoops, né, ele era um projeto no Xoops né, tinha toda a estrutura do que se pensava que seria o Estúdio Livre ali no Xoops. Aí quando a gente entrou na lista, eu meio que comentei sobre isso, apresentei as pessoas iniciais, assim ô, tem ‘’fulano’’, tem ‘’ciclano’’, etc. e tal, e aí o pessoal disse pô legal, legal essa idéia, não sei o quê, nossa daí o Cris e o Léo entraram com tudo nisso assim, né, e o Guilherme também, a Simone também, e aí o Asa também entrou e começaram a conversar, ah não, pois é isso, e aquilo e daí mais pessoas foram chegando e gostando da idéia. E aí... Assim a primeira grande Tredddy que teve né, foi O Fórum Social Mundial. Tipo, o Everton... A meu deus, o sobrenome dele, Everton, ah, esqueci o sobrenome dele, o Everton desesperadamente começou a pedi pra gente pra ajudar o FSM em relação a usar software livre no acampamento da juventude, né, que ele queria muito, nós precisamos de vocês, por que tem que ser software livre, porque etc., e tal. E aí a gente começou a articular a saída para o fórum ali né, pensar no quê que a gente podia fazer de ações, o quê que a gente podia trabalhar. O Banto estava junto nessa também, também entrou na lista do Estúdio Livre etc. e tal, e a gente começou a conversar. E aí a gente se... Começou a focar no fórum e nas ações que a gente precisava desenvolver pro fórum e uma das principais era a gente ter uma plataforma para documentar as coisas né, por que daí o Xoops estava instável, a gente tinha que... A gente queria separar as coisas, não é que o Xoops estava instável também só, ele estava

misturado com a lista dos articuladores né, tinha desde configuração de placa de rede, até projetos não sei o quê, bola vai, então era aquela coisa, era uma mistureba total, não que o Estúdio Livre hoje não tenha uma mistureba também.

BBN: A lista do Estúdio Livre é mistureba, mas o Wiki, o funcionamento da plataforma, você tem mais ou menos, bem territórios assim de assuntos, mas porque você criou no Wayzzi up? Porque o wayzzi up é caracteristicamente uma lista de ativismo anticapitalista, antiestado, e tal.

FB: Então, eu criei no Wayzzi up porque já tinha, eu acho, que uma lista no wayzzi up de alguma coisa, não sei assim, tipo eu achei que seria interessante criar no Wayzzi up por quê? Boa pergunta. Porque naquela época eu ainda não tinha na minha cabeça que eu era uma anticapitalista, eu ainda não tinha pra mim, não eu sou anticapitalista mesmo. Eu ainda estava num limo assim, estava talvez os ‘’pés nas duas canoas’’, eu estava meio dividida, por... Sei lá, enfim, não sei o quê que eu estava pensando da vida naquela época, eu só sabia que eu queria trabalhar com software livre, e eu não fui muito a fundo em descobrir exatamente...

BBN: O quê que era o wayzzi up.

FB**:** ... O quê que era o Wayzzi up também, exato. Mas eu achei que era uma rede forte, porque eu conhecia... Qual lista que eu conhecia do wayzzi up antes disso? Boa pergunta. Eu sei que eu conhecia outra lista muito ‘’foda’’, não era o GTG, porque o GTG foi depois, enfim, eu estava conectada em outra lista muito ‘’foda’’ no Wayzzi up que eu acabei entrando no wayzzi up pra fazer a lista por que achei que era ali o caminho, e não... E que bom que não foi errado né, tipo foi um ‘’tiro’’ certeiro assim, né.

BBN: Você acha que foi premonitório?

FB: E... Na real, ah, foi tipo assim, eu senti muita autonomia ali, e eu estava buscando autonomia, porque eu já tinha tentado fazer uma lista do Estúdio Livre nas listas do software livre.org, a gente já tinha iniciado, eu já tinha pedido uma lista do software livre, no software livre.org né, no listas.softwarelivre.org , mas eu não estava conseguindo autonomia lá dentro, eu não estava conseguindo gerenciar a lista, eu não estava conseguindo ter contato com o pessoal que gerencia e tal, e eu achava que... E por conta de eu estar nesse caos, etc., eu achei que o Wayzzi up ele era mais, mais ‘’aberto’’assim, ele era mais... Ah não sei explicar, sabe mais foi uma coisa mais intuitiva do que qualquer outra coisa, assim, eu falei, não, eu acho que não é no softwarelivre.org

que esta lista tem que ficar eu acho que a gente tem que expandir nossos horizontes, e daí coloquei no Wayzzi up, né, e daí ficou e fomentou,eu acho que era a lista do fórum social, acho que inclusive, que estava no wayzzi up, acho que foi isso.

BBN: Bom...

FB: Foi influência do fórum.

BBN: ... Bom, abriu-se a lista, o primeiro grande tema foi colocasse em operação de software multimídia e de comunicação para o uso no Fórum Social Mundial, e isso gerou um... O quê que foi o resultado disso?

FB: É daí a gente começou a pensar em demandas e tal, e eu tinha comentado lá a gente precisa de um Wiki pra focar as nossas, pra focar a nossa documentação, etc. e tal, e aí o Asa montou um Tic Wiki pra ir pro fórum, e pra gente começar a documentar as coisas, né, aí ele montou esse tic wiki, e a gente começou a usar esse tic wiki.

BBN: Pra documentação e...

FB: Pra documentação.

BBN: Então essa foi a primeira plataforma do Estúdio Livre na internet, digamos.

FB: Sim.

BBN: É**...** Você menciona na entrevista com a Drika que você via a discussão na lista dos articuladores das pessoas fazendo demandas, e pressupondo o uso de software livre pra fazer uma série de coisas que você achou delirante, o quê que era...

FB: É sim.

BBN: O quê que eles estavam achando que dava pra fazer e o quê que precisou fazer efetivamente?

FB: Ah, eles achavam que tipo, os pontos iam conseguir fazer é... Iam conseguir produzir multi vídeos em software livre sem problema nenhum assim, né, que as pessoas iam ter essa disposição de pesquisar, essa vocação em pesquisar, etc., assim naturalmente, que isso ia ser uma coisa que ia acontecer e acabou-se assim, e tipo, eles é... Eu achei delirante assim o número né, estimado em pontos, e que super pequena pra dar suporte. E o pessoal ficava meio brabo quando eu falava em suporte, até hoje ficam meio brabo quando eu falo em suporte. E confesso que por um tempo eu até cumpri o discurso de ah não, vamos falar um suporte, acabei sendo convencida, mas hoje eu volto.

Eu acho que... Não acho que essa questão do suporte, ela tenha que ser relegada assim a um segundo plano. Há uma... Como é que eu vou dizer? Ai, eu acho que...

BBN: Negligência?

FB: Não, não seria negligência, por que eu também entendo o outro lado, entendo os dois lados. Entendo o lado de que, as pessoas acham que existe uma falta de comprometimento dos pontos em ir atrás de pesquisa, por outro lado também entendo que os pontos também têm suas atividades e não conseguem ter produtividade suficiente às vezes pra conseguirem ir atrás de pesquisa, né. Então, é uma coisa que tem que ser gerenciada. Você, né, você quer fazer o negócio, mas às vezes você não tem como naquele momento, você não consegue ter disciplina suficiente pra fazer aquilo, né, você acaba se... Enfim, é... Eu acho que falta um entendimento dos dois lados, acho que falta suporte e falta comprometimento dos pontos também. Acho que é uma deficiência dos dois lados. E esse delírio que eu estava falando, eu falava do delírio da deficiência do lado de cá, não estava falando da... E daí eles tentavam justificar com a deficiência do lado de lá, mas aí não adianta você tentar justificar teu erro seu erro apontando o erro do outro, né.

BBN: É um erro não desaparece, nenhum dos dois desaparece.

Fabiane: Nenhum dos dois desaparece, exatamente.

BBN: Você fala... Bom, estamos aí, enfim, no fórum social de 2004 pra 2005, o Asa pôs o Estúdio Livre como Tic Wiki no ar, a lista está rolando, e aí, depois do fórum começa a implantação dos pontos de cultura, é isso?

FB: Ah, desculpe, desculpe, desculpe, deixa eu voltar ali ainda na questão do delírio. Tinha uma questão de necessidade de desenvolvimento de software na época, que o software ainda não estava com desenvolvimento suficiente, que eu achava que o ministério não podia simplesmente achar que os pontos iam usar aquele software do jeito que estavam, por que ele ainda não estava funcional, né, não tinha... Alguns softwares realmente precisavam de mais desenvolvimento, e não se teve essa preocupação em se investi em desenvolvimento dos softwares, né.

BBN: Especificamente os de produção de vídeo, já que inclusive, minha pesquisa é sobre o uso do documentário.

FB: Exato, exato.

BBN: O Cinelerra é problemático a... Em alguma medida até hoje, né.

FB: Exato. Assim, eu estou desenvolve... Eu estou fazendo um projeto no Cinelerra hoje, e volta e meia dá problema assim, que dá uns bags assim que eu não sei como resolver no momento, e se talvez eu pesquisasse mais eu conseguiria resolver, mas eu não tenho tempo, porque eu tenho só um determinado tempo com a pessoa que está fazendo o negócio comigo, que está editando junto comigo, que está montando junto comigo, e aí a pessoa não pode ficar esperando eu pesquisar, entendeu? Por que ela tem um tempo de terminar o dela, ela tem que sair da aula também, e eu também tenho que sair da aula, entendeu? E aí se eu ficar pesquisando e não trabalhando aí fica complicado. Então, eu uso o Cinelera, tenho e... Uso ele com bags que diminuem a produtividade, mas resolver os bags, eu ainda não tive chance de resolver, porque aí isso iria diminuir mais ainda a produtividade, porque daí eu teria que usar o tempo meu pra estar pesquisando aquilo enquanto eu poderia estar produzindo, entende? Então você fica tentando contornar essas coisas que por vezes não dá né, mas se você tem um grupo focado nisso, fica mais interessante. E a idéia do Estúdio Livre era ter um grupo que pudesse se'' dar ao luxo'' de ficar pesquisando esses bags e consertando eles. Só que às vezes, é... Tem essa questão de que no ponto você documentou, olha, o problema é esse etc. e tal, só que daí é outra distro, daí é outro tipo de bag, e daí não sei o quê. Então assim, pra trabalhar com software livre tem que ser investigativo, não adianta, então é uma coisa que ainda a gente tem que, é tem um processo né.

BBN: Bom, voltando ao relato da trajetória...

FB: Tá, ok, tá.

BBN: ... Do Estúdio Livre, isso em 2004, 2005, acabou o Fórum Social Mundial, estava lá à lista já com um monte de discussão, Tic wiki no ar com bastante suporte, informação de suporte e documentação que já havia sido feita, e aí é começa é... É o momento que começa a serem implantados os pontos de cultura?

FB: Quando? Desculpa, eu estava...

BBN: No começo de 2004.

FB: Quando começa?Não, começo...

BBN: 2005. Começo de 2005.

Fabi: É. 2005, por que daí os editais foram publicados né, em Novembro, se não me engano, Outubro, Novembro, sei lá, e o resultado né, da seleção. E aí os pontos começaram a serem conveniados em 2005 né, se na me engano. E aí, é... Bom, no fórum eu fui convidada pra ir trabalhar em Brasília, e em lá em Brasília começaram a serem feitos os trabalhos de implantação, começou a serem desenvolvidos os produtos a serem entregues né, pelo convênio do IPTI que era... Tinha as interpretações, tinha o projeto do convênio e tinha o que previa ser entregue no final do convênio.

BBN: O quê que eram esses produtos, Fabis?

FB: Eram relatórios de pesquisa, eram plataformas de interação, e...

BBN: E as plataformas, especificamente?

FB: Mapeamentos e tal, das plataformas, você encontra lá nos textos da Cultura Digital que eu fiz a compilação, né, que era o Cover C, o Maps Sis e o Estúdio Livre acabou entrando junto. Eram esses três, assim, básicos de plataformas virtuais.

BBN: Bom, nesse começo de 2005, foi quando efetivamente o Estúdio Livre começou a funcionar com as três funcionalidades que a gente conhece que ele tem, que é: documentação, o desenvolvimento colaborativo dos softwares e a publicação de conteúdo com licenciamento livre. Isso aconteceu em começo de 2005.

FB: Isso.

BBN**:** É... Como é que foi essa definição desses três focos de funcionali... Dessas três funcionalidades do Estúdio Livre? Por que na entrevista com a Drika, inclusive você relati... Questiona bastante a questão do acervo, é, da, se ele é um... Porque ele é um serviço que é muito mais exigente do que os outros, em termos de manutenção de servidor, mas que você preferiria que tivesse mais esforço pra documentação e pro desenvolvimento.

FB: Sim, porque essa é a verdadeira vocação...

BBN: Sim, mas na, no...

FB: ... No meu ponto de vista do Estúdio Livre.

BBN: Na história do Estúdio Livre como é que ele foi combinar essas três funções?

FB: É que havia uma necessidade de se publicar em algum lugar as produções, né, e aí acabou sendo incorporada na plataforma do Estúdio Livre, porque achou-se que era a... Né, por que já estava desenvolvendo ali e tinha pessoal que codava nessa plataforma e tal, e aí foi mais uma questão de cortar ali, né, não teve uma discussão maior assim...

BBN: De...

FB: ... Em relação a isso.

BBN: Foi questão de, do domínio que já estava que já existia?

FB: De necessidade, de necessidade na hora, e tal, e... Não era nem... O domínio nem estava se falava na época, era questão da plataforma, se fosse uma plataforma qualquer nome.org, ia ser acervo.qualquer nome .org, entendeu?Era... A questão de colocar o acervo ali foi por causa da necessidade de ter um lugar para ‘’subir coisas’’.

BBN: Dos pontos, da produção dos pontos.

FB: Não só da produção dos pontos, da produção do que estava sendo feito nas oficinas né...

BBN: Sim.

FB: ... Do pessoal, do próprio pessoal da Cultura Digital que estava produzindo às vezes e tal, em encontros nas oficinas, né.

BBN: Qual que...

FB: Claro que era com os pontos juntos, mas tinha produção só da galera, de testes e tal, que ia subir os offs, isso no Cinelerra. Veja aí, tem produzir e subir, isso é importante né.

BBN: Tem muitos vídeos tutoriais né, no acervo também.

FB: Tem, tem, o Léo fez uns vídeos bem bacanas né, sobre Cinelerra e tal. Teve mais gente que fez mais coisas, desculpe se estou esquecendo o nome, mais assim, eu lembro que já era face...

BBN: Bom, o Léo é que é o mais antigo, não é?

FB: Aham.

BBN: Como é que é a, o... Eu gostaria que você falasse... Essa é uma coisa que eu acho que eu vou acabar conversar meio com o Léo sobre o Cinelerra, e tal, mas qual que é a importância do Cinelerra e do vídeo, nos pontos de cultura e no Estúdio Livre?

Fabiannne: A importância do Cinelerra?

BBN: É.

FB: Olha, eu não sei nos pontos de cultura, eu sei que alguns pontos conseguiram trazer coisas muito legais por causa do Cinelerra, e se engajaram nessa coisa aí de documentar as coisas e tal, como, por exemplo, a Casa de Cultura Tainã né, que eles fizeram coisas muito bacanas e conseguiram se engajar na ferramenta, e usar ela, apesar de todas as dificuldades e tal. Então, é super importante a documentação que ‘’rolou’’ das ‘’paradas’’ da Casa de Cultura Tainã, o Côco de Runbigarra também fez algumas coisas, a Lú, o Tonhão também publicam muita coisa com o Cinelerra, e tal, então eh... Enfim, o Cinelerra propiciou a edição de muita coisa né...

BBN: E os documentá...

FB: ... Mesmo desse jeito estando meio capenga, consegue. Oi.

BBN: E os documentários de tutorial?

FB: Olha, eu não sei, por que na verdade quando eles começaram a serem feitos, era uma... Foi numa fase assim em que eu estava mais afastada, do programa dos pontos de cultura, então, eu não sei qual que é a real influência dele nos pontos de cultura, por que em 2006 eu me afastei do projeto dos pontos de cultura.

BBN: Entendi.

FB: É então eu não sei daí você teria que falar como o Léo mesmo sobre isso.

BBN: Certo. É... Você, tanto na sua fala lá na entrevista com a Adriana, quanto um mês depois na sua participação lá naquele encontro Capitalismo Cultura Livre, você fala bastante da apropriação, da captura do Estúdio Livre pelo Cultura Digital. É... Fala da, de vantagens e desvantagens assim, como é que você avalia hoje o Cultura Digital, e o uso do Estúdio Livre? Você falou que você mudou...

Fabiannea: Olha...

Bráulio:... Muito de perspectiva assim.

FB: É, é, olha eu vejo assim... Eu vejo que teve mesmo pontos positivos e pontos negativos, eu acho que principalmente no final de 2005 ouve uma tentativa mais Dio lenta dessa cooptação né, que resultou num certo confronto meio que direto assim e que causou certas mágoas entre os...

Entre várias estâncias assim, dos membros em relação ao Cultura Digital, em relação ao Estúdio Livre, etc. e tal, meio que deu quase que um cisma assim, mas enfim, é... Eu acho que a gente sofre assim bastante quando a gente tenta não deixar as coisas serem cooptadas e principalmente quando a gente não avalia politicamente o peso das nossas decisões né, quando a gente faz as coisas muito ‘’correndo’’. Tudo era ‘’correndo’’, no projeto Pontos de Cultura, a gente tinha prazo, tipo, era o tipo da coisa ‘’ se correr o bicho pega se ficar o bicho come’’. Eu tenho usado muito essa analogia, ultimamente, porque ela acaba se encaixando muito bem em vários momentos né, quando a gente faz escolhas que nenhuma das duas nos agrada completamente né, e você fica meio que vendida assim por causa de alguma escolha anterior que poderia ter sido diferente, aí a escolha seguinte acaba sendo coodicionada né. Que foi como no caso do Estúdio Livre né, o Estúdio Livre, a escolha que eu fiz foi ir pra lá e acabou indo o projeto junto e eu deixei ele junto né, e outras pessoas acabaram deixando ele junto, e daí ‘’rolou’’ tudo que ‘’rolou’’. É... Enfim, mas eu tive luz suficiente para conseguir não deixar ele ser totalmente computada, pelo menos o domínio não conseguiu ser segurado e as outras pessoas que participaram também entenderam isso como um raciocínio a ser preservado né, a de tentar não deixar tudo ser cooptado, e aí conseguimos né, nos desligar institucionalmente né do, em relação à CNPJ, ou domínio ou qualquer coisa que impalha assim, mas a gente continuou apesar disso, a gente continua com o servidor lá na RNP, o que significa que na verdade não é o governo que quis cooptar, foi um setor do governo, uma parte de um projeto que quis cooptar. A gente tem mania de generalizar as coisas de dizer o governo é ruim, ou não sei o quê lá, como se o governo fosse uma entidade só. E o governo não é uma entidade só, tem muita gente boa trabalhando lá dentro.

BBN: E, o...

FB**:** E essas...

BBN: ... Como é que...

FB: ... Pessoas boas que conseguem entender esses movimentos de não querer ser cooptado e que mesmo assim conseguem dá apoio, porque era pra gente ter, depois dessa briga toda, brigaiada e não sei o quê lá, era pra gente ter... ‘’ então tá, então vamos tirar o servidor daqui’’. E a gente teria ficado sem servidor e daí tentado outra idéia, e não sei o quê, mas não, o pessoal quis continuar mantendo o Estúdio Livre lá na RNP, e conseguiu, então, ‘’poxa’’ né, não, não... As coisas não são tão assim né, tão dadas.

BBN: Qual que é a situação do Estúdio Livre hoje assim? Ele é mantido por um público que é você, e os outros que colaboram com a documentação, com o desenvolvimento. Tem gente ... Os pontos de cultura continuam publicando conteúdo na página.

FB: Tem.

BBN**:** Tem públicos muito variados que continuam publicando na pág... Enfim, me conta o quê que aconteceu depois desse rompimento com o Ministério da Cultura. O quê que aconteceu com o Estúdio Livre, em termos de... Como é que ele é mantido e como é que... Quem o usa hoje?

FB: Nossa...

BBN: É, por que a história é que de 2007 até agora não está contada né. O quê que aconteceu?

FB: De 2007 até agora.

BBN: É.

FB: Bom, 2007...

BBN: Como é que, primeiro com é que foi esse processo de desvinculação do Cultura Digital?

FB: Assim, na verdade eu não sei se ele está desvinculado mesmo do Cultura Digital né, porque as coisas ainda se misturam, tem uma comunidade do Estúdio Livre que a própria Drika colocou no fórum da Cultura Digital pra gente começar a falar sobre os Estúdios Livres como conceito e tal. Então nunca ‘’rolou’’ um real desvinculamento né, ‘’rolou’’ um desvinculamento da minha pessoa, mas assim, do Estúdio Livre, não teve, e na verdade assim, eu até voltei até a interagir na Cultura Digital agora né,não, não, assim, eu precisei me afastar um pouco pra curar algumas ‘’feridas’’, foi necessário, né, ás vezes você precisa se afastar pra conseguir entender o contexto. Mas eu estou voltando aos poucos, a interagir, a conversar com o pessoal, entrei lá até como usuária no blog da cul... No blog não, no fórum da Cultura Digital, participando de alguns grupos, dando alguns bags reports, embora eu ache né, que tem algumas coisas que não têm a ver, sei lá, eu estou começando a aprender como tudo mundo, a lhe dar com a diversidade né, e conviver com ela, não adianta só você se isolar também né, se você não concorda com alguma coisa...

BBN: Mas...

FB: ... Você ficar isolado...

BBN: Mas conta a história.

FB: Mas quê história? Porque assim, na verdade teve o encontro de 2007 né, que todo mundo começou meio assim, porque o quê que aconteceu, em 2007, daí não teve mais galera sendo paga para documentar, mas o servidor continuou na RNP. Aí deu uma baixa na produção, e aí a gente resolveu fazer um encontro em 2007 pra ver como é que a gente ia gerir a nossa autonomia né, e também pra definir de uma vez, afinal de contas o quê que é o... Quais são os princípios do Estúdio Livre, porque, por vezes, ainda surgiram alguns papos de querer colocar algumas coisas proprietárias lá e tal, e que eu não... E eu e várias outras pessoas não concordávamos então a gente... E que a gente tinha que ter alguns princípios, e outras pessoas que ficavam ‘’bravas’’ quando falava com política, e eu também concordava que não, ah espera aí, a gente tem que falar sobre política e tal. Então vamos estabelecer de uma vez quais são os nossos princípios, então o grande saldo positivo desse encontro foi que a gente conseguiu sair com os nossos princípios né, é... Definidos, mas a gente não conseguiu resolver a questão da autonomia né, os trabalhos meio que continuaram parados, em relação à ‘’ jardinagem’’, definição, e etc. né. Teve umas ‘’pirações’’ ali que não conseguimos ir pra frente. E o demos do Estúdio Livre ele está muito perdido assim, por causa dessa pulverização que aconteceu né...

BBN: O quê...

FB: ... Em relação a ter se misturado.

BBN: ... Do Estúdio Livre?

FB: Oi? O demos, demos.

BBN: Ã... O...

FB: Né.

BBN: ... Público, né.

FB: Não, não é só público. Demos é muito mais do que público, demos é o que delimita a... Por que assim, o da vídeo arte, ele tem alguns conceitos sobre essa relação de rede muito interessantes, ele costuma dizer assim, a gente não decide nada, não existe coisa como a gente né, não é a gente, por que se você deixa um grupo muito solto, você acaba não seguindo os teus princípios, você sempre vai ficar refém de pessoas que entram na ‘’parada’’ sem contexto nenhum, que não colaboraram

nada e se acham no direito de ter opinião sobre aquilo que você está falando, sobre o grupo né. Então, é... O ‘’demos’’ são pessoas contexto... Que... São as pessoas que têm noção do contexto né, que estão de acordo com os princípios e que agem em comunidade né, e que não são participantes esporádicos, que de vez em quando solta uma opinião, etc., né, não são apenas meros membros consultivos né.

BBN: Eles assumem responsabilidades.

FB: Assumem responsabilidades, têm noção de contexto né, enfim, esse é o ‘’demos’’que nos falta né, definir, eu acho, no Estúdio Livre.

BBN: Ainda falta.

FB: Ah, acho que ainda falta, né. É... Já dá pra ter uma idéia né, mais ou menos por cima assim, pelas pessoas que hoje estão ativas, mas assim, eu, é... Existem pessoas que já fizeram parte do ‘’demos’’e que hoje estão fora também, né, mas assim, eu poderia dizer que hoje assim o ‘’demos’’ do Estúdio Livre, quem que é: eu, Drika, Jean, Filipe Machado, Léo, né. Tipo, o Léo, participa pouco, mas ele participa pontualmente questões muito importantes, entende? É... Como em relação à plataforma, como que as coisas vão se constituir, ele tem uma visão de contexto muito boa. E as interferências dele são muito válidas né. Então, o demos não são pessoas que têm verborragia né, não é isso, mas são pessoas que estão interessadas em fazer o, a vocação, né, da comunidade permanecer, né.

BBN: Quais são esses os...

FB: ...Focada.

Bráulio:... Princípios que foram definidos aí, ano passa... Aí, dois anos atrás?

FB: Ah, puxa vida, tem uma paja você quer que eu leia?

Báulio: Não, não, não. Só em termos gerais assim, e que você acha importante também, não precisa ficar ‘’puxando’’ a memória não.

FB: É, é... Principalmente trabalhar com ferramentas livres né, mídia livre, essa questão de ser fiel ao software livre né, de trabalhar o mídia ativismo também, de ser ativo em relação à difusão das mídias livres né, a... A questão de prover documentação, experimentação e produção, à questão de aproximar desenvolvedores de usuários, de tornar o desenvolvedor cada vez mais um usuário e o

usuário cada vez mais um desenvolvedor, que há um abismo muito grande né, então a intenção é que fazer com que isso desapareça né, enfim...

BBN: E licenciamento também né.

FB: ... Isso pra mim é mais... Questão dos licenciamentos também, exatamente, questão da cultura livre, exato.

BBN: Beleza. É... Daqui... De lá até hoje, então quem... Bom, o servidor está na Rede Nacional de Pesquisa lá em Brasília, então ele é mantido com recurso público e se tornou independente de programa governamental? De...

FB: É, ele na verdade ele está ‘’espetado’’ lá por um acordo, em que não é nem tão institucional assim, mas por que ele tem um ‘’papel’’ de utilidade pública muito grande, então o RNP deixa o servidor lá né, é essa... Esse é o estado atual da ‘’coisa’’.

BBN: Pois é, e os colaboradores cada um está colaborando dentro das suas condições institucionais ou não institucionais específicas, né, você não têm mais...

FB: Exato.

BBN: ... Um vínculo ao governo e tal. Você está falando aí de, Léo, Drika, e o pessoal continua fazen... Produzindo documentário e estão sempre publicando lá. Eu mesmo uso áudios que eu faço pra ele da pesquisa eu costumo publicar lá, você, de vez em quando, deve ver algum coisas. E tem sido nessa ba... Nesses termos bastantes de colaboração informal? Não chegou a se formar como um coletivo, com um corpo de princípios, uma forma de organização, reuniões regulares, essas coisas?

FB: Tem, é, tem o corpo de princípios né, mas a gente não tem reunião regular, tanto que, até o projeto pra ponto de mídia livre eu fiz sozinha, praticamente sozinha. Muito pouca ajuda assim, alguma coisa do Léo assim e da Drika.

BBN: Como é que está sendo desenvolvido o projeto desde desse rompimento com o Ministério Da Cultura? Que é um rompimento seu e de algumas pessoas e de outras pessoas também não, não é?

FB: Sim, tem quem mantêm a plataforma, Ananias cuida do servidor e tal, né, tem o... Tem algumas pessoas que não aparem na lista, mas que trabalham. Um exemplo é o Ananias né, fala muito pouco na lista, mas ele mantém o servidor ‘’de pé’’ e tal. Então assim, as pessoas meio... Têm umas... Algumas pessoas assim focadas em alguns trabalhos né, tipo, o Léo e o Rodrigo Sampaio são

focados em manter o Tic Wiki em pé né, eu sou focada em manter as listas né. Agora, a lista, as listas, não consigo mais, e-mails lá, tem, mas as listas e daqui a pouco a gente vai querer pôr de volta e é um dos projetos aí com... Pra usar a grana pro pontos de mídias livres, mas enfim, eu cuidei... Eu meio que cuido dessa parte assim, né de...

BBN: Cada um ficou... Distribuíram...

FB: É.

BBN: ... As incumbências.

FB: É, é... Foram... As tarefas estavam já meio distribuídas meio que já naturalmente assim né, e aí as pessoas continuam meio que administrando elas, né.

BBN: E o conteúdo, o conteúdo assim de documentação? É...

FB: Não, não tem, não tem foco, foi-se o foco, é... As pessoas estão documentando de acordo com os projetos que estão fazendo né, é, mas não tem. O Estúdio Livre, em si, não está com foco agora né, e sim as pessoas que têm projetos têm focos lá dentro.

BBN: Ou seja, o desenvolvimento de documentação ‘’anda’’ conforme as... O interesse de quem... Tipo, uma pessoa que está acostumada a...

FB: ... De quem está utilizando a plataforma.

BBN: É. Está acostumada a usar, pega informação lá, as coisas que descobre novas, e devolve pra lá, as vezes né, às vezes também não, né?

FB: É. Exato.

BBN: A parte de parte de codificação como é que está? Assim, essas coisas dos bags, e tal.

FB: É o Léo e o Rodrigo Sampaio Trilo que estão cuidando disso.

BBN: E não... E assim, também vai conforme a disponibilidade pessoal, né...

FB: Exato, exato.

BBN: ... E o conteúdo do acervo que cresce sozinho, não é. Como é que você avalia o conteúdo do acervo, principalmente essa a parte dos documentários ligados a uso das ferramentas?

FB: Ah, eu acho que são itens importantes né, pra constar no acervo. É... São itens que inclusive, na nova plataforma, se for decidido né, que vai ser mesmo nesse viés, vão precisar estar linkados, mas, eu acho que a gente não tem estrutura pra continuar mantendo esse acervo. Eu acho que a gente assim, a gente está ‘’andando no fio da navalha’’, por que se de repente ‘’rola’’ um bum e um monte de gente consegue complicar ali, a gente não vai ter como moderar, a gente pode ser vítima né, de pessoas colocando conteúdo com copyright ali e vão começar a sofrer sanções, vão começar a encher o saptar, e etc., e tal né, a gente tem que... Claro que não é nosso interesse fazer, ficar fazendo censura ou controle, mas a gente tem um compromisso com a cultura livre, então, colocar conteúdo copyright ali, não tem nada a ver, né.

BBN: E vocês vão sofrer represálias legais, que vocês não tão, agora, não estão preparados para se defender.

FB: Exatamente, porque isso custa dinheiro, você tem que pagar advogado, e etc, inclusive, tem um exemplo do blog Nova Corja que foi tirado do ar porque não teve apoio da galera né, pra conseguir que eles, tipo, eles falaram: ‘’pô, encheu o saco eu ter que ficar respondendo as coisas’’, né. Não que eles perderam as ações judiciais, mas é que até você ganhar a ação... ‘’pombas’’, vai um tempo aí que é... Né...

BBN: Um tempo e uma grana, não é?

FB: ... Te suga uma energia. Um tempo e uma grana e uma energia que você despende pra uma coisa que não precisava, se você tiver inteligência pra conseguir fazer isso né... Trabalhar melhor antes, então, assim...

BBN: E o acervo do ponto de vista da documentação assim... Está difícil de, assim, é um... Ainda é um projeto, que essa documentação seja organizada de maneira que possa ser usada com facilidade, porque, ainda está difícil contextualização.

FB: Exato. Falta usabilidade no site, isso é claro, assim. Tipo...

BBN: O quê que é um ‘’novo projeto’’ô Fabis?

FB: Bom, a idéia é o seguinte... Eu não sei se você viu a sugestão de encaminhamento que eu coloquei lá na lista.

BBN: Não.

FB: Para os pontos de mídias livres, pra uso da verba do prêmio do Pontos de Mídias Livres.

BBN: Ah, do prêmio, que o...

FB: É, eu coloquei uma sugestão no encaminhamento lá né, pra gente usar essa verba pra primeiro: Fazer uma pesquisa é... Fazer um levantamento do quê que a gente tem, do quê que está estragado, e o quê que está faltando, novas demandas assim, fazer um levantamento geral, enfim, do quê que a gente já tem hoje né. Aí fazer um re-projeto de arquitetura de informação focada na usabilidade, baseado numa pesquisa, baseado nessa pesquisa que a gente fez né, de levantamento de demandas, e tal, enfim, de toda necessidade.

BBN: Foi feita uma pesquisa assim?

FB: Não, isso é uma... Um encaminhamento pro uso da verba do prêmio de mídia livre.

BBN: Ah, entendi. Que o D. Centro ganhou.

FB: Não, que o Estúdio Livre ganhou através do PSL.

BBN: Ah tá. Ah, o PSL do Paraná ganhou esse prêmio, beleza.

FB: É, esse prêmio pro Estúdio Livre né.

BBN: Ah tá.

FB: Então, a gente tem 40mil aí pra trabalhar nisso. A gente entrou como nacional, mas a gente foi rebaixado para estadual. Quem ganhou a verba nacional foi o D. Centro com redes de servidores livres.

BBN: Tá. E você participa do D. Centro? O Estúdio Livre é vinculado como um projeto do D. Centro?

FB: Agora está vinculado.

BBN: Como é que é o... O quê que é, pra você, o D. Centro?

FB: Aí, o D. Centro, eu acho que é um corpo jurídico diferenciado né, que foi constituído pra poder mover-se por entre ações que necessitam desse corpo jurídico. É... E assim, as pessoas ligadas a D. Centro, elas estão focadas em conseguir fazer uma... Enfim, em tentar fazer com que a burocracia seja algo o menos pesado possível né, e tentas subverter esse meio aí né, tentar fazer uma coisa... O próprio estatuto já tem um jeito diferente de ser, etc, então, enfim...

BBN: O Estúdio Livre hoje ele está... Como é que o Estúdio Livre se relaciona com esses outros grupos? Não sei nem se dá pra falar dos D. Centros como grupos, talvez muito mais uma ferramenta jurídica pra...

FB: É, exato. Eu acho que o D. Centro é mais assim. Mas é um grupo também né, por que...

BBN: Não deixa de ser.

FB: ... Na verdade... É... Mas cada um ali está... Por exemplo, eu tenho várias tags: eu tenho Tag Estúdio Livre, eu tenho tag Psiquiletada, aí eu tenho tag do G2G né, e aí eu tenho tag de animadora também, e aí... Mas tudo isso se inter relaciona porque eu uso as minhas ferramentas para fazer animação, e daí discuto no grupo dos animadores, com as coisas que eu faço animação, e tal, então assim, o D. Centro também é mais uma tag minha entendeu?

BBN: Como é que é o, a relação...

FB: Eu acho que... Só que é uma tag com CNPJ né, então assim, é um... né... Se nos animadores eu discuto animação, no D. Centro eu discuto projetos.

BBN: É... Como é que é... O Estúdio Livre, como é que ele é vinculado a outros grupos ligados ao software livre e ao Ciber ativismo hoje?

FB: Ah, ele é uma referência de documentação, é isso.

BBN: Basicamente isso, né.

FB: É.

BBN: Bom, acho que é isso né. FB Balvedi muito obrigado, acho que assim, te ‘’explorei’’ demais.

FB: Foi bastante, né

BBN: Foi bastante, uma hora e tanto... Vão vê aqui... Foi muito bom assim, pra, principalmente pra entender essa questão da autonomia e do vínculo ao poder público.Você gostaria de fazer algum comentário a esse respeito específico assim? Tipo, você falou mais cedo que não tinha se percebido... Quando começou isso tudo você não sabia que ia se tornar tão anticapitalista.

FB: É verdade, é verdade.

BBN: Como é que é esse processo aí pra você, desde...

FB: É por que eu...

BBN**:** ... 2002,...

FB: ... É por que...

BBN: ... 2003 até agora?

FB: Eu tive um enriquecimento muito grande de informações assim, compartilhadas comigo né, e de politização, de uma politização de visões diferentes das visões políticas que eu tinha, por que na verdade assim, é... Eu nunca tinha ido a fundo de estudar questões políticas, assim né, enfim, pegar um livro político e ler como é que se comporta a relação de poder assim. Eu nunca tinha me interessado em estudar relações de poder assim, a minha... Como é que eu vou dizer, acho que a minha... O meu foco sempre tinha sido mais o aparelho, entendeu, assim. Eu tinha focado mais na ferramenta, eu nunca tinha pensado no uso político da ferramenta, eu acho que é... Eu era mais alienada também, é eu era mais alienada mesmo, é verdade. Eu tinha uma outra visão assim, de política, na verdade assim, eu comecei a pensar assim, sobre essas coisas quando eu comecei a ir pra montanha, que daí eu comecei a entender como é que funcionavam as coisas, mas era uma ‘’coisa’’ muito interna, era muito de...

BBN: Montanha?

FB: É, por que eu escalo né, faço escalada, vou pra montanha, e tal, eu tenho essa... E achava como é que se estabeleciam as relações entre as pessoas da montanha, mas nunca tinha pensado nisso como uma forma de relação entre pessoas né, mas sempre achei interessante como é que eles faziam trabalho voluntário, de mutirão, de ir lá construir as trilhas. Eu ficava surpresa, que às vezes as pessoas subiam com pedras na mochila, só pra pôr as pedras numa parte da trilha lá em cima, e dizia: ‘’ puxa que né, que doação né, caramba né, como tem gente assim. E daí eu percebia o quanto, o quão pequena que eu era em relação a isso né, eu dizia: ‘’ meu, né, por que que eu acho isso tão absurdo?’’, né. Se eu estou andando nessa trilha, o mínimo que eu deveria fazer era eu mesma carregar algumas pedras e também colocar lá pra cima né. E a partir eu comecei... Isso antes de eu entrar na Cultura Digital né, ou de começar a trabalhar com essas coisas políticas. Mas essa... Esse meu sentido colaborativo começou a vir com a montanha, com a minha interação com o pessoal da montanha, que sobe montanha, e que faz as coisas. Mas como em todos os grupos, tem um pessoal legal e um pessoal não legal. Não que todo mundo que sobe montanha seja bacana e faça isso que eu estou falando aí pra você, mas tem que existir uma confiança, principalmente por que quando você escala você tem que dar segurança pra alguém, né, É... E alguém tem que te dá

segurança. E se a pessoa não te dá à segurança corretamente, você corre risco de vida, por que daí, se você tem um top: ‘’ Me segura’’, você cai no chão e pode morrer né, então a relação de confiança entre as pessoas foi muito interessante, me mostrou várias facetas que depois, quando eu comecei a entrar nas redes, eu pude ver como é que funcionava e pude me embrenhar melhor, assim, e pude fazer uma co-relação assim, como isso flui. Mas eu confesso que, realmente antes de ir pro Fórum Social Mundial e perceber essas novas relações possíveis né, eu não... Estava mais alienada, eu estava mais restrita, porque nos grupos, assim, eu não estava funcionando em rede não, não estava funcionando em rede, com certeza não estava, e a partir do Fórum Social eu comecei a perceber melhor as redes. Comecei a perceber a importância delas, comecei a perceber a importância da sustentabilidade, comecei a formar massa crítica, sabe? Comecei a ter uma visão crítica das minhas próprias ações, comecei a questionar minhas próprias ações, comecei a... E principalmente, é... Depois de tudo isso que aconteceu assim, eu procurei tentar mais me modificar do que tentar modificar os outros. E a partir daí eu comecei a ter uma vida mais saudável é... Psicologicamente e fisicamente falando, porque eu acho que... Ah... Tem um amigo meu que comentou comigo que... Uma frase mais... Uma das frases mais sábias de todos os tempos é... Que diz: ‘’ O exemplo não é o melhor caminho pra educação, o exemplo é a educação’’. Então, é... A partir do momento que eu comecei a cuidar mais das coisas que eu fazia, e ser mais coerente comigo mesma, as minhas relações começaram a melhor, sim, né, começou a... Eu comecei a consegui entender mais os contextos e comecei a não me estressar mais tanto, eu acho que se eu não conseguisse ter esse equilíbrio, eu surtaria, por que assim, a cabeça que eu tinha lá em 2005, na situação atual do Estúdio Livre, eu acho que eu estava surtada. Assim, é coisa muito solta, não sei o quê, tal, acho que eu... Com a cabeça que eu tinha em 2005, eu estava surtada.

BBN: Pois é, e o Estúdio Livre não acabou só... As ‘’pedras que você carregou’’continuam lá né?

Fabianne: É verdade.

Entrevista com VIDEOHACKERS (10 de agosto de 2009)

BBN: Eles entram com uma ação de despejo contra vocês?

Videohackers: Eles já têm a ordem.

BBN: E aí?

Videohackers: E aí que agora a gente está em uma briga política.

BBN: Bom, outro dia eu conversei com o Luís, o Luís de Deus, e ele inclusive, tava... Falou assim: ‘’ Ô, vou falar do CMI, mas acho eu que o Videohackers era melhor, por que o Videohackers é ligado nessas coisas de datas’’. Então, na verdade assim, é... Eu estava pensando em conversar com você sobre o A20, mas provavelmente, a gente vai dar uma desdobrada na conversa, tudo bem? Como você está de tempo?

Videohackers: Beleza. Eu hoje estou, enfim... Tenho que ficar... Fazer várias coisinhas, mas na verdade as mais importantes eu já fiz, e enfim, meu próximo compromisso é fechar uma porta com tijolo.

BBN: Eu já estou entendendo. É... Bom, eu tenho uma pá de coisas pra te perguntar, mas assim, basicamente é o seguinte: Você... Vamos começar falando do Videohackers, é... Viveiros de Castro Bastos...

Videohackers: Certo.

BBN: Ou é Videohackers Bastos de Viveiros de Castro?

Videohackers: Bastos Viveiros de Castro.

BBN: É... Videohackers, você é de uma família super importante da intelectualidade do Rio assim, e não usa... Absolutamente se recusa a usar o nome, evidente né?

Videohackers: Caralho, agora começou uma... Um ruído muito sinistro cara. Acho que é no teu microfone, não?

BBN: É, meu microfone ‘’tá zuado’’. E agora, melhorou?

Videohackers: Melhorou, melhorou, melhorou. Alô.

BBN: Fala aí Videohackers.

Videohackers: Não. Fala, você estava dizendo da família, e não sei o quê...

BBN: Não, é assim, como é que... Eu queria que você falasse um pouco da questão do nome, por que você sempre assina como, no período dos vídeos do CMI, como Vídeo Hackers, né, inclusive, assina como se... Assina como um coletivo né, como... No plural. Qual que é a, o... Porque que você faz isso assim?

Videohackers: Tá te explico. É... Eu fiz faculdade de cinema, não sei o quê, convivi pra caralho com aquela coisa ‘’artistinha egocêntrico’’, que se acha o máximo, mesmo que não tenha feito ‘’porra’’ nenhuma, que todo mundo quer ser diretor, e ser um novo Glauber Rocha. Sempre achei isso horroroso. É... Então, sempre tive, e com o CMI, que foi quando eu comecei a fazer as minhas coisas de verdade, ou seja, não trabalhando em filme dos outros, não fazendo coisas, tal, produzindo coisa minhas é... Eu sempre tive muita resistência a: ‘’ai, Videohackers diretor’’, ou esse tipo de coisa eu nunca gostei. É... Com o CMI, eu sempre dizia: é muito mais importante o projeto, o quê que a está fazendo, do quê dizer que fui eu que fiz ou que foi fulano que fez, ou que fui eu e não sei quem que fez, além de que sempre teve o sentido de que, por mais que eu fizesse a maior parte do trabalho, que tinha um monte de gente por trás ajudando né. Quer dizer, o vídeo do A20 fui eu que fiz. Foi, fui eu que fiz: eu filmei, eu montei pô, eu corri atrás e tal. Agora, o Zé me ajudou, o Jacaré me ajudou, toda a galera do CMI de São Paulo me ajudou, e quem eu fui pedindo ajuda, um monte de gente... E os vídeos do CMI, em geral, sempre foram assim. Naquela época o que eu queria era divulgar o projeto mesmo assim, tipo...

BBN: Qual projeto?

Videohackers: Quanto mais... O projeto do CMI, que estava começando, e de fato acho eu que o vídeo do A20 foi fundamental pra que o CMI fosse conhecido no Brasil.

BBN: Ele...

Videohackers: Acho que foi o grande de‘’cartão de visita’’, não o único, mas sem dúvida um importante.

BBN: Ele tem uma espécie, uma função de espécie de narrativa de fundação assim, não é?

Videohackers: É, não é tanto de fundação porque o CMI foi fundado antes, mas pra muita gente foi o primeiro contato. E aí, enfim, junta então uma coisa de questionar mesmo essa coisa egocêntrica, artistinha e tal, como por outro lado sentir que não é uma pessoa né, que é um monte, que é mais uma idéia, que é um jeito de trabalhar, mas do que sou eu ou quem é, e junta também com uma vontade de anonimato, eu acho que aí tem uma coisa de inspirado mesmo na coisa Luther Blissett , depois o Mindi, enfim, que é esse ‘’lance’’ de uma assinatura anônima e plural, e ao mesmo tempo uma assinatura, não é não botar nada, sabe, no começo a gente não botou nada, depois botou CMI, com essa idéia de divulgar a parada. Quando eu deixei de assinar só CMI, é porque já tinha outras pessoas fazendo vídeos no CMI, e eu sim, gosto da idéia, ou seja, apesar de eu não gostar da idéia do autor, do cara: ‘’ah, esse filme é do Videohackers’’. Sim, que eu gosto que quem tenha visto um, saiba que o seguinte foi a mesma galera que fez, sabe?

BBN: Que pro...

Videohackers: Então, nesse sentido, nesse sentido eu queria parar de usar a assinatura CMI por que eu não queria que achassem que é a mesma coisa.

BBN: É diferente do anonimato, do domínio público, é uma personalidade, um personagem que é autor. Não é isso?

Videohackers: Exatamente...

BBN: Entendi.

Videohackers: ... Exatamente.

BBN: É... Qual que foi a participa... Como que foi a construção do... A pré- produção do A20? Que foi... Dá pra gente falar que a pré-produção do documentário foi praticamente a pré-produção da própria manifestação, não é isso?

Videohackers: Cara, mais ou menos assim. É... Como é que foi isso? A gente... O CMI começa em São Paulo no final de 2000, comecinho de 2001, tá? Pouquinho depois, acho que foi Fevereiro, ou talvez tenha sido Março, mas eu acho que foi Fevereiro, passou uma menina do CMI de Nova York, no Rio, e o Jacaré, que é um cara, enfim, do movimento anarquista e tal, que é quem começou o CMI no Rio comigo, ele conheceu ela por e-mail, sabia que ela ia estar, entrou em contato com ela, por que a gente já tinha um tempo antes, não sei te dizer quanto tempo, mas já tinha um tempinho, é... A gente... É... Tinha posto legenda no primeiro vídeo do CMI que chamava Chantendaw.

BBN: Ah é?

Videohackers: É... Não. Show Dawn em Seattle, era Show Dawn em Seattle. E a gente tinha posto legenda, eu... Enfim, no Rio, eles tinham chegado para um movimento anarquista. Eu não usava internet, não tinha nenhum tipo de ativismo virtual, nenhum contato com nada disso, não sabia o que era CMI, mas o vídeo chegou na mão da galera do C... Movimento anarquista e como eu trabalhava com vídeo, me pediram pra legendar, e eu legendei o vídeo. Isso bastante antes do A20. É... Aí quando essa menina teve no Rio e o Jacaré me... Entrou em contato comigo, ele me ligou tipo: ‘’ porra, lembra daquele vídeo de Seattle?’’. Eu: claro. ‘’Ah, então, estou aqui com a pessoa fez... Que é da galera que fez aquele vídeo’’. Daí conhecia não sei o quê e tal. Aí a gente marcou de se encontrar, e... Aí eu cheguei lá, e ele: ‘’Pô e tal’’, explicou o quê que era (eu não sabia nada), ele falou: ‘’ E agora a gente está começando essa parada aqui n Rio’’. Eu falei ah é, que maneiro. Nós quem? E ele falou: ‘’Eu e você, agora mesmo’’.

BBN: Nós já começamos, essa é a primeira reunião.

Videohackers: Stampt... ‘’Nós estamos começando’’. Ah é, quem? Nós, agora mesmo. E aí a parada foi que a gente entrou em contato com o pessoal de São Paulo, por que eles já estavam trabalhando, já existia a página, já tal... E eles estavam preparando o A20. É... Pra gente... Não sei se você olhou os editoriais da época...

BBN: Olhei.

Fabianne: Pra gente se era, assim... Era empolgante, mas era uma ‘’marceanada’’, assim, caralho, o quê que esses caras estão fazendo, sabe. É... Será que vai ser isso tudo e tal? E aí a gente falou: ‘’ Porra, vamos pra lá’’. A gente já tinha dito: ’’Temos que ir à São Paulo conhecer esse pessoal’’. Falamos: ‘’Ah vai ser a ocasião perfeita’’.

BBN: Na verdade o material que tem na internet hoje Videohackers, é meio lacunado assim, tem muita coisa de... ‘’ Veja como fazer... Participar da oficina de batucação, veja como fabricar os escudos, veja o mapa do lugar’’. Mas aí os liks estão todos ‘’quebrados’’ assim.

Videohackers: Ah... Entendi.

BBN: É mais assim... É intrigante mesmo assim. O povo mesmo... Meio que preparou um... Uma reunião anti OMC lá na... Estava pensando... Eu... A impressão que dá é que eles estavam preparando batalha de Seattle, só que na Avenida Paulista.

Videohackers: É, assim, sem andar em toda a crítica que a gente pode fazer, dos erros, e tal, por que eu acho que têm alguns, é... Realmente era um pouco isso, mantida as devidas proporções, e, enfim, acho até que faltou uma... Não só experiência, por que eu acho que era a gente que não tinha tanta experiência em movimento social naquela época, e que hoje sim, tem. É... Mas... Era meio importar o modelo, um pouco, eu acho, assim, né, tentou fazer uma crítica meio, enfim, sem entrar muito. Mas aí o quê que aconteceu, a gente: ‘’pô que do caralho, e tal, vamos’’, e aí a idéia de levar a câmera era obvia, eu enfim, já tinha filmado alguma coisinha e tal, de manifestação, mas não era isso que eu fazia, aliás, eu não pensava em fazer documentário. Eu já, enfim, já estava a anos trabalhando com cinema, com tal, mas o meu negócio era ficção. Eu achava que ia fazer fotografia, e tal, mas vamos lá, levar a câmera, essa parada é trabalhar produzindo contra informação, o meu é o vídeo. Aí é... O Jacaré ia tipo, gravando o áudio, umas coisas pra botar no site, acho que ele também tirava foto, não me lembro. E o Zé, que era meu amigo, não estava metido no CMI, resolveu ir, vendo os preparativos, vendo a página, ele tinha conhecido a Ana também tal, e falou: ‘’Pô Videohackers, vou com vocês’’. Aí foi pra me ajudar. Pré-produção, assim, vincular a pré-produção do A20 à preparação da manifestação, é falso, por que a gente não participou da preparação, a gente foi espectador. A gente estava ‘’ligado’’ no que estava acontecendo, mas a gente não esteve em nenhuma das reuniões, a gente ainda não conhecia o pessoal de São Paulo, então a gente ainda não tinha a afinidade que depois o A20 criou. O A20 foi isso assim, tipo, depois de ter passado por aquilo, de ter ‘’apanhado junto’’, feito todas as coisas juntos, a ligação que eu tenho com aquelas pessoas é enorme assim. É... Aquele dia criou outra relação com eles. É... Então isso, assim, de pré-produção na verdade foi muito pouca, foi: saber o que aconteceu, foi ir numa loja cheia de material de construção comprar duas máscaras anti gás, dois óculos de natação e um saco de bolinha de gude, que a gente não sabia se ia ter cavalo. E ir pra lá, na direção assim, vamos o quê que ‘’rola’’, sabe.

BBN: O quê que o Zé fez na produção? É... Eu acho que ele segurou o microfone pra você no começo, não é?

Videohackers: É. O Zé, ele acabou podendo fazer muito pouca coisa porque ele foi dos primeiros presos. Ele segurou o microfone nas entrevistas, ou seja, quem fazia a entrevista era eu, mas ele segurava, ele me ajudava tipo, coisa básica de produção, sabe, precisa localizar alguém, precisa carregar uma bateria, precisa tal e levava a mochila com equipamento. É... Só que na primeira confusão ele foi preso.

BBN: Qual que foi a primeira...

Videohackers: Ele foi botar...

Videohackers: Cara, a primeira confusão foi no momento que a galera de Santos, do CAVE: Coletivo Alternativa Verde, eles, na hora que o sinal estava fechado, eles abriram uma faixa, ou seja, eles não fecharão a Paulista, mas a polícia acusou eles de fechar a Paulista. É... Aí eles abriram uma faixa...

BBN: Foi aquela primeira pancada que aparece no vídeo, né?

Videohackers: Isso, isso. Aliás, estou lembrando, o Zé não foi preso ali não, ele foi preso na segunda, porque aquela primeira é ali. Aí a segunda, quando o ‘’bicho pega mesmo’’, quando a polícia se alinha por trás da gente, e vem pra ficar... Avançam na nossa direção, foi ali, tipo, eles vêm, dão porrada, o Zé está por perto, é... Aí começa gás, começa tudo, e quando ele vai botar a máscara, eu tinha dito pra ele, mas o Zé é meio ‘’desligado’’ e isso você não preciso dizer, ele não tinha ajustado nem a máscara, nem os óculos. Então, quando ele foi botar, (não me lembro só), acho que estava apertado demais, e aí ele não conseguiu botar, e entrou numa farra MarCher pra ajeitar, e aí estava com o olho todo ruim. E dentro da farra Mar Cher, entrou a polícia, colocou a arma na cabeça dele e levou preso.

BBN: Com a sua bolsa junto.

Videohackers: Com a mochila, com tudo, aliás, isso ajudou ele a ser solto logo. Ele foi o primeiro a ser solto.

BBN: Por quê?

Videohackers: Passou umas horinhas lá. A gente tinha feito umas camisetas e, aliás, isso sim que foi pré-produção do vídeo. A gente tinha feito umas camisetas do CMI que botava uma ‘’Imprensa’’ gigante nas costas, de propósito, era pra em caso de repressão e tal, pra identificar a gente como imprensa. Na hora que estava na delegacia aquele montão de gente, umas setenta pessoas, de joelho de frente pra parede, alguns apanhando. É... Na hora de bater, não batiam no Zé, por que justamente estavam de costas, e tinha aquele imprensa imenso nas costas. Ele protestava, dizia: Eu não tenho nada a ver com isso, eu sou jornalista, não sei o quê lá, até que chamaram ele, não sei, delegado, não sei exatamente quem, e o equipamento ajudou ele, por que ele estava com nota fiscal do equipamento, era um equipamento, enfim, que não era uma câmera de... Não era um pouco super

profissional, era uma VX 1000, mas que na época era bastante moderna, e valia um dinheirinho, e ele estava com nota fiscal, com tudo. Então quando os caras viram, eles levaram mais ou menos, á sério, o Zé, e aí perguntaram: ‘’ onde é que está a câmera, onde é que estão as fitas?’’, e ele deu uma... Ele ‘’tirou uma onda’’dizendo: ‘’ Ah, essa hora já estão na redação’’. É... E aí foi isso...

BBN: Os caras entraram em pânico né.

Videohackers: É. E, enfim, foi isso, ele acabou saindo e depois foram soltando pouco a pouco todo mundo.

BBN: Bom, mas e aí? É... O Zé teve que ficar segurando o microfone? Por que... Você estava usando um Shure, é... Você...

Videohackers: É, um normal...

BBN: É, um Cardioidisinho, beleza.

Videohackers: Beleza.

BBN: Mas assim, no meio daquela... Do ruído da produção, você... Não dava pra chegar perto o bastante, então você tinha que botar alguém segurando com cabo de microfone cumprido perto da boca da pessoa, não é isso?

Videohackers: É, e também era a primeira vez, (eu acho), que eu fazia entrevista assim, sabe? Sem... Com o meu equipamento, entrevista numa situação caótica, não o quê lá, então na dúvida, é microfone de mão, maior zueira, tal, bota o microfone lá na boca da pessoa que funciona.

BBN: Tá, mas...

Videohackers: É...

BBN: Hã?

Videohackers: Isso.

BBN: Bom, me conta uma coisa, tem... A polícia faz o primeiro ataque, aí tem uma seqüência, no vídeo tem uma seqüência de correria assim.

Videohackers: E...

BBN: É... Aparece uma cena de uma bomba de efeito moral que cai... Que fica perto de você. Você... Porque que você não... O quê que aconteceu naquele momento? Você não fugiu...

Videohackers: Cara,...

BBN: ... Você não viu? O quê que aconteceu?

Videohackers: Primeiro que foi muito rápido, é... A bomba caiu, não teve tempo de pensar muito. A minha idéia era chutar ela pra longe, mas não deu tempo.

BBN: Ela estourou na sua canela.

Videohackers: É. Até por que eu esperava que ela fosse de gás, não que ela fosse explodir de efeito moral, eu achava que ela ia ser só de gás, porque eu nunca tinha visto uma bomba de efeito moral de perto né, já tinha escutado, obviamente, um monte. Mas ela vinha soltando fumaça, eu não sabia disso. Então ela vinha: Xiuixiuuuu... E já atiraram ela pra ser no meu pé mesmo, ali naquele lugar só estava eu, e eu estava filmando eles. Então, eles jogam ela pra mim, eu vejo quando ela já está perto, não tinha visto ela vindo de longe. E eu tentei chutar, era meio, o quê que eu posso fazer? Tirar isso de perto de mim, só que não deu tempo, ela estourou. E aí estoura na minha perna, eu tenho mesmo, eu falo isso no vídeo do Bredy e é verdade. Passando a mão pela minha perna você sente assim, pedaço da bomba dentro da perna.

BBN: Aquele plan detalhe das canelas do Videohackers é o plan detalhe das canelas rebentadas por essa bomba, é isso?

Videohackers: Exatamente...

BBN: Entendi.

Videohackers: ... Exatamente.

BBN: É, vem cá Videohackers, é uma coisa interessante assim, pra uma... Se fosse pra fazer um vídeo assim bem figurativo do que aconteceu, é... Eu imagino que aquelas cenas assim, da correria e tudo, não ficasse. Tem uma boa parte do vídeo que são imagens assim, de... Tremidas, borradas e tal. Qual que foi o seu motivo de manter aquelas imagens no vídeo?

Videohackers: Cara, desde aquela época já me interessava, e eu acho que isso no vídeo do Bredy fica bastante claro, é, mostrar as condições de produção das imagens que você está vendo, ou seja, não é só o filezinho, só o momento que tenha tal, eu acho que a correria diz muito, eu acho que o tremido, a bomba que estoura na perna, ou todo mundo correndo, a câmera sacudindo, diz muito

sobre que situação era aquela, em que condições a pessoa que estava filmando aquilo filmou. Então, eu acho que é uma informação importante...

BBN: É...

Videohackers: ... Mesmo que não seja o padrão do quê que é correto, ou do que deve ser buscado, numa maneira clássica de ver. Agora, isso é meio obvio hoje, que sei lá assim, os filmes de Hollywood quando querem transmitir veracidade no que eles estão filmando, mesmo sem haver nenhuma tensão, eles botam câmera tremida, botam esse tipo de coisa, pra transmitir exatamente vera semelhança, pra transmitir essa veracidade que eles na têm.

BBN: Pode crer, mas a... É... Por exemplo...

Videohackers: No começo naquela época eu fui mais intuitivo, pra mim. Não me lembro mais...

BBN: Pode crer.

Videohackers: ... Não sei se eu tinha claro.

BBN: Bom, vendo o A20 Videohackers, a... Me parece... O que me transmite aquilo, assim, mais do que qualquer informação, me dá... Me ponho no seu ponto de vista, entendeu? Me ponho na pele de quem está lá num estado de desorientação assim. Você não tem... Aquilo não é uma forma de transmitir informação, mas de compartilhar um estado de espírito, será?

Videohackers: Isso é transmitir informação, uai.

BBN: É, mas de um jeito que você não tem uma informação assim: ‘’Ah, eram tantos policiais, eram tantos manifestantes. Os manifestantes jogaram pedra primeiro, ou não, e tal’’. Aliás, como é que foi essa história das pedras hein?

