

REDES DE IMAGENS, MEMÓRIAS E TESTEMUNHOS:
por uma documentação performativa de saberes

SONIA GUGGISBERG



A realização desta tese foi possível graças a bolsa de doutorado concedida pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) processo 2011/20454-0 para o período de 01/03/2012 á 01/12/2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC – SP



SONIA GUGGISBERG

Redes de imagens, memórias e testemunhos: por uma documentação performativa de saberes

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA
Cultura e Ambientes Midiáticos

SÃO PAULO - SP
2014





Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos a reprodução total ou parcial desta Tese de Doutorado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura _____

Data 01/09/2014

e-mail: soniaguggisberg@hotmail.com

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC – SP

SONIA GUGGISBERG

Redes de imagens, memórias e testemunhos: por uma documentação performativa de saberes

G942

Guggisberg, Sonia
Redes de imagens, memórias e testemunhos: por uma documentação
performativa de saberes / Sonia Guggisberg – São Paulo: s.n., 2014
89 p.; il. 30 cm.

Referências 71-77

Orientadora: Profa. Dra. Christine Greiner.
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica
de São Paulo,
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, 2014

- 1.Documentação performativa
- 2.Memória e testemunho
3. Documentário I. Greiner, Christine. II. Título

CDD 302.2

**DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA
Cultura e Ambientes Midiáticos**

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, como exigência parcial para obtenção
do título de Doutora em Comunicação e
Semiótica, sob a orientação da
Profa. Dra. Christine Greiner.

SÃO PAULO - SP
2014

GUGGISBERG, Sonia. Redes de imagens, memórias e testemunhos: por uma documentação performativa de saberes. 2014. 89 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

Banca Examinadora:

Dedico esta tese,

Aos meus filhos Alexandre, Júlia e Gabriel que me fazem valer á pena cada minuto de vida.
Dedico á todos meus colegas e amigos que dividiram comigo amor, respeito e confiança.

GUGGISBERG, Sonia. Redes de imagens, memórias e testemunhos: por uma documentação performativa de saberes. 2014. 89 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

ABSTRACT:

The objective of this thesis is to analyze and expand the traditional format of documentary film, highlighting its political role from transmedia experiments carried out in the city of Sao Paulo. The main hypothesis is that, from the transit between fictional and real images, triggers off a performative documentation of knowledge. This hypothesis suggests an experimental methodology to document and reflect on different political and cultural contexts of the city. To get to this formulation, the thesis related Boaventura de Souza Santos' concept of ecology of knowledges to Michel Foucault's concept of archives, Giorgio Agamben's concept of testimony as well as political performative proposed by Diana Taylor. To, specifically, analyze the changes in the concept of film documentary, the thesis departs from the definition of film essay, developed by Arlindo Machado, contextualizing it in relation to the discussions of image by Gilles Lipovetsky. Finally, the thesis discusses the relationship between document and translate, proposing four experiments that constitute the corpus of the thesis: The documentary Subsoil (about abandoned and buried underground spaces along Avenida Paulista); The video installation Urban Waterfalls that liquefies the structures of the city in a continuous movement of scenes whose violence is expressed in image and sound; Castle of Cards that builds a testimony on the dismantlement of the city in a mosaic of nine simultaneous screens; and the Eco Systems that draw up a proposal of collective sharing of artistic language and unpublished works designed by a group of guests. These experiences are the main result of the research.

Keywords: Documentary, Memory, City, Ecology of knowledge

RESUMO:

O objetivo desta tese é analisar o processo de documentar memórias e testemunhos, a partir de diferentes linguagens, apresentando experimentos que testam o que a pesquisa propõe como uma “documentação performativa de saberes”. A grade teórica lida com um mosaico de teorias, atravessando de maneira indisciplinar algumas fronteiras epistemológicas. Para fundamentar a discussão reúne autores como Boaventura Souza Santos, Arlindo Machado, Christine Greiner, Diana Taylor, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Henri Atlan e Gilles Lipovetsky. Os principais temas abordados referem-se a documentação, tradução, constituição de imagens; e os significados de termos como testemunho, arquivo e memória. A hipótese principal é de natureza teórico-prática, partindo do conceito de ecologia dos saberes, proposto por Santos, estendido ao universo midiático e performativo. O corpus da tese são as próprias obras criadas como parte integrante da pesquisa. São elas: o documentário Subsolos (acerca do subterrâneo da avenida Paulista); a vídeo instalação Cachoeiras Urbanas que liquefaz as estruturas da cidade em um movimento contínuo de cenas cuja violência é expressa em termos de imagem e som; Castelo de Cartas que constrói um testemunho sobre o desmanche na cidade em um mosaico de nove telas simultâneas; e o Sistemas Ecos que elabora uma proposta coletiva de compartilhamento de linguagens artísticas e obras inéditas concebidas por um grupo de convidados. Estas experiências são o resultado principal da pesquisa.

Palavras-chave: Documentário, Memória, Cidade, Ecologia de Saberes.

Agradecimentos

Á minha orientadora, Profa. Dra. Christine Greiner, pela paciência, respeito e confiança com que sempre me orientou.

Aos professores e colegas do curso de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, pelas valiosas indicações, sugestões e reflexões críticas; aos amigos parceiros Maria Benites, Bernd Fichtner e Rosa Lúcia pela credibilidade e por compartilhar comigo seu olhar durante o percurso deste trabalho.

Á todos os amigos que, na impossibilidade de nomear, contribuíram direta ou indiretamente para que esta obra acontecesse, meus sinceros agradecimentos.

Um agradecimento especial aos meus pais, Edy Guggisberg e Maria Lúcia Sá por me colocarem neste mundo.

SUMÁRIO

18_ Introdução

CAPÍTULO 1

- 22_ 1.1 Documentário: Uma história de visibilidades possíveis
- 38_ 1.2 Tradução: estratégia que estrutura a criação artística
- 46_ 1.3 A linguagem como dispositivo de poder
- 56_ 1.4 Testemunho e memória: pontos de partida para um repertório poroso
- 66_ 