Videohackers: As pedras foram depois da polícia enfiar a porrada.

BBN: Que a galera começou a tacar pedra.

Videohackers: É. É isso que eu te contava da primeira vez que eles batem, quando o CAVE abre a faixa e tal, a manifestação estava super pacífica e efetivamente estava combinado não criar tensão. Por que a gente não queria que saísse porrada antes do Banco Central. A gente sim, estava preparado pra eles querem dar ‘’porrada’’, a gente sabia que, provavelmente ia acontecer, mas a gente queria que isso acontecesse na escadaria do Banco Central, por que tinha um plano, até bastante detalhado e ensaiado, de bloqueio à porta do Banco Central, inclusive tentativa de entrar. E

o plano era entregar uma carta gigantesca, de vários metros, enfim, não sei se 2x3m, o envelope era de 2x1m, e aí dentro tinha uma carta enorme que dizia: ‘’ALCA nem fudendo’’, e a gente queria entregar pro presidente do Banco Central. É... E tinha mesmo assim... O plano era bem estabelecido, assim: Situação A: se a gente está aqui, assim assim, eles vêm por aqui. Situação B: se eles vêm por aqui. Situação C: se eles vêm por ali. Enfim, tinha uma coisa assim, bastante elaborada, e exatamente por que pessoas sabiam disso, e estavam preparadas pra isso, a combinação era não criar polêmica, sabe, não criar conflito. O ‘’lance’’ das pedras ‘’rolou’’ por que eles ‘’baixaram a porada super de graça’’, porque eles também... Que aí é uma coisa que eu acho que faltou ou não sei se faltou, mas talvez a mim, parece que sim, é... Faltou pensar assim: ‘’ A polícia vê aquele monte de gente de escudo, máscara, capacete, por mais que pra gente a gente tinha claro que eram instrumentos de defesa, por que nenhuma dessas coisas que estou falando serve pra atacar, pra polícia era uma afronta ’’, né. Eles nunca tinham visto aquilo.

BBN: Tipo, é uma ofensa pra eles resistir, né?

Videohackers: Claro. Pra eles era agressão, enquanto pra gente a gente tinha claro que aquilo era mecanismos de defesa, pra eles era uma ‘’puta’’ de uma afronta. Então, eles agiram de acordo com isso. É... Eu, hoje em dia, eu sou muito crítico a num contexto em que não está o cumprido tão claro, você criar essa atitude de conflito, por que o que faz é que a polícia, ela sempre pode ser sempre mais violenta que você, né.

BBN: É verdade.

Videohackers: Então eles sempre podem se proteger mais e ‘’baixar porrada de fundo de chinelo’’. A galera jogou pedra. Eu acho natural, é... Não vou defender, mas eu acho natural.

BBN: Mas você coloca...

Videohackers: E aí você falava assim do vídeo, no que você tanto explicara a situação e tudo isso, tem uma coisa assim, eu sempre... Na minha cabeça, o vídeo do A20 ele sempre foi provisório, inclusive, ele teve várias versões, eu não sei se você chegou a ver as primeiras. É... A primeira versão, enfim, quase que no mesmo dia existia já uma coisa. Na mesma semana já existia um vídeo de quinze minutos, que mais ou menos tinha lá as imagens mais importantes. É... O... A versão que acabou sendo a definitiva foi por que eu ia viajar e tinha que deixar pronto, o vídeo já estava inscrito num festival de cinema, já estava porra... A galera já estava divulgando à beça, então tinha

que ter uma versão definitiva. Eu sempre tive a idéia de fazer uma coisa mais longa e mais ampla, sobre o movimento em geral, eu cheguei a ter todo o clipe do quê que tinha saído do A20, eu cheguei a ter imagem de várias outras pessoas que filmaram naquele dia.

BBN: Pois é, o quê que aconteceu com essas imagens, Videohackers?

Videohackers: Eu tenho elas até hoje, só o quê que aconteceu foi que... Era a primeira vez que eu fazia um filme meu. É... Eu queria, e é uma coisa que acontece com muita gente, eu queria falar de coisa demais. O projeto virou grande demais pra mim, eu não tive capacidade de realizar ele. É... De alguma maneira eu sim, tive, e é o filme do Bredy. De alguma maneira a versão estendida do A20, a versão definitiva do A20, virou o filme do Bredy. A entrevista que eu fiz com o Bredy era pra esse projeto.

BBN: Entendi.

Videohackers: Depois daquela entrevista, em Maio de 2001, ou seja, estamos falando de um mês e pouco depois do A20. A entrevista base do filme do Bredy, tá. É... E eu fui fazendo coisas, eu queria falar do movimento em vários lugares, das diferenças, das semelhanças. Eu queria... Na verdade eu queria falar de coisa demais e aí não consegui. O projeto ficou estacionado, e eu realmente assim, não vou dizer que eu nunca cheguei a dizer desisto, mas também não tive a capacidade de dizer vou pegar e vou fazer de verdade. Fui fazendo outras coisas, fui aprendendo, continuei produzindo, pro CMI fiz coisa pra caralho, e... Aí foi isso. E quando o Bredy morreu que eu fui rever esse material eu senti que tinha que fazer alguma coisa com a entrevista do Bredy, e claro, como o material era pensando nesse antigo filme ele tinha um pouco a forma de algumas coisas que eu queria dizer. Então, por exemplo, quando ele comenta de ação direta, quando ele comenta de... É... Das diferenças e semelhanças das ‘’lutas’’ nos vários lugares, quando ele conta de Seattle , conta de Braga, é por que... Isso era um pouco o que eu queria contar nessa versão estendida do A20. Então acaba que o filme do Bredy é um pouco esse filme que eu queria fazer misturado com um filme sobre o Bredy e aí acaba saindo muito, isso que você identifica de, dessa... Das imagens tremidas, do tal, que é transmitir as sensações dessa pessoa que está nesse lugar com essa câmera.

BBN: Deixa eu te falar...

Videohackers: Então acaba sendo um filme meio que sobre isso.

BBN: Tá, mas voltando assim, as imagens que a gente vê no A20 são as imagens tomadas pela sua VX1000, e algumas outras que parecem ser de cinegrafista profissional de imprensa de comunicação.

Videohackers: Imagens da TV...

BBN: É.

Videohackers: ... São imagens da TV.

BBN: Vocês foram gravados da TV?

Videohackers: É... Cara eu já não me lembro já se aquelas são as primeiras, só as primeiras que a gente conseguiu gravar da televisão ou se já viam do clipe. Mas ouve um critério de pressa assim, por que a gente queria... Botando só as minhas imagens ali, não dava pra entender o quê acontecia é... Então eu queria botar alguma coisa, mas também não dava pra ver as várias horas de imagem que a gente tinha de arquivo. Então ‘’roulou uma parada’’ de: ‘’ Não, vamos botar aqui duas, três, e foi’’...

BBN: São...

Videohackers: Sempre com idéia de que depois ia fazer uma coisa mais elaborada.

BBN: É... Então tem mais ou menos, quatro situações diferentes ali: Tem da... Do cerco que vocês sofreram na porta do Banco Central, tem um plano de um helicóptero também né, visto de cima e tem...

Videohackers: Da mesma situação?

BBN: É. Da mesma situação, eu acho, e tem mais uma do Francisco Rôrer negociando com a galera assim, essas todas foram de cinegrafistas de... Da, acho que TV Gazeta?

Videohackers: O Rôrez, eu não me lembro se tem alguma da TV não, tem as minhas que eu estava ali e gravei ele bastante de perto.

BBN: Não, tinha um...

Videohackers: Ah não, mas tem algum momento depois, acho que tem um plano sim, acho que tem um plano dele.

BBN: Tem, tem um plano dele falando antes da pancadaria final assim, falando que vai passar... Que ele, inclusive... ‘’ Nós vamos zerar e vamos ver o quê que vai acontecer’’. A fala dele é essa. Esse plano veio de alguma... Mas isso foi negociado com o pessoal das imprensas de comunicação, ou foi copiado?

Videohackers: Porra nenhuma, copiado não.

BBN: Hã?

Videohackers: Foi copiado...

BBN: Foi copiado da TV né.

Videohackers: ... Não existia uma negociação.

BBN: Não? E você... E ninguém veio atrás de você depois por causa disso?

Videohackers: Ah... Imagina.

BBN: Imagina né. Tá bom beleza...

Videohackers: Hoje eu não faria isso, mas na época nem me preocupei...

BBN: Por que você não faria?

Videohackers: ... A gente tirou os logos.

BBN: Apagou os logos, né?

Videohackers: É.

BBN: E os o... Quem mais... Quais são as outras imagens que existiam da manifestação? De quem que era, como é que elas estavam?

Videohackers: Cara eram muito ruins. As que chegaram pra mim... É cha... Não bota... Não diz que eu disse isso não por que é meio desprezar o trabalho dos outros, mas eram muito ruins. Eu na verdade, algumas eu até já tinha na mão quando eu fiz a versão final do A20, final, essa provisória, mas não tinha informação assim, é... Mesmo que eu acho linda ‘‘a coisa’’ tremida e tal, eu acho que era tremido demais e não... Nem isso transmitia, sabe? Eu não me lembro mais, eu lembro que teve um pessoal que eu até fiquei em contato e tal, não me lembro o nome, é... Que me pediam, estavam interessados, queriam cópia do vídeo final, não sei o quê lá. É... Eu sempre fui muito ruim com essa

coisa de contato, você já viu, você estava tentando me encontrar pra isso agora, você já viu a dificuldade. Eu nunca fui muito...

BBN: Um ano te ‘’caçando’’, né, bicho.

Videohackers: ... Pra essas coisas... Mas eu não lembro, é... Isso daí, a galera do CMI de São Paulo é que me ajudou a recolher material, e tudo isso. O Pablo aí foi fundamental.

BBN: Tá... Bom, muito bem, é... Falando um pouco da montagem do A20, primeira... Coisas bem globais, assim, uma coisa que é significativa, o final do vídeo A20. O final do A... Do vídeo não é o final do acontecimento, né. Aquela cena que você coloca dos dois rapazes andando com você na rua, acusando a polícia de fascista, aquilo aconteceu antes daquele final. Não é isso? Desculpa.

Videohackers: É. Como é que você sabe disso?

BBN: Ah, eu sei por que eu sou pesquisador Videohackers. Porque que você inverteu o final?

Videohackers: Por que não tinha final. Não tinha nada que tivesse cara de final, aquilo pelo menos dá uma afirmação categórica, não sei o quê lá, que dá uma cara de final. Porque na verdade a polícia foi dispersando a gente e chegou um momento que a gente já nem sabia onde as pessoas estavam, pra onde iam, sabe? Uma coisa muito de: ‘’ E agora quê?’’. Então a gente se retira, resolvi ir embora, mas como?Pra onde? Então não teve uma ‘’coisa’’ com cara de final. Foi, enfim, não sei se hoje eu montaria igual, não sei hoje, que final eu daria. No momento foi o que eu encontrei de final, sabe?

BBN: Eu só saio daqui...

Videohackers: Cara de...

BBN: ... Morto.

Videohackers: É. Pelo menos era uma afirmação taxativa, e tal. Estive pensando hoje, depois da morte do Bredy, ‘’puta que pariu’’.

BBN: É uma bravata, né Videohackers?

Videohackers: É. Totalmente, totalmente.

BBN: Tem várias bravatas no vídeo, não tem?

Videohackers: Você acha?

BBN: Eu acho que tem.

Videohackers: Eu não revejo o vídeo do A20 há muito tempo. Eu já o vi ele Um milhão de vezes, daí faz anos já, eu acho que eu não vejo.

BBN: É, vejo ele por muito tempo. Tem uma até... Tem a cena do um punk de Belo Horizonte também que fala assim: " Ah é, linha de frente é assim mesmo, né , taquei pedra, e é isso mesmo''. Hã?

Videohackers: Aquilo é o Zímbel. É bravata, aquilo é bravata também, completamente.

BBN: E tem uma bravata que você montou né? Tem um cara andando mostrando os braços assim, dando ‘’banana’’, e aqui emenda num chicote com os policiais supostamente olhando pro cara.

Videohackers: Antes de qual?Dessa eu não me lembro qual é. Ele dando ‘’banana’’ em que situação?

BBN: Ele está antes... Logo depois do... Da cena em que aparece o rapaz da... Do CAVE espancado. Que ele... Ele vira um homem plarca, né: ‘’ Sou... Eu fui espancado por que eles não querem a termoelétrica em Cubartão’’.

Videohackers: Hã?

BBN: E em seguida aparece assim... Tem a galera gritando: ‘’ abaixo repressão’’, e aparece o...

Videohackers: Ah, não, já sei, já sei. Não, mas aquilo era aquela situação mesmo. O cara estava dando a ‘’banana’’ para os policiais que estavam ali mesmo.

BBN: Isso é uma coisa que acontece é... Muito freqüentemente no A20, da maneira como ele está disponível na internet, em que a compressão é alta, o número de quadros por segundo é baixa, então você... Tem horas que você não sabe o quê que foi corte o quê que não foi.

Videohackers: É, é. Não, mas mesmo que tenha corte (que eu acho que ali até tem corte), mas era a situação real, sabe? Não é que eu esteja juntando duas coisas que não estavam juntas não.

BBN: Não, tem... A luz está mais ou menos parecida, mas tem alguns cortes assim que acontecem umas elipses que aumentam a dramaticidade do vídeo. Tem essa, tem uma hora que está o pessoal fugindo da polícia e que tem uma hora que os caras... O ca... O Policial... Só um policial individual atrás de um manifestante e o cara tem que vol... assim, e o cara tem que voltar, porque ele começa a fugir, né, não dá pra ver as pedras porque a imagem está muito granulada, mas dá pra ver que o

cara foge. Você... Como é que você operou a montagem, assim? Você contava com essa... Com o efeito de desfaçamentos de corte por causa da compressão, e da... Do estroboscopismo?

Videohackers: Nenhuma.

BBN: Hã?

Videohackers: De jeito nenhum. Eu nunca tinha feito compressão de vídeo, é... O primeiro vídeo que eu tentei comprimir é o do A20. De fato, a compressão que está na página, não é a que a gente construiu naquele momento. A que a gente construiu naquele momento era bastante pior, se via bastante menos, e não, eu nunca pensei no vídeo como o lugar ou o primeiro dele sendo a internet. É... Pelo contrário, eu sempre pensei no vídeo com qualidade, eu sempre montei ele com o critério do que eu via mesmo. Agora, até outro dia estava começando a fazer as minhas próprias coisas, era o primeiro vídeo que eu montava por minha conta, em que eu era montador e diretor, sabe? E que eu podia fazer o que eu quisesse. Então eu estava descobrindo também como fazer as coisas. Coisas que eu fiz, eu não faria, ou coisas que eu aprendi a fazer melhor depois, sabe?

BBN: Bom, mas esses cortes, assim, de criação de... De criar algumas continuidades, é... De to... Cria um efeito claramente de que se tratava de uma tomada só. Às vezes são duas ou três tomadas.

Videohackers: É, é... Eu estava tentando mesmo fazer isso. É... A história de criar continuidade através da montagem. Que hoje eu me interesso bastante, aquela coisa de ação nia, ar cultura, que ação miki não há uma continuidade. Mas eu ainda busco em vários sentido isso porque, é o que o público espera né? O público espera a montagem invisível, a montagem que não veja os cortes. Então eu acho que a gente tem que fazer um equilíbrio entre, sim assumir que é montagem, sim assumir que todo o discurso é isso, é um discurso e não a realidade, mas por outro lado, tentar que ele tenha continuidade, por que senão, se for só ruptura, o público não consegue ver.

BBN: Beleza. É... Quando você usou essa... Na montagem, as imagens dos cinegrafistas profissionais e tal, gravadas da televisão, havia um interesse particular de criar uma... Contraste entre os pontos de vista, entre as perspectivas?

Videohackers: É... No, na... No projeto, esse de fazer uma continuação mais definitiva, sim. De fato, eu queria fazer o, como era o discurso dos mídios, né, da mídia, e eu não sei, contrapor mesmo ao nosso discurso. E, inclusive, analisando o ponto de vista, onde é que eles estão, se estão no helicóptero, se estão atrás da polícia, e comparando com o nosso. Na... A versão que existiu, é...

Tinha uma função muito de que se entendesse esse cerco, porque só com as minhas imagens não se entendia. Principalmente na questão do Banco Central.

BBN: Bom, me parece que, acontecem os dois resultados, você tem claramente uma... As imagens são mais definidas, mais verdes, e mais, muito seguras, assim né, dos cinegrafistas profissionais.

Videohackers: Ah...

BBN: Fica muito é... E assim, Esse efeito de contraste acontece também, assim.

Videohackers: É, porque, assim, além de que eles são câmeras profissionais, eles estão longe, eles estão em situação segura, eles... Claro que isso se transmite, e até a coisa de que a qualidade da imagem fosse ruim, eu gostava. Por que é meio isso né, por que acaba sendo uma metáfora pra qualidade da informação que eles transmitem.

BBN: Como assim?

Videohackers: Eles transmitem uma ‘’informação de merda’’ e a qualidade da imagem deles no meu vídeo também é uma ‘’merda’’. É muito pior do que a minha, porque a minha original é ADV e a deles original é VHS, original que eu tenho né.

BBN: É... E o... E a Laranja Mecânica em Videohackers?

Videohackers: Boa pergunta. Naquela manhã, antes de sair pra manifestação, a gente estava na casa da Tóia e ela tinha um em vinil, a trilha sonora do Laranja Mecânica.

BBN: Eu também tenho em vinil a trilha sonora do Laranja Mecânica.

Videohackers: É. E a gente... Foi o que a gente ficou escutando antes de sair. É... Eu me lembro de está filmando e estar com a música do Laranja Mecânica na cabeça. E então depois, foi tipo, não tinha a menor dúvida de que música que eu queria usar entendeu?

BBN: Não vou perguntar se você pediu pro Valter Carlos, aliás, Vide Carlos, direitos pra usar a música.

Videohackers: O quê que você acha?

BBN: Eu não vou perguntar isso. Eu vou perguntar é... Só se... Qual que é a... O sentindo da Laranja Mecânica com o A20? Por que assim? Assim, se isso não É... Efetivamente é por que você

estava impregnado, mas assim, o quê... Vendo o vídeo aquilo tem milhares de interpretações possíveis... Qual que era... O quê que você queria com aquilo, bicho?

Videohackers: Toda a questão que pressionasse a relação com a coisa da violência ou da ultra violência, se você quiser. É... O próprio questionamento do quê que é violência, quem que é violento, é... Tudo aqui... O Laranja Mecânica vem, enfim, questionar isso pra ‘’caralho’’, né, qual é a solução pra violência também, O quê que é ser um bom cidadão, tudo isso, e claro, as imagens do A20 eram violentas pra ‘’caralho’’né, e a violência não partia exatamente de nós, né, partia dos que se supõem que defendem a ordem. É... Então é isso, eu acho que dá mil leituras mesmo.

BBN: Mas é... E você diria que esse é o propósito de falar assim: ‘’Estamos aqui, se acusarem a gente de violência, olhem pra quem começou’’. Muito bem, é... Quê mais que eu teria de perguntar é a questão do processo de distribuição do vídeo, como é que foi feito, porque tem...

Videohackers: Cara, é... Fala, o quê que você ia dizer?

BBN: Não é por que assim, no, na página CMI tem vários comentários assim, reclamando, ah, está difícil de ver, não está conseguir baixar, e tal. Outro dia eu conver...

Videohackers: É porque...

BBN: Hã?

Videohackers: Funcionava direito né cara, a compressão que eu te falei, a primeira compressão do vídeo era uma ‘’merda’’, inasistível. É, nem a gente tinha conhecimento pra comprimir vídeo, e quando eu digo a gente, era quase geral no CMI, por que nem a galera dos Estados Unidos conseguia ajudar. Você tem que pensar que, porra, eu tinha uma conexão por modem, subir vídeo era uma coisa que tardava assim... Demora assim, dois dias tentando subir um vídeo com uma aparelhagem de ‘’merda’’, e aí falhava no final, você tinha que começar de novo. É... Então assim, a distribuição por internet, eu acho que só funcionou depois. Mas no momento houve uma distribuição muito potente em VHS. É... A gente fazia um esquema de que, se você der uma fita pra gente, ou der a grana que custa uma fita, a gente te dá uma cópia do filme. E eu perdi a conta, mas forma milhares de cópias. Foi... Foram muitas, muitas. É, e foi isso, na verdade o que chegou às pessoas, isso de ver o A20 na internet, foi posterior. A compressão que tem e que você diz que é ruim é bastante posterior ao A20.

BBN: E além dessa distribuição, como é que... Quem que procurava, como é que era feito? Era pelo correio?

Videohackers: Cara, tinha um pouco de tudo, tinha correio, tinha uma coisa forte em São Paulo né, por que como tinha acontecido São Paulo e lá mais gente sabia do que tinha acontecido, mais gente estava envolvida, mais gente estava interessada. Lá foi muito potente o boca a boca mesmo. No Rio, a gente fez muita sessão desse vídeo. Mais muita mesmo. Como que... O que eu faço até hoje assim, que é pegar e mostrar o filme aonde puder, seja universidade, seja uma favela, seja um evento no meio da rua, seja festival de cinema, o que for. E o filme era muito impressionante, as pessoas não esperavam que uma repressão dessa envergadura, pudesse acontecer no centro de São Paulo, no ano 2001, sabe, é... Todo mundo ficava muito impressionado, então o filme, é, gerava um boca a boca assim muito forte. Isso foi o que fez, enfim o CMI virar conhecido, o vídeo ficar conhecido, e tal. E isso em um público muito diferente, ou seja, da mesma maneira que em festivais de cinema, nego se amarrava, galera mais artista ficava impressionada, nos movimentos sociais a força era óbvia, e mesmo por gente não interessada por política, ‘’piravam’’ com a coisa, enfim, com o nível, né, da violência, da repressão. Então acabava isso, tendo uma divulgação boa por que era inusitado, era surpreendente e forte.

BBN: Com... Você me contou há algum tempo por e-mail, que você tinha, vocês faziam umas sessões... Todo tipo de público assim, conta mais, um pouco mais com calma isso, como é que era isso. Como é que aconteciam essas exibições?

Videohackers: Cara, isso é como eu faço até hoje, né cara. O vídeo do Bredy foi a mesma coisa, só que hoje eu já tenho mais experiência, e uma rede de contatos melhor. Mas era assim, a primeira, porra, eu cheguei naquela primeira semana, eu já mostrei o vídeo na minha universidade. Todo mundo ‘’pirou’’, me chamaram pra botar em mais lugares. Aí você tem um amigo que organiza não sei o quê no CCBB, que ‘’bota’’ lá, outro é professor de comunicação na faculdade não sei qual e te chama pra ir lá. Aí não sei quem da rádio comunitária não sei qual estão organizando um evento e bota lá também, e um grupo anarquista que se reúne toda terça-feira também, é... Enfim, ou seja, de lados muito diferentes vão chegando pedidos pra botar o vídeo, sabe?

BBN: E mais, só...

Videohackers: E aí é isso.

BBN: Você ia a convite.

Videohackers: É... Ou, inclusive, tentando lugares que a gente achava interessante, que podia tentar botar, entravamos em contato pra tentar botar.

BBN: Por exemplo?

Videohackers: Por exemplo, deixa eu pensar. Porra você está me fazendo puxar na memória., deixa eu pensar aqui. É... Bom, primeiro o Festival, que foi o Festival de Cinema Universitário, foi eu que fui atrás pra pedir pra ‘’botarem’’. É... Teve situação, por exemplo, com sem teto em São Paulo, que a gente foi lá propor de colocar o vídeo, é... Não sei cara, a gente fez tanta sessão que me resulta um pouco difícil assim lembrar especificamente das sessões, que foram muitas.

BBN: Geralmente ele era exibido junto com que material? Que outros vídeos?

Videohackers: Ah não, em geral era só o A20. O A20 e a vinhetinha que é um pouco, quase que parte do A20, por que a gente sempre divulgou junto, que era aquela vinhetinha de um minuto sobre o CMI. É... O evento praticamente sempre consistia em mostrar os dois vídeos, e fazer um debate depois explicando o quê que era o CMI, qual era a proposta, como é que o pessoal podia participar, e tal.

BBN: Era um vídeo de propiciamento de participação.

Videohackers: Totalmente, era quase um institucional do CMI.

BBN: ‘’ Venha e apanhe conosco’’.

Videohackers: Algumas pessoas perguntavam: ‘’Mas vem cá, o quê que vocês estão querendo? Apanhar?’’. E a gente tinha que explicar ‘’ Não, a gente quer ninguém mais apanhe, que as pessoas possam fazer manifestações. Queremos denunciar que a polícia bate e que não pode bater, e tal’’. Mas enfim, claro, cada um entende como quer né.

BBN: E dava certo?

Videohackers: Pra ‘’caralho’’, eu acho que o CMI chegou a ser, o que é, em parte, pelo A20, pelo vídeo do A20. Acho que foi fundamental, e o crescimento que o CMI viveu em 2001, 2002, e tal, tem muito que ver com o poder que esse vídeo teve, assim, não é pra super valorizar o meu trabalho, mas eu acho que a gente não teria tido o mesmo tipo de alcance, não teria alcançado o mesmo nível de participação que alcançou se não fosse o vídeo do A20.

BBN: Bom, contou-se com a contribuição valiosa da polícia militar de São Paulo na cenografia, né?

Videohackers: Sem dúvida.

BBN: É...

Videohackers: No cartaz do cartaz do A20, não sei se você já viu isso, o cartaz do A20 diz: ‘’ GREM convida’’, como se fosse pra um espetáculo de teatro.

BBN: Não, não vi não.

Videohackers: Ah, busca isso que é muito bom.

BBN: Ah, me acha ele, me manda aí Videohackers.

Videohackers: Você já viu o livro estamos vencendo?

BBN: Sim.

Videohackers: Está lá. É... O cartaz que tem o Bruce Lee com a camiseta A20: eu vou, nunca prestou a atenção nisso não?

BBN: Eu nunca vi esse cartaz cara.

Videohackers: Eu vou pegar o livro aqui pra poder te descrever, espera um momento. É... Eu me lembro que é o Bruce Lee com a camisa do A20, aí estilo Rock Roll, e tinha o Rock in Rio: Eu vou, sabe qual é?

BBN: Sim.

Videohackers: Naquela postura dele de brigar. E... Aqui, estou com ele na mão. Aí diz assim o:

‘’A companhia de teatro Ação Global dos Povos tem a honra de convidá-los pra seu mais novo espetáculo: A20, o dia em que a ALCA parou. Uma peça interativa, escrita e dirigida pelos indivíduos e grupos de São Paulo. Encenadas simultaneamente em: Quebec, San Diego, Cidade do Leste e San Thiago. Aí... Com manifestantes antiglobalização, autos executivos da Paulista e grande elenco. Aí bota em baixo assim, Participação especial: Polícia Militar de São Paulo’’. Foi premonitório, né?

BBN: Isso foi antes do vídeo?

Videohackers: Era o cartaz chamando, do cartaz chamando pro A20.

BBN: Meu Deus.

Videohackers: Enfim, dá uma olhada depois.

BBN: Depois eu vou incluir ele. Perfeito, né? É... Pois é Videohackers, então, acho que estou aqui esgotado de...

Videohackers: Beleza.

BBN: ... Perguntas. É... Você quer falar mais alguma coisa sobre o A20? Eu acho que assim, uma coisa que vale a pena você contar, que você chegou a mencionar, foi assim, o quê o A20... O quê a manifestação de 20 de Abril de 2001... Foi pra criar esses laços entre os participantes do CMI né, do... Do que estava surgindo naquele momento assim. É... Fala... Queria que você falasse um pouco sobre esse momento e essa experiência, falar um pouco do surgimento do...

Videohackers: E... De... Explica de novo...

BBN: ... CMI também.

Videohackers: Cara, desculpa, desculpa.

BBN: Bom, foi uma situação de... Foi uma situação limite né, muito... Que... Vocês criam uma série de laços muito fortes, em função de estarem submetidos à repressão e tudo. Gostaria que você falasse um pouco sobre o sentido da manifestação, não só com o vídeo, mas da manifestação pra consolidar esses laços das pessoas que vieram participar, pra falar um pouco também do início do CMI, como é que o CMI começou, em termos de, como é que esses laços começaram a ficar sólidos.

Videohackers: Ah, te conto umas historinhas que são engraçadas.

BBN: Ótimo.

Videohackers: É... Cara, a gente era muito diferente, de fato ainda somos né. O que era o... Enfim, a gente que vinha do Rio, a gente era como... Ah você conhece a gente festeiro, gosta de beber, de falar ‘’merda’’, fazer barulho, fazer...

BBN: Comer churrasco.

Videohackers: ... Comer churrasco, fumar maconha, enfim, né? Aí chegamos em São Paulo, a gente não tinha nenhuma informação sobre as pessoas de São Paulo. Aí a gente chega, a gente ia

ficar em uma casa que ‘’furrou’’ o nosso contato. Então, já meio tarde, 9h30 da noite, não sei, a gente entra em contato com o pessoal do CMI de São Paulo, quem já tinha combinado de encontrar, mas que... A gente não precisava de casa pra ficar, e de repente a situação mudou a já gente não tinha onde ficar, não sei o quê, e aí eles: ‘’ Ah, onde é que vocês estão?’’ A gente está aqui num bar na Vila Madalena. O Pablo morava ali perto, eles estavam na casa do Pablo, então vem né, Toia, Pietro e Pablo, que eram a verdadeira... O verdadeiro coletivo, né. Tinha mais algumas pessoas, mas eles eram os três que estavam ‘’tocando a parada’’ mesmo. É... E aí, porra, eles chegam, e a gente diretamente de copos, serve cerveja: ‘’Não, não, a gente não bebe’’. Ah, não? Ah... Beleza. Aí conversamos um pouco, e tal, me lembro que o Pablo me pareceu, pareceu à mim não só, a nós três... É... Metido, esquisito, achamos ele esquisito pra caralho. Imagina, depois virou um dos meus melhores amigos. E aí, a gente acabamou indo pra casa da Tóia, que estava morando na casa do Bredy (namorado da irmã dela). Bredy, uma das grandes referências do movimento Strei Edge, em São Paulo, aquela coisa toda Strei Edge né. Então a casa era mega Vigan, mega Strei Edge, e tudo assim. O Zé nem sabia o quê que era isso, eu sabia, por que eu, já tinha anos quede vez em quando ia à São Paulo, eu conhecia as coisas punks em São Paulo, e tinha muito Strei Edge. Sempre achei uma coisa esquisita, mas eu sabia o quê que era. É... Aí a Toia tinha explicado que eles eram Strei Edge, então eu e o Jacaré que sabíamos o quê que era... A gente entendeu. O Zé não. E o Zé quando não entende, ele não pergunta, ele finge que entendeu. Então, a gente chega na casa e a primeira coisa que ele faz é começar ‘’a apertar um baseado’’. Aí tem que ‘’rolar’’ aquela chamada de atenção, tipo: ‘’Pô Zé, não dá cara’’. Quê? Não dá o quê? Pra apertar um beck aqui. Uê, por quê? Não, porque os caras são Strei Edge. São o quê? Strei Edge. E que porra que é essa? É... Cara, é um negócio assim... É meio que uma mistura assim de punk com evangélico. E aí claro, a gente riu pra caralho... O Playkep, o Dede, explicou pra ele o quê que é né, aí ele: ‘’Porra, que merda hein. Oh, vou pelo menos acender um cigarro’’. Garoto aqui não pode não. Caralho, então vamos descer pra tomar uma cerveja. Aí enfim, é... Isso continuou, e porra, fomos... Saímos pra comprar comida pra levar pra manifestação. Aí a gente compra queijo, presunto, não sei o quê lá, não podia guardar na geladeira da casa Tóia, porque não podia guardar bicho morto na geladeira, é... Coisas desse tipo.

BBN: O povo era muito mais radical, não é?

BBN: O povo era muito...

Videohackers: Quando depois...

BBN: ... Mais radical né?

Videohackers: Puta que pariu, era foda. É... Aí, quando depois, depois da manifestação, do Zé ter sido solto, a gente já, (isso no mesmo dia) né, a gente esperando a Tóia sair do hospital, cara só... Porque a Tóia foi sair do hospital, se eu não me engano, às duas da manhã, porque bateram bastante nela, e tal, na cabeça e tal.

BBN: Ela aparece pingando sangue, né?

Videohackers: Pois é, por que ela estava com um capacete de beisebol e os caras bateram no capacete até ele rachar e entrar um pedaço na cabeça dela. Eles deram mais de uma ‘’boa surra’’nela, por que eles bateram nela em mais de uma ocasião. É... Então, gente falou, não porra, a gente... Porque eu tinha que estar no dia seguinte, de manhã, dando um curso de vídeo em uma favela, que é organizado pelo movimento anarquista. E eu tinha me comprometido, era, acho que era o primeiro dia do curso ou alguma coisa assim, e enfim, então a gente tinha que ir embora, mas ao mesmo tempo a gente combinou que não ia embora antes da Tóia chegar. E aí porra, aquele negócio, a casa da Tóia acabou virando meio que um ponto de encontro, de várias das pessoas que estavam, e a gente vendo o vídeo, conversando aquela coisa de... Adrenalínica né, todo grupo com mil histórias pra contar, como é que tinha sido e não o quê lá, e obviamente, eu, Zé e Jacaré, loucos pra tomar uma cerveja, né, você conhece a gente, enfim, pode imaginar. O que a gente teria feito seria subir com a cerveja. Não podia. Aí o Zé dizia: ‘’Porra, vamos descer e tomar’’. E eu me lembro de eu conversando com ele, tipo: ‘’Pô cara, mas a gente está aqui com todo mundo, não tem nada a ver, a gente descer, se isolar da galera’’. Porque justo... Você constrói uns laços muito legais né, de solidariedade e tal, nessas situações fortes, então eu não estava a fim de sair dali. E aí o Fred, de me veio explicando isso pro Zé, é... Se sensibilizou de alguma maneira, e falou: ‘’ Não cara, olha só, vocês merecem. Pode trazer cerveja aí, não tem problema não’’. E aí foi um puta reconhecimento, tipo, o cara que era: ‘’Porra não pode entrar dele de jeito nenhum na casa dele pra beber’’, fez essa exceção, entendendo a diferença e tal, entendendo o momento, entendendo o valor de a gente estar junto. Entender é uma coisa que é meio indescritível, mas que quem já viveu essas situações assim, fortes entende de primeira. Você cria uns laços muito especiais, sabe? A gente não conhecia aquelas pessoas de antes, conhecia do dia antes, de um ou dois dias antes, no entanto viraram amigos, porra, pro resto da vida, eu acho. E isso foi fundamental também pro que virou o CMI, quer dizer, é... A gente não tem que ser babaca de negar o valor do laço pessoal entre as

pessoas que estão ali... É... Sem dúvida um projeto político, vai muito mais além do que esses laços pessoais e tal, e eu acho que os dois são fundamentais. E toda e qualquer diferença que pudesse impedir a gente de trabalhar junto, ou desconfiança, por métodos, por não sei o quê lá, depois desse batismo de sangue do A20, é... Não havia mais desconfiança, entendeu? Havia, enfim, diferenças que a gente tem que aprender a conhecer, mas sempre dês da solidariedade, da confiança, do apoio e tal. E isso foi super importante. Aí o que eu digo que o Pablo no começo me ‘’caia’’ um pouco mal, e porra, depois virou um dos meus melhores amigos. É... A Tóia mesmo de vez em quando eu tenho um ‘’arranca rabo’’ com ela, mas porra, amo de paixão, sabe? É... Enfim, o Pietro está todo brigado com meio CMI ou com mais do que meio CMI, e eu vejo como ele, cago e ando pras diferenças políticas que possam ter no CMI em São Paulo, e a gente senta, bebe cerveja, fala’’merda’’, fala da vida, enfim.

BBN: É... O Pietro não está mais...

Videohackers: E outra...

BBN: ... Em São Paulo não Videohackers.

Videohackers: Não está mais nem em São Paulo.

BBN: Acho que ele voltou pra Itália.

Videohackers: Voltou pra Itália não, ele nunca morou na Itália.

BBN: Ele está na Itália.

Videohackers: É ele tinha esse plano, na verdade ele chegou a me dizer na última vez que a gente se falou...

BBN: Pois é.

Videohackers: ... Mas enfim, ele é...

BBN: Está lá trabalhando pro Berlusconi. Mentira, mentira, mentira, mentira. Vocês são um potoca mesmo. Estou sendo muito sacana. Mas bom...

Videohackers: E aí é isso.

BBN: ... Bom...

Videohackers: Eu acho que o A20 cumpriu esse papel assim, foi um batismo de sangue em todos os sentidos, sabe? Tem esse sentido que cria mesmo relação, laços e tal, que são bastante fortes.

BBN: E isso é muito... Até pra quem, no meu caso, conviveu com vocês em outras situações, vê-los na situação do A20, é um ativador de pertencimento.

Entrevista com Newton 'Goto' Rocha Filho (10 de agosto de 2010)

BBN: Não, não, tudo bem. Então tá, hoje é dia oito... [dez] dez de agosto de dois mil e dez, entrevista na casa do Goto. Tão tá, dez de setembro de agosto dois mil e dez, gravando na casa do Goto, com o próprio e na cozinha. Vamos lá. Bom, uma coisa que eu acho que tem que ficar no registro, uma vez que eu provavelmente vou mandar isso aí pro estúdio livre também, com uns documentos que é... correlatos da pesquisa que, assim, o... o circuito... o contato com o circuito foi muito, digamos, iluminador pra mim porque...porque cri... resolveu o problema de uma diferença que eu procurava no documentário militante de vista, ligado a movimentos sociais que é a ideia de ele construir, construir ele mesmo, um espaço de visibilidade. Então assim quando eu peguei um jornal do EPA dos circuitos auto-dependentes [goto: circuitos em vídeo] circuitos em vídeo, que é aquele jornal que tem a citação do Herzog? (nome 01:27) você fala assim, olha, são iniciativas auto-dependentes, aí eu queria citar a conceituação de auto-dependência, isso foi muito iluminador pra mim por perceber que, em termos de construção de um espaço de visibilidade autônomo - que é uma coisa que vem sendo ensaiada geração após geração, a cada vez abre uma mudança tecnológica, abre-se uma brecha e tenta-se explorar desse jeito e tal. Pra entender o que acontece que há uma diferença do documentário, do ciberdocumentário, pro documentário como era produzido, assim, para exibiçao em salas e, eventualmente, em redes concentradas o documentário concentrava a formação de públicos e eh... à medida que eles vão se sucedendo na relação de referências, eles criarem esse espaço de visibilidade.[tel cel toca, o entrevistador atende](pausa até 03:00) Mas é isso, assim... uma referência que foi muito importante pra mim foi o vídeo do Cuquinha, né?, do Parangolé, né? Porque ele retoma a proposta de anti-arte ambiental do Hélio Oiticica, retomada pelo Cuquinha, da maneira em que ela foi, digamos, degradada pela circulação como mercadoria, no mercado de arte e essa proposição do Hélio Oiticica, retomada pelo Cuquinha, volta a circular de maneira autônoma através dos Circuitos compartilhados. Então, assim, foi muito

esclarecedor pra mim. Eu, ontem... ante-ontem, perguntei para você como é que você acabou trombando com essa referência a essa argumentação do Herzog (nome 03:45), assim, tipo o que você estava procurando quando você encontrou isso. Você não lembra, né? Onde você estava indo quando você trombou com isso? (Só pra fazer a anaminése do conceito, assim...)

Goto: O que tava dando uma liga assim com (04: 10...) direto, era uma fala do... fala do (nome 04:17) sobre politica heterogênea, dizendo que, enfim, politica heterogenea e biopolítica produtiva do Tony Negri eram... (corte)

BBN: Podemos ficar ali naquela sala ali, que é melhor porque o pessoal tá conversando de lado...

Goto: Claro...

BBN: É...complicado.

Goto: claro..

(mudam de cômodo)

Goto: Na real, eu havia encontrado uma matéria do, uma entrevista feita por editor ali da Gazeta do Povo com o Werner Herzog, na época do lançamento do filme, do Greesely Man (nome 05:10) e aquele mistério daquele cara que gravava cenas com os (nome 05:17), os (nome) vermelhos, né...os ursos grizzly

BBN: É, são os ursos cinzentos...

Goto: No Alasca. Daí tinha uma entrevista abaixo que falava de cinema independente e ele dizia que o cinema que ele fazia não era independente, que era auto-dependente, porque tava no meio de várias interdependências e que dependia, primeiramente, dele mesmo para que ela se efetivasse. Mas foi um contra assim meio casual,porque... mas achei interessante um cara que tinha... que tem vários trabalhosque eu curto falando da cena, de uma cena,dele né, do tipo de trabalho que ele desenvolvia e achei interessante adaptar naquele momento para uma forma de interpretar também essa situação dos coletivos e dos circuitos artísticos,

né? Eu tava pensando muito em artes visuais. E, antes, então casou um pouco com duas outras idéias, uma do Alain Badiou, sobre política heterogênea, que eu chamava de circuitos heterogêneos também, no sentido de...

BBN: Foi o primeiro nome que a coleção teve, né?

Goto: Foi...e essas coisas que meio que ressaltam e fortalecem.. né, esse poder das pessosas de criarem as suas próprias redes de troca simbólicas, né, com a sociedade, então, que você não precisa passar só pelas redes instituídas, no caso das artes visuais, pelos museus, pelas instituições ou pela universidade, mas que é capaz... que é possível, então, você desenvolver sistemas de afirmação de propostas de uma forma mais autônoma, então, eu sempre fiquei pensando nesses conceitos,assim, para interpretar isso, porque achava que o termo coletivos de artista era um pouco insuficiente, ainda que seja o mais usado.

BBN: Bom, aí, você tem uma formação de Artes, né, de Artes Plásticas, né de Graduação e tal... não é isso?

Goto: Aham...Graduação e pós-graduação e

BBN: E você fez mestrado...

Goto: E também mestrado...em Linguagens Visuais.

BBN: Pois é, inclusive você tá...

Goto: E História da Arte também.

BBN: É, você orientou o Lúcio, o Lúcio Matema e a Claudinha Washington, né,como... na pesquisa deles também. Bom, só pra pensar, a primeira versão do circuitos, como é que apareceu?

Goto: A primeira versão, foi assim...

BBN: Foi quando?

Goto: A Primeira, na real, tudo vem de um interesse, assim, que vem lá no final dos anos 90 buscando,assim, referências que tivessem a ver com arte e envolvimento social, né, do

contato com a obra do Cildo(8:00) e, logo depois, comecei a conhecer essa cena de coletivos de artistas e comecei a ver que tinham muito a ver com umas práticas que eu também desenvolvia...

BBN: Que eram?

Goto: Ah... tinha feito um trabalho em 98, 97...não, na passagem de 98 para 97, eu acho, que era um trabalho chamado arte para salão, assim, que a idéia não era mais... era fazer trabalhos que propusessem situações dentro da instituição e que a situação fosse uma situação que ativasse o público

naquele momento com uma potência crítica, assim...

BBN: Tipo, o que você fez, assim?

Goto: Era... o salão, ali, naquele ano, ele pedia que para que as pessoas mandassem 9 slides de trabalhos, que seriam avaliados para ver se entrariam ou não, né, no salão. Daí, eu já achava, assim, essa história de salão,assim, uma coisa bastante limitada em termos de forma de apresentação da produção artística para a sociedade no senido da escolha que o Estado faz como política para apresentar uma produção de arte, o salão é bastante limitado, bastante hierárquico, muito pré-formatado dentro da forma que ele vinha sendo feito.

BBN: Isso, você já tinha acabado de se graduar e já tava entrando no mercado.

Goto: já tinha me graduado faz tempo já, graduei em 94. Daí eu fiz um trabalho que, daí eu mandava slides falando da própria situação do julgamento. Então, seriam três júris, era para apresentar nove trabalhos, a proposta do trabalho era assim: era como se fosse capturar o momento do julgamento e reproduzir ele, dentro do salão como obra de arte. Então, uma simulação desde uma mesa com um projetor de slide, projetando nove slides com três cadeiras pros três júris e todas as documentações, assim, que envolvem você ter um trabalho legitimado por um salão de arte como arte. Então, que envolvem você preencher fichas de inscrição, você revelar fotos, toda uma documentação, primeira e segunda fase, enfim, matérias que fossem surgindo, falando toda aquela criação da legitimação e como aquilo fica bastante burocrático.Então, eu fazia alguns trabalhos assim. Foi até...[*o trabalho*

era a documentação]. Os slides eram textos, por exemplo, essa proposta: simular, apropriar... e simular o momento de julgamento como obra de arte dentro do salão era um dos slides. O Outro slide falava de, assim...política cultural...política cultural do estado, política cultural do museu de arte contemporânea, tendência prevista para determinado salão, escolha do júri, perfil teórico do júri, julgamento do júri igual arte boa. Era tipo... fórmulas, assim, que, na real, vai de acordo com as tendências de quem tá organizando, como, assim, quem cura os curadores,né... Se você quiser um projeto careta, o curador vai esclher... o diretor do museu vai escolher um júri careta, então você vai ter uma idéia de arte que vai ser careta. Então, era mais ou menos isso, mostrar que tudo vem um pouco pré-determinado, em função do modelo e da tendência que se quer, um pouco, orientar. Então, eu fiz duas dessas fórmulas, assim, falando que aquela arte tida como "arte boa"era consequência de uma conjuntura de cabeças e de situações políticas de um momento institucional. Então, esse trabalho, assim, era bem situacional. Acabou que o trabalho entrou até inclusive.. tipo ele foi....depois eu soube,né que ele foi... teve vários problemas e todos problemas entrando como obra até porque eu documentava e colocava na parede. Então meu trabalho que ia alimentando ele durante o processo também, durante o momento da disposição.

BBN: Enquanto você prestasse atenção nele e conduzisse ele, ele ia continuar crescendo...

Goto: sim, de um certo momento, inclusive, toda vez que eu falasse sobre ele, eu incorporaria esse registro como obra, eu tava nessa, mas depois chegou uma época em que eu falei, não, chega, porque toda vez que eu falar dele sempre vai ter um documento, então eu poderia ficar levando a vida inteira como sendo o trabalho criando a sua própria sua reativação, no sentido reativando aquele momento anterior. Enfim, tem esse trabalho e deopis teve o trabalho com o MST usando o material do MST simulando a ocupação do espaço da galeria, fazendo uma analogia com a ocupação da terra, então eu criei intervenções na aparência bastante formais e relacionadas com a arquitertura do espaço positivo,mas fazendo uma analogia com o espaço também.

BBN: Esse trabalho anterior que você falou, como é que chama?

Goto: Arte para salão.

BBN: Arte para salão.. você esperava que ele não fosse aprovado pelo salão, né?

Goto: A grande idéia era assim, que eu achava massa, era que ele ser ou não ser aprovado pelo júri independia do valor... ele já era arte sendo ou não aprovado pelo júri, porque como ele tava questionando o próprio juligamento e se apropriando do julgamento do outro com atencedência, então ele já tava afirmando a sua própria condição de arte, esse que era o lance, então se ele nao fosse aprovado, já teria valido como... como.... mas ele sendo aprovado foi muito mais interessante.

BBN: Porque aumentou o número de contradições dele...

Goto: É, exatamente, ele foi defendido por um cara do júri só e os outros não queriam, inclusive...

BBN: E aí?

Goto: E aí eu tinha um slide de referências falando de circuito, tava lá o do (13:38) (nomes) Duchamp, o Kosuth, o Cildo [Meireles], tava bem estruturado. Acho que esse júri que era o Márcio Doctors, ele defendeu, ele defendeu e depois inclusive,veio falar comigo o que os outros não queriam. Depois outra forma dele tentar boicotar o trabalho foi dar um cantinho pra ele, um espaço bem ruim, assim, com uma janela, uma parede e uma meia parede, né, e eu ainda passei minhas colagens por cima cortina da janela, o diretor não gostou, diretor ficou puto. Ele achava que era um ato contra ele, e nao um ato questionando o modelo do salão. Ele achava que era uma forma de questionar a imagem dele como diretor do museu, então ele me deu o pior lugar possível, assim...

BBN: Ele levou pessoalmente a crítica, né?

Goto: Quer ver, ele até fez um comentário assim, como é que era? Que a área disponível, que existia uma hierarquia em relação à área disponível para cada artista. Porque os artistas que eram mais bem vistos pela instituição ganhavam uma sala inteira e os que eram um

pouco, assim, mais depreciados de alguma forma, tinham um espaço menor. Então, até esse trem virou um comentário que foi colocado no próprio trabalho.

BBN: Essas referências conceituais que você colocou para, digamos, não só legitimar, mas também para conectar-se o trabalho com uma rede de argumentos, é... esse foco aí que foi o ponto de apoio do cara da banca, da comissão julgadora...

Goto: Esse aí é um dos slides, né...é um dos nomes...

BBN: É, esse é um dos slides, qual que foi a dinâmica desse... isso cresceu, isso ficou estável?

Goto: O que?

BBN: Essas referências conceituais, teóricas, acadêmicas

Goto: Não, acho que mais um elemento assim tipo mais uma das nove facetas, né, dos nove foi só mais um elemento a criar relações, assim, da problemática do circuito dentro da arte, tem a arte, circuito da arte, então...economia da arte

BBN: Quem são as referências? Ainda são as referências de hoje?

Goto: Sim... naquele caso, era assim, era uma frase do, era um, Cildo Meirelles, “inserções em circuitos ideológicos”, no caso, ali, era a inserção em um circuito institucionalizado.

BBN: Tá... então o Cildo continua firme e forte na coleção mais recente

Goto: Ah, em relação à coleção, ah sim...

BBN: As referências conceituais continuam as mesmas?

Goto: Ah, sim, o Duchamp, né, falando em relação ao novo circuito, aquela coisa de que é a arte aquilo que está dentro do circuito de a arte, então, problematizando [a auto-referência], é.. exatamente, a questão, o poder institucional como legitimador de um parâmetro da produção artística, né, então, e mesmo o questionamento que entra dentro disso, no caso dos Ready-mades, assim, quando ele faz com que o entorno tenha um valor, assim, muito mais expressivo, no sentido da significação do objeto do que, às vezes, do que a do próprio

objeto, então o deslocar o contexto, ele incorpora o valor do próprio ambiente, né, o ambiente carrega aquele elemento também de um valor artístico, essas coisas, assim, tipo...

BBN: Que outras matrizes, assim, desse trabalho?

Goto: Dos Circuitos Compartilhados?

Goto: Ah, acho que muito o Fluxus, né, o filme lá do George Maciunas, o FluxFilm, que ele chamava... ele deu trechos do... que ele fez uma produção, né, filmográfica mesmo e deu trechos, assim, para que cada artista produzisse algum tipo de ação. É claro que ali, assim, ia ser uma coisa criativa, no sentido de … ele é todo criado com esse propósito de ser uma obra. No caso dos Circuitos tem a ver sim, a analogia, claro que é um pouco diferente, porque é uma coletânea, é curatorial, é... as obras já foram feitas, mas tem um pouco a ver com esse pique, assim, de... de uma diversidade.

BBN: Não, algumas obras foram feitas depois dos circuitos já serem conhecidos feitas para os circuitos também.

Goto: Também.. também. Até isso tem a ver com o Flux Film, de certa forma. É que no caso do Flux Film fica tudo.. é! agregado num único filme, ele fica agregado numa coleção, digamos. É, tem a ver...

BBN: Essa idéia da recurssão, por exemplo, taí, tá nesse trabalho da arte para o salão, a maneira como os desdobramentos retornam pro... os desdobramentos contextuais retornam para a textualidade.

Goto: Então, é um interesse, assim, que sempre teve, né... E quando eu conheci a obra do Cildo, assim, foi bem, inclusive eu fiz o curso de especialização, História da Arte, tudo assim e o trabalho do Cildo e eu tava querendo justamente falar sobre o é... porque aqui em Curitiba, mas no Brasil, de uma forma geral, assim, no final dos anos 90 tinha um, meio que havia um retorno, assim, do discurso de uma valoração da especificidade da linguagem e o trabalho do Cildo pra mim, que eu conheci no final dos anos 90, apareceu bem como um contraponto a isso, porque ele envolvia vários outros campos de conhecimento, que fazia pontes, né, com sociologia, com história.

Então, isso de ser um campo além do específico, como um campo do experimental pra arte me pareceu bem interessante, então... nessa época, eu tinha feito uma entrevista com o Cildo, tinha feito um trabalho que envolvia muito da produção dele, depois comecei a conhecer os coletivos de artistas, já tinha um trabalho, assim, que tava ficando mais situacional, depois um outro que era Ocupação, que foi em 99 e...

BBN: Mas nisso os coletivos de artistas já é uma outra...?

Goto: Não, foi tudo meio que junto, assim...

BBN: você fazer o arte pra salão, você começou a travar contato com outros.

Goto [20min]: é, quando eu fui fazer uma exposição no Rio, vou tentar fazer bem rapidinho, assim, daí fui fazer uma exposição no Rio, como, em prol de um trabalho de desenhos que foram pra rua, também foram pra rua em 2000, daí eu circulei com esse trabalho por algumas cidades.

Quando eu estive no Rio, junto comigo tava expondo [esse trabalho Arte pra salão...] não, um outro trabalho chamado Intropop overdozen [foi pra BH também] que eram desenhos, na real, esse trabalho, a idéia dele, é de 95 e ele foi desdobrando e eu fiz um projeto com ele, assim, na última fase, porque era um... na real, era anterior a tudo isso, né... na outra fase já é mais situacional e conceitual, né...assim, esses trabalhos, na real foi a partir do desenho eu queria diminuir a questão da representação nos desenhos que eu fazia, que eu fazia muitas histórias,assim, tinha uma narrativa, assim, ficava muito subjetiva, e às vezes muita crítica, mas se dava tudo em representação, né, ali no...bastante irônico com conteúdos de, umas coisas tipo colagem... enfim... e os desenhos eram bastantes garranchos e... uma certa... e esses desenhos foram sempre a base de outros trabalhos, como pegava esses desenhos e fazia gravura, pegava esses desenhos e fazia pintura, sempre foi assim, né, no começo do meu trabalho. E aí tínhamos conteúdos sociais e críticos e eles eram uma representação feita em desenho e a partir de um certo momento eu achava, eu comecei a achar que havia uma perda de expressividade mesmo em relação... nessa passagem pra outras técnicas mais tradicionais e resolvi ampliar os desenhos direto do caderno, assim,

do... com o xerox e depois com plotagem, quando as plotagens começaram a ser feitas, assim...

BBN: O desenho era desenho, assim, grafide sobre papel

Goto: Ah, caneta, canetinha BIC, essas coisas assim, agenda mesmo...[bloquinho de...]

Goto: Com um bloquinho eu fazia muito isso às vezes então eu usava a agenda só pra desenhar. Então eu comecei a ampliar os desenhos com plotagem. Inclusive fui um dos primeiros clientes aqui da primeira loja de plotagem que teve em Curitiba

BBN: quem financiou foi...

Goto: 96, 97... algumas, assim, algumas estão até hoje... eu sou até considerado, quando eu faço serviços com eles, eles dizem que eu sou cliente fundador da empresa. Enfim, daí tinha essas ampliações e as ampliações tem muito a ver, assim, com essa poética meio marginal, pixação, desenho malfeito, né... então eu trabalhava com outras plasticidades, mas mantendo aquela estrutura, assim, mais bruta. Achava legal manter aquela coisa mais bruta e não passar a limpo mais. Então eu agregada outros elementos mais estéticos, mas mantinha e... materiais, mas guardava aquela origem, assim, mais bruta mesmo.

BBN: da garatuja, do bloquinho que fica no bolso e tal...

Goto: é, e daí...

BBN: aí você começou a circular com isso

Goto: não, daí eu vi que, assim, também, eu só pra... porque eu fui pra rua com isso, né... porque detinha muita semelhança com o grafite e comecei a procurar nichos na cidade, assim, onde eles tavam, naquele momento, né, no final dos anos 90, começou a ter mais visibilidade na cidade, assim, o grafite, esse colorido, assim, né, porque antes existia alguns grafites, mas era mais... mais pessoal de poesia, era uma coisa mais discreta.[uhum...] Ou alguns pichos, assim.

Mas o grafite colorido começou a virmais no final dos anos 90. Então, procurando alguns lugares, eu, na analogia, achei interessante fazer uns desenhos bem grandes e colocar eles

próximos aos grafites e próximos aos grafites e tinha um lugar aqui na cidade chamado "A travessa da lapa", onde foi aberto uma via exclusiva para ônibus no meio de uma quadra, então sobraram muitas paredes cegas, assim, umas paredes bem grandes. E eu coloquei uma série deses desenhos, assim, sete, sei lá, sete, acho... grandes, assim, muito grandes, um deles tinha o tamanho de um vagão de ônibus, que era em cima de uma faixa de grafite e com esse trabalho eu circulei por várias cidades, várias, não, algumas [mas assim, o...] fui para Belo Horizonte , daí conheci o ... no Rio, fui pra Belo Horizonte, fui pro Rio, fui pra São Paulo. E, no Rio, quando eu tava expondo, mas aí eu expus dentro do museu, era assim... só consegui expôr na rua aqui em Curitiba, porque, na real, expôr na rua esse tipo de trabalho é bem mais caro, geralmente fazer um trabalho na rua, dependendo do tipo de trabalho que se faz, fica mais caro, envolve mais dedicação, mais logística, mais tempo...

BBN: E como é que você fazia, assim... expandia para folhas de papel e comandos nas cidades?

Goto: Não, eram lonas, a plotagem era em lona, [ah, então...] grande...

BBN: Encarece mesmo. [enfim...] Mas...Só uma observação, enquanto você fazia isso, você tava entrando em diálogo com os circuitos, que é meio que superposto às cidades, que é o circuito dos grafites. [é...] Que é... um grafiteiro grafita, principalmente, para os outros grafiteiros, né no caso dos pichadores tem essa disputa de territórios, de quem consegue, é...de heroísmo, de quem consegue subir, no caso dos grafiteiros também... questão da... capacidade de domínio plástico deles e tal. Então, você tava entrando nesse circuito desses caras... [uhum...]

Goto: Exatamente. Tipo, dialogando, assim, porque eles também viam que o desenho tinha a ver com o grafite, né?

BBN: É, digamos... é, o grafite é os cicuitos autônomos, superposto na cidade [Sim]. Bom, mas daí você foi pro Rio [daí eu fui pro Rio] trombou com quem?

Goto: Júlio Castro, que é um dos caras que organizava o Arte de Portas Abertas, no Rio, e tinha um projeto de interferências urbanas...

BBN: Ah, o Arte de portas abertas também é uma cena autônoma também?

Goto: É, e eu já tava meio que conhecendo ali, um conhecido meu conhecia o Jarbas Lopes... e tava começando a conhecer algumas figuras lá, conheci o Marsares e depois vim a conhecer ele mesmo. Enfim, naquela época, tinha o Arte de portas abertas, tinha o Agora Capacete, então, conhecendo o Júlio, conheci o projeto e falei "nossa, legal, né?", na rua, tinha a ver com a coisa que eu fazia também, né... inclusive foi a própria Cláudia Saldanha, que era diretora do Sérgio Porto, que deu o toque "Você tem que conhecer o Júlio. E vendo assim que existiam muitas cenas rolando pra mim foi a inspiração, foi a localização, assim, de campos de diálogo, assim, veio muito por esse circuito do Rio do final dos 90 começo dos anos 2000. Por causa do Agora Capacete, do Arte de portas abertas e do Galeria do poste, que também eu conheci no mesmo momento, assim, que o pessoal falou assim "Não, também tem a Galeria do poste" [tinha o CEP 20.000], o CEP 20.000 também, exatamente. Então era toda aquela história, assim, que era organizado por artistas, né, tipo, no Poste, os artistas convidavam outros artistas para fazer uma intervenção no Poste, que é uma coisa super legal, assim, né, irônica e tudo e vários trabalhos interessantes...

BBN: Super legal ou ilegal? Não entendi [não, é legal... risos] Mas...É bom demais, mas é clandestino? É isso? [é...] (conversa ao fundo: Diga... pra quê?)

Goto: Ah, então, na Galeria do Poste [é, você tava falando que você caiu lá, que a, quem que foi que te recomendou?] o Júlio?, Cláudia Saldanha [a Cláudia Saldanha recmendou conversar com o Júlio, Júlio o que?] Castro [Júlio Castro], que é do Museu do poste, o Júlio não, ele é do Arte de portas abertas, e do Intervenções urbanas] tá, mas daí você travou contato com essa cena [não]lá de Santa Tereza, do Rio, né [não, encontrei a Galeria do poste] [Então...] o pessoal do Agora capacete, até pode ser, mas é mais Lapa, né? [Lapa, Santa Tereza e tal, essa moçada aí, né?] De... Enfim...

Goto: E então, daí aquilo visualizou um campo, assim, bastante do meu interesse, assim, porque mostrava justamente essas organizações feitas por artistas, né? Inclusive o Agora capacete ali com o Ricardo Basbaum que eu também já [tá na coleção, né?] troquei uma

idéia naquela época, assim, daí você vê outro perfil de artista,né? Com uma produção mais teórica, assim. Então, pareceu tudo um complemento, assim, daquela idéia que eu já tinha visto no trabalho do Cildo também, né? De um artista, assim, que tem uma visão mais crítica, que pensa o circuito com uma dimensão histórica e simbólica, social e tudo.

BBN: Mas a sua leitura do Cildo foi leitura sistemática, né? Você estudou o Cildo na sua especialização, escreveu coisa sobre ele e tal...

Goto: Ah, então, isso, publiquei um artigo no jornal. Então, daí o que aconteceu foi que como quando eu tava publicando artículos no jornal, daí eu propus pro editor, na época o jornal daqui tinha doze páginas, no Caderno de cultura. Eu propus descrever umas matérias sobre, o que, na época eu chamava de...eu queria chamar de Circuitos de artísticos ou Coletivos de artista, Arte e Intervenção urbana. Mas, enfim, ele botou em uma outra rubrica, A série, que eu comecei a fazer e comecei a escrever alguns artigos, escrevi uma matéria sobre... duas sobre, uma sobre o Arte de Portas Abertas, uma sobre Interferências Urbanas, uma sobre a Galeria do poste, uma outra sobre a Bienal da UNE, acho que era a segunda bienal da UNE. E daí eu fui dar uma oficina em Porto Alegre e acabei conhecendo o pessoal do Recife. Conheci o pessoal Recife, o Maurício Castro, o Rinaldo, é... Marcelo Silveira. Mas com o Rinaldo e com o Maurício Castro foi bem interessante, enfim, porque eles também tavam dando oficinas lá em Porto Alegre e eles viram que eu tava terminando uma matéria pro jornal, pra mandar pela internet, não sei o que lá e daí a gente começou a conversar sobre, eles acharam assim super legal, assim, né? O assunto, eles não conheciam, eles não conheciam as cenas que eu tava identificando. [tipo, você tava, meio que, você era um dos primeiros a recortar isso como tema, né?] Sim, tava, foi, foi mesmo, porque essas matérias...pelo menos pra mim.

BBN: daí, à medida que você conversava com outros, esclarecia os outros também, né?

Goto: é, porque eu acho que, vendo que existia em várias cidades, assim, né, pra mim foi uma descoberta, mas, claro que, depois eu fui descobrindo que, por exemplo, o pessoal do Agora conhecia o pessoal do Torreão, o pessoal do Torreão inspirou o pessoal de Fortaleza

a criar o Alpendre, né? Que existia uma...conheci muitos grupos que já tinham uma trajetória um pouco mais de longo prazo,assim, esses que vinham dos anos 80, do final dos anos 80, eles de alguma forma já se identificavam (30:00), mas talvez não ainda com esse nome, né? Que, na real, veio mais à tona, assim, até depois com aquela exposição do panorama. Mas, no meu movimento seria uma coisa anterior, não tinha a ver com o panorama, o panorama foi bem depois.

BBN: Mas daí você tava falando do...

Goto: Conheci o pessoal do Recife e eles do Recife ficara.. até falaram assim "Pô"..., né? O Rinaldo tava na coordenação, tava na coordenação, no que seria a coordenação da Fundação Cultural do Recife não sei se é da parte das Artes visuais ou na Fundação mesmo e o Máuricio Cáceres trabalhava na parte de Artes visuais na época

BBN: Isso quando?

Goto: É... 2001, ou 2000 ou 2001. Acho que 2001. 2001, talvez junho, julho de 2001. E daí, o Maurício falou assim: "Porra, que legal! Porque isso tem muito a ver com a nossa cena lá do Recife também, a gente nunca pensou, a gente tava pensando em fazer um evento, ou alguma coisa, isso pode ser algo até a nortear, porque a gente tem muito dessa tradição também,aqueles coletivos, é uma outra cena, mas, assim, tem muito a ver com esse aspecto coletivo, a gente faz muita produção coletiva, ele comentou, né? Aí, deopis até, ele mesmo, né, tem uma atuação muito forte, assim, de... juntou um ateliê chamado Quarta zona e teve uma importância muito grande, agregadora, assim, de artistas, no Recife velho. Dizem até que algumas das ações do grupo deles meio que iniciou, até, o processo de reocupação do Recife antigo [de Olinda também] É, não, é mais do Recife antigo, no caso deles...Olinda, acho, tem um quê que mais de ateliê, assim, que dentro, meio que no circuito um pouco depois, talvez. Mas, enfim, tanto que isso, depois, quando, no ano seguinte, aconteceu o primeiro Spa, né, meu primeiro Spa, quem tava na gestão do primeiro Spa, das Artes, ainda era o Maurício Castro, Rinaldo, era o mesmo pessoal. Tanto que, na época, assim, quem indicou praticamente as pessoas do Rio de Janeiro fui eu, assim, porque eles me conheciam,

né? Eles falaram assim: "Olha, a gente tá fazendo isso!" veio pro outro evento que rolou aqui no Paraná, que foi meio...

BBN: Mas essa atuação do Maurício Castro, também... como é que chama, é uma galeria que ele tinha?

Goto: Ele tinha um ateliê coletivo

BBN: Um ateliê coletivo. O ateliê coletivo também tinha essa, esse... ele funcionou como essa catálise de cena?

Goto: sim...[de uma cena e tal] Ah, tá, inclusive no Circuitos, tem aquele material sobre o... Recife, que é um documentário, eles falam muito sobre o Quarta Zona. E, na época, no começo de 2000, eles já estavam com outro ateliê, chamado Submarino, que também foi muito importante, meio que juntou uma moçada mais nova, o próprio Cuquinha participava, Daniela Brilhante, vários artistas que tão aí atuando, assim, meio que passaram pelo Submarino, depois separaram. Também, se reagruparam, né? Todo mundo vai se reagrupando, assim, com o tempo. Terminou o Submarino, daí surgiu outro, o Branco do Olho, que tá atuante até hoje, mas quando o Branco do Olho surgiu era diferente, era em uma praça, uma casinha no final de uma praça, hoje em dia, ele tá em outro bairro. E já mudou a configuração também.

BBN: Mas tem, em todos eles, você vê, o Artes de portas abertas, o seu trabalho com o IntroPOP-OVERdozen e tal, eles tem uma preocupação de uma a conexão do discurso artístico com o espaço urbano.

Goto: Sim e lá em Porto Alegre também a gente conheceu o Torreão, né? [uhum] ouvi falar do Nervo Ótico, eu só ouvi falar do Nervo ótico, eu não conheci o Nervo Ótico, porque não tinham... não existiam publicações sobre isso até o final dos anos 90, assim, publicações sobre arte, assim, no Brasil, eram, não circulavam tanto e as reflexões eram poucas sobre essa cena mais experimental, assim, o que se tinha mais eram catálogos de apresentação, de exposições, assim, por cima de pintores, escultores, mas não novos recortes sobre essa cena

mais alternativa, assim, ou mais experimental e com um agenciamento coletivo, não se tinha.

BBN: Interessante é que assim, que esse movimento de criar uma cena paralela, experimental ou auto-gerido experimental, ela desemboca na rua. Por quê? Por quê a rua é o...?

Goto: Nem sei se tudo desemboca na rua, sabe? Tipo, o CEP 20.000 geralmente ele acontecia dentro de um espaço ou no [teatro] Sérgio Porto. Até, eu quando fui, o primeiro que eu fui foi no MAM. Mas tem a coisa da programação, né?

BBN: Antes você mencionou, assim, do... como traço, né? Uma coisa importante da pesquisa dos Circuitos é a questão das intervenções urbanas, né?

Goto: É...

BBN: Da arte ocorrida no espaço urbano.

Goto: É, também, né...

BBN: Tô vendo aí as evidências de recorrência disso, assim, do...por exemplo, os trabalhos do Cuquinha ocorrem dentro de diversos circuitos, mas o urbano tem, ele tá sendo o utilizado.

Goto: É, mas na época, assim, o Cuquinha tava bem começando, assim, tanto que ele tava até,ele era ainda acho que ele era advogado, não sei qual é a exata formação dele, mas ele tem uma formação, assim, na área de direito, não sei em qual setor. E, na época, ele tava até meio que na dúvida se ele largava ou não o emprego quando a gente se conheceu, assim, foi em 2002. [Bom...] Ele já tava fazendo alguns trabalhos...

BBN: Mas você tá contando essa história de Recife porque, porque você teve uma...

Goto: Não, porque tem a ver, tem alguma influência, a gente conversou, com certeza, se você falar, assim, o primeiro Spa, que é um dos eventos, assim, voltados para esse tipo de trabalho mais efêmero de intervenção urbana com coletivos de artista, que tem esse caráter de ocupação da própria cidade, de alguma forma, ele passou também por uma conversa que

a gente teve, assim... que tem o sentido de tentar se identificar, né? Como... tem outras referências, claro, né? Provavelmente o Moacir dos Anjos, a Cristiana Tejo também deram alguma orientação, mas boa parte, acho que veio dessas conversas que a gente teve aí, acho que acabou influenciando.

BBN: Ah, tá, porque tem um, um dos primeiros circuitos, acho que a segunda é versão do acervo foi exibida primeiro em Recife, não é?

Goto: O segundo jornal...

BBN: O segundo jornal...

Goto: O segundo jornal foi impresso lá também, mas foi bem depois, acho que é 2007

BBN: Bom, mas isso aí a gente tá em 2001...

Goto: A gente tá em 2001 ...

BBN: Por aí, tá, assim, na genealogia dos Circuitos.

Goto: Exatamente.

BBN: Antes de começar

Goto: É... misturou.... o campo de interesse, né?

BBN: Aham.

Goto: Mas daí começaram a surgir essas matérias no jornal, focando os coletivos. Daí eu já tinha feito uma entrevista com o Jailton Moreira, né? O Jailton Moreira e a Élida Tessler, são os dois que coordenavam o Torreão e tavam tentando publicar ela no mesmo jornal, na Gazeta, mas daí mudou o editor, cortaram as páginas. O jornal que tinha 12 páginas dedicadas à cultura. Hoje em dia, ele deve ter quatro, só. Uma pra cinema, outra pra novela, sobra pouco, daí. Mas, na época, ele tinha doze páginas, assim, então tinha bastante espaço para a cobertura para cena local e tinha espaço para colaboradores externos. E eu fiz algumas colaborações, assim, principalmente, porque já tinha publicado uma matéria sobre

o Cildo, que foi bem bacana, assim, uma entrevista, então, abriu um espaço e deu pra fazer umas quatro, acho. Quatro, cinco, publicações.

Bom, esse foi uma, um campo que tava rolando em paralelo e a partir dali sempre buscando... comecei a identificar e conversar e saber mais sobre esse tipo de cena, onde ela pudesse existir e, em paralelo, eu tinha, em 2002, já... Não, em 2001, né, eu montei um projeto pra lei municipal aqui de Curitiba, que foi aprovado aí, previsto pra ser realizado em 2002. Então, era, assim, coisa de um tempo, assim, meio largo, né? Que era uma cena de vídeo, porque aqui em Curitiba, na época...

BBN: À essa altura você descobriu que as, essas cenas auto-dependentes eram um bicho passivo de ser caçado, né?

Goto: Era uma, era algo que me interessava, um campo que me alimentava e que valia a pena botar na... discutir mais e evidenciar também para reforçar uma cena que fosse menos dependente da espera do curador, entendeu? Porque assim, nos anos 90, o jovem artista ficava esperando ser... que um curador pousasse em sua cidade e, hoje...

BBN: tipo olheiro de futebol, né?

Goto: Sim, olhasse e identificasse e puxasse você para algum daquelas exposições que ocorriam naquela época, né? Começaram lá aqueles mapeamentos de... patrocinados por empresas através de uma lei de incentivo. Então, houve até uma... os primeiros mapeamentos, assim, vieram um pouco nessa onda. Então, essas cenas, assim, pareciam com realmente uma coisa bastante mais motivadora, mais livre, né? Com contextos bem diferentes, assim, com trabalhos que tinham outro tempo de acontecimento, formatos, né? Os lugares onde aconteciam, as relações que aconteciam com público, então, tudo assim,virou um repertório muito mais interessante.

Daí eu li aquele livro da Cristina Freire, Poéticas do processo, que também deu uma... acabei escrevendo sobre essa cena mais experimental e fora do circuito, fiz umas matérias também que eu publiquei nesse mesmo jornal, na Gazeta e também num jornal lá do Rio, no Capacete, em um dos primeiros números do Capacete, inclusive. Então, a coisa tava

toda... tudo que era, assim, mais experimental, voltada pro campo social e que criavam relações mais autônomas tavam surgindo como ... e isso era muito mais instigante, e é mais instigante como campo da arte do que se conformar a um... esse pré... se conformar com um modelo pré-estabelicido de lugar de exibição, de tempo de acontecimento, de tipo de diálogo com o público, que, às vezes, é o que acaba acontecendo com uma instituição, em um museu, né? Ou até mesmo numa galeria.

BBN: Bom, voltando ao percurso, você...

Goto: Tem o Bruscky, tem o Bruscky ainda! (nome 40:20)

BBN: Ah, pois é, em Recife, você trombou com o Bruscky, foi lá?

Goto: Não, porque...

BBN: Foi dessa vez, dessa do Maurício Castro?

Goto: Não, eu já conhecia o Bruscky.

BBN: Antes?

Goto: Conheci o Bruscky antes, porque em dois mil e...

BBN: Não, eu pensei que você tinha anteriormente falado que o Bruscky era, tipo a...grande... tinha sido o grande desencadeador desse negócio...

Goto: Não, é que daí o Bruscky. Bom, é assim, que daí, nessa idéia, eu tava falando de coletivos, né? E... fiquei até tentando refletir um pouco, escrever e até participar, né? Na época, até, eu não cheguei a participar de nada, assim, mas, enfim, era tudo artista, né? Ah, não, eu escrevi um texto... o texto que eu escrevi pro pessoal de Arte de Portas Abertas foi publicado no catálogo deles também, mas, enfim, tipo um texto meio que de imersão, assim, pegando bondinho, contando os trabalhos e escrevendo, sabe? Aquelas histórias assim.

Mas o do Bruscky foi o seguinte: que em 2001, é... em 2001, eu fiz um projeto pra... meio que pra... dar um upgrade, assim, nas videotecas aqui de Curitiba em relação aos

documentários de Artes Visuais...[vai falando que eu vou buscar o outro fone de ouvido que esse tá me enchendo o saco] Não, vou esperar você pra gente conversar...

BBN: Não...

Goto: Então, em 2001, montei esse projeto, assim, pra alimentar as videotecas do Museu de Arte Contemporânea, não, enfim, na real, foi da Cinemateca de Curitiba, porque aqui em Curitiba não tinham muitos vídeos que falassem sobre a cena de artes visuais, né? Na época, eu tinha visto alguns documentários do Rio Arte, que haviam passado na TV Cultura, na televisão e sabia que algumas pessoas haviam copiado da televisão e tavam lá no acervo do MAC, mas eram três, quatro títulos, só. É...Então, eu fiz uma proposta de ir atrás dessas coleções institucionais para alimentar o acervo local, assim, pra... com essa temática, né? artes visuais.

BBN: Bom, mas aí passou, você aprovou em 2001, passou pra 2002, você falou que teve um, um, um hiato aí..

Goto: É que as coleções, na época, eram o Rio Arte. É, eu queria trazer a coleção do Investigações do Trabalho do Artista, que era do Itaú, que eu sabia que tinha uma coleção pequena, assim, de uns... até pro... o próprio Cildo falou que ele tava fazendo um vídeo, daí eu me liguei na coleção, que tinha um vídeo bacana que haviam feito sobre o trabalho dele, um cara chamado Felipe Sá, chamado Gramática do Objeto. E, daí eu conheci essa coleção do Itaú também. E eu queria trazer essa coleção do MAC da USP, que foi derivada da pesquisa da Cristina Freire, Poéticas do Processo, eu tive isso na exposição dela que saiu, que foi montada no SESI, essa mesma, Poéticas do processo. E havia um setor com o vídeo experimental no Brasil os primeiros vídeos experimentais assim: (nomes, 43:35) Letícia Parente, tinha o Fernando Cocchiarale, tinha alguma coisa do Júlio Plaza, tinha alguns assim, e eu achei bem interessante, né? Assim, queria trazer essa coleção também para ser exibida em Curitiba. Na real, eu queria uma cópia da coleção.

Daí, entrei em contato com a Cristina Freire e ela falou da dificuldade que seria, seria impossível fazer uma cópia da coleção do MAC da USP e que seria muito difícil tirar,

deslocar para uma outra cidade pra fazer uma exibição. E eu já tinha lido o livro inteiro dela, né? Fiz uma apresentação apontando várias coisas do próprio livro, assim, que eu gostei muito. Daí a gente trocou umas idéias, assim, telefonei e tal, ela falou que era difícil. E também... eu, e daí, queria mais, queria também, e eu queria também o vídeo de um trabalho que o Arthur Barrio havia feito aqui em Curitiba em 71, chamado Citações mínimas, que eu vi no livro dela, que eu vi numa foto, que a legenda dizia que o trabalho havia sido feito em Curitiba. E, depois, eu soube que o trabalho havia sido registrado em vídeo. Então... e eu sabia que esse material tava no MAC da USP, então, por ter acontecido em Curitiba, eu queria saber da possibilidade de também trazer esse material pra cá na (nome 44:45), mas, enfim, agora tá me confundindo um pouco. Isso daí foi antes, até, isso daí em 2000, eu já tinha trazido (nome 44:50) pra cá, a gente conseguiu fazer cópia, porque eu tinha feito uma entrevista com o Arthur Barrio conversei com ele, daí ele liberou a cópia, enfim, trouxe pra cá. (Não tá na Circuitos porque o Barrio fez uma implicância aí, mas ele mesmo não tem o vídeo, -rsrs- eu acho, porque eu descobri agora que o original tá na Paraíba.)

Mas, enfim, daí, o que aconteceu foi que ela disse da impossibilidade de trazer o material do MAC da USP e, ao mesmo tempo, ela indicou, assim, "Por quê você não faz uma... por quê que você não fala com o Paulo Bruscky?" porque o Paulo Bruscky, ele é muito abordado, assim, no material da parte do, do livro Partes do processo, ele é o artista mais abordado, assim, né, pelo caráter experimental, daí, vai para vários lados: vídeo, arte postal e tudo. Inclusive, é a capa do próprio livro. Daí ela falou de fazer um contato com ele, que ele tinha uma produção, ele era um dos pioneiros de vídeo experimental e tinha uma coleção, uma filmografia bacana, que precisava ser conhecida e daí eu achei bacana a idéia, né, tipo, na impossibilidade de trazer o acervo do MAC da USP, decidi falar com o Bruscky.

Daí eu conversei com o Bruscky e com a, né, vindo da indicação dela e bem contextualizada, assim, porque eu sabia do que se trata já, o trabalho dele, assim. E ele achou bacana a idéia, então, a proposta foi trazer, fazer uma amostra da filmografia dele e

trazer ele pra um bate-papo aqui em Curitiba, em 2002. Então,daí eu chamei algumas pessoas que tinham coordenado trabalhos curatoriais sobre filme de artista e videoarte, como a Glória Ferreira e a própria Cláudia Saldanha, que foi a Cláudia Saldanha foi coordenadora dessa coleção Rio Arte, Rio Arte Vídeo. (Pelo menos até o vigésimo segundo título e, depois, não aconteceu mais nada -rsrs- o vigésimo terceiro. Ela que era a coordenadora da coleção.) Então, chamamos algumas pessoas ligadas a projetos curatoriais e também alguns artistas dessa época do Vídeo experimental, como o próprio Paulo Bruscky e a Anabela Geiger. E trouxe... e chamei também o cara que era o curador lá do... da parte de vídeo do Itaú. E a Cristina Freire.

E, quando...bom, enfim, nessa época eu já tinha mudado pro Rio, mas o projeto dele foi aprovado. Quando veio pra ser relizado aqui em Curitiba, o Bruscky, na real, ele apresentou, ele ofereceu trazer mais três coleções, além da filmografia dele. Ele ele propôs exibir a Flux Film (organizada pelo Maciunas), o New Art Medium, que era a primeira coleção de... é... focada em vídeo nos Estados Unidos. Então, os primeiros vídeos dos Estados Unidos, assim, tipo, foram reunidos em uma coleção pra... pra um, acho que, se não me engano por um instituto dos Estados Unidos, que eu não lembro qual, mas eu acho que era ligado ao governo dos Estados Unidos mesmo. E o Bruscky ganhou de presente, tinha ganhado de presente uma coleção dessa, na época. Quando ele ganhou a bolsa dele, que, acho que foi em 81, ele ganhou de presente do governo dos Estados Unidos uma... um vídeo, essa coletânea. Então, tem um trabalho, tem uns trabalhos legais lá do Nam June Paik . Assim, tem umas correntes, assim, de... dos primeiros caras que mexeram com animação digital, eu não vou lembrar o nome, ?Enschwailer?. Um vídeo bastante engraçado, assim, meio, parece até um joguinho eletrônico, assim, sabe? Uma minhoquinha que passa planos, assim.

Então, os primeiros vídeos, assim, de algumas correntes... tinha um vídeo do Brakhage, se não me engano, Stan Brakhage, tinha um outro do... nossa! Tinha um vídeo do..tsc! Puts, esse cara é muito bom! Peter Campus. Nossa, cara, esse cara é fera! É... então eram bem

diversificados os tipos de experiências que as pessoas estavam fazendo com cromaqui ou só com o elemento assim, todo digital.

BBN: Mas tem uma diferença aí, tem uma diferença...

Goto: Tem e é por causa de linguagem

BBN: Não, a questão é até do que que é o objeto em questão, assim, tipo, os filmes do Bruscky, assim, são, em boa parte, são filmes de atuações dele, de performances]É...[de eventos que ele criava, de coisas, assim, ele tem um caráter de documentário sobre o trabalho dele. Esses vídeos, eles mesmos, são os objetos artísticos propriamente ditos, assim, tipo... o, no caso...

Goto: Os do Bruscky também são... Também são, é verdade, por exemplo, o dos fios, assim

BBN: Que ele transforma em partituras

Goto: Aquele da viagem do carro.

BBN: Aham

Goto: O Bruscky tem alguns que o registro é a própria obra.

BBN: Aham.

Goto: Ele tem isso.

BBN: Nessa coleção, ele também tem essa duplicidade, né, entre o documentário poético e o documentário sobre a poese de um trabalho e o documentário... o filme experimental propriamente dito, no caso do (nome 49 :35)] É. Ah, você viu essa coleção também? [não, não vi não, não vi, mas eu tenho idéia, né?] pelo tipo, né? [não, tem outras coleções aí. Eu tive acesso a uma coleção da TV espanhola sobre a videoarte.

Goto: Um...

BBN: São três fitas

Goto: Uhum.

BBN: Mas isso é tipo...repertório conhecido mesmo.

Goto: Ah, então, surgiu nesse contexto, porque o Bruscky, daí, trouxe a mais

BBN: E você foi...pegou o exemplo do Bruscky, com a mala cheia de vídeos e filmes e fitas, né?

Goto: Não, sabe que nem foi isso? Foi uma...

BBN: Como é que foi essa...?

Goto: A ligação do Bruscky foi o seguinte, porque daí, os outros, as outras...

BBN: Como é que você começou a colecionar o registro de vídeo de grupos e tal?

Goto: Acho que começou com a coleção do Bruscky, porque, daí, o que aconteceu: os outros vídeos, das outras coleções eram documentários sobre artes visuais, né? Mas os vídeos que o Bruscky trouxe, eles tinham um caráter experimental. E tinham essa coisa da intervenção urbana, do registro e tudo. E o que aconteceu daí foi o seguinte, foi que, enquanto eu tava morando no Rio, uma das coisas, a Cláudia Saldanha foi uma... bastante entusiasta do projeto aqui que a gente... pro qual ela foi convidada a participar aqui em Curitiba. Então, esse material todo foi doado pra Fundação em Curitiba, pro acervo da cinemateca. E ela ficou bem animada , assim, na real, foi até um sucesso de público, assim - coisa que até meio rara - assim, tinham sessões extras, assim, a cinemateca tava lotada, sempre. E vinham faculdades pedindo sessões extras, foi muito legal, assim... a gente fez uma grade...Tinha uma programação gráfica bacana também que o Marsares me ajudou, tipo assim, a gente fez junto, né. Enfim, daí o que aconteceu, a Cláudia Saldanha queria montar um, essa Vide o Vídeo, o nome desse projeto era Vide o Vídeo. Ela queria montar uma Vide o Vídeo lá no Rio, junto com o Rio Arte, né? E, na época, eu tava por lá, né? Começando o mestrado e daí a gente começou a esboçar essa...[você fez seu mestrado no Rio?] É, na UFRJ. [com quem, quem que te orientou?] A Glória Ferreira foi minha orientadora, mas lá na UFRJ o orientador mesmo fica mais junto, assim, do orientando depois que você faz a qualificação, então só no último ano, né? [uhum] Bom, mas, enfim,

que mais? Quando a gente se conheceu, daí a gente sempre tinha uma boa relação, assim, independentemente de ser só orientando...

BBN: Orientadora

Goto: Orientadora! [risos] O que aconteceu foi, assim, que daí, como começou a demorar pra gente fazer a versão lá do Vide o Vídeo lá no Rio, por conta de verba, orçamento, começou a demorar pra sair do Vide o Vídeo. E eu comecei a achar que o formato da Vide o Vídeo podia ficar mais focado pra um tipo de tendência, assim, como aquela do Bruscky. Um vídeo experimental, arte de grupo. E comecei a ver que tinham alguns artistas que faziam registros das suas intervenções, né? Tava assim quase todo mundo fazia VHS na época, né? Tudo VHS, não tinha milideve (nome 52:38), essas coisas. Pô, as mídias mudaram muito nesses dez anos, assim, tipo...E nessa época foi essa mudança. Tanto que os artistas...mais organizados tinham uma fita VHS com o resumo, com uma compilação sobre as suas intervenções. Como o Felipe Barbosa, a Rosana Ricaldi, eles tinham uma VHS que eles passavam, né? Quando pediam.

BBN: Tinha o portifólio...

Goto: Portifólio, é, os registros em vídeo tinham uma compilação,

alguns tinham, poucos. E eu comecei a ver que tinha, e eu às vezes começava...como o assunto tava por ali, eu falava que eu tava organizando uma mostra, né? Tipo, que eu já tinha feito uma em Curitiba e tava organizando uma outra...comecei a pedir, mas, de fato, o que aconteceu foi que essa mostra do Rio Arte acabou nunca saindo. Tipo

BBN: Isso, você tá falando é 2002 ou 2003?

Goto: Daí já é 2002, é 2003

BBN: Uhum.

Goto: E...esse começou a virar um assunto...

BBN: Só pra demarcar, você entrou no mestrado em 2003...?

Goto: 2002

BBN: Você começou o mestrado em 2002?

Goto: 2002. Então... o projeto da Vide o Vídeo foi encaminhado em 2001 e foi realizado em 2002. Então, eu tava no Rio, mas vim pra cá realizar, que era na cinemateca. E a gente era pra fazer em 2003 a Vide o Vídeo no Rio, mas não rolou e a coisa foi indo e eu já tinha escrito várias matérias de jornal sobre o assunto, enfim, também já tava virando tema na minha dissertação de mestrado. Por ser tema, e por conhecer cada vez mais, assim, também já ia juntando material de vídeo... tava juntando pensando em fazer uma mostra de vídeo tipo a Vide o Vídeo. Mas, de fato, acabou terminando o mestrado. Terminei minha pesquisa lá e não rolou nem a mostra do vídeo, fiquei mais uns seis meses lá, fiquei até a metade de 2004...

BBN: No Rio...

Goto: É

BBN: O mestrado, qual que foi a tese?

Goto: Ah, basicamente, a idéia era... eu fiz em Linguagens, né? Então você tem trabalho prático e também uma parte teórica. A idéia é tipo...

BBN: Tipo um memorial...

Goto: É, uma contextualização, assim, que, pra mim, até foi a a parte que eu gostei mais, assim, em relação ao mestrado, assim, meu trabalho prático. Como a gente tinha que desenvolver algo que a gente tinha escolhido muito antes, daí você não podia mudar e como artista, volta e meia, a gente muda muito, assim, ou as coisas não são, os trabalhos mais a longo prazo são feitos de outra forma, não porque você escolheu lá, às vezes você escolhe ele lá, mas muda muito até realizar, né?

Mas a pesquisa foi bastante interessante, porque eu comecei a ... a idéia era justamente pensar qual seria o sentido político pra arte hoje, já que nos anos 70 ela havia sido muito demarcada, pensada como.. falada como sendo arte de crítica na ditadura, né? Uma arte de protesto, né? De contraposição.

Eu queria pensar assim quais as dimensões políticas da arte contemporânea, nesses anos 90, 2000. E questão do circuito acabou aparecendo como um assunto bastante relevante, a questão da autogestão, as diversas formas de proposição de uma ação direta do artista em relação ao público, a questão do diálogo. De ser retroalimentado, num sentido simbólico, transformar em linguagem, mas buscar um tipo de diálogo também diferente, direto e participativo às vezes, com muitas nuances de possibilidade, mas era essa a idéia, essa busca que construír esse canal de conversa Então, a idéia dos circuitos [com o canal de conversa com regras peculiares,né? não uma] Com uma heterogeneidade de processos

BBN: É, não as regras pré-determinadas institucionalmente, por exemplo, por, pelo museu, pelo curador, pela galeria...

Goto: É, foi aí que surgiu a idéia do circuito heterogêneo, né? Na política, assim, inspirada no Alan Badiou que eu tinha visto até uma palestra dele no Rio, num encontro chamado Resistências, da universidade nômade.

BBN: Depois de seis meses terminado o mestrado, seis meses no Rio, e aí?

Goto: Bom...

BBN: Aí você já tava com um bucado de coisas de vários artistas...

Goto: Já tinha um material legal

BBN: Marcados

Goto: É, já tinha o material, já era 2004, né, enfim, tinham outros trabalhos paralelos rolando aí e também nas oficinas, mas... pintando o cenário...

BBN: Essas coisas, né?

Goto: Essas coisas. O que acabou acontecendo foi que, depois de eu ter terminado o mestrado, eu já tinha bastante material, assim, em vídeo e... daí tentei organizar uma primeira mostra já focada nesse tema, assim, talvez o nome até já fosse ela já tinha dois nomes, já tava entre Circuitos e... tava ainda como sendo Vide o vídeo ou Circuitos em vídeo. Daí tentei apresentar pra Fundação cultural de Curitiba um tinha proposta. Eele

pediu um apoio pra cobrir os custos, né? Dentro do que seria fazer uma compilação, o que seria fazer uma publicação e tudo, mas, de fato, eles não... no primeiro momento eles não acharam viável e, no segundo momento, disseram que existia uma brecha. Que existe uma brecha, não, existe um formato que a fundação aqui apoia e que deve ser um similar em outras instituições também, que eles até podem apoiar um projeto diretamente sem passar por um tipo de edital público num concurso se a proposta for, assim, algo extremamente singular, né? E ela for, assim, talvez o melhor exemplo dentro daquele campo de produção, que era mais ou menos o perfil dos Circuitos, inclusive. Então, eu poderia acessar também uma verba de oito mil reais.

Mas acabou que também não rolou, acabou não rolando, começou a demorar demais pra chegar uma resposta e chegou uma hora que eu falei assim: "Bom," (isso ainda era início de 2004) "eu vou fazer isso, vou chamar a galera que eu conheço, vou falar com o pessoal que é dono de barzinho, tipo, no Beto Batata, que é um cara que tem um restaurante. O restaurante dele apóia muito o pessoal da música, né? O projeto Pixinguinha, chama, ele tem um apoio forte, assim, com o pessoal do teatro e música, principalmente. Mas ele faz ainda uma coleção de livrinhos de arte, enfim, ele é um cara que mexe com gastronomia e gosta de fazer o que faz, entra dinheiro. E ele gosta desse universo, assim, artístico.

Esse cara é um mecenas, [risos] de verdade. O mecenato é uma piada, assim, mecenato, assim, da lei do incentivo. Existem algumas pessoas assim. E a cena da noite daqui de Curitiba, tem algumas pessoas que são bem assim, tipo, a Yeda Godoy, que é dona de alguns bares aí também, ela também investe, assim, em propostas experimentais, paga pra artista, né? Ela também trabalha mais com música e poeta. Mas também trabalha com algumas pessoas das artes visuais. Então, essa cena, foi que eu resolvi ir atrás pra ver se eu arrecadava alguma grana. E outros custos tentei minimizar. Prá fazer a mostra de um jeito que desse pra fazer, porque se era... porque dai parece que a Fundação ia dar, conseguir mil reais. Daí eu falei: "olha, mil reais eu não quero de vocês, mil reais eu consigo com as pessoas que eu conheço. Se vocês vão dar só isso, eu prefiro fazer tudo por fora e ainda exibo também no próprio circuito, aí, autônomo"

BBN: E exibe o que der na telha aí, né...

Goto: Daí, fiquei com essa idéia, assim, falei: " não, isso tem a ver com...isso tem a ver com tudo e já que tá tão difícil assim, então, vamos mostrar que, né? Vamos fazer de um jeito que é possível." E, na época, também existia uma academia de cinema – privada - chamada Academia Internacional do Cinema de Curitiba que, há uns 3 anos, me parece, mudou pra são Paulo. Mas ela ficou ficou a tona aqui durante uns 5 anos eu acho. E a idéia era justamente assim, né...bom, enifm, escola

de cinema independente, né? E esses caras também me deram apoio. Eu esqueci o nome agora do diretor, era um cara que era dos Estados Unidos. Mas, enfim, a gente conversou, ele achou legal, ele poderia disponibilizar a ilha de edição e um aluno que erabolsista lá pra me ajudar a fazer uma primeira compilação, assim, dos títulos e também uma conversão, né? porque nessa... os materiais nessa época vinham em tudo quanto é tipo de formato. Tinha Hi8, (nome 1:01:20) tinha VHS, miniDV (nome 1:01:27), tinha super VHS, tinha material que já chegava em DVD [tinha o Betacam] Betacam não recebia nenhuma Betacam.

BBN: Aham

Goto: Não, porque a maior parte do material era material mais novo,assim, tirando o Bruscky. O Bruscky era a única exceção, assim, mais histórica na época.

BBN: VHS verde...

Goto: É...

BBN: Ah, não, tinha coisa super8 (nome 1:01:40) do Bruscky também, né?

Goto: Tinha, mas Bruscky já tava tudo compilado, na real, o Bruscky já mandou tudo em DVD, o material dele. Ele tinha feito uma pequena tiragem , assim, uma.. por causa de uma exposição que ele organizou lá em Recife com o apoio do Goethe sei lá o que. Daí ele fez a pequena tiragem que ele dava pra algumas pessoas.

BBN: Bom, mas aí o primeiro circuitos em vídeo foi feito...

Goto: No melhor estilo...No melhor estilo auto-dependente com auto-gestão...

BBN: Com mecenas efetivamente mecenas, que tiraram dinheiro do bolso...

Goto: Exatamente, daí a menina que ajudou no design gráfico não cobrou, né? Daí, foi divulgado a logo do escritório de design dela, que era Grana alegria. O pessoal da academia de cinema, né? Foi uma trampeira aquilo também... né, tipo, fez sem comprar nada, também só divulgando a logo. Foi exibido no Espaço... no Ateliê de Criação teatral, que é um espaço de teatro também bastante importante ...

BBN: O ACT, né?

Goto: O ACT.

BBN: Que tá no Circuitos também...

Goto: Tá no Circuitos também e é um espaço que antes se chamava de Espaço Cênico, principalmente por causa da Nena Inoueque tem... é, os sócios são Nena Inoue, eram, né? Hoje em dia já se desfez a sociedade acho que o (nome 1:02:50) se dissolveu e voltou a ser Espaço Cênico, não sei exatamente como que tá agora. Mas, assim, quem era mais atuante no sentido de uma cena mais independente, auto-gestão, assim, sempre foi a Nena, né? Ela tem um histórico com o teatro de rua, desde os anos 70 e o Espaço Cênico ela super locava pra diversos grupos, por exemplo, pessoal de dança, música, enfim, era uma figura bastante conhecida e importante na cena local. Eu mesmo concluí meus trabalhos de desenho aqui do Intropop lá também, eu peguei uma salinha durante um mês pra fazer a montagem deles antes de ir pra rua. Enfim, todo mundo passou por ali transitou ali pelo espaço. E a gente fez a programação lá, então, a idéia era estrear o trabalho lá. E foi, tipo, meio maratona, assim, foi dois dias direto, assim. Começava às 13 e ia até as 8. Das 13 às 8. Dois dias, assim, tentando passar toda a coleção [13] das 13 horas às 20 horas... peraí, não lembro agora o horário, mas era uma coisa meio longa, assim, e a gente ficava assistindo todos, um atrás do outro, né? Então, espalhavam os colchões no chão ...

BBN: E ficavam com os olhos rútilos, né?

Goto: E o público chegava, saía, chegava, saía, ficava aquela coisa, assim, né? Mas foi bem interessante, assim, essa foi a primeira [quem ficou vendo tudo o tempo todo?] acho que só eu! [risos] Eu vi todas as vezes e vi tudo [como é que foi a apreciação do público aí, né? Porque tava na ACT, tinha um público que era de frequentadores de lá e tal. Como é que foi?] Essa vez...

BBN: Como é que foi?

Goto: Não, na real, Sempre, quase sempre teve pouco público, assim, nessas exibições da Vide o Video... nas exibições da Circuitos em video

BBN: Tirando essa, dessa vinda do Bruscky pra cá.

Goto: Ah, a gente fez uma parada muito legal na abertura! A gente fez o que, na época, a gente chamou de Primeiro Encontro de Coletivos de artistas em teleconferência. Eu chamei desse.. esse foi o nome, porque a idéia era criar um bate-papo com os representantes dos coletivos de artistas na internet, né? Em telepresença e tudo mais. E, na real, eu tentei articular isso com alguns artistas, inclusive com o Bruscky. Mas, ninguém tinha, e, hoje em dia, ainda não é uma coisa tão fácil, assim, no meio da arte, pouca gente fez isso, assim, que foi um bate-papo, né? Numa teleconferência, ainda mais... pessoal que tem uma chegada mais com a tecnologia mexe mais, mas, enfim, no geral, não

BBN: Não é muito comum, né?

Goto: Não é muito comum, mas a gente fez em 2005. Então, na abertura, não lembro se foi no primeiro dia ou no segundo dia, a gente fez esse bate-papo, só que daí, muitas pessoas furaram. Eu tinha combinado com várias pessoas, daí várias furaram. A única pessoa que topou e realmente manteve, assim, de fora, foi o cara, o... Eduardo Aquino. Eduardo Aquino? É... do SPMB, que é São Paulo (nome 1:05:35), né? Um coletivo. Ele e a Caren (1:05:40) que fazem um trabalho de dupla, né? Ele mora no Canadá. E eles fazem esse trabalho assim, que tem a ver com essa dimensão, assim, o...

BBN: É o lá e cá, né?

Goto: O lá e cá, exatamente. E eles participaram, daí foi bem interessante, porque, daí, aqui, foi uma reunião, acho que foi uma das primeiras reuniões de coletivos locais, assim. A gente juntou os grupos locais, né, que foram 7, acho e a gente ficou nessa conversa com ele, pela internet, que tá gravada aí. Só que não deu nem pra fazer a tranposição lá do...

BBN: Bom, mas, interessante o que você tá falando, assim, além de na hora que voce faz um trabalho de recolher registros de trabalhos e exibi-los, assim, aqui, os envolvidos se encontram? Tem um efeito de criar é... de organização, de categoria mesmo, que não dá pra negar, assim, de categoria de trabalhador mesmo, assim, só um termo mais marxista tradicional. Uma consciência de classe que aparece quando os trabalhos são reunidos e exibidos. É isso? (risos)

Goto: Não, acho que identifica um campo de produção que, durante muitos anos, foi subestimado, né? Mesmo cenas, assim, como o do próprio Torreão, que é... que foi, talvez, uma das experiências mais fortes na própria cena de Porto Alegre. Talvez poucas vezes ela tivesse sido contextualizada dessa forma. Da forma como, mais próxima do que ela era mesmo, com uma cena autônonoma de artistas que propunham o circuito, dentro, né, com sua diversidade,. Então, acho que o que acontecia era esse olhar. Não tinha esse olhar sobre a cena chegando próxima à característica do que ela era e do que ela queria, da prática dela, do desejo dela mesmo. Então, isso foi algo bastante interessante, acho que, por isso, que isso sempre teve bastante adesão, né, por exemplo da Bia Medeiros se disponibilizar, se prontificar, fazer uma compilação dos videos que eles tinha feito para estrear no Circuitos, porque ela achava bacana e ela sempre esteve pra fazer aquilo mesmo. Aquilo foi meio que foi um catalisador. Então, o próprio Circuitos foi um catalisador de vários passadas a limpo assim, da produção. Muitas pessoas não terminaram de digitar coisas que já haviam feito, né? O pessoal de Porto Alegre também do...Perdidos no espaço, foi assim, né, o Hélio (nome 1:08:15) entrou em contato comigo, falou que conhecia o projeto, isso já no final agora, já em 2008...

BBN: Você causou desmorte de vários mortos-vivos que ficavam na prateleira... imagem bruta na prateleira...

Goto: Não é mortos-vivos, né?

BBN: Não, mas... em vídeo...imagem de vídeo bruta, que você tem um projeto que você vai editar e nunca edita, eu, particularmente, chamo de morto-vivo, né? Dá uma desmorte pro negócio e edita, dá alguma circulação, né?] É uma coisa assim...pô, é reconhecer um valor que existe e que é muito importante e que tava passando à margem, porque o que antes se colocava em voga, a gente tava vindo muito com uma força de mercado, galeria, pintura, objetos e esse aspecto todo da produção, assim, mais processual, né? Coletiva, mais experimental, ficou de lado. Tipo, se valorizou isso até os anos 70 e depois realmente, deu uma...não se olhou tanto pra isso, ainda que ela semre tenha continuado a existir, né?

BBN: Exato, todos os relatos dão a entender que esse tipo de prática artística saiu de cena...

Goto: Sim.

BBN: Como se tivesse, como se os praticantes tivessem abandonado a prática. Não, é o foco de visibilidade, né? A cena parou de ser constituída, por exemplo, por força da história da arte, da academia e tal e foi se deslocando pro mercado e o mercado deslocou o foco pra fora desse tipo de prática artística.

Goto: Sim.

BBN: Isso não é uma questão, assim, de que o vídeo tenha deixado de fazer o vídeo militante pro vídeo arte. É porque a prática...determinadas práticas de vídeo arte começaram a ter mais valorização, inclusive econômica, passando a se viabilizar e, enfim. Bom, aí você, em final de 2003, você tinha feito a primeira Circuitos em vídeos.

Goto: Ah, isso é 2005...

BBN: Isso é 2005.

Goto: 2005. Bom, fez essa amostra, 7 horas seguidas de vídeo, inclusive que já, você já observou esse efeito de cartaz, de a gente tirar e aprontar coisa para botar em circulação outra vez, do Circuitos em vídeo e depois, terminada a amostra, o que que foi a dinâmica, pra onde foi o projeto?

BBN: Daí, algumas pessoas acharam que a gente porque a gente fez um jornalzinho, né? O jornalzinho ficou bacana.

BBN: Mandaram pra todo mundo que tinha participado e pra outros lugares ainda.

Goto: Mandei pra algumas pessoas, é, aham

BBN: É o OBS?

Goto: É, né, aham, é o OBS. Isso, é o OBS BBN: E, na época, então. E, na época,daí algumas pessoas ficaram sabendo e quando receberam, achavam super legal, né? E, daí começou a surgir a vontade de... as pessoas começaram a circular e ver o material, né?

BBN: Quem mandou o seu, queria ver os outros, né?

Goto: É, queria ver, né? Então, começou, assim, tipo, agora não lembro qual foi exatamente a sequência, mas tipo o Rubens Mano foi o primeiro, assim, vamos fazer aqui, né? E mais gente começou a ficar interessada, assim, então, daí, começou, sempre começava uma costura, né? Tipo, a pessoa queria fazer, falava assim: "Olha, tem um custo, né?" Faz, faz um bate-papo, faz uma mostra comentada, leva a programação, tem o jornalzinho também pra distribuir e assim começou a rolar. E eu comecei a propôr também. Comecei a propôr, por exemplo, eu propus pro...

BBN: Não, eu gostaria que você desse um exemplo desses casos, dessas demandas, assim, como é que você recebeu, de quem que você recebeu...

Goto: Deixa eu ver aqui só a sequência que eu já digo pra você, posso até fazer na sequência. Pega ali atrás de você, ali ó, nesse pacote.

Esse daí [esse?] É. Esse é o fino, né? [É o fino.] Tá, é esse mesmo Acho que o primeiro foi em Londrina mesmo. Você quer saber como foi cada uma?

BBN: É, não, qual que foi... quem demandou, como é que... você foi conduzindo e tal?

Goto: É, depois que o primeiro foi feito, assim, todo com toda vontade própria e com os apoios, né? De todo mundo, inclusive, a galera sempre me mandou as coisas por SEDEX, assim...

BBN: do próprio bolso.

Goto: do próprio bolso, é... eu fazia as conversões, né? Do material. Então, o nome daquele bate-papo lá o nome que rolou na estréia era (nome 1:12:52) território online. Olha, ele circulou, primeiro... É, entao, daí ele foi pra Londrina. Londrina foi assim... é.... o Rubens já articulou com Universidade Estadual de Londrina, UEL, o lugar e a UEL poderia pagar a hospedagem e alimentação pra mim, mas eles não pagavam cachê.Daí, existia um projeto da Secretaria Estadual da Cultura chamado Oficinas Integradas, uma coisa assim. E eu quis que... acontecia em várias cidades, mas, por incrível que pareça, não acontecia em Londrina. Você imagina um projeto de cultura, de uma Secretaria Estadual de Cultura, do Paraná, que não acontece em Londrina?

BBN: Que é a segunda maior cidade...

Goto: Que é a segunda maior cidade, que é a terceira maior cidade do Sul. É uma das maiores cidades do interior do Brasil, assim, não acontece em Londrina. Enfim, daí, por não acontecer em Londrina, eles geralmente, eles propunham Oficinas e as prefeituras aceitavam. No caso de Londrina, foi o contrário, daí. Daí, eles falaram assim: "Não, mas se tiver demanda..." Daí, o que que houve, daí eu conversei com o pessoal da Universidade, eu falei pra eles solicitarem a oficina que eu tava propondo, que tava lá elencada já na lista de propostas ofertadas, né? E, então, daí eles acabaram, depois de alguma... de alguma conversa lá, eles acabaram é...topando, porque, né... enfim, a universidade tava pedindo, a comunidade de Londrina tava pedindo. Daí, a gente fez maratona, daí, que nem aqui de Curitiba. Um dia foi muito bom, assim, tipo, deu um público bem bacana, assim...

BBN: Ah é?

Goto: É, foi um público bem legal, assim...

BBN: Quem que era o público?

Goto: Estudantes da Universidade... bastante estudantes da univerdade, assim, os amigos do Rubens (risos). Foi legal, tipo, e também ficou com um pique, como aqui no (nome 1:15:15) foi muito legal também, porque a gente tem um... o (nome 1:15:15) tinha uma...

tinha suas arquibancadas, né? Pra teatro, assim, arquibancadas móveis. Então, tinha um astral bem mais informal, A projeção ficou inscrita no tamanho, na própria altura da parede. O lugar, era um lugar super massa, porque era uma antiga estufa de banana que foi, teve uma, um lugar que arquitetonicamente é muito bacana, sabe? Então foi legal uma exibição aqui em Curitiba. A de Londrina foi muito legal também, porque as salinha era pequena, então a gente fez uma exposição na... projetava no próprio tamanho da parede, a gente colocou um monte de colchão no chão. Então, tinha esse pique, assim, de formas de exibição mais ambiental, sabe?

BBN: Meio meio cré-lazer, né? (nome 1:15:50)

Goto: Sim, então, tinha... pensava fazer um ambiente que fosse bastante aconchegante, descontraído, assim, ficava legal. Às vezes...O cinema, já... enfim, se comporta. Depois de Londrina...

BBN: É um conforto informalizado...Você tava querendo um conforto informal, né?

Goto: É, então...Quando dava pra fazer, assim, mais informal, a gente fazia. O que aconteceu, daí de Londrina, a gente foi pro Rio de Janeiro. Daí, no Rio de Janeiro aconteceu o seguinte...

BBN: Finalmente, né?

Goto: É, exatamente. Daí, foi na UERJ. Eu não sei como o Cláudio da Costa, que era o coordenador do curso de Cinema da UERJ... Ah, foi por causa do (nome 1:16"28) Bosbawn. O (nome) recebeu o material, ah... ele viu o jornalzinho e tudo e curtiu. E acho que ele passou pro coordenador do curso de Cinema, que era o Cláudio da Costa, que desenvolvia uma pesquisa sobre documentário e ele se empolgou muito com o material. Daí me convidou... a partir...inclusive, ispirou ele a criar um seminário.

Na real, o Circuitos inspirou ele a criar um seminário, que, daí ele tornou mais abrangente, assim, tipo, que chamou de

Ciclo de vídeo arte, primeira jornada de pensamento sobre a Arte e Vídeo do (nome 1:17:00) da UERJ. E, daí chamou pra um bate-papo e pra exibir o Circuitos, né? Isso foi também 2005 ainda, tá na página 5.

(1:17:17) BBN: Ok, ah, isso é uma coisa.. [aqui oh, tá aqui no meio aqui..] ok, isso é uma coisa q ue eu queria te perguntar se não eu ia passar batido.. [Bruno LetchoVisky?] E o Lechowski, bicho? O que mais me espanta é o cinema das origens né? O primeiro cinema não existia sala de exibição, público.. Goto: E ele não exibia cine, era só o nome.. por incrível que pareça.. as pessoas até achavam que era filme.. ele deu o nome de cineton mas era uma.. ele expunha pintura.. isso é o que eles chamavam assim essas paisagens né? Essa coisa da imagem..

BBN: Era um quiosque de exposição de pintura..?

Goto: Sim, mas ele viajava e dormia dentro dessa barraca.. ele viajava né? Pelas cida des. Então a ideia do circuito , assim, é mais a ideia.. ele entra como referência por essa dimensão aí do circuito que ele queria criar pro trabalho de arte pra fugir um pouco daquele circuito fechado que era a exibição no palácio, ou a exibição no museu na Europa.. e.. que era mais restrito, assim, à população.. ele que ria que o circuito fosse a população.. uma coisa assim..e que a obra dele não precisasse ser vendida para ele sobreviver, então ele.. até se cobrava a entrada, tipo um real, uma coisinha.. Ah, um real não devia ser.. é, não era né..

BBN: Uma pataca qualquer..[quantos reis..] Goto: Sei lá se seria uma pataca, uma pataca? Quantos reis seria eu não sei.. mas..

BBN: De qualquer jeito era uma grana que dava pra ele pagar o paletó dele né?

Goto: É..[pelo menos] É.. acho que sim.. acho que ele tinha uma vida bem simples assim.. mas enfim, acho que a ideia vem por aí.. o que ele fala né(?) em relação a ideia da circulação da arte dele é bastante inspiradora assim.. falando que a arte.. quase assim como arte.. arte é uma coisa de todos né, então ela tem tentar chegar ao maior numero possível de pessoas, tentar influenciar as pessoas c om a sensibilidade.. com a.. com esse olhar

diferente que ela tem sobre o mundo.. e.. é por aí que vai a homenagem ao Bruno Lechowski .

BBN: Ah.. mas como é que você.. ah.. descobriu o Bruno Lechowski? Goto: O Bruno Lechowski descobriu porque haviam exposições.. já tinham acontecido umas du as exposições dele aqui em Curitiba..

BBN: A tá, é tipo história da arte de Curitiba..

Goto: É.. ele é um cara importante na.. assim, ele..pô.. ele tem umas aquarelas..ele é muito bom na aquarela.. ele tem umas aquarelas muito bonitas sabe? Assim.. usando muito branco.. fazendo uns recortes até meio fotográficos.. ele tem uma estétic a dele assim, muito legal nas pinturas.. mas ele foi um dos fundadores do núcleo.. depois ele se mudou pro Rio.. ele foi um dos fundadores do núcleo Bernar delli também, que foi uma escola de pintura importante no Rio.. e de pinturas paisagistas assim sabe? Que meio, não vou dizer que sejam nômades, mas eles iam visitando lugares, assim.. é da onde saiu até o PanSet, mas ele é anterior e as pinturas dele são muito mais legais do que as do PanSet, no meu pont o de vista, eu gosto mais assim da.. da estética e da pintura dele.

BBN: São paisagens também? Goto: São paisagens.. e ele é.. tinham algumas fases assim.. teve uma fase dele mais sim bólica.. e também tem pinturas urbanas ao óleo, mas as aquarelas dele são excepcionais.. as aquarelas dele são coisas bem legais mesmo.. tipo a coisa da qualidade, da fatura da tinta alí e do papel.. e o uso do branco assim, sabe? As transparências.. uma coisa bastante avançada assim, pra.. em termos do olhar assi m na aquarela.. tem umas paisagens até do Rio assim que são lindas.. muito arvolátil assim, sabe? Tipo, muito legal..

BBN: Como assim? [não tenho o material dele agora..] Intrigante ser um cara que fazia paisagens né? Montar um quiosque.. tipo é como se ele levasse as paisagens.. olhares de paisagens distantes pra serem vistas.. assim, não parece uma coisa meio do.. das atualidades do lumiere? Dos eventos, dos países, não sei o que.. e concentrar e tal.. que essas paisagens certamente ele trouxe, as paisagens que ele já tinha pintado antes pra exibir aqui.. as da

europa pra cá, daqui pra.. as de Curitiba pro Rio e assim por diante né? Goto: É.. então, acho que essa coisa das imagens e das paisagens.. e deslocamento né.. ago ra não sei exatamente como é que o entendimento dele sobre isso, assim, eu não sei exatamente como é que é.. porque nas pesquisas que eu vi assim não..publicadas né.. principalmente tem uma aqui da Cristine Viana Batista que é muito boa.. é, eu não vi uma.. é, mais desenvolvimento sobre esse pensamento dele em relação ao nome Cineton, tanto que as pessoas confundi am e achavam que era uma tenda de projeção de cinema. Mesmo quando eles iam.. ele ch egou a montar essa tenda também depois, quando ele deu o nome de Cineton, ele montou na Cinelândia se não me engano. E as pe ssoas achavam que eram uma história de cinema também.

BBN: Nickelodeon, né?

Goto: É..

BBN: Bom, e você está.. estamos no Rio em 2005.. Goto: Mas sabe que depois.. sabe uma coisa bem interessante? De até um outro artista h avia também falado e eu só fui me ligar agora recentemente.. é, o Vitor Meirelles.. né? Também o pintor, que também faziam paisagens e.. pintor da primeira missa no Brasi l.. não era pintura imaginária não, histórica assim sobre a cena brasileira.. é, né? Acadêm , pintor acadêmico.. ele tinha uma coisa bem interessante.. ele tinha um negócio que e le chamava de panorama.. que era um.. ele montava um.. tem a ver também, mas o obj etivo é um pouco diferente.. acho que o objetivo.. ele montou isso até anteriormente assim , acho que no começo dos anos.. do século 20.. assim.. mil novecentos e pouco, não sei quanto.. ele fazia uma pintura panorâmica da paisagem.. assim, ia pintando ped aços.. mas assim, em escala grande, não vou lembrar agora a altura.. tipo dois metro s de altura por.. cada pedaço devia ter uns dois metros por não sei quantos.. uns quat ro, sei lá.. e juntava e se fazia realmente uma panoramica da paisagem.. como se fosse quase uma, não vou dizer um escala real.. mas ele chegou a montar um a.. e montava e remontava essas pinturas em círculo no espaço público.. como..

BBN: Não, ele tava perseguindo o efeito de imersão com essas imagens né? Goto: Sim, e as pessoas visitavam.. indo ao centro desse círculo com a pintura dele pa ra tentar olhar a paisagem numa panorâmica só que com a pintura dele..

BBN: Isso é tão característico da pintura chinesa assim.. de o objetivo de produzir essa sensação de imersão.. e a paisagem é a chave disso assim.. [é..] tanto a paisagem quanto essa representação da paisagem lacunar.. cheia de brancos, c heia de sugestões, de formas assim.. fragmentárias.. em que o sujeito, ele imerge, não só perceptivamente mas cognitivamente né? Tem que realmente completar o resto do objeto que tá imerso na água, por exemplo.. ou o objeto que tá refletido assim.. o que que é reflexo de que.. o trabalho de, de.. a imagem exige ser.. a percepção dela exige um esforço do sujeito e ao mesmo tempo o sujeito já tá na posição de estar contemplando.. numa posição de contemplação dessa paisagem.. é al tem que ter uma certa, me parece ter uma.. não conteúdo, mas a relação semelhante a essa do circuito, em que você por exemplo, quem vai exibir, faz er.. produzir a exibição locar é alguém que já tem material que tá integrado no corpo do circuito que, tá entendendo? Você é objeto da pesquisa, você é também participa te da realização da exibição.. ao mesmo tempo tá em várias posições de participação.. a paisagem oferece essa coisa assim, né? Você pode dizer que o circuit o são.. a paisagem da produção de arte e de coletivos de arte, de arte urbana, de imersão ambiental, etc..[a é.. tem uma coisa do mapeamento da produção né?] é.. mapeamen o de paisag... de panoramas..[panoramas.. é, tem mesmo.]. Goto: Então, mas só pra voltar ali no Vitor Meirelles.. acho que tem uma diferença do Vito r Meirelles pro Bruno Lechowski... porque o.. diz que isso que o Vitor Meirelle s fazia.. diz que era comum na Europa.. é, de você montar esses panoramas assim.. prin cipalmente..

BBN: Dioramas não é? Dioramas é outra coisa.. envolve objeto também né? Goto: É, eu acho que o nome era panorama mesmo.. o dele era panorama, não sei se os outr os na europa eram.. como que se chamavam.. mas diz que nas feiras internacionais , que eram muito comuns naquela época existiam panoramas assim.. e a intenção dele, quan do fazia os panoramas, ele fez o panorama do Rio de Janeiro, acho que os dois.. ele fez um Rio de

Janeiro e não sei se ele fez o outro em Florianópolis, que ele é natural de Florianópolis. Mas a intenção dele era uma.. era quase um efeito de propaganda assim, a ideia era, por exemplo, montar esse panorama na Bélgica, se não me engano, era apr ensentar a cidade como um lugar pra ser visitado, um lugar assim.. apresentar a civilização que existia aqui no Brasil.. essa vistosidade do Rio de Janeiro pra.. pro exteri or.. então tinha um intuito assim mais de propaganda, quase turístico, ainda que tiv esse essa visitação imersiva também, enquanto que no do Bruno Lechowski, que eu saiba, não tenho muitos relatos de al guém que tenha viajado com uma tenda que morava nela expondo pinturas e.. né? Porque o Vitor Meirelles teve um apoio financeiro né?

BBN: Mas porque esse interesse pelo fato do Bruno Lechowski morar na.. na cabana, na barraca?

Goto: Ele morava na própria caixa onde depois ele desmontava a barraca.. e quando a barraca tava montada ele dormia dentro da caixa que transportava a barraca.. eu ac ho que não é uma questão de.. talvez seja uma questão de praticidade né? Tipo de.. eu acho qu e é um tipo de economia diferente né? Ele não precisava pagar um hotel.. ele não tinha q ue, não sei por quantas cidades ele passou na europa.. no Brasil acho que foram alguma s assim.. Curitiba, São Paulo e Rio.. não sei se foi pra outras porque no Rio ele já s e fixou.. e em Curitiba ele ficou um ano, dois.. um ano. E na europa não sei por quantas cid ades ele passou.. ele passou por algumas até que ele chegou na Itália e diz que viu um poster do Rio de Janeiro e falou.. porque ele queria viajar pelo mundo fazendo esse tip o de atividade.. daí da Itália ele falou assim: vou pro Rio.. daí e ele chegou no Rio e soube que tinha uma colônia polonesa muito forte em Curitiba.. então ele veio pra cá pra meio qu e restaurar a barraca dele, pra se sentir um pouco mais em casa em um país diferente.

BBN: Pra alguém poder conversar com ele né? (1:28:25) Goto: É.. e enfim..daí ele teve uma relação boa com o circuito local.. que era bem forte ass im em termos de pintura na época né? Essa pintura com origem europeia né, tudo..paisagem.. enfim, mas o do Lechowski é por aí.. agora então, o Lechowski eu acho que é diferente porque ele tinha um caráter político na fala dele assim que não era tanto de propaganda como o do Vitor

Meirelles né? Independente, assim, d as qualidades e das ótimas intenções e tudo mais.. mas o do Bruno Lechowski era uma coisa de realmente de contrapor ao circuito do museu, esse mais elitizad o, e..

BBN: Ele queria dar acesso à.. do trabalho dele a multidões.. multidões.. Goto: Exatamente.. então isso que eu acho que mesmo tendo esse antecedente do Vitor Me irelles eu acho que o dele ainda.. o do Bruno Lechowski era mais claro em relação a pontuação sobre o circuito de arte. BBN: A originalidade dele não tava, não no conteúdo mas na relação né? [é..] Que ele ele tava pondo com o público.. Goto: Como pintor ele era muito experimental, enfim, teve a sua.. o seu lance de lin guagem principalmente com a aquarela eu acho assim, acho que bastante à frente até.. mas eu acho que a coisa mais à frente que ele fez foi o Cineton e depois era um ou tro lugar que ele queria fazer como uma espécie de residência.. ele queria fazer um.. ele começou a fazer isso também.. uma chácara que ele pudesse receber todos os ar tistas do mundo, inclusive os artistas quando se aposentassem, quando tivesse velhos, assim.. terem um lugar pra ficar. Então ele tinha uma.. BBN: Uma casa dos artistas.. Goto: É que teve uma coisa de residência né, artistas em trânsito, pra poder receber artist as em trânsito pelo país, que são as visões que hoje você vê que acontece muito dentro do circuito né? A ideia do preojeto de residência é quase um .. é um setor do.. de.. [uma rubrica específica.. financiamento..] é um setor.. exatamente.. é um setor específico dentro do circuito né? Mas quer ver, só pra voltar ali então.. BBN: Voltando ao Rio, nós estamos no Rio.. filmamos em 2005 [nossa, tá passando rápido is so..] no Rio, você tá contando que o Basbão achou legal.. triangulou lá no Rio com.. [O Cláudio da Costa, desde então participou desse evento aqui do ciclo de vídeo-arte, foi legal.. depois, ah, como eu tava no Rio..] Peraí, no ciclo de vídeo-arte mas assim, video-arte é.. a maior parte dos trabalho dos circuitos não são video-artes, são documentários de arte.. Goto: Aí então, mas daí eu.. justamente toda a minha apresentação foi focada nesse aspecto mai s do documentário, daí.. é.. tem a ver com vídeo-arte mas não é o principal dele ainda que mesmo sendo documentário, ele ainda abre espaço pra uma experimentação de linguagem

né.. é aqui que entra a.. fica uma coisa híbrida.. BBN: A vontade de ter uma dupla leitura.. um documentário de arte como arte do docume ntário né?

Goto: É, porque ele também.. ele tem uma diversidade, assim, de formas de registro né.. BBN: Ele quem? Goto: Os materiais da circuitos compartilhados têm um repertório, assim, bastante divers ificado de estratégias de registro, de estratégias de lhe dar com sons ambientes, ou lhe dar com trilhas sonoras, ou lhe dar com inserçao de legenda e crédito, imagen s adicionais complementares ou não.. ou a coisa mais crua mesmo, porque tem alguns que são bem crus né.. a estratégia de filmagem também, você vê que geralmente o ara, o câmera.. ele tem um pouco de conhecimento da ação que vai se desenvolver porque ele.. a gente tem uma imagem que ou tá dentro ou tem uma.. um e nquadramento que pega o todo da história, ou então.. é.. como documentário ele bastante processual né? Na construção dessa imagem do registro, as sim.. foge bastante do documentário tradicional mesmo né? De TV e cinema, no sentido da narrativa, ou do depoimento.. ele é uma coisa mais corporal assim, a té porque muitos dos trabalhos são ações né.. e eles vão se construindo assim.. ou eventualmente nas falas ou numa sequência de ações.. BBN: É, tem uma diferença muito grande, mas em geral você tem uma.. é.. perfomatividade que não é da.. perfomatividade que é desencadeada pela câmera [é..], é a performatividade que a câmera expande o circuito, a circulação da.. do campo de eficác ia da atuação, mas assim, o próprio vídeo sem isso, acontece em alguns casos.. por exemplo como no caso filho do Cildo Meireles, que ele própri o.. ele faz essas duas coisas né, ele tem a.. ele próprio visa os efeitos dele, como vídeo experimento.. documentário experimental e também faz uma.. digamos, s erve de.. de função referencial pros trabalhos do Cildo né? De que.. que tão.. que é a inserção em circuitos.. é.. como que chama? Inserção em circuitos.. [em c uitos ideológiocos..] ideológicos..****(1:33:12)*** Goto: Sei..é.. e é legal também que ele coloca os trabalhos dele às vezes numa situação assim, omo aquele dos Cantos né, ele leva pra praia e faz o trabalho dele participar de um ritual na fogueira pra compor com a narrativa do filme, qu er dizer, que o trabalho dele jamais tinha sido exposto na praia, então assim.. ele queria uma situação pra.. é, dentro do filme, que leva a uma leitura que estava

no trabalho mas que nunca esteve num registro, ou num lugar de exposição do trabalho, então.. contrapondo a essa coisa do racionalismo, da perspectiva, e da coisa do ritual.. então junta as duas coisas numa mesma cena, então daqui a pouco tá o trabalho dele participando duma.. de um lual na praia.. é.. engraça do.. BBN: Que foi feito pra poder entrar no filme [sim, pra poder entrar no filme] e.. t ipo assim, o filme desencadeia [desencadeia..].. é.. deslocamentos de contextos, d os trabalhos que às vezes não aconteceria fora do filme.. os pró.. o próprio circuito você sente que de sencadeia.. que desencadeou isso em alguns casos? Goto: Ah, eu acho que teve pessoas.. teve gente que se inspirou em fazer filmes [de trabalhos que foram.. foram, assim tipo o processo deles foi digamos imantado por essa ideia do circuito da futura circulação deles no circuito compartilhado..]. Olha eu sei que rolou gente que fez filme.. que criou um tipo.. que criou um registro prum trabalho que já tinha feito mas que não.. porque não tinha feito o registro, mas que criou um tipo de registro pra circuitos.

BBN: Ah, o caso do estilingue é um desses..

Goto: É.. bom, o próprio do SPMB que eles fizeram um.. na real quando eu entrei em conta to com eles eu queria um outro material deles..e eles tavam tendo uma dificuldad e de acessar o material que tava em alta definição.. o arquivo tava em São Paulo, eles t avam no Canadá.. e daí tinha a estréia do material.. e eles fizeram um vídeo conceitual sobre o que seria a estratégia deles.. então eles f izeram um vídeo pra participar da circuitos..porque o outro material.. nem sei se eles chegaram a editar o outro material, mas enfim.. o outro material não rolou.. assim como o Rubens Manno por exemplo, é.. eu queria algum registro em vídeo daquele trabalho Vazadores que ele fez na Bienal.. aquela porta.. ele cri ou uma porta de vidro e aço numa das laterais da Bienal e aquilo gerou um fluxo paralelo de acesso à exposição.. e que acabou até meio que sendo controlado assim. . [deu confusão né?]. Deu confusão porque ele.. porque a Bienal até então era paga, hoje em dia nem é.. e o trabalho dele com certeza deve ter ajudado a fazer com que a Bienal não fosse mais paga.. mas eu queria um registro desse trabalho porque tinha tudo a ver né? Uma abertura dentro da institu ição.. e o trabalho dele lhe dando com a instituição e lhe dando com o fluxo, com

questionamentos assim, seria muito massa.. mas ele não tinha ou não.. diz que não era o caso daí e ele propôs um outro trabalho que o trabalho se apresentava como registro em vídeo.. que é o.. o único.. o melhor registro de trabalho era o vídeo.. que era o Ação Comum.. então, assim.. às vezes eu ia atrás de uma coisa e a pessoa oferecia outra.. e acabou que o material dele estreiou também na circuitos.. ele editou o material dele por causa da circuitos.. aí rolava essas coisas assim.. daí eu tava lá no Rio.. aí passei na FUNARC, porque sabia que a FUNARC tava fazendo um projeto chamado Redes, eu tinha visto que eles tava na segunda edição, sei lá.. deixa eu ver se aqui é segunda. . ou eles tinham feito uma primeira edição.. BBN: É segunda edição Projeto Rede Nacional de Artes Visuais FUNARTE.

Goto: Ah então, eles tinham feito uma primeira edição.. e eu li na intenção do projeto, do Red es, que era um projeto de intercâmbio entre produções no Brasil, e.. é, né? De deslocar as produções do Nordeste pro Sul, do Sul pro Nordeste.. enfim, cr iar um intercâmbio entre produções.. e eu fui lá e apresentei falei pra eles, olha não sei como vocês fazem seleção dos projetos, a gente apresenta.. como é que faz pra apresentar um proposta aqui? Mas de qualquer forma eu quero saber como é que.. eu tenho uma proposta que tem tudo a ver com essa inte nção aí e eu gostaria de inscrever, e não havia edital naquela época.. era uma coisa por convite.. daí eles ficaram com a minha proposta e aí acabaram acha ndo que tinha tudo a ver mesmo.. daí eu propus, daí entrou dentro da.. da lista de opções que eles, é.. consideravam assim, as chamadas assim nas edições do Rede s né.. então eu participei de dois Redes, nesse uma vez fui pra Maceió e uma outra vez eles tiveram.. daí uma outra vez eles queriam fazer aqui no P araná.. porque no Paraná a Secretaria de Cultura não tava dando apoio pro.. era o único estado que não tava tendo retorno.. BBN: Me conta, assim, como foi o evento em Maceió? Goto: Em Maceió foi uma articulação com a Secretaria de Cultura.. foi uma articulação com a Se cretaria.. foi da FUNARC com a Secretaria.. (1:38:16) BBN: Peraí, tudo de novo.. Goto: Desde onde? BBN: Caros ouvintes, eu dei uma pala aqui e esqueci de apertar o botão de REC de novo , então.. acabei de perguntar aqui pro Goto, como é que foi a divisão dos nomes, dos.. não sei se chegou a gravar o que você

relatou.. lá de.. com o Hermano Figueiredo , das mostras nas paredes, que você fez num bairro pobre do.. com o que do arroz? [eu acho que é grotão do arroz..] Grotão do arroz, foi exibido num espaço, num a casa antiga na periferia de Maceió.. que foi interessante que as pessoas tavam discutindo e tal, você falou também que o contexto de Maceió era muito incipient e em termos de arte experimental [circuitos de arte..], circuitos de arte.. então, que foi principalmente estudantes e a gente que tava ali meio despatriados da arte que acabaram encontrando. Aí eu fui te perguntar sobre.. que aí eu lembrei né. . fui te perguntar da origem do Goto né? Aí você fez uma longa explanação assim sobre sua.. que você fazia um programa numa rádio livre né? Que chamava.. como que chama a rádio livre? [Liberdade vigiada..] Liberdade vigiada, que era a segunda ma is.. segunda rádio livre que teve em aqui Curitiba[isso..], eu nem sabia que tinha essa cena de rádios livres em Curitiba.. a estrutura da rádio era [final dos anos 80] era essa característica da rádio livre mantida voluntariamente [pelos estudantes..] estudantes, dinheiro do próprio bolso.. [eles tentavam manter no cabo de vassoura, iam no apartamento dos alunos..] nem sabiam direito se tinha gente do outro lado ouvindo.. [sim..] tinha né? [Os próprios alunos..] Mais uma vez né, os participan tes são o próprio público e que são os suntentadores né? [Exatamente..] Mais uma vez esse setting né? E aí você no meio do.. foi inventar uma xenoglocia japon esa grega.. não, japonesa e latina apareceu o Goto e aí na hora que você tava falando essa situação daquele rádiotranse e o Goto grudou, você grudou no Goto e pr onto.. [exatamente] e aí lá foi, a ponto de atualmente se te chamarem de Nilton Rocha Filho você só atende se você reconhecer uma voz da sua família.. [é..] por que se não nem vira a cara né? [É isso aí..] E aí você tava contando do EPA, uma coisa que você foi.. o EPA foi do Rio, é isso? Goto: Não, foi numa participação numa.. no festival de arte de Porto Alegre em 2001, na re al eu já.. BBN: Aqui você já tava fazendo a pesquisa dos coletivos de artistas.. Goto: É, na real o contexto do EPA já existia.. que eram essas produções focadas num conteúdo coletivo, reflexão histórica, pesquisa.. né? No entorno social, assim.. nesse conteúdo de interesse público.. e na palestra lá em Porto Alegre, o tema era.. o tema da minha apresentação era justamente.. eu falei um pouco do meu trabalho né? O histórico do meu trabalho e em certo momento eu queria comentar sobre essa impor tância da dimensão

pública do trabalho do artista né? Tanto a obra como uma dimensão pública [exclamação pública do artista..] tanto a obra como dimensão pública, dime simbólica dela, coletiva e tudo, quanto a importância do artista se De barro, dois blocos de barro.. daí eu botei.. puxei da minha sacolinha ali e bot ei dois blocos de barros na mesa, no meio da palestra.. [argila, argila de molda r?] Ah asim argila, exatamente.. para modelagem.. daí finquei duas canetas, uma em cad a uma assim, amarrei uma fitinha verde e amarela do Brasil né? Daí convidei quem quisesse participar da inauguração do Estado Público do Artista.. da inauguração da EPA.. daí vieram alguns né? O pessoal do Recife veio todo né? Tipo, não posso perder esse momento histórico.. o Reinaldo disse.. daí eu acendi o isqueiro, q ueimou a fita e inaugurou-se o Estado Público do Artista né? A.. essa EPA, Expansão Pública do Artista.. [exclamação..] Exclamação.. teve até.. o pessoal até bateu pa acho até que tenha foto disso cara.. [deve ter..] é, o pessoal do.. acho que o Maurício tirou uma foto.. o Maurício Castro.. [E aí a EPA..] lá tava dan do uma oficina também.. [virou uma instituição..] lá tava dando uma oficina que depois o nome.. o primeiro.. mudou o nome, sempre muda o nome depois, aprese nto a proposta e lá depois com o tempo, no final ela muda.. o nome no final lá foi BackLight Selvagens.. que a partir dos desenhos, aqueles dos (**********) daí a gente fez pequenos backlights assim com.. pra dar impressão de lâmpada.. e foi pra rua também, pegou uns sofás velhos que tavam lá e montou um ambiente assim n a rua e colou todos os backlights, fez um gato no poste e montou uns pequenos.. cada um fez um backlight, cada um, participante né? Fez um blacklight, colou tudo na rua lá.. então ficavam os blacklights assim, tipo meio.. como se fosse graffiti só que era a partir da (**********) e tinha essa coisa do luminoso né, então ficou le gal.. e lá foi inaugurado a EPA né? [Lá onde?] Em Porto Alegre.. [Em Porto Alegre..] Mas assim, a performance né.. o sentido [Porto Alegre 2001 né?] o sentido já existia né? O sentido da coisa já existia.. BBN: Mas quando deu.. quando deu esse ponto de cristalização é que se dá o nome pro negócio.. e aí como que você veio operando com esses três.. dois, dois nomes né? Porque o seu nome de batismo e de cartório [é nois..] é nois.. não tem muita.. não teve mu ita.. ele é como qualquer outro cidadão e você tá usando o Goto e o EPA em que circunstâncias? Qual que é o uso dessa pseudonomia?

Goto: Então, a princípio o EPA tem a ver com essa produção de textos, com produção de pesquisa. é, valorização de mostras de vídeo, acervos agora né? E uma reflexão sobre conteúdos é.. contextuais da cena de arte e.. [e não é.. não se aprensenta como uma voz in dividual né? Mais como uma agência..] É, não deixa de ser um intérprete também mas ele busca bastante dados de pesquisa e tenta fazer uma interpretação, e.. a prin cípio eu até via como uma interpretação a partir de brechas, de conteúdos que não eram fala os assim pela instituição mas agora eu vejo que, na real, isso que era uma brecha ficou tão grande que é um campo né.. são campos assim de.. de leitura né? De leitura de context o, de articulação de sentido, de conexão de produções, de desejos, fazeres né?... é uma interp ação das coisas.. BBN: O EPA é um operador de fazer essas.. de explorar esse campo né? [É.. o EPA tem sido esse..] E ao mesmo tempo constitui e te permite explorar ele discursivamente né? Goto: Isso mesmo..[então.. ou não?] é onde eu acabo desenvolvendo até o lado de curador e crít ico e pesquisa.. [mas aí você não assume a curadoria como um indivíduo.. mas sim como um indivíduo quase institucional né?] É mais ouvir do que.. do que exatamente se colocar como indivíduo né.. mas é tentar ouvir.. ouvir uma cena.. identificar uma cena tentar ouvir a cena.. acho que é meio assim do que tentar faz er uma leitura curatorial, talvez só, é.. pessoal, ou só de uma escolha pessoal.. é tent ar identificar aquilo como uma manisfestação.. alguma dimensão da manifestaçao coletiva. BBN: Tá.. e o mamelucovitche? O mamelucoviche eu presenciei o nascimento..

Goto: Exatamente.. do mamelucoviche e a mamelucóvina também.. BBN: Tem até mamelucóvina? Goto: Tem ué, você tava junto.. [ah, mamelucóvisky..] você tava junto do subtropicalismo tar dio também.. [é verdade..] é essa coisa de que.. BBN: E o mamelucoviche vai sendo usado para uma outra finalidade ainda né? Goto: Ah, isso é a celebração da nossa mestiçagem.. do nosso lado brasileiro.. [e aí..] e do n osso entorno social que envolve e que faz com que a gente se mova antes de qualquer desejo de identificar só as raízes étnicas.. [ou por outras..] é o soc ial que vem antes.. [Ou tipo assim, é.. a mestiçagem de branco do sul também é mestiçagem..] Ah, também é.. [isso é uma coisa que vejo muito numa preocupação sua de.. n ua, assim, a (**********) também tem

muito.. também tem essa queixa muito grande.. tipo assim.. cultura popular só é popular acima do trópico de capricórnio né? Abaixo do trópico de capricórnio já não é mais popular né? Já passa.. tipo ninguém aceita os sulistas como bra.. não são brasileiros o suficiente, não são europeus o suficiente.. então ficam nessa.. numa espécie de (*********)..] Eu acho que tem os dois lados assim né.. acho que tem um tipo de leitura sobre ess a formação do povo brasileiro aí.. como o Darci Ribeiro fala, que eu acho que a leitur a dele.. ela é um pouco restritiva porque ele dá uma idealizada, assim, uma romantizad a em relação a isso como se a fusão das raças tivesse sido algo estagnado, [e de boa né..] tipo.. português, negro e índio se fundiram.. onde Minas Gerais até seria o grande aps e dessa fusão segundo ele, porque teve o maior percentual, assim, talvez o mais equitativo, onde mais se misturou, há mais tempo, todos.. mas daí ele acha que isso é o povo brasileiro.. quer dizer que ele chega..acho que é até um pouco racista de certa forma, porque se a mestiçagem continua, quem chega também se mistura, também é bra sileiro.. tipo então dizer que o povo brasileiro seria essa formação só, é meio que se fechar pra outras possibilidades de brasista [tipo..é.. não é só essa liga, com e ssa composição, tem outras ligas com outras composições..] tem um documentário que ele se refere.. [eu fico lembrando do Leminski falando do Kaingang que apren deu.. a lingua ocidental que ele aprendeu foi polonês né..] Imagina.. [Mas é..] É o próprio né.. [Não, imagina não.. ele tipo se lembra porque é o próprio Leminski né..] é.. [, quer dizer, aqui a composição é guarani com centro europeu né, frequentemente.. mas você.. te cortei, você ia dizer outra coisa..] não, é isso mesmo.. [você ia dar outro exemplo..] Ah não, dele.. o.. o Darci Ribeiro ele fala assim.. ah ddepois vieram aqueles branquelos lá do Sul.. como assim? Como se isso não fosse fardo do Brasil. Mas tem o outro lado da ponte também né, tem o outro lado da linha também que tem gente que veio nessa onda migratória mais recente assim, da europa, que também não se acha brasileiro né, se acha europeu realmente.. que é outra.. acho que o Darci tá errado quando ele fala porque é restritivo em relação ao processo do que seja a formação de um povo aberto a mistura.. ele é restritivo, ele é estanque.. ele dá uma data pra isso, mas acho que as pessoas que vêm pra cá e acham qu e ainda são italianas ou são alemãs porque são já a terceira ou quarta geração.. ou que se fosse a segunda mesmo, a partir do momento que

você tá aqui.. você tá vivendo aqui, escolheu viver aqui, você tá nessa realidade, você é daqui.. você não.. dizer que só pela sua origem você seria de outro lugar acho bastante equivocado também .. e aí acaba que existe isso também né, então na real isso até.. talvez até predomine.. se você for casar esse tipo de discurso com o discurso do Dar ci Ribeiro as coisas ficariam.. fariam sentido, porque ele fala daí vieram os branquelos do Sul.. né? [E essess branquelos do sul que também não querem se identific ar tão legitimando também essa fala..] Que não se identificam.. então faz sentido, mas na real, o legal é justamente o contrário né? É ver que isso tudo é Brasil e que faz parte, então a gente faz parte.. nós somos os mestiços nessa onda aí, então a gente vai.. [Então, certo..] Mamelucoviche! [Mamelucoviche também é mestiço tanto quanto qualquer outro mestiço nacional..] Tanto, sim.. [E aí no Circuitos aparece uma afirmação duma cena local curitibana, por exemplo naquele trabalho do Séri o que a gente gravou aqui..] Exatamente, que é manauara o cara inclusive né.. [É..é.. imagina.. é de Manaus, veio parar pra fazer..] E que deve ter sofrido, eu imag ino assim que ele deve ter, assim, tido inclusive alguma resistência por parte dos círculos do local em ser aceito inclusive talvez por ser manauara.. eu penso q ue.. mas não por isso acho que o trabalho dele foi.. durante certo momento né? Acho que hoje ele tá bastante bem integrado na cena.. mas eu acho que mais.. o trabalho dele acho que demorou, o trabalho que grupo dele ao se sensibilizarem.. mesmo ante o arte(**********) que ele ajudou.. coordenou.. acho que esses trabalhos que são bastante afirmativos assim, em relação à circuitos, esses são trabalhos bastante.. é, expressivos né, no sentido de uma crítica cultural, de proposta de invol vimento social, de participação, tudo, são bem.. bem.. bem fundamentados né, bem claros assim, em relação ao propósito assim, acho que na cena brasileira acho que é o.. são alguns dos exemplos assim, mais claros em relação às intenções e à prática mesmo.. mas é.. BBN: Não tô falando em esse.. esse interesso do circuitos, é.. há um interesse do circuitos em defender uma especificidade.. nem uma especificidade.. mas uma.. dar visibil idade pra uma série de cenas locais, destacadamente a cena de Curitiba.. tem um vídeo do A CT, tem uma galeria.. da galeria Vera Barcellos [não, Vera Barcellos é em Porto Alegre..], do.. do coletivo Couve-Flor.. Goto: Não, acho que assim.. acho que em termos de produção..[ou é circunstancial pelo falo d e se ter partido

daqui?] É circunstancial.. é circunstancial em relação ao próprio processo mesmo.. o de Curitiba assim, até pode ter partido.. na real é que o d e Curitiba era menos conhecido, mas não acho assim que tenha sido tão privilegiado, sabe? Na real, acabou talvez tendo mais destaque justamente por nunca ter sido visto, ou por ter sido muito pouco visto.. mas o fato de não ter sido visto não quer dizer que não tenha sido intenso e muito articulado né? E bastante importante..é.. e a questão é mai s o lance da diversidade mesmo.. as cenas de POA, as cenas de Porto Alegre, Curitiba..é.. Recife, né? Daí Rio.. Rio mais até do que São Paulo foram os lugares da onde vem a maior parte dessas produções aí mesmo.. e uma coisa foi mais processual mesmo, foi o que deu pra acessar durante esse tempo aí.. tipo, né, tem cenas bem importante s que não entraram né.. tipo de.. sei lá de Fortaleza não entrou, Belo Horizonte tem que entrar mais.. [Tem a cena da video-arte de Belo Horizonte que não entrou..] Exatam ente, São Paulo daria pra entrar mais, daria pra buscar algumas coisas, mas assim. . [O Fórum BHZ Vídeo por exemplo seria o caso.. uma cena particular..] Então, é um universo maravilhoso que daria pra complementar né? [Pois é, e aí vamos nós né? Aí vamos nós..] Aí que acho que é o caso de realmente focar, porque como tem um lastro histórico basta nte forte já, e aberto, tem um potencial.. acho que tem um potencial agregador assim, que.. é.. e contextual né, que valeria a pena, não por ser agregador e pra.. sabe? Pra .. vamos ser o centro.. mas porque o contexto realmente merece uma continuidade desse tipo de trabalho né.. (1:54:30) Goto: Tá, vamo voltar então pro o percurso histórico.. eu só tô te perguntando essas coisas so bre os pseudônimos por que isso tem uma.. existe um debate sobre isso no cyberativ ismo, existe um uso disseminado do cyberativistas de pseudônimos, às vezes um, às vezes vários , pseudônimos individuais e coletivos.. e isso é.. tem.. eu preciso ouvir das pessoas do uso que elas fazem pra tentar entender a lógica disso, assim.. depois e u retomo isso com vc, mas enfim.. é.. o, depois aqui tá aparecendo Antonina na, em J ulho de 2006, programação da terceira edição do Projeto Rede Nacional das Artes Visuais FUNART, parcer ia com o décimo sexto festival de inverno na universidade federal do Paraná.. e aí? Isso foi aqui.. BBN: Ah então, esse foi aqui, é.. Goto: Que a cena de Curitiba que que se mudou [e aqui..] pra.. que se move pra Anto nina no festival de inverno, e é.. [exatamente..] e aí? BBN: E aqui foi até.. tem uma

coisa interessante porque a FUNART não tava conseguindo fazer parceria com a Secretaria de Cultura, a Secretaria de Cultura não.. era o únic o estado.. A secretaria do estado de cultura do Paraná respondia a FUNART no sentido de receb er a proposta do Redes.. e eles tavam pensando em cancelar a proposta.. e o dire tor da FUNART falou comigo se.. Goto: Porque essa incomunicação? BBN: Acho que um pouco de descaso ou incopetência da Secretária de cultura.. Goto: Pouca operacionalidade né? BBN: Pouca.. é, porque na real vinha.. vinha tudo coberto praticamente né, era só pra dar hospedagem e alimentação pras pessoas.. as secretarias de cultura, os locais.. a parceria que se fazia era isso, o custeio era feito pela FUNART tirando a cois a da hospedagem e da alimentação.. e a secretaria não tava.. não fazia.. enfim, daí eles perguntaram se eu poderia realizar alguma coisa, assim, mas com uma.. menos, com menos.. com dinheiro do que seria a oficina de um convidado e de um local.. ou seja, eu seria o local, eles tavam me convidando pra ser o local e se eu faria, convid aria mais alguém, indicaria mais algúem e se eu organizaria a produção.. daí a EPA.. Goto: Em vez de ser pela Secretaria foi pela Universidade.. BBN: Daí a EPA bolou uma história.. daí assim.. é.. só que festival de inverno também tinha um . é, daí eu articulei uma história e incluia até a Cris Bugê no meio.. Goto: Ela que era que era a histe.. a de fora.. BBN: Não, o de fora foi o Rubens, na real de dentro do Paraná também.. eu e chamei a Cris Bugê também.. só que a Cris Bugê entrou como um extra.. mas daí como eu fiz uma articulação com o festival de inverno, o festival de inverno tinha um cachê também, então o que que eu fiz.. eu peguei, não lembro se todo o meu cachê, e a EPA e investiu no filme da Cris Bugê.. daí uma quantidade.. ela precisava de uma grana p ra terminar a produção de filme então a EPA investiu no filme dela pra ela poder termi nar o filme.. e a ideia era que ela estreiasse o filme lá mas acabou não dando tempo, es sas coisas acabam demorando né, acabou não dando tempo dela terminar, mas foi uma coisa legal assim, foi.. foi na articulação feita.. Goto: Qual filme? BBN: O "Comunidade e Ativismo Enceno Downtown" tanto que aparece lá apoio ao local EP A e outro apoio que ela teve foi no Estados Unidos que nem sei quem que é.. então es se foi uma coisa legal, foi uma coisa que eu fiz duas vezes assim.. imagina, pra mi m sobrar dinheiro é uma coisa difícil.. mas teve vezes que.. muito circunstancialmen te teve um extra e ao invés de investir no meu projeto insveti no

projeto dela e uma vez investi no.. mandei menos ainda lá no projeto do Rubens.. não era muito dinheiro mas nessas horas que você tá fazendo produção todo dinheiro que entra é uma maravilha né? Porqu geralmente só tá saindo.. e você já tá devendo.. e então entrar um dinheiro foi legal.. Goto: Tipo assim, diminui o vermelho do vermelho né? BBN: É, então foi bacana porque daí teve.. além da mostra de vídeo a gente fez um bate papo, a Cris apresentou a pesquisa dela né.. e ainda teve.. o Rubens fez umas performances e eu ainda fiz uma oficina lá também que ficou um pouco inconclusa assim, mas são muitas coisas paralelas né? Goto: E aí, mas e o público? Público e reverberação.. BBN: Daí esse foi um público bom.. [repercusão do..] público bom porque era assim, a gente fez na estação de trem lá de Antonina.. Goto: Público bom? Em termos..? BBN: Público bom sim, ah não, é porque no festival de inverno ele junta muitos estudantes de arte né, o festival daqui.. esse do Antonina já foi também bastante importante né, na cena aqui do Sul assim, tipo, movimentou muito.. Goto: Veio gente de São Paulo e do Rio Grande do Sul.. até o Rio Grande o Sul.. BBN: Vinha, já chegou a vir, já chegou a vir né.. e tinham muitos convidados também de várias partes do Brasil pra dar oficina, agora ele tá em baixa assim.. nessa época ele tav a médio pra começar a entrar em baixa assim, entendeu? Tanto que a nossa programação talve z tenha sido uma das mais diferentes assim.. Goto: Mas vocês fizeram a exibição num espaço não convencional, que foi aonde? BBN: É, um.. o museu da estação se não me engano.. é uma antiga estação ferroviária [que foi t ormada em museu..] de Antonino.. mas que continua funcionando como.. não sei se continua funcionando como estação de volta, não sei.. enfim, a linha foi reat ivada agora não sei o que fizeram.. a gente fez nesse museu aí.. e o público que né? O público que frequentava as outras oficinas que ofertadas pelo próprio festival vei o [que era estudante universitário..] nessa programação paralela.. é, veio nessa program ação paralela ai.. mais o público da.. universitário né, de várias partes do Paraná.. Goto: E teve oficina também mais uma vez né? BBN: Teve, desse jeito assim, mais.. mais de.. ele acaba virando mais conversa e de bate assim, a coisa do.. Goto: A oficina na verdade é o espaço paralelo da discussão correlato aos vídeos né? BBN: Sim, ficou sendo assim.. mas sempre tem aquela perspectiva de fazer alguma coi sa dependendo da demanda ali, do retorno dos participantes.. [do embalo da galer a né..] Só

que como não chegou a ter uma oficina assim, seria o próprio público que assistia a m ostra e tava todo mundo já com muitas agendas de oficina, então não deu assim.. a gente pegou mais pessoas que ficaram mais próximas assim, ou fazendo algumas der ivas como lá em Antonina.. Goto: Bom, o debat.. mas a discussão foi interessante? Foi em que direção? BBN: Foi.. tinha uma.. foi em direção a essa coisa assim.. tinha até o título assim eu acho já diz bastante.. o título do bate papo era "articula e manda brasa", acho que era auto-gestão cultural dos circuitos artis.. artísticos, "articula e manda brasa".. er a um pouco isso, mostra o potencial.. foi por aí.. Goto: Tipo provocando as pessoas a se auto-organizarem.. BBN: É, lendo uns textos lá, uns pedaços do.. do Pierre Bourdieu, do Hanshak, do Daniel B ourman, Foucault, Hélio Oiticica.. é esses caras que a gente sempre lê aí.. ********** (2:01:33) Goto: Ce tava falando de Antonina né? BBN: Ah então, acho que Antonina a gente já falou né.. Goto: Já matou aqui? Ah então depois vai São Paulo no Reverberações.. BBN: Ah esse do Reverberaões na real ele.. foi uma coisa engraçada porque na real ele não rolou direito assim, essa primeira vez não rolou, porque a gente fez uma programação mas era paralela a outra atividade assim daí praticamente não teve público, mas engraçad o que foi uma coisa boa, foi um acontecimento bom porque ele.. em paralelo eu já tava gravando Desligare e também deu pra conectar outros coletivos em São Paulo assim, ti po Jari, ou Túlio Tavares, deu pra conversar com o Daniel Lima.. então daí esse foi engraçado porque o Desligare na real tem muitos coletivos de artistas que particip am do Desligare, então quando eu fui pro Reverberações a mostra Circuitos e Vida ***** *não rolou muito bem, mas.. eu já nem sei se era na mesma época cara, tô meio confuso.. não , acho que sim, era na mesma época. Mas no Reverberações daí eu descolei uma hospedagem lá pra ficar e voltei dois, três dias depois, uma semana depois e gravei o Desligare com muitos coletivos de artistas.. [virou uma proposição realizada por múltiplas pess oas..] é, e é legal porque daí conectou alguns coletivos de artistas dentro do trabalho e ao mesmo tempo ia conversando com as pessoas sobre circuitos em vídeo, e pegando material assim.. foi uma forma de juntar as duas coisas, é.. que era uma cena que eu não tinha tido muito acesso assim.. e daí deu pra dar uma focada assim, conversar mais.. foi legal, nesse sentido foi legal mas, mas a mostra do Reverberações foi fraca mas ela

oportunizou um contato né? E depois eu voltei pra lá com o Desligare na semana seguinte.. [Com o Desligare e com o Circuitos?] Não, o Circuitos ficou só nesse dia ou dois dias mas não rolou direito.. mas ela.. mas como eu fiquei dois, três dias lá eu articulei minha vinda na semana seguinte.. Goto: O Túlio Tavares é que é do grupo de, do Prestes Maia, do..

BBN: Ele que organizou a compilação do Políticas do Dissenso e também do Menossão.. Goto: Ah, do Menossão.. [menossão..] Então assim tipo, foi mais pra fazer.. com o Reverber ações foi mais pra fazer contato do que pra fazer uma exibição.. Goto: Não, a intenção até era a exibição também mas como tava tudo meio junto assim eu aproveit e dei um foco no Desligare e no Desligare deu sim.. o Reverberações na real ele oportunizou só um contato com algumas pessoas que daí eu falei que queri a vir na semana seguinte pra gravar o Desligare, então eu descolei uma hospedagem e o Desligare foi custeado pelo Desligare mesmo, não foi o Reverberações, o Reverberações não custeou nada, mas enfim, ele abriu um espaço de contato com as pessoas né, que era as pessoas de coletivos que me interessavam também, eu só conhecia o Daniel Lima assim pela.. pela internet, conhecia pouco pessoalmente.. mas não conhecia outros grupos, enfim.. BBN: E o Desligare? Fala aí, o que que era? (2:05:00) Goto: Não, o Desligare era aquele negócio, você sabe né.. bom, era uma proposta de..

BBN: Não, de onde é que saiu o Desligare né?sabe? Goto: Cara, na real o Desligare que tem até uma pegada política assim, ele surgiu de uma percepção estética, eu achava bonito assim a imagem da televisão sumindo sabe? Quando d esligava a televisão.. daí eu queria fotografar, mas com a máquina que eu tinha eu não conseguia pegar o frame.. sempre tirava a foto e sempre virava um espelho.. e daí nessa eu resolvi filmar pra conseguir pegar o frame depois reduzir né, na velocidade reduzi da, conseguir identificar o frame-a-frame e a ideia do espelho acabou sendo inco rporada assim como linguagem né, daí tipo, numa das partes da filmagem né, desligava a televisão e ficava o espelho onde aparecia o sujeito autor do desligamento da televisão.. BBN: O suposto sujeito.. Goto: O Sujeito, o sujeito.. o novo sujeito.. BBN: E aí.. como é que foi o desenvolvimento do projeto? Você começou com esse interesse da forma que aparecia no cinescópio e começou a desligar cinescópios por

aí.. e pedia as pessoas pra gravar [a ideia..] o próprio desligamento do cinescópio.. Goto: você quer saber, a ideia é até antiga cara, a ideia é assim tipo de 98, 97 nem me lemb ro direito mas ela estava na lista de dez que para um dia serem realizadas, sabe? O lance de desligar a televisão.. Daí em 2003 eu tentei fazer uma primeira proposta assim que ela chamava TV Real, mas era bem diferente, era uma proposta de intervenção urbana assim, tipo colocar televisões espelhadas na rua.. com cadeirinhas na frente pras pessoas ficarem olhando a televisão assim só que com a TV com espelhos ao invés do.. de tá passando a programação ela seria um espelho e uma cadeirinha, duas cadeirinhas.. sentados assim.. no espaço público né.. e depois em 2000 e sei lá, 2005, daí eu formatei uma proposta pra.. que acabou tendo apoio também no Edital Público aqui em Curitiba, de fazer um vídeo, uma vídeo-instalação com desligamentos de televisão.. BBN: Só, passando em slow motion, ao desligamento? É porque tem três vídeos Desligare no Ci rcuitos [são quatro..], quatro.. [tem quatro.. lá tem cinco na real..] qual é, qual que é o propósito de cada um? Porque os circuitos originais deles são diferentes né? Goto: Tem quatro vídeos oh.. tem quatro vídeos e um terceiro que é um registro de uma mont agem da vídeo-instalação, que seria o quinto.. dos quatro..é, esses quatro eles tão divididos assim em duas tendências, tipo uma tendência assim.. duas propostas.. uma proposta que é chamada Percurso Sena que é meio uma filmagem assim, você.. bom a ideia era assim, era ir na casa da.. as pessoas escolhiam um programa pra desl igar e eu ia na casa delas e filmava elas desligando o programa que elas queriam no horário do programa né.. então essa primeira proposta era essa entrada no ambiente par ticular, indo até o lugar onde a pessoa assistia tevê e ali desligava a tevê da forma, do jeito que queria.. e depois de ter a televisão desligada ela fazia o que queria.. essa era a proposta.. E a outra filmagem era colocar a câmera no automátic o quase que enquadrada no.. com o campo de visão assim, enquadrada na própria tela né, n o monitor da tevê, e começar a filmar a partir do momento que a pessoa apertava o botão de desligamento, então filmava os frames sumindo.. esse trecho da filmada.. da filmagem era usado, foi editado em velocidade reduzida pra poder ver o framea-frame e quando a imagem sumia completamente o foco da tevê, o foco da câmera buscava o ref lexo da pessoa que acabava ficando espelhada na própria televisão.. porque a ideia era uma pouco

essa assim, a proposta de que a pessoa buscasse se enquadrar no re lfexo como se fosse um retrato.. então essa era outra filmagem.. então no filme tem isso em tempo normal, tipo tirando a coisa do frame, dos frames sumindo em velocidade reduzida depois o trecho da pessoa se posicionando em frente a tevê até o foco fech ar.. que acontece em alguns casos, em outros casos fica.. não dá muito certo assim, mas e nfim foi o processo né.. e isso o resto em tempo normal.. e a outra filmagem dentr o, a entrada na casa e pegar a pessoa, é.. chegando no momento onde ela queria deslig ar e as ações às vezes performáticas, sempre performáticas né, mas às vezes mais tratadas como linguagem mesmo que ocorriam depois que a pessoa desligava a televisão.. esse s eram, esses foram as filmagens inteiras.. essa do Percurso Sena que era onde a pessoa desliga a televisão e faz o que quer acabou dando duas, praticamente duas horas.. uma hora e cinquenta e oito minutos de filme.. e a outra que é o Percurso Sena, é.. Tela Espelho, o foco na tela e o frame-a-frame até virar espelho tem vinte minutos e existem duas outras versões que são versões simplificadas que é só a imagem sumindo.. então o Tela Espelho só com imagem sumindo em tempo real, sem ser a velocidade reduz ida e o Percurso Sena só as pessoas apertando o botão que tem cerca de 3 minutos, qu ase 4.. BBN: Porque que isso tá no circuitos? Porque que que esse traba.. Você tem vários trabalh os.. esse e o Museu do Poste tão nos circuitos..

Goto: Ah o Museu do Poste não é.. eu participei mas não é uma proposta minha assim..

BBN: Então, bom, no caso.. porque que o Desligare você contextualizou no circuitos?

Goto: Sim, total né.. é uma.. tem a ver com.. é bem inclusive, bem tem até uma redundância assim porque ele é um trabalho que ele é construído numa participação criativa né.. tem um espaço performático.. além do que o próprio ato assim, repitido.. além do sentido simbólico e político do desligamento da televisão e do indivíduo dando uma resposta à comunicação unidirecional né, você tendo essa chance do indivíduo interagir e co trapor e negar até a comunicação unidirecional.. fazendo seu gesto.. além disso ele era construído nessa participação das pessoas né.. BBN: Qual a conexão de uma pessoa com a outra, eles se conheciam?

Goto: Não, não conheciam.. mas acho que a conexão enquanto circuito é a vontade de se manife star contra a televisão assim, tipo no sentido de uma..

BBN: Todos são voluntários e fizeram isso..

Goto: Até tinha um link de circuito que era eu no caso né.. BBN: Mas no caso essas pessoas voltaram a.. elas viram o material?

Goto: Ah, muitas viram.. das pessoas.. é porque assim, teve uma parte em Curitiba.. A maioria foi agendada na rua né, montei uma banca na rua com uma tela de projeção.. onde tinha um frame sumindo e tinha assim: Qual programa de televisão você gostaria de desligar? - Lá na Boca Maldita, fiquei lá uma semana agendando.. então vinha muita gente assim, faziam rodinhas assim em volta de mim.. chegou a ter mais de vinte pessoas.. a gente ficava conversando sobre a tevê, sobre a comunicação unidireci onal.. sobre a suposta verdade dos meios de comunicação.. ou quanto isso tudo é editado né, tip o que às vezes a realidade local não entra, assim essas coisas.. e as pessoas achavam que eram uma enquete então elas vinham com bastante vontade assim de dizer os programa s que elas não gostavam, e daí eu dizia que elas poderiam realizar o desejo participando do fil me e que aquilo seria.. teria uma dimensão pública e também política, talvez não.. provavelmente não chegaria a ter o efeito de realmente tirar do ar o programa que ela não gostava, mas que seria uma forma de levar a opinião dela pra dimensão pública também em relação àquela programação.. daí tinha gente que gostava disso.. daqui a pouco ap cia lá na, eu marcava e ia lá na casa delas e elas abriam a própria casa pra um desconhecido assim, então.. muito interessante, eu achei.. foi muito legal isso assim nesse sentido assim.. mas a ponte mesmo acho que era o sentido político assim, era a manifestação política, era o sentido do circuito.. da pessoa querer de alguma fo rma.. é.. saber que estaria exibida publicamente em algum momento fazendo um ato que seria um questionamento da televisão.. Olha a chama vermelha cara.. tá vendo? [lindo, deve ser alguma substância..] Nunca tinha visto.. da pitanga cara.. nunca tinha visto uma chama assim tão vermelha.. a chama da pitanga então, da árvore da pitanga é.. [tem umas coisas diferentes né?] diferentes cara, já vi muitas cores de chama mas esse vermelho.. [isso são os metais que a planta puxa da terra, cada uma

puxa diferentes metais, por isso que as cha mas dela são diferentes..] você veja hein, vermelho.. BBN: Bom, então, essas pessoas acabaram se encontrando através do trabalho? [Não, algumas sim..] Casualmente né, nada programado..

Goto: Teve pessoas que indicaram outras pessoas né, então assim eu acabei indo na.. porq ue queria que um amigo participasse, ou que um parente participasse, então teve esses vínculos assim.. e na exibição do público assim em geral poucas pessoas acabaram v indo pra assitir, mas a galera do circuito de arte, que participou dos coletivos todos viram, quase todos viram.. imagino que quase todos.. teve esse tipo de ret orno assim.. BBN: Bom então, você tava falando aqui.. a gente tava.. [Ah, nesse do Reverberações..] Não vo cê já falou do Reverberações que foi meio que.. [daí já passou pelo Desligare e daí foi..] Não, só pegar a deixa do Desligare depois tem o Recife..[esse do Recife..] Formação de A rtes Visuais da Fundação de Cultura da Cidade de Recife ..

Goto: Ah então, essa foi uma coisa legal do Reverberações também porque o Reverberações teve um parte, o Reverberações teve uma parte em São Paulo e teve uma segunda parte em Londrina.. e em Londrina eu conheci o cara que era o atual coordenador da Fundação Cultural do Recife, que é o Fernando Augusto.. e ele viu o material da circuitos, o jornalzinho e tudo e ficou super empolgado e queria levar o mate rial pra Recife.. e ele falou que eu teria a oportunidade de adequar dentro de u m processo, ele falou pra eu encaminhar uma proposta prum.. prum formato de projet os que eles tinham lá no Centro de Formação de Artes Visuais, que tava iniciando atividade acho que naquela época assim, talvez fosse a segunda edição do projeto.. e levar a mostra.. só que o jornalzinho tava acabando e ele falou que eles tinham um cachê, eu fa lei que o jornalzinho tava acabando e perguntei se não daria pra gente incluir a edição de um segundo número do jornal como fazendo parte do material didático..

BBN: Porque jornal Goto? Porque você editou essas coisas?

Goto: Bom, é uma estratégia pra ter uma complementação né, de informação em relação a cada um d alhos, dos grupos.. é mais dos coletivos do que propriamente dos vídeos né, era

uma forma de complementar, de botar o assunto na discussão né.. porque a mostra tinha esse objetivo né, de levar esse repertório, esse ideário do coletivo de artistas dos circuitos, dessa auto-gestão cultural dos circuitos artísticos.. é, botar esse ass unto em pauta.. então o informativo ele, ele trazia informações complementares em relação ao vídeo e trazia novas informações sobre esse contexto assim, então era um materia bem importante assim.. BBN: Você tem o rastro da difusão desse jornalzinho? [O rastro da difusão? A distribuição?] É. porque eu tive, como eu falei no começo da gravação eu encontrei com isso no Espaço Curinga lá em São Paulo, eu tava conversando com a.. [Que participaram do De sligare inclusive..] É, é mesmo.. olha só, foi por causa do.. eu conheci a Flávia Vivacqua no encontro Capitalismo e Cultura Livre que foi lá em São Paulo, acho que f oi em 2007 ou em 2006, eu não consigo me lembrar direito.. e aí por conta disso é que caiu na minha mão, tava chegando na hora que eu tava passando lá.. caiu o pacote que você tinha, que tinha sido emitido.. [ah, sério?] eu peguei assim, olhei assim. . [o pacote chegou pra quem, pra Flávia?] não, chegou pro.. [pro Espaço Curinga] pro Cur inga.. aí eu olho assim, gente, olha que achado, que legal, fiquei loco com aquilo .. [sério que chegou na hora, cara?] Na hora cara.. [que coincidência..] foi um negócio a ssim, dos Deuses mesmo, porque.. [que legal..] enfim..

Goto: Eu mandei pra eles e não sei.. acho que pra São Paulo foi pra eles e.. [peraí não fica longe não..] posso abrir o portão e volto.. [mandou pra onde?] Ah, esse do Recife eu mandei pra.. acho que pro Rio de Janeiro eu mandei lá pro Vogler.. Pausa BBN: Você tava falando do.. [da distribuição do obes lá no Recife..] é, do obes do Recife daí gente parou.. [que chegou lá no Curinga né..] Bom, mas e aí.. em Recife você acabou não contando, você falou que teve.. que tava acabando de abrir esse Centro de Formação Artes Visuais, que você foi chamado..

Goto: Ah então, aí foi lá e rolou a mostra, também, mesmo esquema assim e a gente.. [teve of icina também?] teve, foi.. também foi muito bate papo e tudo mas nessa a gente fez uma proposta no final que foi bem legal.. que teve uma parte.. o que seria o último dia de exibição por sugestão das pessoas que tavam ali participando a gente escolheu um lugar na

cidade pra fazer uma exibição pública assim, e foi feito lá no Alto Zé do Pinho, que é uma comunidade lá num morro, perto de Casa Amarela, acho que é por aí.. que é um lugar que tem uma cena bem forte de rock e tudo, com o pessoal lá do s Devotos.. que era Devotos do Ódio, o cara lá, acho que é o.. enfim, daí o pessoal achou que lá era o lugar, daí a gente foi procurar um lugar lá, foi conversar com os grupos e a gente acabou fazendo uma sessão que era inclusive pra estreiar o filme do Bruscky, que o Bruscky daí localizou.. a gente localizo u, ele localizou no arquivo dele o Art-Door(******), em super 8(******), o Art-D oor (******) que o Gilmar Moinhos de Brito (******) havia filmado a proposta de 1981 de inter venção em outdoor.. ah, esqueci de falar o lance do.. ah, o Bruscky então.. desde o começo do Circuitos a gente ficou procurando esse material do Art-Door e conversan do com o Bruscky ele falou que tinha.. ah, sabe que até tem o Art-Door fil mado e tudo.. mas ele nunca achou.. e nessa vez em 2007 ele encontrou o material do Art-Door n os arquivos dele.. e a gente fez uma primeira projeção na casa dele assim, foi a pri meira vez que ele viu o filme.. a gente conseguiu descolar um projetor de super 8 lá, o Maurício Castro que tinha.. a gente levou na casa dele, daí tinha os dois filhos dele, o Maurício Castro, eu e ele, a gente viu o fiminho projetado no meio dos.. ele tir ou os dois quadros da parede assim, projetou no meio dos quadros.. a gente viu u m terço do filme.. ele achou que eram dois filmes até mas era um só, porque o Gilmar tinha f ilmado.. o Bruscky tem tudo catalogado assim sabe, então ele tinha o catálogo mas não tinha a mídia mesmo, a mídia tava perdida, mas tava no catálogo dele, assim no fichário que ele faz.. daí que ele percebeu que os dois fichários na real eram um filme só, e a gente foi daí tentar passar no Alto Zé do Pinho no último dia.. [passou?] foi até anunciado no jornal e tudo.. tipo filme perdido não sei o que lá, quantos anos assim.. Bruscky estreia no seu filme, virou mais notícia o lance de ele ter encontrado o filme dele do que a própria Circuitos assim, daí foi o Gilmar, foi mais um outro não se i se o Daniel Santiago foi também, foi uma turma assim do Gilmar, foi lá no Auto Zé do P inho também.. daí a gente, a gente teve que fazer a exibição na própria Praça da Maconha mas daí não tinha um ponto de luz legal assim e a gente acabou indo um po uco no meio da rua mesmo, trancou uma rua e fez a projeção numa parede lá.. só que na hora que foi passar o filme do Bruscky, depois que a gente fez toda a apresen tação tudo lá

pra comunidade, o filme dele na hora que começou a passar assim enroscou, ele já pulou em cima assim e já desligou a máquina né, porque ele começou a comer.. [pra nã queimar..] sim, começou a morder né? E tava.. enfim, o filme dele que foi todo anunciado e tudo não foi exibido de volta.. depois de toda essa cena.. [foi a parecer com Circuitos.. com a última..] Foi.. e outra coisa legal foi que a gente acabou fazendo o jornalzinho né, o jornalzinho lá de volta, o OBS número 2.. junto.. dentro do material didático da oficina.. BBN: Pois é, eu queria te perguntar inclusive assim.. [e deu pra atualizar com mais 2 0 títulos novos.. ouvinte, participante..] é.. banda de rock é super produtora de cena independente assim.. não tem isso no Circuitos..

Goto: É, não tem.. não tem.. porque daí seria muita coisa né, eu acho.. [é questão de recorte mesmo né?] É eu acho que é.. mas aí quase entrou um filme sobre a história do punk assim, mas daí acabou não rolando.. BBN: Bom, é, você falar, contar essa história do Bruscky.. anos depois do contato que você fez assim, deve ter ficado procurando, procurando.. uma hora trombou com o negócio e encontrou..

Goto: Toda vez que exibiu ligava, a gente tentava se articular assim pra ver se ele já tinha achado o material.. [sei..] porque como, porque tinha me ligado muito naq uele trabalho dele do Art-Door né, porque era uma intervenção muito grande, eram 186 artist as de 25 países ocupando simultaneamente 180 e poucos outdoors da cidade, é uma coisa grande assim.. [e tipo, tem todas as características dos circuitos em vídeo, né?].. então, conversando com ele eu sabia né, na primeira ele já.. buscando material na real, ele queria um catálogo, também daquele.. ele não tinha mais catálogo.. e daí ele comentou numa das vezes que ele tinha, que tava filmado.. daí desde então toda vez que surgia oportunidade eu tentava dar uma estimulada nele pra ver se e le achava o material né? E nessa vez acabou rolando daí.. só que na real não deu tempo de exibir né, não deu certo né.. mas acho que ficou pra próxima, depois acho que do Reci fe já foi o de Curitiba de volta, não lembro.. [depois foi o Cinemateca de Curitiba. .] Ah, então, que foi o lançamento daí nessa daí já deu pra fazer a telecinagem, ele mesmo fe z lá com o pessoal lá do Recife.. BBN: Então, o Bruscky tem muita coisa.. uma quantidade imensa de.. o acervo dele de troca de figurinha

com grupo de arte contemporânea de tudo quanto é canto e tal.. e e le é um homem do arquivo né, arquivador.. compulsivo, arquiva todo tipo de coisa de.. q ue aparece que ele acha que é relevante.. você acabou ficando bastante assim né Goto, aquela sala do poder sua lá, que tem pastas e mais pastas, arquivos e mais arquivo s, até as edições do.. as impressões do catálogo do Circuitos e tal.. o que que é o trabalh de arquivo pra você assim.. como, assim, não só do aspecto político mas do aspecto estético-afetivo.. porque tem.. explicar assim um pouco do que move a sua, a produção do Circuitos, a continuidade do Circuitos, etc..

(2:25:30)

Goto: Ah, é um manancial de contexto assim, de ideia, de diversidade, de.. é uma coisa b em viva na real assim.. [o arquivo..] essa história de arquivar, é algo que dá pra ser remexido várias vezes, é.. né? Gera contexto, gera trabalho, gera ligações, né.. gera m ita coisa.. BBN: É, mas têm muitos outros artistas trabalhando com arquivo assim, como é que você situa isso?

Goto: Você veja.. é bacana né? Acho que é uma forma de você trabalhar com essa memória coletiva assim, dentro daquele campo que é o campo de, no meu caso né, não é tanto uma.. até tem um pouco de colecionismo mas não é.. a ideia não é.. a motivação não é ser ex e um colecionador só assim né.. eu juntei materiais que.. de assuntos.. [só mas também é..] sim, e acaba sendo.. mas é porque eu juntei por conta do.. que é um co nteúdo de interesse mesmo né? Não é só por ser colecionador.. então ele agregou um assunto.. [O que que seria esse colecionismo assim? Porque você meio que acha q ue você é insuficiente né..] não sei, acho que poderia ser várias coisas, eu poderia fazer várias coleções, mas é que o assunto da auto-gestão, desse tipo de atitute é que é uma que por ser de interesse acabou gerando uma coleção, então.. é, eu acho importante porque dentro dessa.. é um tipo de contribuição que se pode dar no sentido de uma memória né, sobre uma cena importante, ampla, diversificada.. e acho que outras pessoas montam outros arquivos e acabam contribuindo com outros pedaços dessa memória assim, e acaba que como ela é motivada por um interesse mesmo de diário né, de prática né, de vontades em relação à realidade às vezes

passa longe dos critérios das instituições assim, no sentido de elaborar uma coleção que.. né, uma instituição quando vai elaborar uma coleção, um acervo, acho que não tem esse tipo de envolvimento assim, tão de um ideário, uma coisa mais afetiva né, apaixonada assim, tipo de vontade de transformação, então acho que aí tem uma importância nessas coleções particulares que depois acabam virando públicas como a do Bruscky e outras pessoas têm, porque o tipo de relação que se tem com as pessoas e com.. que acabam gerando os arquivos né, é uma relação bem direta assim com os produtores, são relações de proximidade bem mais fortes né, bem mais intensas né, o arquivo do Bruscky por exemplo que tem a ver até com a prática.. acabou tendo a ver com essa prática minha também e de outras pessoas né, mas o arquivo do Bruscky daí fica bem como exemplo.. boa parte foi feita na própria organização dos eventos coletivos né, foi organizar uma mostra de vídeo de super 8, de arte postal e depois se formavam coleções.. e de coleções em coleções foi.. vai se fazendo um grande arquivo.. mas eu mesmo acabei conhecendo depois essa história do arquivo do Bruscky.. e outras pessoas fazem isso né, tipo boa.. acho que talvez boa parte da.. de grandes coleções aí interessantes elas são feitas por esses interesses pessoais assim, mais individuais que vão se coletivizando depois.. Que uma instituição por si né, às vezes ela não tem esse afeto, esse interesse desenvolvido assim.. ela, é uma.. geralmente é uma.. é um procedimento bem mais burocrático e às vezes parte de critérios muito mais focados numa legitimação cultural.. é diferente de você querer botar em evidência um contexto, uma ideia porque acha que aquilo é importante pra sociedade e isso é diferente de você querer fazer uma coleção, ou um arquivo a partir de critérios como "essa é a melhor, essas são as melhores produções de ntro de determinado campo de linguagem".. né, os critérios da instituições são outros assim, ela tenta buscar alguma coisa, como se fosse já.. como se já tivesse esse grau de legitimação social já efetivado.. [consolidado..] consolidado, exatament e.. enquanto que num movimento como esse não, o que importa não é se a legitimação já foi dada por uma instituição.. mas é que aquele conjunto de produção ele realmente reforça e intensifica e mostra um pouco a complexidade e a diversidade que é a própria cena.. acho que essas coleções têm muito disso..

BBN: Você é muito.. é, ácido na crítica, uma série de efeitos sobre a circulação da arte por c da institucionalização né, da.. dos espaços.. enfim, de como a arte se torna visível e tal.. uma das coisas que você insiste assim é da criação artificial de raridade né, de você ter o acesso dificultado e tal.. mas ao mesmo tempo quando você.. quando você faz os circuitos você é obrigado a negociar com pessoas e grup os muito diferentes, digamos em mesma situação de circulação na coleção, o que te leva, de certa maneira, a incorporar certas restrições que nem são originalmente su as mas que você acaba tendo que defender.. assumir defensivamente pra inclusive conseguir.. continuar tendo acesso a receber essas contribuições, a poder botar elas assim numa circulação mais sustentável, que acaba sendo não completamente auto-sustentado, auto-independente mas por exemplo.. as últimas versões são financiada s por instituições públicas assim, como é que você lida com essa contradição assim, de certa maneira você tem que transferir a produção de raridade que nem é sua mas que você tem que assumir?

Goto: Ah, você falou várias coisas aí né.. acho que sobre o apoio, primeirou vou falar sobre o apoio institucional né.. então, nas circulações da mostra, ela foi de alguma forma solicitada por várias pessoas, inclusive pelos participantes no sentido de você ter acesso em relação a ela.. então sempre ficou essa vontade de achar um jeito de fazer um.. por exemplo, até então quando as mostras circulavam o acordo que eu tinha feito com as pessoas era desse.. de juntar o material pra exibir na amostra dentro daquele contexto, que todo mundo topava, mas eu não tinha nenhum tipo de acordo apalavrado ou escrito com ninguém no sentido de eu começar a reproduzir o que as pessoas haviam me passado e começar a distribuir pras outras pessoas.. então ficou aquela vontade de em algum momento dar uma organizada nisso pra que.. pra que ficasse mais claro assim, pra que as pessoas soubessem que estariam disponibilizando pra outros.. e acabou que a forma mais legal assim, que surgiu foi justamente a ideia de fazer uma copiagem do material de forma que cada um que contribuiu com uma parte pudesse acessar o todo, que é uma troca muito interessante assim, que todo mundo tinha vontade também de acessar o todo.. então todo mundo, é.. achou legal ceder sua parte sem.. a troca foi um elemento diferente dentro dessa

lógica assim, de circuito.. não se falou tanto no dinheiro ou na compra, ou numa licença, ou num percentual.. se falou na t roca direta mesmo, então tem gente que deu um vídeo e acessou 225.. [é..] enquanto que o Bruscky, por exemplo só o Bruscky tem mais de 20 títulos e então são medidas muito diferentes assim mas que no fundo todo mundo topou pela diversidade que era o conjunto.. [e cada contribuinte desse organizou a exibição do material, difundiu o material também né?] Depois tem a coisa do raro lá que você falou.. É.. depois, então, a questão da institucionalização primeiro.. e quando, e nesse.. num certo momento, justamente quando tinha, logo depois que tinha rolado essa mostra no Recife surgiu um edital do IFAM voltado pra arte contemporânea.. que era a primeira vez que o IFAM fez um olhar sobre esse tipo de produção no Brasil e na real tem muito dessa produção experimental e documental que vem dos anos 60 e 70 por não ter um proje to.. que até então tinham poucos projetos voltados pra esse tipo de produção, na real esse material ainda que recente ele tava bastante.. e continua sim ainda bastante em risco tanto de sair né, do Brasil quanto de se perder por falta de te ntativas diferentes de olhar pela guarda ou pela recontextualização dessa produção né.. então o edia era voltado pra isso e a Circuitos tinha muito a ver com isso, então foi uma oportunidade de botar na roda a copiagem da coleção e uma melhor contextualização de la né, por isso que deu pra fazer daí a.. uma complementação, uma requalificação, a compilação e também essa reflexão que foi publicada depois no catálogo.. e sobre a questã do raro eu acho interessante porque na copiagem.. a coleção se fosse ainda o que era, uma coleção que só tava comigo e eu podia continuar aumentando, ela até seria uma coleção.. poderia ser uma coleção rara assim, ainda que outros até pudessem montar ela também né, mas quando ela foi compartilhada ela foi na lógica inversa do qu e as instituições geralmente empreendem, porque os museus mundo afora e inclusive no Brasil eles são muito pautados por essa questão da raridade do seu acervo né, e pel a exclusividade das suas obras.. então, como aquela história do MAC da USP né? Você veja que no final das contas assim.. depois da.. o que levou o Bruscky, o que incentivou a própria Circuitos, junto com outras influências dos escritos e tudo ma is.. mas no final você tem um produto que é o contrário da lógica do acervo do MAC da USP.. é, porque ao invés de ser algo restrito pra exibição e pra circulação que se coloca como raro

e único.. é, né.. como uma relíquia quase, ele se colocou como algo col etivizado né, compartilhado entre todos os participantes e mais algumas instituições culturais públicas, tem até umas privadas no meio, alguns pesquisadores, e esse processo é diferente.. e a ideia ainda, a vontade ainda é fazer com que isso possa ir mais além, assim.. chegar em outros estágios de reflexão sobre isso como por exemplo essa ideia da cultura.. cultura livre né, essa ideia das pessoas.. aí é outra qualificação coletiva que todo mundo.. que a gente teria que desenvolver em g rupo né, mas ver o quanto desses participantes topariam realmente entrar nesse movimento de considerar que sua produção tenha essa importância enquanto patrimônio públic o e coletivo e principalmente num país como o Brasil né, na América Latina..

BBN: Você tá falando isso porque tem toda, envolve toda uma renegociação de poder público sob re fazer.. colocar o material disponível na web, que não é a mesma do DVD, o DVD os vídeos, os trabalhos tão lá inscritos, estáveis, por mais que seja possível copiar DVD ainda é um ato meio clandestino copiar um DVD.. enquanto na internet você não consegue acessar sem copiar né..e aí nesse sentido que eu tava falando, que você acaba tendo que incorporar um discurso, uma expectativa de rarificação em função dessa abertura que a internet oferece de acesso, de reprodutibilidade inco ntrolável..

Goto: Ah, mas acho que são etapas né? Você veja que a coisa tá super bem resolvida já, se for ver.. né, o acervo do MAC da USP continua lá parado no MAC da USP, essa daí já virou 150 cópias, já tá no Brasil inteiro e tá até em alguns lugares fora do Brasil.. el tem uma.. quem recebeu tem um.. a gente fez um acordo de que cada um que participou também pode armar sua própria estratégia de exibição desde que gratuita, desde que em espaço público.. quer dizer que já houve um avanço, além do que eu acho que a participação junto com a instituição foi legal, na real ela foi.. inclusive no arg umento do projeto eu coloquei isso, que o.. o projeto Circuitos Compartilhados não buscava uma legitimação junto ao edital do IFAM, porque o projeto já.. o projeta já er a legitimado pela participação e pelo envolvimento de todos, inclusive tinha.. tem inham vários professore de universidades, então, enfim.. é bem diversificado né, o p erfil dos participantes, então a legitimação social

do projeto ela já existia.. feita no próprio envolvimento e nas redes que o projeto criou, o que eu busquei no edital e argumentei lá era que o projeto buscava um apoio para compartilhamento visto que a necessidade já se fazia.. então a instituição, ela foi reivindicada na sua f unção pública mesmo, de potencializar uma ação que todos queriam.. inclusive museus, porque aí eu busquei cartas dos museus perguntando se eles queriam aquilo como acervo.. e vários museus falaram que queriam.. daí eu falei assim tá aqui oh, vários museus querem, os artistas querem, é.. há um.. o desejo público existe e o conteúdo é público, é de interesse né.. o contexto é de interesse.. então queremos que a instituição participe, é a função dela, então foi reivindicado assim.. pode até parec um pouco arrogante mas não é, é que na real se cria.. a lógica da busca da legitimação, é ela que é muito invertida, ela cria, ela se coloca como um fetiche de validação ou de legitimação, ela quer se antecipar à própria história e enquanto na real ali a história já existia, ela tava buscando justamente um apoio.. então nesse sentido eu acho que a instituição, ela.. é importante.. [buscando apoio no sentido assim, de sustentação mesmo de permitir.. de botar os envolvidos pra trabalhar pra p roduzir e distribuir o material que já tava agrupado né?] É do interesse público, é do interesse da instituição né, acho que.. [que esse trabalho fosse feito né..] é.. então i nesse sentido.. e a questão das licenças é isso, acho que tem que.. assim, até agora foi tudo bem né, tipo na conversa com todos assim, deu pra fazer aq uilo que foi o mais comum que foi possível fazer até agora..

BBN: Tá, eu nem vou entrar.. te pedir pra falar da Cinemateca de Curitiba porque acho que já.. tipo, acho que já falou disso.. [Ah, mas no final depois.. no final eles apoiaram né? Quando o projeto foi lançado na Cinemateca, quer dizer.. começou, no início não apoiaram mas depois apoiaram.. no final, no final do ciclo..] Tipo, "agora você quer né?" [Ah sim, e foi importante também o apoio.. num outro momento foi import ante também né.. você me perguntou outro negócio, não me lembro mais.. legitimação..] Não, mas enfim.. o Circuitos tá, uma pequena parcela deles, embora importante, tá na i nternet agora né, foi feito o upload.. como é que você.. como é que são as perspectivas aí da.. da telematização do Circuitos.. [ah então..] em vídeo heterogêneos auto-dependentes e compartilhados?

Goto: A ideia é.. [são camadas né?] A gente criou um site experimental ali meio só pra.. a t entativa de mostrar uma potencialidade e meio que marcar um certo território, assim também.. simbólico. [Como assim?] Ah, botar algumas coisas no ar assim pra diz er que aquilo é uma possibilidade e ao mesmo tempo já ser algo né, então.. marcar um território virtual assim, de existência do projeto também.. mas a ideia depois dess e site experimental era ampliar bastante né, era tentar.. isso já até foi formatado e vai ser reformatado agora pra ver se a gente consegue colocar o maior número pos sível de vídeos e de repente até complementar com algumas outras coleções, algumas outras produções.. é, ampliar né, dar uma.. de repente corrigir alguma coisa que tenha e rro, é.. aperfeiçoar as informaçoes, ampliar elas e fazer a conversão daquele material todo gráfico pra internet e tentar botar os vídeos em alguns formatos na in ternet.. até como você sugeriu, assim como formatos mais baixos.. mas a ideia era.. e também nos que forem possível em termos de autorização, de entendimento coletivo né, bot ar pra baixar na melhor qualidade possível.. esse seria o ideal pra.. com esse entendimento né, e não fechando a possibilidade de ter outros formatos, mes mo a continuidade dos DVDs, de repente criar algum sistema também que pudesse até se r comprado por pessoas.. é, criar alternativas.. [de circulação..] E eventualmente até de geração de economia, e num outro momento a gente podia até abrir a questão da gestão entendeu? Assim, de ter participação editorial, que eu nem citei num conselh o editorial de uma revista.. acho que a partir, acho que tem uma transição ainda.. que tem que ser complementada, mas acho que após uma transição assim que seria botar a parada na internet com tudo que for possível agora, a ideia daí.. rolando isso que na real já poderia até ter acontecido, porque a gente já tinha mão.. assim, nós já tinh mos disponibilidade de, já tinhamos conhecimento e disponibilidade de trabalho pra poder ter realizado já faz mais de um ano e faltou uma verba né, faltou um apoio institucional que não foi conseguido, mas a ideia é botar isso o quanto antes for p ossível né? Quando a gente conseguir uma renda de apoiador.. de apoiadores pra isso..

BBN: Aí caberia também pensar dentro dos Circuitos a possibilidade de você criar um outro tipo de...de.... de relação com a textualidade dos vídeos, de fazer conexões entre os vídeos, fazer vídeos não lineares, navegar, essas coisas?

Goto: Ah, isso daí acho que vai depender de uma licença, né? Você liberar os vídeos para uma reedição de conteúdo é algo que eu acho que uma boa parte das pessoas não vai curtir. E, eu, francamente até tenho minhas críticas em relação a isso.

BBN: Ou então a obra já vai navegável...

Goto: Eu acho que ela tem que... a princípio, eu acho que o mais legal, assim, tipo..

BBN: As obras navegáveis vão como são...

Goto: Isso.

BBN: E os vídeos... contínuos... de fluxo contínuo também são preservados enquanto tá..

Goto: Sim, a idéia, acho que é essa.

BBN: se alguém der uma maluquice, quiser propôr, pra outros artistas fazer passagens entre ele...

Goto: Tem que articular uma conversa com as pessoas..

BBN: É

Goto: Eu acho mais correto, porque... Agora, assim, uma coisa que eu acho que é possível de fazer também, é abrir um espaço pra que outras pessoas façam um...é... novas leituras contextuais sobre aquele conteúdo. Acho que seria... Se ele inspirar as pessoas a fazer isso, acho que é só ganho, né? É ganho no sentido de reflexão, de compreensão, né? De produção, Acho que tudo se enriquece. Então, o que poderia ter nesse site, no futuro, assim, é, seriam outras leituras, é... outras indicações de aproximidade, né? Acho que, no sentido da reflexão, acho que seria muito bacana também, porque tudo isso vai... vai deixando as coisas mais complexas que...e mais ricas

BBN: Vai criando mais uma recursão sobre a prática e...

Goto: É.

BBN: Bom, e aí, quer falar mais alguma coisa? Para os nossos ouvintes?

Goto: Nossos ouvintes...Acho que é isso, né?

BBN: Então, congratulações a todos que ouviram essa entrevista longa. Estamos aqui na nossa 2:47 horas, arrebentando com qualquer formato existente...

Goto: Em volta da nossa fogueirinha...

BBN: Agora, em volta da fogueira, antes na cozinha, fomos para o quarto do poder e agora saímos do quarto do poder...

Goto: O arquivo EPA...

BBN: O arquivo EPA é o .. é, na verdade, é o EPA, né? Que legal. Manifestação do EPA é ali, né? E aí, agora, a fogueirinha em brasas. Então, agora nós nos despedimos. Boa noite pra quem é de boa noite, bom dia pra quem é de bom dia, boa tarde pra quem é de boa tarde e boa madrugada para quem for...um abraço, até mais.

Entrevista com Juba e Zuna, sobre a TV Piolho - Campinas, 24 de junho de 2011

BBN – Bom, hoje é dia 24 de junho de 2011, estamos na casa do Juba... de São Paulo morando em Campinas e não quer voltar para São Paulo de jeito nenhum, não é Juba?!

Juba – Não.

BBN – Eu queria que você falasse assim... Bom, primeiro vamos, por questões de espaço e de tempo, pular uma parte grande da Rádio Muda, mas eu queria que você falasse primeiro das coisas que você já fez pra vídeo, pra streaming de vídeo, o Ice Dark Snow, o que foi que te... Qual é a história do Dark Snow?

Juba – Bom, o Dark Snow é pra streaming de áudio né...

BBN – É..

Juba – O de vídeo é o Theorur, que é uma interface pra transmissão de vídeo, é uma interface que eu fiz pra facilitar...

BBN – Quando?

Juba – Nossa, não sei... 2006? não lembro direito, por ai... Porque na época era bem complicadinho fazer streaming de vídeo no Linux, usando só software livre. Ai eu fiz uma interface na mesma pegada do Dark Snow, que foi uma interface pra streaming de áudio... e que eu fiz com a motivação de facilitar o uso, principalmente para dar oficinas e fazer com que as pessoas também transmitissem pela internet além do FM e/ou de TV aberta e também pra servir como um meio que as rádios e as TV's, pudessem trocar conteúdo de forma ao vivo e simples ou na internet, que é um meio que já está ai. E outros usos né, claro. A gente tem no projeto do radiolivre.org, que depois ficou projeto irmão do tvlivre.org, um servidor ?????????? instalado que serve tanto pra fazer os streamings das rádios livres, quanto de TV's livres e afins. Regularmente a gente tem feito, tem transmitido palestras sobre o assunto também, discussões e principalmente as transmissões que a gente faz através das nossas rádios e TV's que é interessante também transmitir pela internet, no

sentido que, outras pessoas podem retransmitir o conteúdo ou assistir diretamente pela internet.

BBN – Usando o Theorur?

Juba – Não, o Theorur é pra transmitir. Porque pra receber, sempre teve muito mais ferramenta e é muito mais acessível do que transmitir né? Isso é algo natural dos meios de comunicação que existem. Você sempre mais recebe do que transmite.

BBN – Isso está sendo reproduzido na comunicação telemática também.

Juba – A sim, com certeza.

BBN – Engraçado porque, assim, nos primeiros textos que se tem do cara que inventou a publicação aberta, que é o ???????, um australiano, não sei nem se você conhece?

Juba – Não.

BBN – É o cara que inventou a primeira Active-Sydney e ele defendia, muito fortemente, que não se fizesse transmissão ao vivo, porque isso significava botar o espectador numa dependência da transmissão. Ele defendia que a gente fizesse gravação de coisas, como aconteceu em Seattle, gravasse os eventos e fosse publicando e isso bastante aparece na estrutura do CMI, que na publicação aparecem as tomadas das manifestações, as filmagens todas meio separadas. O que você faz é meio o oposto disso né. Porque você acha que tem tanta importância a transmissão ao vivo? Por que é isso que aparece na TV Piolho. Porque você dá essa ênfase?

Juba – Bom, primeiramente porque a gente está acostumado e faz muito rádio livre que é ao vivo. E fazendo coisas ao vivo, a gente tem uma resposta ao vivo também, porque a gente faz um meio de comunicação puramente participativo, que várias pessoas podem fazer e participar e dar o feedback. Então a gente faz uma rádio que transmite e eu falo “Ó, agora ta acontecendo tal coisa na UNICAMP, venham pra cá!”, as pessoas ouvem ao vivo e, sei lá, aparecem ou ta tendo uma festa uma manifestação, ou mesmo uma música que eu toco na rádio, se alguém ouve e gosta muito daquilo e quer ver o vinil, você pode ir lá. Mas eu não

sei também se tem algum motivo especifico pra fazer isso, é que o ao vivo é algo natural, como a gente aqui ta olhando um para o outro ao vivo e interagindo, o ao vivo me parece mais natural, então ao vivo é muito gostoso é muito bom. Não sei nem... Nem vou dizer se é melhor, é algo diferente do negocio arquivado. Muita coisa ao vivo que a gente faz a gente grava também, mas eu acho que nada substitui o ao vivo e o ao vivo eu acho que é mais gostoso, que dá um resultado no sentido de mobilizar de comunicar de, enfim, de passar a idéia. Você sabe que quando você ta ouvindo tem alguém lá falando! E isso é bem legal e você pode ir lá na rádio e encontrar a pessoa. Eu estou falando mais no contexto, claro, de rádio livre, que é algo que ta ligado a um espaço físico comum, que as pessoas que recebem, em geral, podem comparecer. Mas enfim, acho que também não precisa ser dessa forma pro ao vivo também valer a pena.

BBN – No caso da TV Piolho, como que é essa experiência?

Juba – Bom, a Piolho a gente transmite a muito tempo da moradia da UNICAMP e a gente fez muita programação ao vivo, improvisação bastante no estúdio com quem tava lá, brincando com os equipamentos. Várias vezes a gente teve pessoas que apareceram no estúdio pra ver o que estava acontecendo, o que era aquele programa que estava passando...

BBN – Porque elas sintonizavam.

Juba – É, pra participar do programa. Enfim, acho que... É porque a piolho ela não tinha, a gente não ficou transmitindo muito tempo, 24 horas. Então realmente não tinha um feedback tão grande como a rádio, até porque a Piolho pega bem menos do que a rádio. Mas enfim, acho que a importância de fazer TV não tem haver com essa historia de fazer ao vivo ou não né, que você falou. Acho que fazer TV tem haver com a importância de você estar fazendo um meio livre, aberto, sem restrições, sem intermediários, sem gatekeepers. Usando um meio que qualquer um pode receber tendo uma anteninha esticada e um receptorzinho de TV e qualquer um pode também transmitir, tendo um transmissor e uma antena e idéias na cabeça e com os equipamentos que conseguir levantar. Acho que é mais nesse sentido a importância de TV livre ou de Rádio livre, não é nem tanto o ao vivo, o ao

vivo também é importante, mas a história de ser um meio realmente aberto, sem intermediários, acho que é o mais importante.

BBN – Conta a história da TV Piolho. Como ela começou?

Juba – Pô, as primeiras idéias de se fazer TV por aqui surgiram em 2001-2002. Eu entrei nessa história no começo ou um pouco depois disso. Mas enfim, nunca deu certo no começo porque era difícil encontrar transmissores bons e baratos e o pessoal não sabia fazer TV também né, óbvio! Mas logo quando eu entrei, depois de alguns anos, em 2006 a gente começou a transmitir.

BBN – conseguiram um transmissor?

Juba – É, mas foi principalmente por que... A gente já tinha conseguido transmissores antes desta data, mas uns transmissores muito fraquinhos que não pegava três casas pra frente, saca? Ai é foda. Mas ai depois disso, em 2006, a gente conseguiu comprar um transmissor de 20 watts no canal 20 UHF, que é um canal livre. Compramos uma antena razoável, daí começamos a transmitir e desde essa época até os dias de hoje a gente tem transmitido com este transmissor ainda. Mas ta trocando, vamos trocar esse ano por um bem melhor de 60 watts com uma tecnologia bem mais moderna e antena também recentemente a gente comprou uma antena nova. Mas a Piolho desde o começo ela sempre foi muito influenciada pela Rádio Muda né. Porque se não existisse a Rádio Muda, que é uma rádio livre, não existiria a TV Piolho.

BBN – Que reproduz o modelo de participação, de gestão.

Juba – Sim. Que é o modelo de coletivo horizontal, pelo menos assimétrico, não vertical. É aberto, qualquer um pode participar, fazer um programa. A gente se sustenta de forma, totalmente sem vincular o conteúdo da emissora com dinheiro. A gente faz festa, vende adesivo, doação, sobrevive dessas formas.

BBN – Na Piolho também?

Juba – Na Piolho também. Faz oficina, tem oficina que a gente dá e paga um dinheiro e daí a gente usa esse dinheiro pra TV. Mas é claro, depois que a gente começou a fazer TV a gente foi pro próximo passo, a gente aprendeu a fazer TV, que é um meio diferente do rádio, tem vários elementos diferentes do rádio e que são muito legais depois que você aprende a brincar! A gente aprendendo a brincar do nosso jeito, a gente viu como a gente descobrindo a TV, o que a gente faz, é muito diferente do que é feito na TV comercial.

BBN – Bom, então vamos falar assim, primeiro, quais as suas descobertas de fazer TV que foram aparecendo? Quais que você acha legal de falar que vocês não conheciam na Rádio Muda?

Juba – Bom, no começo a gente não tinha uma mesa de vídeo, por exemplo, pra poder mixar vídeos e tal. Logo depois a gente conseguiu uma mesa dessa e isso possibilitou a gente começar a misturar, como a gente misturava áudio, misturar vídeo. E com a câmera dentro do estúdio e vários vídeos gravados no computador ou em DVD, a gente começou a brincar com isso e pirar, por exemplo, no chroma key, fazendo bolinhas com canetinha na testa...

BBN – E passar vídeo dentro da cabeça...

Juba – E vazar o vídeo... Passar vídeos experimentais que muitas vezes não passam na TV. Desassociar, às vezes, a imagem do vídeo. A Bruna, eu acho que pode falar um pouco da nossa descoberta de fazer TV também. Isso é muito louco! Porque a gente também testou coisas como desassociar um pouco a imagem do vídeo, fazer coisas diferentes.

BBN – Como assim?

Juba – Em geral, o áudio que passa na televisão está associado à imagem que ta nela então, muitas vezes, a gente quebrou com isso, experimentou coisas diferentes, de mostrar uma imagem que, muitas vezes, no limite sempre tem haver, mas não necessariamente tem haver com o que ta passando.

Bruna – Pois é. Eu acho que sempre foi muito mais experimental do que intelectual e pensado. A experiência da gente de fazer TV ela é muito mais empírica, muito mais prática, não tem muito nenhum plano de ação.

Juba – Nenhuma motivação prévia né.

Bruna – É difícil falar de como a gente fazia TV não fazendo mais, porque agora a gente ta numa recessão assim, por motivos, sei lá, da pra dizer que são políticos né? Não sei assim... E é muito difícil porque de fato a gente nunca categorizou nada, a gente nunca quis categorizar nada.

BBN – Tem pouco registro inclusive né?

Bruna – É tem pouco registro porque qual é a finalidade de ter um registro? A coisa existe enquanto ação mesmo.

Juba – Mas o lance da Piolho tem muito haver com a Muda, no sentido de, o mais importante que a gente faz ali é o meio e não o conteúdo. Por mais que às vezes a gente não concorde com isso ou concorde, a gente fazia isso, o mais importante é transmitir, o mais importante era realmente transmitir e na hora a gente pirava com todas as condições e possibilidades que a gente tinha e em transmitir coisas loucas, experimentar, testar, vê o que a TV podia nos dar, o que a gente podia fazer na TV. Era bem isso.

Acabou a luz, pausa.

Juba – Mas uma coisa que a gente tem feito, todos esses anos que a gente tem transmitido, a gente sempre evoluiu eu acho né? Tanto de produção de TV quanto de equipamento e o know-how que a gente criou ao longo desses anos é bem vasto. E acho que a gente vai continuar agora de forma bem mais interessante, porque a gente vai pegar melhor com o transmissor novo.

Bruna – Agente ta querendo também migrar pra Flaskô, a fábrica ocupada de Sumaré. É um projeto antigo esse, desde que a gente saiu da moradia.

BBN – Sumaré onde?

Bruna – É aqui perto.

BBN – Sumaré Campinas.

Juba – Não, é um outro município.

Bruna – Não é distrito de Campinas. E lá assim, acho que vai ter uma circulação maior, a TV estava bem esvaziada.

BBN – Me conta da história... Você me falou que começou a tentar experimentar alguma coisa em 2001, mas que o transmissor era muito fraco e a situação era precária e então em 2006 começou. Vocês começaram a fazer a transmissão e no começo era só a câmera e pessoal, cortava a câmera pra botar o vídeo, era assim não é?

Juba – É, nunca foi só a câmera, mas a gente tinha um chaveador daqueles de vídeo game, além disso, uma TV de retorno ligado direto no transmissor. Daí a gente pôs uma mesa de áudio, depois uma mesa de vídeo. Como eu falei, desde o começo a gente foi melhorando assim.

BBN – Mas a experimentação nada sistemática, na base da brincadeira não é?

Juba – È assim, por exemplo, já teve gente, uma vez o Julio e um amigo dele foram lá e fizeram um lance de VJ na rádio. Já teve gente que levou vídeo do movimento que participa pra passar.

Bruna – Já teve várias pessoas que fizeram ventríloquo e apresentação de bonecos.

BBN – Teatro de bonecos na televisão.

Bruna – É. Os anfitriões, os locutores do programa eram os bonecos, daí passavam vídeos e outras coisas.

BBN – Não tem gravação disso né?

Juba – Acho que tem, tem sim. Em algum lugar tem. Só precisa achar.

BBN – Eu descobri que tem vídeos importantíssimos que ninguém tem copia, ninguém sabe onde é que está, ninguém sabe onde está a original, ninguém sabe qual que é edição

final. O caso dos vídeos de Praga, dos protestos de Praga, tem três versões na internet, uma no youtube partido em nove partes com a quinta parte sem áudio porque tinha um cold-cut que é todos os direitos reservados, o devorador de áudio do youtube tirou o áudio da parte inteira! Então assim, toda essa produção política, cyber ativista desse período ta arriscada mesmo. To falando isso pra dar o toque, se é possível vocês ajuntarem e indexar um pouco pra gente botar isso de volta em circulação. Bom, você falou da mesa de mixagem que foi muito importante. O que deu pra fazer com mesa de mixagem de novo?

Juba – Ela tinha vários tipos de transição, ela tinha, não era exatamente um chroma key mas dava pra fazer algo..

BBN – Era um high key né?

Juba – Isso exato um high key! Tinha como você deixar uma imagem dentro da outra num quadradinho menor, tinha um ?????? que você podia posicionar uma imagem dentro da outra, o que era bem legal. A gente usava muito na verdade essa história do high ket pra que? A gente tinha um MSX e a gente sempre deixava ligado na mesa do estúdio, e o que ela fazia? Ele fazia os títulos. Então a gente dava um high key, botava um vídeo..

BBN – Esse MSX que aqui do lado de fora.

Juba – Ele é da TV Piolho.

Bruna – A TV ta inteira aqui.

Juba – Esse MSX a gente usava pra escrever “TV Piolho canal 20 UHF”, escrever o nome do programa. Então a gente meio que aprendeu a fazer as coisas usando o que a gente tinha ali e essa mesa que possibilitou grande parte. A gente podia usar o vídeo game na década de oitenta pra fazer letreiro, pra fazer grafismo... Mas enfim, foi assim, a gente foi desenvolvendo como a gente fazia as coisas na Piolho, isso foi bem legal.

BBN – Como que era a audiência? Como vocês anunciavam pra pessoas que vocês iam transmitir e como as pessoas ficavam sabendo?

Juba – Pessoas que assistiam tinham de vez em quando, rodava na lista, ligava na hora...

Bruna – Acho que quem fazia, assim como na Rádio Muda, o maior publico é realmente quem faz a rádio ou a TV.

BBN – No caso da TV e da Rádio mais ou menos a mesma moçada?

Bruna – É. A Rádio sempre teve muito mais gente fazendo do que a TV, mas a TV tem um facilitador que é um meio que as pessoas, hoje em dia, usam mais do que o rádio.

Juba – Mas de certa forma tem um meio mais, assim, endeusado, no sentido de que rádio as pessoas vão lá e fazem, a TV atraiu muito menos gente do que rádio, porque a TV pra pessoas... Não sei, as pessoas ainda tem um padrão Globo na TV e elas não conseguem ver a televisão como algo acessível.

Bruna – E tem a coisa da imagem também...

Juba – É, mas assim como voz, tem muita gente que tem vergonha de falar na rádio. Mas eu acho que a TV as pessoas vêem como algo mais distante de se fazer.

Bruna – Mas então, eu acho que, pelo menos eu assim, eu fiz um programa um ano praticamente que eu passava filmes as quintas-feiras a tarde e não falava nada, nunca apareci na frente, eu só fazia uma cessão de cinema, que ia assistir em casa, eu gostava muito de assistir filmes, eu ia lá e passava um ou dois filmes. E eu tive, acho que umas três vezes, pessoas que me falaram, por alguma coisa “eu tava trocando de canal, zapeando e TV e eu parei num filme, sei lá, do Kurosawa aquele Dodeskaden” eu achei muito legal, a pessoa nem sabia o nome, mas as pessoas acabam tendo acesso a coisas muito bacanas, só que a gente só tinha noção de fato audiência depois que a gente passava, não tinha nenhum tipo de divulgação prévia. Até tinha nos cartazes das oficinas, mas acho nunca foi uma preocupação assim.

BBN – Ou seja, tem uma grande parte do publico que era publico de zap, trocando de canal caiam na sintonia. Vocês continuaram trabalhando no canal 20?

Bruna – Sim. Até por conta do transmissor né...

Juba – Não! A gente escolheu o canal 20. A gente escolheu o canal 20 porque os melhores canais seriam os VHF que são os canais mais baixos, mas em Campinas estão todos lotados, ai a gente escolheu o 20 UHF.

BBN – Como é que vocês programavam? Eu imagino que tem uma parte de estúdio que é brincadeira, tem aquela imagem do saco de papel na cara pra falar e várias brincadeiras performáticas diante da câmera, mas também tinha uma programação de vídeos que vocês passavam. Primeiro, como que era equilibrado isso? Segundo, como que era composto os vídeos? Quais eram os vídeos que vocês passavam?

Juba – Acho que primeiro eu vou falar dessa história do saco de por na cabeça, porque na verdade o resto da resposta não tem uma resposta, mas a gente vai comentar. O lance do saco de pão não era uma brincadeira daquilo que você viu só, a gente realmente não mostrava o rosto. Acho que nos três primeiros anos da TV Piolho a gente não mostrava o rosto.

BBN – Não tinha rosto de ninguém né.

Juba – Porque a gente não sabia o que ia acontecer! A gente não sabia se ia ter uma repressão muito forte. A gente pensou assim, quem a gente conhece que está fazendo TV no Brasil, TV livre sem autorização? Ninguém. Então mano, vamos esconder o rosto! A gente não sabe o que vai acontecer. E na prática depois de muito tempo da gente escondendo o rosto a gente falou, “Puta! Vamos mostrar o rosto, não deu nada até agora”. Daí a gente começou a mostrar o rosto e continuou não dando nada. Assim, acabou dando merda com a UNICAMP, mas não por causa disso. A gente já viu uma vez no jornal, quando a ANATEL veio fechar umas rádios por aqui, que fechou até a Muda, você lembra que num texto de um jornal tava escrito “A ANATEL localizou na região várias transmissões da rádio, inclusive uma transmissão de TV” Então assim, já existe nos anais acho, algum registro da nossa transmissão, mas que provavelmente não desencadeou nada muito punk assim, até porque a gente pegava pouco, a gente não sabe também se era isso.

Bruna – É e também nunca foi uma transmissão continua, era sempre horários específicos.

Juba – Até chegou a ser continua em alguns momentos...

BBN – Me conta isso. Quando que você fizeram a transmissão continua?

Juba – A gente sempre objetivou transmitir direto, transmitir 24 horas por dia, mas só que por vários problemas técnicos várias vezes a gente não podia, desde coisa como o transmissor que esquentava muito e dava pala, computador capotava, queimava fonte, acabava luz, alguém chutava o computador, a gente já ficou em espaços que eram comunitários que não eram só nossos ai de vez enquando dava merda. Daí o espaço que a gente tava melhor instalado que foi esse último, acabou que o transmissor estava com problema já. Mas a gente transmitiu durante vários meses direto, pelo menos algumas semanas. Mas eu espero que nas próximas semanas ou meses, na próxima semana já se tudo der certo, voltar a transmitir 24 horas.

BBN – Qual que foi o resultado de ter feito uma transmissão ininterrupta?

Juba – Houve gente comentando que viu uns filmes, que assistiu filme que a gente pôs, que assistiu desenho, é isso, assim..

BBN – Como que vocês articulavam a transmissão direta com playback de material de vídeo?

Juba – Quando a gente não estava no estúdio a gente dava um playback de uma lista de vídeos que estavam no PC que intercalavam com a programação da Piolho...

Bruna – Tinha muita coisa de vídeo-arte, tinha bastante vídeo experimental, tinha alguns documentários políticos de pessoas falando coisas bacanas.

BBN – Tinha alguém que fazia um programa que gravava alguma coisa, editava ou não e exibia na TV? Teve esse tipo de programação?

Juba – Teve a série de culinária...

Bruna – Tiveram uns programas feitos pra TV, que era uma série de culinária daí tinha umas animações curtas feitas pra TV também.

BBN – Série de culinária? Me conta isso ai.

Bruna – Tem no site da TV Livre.

Juba – Ramon e Ramiro que chama. Um programa de culinária que ensinava a fazer Babaganush, Mojito.. Nossa no Mojito o pessoal ficou muito bêbado!

BBN – No programa?

Juba – É apresentando o programa... (risos) Era muito diverso assim, não da pra falar em divisão, dependendo do coletivo que estava presente naquele momento...

BBN – Isso é importante porque vocês não pensavam nisso, agora, retrospectivamente como que era articulado? Falar de alguma coisa que você ia mostrar, ou falar a partir de alguma coisa que você tinha mostrado.

Bruna – Ai que ta, não tem como classificar assim, até porque tem coisa do dia também, a gente não tinha nada pré estabelecido. Tem gente que gosta de fazer um programa mais quadradinho, no sentido de ser fechado.

BBN – Quem que fazia os programas da TV?

Juba – Eu, ???????, Samuca, Julio participou, o Chico ia de vez em quando, a Bruna.

BBN – Era tipo a Rádio Muda, cada um tinha um horário?

Bruna – Tinha um horário coletivo e tinha um horário pra quem quisesse fazer um programa, mas geralmente tinha muita gente que não tinha seu programa e ia na transmissão coletiva que era o maior evento assim, era o mais divertido, era o mais experimental.

Juba – Fazer TV é legal fazer com bastante gente! Eu falo assim, pra usar todo o potencial que técnico de fazer na hora ao vivo você precisa ter várias pessoas, precisa ter uma na mesa de áudio, uma na mesa de vídeo, uma usando a câmera, uma falando no microfone, um ator na frente da câmera ou dois ou três, então assim, você já contou a mão? Deu umas seis, sete pessoas.

BBN – E no caso da TV Piolho era muito improvisado, muito livre né? Uma brincadeira mesmo né?

Juba – A gente se divertia muito fazendo TV e a gente sabia que aquilo era muito importante de ta no ar, a gente sempre teve na cabeça que importante é ta no ar. Porque a gente estando no ar, as pessoas vão ver que a gente ta no ar, vão que ver podem fazer que podem participar também se estiver perto e isso é importante pra caramba! E não tem como aprender se não fazer né. E a gente quer fazer! A gente é de uma pegada que a gente gosta de por no ar do faça você mesmo da comunicação, a gente é de rádio livre então a gente foi muito inspirado nisso e ter uma TV livre é um paço que a gente tem que dar. Porque eu acho que a TV é muito importante, muitas pessoas vêem TV é um meio aberto, só por a anteninha e sintonizar. Então a gente sempre achou que ta fazendo TV é muito mais relevante do que todos os outros aspectos, mas claro que a gente pirava muito em todos os outros aspectos.

BBN – Qual que era o espaço do documentário na programação?

Bruna – Tinha bastante sim.

Juba – De manifestação, de movimento social na América Latina, de fábrica ocupada, MST.

BBN – Material do Felco, por exemplo?

Juba – Vários filmes do Felco, a ?????? vinha ai trazer, a ??????? veio bastante que era um pessoal ligado ao CMI Brasil vídeo. Enfim, tinha bastante documentário até porque a gente tem uma relação próxima com pessoas do Centro de Mídia Independente, de alguns movimentos sociais que às vezes iam visitar a gente e levavam material, então documentário tinha pra caramba.

BBN – E de produção de vocês?

Juba – Documentário a gente fez pouca coisa. Tipo, tem documentário da TV poucos, da rádio alguns.

BBN – Tem aquele documentário clássico da Radio Muda.

Bruna – Rolavam coisas ao vivo.

BBN – Transmissões documentárias.

Bruna – É. Só que isso é coisa que a gente não tem registro porque a câmera não filmava. A gente fazia discussões sobre o que estava rolando na UNICAMP, ou a gente via vídeos e fazia discussões e entrevistava assim, a pessoa que fez o vídeo levava o vídeo, independente de ser um documentário ou não, e ai meio que rolava um outro documentário, no sentido de que as pessoas perguntavam e queriam saber sobre o vídeo e tinha uma coisa mais completa.

BBN – Isso é importante. Vocês conseguem contar um caso de uma exibição de documentário que continuou na conversa que estava sendo transmitida?

Juba – Eu acho que veio gente do Peru ai já e trouxe uns documentários, o pessoal que era do CMI lá a gente passou, pessoal da Argentina que é um pessoal muito mais próximo, que eles têm lá uma rádio livre e uma TV livre que é a TV Antena Negra, que é a nossa TV mais próxima e também, obvio, que a gente passou coisas deles e falou. Eu não sei, teve gente que passou que era ligado ao MST.

Bruna – Eu lembro uma vez... Tem muitas coisas, mas uma delas, uma vez a gente passou um vídeo, tinha a Céu, uma menina que dança na UNICAMP, levou uns vídeos que ela fez pra passar na TV e depois a gente teve uma conversa sobre dança, sobre arte no Brasil hoje em dia e foi bem bacana.

BBN – Me conta como foi.

Bruna – Eu não lembro muito bem. Eram vídeos dela mesmo dançando, que o pessoal gravou e editou e ai a gente conversou sobre dança no geral, como manifestação artística, arte de vanguarda, era uma discussão mais pautada no vídeo mesmo, ela trazendo o conhecimento dela de dançarina, as dificuldades, de como ela não tinha, justamente, um espaço pra reproduzir aquele trabalho que acabava circulando pouco.

BBN – Tem um interesse especial de fazer isso, de pegar as produtoras e botar eles pra falar dos vídeos.

Bruna – Não sei dizer.

BBN – Juba?

Juba – O que?

BBN – Você lembra de alguma situação dessa, do pessoal trazer o documentário ou o filme e exibir...

Juba – Eu lembro quando veio ???????? da Antena Negra do movimento de mídias livres de lá da Argentina e trouxe os vídeos deles que a gente mostrou, ele ficou na casa do Samuca. A gente trocou muita idéia sobre Brasil, sobre a Argentina, os problemas sócias, vários assuntos relacionados à comunicação no ar e essa história foi bem legal.

Bruna – Lá fazer TV pra eles é algo muito mais político do que é pra gente. A gente eu acho que encara assim... Muito mais político da maneira tradicional. A nossa experiência de fazer TV a gente acha que é em si um ato transgressor e libertário e é valorizado como uma resistência política em si, independente do conteúdo, o conteúdo é importante também, mas em si já é um ato de resistência. Eles tem a coisa do conteúdo muito forte, tem por exemplo, gente que faz programa lá que tem um contato grande com o movimento anti-manicomial, então tinha gente de instituição que fazia programa, tinha gente de sindicato que fazia programa, tudo tem um viés mais politizado, não sei como colocar essa palavra.

BBN – Politizado no sentido militante, militância tradicional de esquerda.

Bruna – É isso.

Juba – É, por exemplo, a gente conseguia brincar e experimentar muito na rádio. Talvez isso pra eles fosse visto às vezes como algo meio alienado, não sei, talvez por alguns. A gente não, o fato de a gente ta experimentando num canal livre isso já é o que a gente quer. Claro que a gente é muito ativo politicamente, participamos de outros movimentos.

Bruna – Até porque eu acho que não tem como desvincular do conteúdo artístico que o audiovisual tem e que a gente sempre explorou bastante.

BBN – A exploração disso é politicamente muito relevante, exatamente, porque nunca é feita, né?

Bruna – Total.

BBN – Porque geralmente está todo mundo desesperado pra arrumar um canal de televisão pra falar alguma coisa e não para usar o canal e descobrir o que é. Eu me pergunto, como que isso aparece na relação do público, porque como vocês falaram, o público são as próprias pessoas que estão envolvidas com os projetos Rádio Muda, TV Piolho e de uma certa rede de relações da boêmia universitária da UNICAMP.

Juba – Eu acho que tem haver bastante com a nossa turma.

BBN – Como que as pessoas entravam e saiam no grupo que fazia? Esse fluxo de gente.

Juba – Teve um fluxo grande desde o começo. O pessoal que tava bem no começo Tiagão e o ??????? nem estão mais ai, nem virão o negocio rolar. Teve uma galera que estava a bastante tempo, tipo o Julio, o Novais e outras pessoas que viram a Piolho acontecer, o Idalgo, algumas pessoas que estavam nas antigas, mas quando a Piolho rolou mesmo meio que não tocaram o coletivo.

Bruna – E que também o pessoal acabou vivendo assim, eles já estavam na UNICAMP fazia mais tempo, já estavam em outra faze, filho pequeno, coisa que consome bastante também. Tanto que estão voltando agora, tem muita gente do pessoal que instigou a TV e começou a voltar pra rádio e que eu acho que daí pra voltar pra TV é um pulinho.

Juba – E ai eu acho que teve um primeiro auge da Piolho, que eu acho que foi o primeiro de muitos que ainda vão rolar, que foi quando entrou o Samuca, o Mendes, a Bruna.

Bruna – Foi o segundo auge. Porque eu lembro da primeira vez que fui era um caos criativo que era demais, era efervescente! A primeira vez que eu fui na TV tinha uns 10 negos, rolaram uns três shows de boneco ao vivo e assim, uma coisa diferente da outra, uma atrás da outra, a gente ficou fazendo vinhetas com playmobil, o Fran também...

Juba – O Fran! O Fran fazia os fantoches ele tinha os bonecos, verdade.

Bruna – Quando eu cheguei lá aquilo era muito efervescência, depois de um tempo, sei lá, uns seis meses, já tinha mudado de cara, até porque teve que mudar de lugar. Acho que

umas das coisas que desestimulou muito a TV ao longo do tempo, foi que a gente foi migrando de lugar.

BBN – Vocês foram sendo expulsos?

Bruna – É. Essa primeira vez que eu fui foi no Cine Moras ainda, que foi o primeiro lugar da TV e que era muito vivo. Depois quando foi pro ateliê já estava em outro ritmo.

BBN – A vez que fui era no ateliê e que vocês estavam dando uma geral, limpando e arrumando lá, no dia que vocês botaram a base da antena e encaixaram a antena, mas a gente não fez teste de transmissão aquele dia, foi a única vez que eu fui.

Juba – É daí a gente ficou uma cara lá, ai depois mudou pra um lugar dentro da moradia da UNICAMP mesmo.

BBN – Ai teve seu próprio pico?

Bruna – É, tiveram uns momentos intensos no ateliê.

Juba – É, acho que assim, a Piolho vem rolado assim, tirando essa última parada que foi quando a gente foi expulso agora da moradia definitivamente.

BBN – Oficialmente?

Bruna – É, oficialmente.

BBN – Me conta isso ai.

Bruna – A gente foi expulso.

Juba – Essa historia é bem louca. No começo do ano, ligou um amigo nosso falando que tinham jogado pela janela nossos equipamentos, nossas coisas, tinham levado embora do estúdio e que era gente da UNICAMP. Ai a gente foi lá correndo!

Bruna – E ai assim, a gente estava numa das torres, que é um espaço supostamente para os alunos de uso coletivo livre e tem lá um estúdio de fotografia do lado que é sub-utilizado e a gente era quem mais utilizava o espaço.

BBN – Espera ai, o primeiro lugar que foi que vocês falaram que teve esse grande bum que foi o primeiro, foi onde?

Juba – Foi no Cine Moras. Esse foi o primeiro que a gente instalou a TV de verdade num lugar direito, com uma torre, uma antena, um transmissor bom, que funcionou direito a coisa.

BBN – Mas e equipamento de estúdio?

Juba – Tinha pouco.

BBN – Era só a câmera ou o vídeo né? Um sweet?

Juba – Um sweet é. Um chaveador que ligava câmera.

BBN – Sweet de vídeo game.

Juba – É o famoso. Era bem tosco. Mas a gente usava bastante o computador, às vezes o Julio levava o computador dele, a câmera rolava decente.

BBN – Daí vocês passaram pro ateliê.

Juba – A gente foi expulso de lá como? A moradia falou que ia reformar o bloco e ai falou que a gente tinha que desocupar e ai a gente saiu.

Bruna – Na época a desculpa burocrática era de que era um... Era oficina lá?

Juba – Lá oficialmente era um espaço do Cine Moras. Do pessoal que passava uns filmes e eles falaram “Vem pra cá”... Daí a gente foi pro ateliê que estava sendo bem pouco usado.

Bruna – O ateliê era usado para as artes plásticas também, tinha alguns equipamentos. Era massa porque tinha umas coisas de cenário legal, a parede era pintada. Lá eu não lembro de nenhum auge assim. Lá eu lembro dos caras roubarem coisas, dos caras fazerem baladas e quebrarem coisas, de mijarem.

BBN – Que caras Bruna?

Bruna – Porque era um espaço mais aberto entendeu?

Juba – Não era só a gente que tinha a chave.

Bruna – E tinha um cara que morava lá, um indivíduo que eu acho que ta até ai, um desses hippies que ficam andando pela UNICAMP.

BBN – Então nunca deu um grande barato no ateliê né?

Bruna – Não. Até porque era muita coisa então não dava pra ficar muita gente, sempre tinha gente fazendo outras coisas enquanto a gente estava fazendo TV, então não rolava aquela congruência entre todas as pessoas. Ai depois a gente foi pra esse outro espaço que era junto com o laboratório de fotografia. Era muito bom porque era um quadradão assim, uns 5 ou 7 metros por 3 metros e tinha uma lousa verde que dava pra fazer chroma key, era lindo.

Juba – Tinha uma geladeira, a gente levava cerveja e deixava gelando era muito bom. E a gente tava no auge do equipamento! Tava tudo funcionando, tudo bonitinho. A gente montou setup legal.

BBN – Setup?

Juba – Setup dos equipamentos.

Bruna – Tinha um armário com todo o acervo que ficava lá.

Juba – Por mais que pareça simples montar uma TV, na hora que você começa a ligar as coisas você vê que não é tão simples. Primeiro que tem no Brasil equipamento palm os mais antigos e ntc os mais novos, na verdade o padrão americano e a transmissão brasileira é em palm. Então você começa a ter que lidar com algumas coisinhas, por exemplo, a gente não ligava tudo na mesa de vídeo, a gente fazia chaveadores, a gente ligava em geral equipamentos palm no chaveador e ntc em outro, daí tinha um conversor palm/ntsc porque a mesa de vídeo só trabalhava com ntsc. Daí da mesa de vídeo saia um sinal ntsc que ia pra um *transceiver* que convertia de novo pra palm pra ir pra transmissão. Então assim, parece algo simples falar que a gente foi melhorando, mas a gente vai descobrindo na prática a técnica, como esse problema de padrões de vídeo que sempre rola.

BBN – E nesse lugar...

Juba – Nesse lugar a gente fez coisas muito legais lá. Inclusive um strip-tease já rolou.

BBN – Com mascara ou sem mascara?

Bruna – Sem mascara.

Juba – Uma mina fez strip-tease de verdade ao vivo na Piolho. Foi legal. Depois a gente fez entrevista com ela.

BBN – E ela pelada ou vestida?

Juba – Ela já tinha se vestido. Mas foi algo... O Samuca foi produtor, foi dando umas letras, foi bem legal.

BBN – O Samuca, conta ai.

Juba – Samuel, grande Samuel. Nesse dia foi engraçado, tava o ????? um alemão. Mas nesse lugar a gente passou vários bons momentos, teve vários programas bem legais.

Bruna – Rolava uns desenhos que a gente fazia também nessa lousa, deixava às vezes tocando um som e ia fazendo um desenho na lousa, ai rolava como se fosse uma animação, ou então a gente fazia umas... Porque a gente foi ganhando coisa de maquete, de arquitetura, então de vez em quando a gente fazia umas piras com a câmera. Tiveram umas mini baladas transmitidas que juntava um pessoal, porque lá tinha geladeira então a gente ficava curtindo.

BBN – Mas não era só uma balada que era transmitida, era uma balada...

Bruna – Em função daquilo, com certeza!

Juba – Pirando na transmissão! Pirando em o que fazer pra por na ar! Ficava uma galera pirando filmando, fazendo luz. Daí ficava um na iluminação, um na câmera, um atuando ou fazendo uma entrevista, a galera no background na mesa de áudio na mesa de vídeo, a gente conseguia fazer assim, umas coisas que a gente achava muito massa.

Bruna – É e às vezes a gente só deixava uma coisa programada, a câmera parada e ficava trocando idéia ou ficava ouvindo o som e ai sempre tinha um ou outro que ia dançar em frente da câmera, testando imagens, brincando com a visão.

BBN – Mas pouco se gravou né?

Juba – A gente não se preocupava em gravar não.

BBN – Essas transmissões, nenhumas delas está gravada né?

Bruna – Não, não tem.

Juba – A maioria não.

Bruna – Não, não tem nenhuma.

BBN – Então foi o Cine Moras, o ateliê depois o estúdio de fotografia né?

Bruna – Foi ano passado que a gente foi expulso. Mas quando estava rolando uma efervescência foi em 2009.

Juba – 2009 foi lindo.

BBN – E tinha muito mais gente envolvida?

Bruna - Não, tinha menos gente, mas rolava bacana não tinha tanta gente. Era eu, você, o Mendes, o Samu.

Juba – O ????? acho que colou um dia, o Mateus.

Bruna – A Chica colou uma vez ou outra, o Tadeu colou. Mas um dia avisaram pra gente... Porque a gente não terminou de contar a historia da expulsão super tosca e agressiva da moradia contra a gente. Um camarada da moradia avisou a gente que ele tinha visto um pessoal tirando as coisas de lá, a gente chegou lá um pouco depois e a sala estava vazia a janela estava escancarada e era assim no segundo andar. E ai tinham várias coisas, que depois conversando com eles, a gente viu que ele consideraram que era um lixo, mas na verdade era nosso cenário.

Juba – Jogaram pela janela nossas coisas.

Bruna – Jogaram pela janela nossos cenários. E falaram que era lixo! Dava vontade de pegar o porta lápis da secretaria e jogar pela janela também.

Juba – Eles pegaram todos os nossos equipamentos e levaram pra sala da administração.

Bruna – Inclusive nosso acervo. Pegaram tudo que tinha na sala.

BBN – O que era o acervo?

Bruna – O acervo eram vídeos a maioria VHS, tem alguns DVD's também, o acervo de material que a gente tem pra passar.

Fim da primeira gravação.

Iniciou-se nova gravação.

BBN – A expulsão do estúdio de foto.

Bruna – Então, quando a gente viu...

Juba – E deu umas tretas, a gente foi expulso.

Bruna – Mudou o administrador da moradia e esse cara tava com umas políticas truculentas, tanto que quando rolou essa ocupação da administração da moradia, eles pediam pra esse filha da mãe sair, mas ele não saia. É um cara que ta assim, zuando a moradia.

Juba – Um cara da química. Sabe aquelas pessoas que não são muito mais inteligentes que um robô.

Bruna – É pau mandado. Deve ter feito isso pra se promover academicamente. Não tem interesse nenhum pelo espaço.

BBN – Uma máquina dedutiva apenas.

Juba – Mas foi muito louco. Daí a gente foi expulso, batemos boca com ele. A gente foi debater em várias instancias da UNICAMP sobre o assunto, a gente pediu uma reunião com reitor e ele não...

Bruna – Daí a gente achou que estava indo pra uma reunião com reitor, porque o pró-reitor conversou antes que a gente podia ter uma reunião com o reitor e daí que a reunião era na procuradoria geral! Foi estranho né?! Pô, reunião com reitor na procuradoria geral? Quando agente viu a gente tava conversando com o procurado geral que falou que ia denunciar a gente pra ANATEL se a gente continuasse lá.

BBN – Porque?

Juba – Mudou a posição da reitoria. Esse reitor é um fraco! É um cara assim, muito ruim.

BBN – Mas porque isso? A gente sabe que teve a apreensão do ????????.

Juba – Sim. Que era nosso servidor.

BBN – Foi um golpe. Teve três expulsões da TV Piolho?

Juba – É.

BBN – Quantas tentativas de fechamento da Rádio Muda?

Juba – Nos últimos anos, duas.

BBN – Então a TV Piolho foi mais fechada do que a RádioMuda.

Juba – É, mas só que por uma repressão não policial. Isso é muito louco. Porque a Muda, todas as vezes que tentaram fechar veio a Policia Federal. A primeira vez a policia veio só que não fechou, a segunda veio de madrugada na surdina quebrou a fechadura e levou tudo. Mas a Piolho não, a Piolho veio pra UNICAMP, mais interessante é que depois desse episodio a gente foi pro centro acadêmico da Filosofia dentro da UNICAMP.

Bruna – Que era um espaço que não estava sendo usado fazia uns anos.

Juba – E que foi assim, de pensar num salto de cobertura, num salto tecnológico muito grande.

BBN – No D.A. da Filosofia?

Bruna – É e que é no IFISH dentro da UNICAMP.

Juba – E o grande salto tecnológico que a gente tava pensando era o que? Um dos parâmetros mais importante de transmissão é a altura da antena. A gente lá tava com 9 metros de cano em cima de uma casinha. A gente pensou, qual o melhor lugar que tem pra transmitir? Em cima da torre da caixa d'água no Ciclo Básico. Então a gente falou, como a gente vai pra dentro da UNICAMP, a gente poe o transmissor dentro do estúdio da Muda, a antena lá e faz um link de TV e transmite do ?????? pro ??????? que tem ????, a gente só pôs dois espetinhos e já deu. E ai a gente tinha um estúdio num lugar, um link de vídeo pequeno até a Muda e daí a gente ia pegar muito! A gente fez um teste de recepção e a gente tava pegando bastante bem, Barão Geraldo inteira praticamente.

BBN – Com a vantagem de que se a repressão for na origem do sinal, vocês desligam a origem.

Juba – Exato. A gente ia dar um salto de qualidade muito grande.

Bruna – Porque a gente estava com problema de transmissor na verdade. Lá rolaram umas transmissões, mas como o transmissor ele tava esquentando muito, a gente conseguia transmitir uma hora, uma hora e meia a imagem já começava a ficar muito ruim e não dava para ver.

Juba – Isso foi foda. Mas assim, daí ao mesmo tempo que o transmissor tava muito ruim o pessoal do centro acadêmico da Filosofia, na verdade algumas pessoas da Filosofia falaram, "Quem são essas pessoas no nosso centro acadêmico?"

Bruna – Na verdade, antes não existia um centro acadêmico e uma movimentação fazia uns dois anos. Não tinha nenhuma chapa, não tinha gestão. E ai porque a gente tava usando o espaço eles resolveram usar, enfim, acho que a gente ajudou eles a se mobilizarem só que ai eles expulsaram a gente, pelos velhos motivos toscos.

Juba – Apareceu um monte de gente de direita na Filosofia.

Bruna – É aqueles motivos, "Não, a culpa vai cair sobre a gente.". E várias coisas do tipo, "O espaço é muito pequeno.", só que os caras nem tentaram de fato compartilhar o espaço

com a gente. Ai vieram umas idéias estúpidas tipo “Porque que vocês não fazem uma TV da Filosofia já que vocês querem ficar aqui dentro?”

Juba – Eles falavam que não havia atividade no espaço, mas porque a gente ocupou, eles falaram, “Vai ter, a gente a gora quer fazer!”.

Bruna – Eles queriam usar como uma sala de aula pra fazer, sei lá, cursinho popular, porra nenhuma! A UNICAMP tem tanta sala de aula entendeu! Você vai falar que quer usar um espaço que é minúsculo, era horrível! Era um espaço de um banheiro, mas a gente conseguia ta lá.

Juba – E tava legal. No caso quando a gente foi pra lá a gente achou aquilo ia ser o nosso lugar perfeito, porque a gente ia ta num lugar de transmissão excelente, a gente ia ta transmitindo de um ponto ótimo, a gente comprou uma cabo, um ???????? de meia polegada que é um cabo de qualidade que usa em torre de celular! Um cabo assim muito bom! De forma que foi um esforço gigantesco de instalar a antena lá em cima, a gente comprou uma antena top de linha!

BBN – Bom, mas nessa altura do campeonato se vocês quiserem montar um lugar, ligar na tomada e funcionar, funciona né?

Juba – Funciona! Está tudo pronto. A gente ta esperando o Daniel acabar o transmissor que ele ta fazendo. Esse transmissor também é uma história muito grande que eu acho que todo mundo da Piolho tava envolvido e eu acho importante falar. O Daniel fez o primeiro transmissor como? Ele comprou um modulador dessas empresas que fazem modulador de TV a cabo no canal 20 e fez um amplificador. Daí esse modulador que ele comprou é muito ruim, ele não é em estado solido. É, não é. É um cirquíto discreto com vários resistores e capacitores que da o canal, ou seja, a temperatura influencia nele, é uma bosta. Daí o que que eu e Daniel pensamos? A gente não tinha um knowhow pra fazer um transmissor de alta qualidade, o que a gente fez? Vamos bolar o que a gente quer e vamos fazer! Ele comprou um modulador muito melhor, um modulador estado sólido com ??????, na verdade é o ?????? que é mais importante que da a frequência estável do transmissor, ele

não oscila a frenquencia não distorce o sinal, perfeito. A gente precisava desenvolver um módulo de potência novo e ai a gente desenvolve a placa, mandou um layoutista desenhar a placa e rodar o cirquíto. A gente ta usando uns módulos da Mitsubishi que podem ser polarizados em classe A, de forma que ele tem um amplificador linear e esse módulo vai até 60 watts. A gente já tinha 20 num transmissor totalmente descalibrado, agora a gente vai ter 60 num transmissor calibrado, ou seja, toda a potencia vai ser usada pra amplificar o sinal. E esse amplificador está preparado pra TV digital. E a TV digital é o grande pulo do gato da Piolho porque a TV digital é algo que ta chegando, vários celulares brasileiros já tem e acho que daqui a alguns anos todos vão ter. E TV digital é muito legal porque além de transmitir o áudio e o vídeo a gente transmite também dado. A TV digital pode servir até como um sistema de comunicação alternativo de dado digital, além da transmissão tradicional da Piolho. Eu imagino assim, imagina um nego no busão assistindo a Piolho num ???????! Tipo que eu acho que vai ter uma penetração muito maior a TV digital. Porque a TV digital ela é móvel, você pode receber no caminho. A TV tradicional em geral as pessoas pegam nas casas né. Eles têm uma antena externa e recebe.

BBN – Isso tem uma outra implicação pra situações de mobilização por exemplo.

Juba – Exato. E a TV digital, como uma TV normal, não depende da internet não depende de nenhum intermédio nem nada então... Eu acho que a Piolho deu só um stop assim. A gente tem que pensar daqui pra frente.

BBN – Eu queria fazer uma observação. A maneira vaga como vocês recebem os sinais do público da TV. Um deles é o fechamento sistemático da TV. Vocês acham que tem alguma correlação? Se vocês estão incomodando?

Juba – Eu acho que a gente foi fechado não foi por causa do conteúdo, de alguma influência que a gente causado pelo próprio canal.

Bruna – Eu acho inclusive, que quando o Vioto tirou a gente da lá, ele nem sabia que se tratava de uma transmissão de TV, eu acho que eles foram descobrir a antena depois, talvez eu esteja sendo meio ingênua duvidando da capacidade dele.

Juba – Não, eles sabiam que tinha uma TV.

Bruna – Mas ele... Eu não sei não. Não acho que ele tenha tirado a gente por isso, só por isso. Teria tirado mesmo que a gente não transmitisse. Tanto que ele só tirou nosso equipamento, ninguém tirou a nossa antena.

Juba – A gente foi expulso junto com outros grupos!

Bruna – E eles não demandaram que a gente retirasse nossa antena, eles só mandaram que a gente tirasse nossos equipamentos.

Juba – A gente foi expulso num balaio de outros grupos também que foram expulsos da moradia. No sentido de fazer uma gentrificação da moradia.

Bruna – É, ele estava expulsando famílias com filhos com mais de sete anos de lá dizendo que não era um lugar bom para as famílias morarem. Ele tava expulsando um pessoal africano que não tinha toda a papelada certa. Coisas esdrúxulas mesmo. Então assim, eu não acho que seja tão direto assim sabe? Eu acho que eles deviam acreditar que a gente transmitia porque eles viam uma antena lá, mas não que eles tenham visto conteúdo, não que essa ameaça atingisse eles diretamente.

BBN – Engraçado, porque vocês falam que vocês começaram a fazer, também não era pelo conteúdo, compararam com a Argentina inclusive né.

Juba – Mas é muito louco assim, se você ouve a Rádio Muda ou assiste a TV Piolho eu pelo menos, quando assistia a Piolho via Muda é muito interessante porque o conteúdo sempre é muito bom, sempre é muito melhor do que das outras rádios. Eu acho que mesmo quando não é bom, é um conteúdo que você não acha bom mas você fala assim “Nossa mano, que coisa estranha.”, você tem uma reação e você percebe na hora que é uma TV livre. Você vê a Piolho ou a Muda por dois segundos e você pega todas as televisões que tem no local, toca dois segundos na frente de cada uma, você vai saber qual é a TV livre e qual é a rádio livre. O conteúdo sai assim. Sai do lance de ser livre, de todo mundo ta ali não por motivos de mercado, mas ta ali porque quer fazer! E as possibilidades de fazer TV e rádio são infinitas.

Bruna – É, não ta impregnado do comercial, é como a gente se refere a isso TV comercial, não ta impregnada do mercado, de comércio é só uma livre expressão.

BBN – Agora uma questão que fica, inclusive pela dificuldade de acesso de vocês não terem gravado, de não terem feito upload. Como vocês avaliam a circulação das imagens na internet pela plataforma da tvlivre.org e em outras? Como que circulam as imagens na internet e as imagens das transmissões?

Juba – Quando começou a TV Piolho a gente criou um portal que é o tvlivre.org, que a idéia era servir, mais ou menos, como um portal radiolivre.org que é portal das rádios livres. A idéia era ter um portal pra fomentar TV's livres e a idéia é divulgar as informações de TV's livres, como a Piolho, no portal. Então a TV Piolho tem o site que é piolho.tvlivre.org.

BBN – Tem sido usado?

Juba – Não, mas tem conteúdo lá. Hoje a gente não tem usado muito.

BBN – Como você avalia o uso da plataforma?

Juba – A gente não da muita importância. A gente se preocupa mais em colocar no ar mesmo, no ar de verdade, no espectro.

BBN – Mas poderiam botar pra streaming também né?

Juba – Poderia mas é que a gente... O fato é assim, a gente quase nunca tem internet nos lugares que a gente ta, a Rádio Muda não tem internet, na TV Piolho nunca teve internet salva raras exceções.

BBN – Bom, a gora vai ter graças ao seu 3g né?

Juba – Não, 3g não da pra fazer streaming.

BBN – Nem de alta compressão?

Juba – Pó mano, só se você me ajudar a pagar a conta do 3g porque daí eu vou precisar dar um plano ilimitado de dados.

BBN – Porque a 3g é ????? ? É por quantidade de dados?

Juba – As operadoras põem limitação de dados, a não ser que você pague um... Põem limitação de quantidade de dados todas. Mas enfim, a internet ta chegando nos lugares, mas a idéia é assim, internet quando tem. E acho que assim, se aparecer pessoas interessadas em bombar as coisas da internet da Piolho, firmeza. Eu, por exemplo, acho muito mais importante eu me dedicar o tempo que eu tenho com a Piolho na parte de rádio freqüência, transmissor, receptor e equipamento de estúdio do que me dedicar com a internet.

BBN – Porque?

Juba – Porque a internet é algo acessível, e algo que as pessoas já dominam.

Bruna – E sem a parte que você lida não existe a TV.

Juba – Sem a parte de RF não tem a TV. A internet ta ali sempre. A TV não ta. A TV pra você estar no ar você tem que ter o equipamento funcionado direitinho.

Bruna – Tanto que eu conheci os grupos que faziam TV por internet e falei pra eles assim “Pô gente, a gente tem uma TV de fato” e ninguém se interessa.

Juba – Na verdade os meios são diferentes assim. Se a gente ta interessado em TV...

BBN – Como que é essa experiência de TV por internet?

Bruna – Eu tenho uns amigos que fazem um programa de entrevistas na casa deles. É uma república dessas que ficou famosa com tempo. Eles fazem esse programa, não sei que dia que é, de entrevistas e é super legal, quer dizer, eu acho que deve ser eu nunca vi, mas eu acho que deve ser porque eles são pessoas legais. Mas quando eu fiquei sabendo que eles faziam isso eu falei “Pô, vocês têm que fazer um programa na Piolho”, até porque agora só ta eu e o Juba e fica complicado tocar uma TV só com duas pessoas.

Juba – Eu acho que não existe TV por internet, eu acho que existe TV e existe internet. TV é o que? É você ter um canal de 6 mega hertz. Definição de TV, regulamentação de TV. É você ter um canal de 6 mega hertz, por esse canal você transmite dados de imagem, som e no caso da TV digital outros dados, mas que é um meio chamado TV. Esse meio ele é de

um pra todos e transmite de uma torre e chega diretamente ao receptor, isso é TV. TV pela internet não é TV é internet. Internet você pode fazer um monte de coisa, legal. Mas é um meio diferente. A gente ta interessado em fazer TV, em fazer meios livres, a internet não é um meio livre. Você vê o que aconteceu no Egito, na Turquia, se quiserem cortar tua internet cortam, mas a nossa TV não corta porque o espectro eletromagnético é algo natural, é algo que existe.

Bruna – Só se eles cortarem a fonte.

Juba – Eles conseguem cortar com alguma coisa mais truculenta física. Outra, a questão do acesso. Você pra ter acesso a internet você precisa pagar.

BBN – Eu sei que tem vários pesquisadores autônomos que estão investigando como construir uma internet, um sistema de transmissão de dados, não controlável por governo ou por corporação, isso é um projeto viável?

Juba – Lógico que é viável. Não só é viável, como já rola a muito tempo! Mas só que tipo, rola numa escala menor e entre organizações que talvez precisa se ter uma proteção maior. Por exemplo, os rádio amadores desde a década de 50 ele fazem comunicação global via rádio. Isso poderia até ser interpretado como uma internet precursora. Que é um meio da comunicação ponto a ponto, que você usa o fato de ionosfera refletir algumas fachas de freqüência de onda, então a Terra vira algo acessível diretamente do teu rádio transmissor. E os rádios amadores já falavam com o mundo inteiro usando esses rádios e esse tipo de operação de rádio há muito tempo. Então assim, é possível. É possível com vários poréns, por exemplo, um exemplo que eu to falando que poderia nos integrar sem usar a internet é usando a transmissão digital em ondas curtas. Por exemplo, a gente pode usar a rede ?????? nos nossos bairros pra nos interligar de forma autônoma, de forma mais distante usar ondas curtas. Bom, ondas curtas não passa um ???????? tão grande, então mais pra frente a gente pode pensar num satélite nosso. Ou uma outra coisa desse tipo, balões que ficam geoestacionados na atmosfera com um radinho que serve, vamos dizer, como um roteador

mas que ta a 100 km de altura e ele roteia pra todo o Estado de São Paulo, vamos dizer assim. Da pra pensar em várias soluções, entende?

BBN – Não é altíssima velocidade, mas é conexão.

Juba – Pode não ser altíssima velocidade, mas nos mantém conectados. A internet em altíssima velocidade você tem acesso a vídeos HD em tempo real, mas só que pode cortar é algo inseguro. Se acontecer alguma guerra, a gente está cada vez mais nas mãos de empresas e governo e a gente não pode investir só nisso. Tudo bem, você precisa viver investe nisso pra receber teu salário, mas como uma condição de ser humano que quer ser livre, se agente não investir em meios autônomos e independentes de infra-estrutura que pertence a empresas e Estado a gente ta mau.

Bruna – Tem aquela experiência que a Alex falou pra gente de um pessoal em Barcelona. Alex é uma amiga nossa que mora na Espanha agora, esposa do Miguel. Ela contou pra gente de uma experiência de um pessoal em Barcelona que ta fazendo uma rede alternativa de internet com antena, com servidor, com cabo. Eles descobriram que o uso do poste ele é público, que ele não é individual. Só que ainda não está numa área central ta nos arredores de Barcelona, é o pessoal de ocupação que já tem o histórico de usar o espaço de uma maneira diferente, se apropriar.

Juba – Nesse sentido, a história da TV Piolho e da Rádio Muda é totalmente sintonizada com a história de rede de internet livre, redes IP, enfim, redes que usem rádio, ou que se comuniquem de forma livre sem intermediários, ou que a gente mesmo organize a hierarquia da rede, a topologia da rede, enfim, que a gente tenha o controle dos meios. Isso que é muito importante pra Muda pra Piolho e pra redes desse tipo também.

BBN – A gente quem Juba?

Juba – Nós pessoas que pensamos dessa forma né. Eu acho que a gente tem um grupo razoavelmente interessante, esses dois coletivos que tem aqui em Campinas da Muda e da Piolho, tem o CMI que a gente tem proximidade, tem movimento com o pessoal da Flaskô

da fabrica ocupada que tem isso na cabeça, eles querem fazer rádio e TV pra integrar a comunidade que ta envolta deles de forma livre, de forma sem intermediários.

BBN – Os trabalhadores moram próximos?

Juba – Moram próximos. A fábrica, os patrões deram falência, eles ocuparam e tocaram a fábrica.

Bruna – O bairro todo não era utilizado.

Juba – A fábrica tinha um terreno gigante.

BBN – Vocês vão pra lá agora?

Bruna – A gente ta pensando.

Juba – A gente te pensando. Ou manter duas transmissões porque agora a gente vai ter dois transmissores.

BBN – Não deixem de fazer isso de botar o transmissor fora do lugar da produção.

Juba – Então, uma coisa que eu pensei foi de fazer o estúdio na Flaskô e a transmissão na Muda e fazer o link via internet, porque daí daria pra gente mirar a antena pra onde eles estão e se o sinal chegar bem la, fechou! Porque daí vai pegar na Flaskô, na Muda e todo o espaço entre a Flaskô e a Muda vai ta coberto pelo sinal.

Bruna – Será que chega?

Bruna – É a idéia do micro rádio. Isso é uma história de burlar a legislação japonesa. Aconteceu o seguinte. No Japão se permitia o controle remoto, claro, e eles tem um raio de tipo 100 metros, então eles inventaram um jeito burlar isso que era botar pequenas rádio. Eu pensei, porque você não põe um canal de streaming e come milhares de rádio, quem gosta da rádio compra um aparelhinho e põe a rádio no ar.

Juba – O que a gente fez aqui, tem a Rádio Muda né, e daí com a ocupação da administração da moradia que era contra o Vioto, que foi o administrador da moradia que

fudeu com a TV Piolho, ele não fez só isso, ele chutou uma galera, fudeu com uma galera e a galera foi lá e ocupou a administração.

BBN – Vocês também foram?

Juba – A gente apareceu lá. A gente fez um ponto de rádio lá. Ai foi muito louco porque o pessoal montou uma rádio dentro da ocupação que foi a Rádio Buda, 100,9. Ai a ocupação acabou, mas a rádio Buda não. Formou-se um coletivo em torno da rádio Buda e eles estão transmitindo em 100,9 e várias vezes que, por exemplo, durante a festa, durante várias outras ocasiões eles estão retransmitindo a Muda.

Bruna – A gente já retransmitiu eles também.

Juba – Então ta rolando assim, várias vezes você esta em 88,5 ouvindo uma programação e você põe 100,9 e ta ouvindo a mesma programação.

BBN – É a radio cop-left né?

Juba – Mas só que daí a gente faz a própria retransmissão via FM.

Bruna – Só que agora eles estão fora do ar, eles estão sem espaço.

Juba – Ó Muda. (Coloca na Rádio Muda. As duas rádios estão pegando.)

Entrevista com Graziela Kunsch (São Paulo, 22 de junho de 2011)

Advertência*: esta entrevista foi originalmente gravada em áudio mas pedi que somente circulasse na forma deste texto, quase fiel à conversa travada entre mim e o entrevistador. Digo "quase" porque o texto foi editado em alguns momentos, na tentativa de tornar algumas falas mais precisas, ainda que o tom da conversa tenha sido inteiramente mantido. Durante o processo de edição foram inseridas algumas passagens de emails trocados por nós em meio às falas e eu adicionei algumas informações e reflexões posteriores entre colchetes e em itálico, como ocorre nesta advertência. Algumas falas foram marcadas em negrito, com o objetivo de destacá-las e situar um pouco os diferentes assuntos, uma vez que a entrevista foi bastante longa.* ***Aproveito a ocasião para dizer que não fico confortável em ver meu trabalho ser categorizado como "ciberdocumentário", como não ficaria confortável em nenhuma outra categoria.*** *Na primeira parte desta conversa o entrevistador pediu que eu falasse um pouco sobre a minha trajetória antes de 2003, ano do Festival Mídia Tática Brasil, quando nos conhecemos. Contei, entre outras coisas, que meses antes do Festival morei em Paris para fazer uma pesquisa sobre movimentos de vanguarda. O que não cheguei a falar é que para mim foi sempre muito interessante a percepção de que os dadaístas, surrealistas, letristas, fluxus, situacionistas e neoístas determinaram a sua própria história antes que qualquer pessoa externa a ela chegasse a fazê-lo. Não por acaso, eles desenvolveram até mesmo verbetes para explicar o que era dada, surrealismo, situação construída... Eu tenho sempre muita dúvida sobre os processos de historicização e de categorização, ainda que entenda o esforço de se aproximar - e assim fortalecer, talvez - certas práticas, certos trabalhos. Por esses motivos, aqui peço a compreensão de todos por ter assumido o controle sobre a forma final da entrevista. (Graziela Kunsch)*

Nota do Entrevistador*: Os comentários longos de Graziela Kunsch, posteriormente incorporados à transcrição da entrevista por ela, foram deslocados para as notas,* ***contra as recomendações da entrevistada.*** *Eles estão identificados com (GK) ao final. Os demais comentários, curtos, foram mantidos entre [chaves]. Eu tambem acrescentei algumas informações nas notas.*

É necessário relatar aos leitores a crescente tensão que atravessou o processo de produção desta entrevista: leve no começo da gravação, muito acentuado na sua edição, como bem demonstra a "advertência" acima. No entanto, o cuidado da artista parece extremado apenas se seu comportamento for comparado com com o modo despreocupado como os demais entrevistados desta pesquisa trataram a pós-produção dos seus depoimentos. A preocupação de Graziela Kunsch em manter o controle sobre seu proferimento verbal é coerente com o seu cuidado redobrado que ela tem em relação às estratégias da colocação de seu trabalho em circulação na esfera pública. Não se pode considerar as preocupações de Graziela Kunsch injustificadas. Primeiro, por que é preciso respeitar a singularidade da

sua investigação artística, que concerne diretamente a transposição de ações de política prefigurativa do espaço urbano para os espaços de visibilidade pública criados pelas instituições da arte contemporânea. Segundo, porque a autoria é o fulcro para a projeção da pretensão de sinceridade intencional nas enunciações públicas. As controvérsias na produção desta entrevista são, portanto, indicativas do caráter assaz problemático das novas (in)definições de autoralidade emersas no cinema tardio pós-industrial. Outro exemplo disso apareceu em comunicações posteriores com Kunsch. Ela relatou ter ficado insatisfeita com a falta de rigor de participantes de coletivos-redes (ciber)ativistas em respeitar a exigência de indicação das autorias, cláusula fundamental da licença copyleft. *Embora ela venha sempre publicando seus trabalhos com licenças libre, não concorda com o descuido na referência aos autores de cada versão das imagens, sequências e documentários, deslize que teria ocorrido em recente republicação de "suas" imagens na plataforma CMI-Brasil. Segundo ela, os vídeos teriam sido republicados assinados pelo voluntário que realizou as transferências de dados, e não pela "autora" original.*

Acrescento, de minha parte, a demanda de que as cláusulas de "liberdade de estudar" (i.e., o imperativo mão-na-massa da ética hacker) e "liberdade de produzir derivações" fossem efetivamente postas em prática na produção dos ciberdocumentários, pois são definidoras das licenças libres. Isto exigiria que os documentaristas fornecessem aos interessados o acesso pleno às imagens brutas e às EDLs (Edit Decision Lists, listas de decisẽos de edição) de seus vídeos, como os produtores de software fazem com seus produtos. Dentro do corpus *de pesquisa da minha tese de doutorado, o vídeo que mais se aproxima disso é Brad – Uma noite mais.... Miguel Videohackers, seu autor, publicou na íntegra as entrevistas de Brad . Ainda assim, como muitas das imagens-câmera que utiliza provém de tomadas publicadas por outros ciberativistas (como as feitas pela companheira de Brad, Warcry), é preciso* rastrear *estas imagens, pois elas não se encontram indexadas nem agrupadas em lugar algum.*

BBN: (...) essa pesquisa... difusão é o termo-chave... bom, é o seguinte, eu geralmente tenho feito entrevista, gravado, envio para as pessoas e elas dizem o que querem que corte. Isso, então, publico. Fiz a grande besteira de não fazer isso com o Miguel, e o Miguel está sem falar comigo há seis meses. Não consigo falar com ele e acho que ele está puto comigo.[*] Nem isso consegui. Porque ele pediu para tirar, eu entrevistei ele, e ele pediu para

* Segundo Miguel Videohackers, não era isso que ocorria. Como se depreende da seguinte correspondencia eletronica:

[BBN para Miguel Videohackers, 23jun2011]

Oi Miguel, § olha, eu estou tentando entrar em contato com você há meses, sem conseguir. Parece que você está evitando o contato, mas isso não parece coisa sua. Eu esperava que, se você estivesse puto comigo por causa de algo, falaria na cara e diria porque. Estou achando estranho demais: já é a terceira

tirar os trechinhos que ele falava de um amigo, dava zoada com os *straightedges*... sabe como é o Miguel, né? Essa entrevista foi em 2009, ou 2008, um tempão. Mas foi muito importante. Porque uma grande parte do que eu encontrei como traço diferenciador do documentário que chamo de conjunto retórico documentário ciberativista, não, ciberdocumentário prefigurativo...

GK: Conjunto o quê?

BBN: Primeiro, eu... em vez de... bom, vamos lá, era pra eu te entrevistar, não é? Tudo bem, é o seguinte: é a ideia de que eu não vou conseguir nunca saber a diferença, distinguir o documentário a partir do enunciado, só a partir da circulação pública dele inteira. Então, eu tenho que ter uma concepção...

GK: Calma, o que você quer dizer com distinguir?

BBN: Distinguir, falar o que... É o velho problema de o que faz o cinema de ficção ser diferente do documentário e os dois serem diferentes do experimental. A minha proposta metodológica é usar a ideia de causação final, o propósito. Você tem propósitos bem diferentes, em termos de construir uma experiência compartilhada. Em todos eles o modo de produzir experiência compartilhada usando imagens, mas com propósitos bem

---

vez que tento te dar algum aceno via skype, mas você desconecta e não responde. O que está pegando? § Quero te dizer que te devo uma boa parte dos achados da minha pesquisa, e também uma boa parte da minha experiência ativista. Não sei se você está puto por alguma coisa, mas isso é importante para mim, porque não quero deixar de poder conversar com você. Espero que seja por causa das suas muitas viagens e ocupações (nos dois sentidos). Por solidariedade, me diga se há algo errado, se você está puto comigo porque não editei o áudio daquela última entrevista, ou porque escrevi em algum lugar alguma coisa da qual você não concorda ou achou detestável. Eu gostaria de pedir desculpas, no caso da entrevista. Eu comecei a editar os trechos que voce tinha pedido, mas apanhei muito do audacity e acabei esquecendo. (Acabei de apagar a entrevista do acervo do EL.) §Sei que devia ter priorizado mais, mas minha vida está muito confusa, (…) Estou com o tempo muito apertado. §Se eu comprometi nossa amizade com essa mancada, por favor, me diga claramente, porque é uma merda ficar nesta dúvida e não poder nem me explicar. Porra, velho, me dá uma chance! §Abraço, Bráulio.

[Resposta de Miguel Videohackers, em 23jun2011]

ei cara! fica tranquilo! nao to puto nao! § tua vida é confusa? a minha tambem. ultimamente tenho viajado muito e parado pouco. nao sei se voce ta acompanhando o que ta acontecendo na espanha, mas imagino que pelo menos deve ter ouvido falar. pra piorar, ou melhorar, o movimento resolveu usar as redes de lorea para se organizar. no N-1 passamos de menos de 2mil usuarios no dia 20 de mayo, a 17 mil esta manha. e crescendo uns 500 usuarios por dia. o lance do skype, ate vi que voce tinha tentado contato, mas é que ultimamente so me conecto pra fazer alguma ligaçao e desconecto. § mas diz ai, o que voce escreveu afinal? acabou? eu nao sei se voce me mandou algum link depois do audio da entrevista. se mandou eu nao vi. §depois nos falamos mais, que agora ta chegando aqui o zapata (lembra dele? um tech gringo que sempre ajudou muito o cmi brasil). § abraço, e tranquilidade... §miguel

diferentes. Então são três retóricas diferentes. Macroconjuntos retóricos seriam mais ou menos conjuntos de arranjos produtivos: os pré-cinemas ou cinemas das origens; o cinema industrial clássico; o cinema pós-industrial contemporâneo. Dentro desse conjunto, na transição do clássico industrial para o pós-industrial, você tem o documentário subjetivo pré-formativo e aí você tem esse ciberdocumentário prefigurativo. Mas eu não vou te dizer o que é, porque é da tese...

GK: Mas é você que define esse "ciberdocumentário prefigurativo"? Você criou esse termo?

BBN: Eu estou propondo o termo.

GK: O "prefigurativo" você pega...

BBN: Hoje eu tive sessão de orientação, meu orientador perguntou "Como assim prefigurativo? É não-figurativo, é abstrato?"

GK: Você diz "prefigurativo" em relação ao conteúdo ou à forma?

BBN: Em relação às políticas prefigurativas. Era isso que você tinha pensado, não é?

GK: Em um primeiro momento me deu a impressão de que você estaria falando em relação à forma. Mas como eu já escrevi sobre políticas prefigurativas...

BBN: Ah, então você já sabe...

GK: **Por isso perguntei se tinha a ver com o conteúdo dos filmes ou com a forma dos filmes. Se o tal filme "prefigurativo" anuncia uma outra forma de sociedade, ou outra forma de se fazer cinema, ou os dois.** Você viu esse termo no livro do Pablo [Ortellado]?

BBN: Não, esse termo eu ouvi pela primeira vez do John Downing. E tem uma referência mais quente, editado por Rebecca e David Solnit, um livro que eu recomendo para todo mundo. É um livro ótimo para organização. Como é que eles organizaram a manifestação de Seattle. As estratégias praticamente de perna pro ar que eles fizeram. Tipo organizar aberto, não esconder nada, não fazer ação violenta, pensar, assim, do ponto de vista da estratégia simbólica o tempo todo. Muito legal. E eles falam de política prefigurativa.

GK: Qual é a indicação?

BBN: *The battle of the story of the battle of Seattle*. É muito legal inclusive como depoimento. Existem muitos livros sobre Seattle, esse é o melhor de todos.

GK: E quando você fala em “ciberdocumentário” esse filme, vídeo necessariamente passa pela internet?

BBN: Não, não. O documentário é... se a gente for olhar, o ciberdocumentário começou a circular pelo correio. Mas o correio é uma rede de distribuição semelhante à internet. Aqueles primeiros vídeos do CMI, o próprio *Essa é a cara da democracia*, os *Circuitos compartilhados* do [Newton] Goto, tudo isso foi recolhido usando as redes distribuídas de transporte e de correio. Mais recentemente já estão sendo utilizadas as redes, que têm o mesmo tipo de topologia. Mas é um tipo de retórica específica. Não é a mesma lógica de você produzir com grande centro difusor, uma superprodutora que vai atrás dos artistas, essas pessoas vão...

GK: Engraçado você falar isso, porque eu estou lembrando agora, em 2003 eu organizei uma mostra grande de vídeos e...

BBN: A do Mídia Tática.

GK: Não, a do Mídia Tática era pequena, eu...

BBN: Comparada com essa?

GK: A mostra do Festival Mídia Tática Brasil foi no começo de 2003 e nesse mesmo ano eu fiz uma mostra grande no contexto da mostra SESC Artes e Latinidades, chamada *Manifestação*. Ali eu reuni vídeos de aproximadamente trinta coletivos de artistas e ativistas brasileiros. E parte dessa mostra eu levei para o Festival The Next 5 Minutes, em Amsterdam, que seria o Festival Mídia Tática...

BBN: Matriz.

GK: É, a matriz do Mídia Tática Brasil. Durante a preparação da mostra no SESC eu já tinha em vista a mostra na Holanda; a mostra no SESC foi também uma forma de tornar possível a mostra no Next 5 Minutes. Porque era uma época em que a gente ainda fazia pouco DVD no Brasil, ainda era uma coisa difícil, em 2003, e o SESC foi quem viabilizou que eu transformasse todos aqueles vídeos em DVDs. Primeiro eu fiz uma convocatória, um convite para cada um desses grupos. Eles mandaram os materiais em VHS ou fitas digitais, criei os programas - era um projeto curatorial também -, organizei tudo aquilo em DVD, depois levei esses DVDs para a Holanda. Mas o que eu ia dizer, estou apenas

resumindo a história toda, é que é engraçado você falar isso porque eu lembrei que lá no Next 5 Minutes eles tinham um arquivo e esse arquivo era super reconhecido pra quem era videativista porque eles de fato reuniam muitas coisas dessa produção, só que era um arquivo físico. E hoje, pensando nas pessoas que estavam trabalhando ali, hoje acho impossível imaginar... até acho que eles até podem pensar em um arquivo físico, uma videoteca, mas hoje tudo está...

BBN: A gente espera que esteja tudo digitalizado...

GK: É, no meu caso não está... Mas naquele caso, entre os organizadores do festival havia muitos techs. Techs pioneiros na criação de software livre para vídeo. Então é engraçado pensar que lá em 2003 ainda prevalecesse um esquema correio, de mão em mão. E algum material, claro, era publicado... a gente já tinha muitos vídeos online, mas essa circulação ainda era difícil. Naquele ano eu participei de um *workshop* em Roma [*Sample Image*] que só reuniu videativistas, foi super bacana, e **eu lembro que a grande questão para nós era compressão. Porque cada um se virava como podia, publicava na rede Indymedia, mas ainda não dominavam as ferramentas para fazer a melhor compressão. Que significaria um vídeo muito leve, o mais leve possível, ao mesmo tempo com a melhor qualidade possível.** A ideia era que as pessoas pudessem baixar esses vídeos e realizar mostras nas suas cidades. Mas é claro que estou dando esse exemplo do Next 5 Minutes porque, pelo menos ali no festival, era um arquivo físico. Mas 2003 é o ano em que você começa a ter várias iniciativas de arquivos *on-line* de vídeo. Eu acho que já existia o *archive.org*. Existia também um projeto italiano, o *New Global Vision* [NGV], que se eu não me engano nasceu em 2003 - talvez tenha nascido até um pouco antes, e o *v2v.cc*, que publicava vídeos na íntegra em alta qualidade. Então você poderia ter o material na qualidade máxima dele para outra pessoa poder baixar e realizar uma mostra. Mas aquilo tudo era um pouco difícil. O próprio v2v era um site todo feito... não sei como está hoje, se ainda existe, ou se é só um arquivo ligado a projetos específicos, mas era difícil subir vídeo ali. Você tinha que baixar algumas ferramentas para fazer aquela compressão, então todo mundo queria aprender esse tipo de compressão. [Toca o telefone] Desculpa...

BBN: Tudo bem... Agora voltamos a gravar.

GK: Essa questão de gravar, estou gravando também...

BBN: Ah, está gravando?

GK: Eu tenho um problema com entrevista gravada, e eu não sei se... você começou contando e não terminou, você transcreve e a gente trabalha o texto?

BBN: Não, não, eu subo o áudio, você me escuta e você pede, “Ó, arranca esse daqui”...

GK: É que eu tenho um problema sério com isso.

BBN: Não, está tudo ok. Então, quando você falar “Não quero tal coisa”, então eu falo assim, “Ah, então tá, isso aqui vai ser uma fonte sem identificação”.

GK: O problema é que eu sou uma pessoa que precisa sempre de tempo para pensar. Talvez mais velha, quando eu estiver mais experiente, eu tenha um maior domínio sobre aquilo que eu vou dizer, mas normalmente eu não tenho, eu penso alto, falo besteira às vezes. Não só isso, eu tenho... é engraçado isso, porque você falou da difusão, mas eu tenho um problema... eu apareço muito nos meus próprios trabalhos, é comum eu me filmar nos meus trabalhos, mesmo os projetos políticos,...

BBN: Mesmo se filmar quando você está atrás da câmera... Você está muito presente, devo dizer.

GK: (Risos) Sim... Pode ser, só que ainda assim, essa imagem nem sempre é diretamente associada ao meu nome e eu tenho um problema com isso na internet, engraçado. Por exemplo, esses dias eu concedi uma entrevista quando estava na Inglaterra e...

BBN: Você me falou, quando te perguntei sobre o material que você tinha feito pelo CMI vídeo, você falou de quatro pseudônimos...

GK: É, tenho até mais...

BBN: E falou assim “Ó, não tem nada na página de vídeos do CMI e está tudo espalhado pelas notícias”...

GK: Não eram pseudônimos necessariamente, a Sem Sizo era um projeto em dupla meu e do Tiago Judas.

BBN: Era uma denominação coletiva?

GK: A gente criou esse nome para um projeto nosso, na maioria dos casos era eu quem fazia a câmera e os dois que editavam. Quem dava o toque especial para edição era o Judas,

ele tem total domínio sobre isso. Então foi um nome que a gente criou juntos, era um projeto dos dois e o nosso nome não aparecia associado à Sem Sizo, era só a Sem Sizo. **No caso dos vídeos assinados como CMI, mesmo quando era eu quem fazia a câmera e quem editava e quem publicava na internet, aquilo era... parte de um processo coletivo. Eu estava naqueles lugares, naquelas situações, por causa de um projeto coletivo e o tempo todo eu me alimentava daquele projeto também, então naquele momento não fazia sentido para mim eu assinar com meu próprio nome. Hoje talvez fosse diferente, [porque eu aprendi que assinar gera responsabilidade]. No caso de assinar como MPL [Movimento Passe Livre] também, por mais autoral que o vídeo fosse na linguagem, fazia parte de um projeto coletivo e tinha essa mistura de ser ao mesmo tempo a pessoa que registra, a pessoa que participa, que também é militante...**

BBN: Aquele vídeo da abertura do Fórum Social Brasileiro, super irônico, saiu como Sem Sizo, né?*

GK: Sim, foi feito por mim e pelo Judas, o Judas estava no acampamento.

BBN: Então era da Sem Sizo mesmo?

GK: Sim, o Judas também estava no alojamento, eu não lembro o nome, um laboratório de mídia independente montado em uma escola da prefeitura...

BBN: Vamos, senão você vai me seduzir e não teremos tempo para entrar em todas essas coisas aqui...

GK: Mas o que eu queria falar dessa questão do áudio, só para você não ficar frustrado, é que dependendo da gravação eu posso dizer que não me sinto à vontade com nada. Já na palavra escrita eu acho diferente, porque sempre dá para rever um pouquinho e eu acredito que isso gera um melhor resultado.

BBN: Pois é, na verdade a sua situação ornitorrínquica, relativa ao ciberativismo e à arte contemporânea é bastante elucidativa com relação aos limites das duas retóricas, isso me interessa muito e esteja à vontade para dizer, não ponho essas palavras com meu título mas vou tratar isso também como um acontecimento da pesquisa. Não cai nas costas do

* O vídeo, intitulado "FSB: Pomba gira na marcha de abertura do Fórum Social Brasileiro, em Belo Horizonte", encontra-se em <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/11/267499.shtml> (acessado em 1ago2011)

indivíduo mas cai nas costas do fenômeno, né? Quero dizer que tem umas bobeiras que eu não dou mais. Isso, os textos que a gente concordar em publicar, rodam como copyleft, permitindo derivação só para manter dentro dos propósitos específicos e é isso.

Bom, agora entrando na discussão propriamente dita, o meu contato com você começou naquela sala da cafeteira e do colchão branco, lá do Mídia Tática Brasil. Numa conversa recente pela internet com a Tati [Tatiana Wells], à propósito do artigo que ela publicou como "Bartolina Sisa", a respeito do Mídia Tática, uma revisão que ela fez, que ela reivindica a filiação do Mídia Tática ao Next 5 Minutes (eu até questiono, não as intenções disto, mas a consistência disto em termos de o que o Next 5 Minutes tem a ver com a história do *videativismo* na Europa e que não foi aqui, depois a gente volta nisso), mas eu queria ouvir...

GK: De quando é este artigo da Tati?

BBN: É recente, deve ter três meses, chama-se "Manifesto por uma engenharia reversa das redes".

GK: E ela fez uma revisão do Mídia Tática...

BBN: É, ela faz. A meu ver, excessivamente auto-congratulatória, mas a gente discutiu...

GK: Auto-congratulatória no singular ou em relação a todo o trabalho, ao time que construiu o Mídia Tática?

BBN: Ao time. E também...

GK: Mas qual é a sua crítica ao Mídia Tática Brasil?

BBN: Não é tanto uma crítica, mas a gente tem que reconhecer uma contradição que quando a gente resolveu fazer vídeativismo, já existia uma tradição de mídia ativista forte no Brasil que já estava a meu ver, que participei desse movimento do vídeo popular, do vídeo comunitário e que tive problemas com o processo de hierarquização, com o processo de cooptação pelo Estado, pelas corporações, eu via limites muito grandes em termos de produção de mudanças reais, em termos da política de democratização das comunicações. Só que havia uma riqueza muito grande em termos metodológicos, em debates sobre apropriação que era uma riqueza desse processo, desse movimento, que foi perdida.

Quando a gente entrou fazendo ciberdocumentário e vídeo ciberativista, para não ser só para alguma pessoa ter uma ideia restrita sobre documentário, então a gente entrou inventando a roda, a gente inventou a roda bem diferente botando os vídeos para circular pelo correio, pela internet, se organizando e fazendo as coisas da maneira descentralizada que fizemos, mas teve vários pontos cegos, por exemplo, do processo de apropriação pelo público menos politicamente ativo ou menos privilegiado em termos de acesso a poder simbólico , né, tipo, aqueles em nome de quem muitos de nós falávamos, sem querer estar falando pelos outros mas acabando falando por eles. A gente não fez a distribuição de poder que a gente deveria ter feito, não porque a gente não quisesse, mas por que a gente não **sabia**, não tinha feito uma pesquisa que esse movimento, que esse processo do vídeo popular, do vídeo comunitário fez. Até hoje, cê tem ONGs tipo Museu da Pessoa, Oficinas Kinoforum atuando separadamente da produção de vídeo ciberativista, ninguém conversa com ninguém. O Ismar de Oliveira, com a Educomunicação, está aí. Eu tenho zilhões de objeções e restrições quanto à Educomunicação. Eu acho que tem muitos problemas, a Educomunicação, muitos problemas. Reproduz modelo escolar, mas é uma pesquisa, nos falta esse diálogo aberto com a diferença. Mas eu acho que isto é um problema da maneira como as coisas aconteceram, das opções que a gente **teve** que fazer em termos de organização.*

GK: Mas não são coisas diferentes?

BBN: Bom, isso aí...

GK: Porque o trabalho videoativista pode trabalhar em colaboração com determinados grupos,...

BBN: Idealmente deveria se preocupar com isso, né.

GK: **Eu não sei se "deveria", porque o videativista também tem suas causas. Ele não necessariamente é uma pessoa que vai a um lugar para ajudar determinada comunidade [da qual ele não participa], ele tem vida também...**

BBN: As demandas são dele, né?

* Aqui achei curioso o entrevistador dizer "a gente" em "quando a gente entrou fazendo ciberdocumentário e vídeo ciberativista", sem saber ao certo se eu concordava com a denominação proposta por ele, se eu me sentia parte desse "nós", "a gente" (GK).

GK: É, no caso da luta por transporte público, por exemplo, eu uso transporte coletivo, eu quero que seja gratuito para todas as pessoas, mas é uma causa minha também.

BBN: “Eu quero que seja gratuito para mim como parte de todas as outras pessoas”.

GK: **Como transformação da cidade e é algo que faz parte da minha própria luta também.** É muito diferente de um trabalho assistencialista, falando bem grosseiramente, e sem querer dizer que os projetos mencionados sejam assistencialistas... Só estou te perguntando se essas coisas não têm diferença, se não têm motivações diferentes.

BBN: Isso é uma grande sacada, é a primeira vez que distribuição de poder simbólico é tema central. Sempre foi tratado como instrumental, como agente próprio, é a primeira vez que acesso a programa para fazer as coisas, acesso, a saber, fazer vídeo, acesso aos meios, é tratado como pauta política central. Isso é a grande inovação do ciberativismo que surgiu no final do século vinte. Sempre a comunicação, sempre a produção simbólica, foram tratados como ferramenta. Não, agora é a primeira vez que tem um movimento que tá se preocupando com isso para si e pros outros. Bom, mas isso aí é a discussão da minha tese. Eu quero que você me conte da sua trajetória até o Mídia Tática.

GK: Até o Mídia Tática? São mais de vinte anos!

BBN: Mas é que eu não sei absolutamente nada. É só mesmo para fazer uma anamnese, para trazer algumas coisas que de repente esclarecem o seu trabalho. Mas não precisa ser biográfica, Museu da Pessoa não, mais em termos do que formou seu interesse...

GK: O que talvez possa te interessar mais próximo do Mídia Tática foi em 2001, quando eu abri a casa onde morava como uma “residência pública”. Isso significava...

BBN: Você era estudante de arte naquela época?

GK: Sim, eu era estudante de arte, no último ano.

BBN: Daqui?

GK: De São Paulo, da FAAP. E eu era professora de teatro.

BBN: Você começou com o teatro?

GK: Eu comecei com teatro aos 14 anos; fiz no Célia Helena um curso profissionalizante de ator e antes de terminar o curso eu já trabalhava como professora assistente para crianças, na Casa do Teatro, que é uma escola ligada ao Célia Helena. E depois me tornei

professora, tanto na Casa do Teatro como no Célia Helena, acabei passando dez anos na escola. Então, muito nova, eu já tinha condições de sustentar um espaço... Eu, com meus amigos na faculdade: era uma turma muito forte na FAAP, muito especial. Eu cheguei a cursar a USP ao mesmo tempo e era horrível, uma turma super conservadora... a história na FAAP desmontou todos os meus preconceitos.

BBN: Qual curso que você fez da FAAP?

GK: Artes plásticas. A turma era realmente muito especial. A gente tinha a vontade de ter um espaço para trabalhar juntos, morar juntos, fazer coisas juntos. Só que ninguém nunca dava conta e todo mundo ainda morava com os pais. Eu saí mais cedo da casa dos meus pais e acabei alugando uma casinha que era muito maior do que eu precisaria para mim.

BBN: De propósito?

GK: Sim, para fazer esse projeto. O espaço recebeu o nome de *Casa da Grazi*, porque já era como todo mundo chamava. Ali aconteciam uma série de residências e outras ações. A cada mês eu recebia um grupo, fosse de artistas, às vezes de ativistas, às vezes sem essa diferenciação também e esse grupo fazia uma residência na casa, entre outras atividades. A biblioteca era o primeiro cômodo da casa, inicialmente pequena e foi crescendo, as pessoas podiam estudar os livros lá, pegar livros emprestados, entre outras atividades coletivas, estou aqui resumindo bem grosseiramente...

BBN: Elas devolviam os livros?

GK: Devolviam. Aconteceram exposições, debates, mas o coração da casa eram as residências. Para mim foi uma experiência muito forte. Cada vez que eu voltava para casa do trabalho a casa tinha uma atmosfera diferente, porque vinha um grupo de Recife, um grupo de Porto Alegre, um grupo de Belo Horizonte e assim por diante, um grupo de Goiânia e cada um com uma cultura completamente diferente. Para mim era a sensação de uma casa permanentemente de férias, mas é difícil falar sobre isto, talvez empobreça a experiência. O importante é dizer que naquele momento eu abri a casa onde eu morava pra uso público e muita gente passou por aquela casa. Então a casinha acabou sendo um ponto de encontro e a gente tinha uma brincadeira, tinha um subtítulo de que era o “Centro de Contracultura de São Paulo”, e logo que a gente deu esse subtítulo, outros amigos

batizaram as casas deles também como “Centros de Contracultura”. **Então a gente tinha vários centros, era quando gente começava a pensar em rede,** brincar com essa ideia de rede, de você não ter mais um centro.

O Ducha abriu a *Casa do Ducha* no Rio de Janeiro, um “Centro de Contracultura” também, o Jorge [Menna Barreto] abriu a *Casa do Jorge* em Porto Alegre, também um “Centro de Contracultura” e sempre brincando que nenhuma era o centro. E tudo isso é bom enfatizar que era em 2001, a gente já usava a internet, muita gente já usava há muito mais tempo, mas eu estou dizendo que aqui no Brasil a coisa foi bem mais devagar e ali ainda era muito diferente do que é hoje, então o espaço físico cumpriu um papel muito importante. As pessoas vinham para São Paulo, se hospedavam ali, sempre tinha alguém do outro grupo passando por São Paulo, então isso acabou tornando possível que grupos de diferentes cidades se conhecessem e se articulassem. Eu acabei viajando para as residências das pessoas desses grupos no Brasil inteiro... então foi a casinha que deu origem ao projeto, não exatamente que deu origem, mas a casinha foi um dos pontos que gerou o coletivo de coletivos - ainda não sei até hoje qual a melhor forma de chamar -, os *rejeitados*.*

BBN: Ah tá, então os rejeitados eram participantes desse contexto dos centros de contracultura que eram casas individuais adaptadas...

GK: Não,...

BBN: Só uma pergunta: Você viajou para as casas de outros acolhedores. Você tinha uma sensação parecida com a que você tinha na sua casa? Quando você ia?

GK: Bom, quando eu viajava eu estava realmente de férias, né, mas no caso da minha casa não, eu chegava do trabalho às vezes super tarde e era sempre muito bom ter a casa sempre diferente, a casa...

BBN: Povoada?

GK: Se eu for te contar a história toda... a casa teve uma série de momentos diferentes, ela nunca se institucionalizou, nunca se fechou em uma única forma, especialmente o primeiro ano foi muito ativo, a cada vez um grupo diferente,...

---

* Grupo que ocupou a sala do Mídia Tática anteriormente referenciada pelo entrevistador, com uma máquina de café expresso e um colchão (GK).

BBN: Você convidava ou as pessoas se convidavam?

GK: Eu convidava e às vezes uma pessoa de um grupo contava sobre outro grupo, sempre uma residência foi levando a outra e eu convidava o grupo, eu dizia “Eu não tenho condições de trazer vocês até aqui” - tem que lembrar também que isso tudo é muito antes da política de editais do Ministério da Cultura, é anterior ao governo Lula... Que começa em 2003, a casinha abriu em 2001, e mesmo com o governo Lula, demorou um pouquinho a existir essa política pública dos editais, então eu dizia “Não tenho condições de trazer vocês até aqui, mas quem conseguir chegar, recebe a chave da casa” e eu dizia tudo o que havia na casa para compartilhar com as pessoas durante a residência. Tinha por exemplo um computador que dava para editar vídeo, a câmera de vídeo eu dizia qual era o modelo para quem quisesse usar trazer as fitas, câmera fotográfica eu dizia também qual era o filme que ela precisava, entre outras coisas. E tinha também a parte de limpeza...

BBN: Distribuir as tarefas, né?

GK: É, e além de o grupo receber a carta de convite...

BBN: Você tinha essa formalidade de fazer uma carta convite...

GK: Tinha, a casa tinha muitas regras porque era um espaço coletivo e eu entendia que ele precisava de regras para acontecer, muitas vezes as regras eram subvertidas como parte das propostas de algumas pessoas, mas era aquela organização que tornava possível uma boa convivência coletiva, eu acho.

BBN: Foi você quem bolou as regras ou foi bolado com essa turma toda?

GK: As duas coisas, mas hoje é difícil de dizer, eu não lembro ao certo algumas coisas, por exemplo, eu sou vegetariana e a alimentação na casa era vegetariana também, já era parte da minha vida e acabou se estendendo para quem quisesse conviver ali. No banheiro, a gente só tinha um chuveiro na casa inteira e às vezes ficava hospedado um grupo de vinte pessoas; seria inviável todo mundo deixar a toalha molhada no banheiro, então uma regra era pendurar as toalhas nos varais, no quintal. Os colchões... um cômodo da casa era a biblioteca, tinha que funcionar como uma biblioteca durante o dia. Outro cômodo era a área de trabalhar com edição de vídeo, tinha que funcionar assim para todo mundo, então não dava para ter vinte colchões espalhados o dia inteiro porque isso iria inviabilizar esse

trabalho da biblioteca, da área de vídeo... Dependendo do tamanho do grupo as camas tinham que ser armadas somente durante a noite, e durante o dia a casa tinha que ter um funcionamento normal. Então meio que eram regras que eu criava mas sempre ligadas à uma realidade concreta, não sei como que chamar isso... foi a partir do cotidiano que já acontecia ali e sempre deu muito certo...

Nesse primeiro ano a casa foi muito viva, sempre um grupo muito diferente a cada mês... Foi exatamente um ano mesmo, eu abri a casa dia 3 de Agosto de 2001 e fechei a casa - fiz uma atividade de encerramento - no dia 3 Agosto de 2002 e fui fazer uma residência em Paris. Depois de morar sete meses na França acabei voltando para mesma casa quando voltei ao Brasil, mas aí já era outra proposta... porque parei de dar aulas de Teatro, já não tinha condições de pagar o aluguel... Em 2003 ainda toquei projetos na casa e acolhi uma residência do grupo Telephone Colorido, de Recife, e uma residência com membros do rejeitados e amigos de outras cidades que vieram para São Paulo para o Festival Mídia Tática Brasil. Em 2004 o Jorge [Menna Barreto] veio para São Paulo, a gente passou a dividir o aluguel e criou um novo projeto, chamado *Hotel*, mas eu preferia não falar tanto disso porque senão a gente não vai chegar aonde você quer. O que eu ia dizer é que a casinha é um dos diversos pontos que levam aos rejeitados.

rejeitados foi um projeto que começou pouco antes de eu ir para Paris, comigo e com o Arthur Leandro, que é de Belém e naquela época morava em Macapá, como professor da Federal. Ele fazia parte de um grupo chamado Urucum, de Macapá, e o grupo ia fazer uma residência na casinha mas no fim não deu certo, não conseguiram ir até São Paulo. Então combinamos uma “residência à distância” e essa residência se deu principalmente através de uma intensa troca de cartas, de correspondências. Eles me mandavam por carta uma porção de serragem de um projeto deles, com furos nos envelopes, e coisas mais diretamente ligadas ao cotidiano da residência - desde coisas sérias até cuecas sujas para eu supostamente lavar... a gente queimou, a gente fez uma fogueira com o “GRUPO” de Belo Horizonte e queimou as cuecas, mas o importante é que foi uma residência que existiu através de cartas... e aí a gente pensou um happening, eu e o Arthur, para o Nono Salão da Bahia. Eu não sei como é hoje porque eu sou muito por fora dessa cena, mas acho que era o

Salão de Arte mais importante do Brasil, talvez ainda seja, era bastante respeitado e a gente pensou em desenvolver algum trabalho pro Salão da Bahia, eu não vou lembrar os detalhes agora, mas a gente queria assumir essa forma de carta/de correspondência como técnica do trabalho.

O Salão selecionava somente trinta artistas, e a gente pensou em um projeto com trinta e um grupos e esses trinta e um grupos teriam que incluir nas suas inscrições um "critério de exclusão" que dizia "Só me aceito se o outro for aceito. Esse trabalho só poderá ser aceito/apresentado se todos os trabalhos rejeitados forem apresentados". E "rejeitados" vinha escrito em letras minúsculas, só que todos os projetos inscritos por esses grupos seriam intitulados "rejeitados" também, apontando uma ambiguidade entre os 31 projetos intitulados "rejeitados" e os quase 2.000 artistas que seriam rejeitados na seleção do Salão. No caso desses trinta e um grupos que a gente contactou a proposta era que os grupos enviassem uma série de cartas ao Salão até o prazo final de inscrição, que os trabalhos assumissem a forma de cartas... O projeto final, a inscrição formal, teria que ter o "critério de exclusão", mas eu contei muito mal a história e agora estou constrangida...

BBN: É, eu não estou conseguindo entender... me explica... você tinha trinta e um grupos...

GK: Não achei que a gente fosse falar sobre isso... a gente não vai chegar nos vídeos...

BBN: Não, vamos sim!

GK: Eu tenho problema de horário, só tenho mais uma hora... já existe material escrito sobre esse assunto... tem um livro que posso te passar [*Conversa como lugar*, com Vitor Cesar], no qual eu conto a história da casinha... E a tese de doutorado da Marisa Flórido Cesar que fala dos rejeitados, uma reportagem da Juliana Monachesi na revista Trópico, um livro organizado pela Glória Ferreira com algumas trocas de emails dos rejeitados, a carta de chamado aos grupos, o próprio catálogo do Nono Salão, com um texto crítico do Luiz Camillo Osório...

BBN: É só para entender o seguinte, **vocês criaram uma estrutura de vinculação e de exclusão ao mesmo tempo.** Um procedimento...

GK: A gente apresentou 31 projetos e a ideia é que, se aceitassem os projetos intitulados “rejeitados”, eles teriam que incluir na exposição todos os 1.700 e tanto inscritos, que eram também “rejeitados”...

Você tinha me perguntado sobre o que que eu fazia antes do Mídia Tática Brasil, e eu fui parar no Mídia Tática por causa de alguns trabalhos individuais meus como artista, projetos em vídeo, e por causa dos rejeitados... Se bem que eu já nem sei mais, estou fazendo confusão. Quem fez o convite para mim foi o Ricardo Rosas. Na época que eu estava em residência na França e justamente estudando algumas vanguardas históricas; estudando os situacionistas, dentre outros grupos. E realizando o projeto rejeitados, numa intensa troca de emails com todos os grupos participantes. O Ricardo me escreveu se apresentando, falando que era parte do grupo que organizava o Festival de Mídia Tática Brasil. Na época eu nem entendi muito, mas ele foi muito generoso comigo, me ofereceu uma sala inteira na Casa das Rosas para montar uma vídeo-instalação minha, ou fazer performances... Isso não seria possível, pois eu não fazia performances desse tipo. Eu não anunciava meu trabalho de performance como arte, não tinha hora para acontecer, não tinha registro, não caberia ali... mas o Ricardo... o que estou tentando lembrar agora é que, em um primeiro momento, eu achava que o Ricardo tinha já convidado os rejeitados... mas agora estou lembrando que não, que eu é que sugeri fazer algo com os rejeitados... Naquele segundo semestre de 2002 eu estava totalmente envolvida com os rejeitados, aconteceu justamente durante a residência na França e isso reforçava a necessidade de correspondência, porque as pessoas me mandavam cartas, eu mandava cartas, e eu tinha que me comunicar por email, então todo mundo teve que se comunicar por email, porque se eu estivesse aqui em São Paulo, para resolver algumas questões rápidas do projeto, a gente se falaria por telefone, ou se encontraria pessoalmente, mas a distância obrigou que a gente se correspondesse sempre via carta ou via email... Enfim, eu disse ao Ricardo que a gente poderia pensar alguma coisa dos rejeitados para esse espaço...

BBN: Mas você levou os vídeos dos rejeitados...

GK: Não, não, o espaço dos rejeitados era esse que você falou, uma sala pintada de azul claro, com uma máquina de café...

BBN: E um colchão.

GK: Essa máquina de café...

BBN: E você de vestido branco...

GK: Eu de vestido branco? Isso eu não lembro.

BBN: Mas você estava de vestido branco...

GK: Eu usava só roupa preta.

BBN: Estava de vestido branco ou então estou delirando...

GK: Bom, eu não me lembro disso, mas não tinha importância nenhuma no trabalho como eu ou os outros estávamos vestidos. Aquela máquina de café expresso foi alugada com parte do dinheiro que a gente ganhou no Salão da Bahia.

BBN: Acabou que vocês foram aprovados no Salão da Bahia?

GK: Sim, essa foi a grande força dos rejeitados. Porque aí passamos a discutir a aceitação e percebemos que não cabíamos naquele espaço. No dia da seleção, o pessoal do Salão colocou todas as cartas e projetos que receberam com a senha “rejeitados” e o critério de exclusão juntas, sobre uma mesa. Cada um tinha uma ficha de inscrição individual, um número de inscrição, ainda que no nome de um coletivo...

BBN: Mas cortaram tudo e trataram como uma inscrição...

GK: Pelo o que contaram para a gente eles morreram de rir com essa história toda, agruparam todos como um único projeto e fomos um dos 30 selecionados no salão. Ignoraram as fichas individuais, as suas próprias regras, e nos consideraram como um grande grupo. Não era essa a nossa proposta; a nossa proposta era que, ao aceitarem os 31, teriam que aceitar todos os 1.700 e tanto. Era isso que dizia o nosso critério de exclusão. A carta do meu projeto junto ao coletivo After-ratos se chamava “Provocação à soberania do júri” e era bastante incisiva, direta. De qualquer forma, a partir dessa reação a nossa correspondência passou a aumentar muito, passamos a discutir a própria aceitação e como é que a gente seria incluído, se concordasse em ser incluído. Acabamos criando uma série de problemas para o Salão. Primeiro, o júri pensou em expor todas as nossas cartas em uma mesa e a gente falou “não é o júri que decide como apresentar o nosso trabalho, as cartas não são o trabalho”.

Depois eles pediram a foto de alguém para o catálogo, em uma página do catálogo havia vários espacinhos tipo foto 3x4 com o retrato e o nome do artista. Não tínhamos um representante do grupo, então o nosso quadradinho ficou vazio, de cor cinza, que era a cor usada no catálogo. Eu acho isso muito significativo; por mais que a gente estivesse dentro, a gente estava lembrando naquele quadradinho vazio que, em cada Salão com trinta selecionados, temos sempre muitos excluídos.

E tinha várias brincadeiras, era o Nono Salão, e a gente usava a expressão “No nono”, isso aparecia em várias das cartas, nas correspondências... Ao final, a única coisa que colocamos no espaço expositivo foi o endereço de um site, que era o site que reunia todas as nossas correspondências por email, emails justamente criticando o processo dos salões e pensando essa aceitação e pensando o que significava ser um rejeitado e daí por diante... Só que ali você não tinha uma organização muito óbvia... eu por exemplo estava organizado todos os emails de maneira muito certinha, só que aí um dia deu um pau na minha caixa de emails, um hotmail, eu perdi tudo e aí quem ainda tinha o conjunto das discussões era a Carmen [Riquelme, do coletivo Carmen y Carmen, do Rio de Janeiro]... só que a Carmen não tinha a mesma forma de organização que eu, era tudo mais caótico e muito mais cheio de vida, então aqueles emails não tinham uma ordem certinha, não era cronológico, estava tudo ali mas a pessoa tinha que se esforçar um pouco para acompanhar as discussões e a Carmen às vezes botava uns sons, porque os emails dela vinham com sons, então era um site engraçado, um site entupido de conteúdo, um blog, pifava várias vezes, porque ninguém sabia mexer muito bem... uma vez, do nada, a cor de fundo do blog virou azul calcinha e ninguém sabia quem tinha feito essa operação... acabamos mantendo e essa cor foi para as paredes da sala no Mídia Tática... Hoje em dia acho que eu faria tudo diferente, bem mais certinho, mas naquela época realmente existia uma recusa muito grande a caber nessa estrutura e, politicamente, formalmente, acho que foi muito mais forte do que simplesmente apostar n conteúdo dos textos. Para gente a grande conclusão era de que os rejeitados não cabiam, não podiam caber naquela estrutura. A gente ganhou acho que 1.000 reais, criou uma conta coletiva... éramos na verdade muitos coletivos... e não tinha um centro ali

controlando as coisas, mas na época quem abriu a conta foi o Jorge e o primeiro gasto que a gente fez foi a máquina de café para o Mídia Tática Brasil. E foi muito legal...

BBN: Porque era a única máquina de café...

GK: Na minha conversa sobre o Festival com a Gi* a gente descobriu que não estava previsto café no Mídia Tática Brasil...

BBN: E nem perto! Nem perto!

GK: É, naquele pedaço da Paulista [era meio complicado]... Então a gente falou "tem que ter café"! A "máquina" de café foi uma brincadeira também porque quando foram descrever para mim todas as salas que estariam do lado da sala dos rejeitados, não vou lembrar de cor agora, mas tinha o CMI, cheio de computadores, tinha o MetaReciclagem, só computadores, e tinha mais alguma só de computadores... Resolvemos usar uma máquina também, mas que promove um outro tipo de sociabilidade. Um dia em que eu estava lá, na semana anterior à abertura, eu cheguei a cruzar o pessoal do CMI, foi a primeira vez que eu vi algumas pessoas do CMI...

BBN: Tinha a rádio Pega Eu, com a moçada da Rádio Muda...

GK: No espaço do CMI, era uma rádio do CMI...

BBN: Não, foi nesse momento que o pessoal da Rádio Muda começou a combinar com o pessoal do CMI, antes eu acho que não era, era um contato esparso...

GK: Ao menos era dentro da sala do CMI, eu participei um pouco da rádio...

BBN: Era?

GK: Era. E na verdade não sei se tinha gente da Rádio Muda...

BBN: Tinha...

GK: Quem estava sempre lá era o Rhatto e o Azul. Sempre achei que o grande responsável pela Pega Eu fosse o Rhatto...

Br: É, isso eu não sei...

GK: Foi quando eu conheci o Rhatto pelo menos, na rádio Pega Eu...

---

* *Giseli Vasconcelos, responsável pelo Festival junto com Ricardo Rosas e Tatiana Wells (GK).*

BBN: No térreo tinha duas, três instalações... Uma de cartazes pretos, e no lado tinha uma construção mirabolante de várias sucatas eletrônicas e a outra tinha a instalação do [coletivo] Formigueiro.

GK: O Formigueiro era lá em cima.

BBN: Não, era embaixo...

GK: Bom, discutindo a gente chegou nessa história da máquina de café, que seria uma máquina para tentar provocar encontros, conversas, que as pessoas desses diferentes grupos interagissem, e acho que funcionou muito, a salinha ficou lotada sempre, o colchão era também... não foi tão discutido o colchão acho... mas era para ter alguma coisa confortável para sentar; para ativar a ocupação daquele espaço e funcionou muito, porque as pessoas... Não sei se você lembra como ficou o espaço no fim, a sala estava povoada e não tínhamos um cesto de lixo grande... tinha um lixinho ali para o café e aquilo foi se acumulando durante os três dias e aí se via que o espaço tinha sido muito usado. O colchão estava sempre cheio e a sala cheia.. Mas então, eu só comecei a contar essa história toda porque da minha a trajetória anterior, que era bastante coisa, o importante era dizer como eu fui parar no Mídia Tática. Eu ainda não conhecia o Ricardo Rosas, não sei o que ele viu sobre mim naquela época, na época até soube mas já não lembro... e ele teve confiança total em mim, ele... ele foi lá e, como eu falei, me ofereceu uma porção de coisas e no fim eu acabei ocupando essa sala junto com os rejeitados e acabei co-organizando a mostra de vídeos do Festival.

BBN: “Co-” por que? Foi com quem?

GK: Fui eu e o Daniel Lima.

BBN: Ah, muito bem. A Tati faz uma lista de uns trinta ou mais grupos assim de vídeos que estavam aqui...

GK: Na nossa programação ou...

BBN: Na mostra, é...

GK: Não eram tantos, não... Em algum lugar da casa eu tenho essa programação impressa, eu posso te dar uma cópia...

BBN: Os vídeos você ainda tem será?

GK: Alguns espalhados, não tenho eles fáceis... e tudo isso tem que lembrar que é nessa época que a gente ainda não usava DVD, a gente passava cada vídeo de uma vez, em VHS. A gente não tinha um programa montado em um DVD...

BBN: Nem capacidade de HD para arquivar as coisas assim e seqüenciar sozinho...

GK: Eu e o Daniel realmente elaboramos a programação juntos, mas uma parte dos vídeos...

BBN: O Daniel está acessível?

GK: Acho que sim...

BBN: Será que ele tem uma parte destes vídeos?

GK: Ele é bem mais organizado do que eu para essas coisas...

BBN: Pois é, então depois você me dá os contatos dele... Deixa eu te contar um caso breve aqui. Tem um vídeo que se tornou muito famoso pelo processo colaborativo como foi feito, por ter sido feito em meio à repressão internacional em Praga, *Rebel Colours*, do Centro de Mídia Independente, em 2000. O caso é que foi feito por, gravado por muitos videativistas e editado por alguns videativistas do CMI e, se não me engano, logo depois eles saíram com material para Amsterdam, mostraram lá e o vídeo teve uma repercussão, se não me engano é... diferente assim em termos de ser muito coletivo, você não tem realmente como dizer quem fez o que direito porque passou por muitas mãos e tudo. E aí? Beleza, que legal, onde é que eu acho? Eu escrevo pro CMI da Inglaterra e ninguém sabe, eu escrevo pro CMI daqui e ninguém sabe... Eu procuro na internet e tem um site de “Fuck copyright”, aí tem uns *bittorrents*, todos desatualizados, tem um *media fire* que eu não consigo “des-zipar”, tem uma publicação... no YouTube estão nove episódios mas o quinto não tem áudio, porque eles botaram uma música do ColdCut com todos os direitos reservados; a máquina de silenciar vídeo do YouTube comeu o áudio deles.[*] Beleza... baixei, dá uma hora e meia.

* Comentário de GK na lista cmi-brasil-vídeo, em 7ago2011: “eu acho legal o Rebel Colours estar no YouTube. O próprio fato de um áudio ter sido deletado por infringir *copyrights* pode se tornar produtivo; revela como funciona esse espaço. E se há pessoas preferindo publicar no YouTube nós sabemos que é porque, apesar do pioneirismo do CMI com sua ferramenta de publicação aberta, o YouTube é super fácil de usar e torna possível cada pessoa ou grupo ter seu próprio canal, ao passo que no CMI você publica o vídeo como uma notícia em meio a uma série de outras notícias. Há projetos independentes que oferecem as mesmas possibilidades, mas são menos conhecidos que YouTube e Vimeo (menos conhecidos tanto dos realizadores dos vídeos como do público...).”. (O link do segumento silenciado é

Achei uma versão com legendas em chinês com cinquenta minutos e uma outra versão com o restante em uma hora e meia. A situação dos vídeos é essa, eles estão evaporando. Então é assim: se a gente não tiver o cuidado de correr atrás, copiar isso pro DVD e botar isso em acervo compartilhado eles vão sumir. Por isso que eu testou assim...

GK: E DVD também não é uma garantia de preservação...

BBN: Não, DVD não é garantia de nada, se puser um DVD assim, virado para luz, ele apaga... (risos) Mas é sério, neste momento eu estou terminando a tese mas estou muito preocupado com isso. Esse esforço de pegar essas coisas assim...

GK: Mas isso é interessante para reflexão também, né? Qual o papel que estes vídeos cumprem no momento em que são realizados? Eu entendo a questão do arquivo, da documentação e compartilho dessa preocupação. Eu estou no momento de começar a organizar a minha própria produção porque eu ainda não parei para fazer isso e...

BBN: Como é que era o nome, Daniel...?

GK: Lima. Ele era do coletivo A revolução não será televisionada, hoje da Frente 3 de fevereiro. Ainda sobre a mostra de vídeo, só para deixar claro, eu e o Daniel, a gente foi responsável por organizar o programa mas...

BBN: Como é que foi que vocês organizaram o programa?

GK: É importante dizer que já existia um esforço anterior à minha entrada e à entrada do Daniel no time. A gente acabou se envolvendo porque o Mídia Tática - deixa eu ver se eu consigo lembrar como foi... Eu recebi esse convite do Ricardo quando estava na França, a gente começou a se corresponder um pouco por email, quando cheguei ao Brasil no começo de 2003 ele me procurou de novo e me chamou para uma das reuniões do coletivo geral do Mídia Tática, porque o Mídia Tática tinha esse núcleo da Gi, da Tati e do Ricardo, mas ele foi organizado por um grupo maior, aquela coisa de organizar via uma lista horizontal de emails, assim como foi depois no Digitofagia, mas então quem se interessava acabava entrando para essa organização também e foi um pouco que aconteceu comigo e com o Daniel. A gente foi na reunião e já assumiu tarefas, acabou entrando para essa organização mesmo. O Alexandre Vogler nos ajudou muito, reunindo e trazendo os vídeos do pessoal do

<http://www.youtube.com/watch?v=fDYCqPaldhI&feature=related>, acessado em 23mai2011)

Rio de Janeiro e já existia um chamado paras os grupos participantes do festival mostrarem seus vídeos. Eu não lembro, por exemplo, quem já devia ter falado com o CMI, para o CMI colaborar com alguns vídeos para essa mostra do Mídia Tática. Eu não vou lembrar agora de todos os coletivos participantes do Festival, mas eles já haviam recebido pedidos para mostrarem seus vídeos, então algumas coisas a gente já recebeu escolhidas pelos próprios coletivos. A gente não fez um a seleção dos vídeos CMI, o próprio CMI fez escolhas e uma parte da mostra eram esses vídeos escolhidos do CMI.

BBN: Você está falando do CMI como exemplo, existiam outros...

GK: Existiam outros, eu não vou lembrar todos agora...

BBN: Alguns aí...

GK: O Daniel trouxe contribuições da própria A revolução não será televisionada, da Bijari e do Contra-filé. Eu trouxe, por exemplo, vídeos do Atrocidades Maravilhosas, do Ducha *[Gilberto Gil não entendeu o punk (Projeto Cristo Redentor), 2000]*, do neoísta tENTATIVELY, A cONVENIENCE e todos os vídeos do Stewart Home. Eu tinha tido a chance de conhecer o Stewart, na época o Stewart foi super importante para muitos de nós, por causa do livro *Assalto à cultura*. Eu tinha cópia de tudo que ele já tinha feito em vídeo, cópias em VHS, e eu tinha feito um vídeo junto com ele, chamava *Pornô*, quero dizer chama *Pornô*, afinal o vídeo ainda existe. A mostra do Mídia Tática seria a estréia do *Pornô*, mas acabou não rolando porque não deu tempo de legendar... a Tati Wells até traduziu o vídeo, mas só foi lançado em 2004, um ano depois. Mas, voltando, naquela ocasião fizemos uma mostra com - vou chutar aqui - uns quatro programas. Tinha tanto vídeos de manifestações de rua com repressão policial - que era bem o estereótipo do vídeo ativista, alguns muito bons e alguns não tão bons -, tinha essa produção dos artistas tentando fazer alguma coisa na cidade e tinha essa parte dos vídeos de um autor de contracultura... Era uma mostra pequena, mas ela era bem especial...[*]

---

* *A programação da sala de vídeos do Festival Mídia Tática Brasil teve quatro sessões, uma por dia de festival, nos dias 13, 14, 15 e 16 de março de 2003. Ao rever o programa impresso foi legal para mim lembrar a inserção de vídeos como "O fantasma da puta velha", do Rubinho Jacobina e "Não entendo", do Luciano Mariussi. E ver que o vídeo de lançamento da revista Urbânia/movimento anti-catracas estava lá também. O vídeo Pornô foi divulgado no programa impresso tão somente como "excerto de A.N.T.I. cinema". A organização eu e o Daniel assinamos como "A revolução não será televisionada" e*

BBN: Diversificada...

GK: Isso tudo tem quase dez anos...

BBN: A Tati me mandou um parágrafo de nomes de gente que tinha feito, mas eu fiquei assim “Pô, eu preciso passar os olhos nesse material, para poder falar alguma coisa”, mas a essa altura não dá mais tempo, mas é para continuar a pesquisa depois da tese, coisa que eu devo fazer, porque a essa altura... eu tô percebendo que depois que eu conversei com uns caras de um coletivo de Londres, que eles não tinham notícia de muita coisa e eles falaram “ó, tá precisando ter uma demanda sofrida de ter uma acervo disponível destes vídeos, para gente poder retomar as coisas, até” eu falei assim “nossa, se esses caras tão falando assim, é porque ninguém chegou antes e perguntou para eles antes qual o paradeiro dos vídeos”, então por exemplo, eventos importantíssimos feito o Carnival Against Capitalism, o J-18, não tem vídeo, eu perguntei e ninguém sabe, então assim é um trabalho importante de ser feito e com bastante paciência, então, se você puder identificar, arrumar uma pastinha...

GK: A impressão que eu tenho é que algumas pessoas vão começar a organizar a sua própria produção e em alguma hora isto vai se juntar...

BBN: Ah... eu duvido muito.

GK: É que a urgência faz parte dessa produção, quantos vídeos meus...

BBN: Foi o que eu comentei no começo... Precisa de uma pá de coisa que está nas páginas, nas notícias do CMI...

GK: Quanta coisa eu mal pude editar como eu queria, porque tinha urgência, a gente chegava em casa de determinada ação, editava na mesma hora e publicava e quanto antes publicasse mais legal. A gente queria publicar antes de a grande mídia publicar.

BBN: Porque é notícia, né?

GK: Era notícia e... Hoje eu tenho outro tempo, hoje eu me dou muito tempo, cada projeto meu dura anos... O Projeto Mutirão, que é o trabalho a que estou me dedicando agora, não tem fim. É uma prática, não orientada para um produto. Então ele tem um outro tempo de reflexão para se pensar a imagem. Na minha época de envolvimento com o CMI era diferente. Ali eu tinha urgência e realizava um vídeo atrás do outro; eu chegava em casa,

“A.N.T.I. cinema”, referenciando um agradecimento ao Alexandre. (GK).

editava, publicava na internet e um dia depois, às vezes alguns dias depois, eu já estava em outra ação. E novamente eu chegava, editava, publicava e assim por diante e isso é que talvez fosse o mais especial desses trabalhos. Então hoje fazer esse movimento de voltar... pegar esse vídeo e mostrar ele em outro tipo de contexto é mais difícil, mas eu acho importante. Então, quando você me perguntou sobre o vídeo do Fórum Social Brasileiro, por email, eu lembrava como eu tinha publicado, então foi fácil achar a página dele no CMI, tinha essa história da pomba gira, eu pus "Pomba Gira CMI vídeo" na busca do Google, achei lá achei de primeira e foi muito legal rever esse vídeo. **Quando eu comecei a assistir fui ficando um pouco preocupada, entendi um pouco porque as pessoas tinham até medo de eu gravar as situações, porque falavam que eu era crítica demais...** Eu já realizei projetos com o MST e com outros movimentos sociais cujas bandeiras aparecem no vídeo, e no começo desse vídeo pode parecer que se trata de uma crítica a tudo, a qualquer coisa, mas aos poucos, se a pessoa vê até o final, vê que é uma crítica principalmente à forma de manifestação, ao carro de som, às bandeiras - tudo aquilo sujando a rua inteira – e fundamentalmente uma crítica ao PT de hoje... no caso "hoje" era o quê, 2004? Ou 2003, final de 2003.

BBN: Premonitório...

GK: Final de 2003, a crítica a esse PT e a saudade do PT dos anos 80 enfim. Mas as pessoas têm que ver o vídeo inteiro, para perceber isso. Revendo tudo eu senti um carinho tão grande por esse vídeo, e lembrei justamente do processo de produção, porque o Judas foi comigo para Belo Horizonte. O Judas nunca chegou a se envolver muito nessas coisas, mas topou naquela vez... ele mesmo, ao rever esse vídeo - mandei o link para ele no mesmo dia que mandei para você - falou "pô, nem lembrava que tinha feito isso na minha vida"! A gente foi... eu gravei, depois a gente foi editar nesse acampamento, que tinha alguns computadores. Era um PC que travava o tempo inteiro, então a gente editando, sempre o computador apagava, a gente tinha que recomeçar... Demorou muito mais tempo para publicar do que a gente gostaria, mas foi tudo ali mesmo. A gente gravou a marcha em um dia e o vídeo estava no ar no dia seguinte; só não foi pro ar antes porque o computador pifou acho que cinqüenta vezes. Mas era um vídeo super divertido... na época eu ainda não

estava no CMI; estava muito próxima do CMI, o coletivo do CMI estava nesse mesmo acampamento... não era bem um acampamento... eu tô falando acampamento mas era um alojamento, era uma escola e a gente ficava em sacos de dormir ali, e com o CMI eu lembro foi super legal, eu já era próxima do Miguel, já tinha conhecido o Miguel no Mídia Tática Brasil. Aliás isso era uma coisa legal de falar como histórico também, porque eu cheguei ao MTB através do convite do Ricardo Rosas, mas antes do convite do Ricardo Rosas, em 2002, o Alexandre Vogler, que é um artista do Rio [de Janeiro], me mostrou o A20, ele me mostrou o vídeo *Não começou em Seattle, não vai terminar em Quebec*, que é sobre 20 de Abril de 2001, uma manifestação na Paulista contra a ALCA, e é um vídeo do... agora eu já não posso falar o nome de quem fez o vídeo...

BBN: Claro que pode, o Miguel já publicou isso até na internet archive...

GK: Quem assina esse vídeo é o Miguel Almereyda e, naquela época, quando eu vi o vídeo,...

BBN: Almereyda?

GK: **É, Miguel Almereyda, está lá, nos créditos originais.*** **Uma referência ao Jean Vigo.** Esse vídeo foi muito forte para mim... vi e fiquei pensando onde que eu estava naquela data, fiquei tentando lembrar se eu estava no Brasil, se eu estava em São Paulo em 20 de Abril de 2001, o que eu estava fazendo naquele dia? Porque eu estava inconformada, eu falei "onde é que eu estava enquanto essas pessoas estavam ali, organizadas fazendo isso e apanhando da polícia"? Aquilo me marcou muito. Então, quando eu fui para essas reuniões do Mídia Tática, eu lembro que quando entrei para ver os espaços da Casa das Rosas, não lembro se foi com a Gi ou se com a Tati, elas me apresentaram para um grupinho pequeno do CMI que estava lá também, era o Pablo, a Elisa e mais uma menina que não cheguei a conhecer direito. Lembro que eu tava super deslumbrada, que quando falaram que eles eram do CMI eu logo falei...

BBN: "Oba"!

---

* Em entrevista, Videohackers, relata ter editado várias versões de *A20*.... A que está disponível online, a que este pesquisador teve acesso, é assinada como "Videohackers".

GK: Falei “Poxa, eu adoro os vídeos do CMI, parabéns, que legal”... então lá atrás tem esse histórico, porque se eu não tivesse visto o vídeo do Miguel eu poderia... ah, eu poderia não ter tido esse interesse no CMI, não ter me envolvido ali na rádio Pega Eu e assim por diante... Na Pega Eu eu só dava uns gritos... eu ia lá e latia, gritava, eles me achavam uma hippie doida, sem noção, e a gente acabou fazendo coisas juntos até hoje, alguns de nós... Mas me perdi, onde eu estava?

BBN: Você estava contando da curadoria da mostra de vídeos, da confluência que te levou a fazer a curadoria e como você fez.

GK: O *Mídia Tática*, para mim, foi marcado por muita generosidade. Primeiro teve a generosidade do Ricardo Rosas, de me convidar para ocupar uma sala sem nem me conhecer, depositando total confiança... Depois, a partir do momento em que eu me envolvi nas reuniões de produção e organização, assumi mais responsabilidades, virando parte do grupo... Eu e o Daniel fomos escalados - ou se escalou, já não me lembro -, para cuidar da mostra de vídeos. O Daniel também ajudou muito na sala dos rejeitados, eu fui passar uma semana no Espírito Santo na véspera do Festival e os outros membros moravam fora de São Paulo e foi ele quem tocou a pintura da sala...

BBN: Daniel?

GK: O Lima...

BBN: Mas aí quem que fez a produção de vídeo...

GK: Nós dois, antes da minha viagem, e os próprios grupos. As fitas dos vídeos do pessoal do Rio foram trazidas pelo Alexandre. Naquele mesmo ano eu fui para o Next 5 Minutes... Eu, o Ricardo Rosas,...

BBN: E aí? Aí você organizou uma outra mostra lá...

GK: O Derek [Holzer], um norte-americano que mora na Holanda, era o representante do Next 5 Minutes no Mídia Tática Brasil. Ele estava aqui justamente para ver coisas interessantes para levar para a Holanda e ele queria muito uma mostra com vídeos brasileiros e me convidou para organizar essa mostra. Não somente por eu ter sido co-curadora da mostra de vídeos com o Daniel, mas também por causa do meu trabalho na casinha e com os rejeitados. E aí, por causa de um outro projeto meu como artista, a convite

da Juliana Monachesi para uma exposição no SESC Vila Mariana que se chamava *Manifestos Contemporâneos*, queriam que...

BBN: O que era o trabalho?

GK: Eu acabei participando com dois projetos, um individual, o vídeo *A Faxineira*; e um como A.N.T.I. cinema. *A Faxineira* também era um excerto de A.N.T.I. cinema, mas era um trabalho assinado por mim e aí ela convidou o A.N.T.I. cinema como um coletivo, que era eu e o Mathias - o sobrenome dele é Fingermann -, a gente fez o *Projeto Moradia*, um vídeo também.

BBN: O que é o vídeo?

GK: O *Projeto Moradia* é o registro de uma ação na cidade... Nesse vídeo o Mathias, o personagem, adapta uma situação já existente na rua a uma moradia. No caso, a versão que estava ali foi o *Projeto Moradia* número 1, que a gente só chamava de *Projeto Moradia*, mas depois fizemos o *Projeto Moradia 2*, com duas lixeiras e dois moradores, o *Projeto Moradia 3*, com três situações urbanas adaptadas a três moradias e assim por diante...

BBN: Eu acho que eu me lembro... tinha... tinha uma situação que um sujeito colocava uma cama...

GK: Sabe essas lixeiras de prédio, grandes, que são suspensas?

BBN: Parecem uma cama...

GK: Aqui no bairro tem um monte, perto do SESC Vila Mariana tem uma porção dessas lixeiras, ao lado de onde eu morava... Então, a gente escolheu uma lixeira e, com uma série de objetos da casinha, o Mathias transformou essa lixeira em moradia e passou a noite ali. Eu fico com a câmera só parada e ele entra em cena, e encaixa o colchão na cesta de lixo. Depois ele coloca lençol, cobertor, coloca um tapetinho, pendura um quadro na árvore, coloca uma privada no ralo da rua e assim por diante até que ele passa a noite ali. Era uma ação minimamente planejada, muito diferente das outras performances que eu e o Mathias fazíamos como Núcleo Performático Subterrânea - nosso trabalho performático era bem radical e não dá para colocar em palavras, não eram ações planejadas e muitas vezes elas ultrapassavam os limites entre o que seria atuação e vida. Mas o que eu ia dizer é que, apesar do planejamento, lidamos com imprevistos ao longo da noite e todos esses acasos

foram incorporados ao vídeo, realizado sem cortes, a não ser de mudanças de fitas, a cada uma hora. Então era um projeto de A.N.T.I. cinema porque a gente registrava sem cortes e o trabalho não era editado posteriormente... Queríamos que o espectador vivesse a duração da ação gravada...

BBN: Por que não editar?

GK: Por vários motivos, um deles é esse que eu falei agora... Para mim é importante que o espectador vivencie a duração da ação registrada. E a gente tinha um encantamento muito grande com a vida e nada mais... era registrar... observar as coisas do cotidiano, considerar que todas as pessoas eram personagens de A.N.T.I. cinema, mesmo quando ela fossem desavisadas, mesmo quando elas não soubessem... Essa era a única regra do A.N.T.I. cinema: você ter um plano como um filme inteiro, durasse esse plano um minuto ou vinte minutos, ou uma hora, e assim por diante. Então, esse foi o *Projeto Moradia* nessa exposição *Manifestos Contemporâneos*. Mas, além disso, o próprio SESC e a Juliana tinham me pedido para de repente ajudá-la a organizar uma mostra de vídeos de coletivos de arte e ativismo, mas eu já vinha nesse processo de coletar vídeos de vários coletivos e eu tinha uma relação muito próxima desses coletivos todos, um papel meio agregador... aí eu falei com a Jul, fui super sincera e falei “Mas esse é o meu trabalho, não vejo sentido em passar os vídeos para você”... queriam que eu doasse a minha pesquisa, aí eu expliquei pro pessoal de produção do SESC que isso era um pouco complicado... aí a gente, juntas, acabou pensando, eu e a Jul, que a Jul seria a curadora da exposição *Manifestos Contemporâneos* - que ficou super bonita -, e eu seria a curadora da mostra de vídeos no cinema. E foi essa a mostra grande que eu tentei descrever no começo da entrevista, que durou uma semana inteira.

BBN: Deixa eu te perguntar uma coisa aqui, essa objeção que você colocou para a curadora é... você já estava coletando vídeos?

GK: Sim, para a biblioteca, videoteca da *Casa da Grazi* - os residentes deixavam seus materiais ali - e em função do *Next 5 Minutes*.

BBN: Em função do *Next 5 Minutes*, em função do contato que você estava tendo com grupos de arte...

GK: Contato que eu já tinha, né? Desde 2001.

BBN: E com outros grupos ativistas também... o contato com o CMI já tinha começado, portanto, situações de sem-teto, passe-livre...

GK: Calma, calma... a gente está em 2003, calma.

BBN: Ah. Então isso ainda não tinha...

GK: A mostra tinha somente um vídeo relacionado aos sem-teto, um despejo do MTST em São Bernardo do Campo, feito pelos videohackers, que já tinham feito vídeos das ocupações Anita Garibaldi e Carlos Lamarca, também do MTST.

BBN: "Pelo" Videohackers...

GK: "Pelos" Videohackers. O auge dos vídeos das ocupações de sem-teto em São Paulo feitos pelas pessoas do CMI acontece no final de 2004 e em 2005. No caso do passe livre, o MPL foi fundado somente em janeiro de 2005. A campanha pelo passe-livre em Florianópolis já existia há anos e em 2004 o "Comitê de Luta pelo Passe Livre" de São Paulo realizou um ato contra aumento de tarifa gravado por mim, mas...

BBN: Nessa coleta que você estava fazendo para o Next 5 Minutes, você já tinha uma parte que era de arte contemporânea, dos coletivos de arte?

GK: Sim, claro, e projetos mais explicitamente políticos. *

BBN: Projetos explicitamente políticos e quando a moça do SESC pediu para você "Ah, eu quero exibir isso aqui", a objeção foi que aquilo era um trabalho para o *Next 5 Minutes*...

GK: Não, não, não...

---

* *Os 30 grupos presentes na mostra, em ordem alfabética: After-ratos; A.N.T.I. cinema (São Paulo); As 712 baratas (Rio de Janeiro); Atelier 491 (Rio de Janeiro); Atrocidades maravilhosas (Rio de Janeiro); Bicicletada; Centro de Mídia Independente; Confeiteiros sem fronteiras; EmpreZa (Goiânia); Entorno (Brasília); Espaço Coringa (São Paulo); Formigueiro (São Paulo); "GRUPO" (Belo Horizonte); Laranjas (Porto Alegre); Los Valderramas (São Paulo); Mídia Tática Brasil; MTAW - Movimento Terrorista Andy Warhol; Núcleo Performático Subterrânea; Phoder Paralelo (Rio de Janeiro); Poro (Belo Horizonte); rejeitados; A revolução não será televisionada (São Paulo); RRADIAL (Rio de Janeiro); Sid Moreira (São Paulo); Telephone Colorido (Recife); Transição Listrada (Fortaleza); Urucum (Macapá); Valmet (Goiânia); videohackers; ZOX 1999 (São Paulo). Os grupos sem referência de localização tinham membros espalhados por diversas cidades, inclusive fora do Brasil, como no caso do After-ratos e dos Confeiteiros sem fronteiras. A mostra ocorreu nos dias 24, 26, 27, 28 e 29 de agosto de 2003, no SESC Vila Mariana. O programa impresso continha uma descrição de cada grupo e sinopses de todos os vídeos.* ***O coletivo MTAW, apesar de ser apresentado na programação e de ter recebido por um vídeo, não tinha nenhum vídeo na mostra. Poucas pessoas perceberam essa operação.*** *(GK)*

BBN: Era seu, ou era alguma coisa que você tinha que saber dos outros...

GK: Eu não concordei em passar toda a minha pesquisa para outra pessoa receber créditos, somente isso. Eu já vinha conversando com os grupos e coletando vídeos, não fazia sentido eu não ser a curadora. Eu mencionei o *Next 5 Minutes* porque foi o SESC que pagou a produção dos DVDs, a transformação de VHS e miniDV para DVD. Contrataram uma produtora e eu trabalhei com ela, montando os programas. Mas a mostra foi muito mais que isso, e muito mais bacana que a mostra do Next 5 Minutes, afinal durou uma semana inteira, com uns sete programas, enquanto a do Next 5 Minutes durou somente duas ou três horas, um único programa. Cada coletivo convidado para apresentar seu trabalho no SESC podia dizer não, todo mundo sabia qual era a situação. Eu consegui um pró-labore para cada um dos grupos, R$ 300 por vídeo. Era um pró-labore tímido, mas se você pensar que antes não ia ter nada, nem ia ter essa mostra, que foi feita em pouquíssimo tempo... Muitas vezes, até hoje, se a gente manda um vídeo para um festival, a gente arca com todos os custos da produção do vídeo e com o envio do correio. Nesse caso, era isso que os grupos tinham que fazer, mas recebendo uma pequena remuneração por vídeo. Era ter o material finalizado numa VHS, ou numa miniDV e mandar para mim e eu ia gerar um DVD daquilo e, claro, todo mundo sabia que aquilo ia acontecer dentro do SESC, então se alguém tivesse problema em fazer isso dentro de uma instituição ligada ao comércio...

BBN: Fale já!

GK: Era só dizer “não”, não participar. Eu acho importante considerar e respeitar essa posição, mas eu costumo optar por estar, ao mesmo tempo, dentro e contra. No caso todos os coletivos convidados toparam - inclusive o CMI, os videohackers. Era no contexto da mostra anual de arte do SESC que naquele ano teve vários projetos muito bacanas. O tema era bacana... “Artes e latinidades”... e entre os artistas você tinha, por exemplo, o Antoni Muntadas... Quanto à produção, eu me senti trabalhando de maneira muito independente com o suporte deles... Não lembro agora quem falava sobre independência de um jeito... O Malcom Mclaren? **“Independência é ser independente”, no sentido de “independente de onde você esteja”,** “independente de qual for a situação”. Não lembro se a frase é exatamente essa... o Sex Pistols foi um projeto comercial que conseguiu manter

independência... Estou reproduzindo uma conversa com o Dani [Daniel Guimarães Tertschitsch], que para mim fez sentido... o Dani estava lendo bastante sobre o Sex Pistols e sobre o Crass, o Crass é a banda que faz a ponte entre o punk e o faça-você-mesmo... O punk, no início, não era o faça-você-mesmo, como hoje a gente pensa, era outra coisa... é o Crass que começa essa cultura, tudo é feito por eles mesmos... E aí você tem o Sex Pistols, super comercial, e o Crass, super independente... Mas, no fundo, quem era de fato imprevisível, o show onde você não sabia de fato o que ia acontecer...

BBN: Era o Sex Pistols...

GK: Claro que às vezes de um jeito meio besta, através de bebida, drogas, violência... Mas o show do Crass acabava sendo muito mais bem comportado, a não ser pela música, que é uma música toda "errada", toda diferente... mas nos shows era aquilo, o show era previsível, "Ah, vai ter umas imagens bonitas passando atrás, vão dizer uma coisas interessantes"... Um show do Sex Pistols podia virar uma porradaria, a própria banda sair xingando e nem chegar a tocar...

O que eu sinto é... em momento algum eu tive de deixar de falar uma coisa que eu queria falar por causa de algum apoio financeiro para viabilizar um projeto. É claro que tenho limites, não aceitaria trabalhar com qualquer instituição, mas com o SESC sim. Acho que o SESC faz um trabalho importante em São Paulo e costuma ser a instituição que melhor remunera os trabalhadores da cultura. A mostra foi gratuita.

Eu respeito quem tem esses limites e não trabalha com determinadas instituições ou com governos - acho maravilhoso mesmo -, mas para mim é importante entender que já estamos dentro dessas estruturas e, mais que isso, que podemos transformá-las. Se não chegamos exatamente a transformá-las, podemos subvertê-las, ao menos usar alguns desses espaços paras ações mais progressistas, transformadoras, e assim por diante... [*]

---

* *Aqui é fundamental eu referenciar o trabalho da "artista impossível", Ana Amorim, que sempre me toca muito quando fala sobre a sua trajetória: Cartas ao sistema da arte - http://questoes.blogs.com/ . É a ela que me refiro quando digo que "acho maravilhoso mesmo" quando alguém se recusa a trabalhar com determinadas empresas e governos. A Ana expõe todos os porquês de não trabalhar com as empresas, não tem nada a ver com uma atitude juvenil de ser contra qualquer coisa. Uma vez li uma fala legal do Joe Strummer [da banda punk inglesa The Clash], que dizia que não basta ser "against", simplesmente contra. É preciso ser "against something", contra alguma coisa.* (GK)

BBN: Sim, é o caso por exemplo do Salão da Bahia, da operação de inclusão dos *rejeitados* no Salão da Bahia...

GK: Muita gente que não conhece direito o trabalho pode chegar e falar, “Ah não, mas vocês simplesmente entraram no Salão”, e eu gosto de pegar o catálogo - porque eu acho que é muito visível, é uma coisa material ali - você pega, abre as duas páginas com as fotinhos dos artistas sorrindo, tem um buraquinho ali e do lado está escrito rejeitados em minúsculas e é isso, você não tem referência nenhuma de quem são esses rejeitados, não tem nome de nenhum de nós ali, a gente realmente chama atenção ao fato de que existem rejeitados nesses processos de seleção...

BBN: E o SESC é algo semelhante a isso, essa mostra no SESC?

GK: Não exatamente... Uma coisa é a crítica aos salões de arte, aos processos de seleção/exclusão... outra coisa é a contradição de expor práticas anticapitalistas dentro de uma instituição do Comércio... De qualquer forma, os funcionários do SESC foram muito bacanas em todo o processo e eu não tenho nada para reclamar. Pelo menos na relação com as pessoas com quem eu trabalhei... foram eles que abriram espaço para eu realizar a mostra. Levantaram a verba na última hora, todos os grupos receberam. Para a gente, como eu falei, significou receber pela primeira vez por coisas que a gente nunca recebia. Hoje seria diferente, o padrão de pagamento seria diferente... se bem que para mostra de vídeos ainda é comum não pagarem absolutamente nada... Mesmo em exposições, na maioria das vezes acham que para o artista basta ter o trabalho mostrado. Os videohackers receberam por pelo menos quatro filmes. Porque se recebia por vídeo...

BBN: Quais vídeos, você lembra?

GK: Bom, deles tinha o A20, tinha o...

BBN: “Manifesto queima filme”?

GK: Tinha. Um frame desse vídeo era a imagem de capa da mostra. Como se chama mesmo esse vídeo?

BBN: “Manifesto queima filme”.

GK: Não, não é esse o nome... é... somente uma expressão engraçada... “Queimação de filme”?

BBN: É, “Queimação de filme”. Eles entram na RioCine, o maior carnaval... (risos)

GK: Tinha também *Manifestação dos pelados*, tinha esse de São Bernardo... pelo menos esses quatro com certeza: O A20 [*Não começou em Seattle, não vai terminar em Quebec*], o *Despejo em São Bernardo do Campo*, a *Manifestação dos pelados* e o *Queimação de filme*. Tinha também a Tortada...

BBN: A *Genuína tortada*?

GK: É, mas estava pelo CMI esse vídeo, não pelos videohackers... ou mesmo pelos Confeiteiros sem Fronteiras... E aí foi o coletivo do CMI ou dos Confeiteiros quem recebeu. Dependendo de como o vídeo era assinado, dependendo da pessoa que fez... Isso tudo foi super discutido. **Tinha por exemplo um vídeo de uma ação do coletivo Sid Moreira, que tinha sido feito pelos videohackers. O pagamento era dividido entre o realizador do vídeo e o coletivo responsável pela ação gravada, de modo que no caso desse vídeo especificamente o Sid Moreira recebeu R$ 150 e os videohackers R$ 150. Então tinha isso também, nunca que a gente vê, eu acho que até hoje, em festival de cinema ou mostra de cinema em que você manda o vídeo e a verba vai não só para realizador, mas para o grupo que está sendo filmado, sabe, que é o assunto...**

BBN: O performer...

GK: E acho até que era precária a coisa, poderia ter sido muito melhor, mas para aquele momento nosso em 2003 e pelo pouco tempo...

BBN: E ninguém sabe quem é o coletivo Sid Moreira porque eles estão de máscara do Cid Moreira o tempo todo...

GK: Algumas pessoas conhecem as pessoas do grupo, mas a ideia é...

BBN: Quem é que está ali, só para eu poder ter alguém para eu comentar?

GK: **Ah, você está louco? Você falou que pensa em publicar esse áudio na internet. Se eles optaram pela máscara é porque eles não estão preocupados com a identidade individual deles... não, não vai desligar [o gravador], esse tipo de situação é que você tem que publicar. Essas pessoas usavam máscara e um nome coletivo justamente para dizer que, entre outras razões, não importa o nome deles, quem são eles, mas suas**

ações... que qualquer pessoa poderia se apropriar disso e ser o Sid Moreira, fazer intervenções midiáticas na cidade...

BBN: Eu sei, isso é uma das coisas mais importantes do meu argumento, mas você vai ler ele depois, não estou querendo...

GK: Bom, eu confio...

BBN: É só para ter uma pontinha para puxar...

GK: Tá. Depois eu posso até te contar, como pesquisadora, mas no áudio que você está gravando eu não posso ser a pessoa que dá uma informação que não é para ser tornada pública... Mas enfim, teve essa mostra...

BBN: Estou me sentindo um jornalista de fofoca...

GK: Olha, das minhas experiências de entrevista gravada em áudio, é sempre um problema. Às vezes até pode ser exatamente o que eu falei, mas não tem jeito, se alguém edita, se altera determinado contexto... Inclusive esse é mais um dos motivos de eu não gostar de usar cortes nos meus vídeos. É respeitar a ação, respeitar o que as pessoas disseram, tal como aconteceram também. Aliás você não está pensando em cortar a sua voz aqui, né? Você mantém a conversa?

BBN: Dificilmente eu corto minha voz, eu já fiz isso mas deu errado, no primeiro vídeo que eu fiz na vida.

GK: Quando você me mandar o áudio eu preciso saber o que será cortado da sua voz também, porque eu estou interagindo com você, não estou falando...

BBN: **A coisa mais perversa que tem é edição de áudio...** se você está... na hora que tem ruído de fundo você percebe os cortes. Mas se você filtra um pouco, não se nota mais corte de áudio nenhum. Você faz qualquer coisa com um áudio. E depois explicar que berimbau não é gaita e provar que o áudio foi editado e ir lá nos peritos, aí o mal já está feito. Do ponto de vista do documentário, as coisas mais perigosas são feitas na edição de áudio. Então, um exemplo maior aí é o Frederick Wiseman... Um dia parei para analisar o *Titicut Follies*, as operações que ele faz de cobrir cortes de áudio, de jogar a fala da pessoa... na cara dela, sendo que a boca não está mexendo, você acha que é na fala que está sincronizada, simulando um diálogo e tal. O Wiseman se defende dizendo que ele criava

ficções de realidade, mas aí eu ia dizer... que isso aqui não é uma pesquisa de doutorado. Isso aqui é uma performance de entrevista. Puro sofismo.

GK: **Eu não tenho nada contra edição de áudio e nada contra que ela produza um efeito de realidade...** e acho que não necessariamente as pessoas precisam saber que determinado áudio foi manipulado, se isso não prejudicar ninguém, é claro. Apenas me refiro a manter a forma diálogo.

BBN: Tá, então tudo bem. Fechou a parte de metalinguagem, eu não vou te perguntar metadiscurso, não vou insistir nada...

GK: Nós só temos mais seis minutos...

BBN: Não, não temos seis minutos...

GK: Você está com fome, Bráulio?

BBN: Não, nenhuma...

GK: Bom, eu ia fazer alguma coisa...

BBN: Não, não estou com fome nenhuma. Eu estou querendo saber... você estava contando do processo de organizar a mostra do SESC. Eu tava te perguntando como é que foram as relações de autorização...

GK: Ah, você perguntou da objeção e tal. Eu simplesmente não acharia correto passar a minha pesquisa e trabalho para outra pessoa realizar. Sobre os grupos e a relação com o SESC,

BBN: Se sentiram reconhecidos por terem recebido...

GK: Eu não ia dizer isso... Ia contar que muitos grupos tinham ações gravadas, mas nunca tinham parado para cuidar desses registros e o fato de participar de uma mostra legal e de receber um pró-labore, mínimo que fosse, era um estímulo para aquele vídeo finalmente ser finalizado e, se possível, legendado para o inglês. O Grupo EmpreZa, por exemplo, o primeiro vídeo deles foi feito para essa mostra. Acho que durava uns quarenta minutos... O vídeo se chamava *Grupo EmpreZa tomando chá e assistindo vídeo* e simplesmente mostrava eles assistindo os vários registros das performances que eles tinham feito até ali, até chegar a umas cenas de um filme pornô, que tinha relação com o trabalho deles por ultrapassar limites do corpo...

BBN: A mostra então que organizava a finalização...

GK: Eu recebia os vídeos em VHS ou miniDV e simplesmente gerava um DVD e mostrava dentro de uma programação. Os grupos eram totalmente responsáveis pela finalização dos vídeos. O que estou dizendo é que o convite para participar da mostra foi um estímulo para alguns grupos finalmente gerarem vídeos de suas gravações brutas. Tinha um grupo de "interferências rurais" lá de Goiás que chamava Valmet, eles fizeram dois videozinhos/duas ações especialmente para essa mostra, até então eles também não tinham nenhum vídeo. O Grupo Urucum tinha uma série de registros de suas ações urbanas mas foi nessa ocasião que editaram os materiais. Foi até engraçado porque eles foram até essas ilhas que fazem edição de casamento, que fazem não sei o quê, então o vídeo era cheio de efeitos especiais, era muito engraçado... (risos) No caso do CMI, que já tinha os vídeos prontos, representou a chance de mostrá-los nesse outro contexto - em diálogo com coletivos de arte e com outros públicos - e a chance de levar essa produção em DVD para o Next 5 Minutes também... Foram muitos coletivos... ZOX também, fez uma compilação de todos seus videozinhos curtos em um único vídeo... Uma mostra de conteúdo muito especial e que depois eu levei para vários lugares...

BBN: Coletivo ZOX?

GK: É, daqui de São Paulo. Um grupo que fazia várias ações urbanas mas era, antes, uma banda. Então aquilo que eles faziam virava música, vídeo e assim por diante.

Então, aconteceu essa mostra *Manifestação*, de 2003, pioneira na reunião de uma série de vídeos de coletivos de artistas e ativistas dos anos 90 e começo dos anos 2000. Depois, ainda em 2003, parte dessa mostra vai para o Next 5 Minutes, na Holanda eu faço uma apresentação/contextualização lá em Amsterdam. Depois, no comecinho de 2004, janeiro de 2004, eu faço outra apresentação reduzida da mostra, com o nome *Permitido*, no Alpendre, em Fortaleza. Ah, ainda em 2003... vamos voltar um pouco... Em 2003 então tem a *Manifestação* no SESC, depois a gente tem a mostra, que nome que eu dei lá?... Era simplesmente *Brasileira*, o nome no Next 5 Minutes...

BBN: *Mostra Brasileira*?

GK: Sim, *Brazilian screening*. Nesse mesmo período passei mais tempo na Europa e, além do Next 5 Minutes, participei de outras coisas. Eu fiz uma apresentação da da mostra em Berlim, e ali a gente - o Alexandre Vogler e o Marcelo Cidade estavam comigo, por causa de uma exposição nossa na Alemanha - deu o nome de *Chega de chupar essa xepa*, uma frase do *Queimação de filme*... *

BBN: "Chega de chupar essa xepa xexelenta do Estado", um negócio assim... era isso mesmo!

GK: É. O material de divulgação feito a mão e xerocado, com o título em português mesmo. Nesse espaço de Berlim tem uma história engraçada: a gente tinha ali uma sala com os vídeos sendo projetados, todo mundo assistindo e alguma hora eu saí para procurar... sei lá o que eu fui buscar, mas eu descobri que, em uma salinha lá dos fundos, tinha um pessoal que era do espaço, eles estavam com uma tevezinha e um aparelho VHS ligado, eles estavam gravando toda a mostra em tempo real, o que estava sendo mostrado na projeção eles tavam gravando da tevezinha deles. Eles não tinham conversado comigo...

BBN: **Eles estavam pirateando a mostra...**

GK: Se bobear eles têm esse material melhor do que eu hoje em dia! Mas, continuando, depois eu participei daquele workshop para videativistas e...

BBN: E aí o que que você fez?

GK: Calma, Bráulio, deixa eu terminar...

BBN: Não. O que você fez nessa situação?

GK: Ah, eu já não me lembro hoje, eu acho que eu ri, só isso... não lembro... Conversei um pouco com eles, porque por um lado foi uma postura meio esquisita, afinal todo material era *copyleft* e não teria havido problema algum copiarem. Eles não poderiam dar uso comercial para aquilo, mas o acordo com os realizadores era de livre distribuição mesmo. Aí depois eu fui participar de um *workshop* chamado *Sample Image* no Forte Prenestino, em Roma, com vários grupos muito legais participando. O pessoal da Cândida TV, de Roma, o pessoal do Reel 2 Reel da Inglaterra, tinha gente muito, muito bacana lá mesmo. O

* *Esta mostra aconteceu em um espaço chamado Neue Dokumente, que fica ou ficava na Schönhauseralle 8, no dia 22 de setembro de 2003. O convite feito à mão foi escrito por mim e tem o desenho de uma fita VHS como imagem, desenhada pelo Marcelo Cidade. (GK)*

pessoal do Ak kraak, de Berlim, um coletivo de vídeo que até hoje é atuante, do meu amigo Micha... E ali eu também fiz uma versão reduzida da mostra, mas ali não teve algum nome específico e mostrei de maneira mais informal... Aconteceu que algumas pessoas tinham visto no Next 5 Minutes e comentado com outras e todo mundo queria ver esses vídeos do Brasil... Então só ali em 2003 foram pelo menos quatro mostras, além dessa situação informal de mostrar em grupos pequenos, mostrar no laptop de alguém e tal.

BBN: E ali foi uma difusão...

GK: Começou ali, começou por esses DVDs que tiveram o apoio do SESC, e aquilo começa a circular, fica mais fácil de copiar e assim por diante.

BBN: Esse material você tem?

GK: Tenho, mas o DVD com o programa reduzido e em inglês está bastante machucado já. Porque é o DVD original mesmo... Alguns pesquisadores já copiaram, e eu precisaria achar também. Mas às vezes o pesquisador tem uma cópia melhor do que a minha, porque a minha está muito riscada, foi muito usada. Depois, em 2004, em janeiro, como eu disse antes...

BBN: Você não me ajuda a lembrar dele e fazer isso?

GK: Eu acho que o André Mesquita tem cópia disso porque quando ele começou o mestrado dele na História, sobre coletivos de arte ativista, ele copiou esses DVDs. O livro dele acabou de sair, chama *Insurgências poéticas*...

BBN: Deixa eu perguntar... te falar um negócio aqui, então... Você estava falando da mostra do SESC, das mostras da Europa... falou que em 2003 teve cinco mostras...

GK: É, e depois, logo em janeiro de 2004, a mostra *Permitido*, no Alpendre, lá em Fortaleza. Logo na sequência, também começo de 2004, no Carnaval Revolução, em Belo Horizonte. Ali a mostra chamava... Não, é que ali eu fiz mais de uma. Eu fiz uma no Gato Negro, bem no ano que tinha nascido o Gato Negro, tem que ver... acho que deve ter nascido em 2003. É, porque em 2003 eu estava no Fórum Social Brasileiro...

BBN: Lá na sobre loja 74 do Maleta?

GK: Eu estou achando que fiz essa mostra durante o FSB e que foi 2003 ainda, então teve mais uma, ao voltar da Europa, tudo isso no segundo semestre de 2003. Foi um período

bem intenso... No Gato Negro eu não lembro se a gente deu um nome específico para a mostra, mas a gente mostrou os vídeos e teve discussão, foi bem legal. Depois da *Permitido*, aí sim 2004, teve um Carnaval Revolução, mas aí eu fiz outra mostra que eu chamei de... *Carnaval Carnaval*. Ao invés de ficar mostrando os vídeos ativistas eu peguei vídeos mais dessa parte, mais carnavalescos...

BBN: Uma mostra mais dionisíaca, né?

GK: Ah, sei lá como chamar, eu lembro que algumas pessoas ali estranharam e acharam que eu estava querendo só provocar, mas foi uma mostra... era bem legal, eu só não consegui juntar todos os vídeos que eu planejei... Tinha, por exemplo, o *Resgate cultural* do Telephone Colorido, o filme da "puta velha" dos meus amigos do Rio de Janeiro - não lembro o nome, que se passava num casarão em Santa Teresa -, um filme do Roosivelt Pinheiro que mostrava o abate de um animal...

BBN: Você está me dizendo então que você não queria só provocar...

GK: **Eu acreditava - e ainda acredito - que, no meio de "carnaval revolução" era legal ter um pouco de "carnaval carnaval" também.** Aqueles outros vídeos eu não voltei a mostrar em exibições públicas, acho. Ainda era difícil usar DVD, quando eu levei os DVDs pela primeira vez lá no Gato Negro foi uma coisa, a gente não conseguia mostrar, depois pro Carnaval Revolução eu mesma levei um aparelhinho de DVD, que era bem novo... Isso em 2004! A gente às vezes não se lembra disso, mas naquele momento ainda era muito difícil para a gente usar DVD... Então em 2004 as pessoas começam a ter aparelho de DVD em casa, pessoas de classe média/média-alta... Depois, começar a copiar DVD levou um outro tempo, mas aí ficou mais fácil, a mostra começou a circular de outra forma, sem precisar da minha presença e daquelas cópias únicas que eu tinha. E também temos os próprios grupos publicando seus vídeos na internet diretamente, o CMI tem um papel fundamental nessa história...

BBN: De difundir vídeos, para por, para tocar e tal...

GK: Com certeza... Eu mesma, quando comecei a publicar vídeo no CMI, ainda não era do coletivo do CMI. O primeiro vídeo que eu publiquei foi sobre a massa crítica aqui em São Paulo, a Bicicletada, quando a Bicicletada estava completando um ano, em 2003 se eu não

me engano. É, acho que foi em 2003 porque foi meu primeiro videozinho no CMI e foi editado com o Judas, mas eu não me lembro se a gente já tinha o nome de “Sem Sizo”. E eu lembro que foi super emocionante. Demorou a aparecer por algum problema no servidor e, quando entrou no ar... eu estava muito próxima do pessoal do Mídia Tática, e a gente na casa... se eu não me engano da Tati...e eu lembro da Gi,... estava a Giseli, eu, o Ricardo, a Tati... O Ricardo Ruiz, não o Rosas. Estava também o Luis, na época namorado da Gi, enfim, tinha uma turma ali, eu não vou lembrar todo mundo que estava, mas eu lembro que quando o vídeo entrou online eles foram os primeiros a ver, junto comigo, é um videozinho bem engraçado e foi super emocionante. Esse foi o meu primeiro vídeo no CMI, com comemoração do pessoal do Mídia Tática. Na sequência vieram vários...

BBN: Foi o momento em que você entrou no universo do ciberdocumentário! (risos)

GK: Foi o primeiro videozinho que eu fiz para publicar no CMI e foi assim... eu não tinha nenhuma relação com a Bicicletada, vi o chamado para a manifestação, fui para lá com a câmera, e toparam que eu filmasse... É engraçado porque eu não fui de bicicleta, eu fui como pedestre... Ah, esse vídeo foi publicado/assinado como “pedestre”!

BBN: Ah, eu lembro...

GK: Então, tinha hora que eu tinha que pegar um ônibus, pegar uma caroninha, porque eu parava para filmar às vezes e tinha que sair correndo atrás deles... é um vídeo engraçado e quem fez a edição comigo foi o Judas, mas quem assinava o vídeo era pedestre, não existia a Sem Sizo ainda...

BBN: Nesse período que você esteve envolvida com a produção de várias mostras, você estava produzindo vídeo?

GK: Estava, nas mostras devia ter vídeo meus também, nunca parei de produzir...

BBN: O que eram esses vídeos?

GK: É bem diferente... tem muito a ver com o cotidiano... deixa eu lembrar um que estava lá... Ah, tem um que estava lá pelo After-ratos, um outro coletivo: durante minha residência na França eu filmava bastante e um dos resultados dessas gravações é um videozinho bem curto que tem três planos. Então são três planos únicos, simplesmente um título, um plano, aí vem outro título, um plano de outra situação, outro título e outro plano. E ali, o primeiro

plano - eu não me lembro que nome que eu dei para esse vídeo - eu acho que cada um tinha um nomezinho mesmo. É isso, o trabalho não tinha um título único e vinha no programa com os três títulos separados. É uma historinha engraçada até, é que estraga se eu... eu vou falar como é o vídeo. O primeiro vídeo, eu não me lembro da ordem agora, mas um deles você só vê duas meninas, observando... você vê uma situação de uma escola, no caso a Escola de Medicina na França, onde aconteceram várias coisas em Maio de 68, e aí você tem tudo ali, você tem cartazes cobertos por sacos de lixo preto, como se fosse censura, vários assim, você tem uma porção de pôsteres, de faixas, só que tá tudo meio coberto com esses sacos pretos e tem uma situação das meninas olhando as paredes com os sacos pretos, pessoas passando e olhando aquilo... isso é um plano. No segundo plano, se eu não me engano, você vê um cara que tira a roupa e fica pelado, ele está com um microfone protestando em francês, aí termina. E o terceiro plano é o *Robert*... abre... é um vídeo desde a minha janela, você vê um pedacinho de janela, **é só um menininho correndo, gritando, chorando desesperado.** Dura segundos e termina. Isso era parte da minha residência na França e esse era um dos meus vídeos nessa mostra. Outro vídeo, feito por mim, pelo Mathias e pelo Ruy Cortez, chamado *Marieta*, estava na mostra pelo A.N.T.I. cinema. Nesse vídeo a gente explica o que a pessoa tinha que ter para fazer um excerto de A.N.T.I. cinema. Não precisava muito. Só precisava ter mãos e cabelos, algo assim... A gente fez isso em um quarto lá em casa...

Eu não vou lembrar tudo que tinha ali agora... O da massa crítica que mencionei estava lá, pela Bicicletada. E o coletivo que organizava a bicicletada, que fazia o site deles, também recebeu pelo vídeo... Tinha bastante coisa, eu nunca deixei de fazer meus próprios trabalhos, e a curadoria também eu considero como um trabalho. Não separo a minha prática... quando eu faço curadoria, ou quando eu faço um trabalho editorial, estou somente assumindo formas diferentes para a minha prática artística. Quando eu sou professora também, não estou deixando de ser artista...

Bom, mas continuando, foram anos bem intensos, 2003, 2004, 2005... Em 2004 eu fiz uma exposição grande que se chamava *Um espaço para contracultura inglesa*, dentro do Festival da Cultura Inglesa, baseada na obra do Stewart Home. Tinha vários projetos em

vídeo e outras coisas, e uma dessas coisas eram debates dentro do espaço expositivo. O primeiro debate foi sobre o Punk. Foram o Velotrol (o Arthur Dantas) e o Pablo Ortellado para falar sobre o punk e foi maravilhoso, encheu de gente, e o lugar lá no Centro Britânico... ele fecha, se eu não me engano, no máximo nove horas... eu acho que fecha até antes, e a gente ficou lá até depois da meia-noite, conversando... aquele lugar estava ativado... porque eu tinha uma... eu estava sempre ali durante a exposição, porque o meu trabalho sempre requer um pouco essa presença, a questão do encontro, do diálogo, então eu já conhecia todos os seguranças, os funcionários, os faxineiros e já existia uma relação de cumplicidade, e no fundo são eles quem têm as chaves, quer dizer, quem fica, quem sai... e sempre essas conversas aconteciam, se eu não me engano, às sextas-feiras à noite. As conversas...

BBN: Onde isso?

GK: No Centro Brasileiro Britânico. Neste prédio está o Consulado Britânico, o Conselho Britânico, é um lugar de muito poder enfim mas a gente criou esse espacinho lá dentro, chamava um espaço para contracultura inglesa e as discussões partiam de aspectos da contracultura inglesa, mas sempre em relação com o contexto brasileiro. Teve então essa discussão sobre o Punk, teve uma discussão sobre o Reclaim the streets [com o Leo Vinicius], teve uma discussão... como ela chamou... assalto à cidade? Era a Bruna [Mantese] falando sobre os straightedges na Rua Augusta... teve ainda o Felipe Corrêa, não me lembro se era o Felipe e o Tim ou só o Felipe, para falar de editoração independente... a Faísca estava no começo...

BBN: O que é a Faísca?

GK: Editora Faísca. Uma editora anarquista. Mas foi muito intenso, naquele momento então, pessoas desse meio ativista estavam participando de debates dentro da instituição de arte, dentro de uma exposição de arte e eu já fazendo parte do CMI, participando... ajudando a criar a... não, ainda nesse momento talvez eu nem fizesse parte, mas comecei a fazer um vídeo atrás do outro então a gente...

BBN: E publicar no CMI?

GK: ... teve por exemplo a mostra do...

BBN: Você continuou publicando na plataforma?

GK: Sim, sim. Desde que eu comecei até recentemente...

BBN: O que governa a decisão de “vou publicar no CMI” hoje? Só esse parênteses.

GK: Bom, eu tenho um respeito muito grande por esse pioneirismo do CMI na parte de ferramenta de publicação aberta, pouquíssima gente sabe disso, né? Muita gente acha que a coisa começou no YouTube, quando o CMI já tinha essa publicação e de uma outra forma, bem diferente do exemplo que você deu, do vídeo que cortaram a trilha sonora, isso nunca aconteceria no CMI... Hoje eu acho que o CMI parou no tempo. O CMI precisa se repensar, fazer uma auto-crítica, se transformar... Mas eu ainda tenho muito carinho por esse espaço. Eu não fui uma das fundadoras do CMI, mas fui parte dessa história e acredito nessa prática da mídia independente, da publicação aberta... e o CMI ainda tem muito acessos - ainda não é o vídeo mais fácil de você assistir -, mas muita gente busca esse conteúdo... e agora tem uma turma nova... aliás, o menino que mais está publicando vídeos pelo CMI São Paulo agora... ele é super novo e, para minha surpresa, conversamos num chat um dia desses e ele falou assim “Pô, eu posso te contar uma coisa? Eu fico envergonhado mas vou contar. Eu acabei vindo parar no CMI porque eu sempre te via nas manifestações, eu achava aquilo muito ‘présa’ *[gíria para “marcou presença”, “legal”]*, e quis fazer isso também”. E vários vídeos que eu fiz naquela época ele não tinha visto. Então ele começou a publicar vários links - eu tenho uma página no Facebook - e ele começou a publicar no meu mural os videozinhos que ele estava fazendo agora da marcha da maconha e assim por diante. Aí, como resposta eu comecei a mandar o que fiz com o Judas da marcha da maconha também e é um vídeo muito legal. E ele ficou besta, ele falou assim, “Eu nunca tinha visto, nossa, que demais!” e ele começou a me ajudar, porque vários dos meus vídeos, praticamente todos os vídeos que eu fiz não estão na página de vídeos do CMI, porque pouca gente de fato acabava trabalhando naquela página...

BBN: Aquela página é a coisa que mais parou no tempo.

GK: Mas não é nem um problema de tempo, tem coisas ali que são posteriores a vídeos que eu fiz, só que como eu não parava... o CMI tinha a coisa do faça-você-mesmo então eu

tinha que ter ido lá e re-publicado os meus próprios vídeos, porque quem cuidou na página acabou publicando os seus próprios vídeos ali...

BBN: É... uma das coisas que eu estou fazendo na pesquisa é ir em página por página, mês a mês, achar as matérias onde tem vídeo, salvar a matéria, salvar o vídeo.

GK: Então, esse menino está cuidando disso também, e eu até dei dicas para ele de como achar alguns vídeos porque ele estava justamente atualizando e por isso é que ele ficou chocado, ele nunca tinha visto nenhum dos vídeos que eu mostrei para ele. Mas tem essa história bonitinha... eu não estou mais lá - eu e outros que são da minha geração - a gente não está mais publicando vídeo no CMI, mas tem gente que viu a gente trabalhando durante as ações, foi tocado e que está lá publicando agora.

BBN: Hoje você publica onde, quando você tem um vídeo pronto?

GK: O Projeto Mutirão tem um website próprio que está em construção, é um site inteiro feito em software livre em colaboração com o Florian Schneider [que é um dos pioneiros no desenvolvimento de software livre para vídeo, responsável pelas plataformas kein.org, v2v.cc, entre outras. O site está hospedado no kein.org].

BBN: Então passa a ser a sua plataforma de uso.

GK: Ele vai ser o arquivo do Projeto Mutirão somente, não dos meus outros projetos em vídeo. A ideia é que ele facilite para mais pessoas poderem colaborar com o projeto. Aqui agora eu já não tenho tempo de te contar o que é o Projeto Mutirão, mas ele tem esse arquivo e eu estou um pouco resistente em finalizar o site porque o projeto, para acontecer, precisa de encontros, de conversas presenciais... ele ainda acontece no espaço físico, no encontro... tem a duração das imagens... na internet todo mundo quer ver tudo acelerando o vídeo, então ainda é uma questão para mim. Mas a importância do arquivo é que existe a ideia de o projeto seja cada vez mais apropriado, que ele se torne uma prática coletiva... e aí esse arquivo vai ser super importante paras as pessoas poderem tanto fazer o upload de vídeos como fazer o download de vários vídeos, para fazerem conversas do Projeto Mutirão.

BBN: Ou para fazerem derivações do vídeo...

GK: Também, pode ser. Mas enquanto o site não está pronto eu não estou fazendo publicação. Eu não estou publicando praticamente nada online, é muito raro eu publicar... até tenho um canal no Vimeo, mas é uma porcaria[419], pouca coisa que eu já tinha publicado ali eu já apaguei também... Há dez meses publiquei ali o videozinho que fiz da pixação da obra do Nuno Ramos, do momento da repressão, durante a Bienal. Na época teve mais de 1.000 views, em dois dias. Tornei privado porque não estava muito satisfeita com o vídeo e depois acabei publicando de novo, mas não sei se hoje é visto. Foi um vídeo legal para aquele momento, especialmente para quem viveu o momento.

Para mim faz sentido publicar os vídeos em contexto... depende do projeto... Eu estou trabalhando com a Usina agora, um coletivo de arquitetura. A Usina tem um site próprio, então se é um vídeo meu pela Usina vai fazer mais sentido publicar ali. Mas enfim, atualmente vou aos contextos mais variados para apresentar o Projeto Mutirão e também apresento o trabalho dentro de exposições de arte, festivais de cinema.

BBN: Tá. A gente volta para 2004 ou você quer parar com a conversa para gente voltar a conversar depois?

GK: Não sei como fazer... Você tem planos de voltar para São Paulo? Por isso que eu tentei evitar falar dos rejeitados no começo, porque acho que daria para conversar bastante sobre essa ideia de “ciberdocumentário prefigurativo” a partir do Projeto Mutirão, tem a ver com o meu discurso... Deixando claro, eu nunca usaria “ciberdocumentário” para definir os meus trabalhos e já não uso o termo “prefigurativo”, porque percebi que é um termo difícil paras as pessoas entenderem, mas já escrevi sobre as ações implicadas no meu trabalho como políticas pré-figurativas... As ações que eu apresento no Projeto Mutirão não são simplesmente momentos de marcha... Até acho que as manifestações de rua são ações muito importantes, mas o meu esforço é sempre buscar momentos em que a gente identifica a produção de um outro espaço. Ações que dão pistas para a gente de como poderia ser uma cidade onde houvesse autogestão; como poderia ser o espaço socialista...

BBN: Onde tivesse liberdade de ir e vir de verdade...

419*Refiro-me ao meu canal/aos vídeos que estão ali, não ao Vimeo. (GK)*

GK: Exatamente... mas espacialmente, porque acho que isso é uma falha de muitos movimentos. A gente muitas vezes pensa só ideologicamente e deixa de pensar...

BBN: Fisicamente.

GK: Em termos espaciais. Há ações que produzem outro espaço. Uma ocupação... No caso do passe-livre, do Movimento Passe livre,... quando as pessoas abrem as portas traseiras de um ônibus para a população poder usar o transporte coletivo sem pagar, aquilo produz um outro espaço. Você deixa de entrar pela porta da frente, de seguir aquele ritual... de pagar a passagem, passar pela catraca e ir para o outro lado. Não, você rompe essa lógica, entra por trás, produz espaço... pode ser um espaço temporário, mas isso é produção de espaço. Passa a acontecer uma situação diferente da que acontecia antes. A ocupação de sem-teto... por mais que, quando as pessoas conquistam suas casas próprias, muitas vezes deixam de ter a prática coletiva... existe esse momento da ocupação, que é um momento temporário, mas... o que acontece? As pessoas entram em um prédio ou em um terreno, elas vão primeiro fazer um mutirão de limpeza, depois elas vão dividir aquele espaço igualmente para as moradias, vão criar uma cozinha comunitária, vão criar um espaço para cuidar das crianças e assim por diante... Tem algumas coisas ali...

BBN: Um lampejo, né?

GK: Como num acampamento do Movimento [dos Trabalhadores Rurais] Sem Terra. Essa organização poderia ser uma outra forma da gente pensar a cidade. A gente tem ali nessa forma do acampamento, nessa forma da ocupação de sem-teto e assim por diante, a gente tem a produção de um outro espaço. E um pouco nesses vídeos eu tento... quando o ciclista vai lá e faz uma ciclofaixa no asfalto, por mais que possa ser temporária também, ou que o carro não vá respeitar, ou que alguém vá lá e apague aquilo, ele [o ciclista] está naquele momento criando uma ciclovia, ele está...

BBN: Prefigurando um outro tipo de transporte público...

GK: Ele está prefigurando porque... e muita gente vê como uma ciclofaixa real porque ela é real, ele foi lá e pintou no chão, ela é feita de maneira perfeita, poderia ter sido feita igualzinha se fosse pela prefeitura...

BBN: Porque quando a burguesia resolve rebaixar o meio-fio, passar tinta amarela no asfalto para dizer que aquela área que é pública de estacionamento passa a ser uma área de estacionamento privativo, eles estão fazendo intervenção urbana de privatizar espaço público.

GK: O tempo todo você tem projetos de cidade diferentes em jogo, desejos diferentes de cidade em jogo e me interessa muito ver... eu sempre me interessei por projetos utópicos de cidades; só que nesse caso, ao invés de eu pensar como eu acho que a cidade tem que ser, imaginar uma cidade na minha cabeça, eu estou tentando ver o que as pessoas, na vida cotidiana, estão fazendo... pessoas que dedicam seu tempo...

BBN: Pô,...

GK: Ai, você não me deixa falar, que aflição...

BBN: Eu deixo sim!

GK: Eu estou aqui correndo para conseguir falar e depois você ainda vai querer que eu edite...

BBN: Não, não tem que editar nada disso aí...

GK: É que aí eu não vou achar nada bom, se eu não posso falar direito...

BBN: Fala então... desculpa, perdão.

GK: Não, deixa, talvez nem seja importante.

BBN: Não, é importante. Eu só...

GK: É que eu acho que se você me procura é porque espera que eu possa ter algo relevante para te dizer, mas a sensação que eu tenho é que você não escuta às vezes...

BBN: Não, a sensação que você não entende é que eu concordo tanto com você, e que eu acho tanto que a gente merecia é... a gente ler as coisas uns dos outros, porque eu não acredito que isso que você está me dizendo não esteja escrito várias vezes de maneira bem eloquente, nos seus textos. O que eu acho que não houve ainda é falar dos vídeos, de quando fez, porque fez, quem participou, como é que foram as relações e é assim. Dentro

da minha pesquisa, investigar as relações que estão envolvidas nas produções dos filmes é muito importante. A coisa mais importante.[420]

GK: Eu acho muito legal falar sobre isso. É só uma questão de... uma entrevista é uma conversa, né... é uma divisão de... *[responsabilidade.]*

BBN: O que você não sabe é o tanto que eu concordo com o que você está falando, e **o que eu queria perguntar, é o seguinte... muito bem... falar de prefiguração de espaço, de transporte, de deslocamento. O que é prefigurado como um outro cinema ou como uma outra arte?**

GK: Bom,... é difícil eu mesma falar sobre meu próprio trabalho nesse sentido, porque...

BBN: Nesse nível de originalidade é, né?

GK: **Eu acredito sim que o Projeto Mutirão aponta uma outra forma.** Ele pode ser considerado um filme, mas ele não se fecha, é um trabalho que se propõe a não ter fim. Eu costumo dizer que ele é... bom, de cara, o nome dele é "Projeto" Mutirão, então ele assume a forma de um projeto, e o projeto... ainda não é. Ele é o que a gente for fazer dele. Ele pode sempre se transformar, ainda é um projeto. E, além disso, eu costumo dizer que eu assumo o meu trabalho como uma prática. Porque quando a gente se envolve em processos políticos, em lutas políticas, em processos coletivos, a gente muitas vezes não sabe onde é que isso... o que essa luta vai conquistar, se chegar a conquistar alguma coisa. Então, eu resolvi me inserir nesse processo como artista e assumir o meu trabalho como uma prática. Uma prática, que não é orientada para um produto... é esse próprio engajamento da pessoa que vai lá, que participa, colabora no processo de criação de determinada ação, registra essa ação e depois mostra essa ação paras outras pessoas de um jeito especial também, que não é simplesmente mostrar no cinema, mas existe essa mediação, esse trabalho que seria de uma educadora talvez, de estimular que as pessoas pensem, discutam, reflitam criticamente sobre aquele vídeo. Agora é difícil falar... falar sobre a prefiguração de um outro cinema e

420*Na minha dissertação de mestrado, Projeto Mutirão, eu falo sim sobre como são feitos os meus vídeos. Ver por exemplo toda a segunda metade do capítulo 3, quando descrevo meu processo junto aos moradores da Ocupação Chiquinha Gonzaga como a principal origem do Projeto Mutirão e onde descrevo alguns vídeos junto ao Movimento Passe Livre, as divergências de linguagem dentro do movimento. (GK)*

de outra arte a partir do meu trabalho... a minha expectativa é ver o que você vai falar disso, porque eu estou no meio desse processo... para se fazer uma elaboração teórica como essa é necessário ter algum mínimo distanciamento... Mas eu acredito sim que o trabalho tem uma forma especial, nova, inclusive que torna possível que ele seja apropriado, transformado, um trabalho que pode sempre se renovar, sem precisar da minha presença para isso. E já vem acontecendo, já tem gente fazendo apresentações do Projeto Mutirão por aí.

BBN: Ah é?

GK: É.

BBN: Quem?

GK: Ah, tem algumas pessoas, eu vou te passar um DVD que... tem uma pessoa ali... antes, para você entender: eu acabei virando uma personagem do trabalho... Eu apareço em contextos diferentes, porque todas essas conversas são gravadas, e eu incorporo excertos das conversas também no trabalho. Então você vê às vezes a Graziela ativista, às vezes a artista, às vezes a professora, às vezes a jornalista e assim por diante e aos poucos você... estão surgindo esses outros personagens e... claro, sempre tem outras pessoas falando também, mas nessa condição de falar sobre os vídeos e de provocar uma discussão, antes era muito eu que fazia esse papel e agora você tem outras pessoas, outros videativistas, e para mim é aí que o trabalho fica mais especial.

Tem também outra coisa acontecendo aos poucos: um menino lá de Curitiba escreveu um texto que é uma apresentação do Projeto Mutirão, mas uma apresentação ficcional. Ele participou de uma apresentação, de uma conversa, ele entendeu tanto o trabalho que... é um texto especial porque ele reproduz coisas que a gente disse ali, mas não é exatamente igual porque ele não estava gravando também e ele faz uma busca de coisas que eu já escrevi, de entrevistas que eu já dei e estão na internet, ele faz uma colagem daquilo e é engraçado, porque eu não falaria exatamente daquele jeito e ele faz essa apresentação ficcional e a ideia é esse tipo de coisa continuar acontecendo, que o trabalho realmente... Quem compreende o trabalho e gosta do trabalho claro, costuma se sentir muito engajado, eu te

falei, eu preciso continuar esse trabalho, eu preciso ajudar que ele consiga existir sem precisar mais de mim.*

BBN: A montagem que eu vi do Projeto Mutirão foi a da Bienal. Que tinha a biblioteca, e agora eu vejo...

GK: A biblioteca não faz parte do Projeto Mutirão. O Projeto Mutirão são as conversas que articulam os excertos, os vídeos das lutas políticas. Além de ter realizado as conversas nos "Terreiros" e nos espaços do projeto educativo da Bienal criei aquela estrutura, um *display* para se ver alguns excertos do projeto em *loop* e para usar a biblioteca. Em todas as exposições que eu participo eu sempre levo um recorte temático da biblioteca, para as pessoas poderem usar e ali e...

BBN: Aqueles são seus livros?

GK: São, havia uma pequena carta dentro de cada um deles contando a história da biblioteca e descrevendo aquele recorte temático. No caso da Bienal, foram escolhidos livros relacionados ao Projeto Mutirão e aos trabalhos vizinhos, presentes no mesmo recorte curatorial, sobre projetos utópicos de cidades.

BBN: Eram bem novos os livros, né?

GK: Alguns eram novos porque foram adquiridos com parte da verba de produção da Bienal. Eu gosto quando os livros estão marcados; dependendo do livro que você pegasse ele estaria cheio de anotações...

BBN: É, eu achei um livro bem usado que era, se não me engano, "Apologia à deriva" ou "Assalto à cultura" e a maior parte dos livros, sem uso, lombadas limpinhas e... *

GK: Mas você olhou todos, para dizer "maioria"?

* *A "pessoa" presente no DVD entregue ao entrevistador, que em um dos excertos apresenta o Projeto Mutirão e um excerto produzido por ele, é o australiano Daniel Yencken, que vive no Brasil há alguns anos. Ele havia sido convidado pelo curador Felipe Prando para registrar em vídeo a atividade do Projeto Mutirão na exposição Conversas, no Museu da Gravura de Curitiba, em abril deste ano (2011), e acabou mediando uma nova conversa do projeto ao final da exposição, sem a minha presença, e mostrando os seus próprios excertos como videativista. Curiosamente, durante uma rodada de apresentações em uma oficina sobre o Projeto Mutirão que dei nessa mesma exposição - chamada "Eu sou ele, assim como você é ele e eu sou você e nós somos todos juntos" - Daniel contou que escreveu seu mestrado na UFSC sobre vídeos das Revoltas da Catraca em Florianópolis que haviam sido publicados no CMI e destacou o vídeo que mostrava uma senhora na janela de sua casa observando a multidão passar em manifestação, a multidão refletida na janela, chamando "Vem pra rua, vem", sem saber que era eu quem tinha realizado esse vídeo. (GK)*

BBN: Sim. Olhei muitos...

GK: Tinha alguns livros de arquitetura, de projetos de cidade que eram muito novos, mas...

BBN: Eu fui mais ou menos no final da Bienal, então a impressão que eu tive, é que as pessoas não estavam sentando para abrir...

GK: Você acha que só você se interessou em olhar os livros? Não, muita gente usava.

BBN: Sério?

GK: E sempre que eu coloco biblioteca no espaço expositivo,... nem sei porque que a gente está falando sobre isso...

BBN: Por causa do Mutirão.

GK: O meu projeto de biblioteca começa em 2001, na casinha, eu já havia dito isso a você. É muito anterior ao Projeto Mutirão. E a biblioteca não faz parte do Projeto Mutirão. Inclusive ali eram três fichas técnicas separadas, que diziam: "Excertos do Projeto Mutirão" para os vídeos que estavam projetados na parede; "Website do Projeto Mutirão" ao lado de um computador com o site do projeto em construção; e a outra dizia "Biblioteca", junto aos livros. Para cada um desses títulos você tinha uma pequena descrição e, junto da ficha sobre os excertos, havia uma descrição maior do Projeto Mutirão, para convidar as pessoas paras as conversas. Na estrutura estavam dois cartazes grandes, em pontos diferentes, divulgando as datas, os horários e os locais das conversas. Porque o que estava ali não era o Projeto Mutirão. Ali, como eu disse, eram alguns excertos do Projeto Mutirão, bem poucos inclusive.

Mas, retomando o pensamento, sempre que eu coloco a biblioteca em um espaço expositivo, tento criar estratégias para estimular e garantir o uso desses livros. Desta vez, as oficinas do projeto de debates da revista *Urbânia 4* estavam acontecendo simultaneamente à Bienal. Os participantes das oficinas estudaram ali, eu fiz também um grupo de estudos

---

* *As antologias "Apologia à deriva" e "The situationists and the city" estão de fato com muitos grifos e comentários. O livro "Assalto à cultura" não estava lá. O meu exemplar de "Assalto à cultura" é repleto de anotações, mas emprestei para alguém há anos e não consigo lembrar para quem, ou o livro foi furtado e eu não gosto de repor os livros desaparecidos/furtados da biblioteca; é difícil o movimento de comprar um mesmo livro duas vezes, pois deixa de existir o prazer da busca e da descoberta. (GK)*

com educadores que se mostraram interessados e houve grupos mais informais, espontâneos.

BBN: E as pessoas usavam a própria Bienal para estudar e ali...

GK: As pessoas se juntavam para estudar ali mas não era só ir para uma biblioteca, existia todo um contexto da exposição que tornava aquele estudo muito vivo. Na parede ao lado do meu espaço você tinha obras do Superstudio, na outra obras do Archigram; no teto suspenso e nas colunas metálicas uma referência ao projeto *No-Stop-City* do Archizoom, feita pela Julie Ault e o Martin Beck... a gente estava estudando todos esses coletivos de arquitetura dos anos 1960 e 1970 através dos livros e das obras...

Além dessa estratégia ligada às oficinas da *Urbânia 4*, é importante mencionar os educadores da Bienal. As primeiras apresentações do *Projeto Mutirão* que eu fiz na Bienal, antes da Bienal abrir, foram para os trezentos educadores. Para mim foi muito importante começar com os educadores e, ao descrever o *display* permanente do projeto no espaço expositivo, eu disse a eles que, para mim, eles eram o primeiro público da biblioteca. Eles têm turnos de trabalho e aqueles que quisessem poderiam ir lá nos horários em que estivessem livres. Vários usaram a biblioteca, alguns educadores doaram livros e, além disso, tinha as pessoas que passavam, desavisadas, que acabavam se interessando.

Eu estive lá várias vezes, estava sempre na Bienal porque fazia muitas conversas do projeto nos “Terreiros” e no próprio espaço, então eu podia ver. Claro que houve momentos em que o espaço ficava vazio, mas muitas vezes as pessoas paravam para ler e, para mim, a forma de aproximação de um livro... se a pessoa parar para ler somente as lombadas, isso já é uma forma de aproximação, já é interessante, aqueles livros juntos já estão produzindo significado. Eles já estão produzindo algum conteúdo. E outra coisa super linda que aconteceu é que eu deixava alguns livros que são bons paras crianças e as crianças adoravam aquela estrutura, então tinha gente que parava e lia inteiro o livro que chama “A rua é livre”, que conta a história de crianças de uma favela na Venezuela que queriam um parque para brincar, um livro bem lindo. A Bienal tinha pouquíssimos lugares paras as pessoas sentarem, então era comum você ver senhoras que paravam para sentar no *display*

que eu criei para descansar e acabavam folheando algo também, justamente esses livros com mais imagens.

Então existem diferentes formas de aproximação a uma biblioteca... e eu acredito nisso como... para mim a biblioteca é quase como um convite para pessoas dedicarem mais tempo para aqueles trabalhos, quase como dizer: "**Olha, este trabalho aqui exige um pouquinho mais de tempo...** Tem que ter um interesse, se você quiser adensar determinado conteúdo, você pode parar, ver esses livros, tentar entender melhor essas obras que estão aqui"...

BBN: "Se você esperar um pouco, esse trabalho vai crescer", né?

GK: É, "esse trabalho tem muitas camadas"... eu acredito muito na biblioteca e venho fazendo isso já há alguns anos. Há pessoas que criticam, acham que exposição não é espaço para biblioteca - não como obra de arte -, mas acho que as pessoas têm dificuldade de entender que isso é, antes de qualquer coisa, uma proposta de educação, quase um espaço de "não-arte" no meio de uma exposição de arte, para estimular a reflexão... para mim não importa muito se consideram ou não a biblioteca uma obra de arte, ainda que para mim seja um projeto artístico.

BBN: Você já viu aquelas bibliotecas dos pontos de ônibus de Brasília?

GK: Ouvi falar só...

BBN: Eu vi essa biblioteca, é muito lindo, um troço lindo. É fechado com um vidrinho, destrancado, para as pessoas lerem. Eu fiquei esperando o ônibus, peguei o livrinho e "Ah, deixa eu ver o que dá para ler desse livro aqui", tem o prólogo, li o prólogo, botei de volta, depois o ônibus chegou e eu fui embora.

GK: Ah, então, eu já acho especial... [mesmo que tenha lido somente um prólogo, ou somente sido tocado pela situação].

BBN: Muito melhor que fumar um cigarro... (risos)

GK: E o que você achou da estrutura criada para os excertos do Projeto Mutirão?

BBN: Eu achei que tem um problema daquela Babel que é a Bienal que dificulta uma contextualização assim de você ter esse tipo de proposta mais claro. Eu fiquei vendo é... os

vídeos e fiquei vendo assim as coisas. Muita coisa que eu já conhecia, aquele plano zoom out, que você dá dos barracos de lona preta no vento...
GK: Do [excerto] *Novos ventos*.

BBN: ...que é um troço assim que me comove muito assim, mas eu fiquei vendo os vídeos e pensando na moçada mais ativista e pensei nossa, **o povo vai questionar a Grazi dela estar se apropriando, estetizando a luta social, se apropriando do trabalho coletivo etc. e etc.**
GK: **Qual trabalho coletivo?**
BBN: **O trabalho coletivo dos sem-teto, do passe-livre etc.... como alguma coisa que é transportada para um espaço altamente institucionalizado como é a Bienal...**
GK: **E o registro em vídeo, a mostra do vídeo, a discussão e o aprendizado a partir desse vídeo não são parte desse trabalho coletivo?**
BBN: Agora na entrevista você me deu uma máxima, que a essa altura é para ser elucidada, que é o "sempre dentro e sempre contra". Então isso é uma estratégia, né?
GK: Não sei se eu falei exatamente assim, pois não acho que precisa ser "sempre", pode haver limites. Mas se não há como fugir do "dentro", é possível estar "dentro e contra". Como diz a carta do Pablo que eu inseri no projeto editorial da revista *Urbânia 3*, "a nossa vida dupla é de estar dentro e contra". É, ao mesmo tempo, "pertencer a este mundo e aspirar a sua superação". Tentar estar fora é muito bom e eu gosto disso, acho importante, mas pelo menos dizem que a gente nunca não está dentro, não é?
Mas, bom, essa questão da crítica, sinceramente, se alguém a fez eu não me importo, porque a minha relação com as pessoas filmadas é uma relação muito cúmplice, existe uma relação de confiança. Tem vídeo que dura trinta segundos e tem vídeo que dura um minuto, só que aqueles trinta segundos nasceram depois de uma relação de confiança de bastante tempo, não é uma coisa que eu vou lá um dia e filmo e me aproprio e vou... eu sou parte daquilo... a ação da [avenida] Roberto Marinho, o vídeo dura - não sei se você viu, da mudança de placas - o filme deve durar menos de vinte segundos ou vinte segundos, sei lá... mas eu sou uma das pessoas que pensou aquela ação, eu sou uma das pessoas que desenhou

aquele adesivo. O Taka [André Takahashi] foi na Avenida, fotografou a placa, me mandou, eu fiz o design do adesivo, fizemos uma tela de serigrafia e uma turma grande imprimiu e recortou os adesivos. A gente fez o CMI na rua, fez cartazes, a gente colou esses cartazes. A gente foi para lá, levamos as escadinhas, distribuímos um panfleto, que também havia sido escrito, desenhado... **É um grau de envolvimento muito maior do que uma projeção de vinte segundos em um espaço expositivo pode sugerir.** Aquela ação foi concebida por um grupo de pessoas, eu era uma dessas pessoas, ela foi realizada por diversas pessoas, eu fiz o vídeo e depois coloquei esse vídeo em circulação.

Por isso as conversas do Projeto Mutirão são tão importantes. Tem um excerto que é um depoimento do Ricardo Basbaum no Teatro de Arena - estava no loop da Bienal - e uma das coisas que ele fala é que é muito bacana esse processo do *Projeto Mutirão* acontecer nas conversas, “porque isso impede”, ele fala, “isso impede que a gente te veja apenas como se você fosse uma voyeur dessas situações”. Em outras palavras, “a gente vê que existe um engajamento e que você está compartilhando da luta dessas pessoas”. No caso da Bienal, o Dani fez uma avaliação - ele estava sempre gravando em vídeo as conversas -, ele falou “Nossa, esse projeto dentro da Bienal é muito engraçado” - ele já tinha participado do projeto em contextos políticos, ele já tinha visto eu apresentar esse projeto na ocupação, no assentamento, assim por diante... Dentro do espaço expositivo você já não tem o público específico daqueles contextos, você tem um público, um suposto público “universal” da exposição - que não é universal -, um público com pessoas muito diferentes, de lugares de fala e interesses diferentes. Mas eles tinham uma coisa em comum: a maioria estava ouvindo sobre essas coisas pela primeira vez e o Dani falou: “Para mim está claro que esse é um trabalho de alfabetização política”.

Alguns educadores me escreveram recentemente contando de várias ações que eles tinham feito durante a luta contra o aumento aqui em São Paulo este ano e eles eram pessoas que nunca tinha se engajado nessas coisas. Agora eles estão defendendo tarifa zero no transporte coletivo e o primeiro contato deles foi o Projeto Mutirão e a forma como eles se apropriaram é super linda, eles me contaram que estavam fazendo falas dentro dos ônibus sempre, então além de abrir porta traseira e pular a catraca - que são imagens, ações

presentes nos excertos do Projeto Mutirão -, eles estavam também conversando com a população dentro dos ônibus, coisa que às vezes as pessoas que estão há anos no movimento têm vergonha de fazer... E essas pessoas tiveram contato com essa luta pela Bienal; são estudantes de artes e acabaram se envolvendo. É difícil responder a uma crítica que eu não estou ouvindo, mas se de fato houve esse tipo de crítica essas pessoas não entenderam nada...

BBN: **Isso é pior ainda, não ter ninguém para chegar procê e dizer "Como é que você se apropria assim, da luta social"?**

GK: **Pior ainda por quê? Eu acho ótimo se existir um amadurecimento nesse sentido e as pessoas serem menos injustas, mais respeitosas. Eu e meu trabalho somos parte dessa luta social, não estou me apropriando individualmente de nada. No Projeto Mutirão estou justamente propondo uma reflexão sobre o papel do artista nesses processos. É possível o artista individual colaborar nos processos coletivos, históricos e políticos? De que formas? Note que estou dizendo "formas", no plural. O caminho que estou traçando é uma forma possível, deve haver outras tantas.**

Pela minha experiência, quem costuma falar mal desse tipo de situação não está fazendo nada relevante. Porque quem participa do cotidiano das lutas políticas sabe que há contradições a todo momento. Eu escolhi lidar com essas contradições ao invés de anulá-las.[*] Como diz o [crítico] Simon [Sheikh], qualquer "estética revolucionária" não é apenas uma representação que apóia uma política revolucionária, mas também

---

* *A única pessoa que se prejudica nessa história sou eu, pois sofro preconceitos dos dois lados. Não sou suficientemente ativista para um lado, não sou suficientemente artista para o outro. Não é somente complicado trabalhar com a Bienal. Trabalhar com o Movimento Sem-Terra é complicado também. Por motivos diferentes.*

Eu entendo o meu trabalho como PARTE da prática coletiva. Não necessariamente no engajamento direto nas ações - que muitas vezes ocorre, como eu disse antes -, estou falando dos vídeos mesmo. E da forma que escolhi para mostrá-los. No caso do Projeto Mutirão, esse momento de recepção é fundamental. Eu não fico ali somente apresentando vídeos, mas buscando instigar um diálogo, a participação das pessoas nesses processos. Trata-se de estimular a construção coletiva de um outro projeto - político, espacial, de cidade...

É equivocado alguém achar que as lutas só se dão em determinado momento, de enfrentamento explícito. Uma conversa do Projeto Mutirão, seja dentro de uma ocupação de sem-teto, seja dentro da Bienal, pode ser entendida como um momento da luta também. (GK)

o modo de endereçamento que revoluciona a estética. Ou Godard: não é apenas uma questão de se fazer filmes políticos, mas de se fazer filmes politicamente"...[*2]

BBN: Eu não sabia que o Projeto Mutirão tinha tido uma circulação fora de circuito artístico. Qual foi a circulação dele?

GK: Ele nasce fora, a Bienal foi a primeira exposição de arte que acolheu o Projeto Mutirão.

BBN: Ah é?

GK: É.

BBN: Já tinha enviado para outras?

GK: Enviado? Não. Alguns excertos foram inseridos em exposições minhas - por exemplo o excerto *Ciclofaixa* na exposição *Da Rua: que pintura é essa?*, na Funarte, com o Vitor [Cesar] -, mas eles têm essa autonomia, inclusive cada um tem um título próprio. O convite para apresentar o Projeto Mutirão no espaço expositivo veio do time de curadoria da Bienal. Mas como eu dizia, o Projeto Mutirão nasce fora do circuito de exposições. O trabalho nasceu em 2007, durante o meu mestrado em Cinema. Começou a se esboçar em 2005 e, naquele momento, ele não tinha um nome ainda. O nome que eu usava para organizar o trabalho era, lá em 2006, "Excertos da luta por moradia"...

BBN: Você chegou a me mostrar uns fragmentos dos excertos...

GK: Fragmentos dos excertos? Eu não faço isso, mostro cada excerto inteiro somente. Bom, naquela época, eu já devia estar chamando de "Excertos da luta por moradia"...

BBN: Você estava chamando de "excertos"...

GK: "Excertos" uso desde 2000, mas aqui me refiro ao nome da organização do conjunto de excertos, desses excertos especificamente - tenho uma série de vídeos que são excertos de A.N.T.I. cinema e não fazem parte do Projeto Mutirão -, refiro-me ao processo do mestrado. Talvez já tivesse excertos de transporte quando você viu, mas no primeiro

*2 *Certa vez uma menina que participava de uma conversa do Projeto Mutirão disse que os movimentos deveriam ser muito gratos pelo meu trabalho, pois era impressionante como eu conseguia desconstruir a imagem de vandalismo sugerida pela mídia hegemônica, apesar de as imagens serem muito próximas - pessoas correndo e entrando em um prédio, pessoas abrindo as portas traseiras dos ônibus à força... Expliquei que não havia exatamente esse reconhecimento pelos movimentos, mas que era a minha forma de co-laborar nessa história toda. (GK)*

momento era só moradia, porque eu estava muito envolvida na questão da luta dos sem-teto, aqui em São Paulo.

BBN: Tinha aquele plano, aquele plano-seqüência maluco do Brad [Will] levando tiro em Goiânia...

GK: Sim, esse excerto ainda faz parte do projeto. E hoje, após o assassinato dele, o excerto ganhou uma nova camada de conteúdo. Se apresento esse excerto durante uma conversa eu acabo contando a história do Brad, eu acabo falando bastante do trabalho do videativista. No começo eu tinha vários vídeos curtos editados, com cortes, publicados online. Como eu falei, se participasse de uma ocupação de sem-teto no centro de São Paulo, tão logo fosse possível esse vídeo estava online e assim por diante. Chegou uma hora em que eu comecei a voltar paras minhas fitas brutas e escolher só alguns momentos delas e isso tinha muito a ver com minha prática como artista antes do envolvimento com o CMI. Eu já fazia trabalhos em planos longos... em tempo, eu não uso a expressão "plano-sequência" em relação ao meu trabalho. O plano-sequência é uma terminologia do cinema clássico e...

BBN: Eu sei.

GK: ...que substitui uma sequência de planos... uma sequência de ações, gravada continuamente, em um único plano, e sempre muito roteirizada. No meu caso não é disso que se trata, é extrair um momento, tirar uma coisa de uma duração de certo modo preservando essa duração. É um momento, é parte de uma coisa maior. **Ao voltar para as minhas fitas brutas para escolher delas alguns planos eu estava começando a juntar a minha produção como artista com a minha produção como videativista.** *

Um dia mostrei um videozinho sobre um acampamento na Rua Mauá, de onze minutos, para um editor de cinema, porque eu queria saber o que ele achava daquilo, se aquele

---

* *Não por acaso, no meu período de maior envolvimento com o CMI - segundo semestre de 2004, 2005 e 2006 - eu não participei de nenhuma exposição. Em 2004 fui professora no curso de Artes Visuais da UERJ e em 2005 entrei no mestrado na ECA, de modo que nunca parei de pensar em arte, mas o meu trabalho eram os vídeos e os textos que eu publicava no CMI e no jornal O Independente. Mais para o final comecei a fazer reportagens com inserção de vídeos de um plano só como hipertextos, ou ao menos linkados junto aos textos. Ver por exemplo as reportagens "Moradias provisórias se rebelam em São Paulo" e "'Revitalização' da Vila Itororó", respectivamente em http://prod.midiaindependente.org/pt/red/2006/04/350480.shtml e http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2006/04/350870.shtml (GK).*

material era muito fraco. É um menino que eu conheci durante o mestrado em Cinema e a gente se identificava bastante na aula de fronteiras do documentário, a opinião dele para mim era muito importante. *

Eu queria saber se aquele material que eu estava mostrando para ele tinha alguma força, alguma potência ou se aquilo era só jornalismo no mal sentido da palavra. Ele falou assim: "Olha, o que pegou para mim foi aquela cena da mulher se dando um banho na calçada. E aquele momento daquela outra mulher, dando um depoimento assim, assim e assim". De fato, eram as cenas mais fortes do vídeo, e aí eu pensei "Poxa, engraçado, na minha prática de A.N.T.I. cinema era simples assim, de um plano ser o filme inteiro"... uma vez envolvida no CMI, comecei a me preocupar demais com a notícia, como contar sobre um acampamento de rua e deixar claro qual é a situação ali, do que se trata, quem são essas pessoas, porque estão ali, o que estão passando... E um dos assuntos desse acampamento de rua é que eles estavam precisando de água, por isso essa cena da mulher fazendo várias ações com água... eu registrei só, como fato, não foi uma cena armada... Ela está tentando se lavar, ela está escovando os dentes, está limpando a calçada, está fazendo várias coisas com água e no videozinho...

BBN: E ela estava confiando em você?

GK: Por que a desconfiança? O que eu ia dizer é que, no vídeo editado, de onze minutos, fica claro, fica dito esse problema da questão da água. Foi o foco da minha reportagem. O que esse meu amigo me fez perceber, ao descrever as duas cenas que ficaram para ele do vídeo, as únicas cenas de que ele se lembrava, é que aquela cena trazia a questão da necessidade de água de forma muito mais contundente, sem precisar de nenhuma palavra. E eu me animei a voltar para as minhas fitas brutas, a escolher planos delas, a voltar a fazer A.N.T.I. cinema. Claro que o Projeto Mutirão tem várias origens diferentes, mas esse encontro foi muito importante para o surgimento do trabalho.

Conforme fui coletando os excertos - o *Novos ventos* citado por você foi extraído de um vídeo editado que durava seis minutos, publicado no CMI -, dei o nome de "Excertos da

---

* *O editor era Leandro Saraiva e a aula que nos aproximou, do professor e cineasta Henri Gervaiseau. (GK).*

luta por moradia" para o trabalho. Aos poucos comecei a escolher excertos da luta por transporte também, tanto do Movimento Passe Livre como da Bicicletada, e ficou com o nome provisório de "Excertos das lutas por moradia e transporte". Aos poucos, a partir do desejo de incluir tantas lutas por mudanças progressistas quanto fosse possível, comecei a usar o nome "Mutirão: refazendo a cidade". E o projeto estaria sempre aberto a incluir mais e mais excertos, feitos por diferentes pessoas. A apresentação do Projeto Mutirão no Fabicine, na Vila Brasilândia, em 2007, teve esse nome, "Mutirão: refazendo a cidade". Essa apresentação me ajudou bastante a ter mais clareza sobre a dinâmica que eu gostaria de dar ao projeto. Mas foi somente em 2008, já na conclusão do mestrado, que o trabalho passou a se chamar Projeto Mutirão, a assumir a forma de um projeto mesmo.

O dispositivo do Projeto Mutirão é simples: tenho um arquivo de vídeos de vários excertos, levo esse arquivo comigo para contextos os mais diferentes e, ao mostrar alguns excertos, tento estimular uma conversa entre os presentes. Como eu falei, às vezes pode ser um acampamento rural da reforma agrária, pode ser uma ocupação dos sem-teto, pode ser uma escola para crianças, pode ser um festival de cinema, pode ser uma exposição de arte...

BBN: Já foram essas coisas todas, né?

GK: Já. Pode ser um congresso acadêmico de cinema e assim por diante. Agora eu não estou apresentando o trabalho para você, mas nessa situação informal, de duas pessoas conversando, também poderia acontecer o projeto. *

BBN: Atualmente esse arquivo cabe dentro de um DVD?

GK: Não, esse arquivo já é grande, mas normalmente eu coloco 25 excertos que eu gosto mais dentro de um DVD. O arquivo mesmo já tem aproximadamente setenta e uma porção de vídeos por existir, porque eu fiz muitas apresentações e ainda preciso extrair planos delas.

BBN: Eu já vi uma apresentação sua, você conversando... uma conversa levava... você achava um outro vídeo, você passava...

* *Das inúmeras conversas one-to-one do Projeto Mutirão devo destacar o encontro com David Harvey, que gerou o projeto editorial da revista Urbânia 3, que abre com seu texto "A liberdade da cidade". Registro aqui porque o vídeo se perdeu, por um problema técnico na câmera que estava sobre a mesa. (GK)*

GK: Mas onde você viu isso?

BBN: No Fórum Social Mundial de 2005.

GK: Mas eu apresentando trabalho?

BBN: Sim.

GK: Sobre a [ocupação] Chiquinha Gonzaga talvez?

BBN: Talvez....

GK: Legal, é que ali ainda não era exatamente o Projeto Mutirão... mas era a mesma dinâmica: estávamos mobilizando alguns vídeos que tínhamos feito, eu e os ocupantes, juntos, para apresentar a ocupação. Foi uma atividade no Caracol Intergalactika, a parte alternativa do Fórum. Na sequência coloquei o Seu João da Chiquinha Gonzaga para conversar com o Jorge do MTD La Matanza. E acho que foram o Carlos, morador e o Marcelo, do apoio, da FLP [Frente de Luta Popular, extinta], que tocaram a apresentação... eu mediava, mostrava os vídeos... Fizemos o mesmo em 2006, na retrospectiva do CMI na Mostra do Filme Livre. Éramos eu e o Carlos, juntos, para falar sobre o documentário em processo. Mesmo **recentemente, quando apresentei o Projeto Mutirão na Mostra do Filme Livre, em 2009, o Manoel, também morador da Chiquinha Gonzaga, protagonizou a apresentação.** Comecei mostrando excertos de diferentes cidades, até que mostrei um excerto de dezesseis minutos de uma entrevista com o Manoel, no qual ele mostra seu apartamento na ocupação. Tudo que está ali ele pegou da rua e foi reciclado por ele, é um apartamento lindo. O Manoel é tão carismático no vídeo que imediatamente as pessoas do público fizeram uma série de perguntas a ele e aos outros moradores - havia uns quinze moradores presentes, crianças também. A ocupação virou o assunto da sessão, foi bonito. **A sensação é que eu podia sair da sala e ninguém notaria.**

BBN: Eu não sei se você sabe, mas o Eduardo Coutinho fez um vídeo, o vídeo "proibidão"... você não sabe disso?

GK: Não.

BBN: É *Um dia na vida*. Ele pegou e gravou umas sete ou oito coisas de televisão aberta, vinte e quatro horas de vídeo e foi selecionando aquilo que ele queria mostrar de mais... terrível... assim, a maneira como a afetividade, o comportamento da gente é modulado, é

regrado, é, sabe... pré-determinado, você tem, sabe, enquadramentos de gênero, enquadramentos de... um negócio que vai ficando uma acumulação, que vai ficando insuportável. Ele só usou imagens pirateadas, todas as imagens são pirateadas e ele exibe esse filme dizendo que vai dar uma palestra. Exibe o filme e depois conversa sobre o filme. Ele não exibe esse filme sem ir junto e também não deixa de falar e conversar com o público em nenhuma das apresentações do filme. Porque não é cinema industrial clássico, que você senta e assiste. Do mesmo jeito que o Mutirão não é cinema industrial clássico que você senta e assiste. No entanto, existia no cinema das atrações, antigo, existe essa figura do apresentador, o sujeito que interagia com as imagens, o apontador, o explicador... Eu estou vendo o argumento... eu estou falando, fazendo teoria aqui no meio da entrevista... 'foda', mas... eu estou vendo a argumentação do Alexander Kluge sobre o retorno às condições dos cinemas, às origens, acontecendo diante dos meus olhos. É espantoso ver isso assim, né? Não é que eu concorde com tudo do Kluge, inclusive já tinha te falado dele assim, que tinha umas coisas muito legais...

GK: Mas como chama, o que ele fala? Como você falou?

BBN: O melhor para isso é você pegar aquele livrinho "Alexander Kluge", da Jane de Almeida...

GK: Sim, eu tenho. Mas qual a expressão que você usou?

BBN: **"Do retorno ao cinema das origens". O cinema das atrações.**

GK: No meu mestrado eu falo um pouquinho do papel do comentador...

BBN: Você leu alguns capítulos, né...

GK: A minha referência, pelo menos durante o mestrado, foi o livro daquela menina... super bom. Peraí...

BBN: Jane de Almeida?

GK: Não, o que você está falando é este aqui [pega o livro na estante]. O que eu estou falando é...

BBN: Você leu esse artigo?

GK: Não, acho que eu não li.

BBN: Deixou marcado aqui...

GK: (risos) Está marcado?

BBN: Está marcado!

GK: Será que é daquela época aqui que você veio? Cadê...

BBN: Isso aqui é uma maravilha, as onze histórias do cinema. Eu descobri que não tem tradução em inglês para ele. Tem tradução em português, mas não tem inglês.

GK: Cadê, agora...

BBN: Bom mesmo é esse aqui...

GK: Acho que o livro que estou procurando chama “O primeiro cinema”, saiu, se eu não me engano, pela Azougue... *

BBN: Você deve estar me achando um detetive, né?

GK: Não vou achar agora... Mas o desafio, de agora em diante, para o Projeto Mutirão, é que as apresentações sejam cada vez menos apresentações, e cada vez mais conversas...

BBN: Você captura alguma coisa das apresentações?

GK: Sempre.

BBN: Você grava as imagens?

GK: As apresentações são todas gravadas por um dos presentes, inclusive as projeções, sem cortes. A pessoa pode escolher o que quer gravar, mas sempre peço para gravar ininterruptamente. E eu escolho excertos delas para incorporar o arquivo. Pode ser um “excerto do excerto”, uma imagem da imagem sendo projetada.

No começo eu tinha vontade de colocar esses registros no arquivo na íntegra e às vezes as conversas são tão boas que até é possível falar “Puxa, tem que ser na íntegra, vai na íntegra”. Mas eu vi que só quem participa da conversa é que vive a experiência, não vale a pena ficar reproduzindo tudo na íntegra, acho mais potente as pessoas verem momentos daquilo... Tem um excerto de uma aula na ECA que dura uma hora, mas de uma discussão que durou três horas...

BBN: Para quem participou, ver na íntegra é um ativador poderoso...

GK: Quem participou não precisa nem ver, acho. Pode ver trechos depois, articulado com os outros excertos. Na Bienal eu tinha pensado em projetar uma apresentação na íntegra e

* *O primeiro cinema: Espetáculo, narração, domesticação, de Flávia Cesarino Costa. (GK)*

colocar nas estações individuais de vídeo só alguns excertos. No caso seriam onze estações ou onze excertos, pelo menos, e uma apresentação do projeto na íntegra, projetada na parede. Só que eu vi que isso não daria certo porque não existe essa apresentação na íntegra. O momento em que você liga e desliga a câmera nunca vai captar tudo que está se passando ali, quanto mais os resultados do trabalho, as conversas que já não estão ali naquele momento de roda, o que acontece depois... Uma apresentação que começa muito ruim, devagar e difícil, truncada, às vezes, depois, pode ser super transformadora, surpreendente, e esse tipo de coisa só quem estava lá pode sentir, que até o que não funciona do trabalho pode ser produtivo...

Eu teria que te dar exemplo de conversas que aconteceram, que começam como um desastre justamente porque às vezes eu me apresento muito nesse papel da comentadora e falando demais, falando *sobre* o trabalho, quando **a força é ativar uma conversa entre as pessoas, é que as pessoas se tornem de fato, assim, eu já nem sei se é se tornar *participante*, mas se tornem *sujeitos* do trabalho, se tornem as pessoas que *fazem* o trabalho** e assim por diante.

Recentemente apresentei o Mutirão na Politeia, que é uma escola democrática para crianças, e foi muito legal a conversa, eu não precisei dizer “Esse trabalho se chama Projeto Mutirão, ele assume a forma de um projeto, ele é um projeto de cidade, ele não tem fim, ele acontece na forma de conversas”... Não, a gente foi direto ao assunto, e eu sei o quanto as imagens podem ter sido fortes para as crianças... É uma conversa que se você assistir na íntegra não vai ser especial como para quem estava lá... e eu não sei que resultado isso vai ter, não sei qual resultado aquelas imagens vão produzir nessas crianças... eu sei que chamou a atenção delas e que elas participaram bastante porque têm prática de assembléia, elas fazem mutirão de limpeza, tinham feito mutirão de arrumação da biblioteca... Passei um excerto de um protesto, do pessoal queimando uma catraca, e a professora deles contou a história de quando ela ocupou, fechou uma rua com pneu queimando para protestar... e eles de repente viram a professora de um jeito diferente... então tem momentos em que o projeto realmente acontece e que as pessoas estão discutindo uma outra cidade, e tem vezes

que são apresentações mais reflexivas em que a gente está discutindo a própria forma do projeto. Cada conversa acaba sendo muito única.

BBN: Como é que você viabiliza essas apresentações?

GK: Você diz tecnicamente, financeiramente?

BBN: Financeiramente, tecnicamente...

GK: Tudo o que preciso é ter ao menos parte do arquivo gravada em um DVD - o que eu mesma faço -, um aparelho de DVD, um projetor de vídeo, caixas de som, energia elétrica e pessoas interessadas em pensar o projeto coletivamente. Depois de todas as dificuldades que a gente passa no CMI, hoje eu tenho um projetor de vídeo, tenho aparelho de DVD, então, se necessário, eu mesma posso levar essa estrutura para fazer.

BBN: O que de pronto tiver...

GK: Mas normalmente os lugares tem pelo menos uma TV com um aparelho de DVD. Em muitos casos...

BBN: Você é convidada ou você propõe?

GK: Os dois. O mais gostoso é quando um convite, uma situação leva à outra. Então, no contexto da Bienal foi um pouco ruim para mim porque foram muitas apresentações seguidas. Durante a Bienal eu continuei fazendo apresentações fora da Bienal, o projeto não ficou restrito ao prédio da Bienal, só que dentro da Bienal era sempre essa situação esquisita, desse público que pode entrar e sair, que não são pessoas de fato interessadas em dedicar um tempo para o projeto - com exceções, sempre tinha um grupo que ia para isso. E eu apresentei muito para crianças. O mais legal na Bienal foi apresentar para os grupos das escolas. Eu fazia conversas-relâmpago, às vezes duravam uns cinco minutos, sete minutos, porque eles estavam no meio de um tour pela Bienal, aí um educador quando me via lá falava “Ah, você topa apresentar o projeto?”, e era muito legal. Os próprios educadores eram multiplicadores do trabalho, alguns faziam micro-apresentações, mostravam um excerto e faziam uma conversa com as crianças. Fora isso, nos dias que aconteciam as conversas mais longas do Projeto Mutirão, eu acabei me repetindo muito, porque era uma conversa muito próxima da outra e era sempre essa dificuldade de saber com quem que eu

estava conversando, e eu já não acho tão legal, a não ser para essa alfabetização política que eu te disse antes...

BBN: De sensibilização né?

GK: Eu acredito que sim. Agora, nesse começo de ano aconteceu uma coisa muito gostosa, porque aí, já não lembro qual foi a primeira, mas me chamaram para fazer uma dessas conversas e aí, na situação, uma pessoa que estava presente falou “Poxa, você não quer levar para lugar tal?” Aí eu vou lá, apresento nessa outra situação e na situação alguém me chama para apresentar para um outro grupo que essa pessoa faz parte, e foram apresentações muito legais, só para te dar um exemplo... eu fiz uma apresentação em um curso de permacultura na Unicamp, na sequência fui para Politeia, essa escola de educação democrática, e depois em uma aula da ECA, na USP, e já me chamaram... foram várias, eu dei exemplo de três, que - ainda que tenham em comum o fato de serem escolas -, são contextos bem diferentes, com pessoas bem diferentes. Então - só porque a gente levantou essa questão do primeiro cinema -, existe sim esse papel do comentador, mas esse papel do comentador talvez ainda esteja muito ligado à educação mais disciplinar que a gente tem, o professor que transmite conteúdo, e às vezes eu erro dessa forma no trabalho, às vezes eu sou essa professora que vai lá e fica, talvez, despejando conteúdo... Eu não acho que tão assim porque eu sempre faço perguntas, problematizo, as pessoas são estimuladas o tempo todo a pensar, participar, a se perceberem sujeitos daquela ação educativa, ou mesmo fico em silêncio, deixando que as pessoas façam suas próprias interpretações dos vídeos, que os vídeos falem por si mesmos, mas isso ainda pode melhorar muito no projeto, então para mim o foco agora vai ser esse, ver como...

BBN: Sua performance como narradora não linear vai...

GK: Eu não quero ser essa narradora, e às vezes isso acaba acontecendo. O que é importante saber é que eu tenho esse arquivo com vários excertos, que eu levo esse arquivo para diferentes contextos, a partir dos vídeos tento começar essa conversa com as outras pessoas... e esses excertos não devem ser confundidos com fragmentos soltos... tem gente que não conhece direito o trabalho e pode pensar **“Pô, mas isso é uma coisa pós-moderna,**

do fragmento". E eu falo "Não, *esses excertos são peças carentes de articulação*; é isso que a gente faz nessas nossas conversas"...

BBN: **É tipo a articulação...**

GK: **Das diferentes lutas, que são isoladas... porque você tem os ciclistas fazendo a luta deles, você tem os sem-teto fazendo a luta delas, você tem o pessoal que defende a gratuidade no transporte coletivo fazendo a luta, você tem os sem-terra falando da reforma agrária e assim por diante. Claro que há momentos em que essas lutas, essas pessoas se cruzam e ficam mais fortes juntas, mas de modo geral você tem cada um focado na sua própria luta porque precisa também, você precisa ir fundo numa coisa para ela acontecer. Mas um pouco o projeto tenta... esse projeto de cidade que ele se propõe a ser...**

BBN: Em um discurso improvisacional, com as imagens que você vai...

GK: Em um diálogo, a palavra "discurso" acho que seria mais apropriada para esses momentos em que o trabalho assume muito essa forma apresentação e não funciona...

BBN: Conversando... fazendo uma enunciação...

GK: **Um diálogo.**

BBN: ...dialógica, né? Que as pessoas estão produzindo. É, então, eu... a ideia de você ter uma prefiguratividade no vídeo... no documentário ativista tem muito a ver com essa performatividade permanente que tem assim, tipo, o sujeito que está na câmera, ali, ele tem o olhar, é atuante, não é um observador. O sujeito que está diante da câmera, ele não é simplesmente um ator social, ele está agindo para o outro que vai ver aquilo ali na frente. O outro que está vendo, ele é o tempo todo lembrado de que aquele vídeo é *copyleft*, de que aquele vídeo é para ele usar, que aquilo ele pode usar, que aquele negócio ele pode usar para fazer, para criar outras organizações... se ele precisar de ajuda para fazer vídeo ele tem como, quando, de quem, então você, uma coisa que o Miguel fala, que é... sabe... iluminador da corrida de revezamento... se no cinema em geral você tem uma reversibilidade entre... eu estou vendo e aquele lá está filmando e vendo... ele está vendo do meu lugar e eu estou vendo por ele, a situação que a gente construiu é de uma revesabilidade, que estende isso assim, você não está numa posição estável, tipo, você... eu

estou fazendo... olha minha situação aqui, eu estou fazendo uma entrevista, com uma pessoa que produziu uma parte do corpus empíricus da pesquisa, no entanto eu estou, aqui... ela está pegando dicas de a qual conclusão eu cheguei porque eu já estou no final de meus quatro anos e meio de pesquisa. Então eu não estou mais na condição de alguém que está pegando alguma coisa e você que está me dando, sabe? Isso é que é mais espantoso nas relações que estão sendo criadas, isso que a gente prefigura um outro critério de correção, de como agir certo, como é o jeito certo.

GK: Mas por isso que eu fiquei brava antes e te cortei... porque eu ia dizer justamente isso, que a entrevista... eu encaro ela - aprendi isso com o Dani - como uma divisão de responsabilidade entre entrevistador e entrevistado. Então é uma coisa que se faz coletivamente também. Não é você que está fazendo a entrevista e nem sou que estou dando, a gente está fazendo isso junto. Em uma entrevista as coisas fogem do nosso controle porque você não sabe o que o outro vai dizer, e, dependendo do entrevistador, pode ser interrompido no fluxo do pensamento... Isso pode ser muito irritante mas pode também gerar um resultado interessante.

BBN: Você não contou de 2004 à 2011... depois você me conta... (risos)

GK: Acho que todas as coisas precisam de mais tempo... Hoje eu fiquei ansiosa para terminar de falar uma coisa que eu comecei - porque você me pediu para falar - e você ansioso para que eu falasse logo ou nem falasse mais porque tem outras coisas que queria ouvir... mas depois eu vou achar legal voltar e ler tudo, porque foi assim que aconteceu a nossa conversa... no Projeto Mutirão costuma ser assim, então não é uma coisa que você planeja e vai, aquilo sempre vai tomar um rumo inesperado porque envolve pessoas diferentes não diálogo... eu acho isso muito bacana e não tem essa também de sempre esperar o momento ideal para uma conversa, “Ah, então hoje a gente vai ter dez horas para conversar” e achar que por isso a gente vai ter uma entrevista super legal, não... Tudo na minha vida estava tão difícil, tudo tão grande, os projetos... que eu estava adiando tudo... Sempre as pessoas queriam conversar comigo eu falava... “É uma longa história, depois explico melhor, depois conto” e acabava não falando mais nada...

BBN: Pois foi isso que me deixou muito ansioso, porque, tipo, eu estou há três anos tentando te entrevistar...

GK: (risos) Eu participei de uma exposição agora, com o Projeto Mutirão, na Inglaterra, aliás, você talvez tenha interesse em pesquisar, chama *All that Fits: The Aesthetics of Journalism*...

BBN: *All that fits*...

GK: É, "Tudo o que couber: a estética do jornalismo". Eu posso te emprestar um catálogo hoje, depois você me devolve quando possível, pode ser assim? E, me lembra de pegar lá em cima, tá? Porque eu acabei de trazer. Mas, enfim, o Gabriel Menotti foi lá ver... ele mora em Londres e foi me encontrar em Derby, onde era essa exposição. E foi muito legal, ele viu o loop inteiro que eu coloquei lá - porque eu fiz a apresentação, enfim, né, teve uma conversa do Projeto Mutirão lá... tem um coletivo local que faz um fanzine chamado Derby City Zine. E eles vão fazer apresentações do Projeto Mutirão lá, eu filmei ações com eles, e agora eles vão também fazer um evento para arrecadar verba pro site tarifazero.org... mas o que eu ia dizer é que tem alguns excertos no espaço expositivo, mas de forma bem diferente da Bienal, acho que gostei mais... É uma tevezinha 4:3, pequena, posso te mandar imagens da instalação. Tem a biblioteca, bem reduzida, porque eu levei trinta livros comigo, na viagem... e a situção ficou bem especial... e ali, de novo, não é o Projeto Mutirão que está exposto, mas "excertos do Projeto Mutirão". É um loop de trinta e oito minutos, eu vou te passar esse DVD. E foi legal porque o Gabriel não só foi até lá para me ver e ver a exposição, como assistiu...

BBN: É o DVD dos vinte e cinco excertos?...

GK: Há vários DVDs com 25 excertos, seleções diferentes. Esse DVD está com vinte e quatro excertos, mas eles estão montados um após do outro, em loop, porque é o mesmo DVD da exposição. Normalmente eu deixo os excertos soltos, individualmente, você vê várias janelinhas de vídeo no menu, simultaneamente, em movimento. Mas só para terminar o que eu comecei... O Gabriel não só foi até lá para conversar comigo e ver a exposição, como ele assistiu o loop inteiro e queria comentar, discutir e durante a nossa conversa eu estava dando essas cortadas de falar "Mas isso é uma longa história", até que

ele falou “Grazi, é hoje, eu estou aqui hoje, você está indo para a Holanda, a gente tem que conversar hoje”. E aí me fez mudar de postura e eu vi que era possível mobilizar assuntos densos em poucos minutos, conversamos bastante e foi super legal, ele teve que ir embora para pegar o trem e outras pessoas vieram me dar um retorno sobre o trabalho e eu tive pequenas conversas muito bacanas... então eu percebi que eu estava adiando tudo na minha vida...

BBN: Que sorte a minha! Finalmente! (risos)

GK: Mas a questão de adiar o encontro com você foi mais por acaso, de você ter me procurado em momentos difíceis em que eu estava muito ocupada mesmo...

BBN: Você sempre está muito ocupada mesmo.

GK: Mas hoje eu sinto que a gente, de maneira meio torta talvez, sei lá se é assim que se fala, a gente acabou passando por assuntos bem variados. Sobre alguns eu falei super mal, talvez sobre outros a gente falou melhor, mas eu achei que valeu, porque apareceram conteúdos bem interessantes e achei legal que você usa o termo prefigurativo, que tem muito a ver com... Na verdade eu fico preocupada com o termo porque acho que ele não comunica para um monte de gente, que nunca vai ter ouvido falar nisso, mas isso é um problema da academia em tudo, né, se for pensar...

BBN: Eu não vejo problemas assim...

GK: É que o Projeto Mutirão nasce no mestrado de “Ciências da Comunicação” - Cinema ainda não tinha se emancipado na ECA -, e eu aproveitei para fazer essa provocação: **será que um trabalho pode conversar com diferentes públicos, ele pode se comunicar com diferentes públicos?**

BBN: Eu comecei a usar o termo, meu orientador me deu uma dura enorme, assim, “Que ‘prefigurativo’ é esse??”

GK: Mas depois ele aceitou, quando entendeu?

BBN: Ele achou ótimo... essa parte dessa originalidade, dessa retórica é... não é tão original assim, **o Chris Marker fez isso em Besançon, em 1967, chamava-se *Classe de lutte*... E tem um outro que é feito pelos operários. O que foi feito por ele chama-se *À bientôt, j'espère*. Que foi o seguinte, o Chris Marker soube que os operários de Besançon, da**

Rodhiaceta, estavam querendo fazer greve. Ele pegou e... então foi para lá. Fez o filme e os operários viram e, assim, "Você está nos explorando, você pegou nossas imagens..." "Vocês querem fazer um"? "Claro"! "Então tá, vou mostrar para vocês como é que faz aqui, como é que é a organização da produção do filme, vocês vão fazer o filme. Pronto". E fizeram.

GK: Você tem cópias desses filmes? Porque eu já tinha ouvido falar, mas nunca vi.

BBN: Sei quem tem, posso tentar conseguir, mas é... Sabe? Essa é a questão. Quem tem a cópia? Por que não circula? Por que que o Chris Marker não publicou tudo dele em *copyleft* para poder circular, já que ele é comunista?

GK: O Vertov tinha alguma coisa de arquivo; você já investigou isso? Eu sei muito pouco, mas uma vez que eu apresentei meu trabalho na Alemanha, uma russa falou que eu tinha que buscar o Vertov porque ele tinha essa coisa de um arquivo de filmes, planos e que as pessoas poderiam se apropriar daquilo e fazer obras derivadas, algo assim...

(...)

BBN: Eu acho que uma das grandes descobertas que vem junto com o *copyleft* é você poder articular... isso é um argumento meu e de repente é até uma estratégia artística que eu estou propondo. É você usar essa prescrição, da circulação do trabalho como parte da sua poética, como parte do seu fazer poético. Então, você tem um trabalho, que é materialmente corporificado, que não é um vídeo, não é uma performance, não é três cadeiras, é uma xilogravura mesmo, três por vinte, aquilo tem um tipo de... materialidade, pela maneira como aquilo entra em circulação, como você apresenta e coloca as suas intenções, você está construindo também como a sociedade vai interpretar seu trabalho...

GK: Eu já estou um pouco cansada, já não estou conseguindo pensar muito bem, mas uma coisa que me ocorre - não é diretamente ligada com o que você está falando agora -, é que eu nunca me identifiquei tanto com as artes plásticas. Até gosto muito de desenhar, tenho essa produção em gravura e tenho um cuidado com a imagem nos meus vídeos, mas realmente eu não consigo muito me sentir parte disso, e por isso pensar no objeto e nesse objeto que é vendido. Minha produção sempre recusa essa coisa do objeto, sempre recusa fechar a forma... É engraçado, porque de certa forma eu abandonei o teatro... e quando eu

fiz uma exposição que chamava *Não há nada para ver*, que era formada somente por conversas no espaço expositivo, um amigo percebeu que... A gente se encontrou ao acaso, porque ele tinha ido na mesma instituição para ver uma peça... ele viu o espaço, e viu uma descrição na parede, conversou comigo e logo me falou “Ah, você não consegue abandonar o teatro, né?” E foi a primeira vez que eu pensei que esses trabalhos meus que tem sempre essa coisa de exigir o encontro, o diálogo das pessoas, tem muito a ver com o teatro mesmo, uma coisa que acontece aqui e agora, e essa interação entre as pessoas...

Por outro lado, tem também o cinema... eu gosto muito de fazer filme... Eu não sou uma pessoa cinéfila - a não ser pela forma como o Ismail [Xavier] descreve a cinefilia, o “ver além”... A minha cultura de filmes não é grande e está cheia de lacunas... Eu me interesso mais pelo cinema documentário, ou mais exatamente pelos filmes que borram as fronteiras entre ficção e documentário... Vou pouco ao cinema, quase só vejo filmes por indicação de amigos, quando eu sei que é uma coisa muito boa... Em casa não vejo filmes quase nunca - até tenho uma videoteca muito boa se formando, das coisas que eu gosto... mas é um pouco uma extensão da minha biblioteca... assistir vídeo na TV para mim é muito difícil, eu gosto desse momento de ir ao cinema, ir ver o filme no cinema. Então, na minha produção tem um pouco disso também, essa experiência do cinema... O engraçado é que eu lembro que quando eu busquei o curso de arte eu dizia que eu precisava estudar arte para o teatro e para o cinema que eu queria fazer. E no fim deu certo, eu acho, porque estudando arte... como a gente aprende a trabalhar com conceito... precisamos justificar toda a ação formal, você não tem muito isso em outras áreas, esse rigor conceitual... Mas é claro que quando busquei essa formação eu pensava no lado mais artesanal das artes plásticas, ah, eu queria poder fazer cenários lindos, eu queria poder fazer um cinema com várias coisas de muita ilusão, e no fim eu fui para a coisa oposta, **o trabalho se radicalizou na direção oposta ao espetáculo.**

BBN: Ao invés de produzir ilusão você produziu utopia.

GK: Bom, aí eu não sei. Eu teria que pensar um pouco para falar sobre isso... O que sei é que eu gosto muito de filmar, não só de filmar o cotidiano, mas de estar inserida nesse cotidiano... ver o que as pessoas estão fazendo de luta no cotidiano, naquilo que gera coisa,

naquilo que é construído, espacializado... O que não gera coisa alguma me interessa também, por motivos diferentes...

Sobre a questão da circulação do trabalho... Até hoje, fui eu quem sempre cuidou da minha produção, sempre. Então, tem a revista [Urbânia], ela pode ser dada gratuitamente, ela pode ser vendida, é distribuída pelos próprios colaboradores, por grupos de artistas espalhados pelo Brasil, por movimentos sociais, que ficam com 50% da venda... a licença da revista diz que "todos os direitos reservados são públicos", desde o primeiro número... antes de existir CMI Brasil, de eu conhecer o termo *copyleft*... eu cuido das estratégias de distribuição, experimento outras formas... Imaginar outra pessoa cuidando disso por mim é estranho, porque eu sou sempre muito independente. Hoje em dia está na moda as pessoas dizerem que ninguém é independente, que todas as estruturas são dependentes - ainda mais com os editais públicos, quando a gente passa a ter acesso às verbas públicas... mas acho importante a gente não perder o horizonte da independência.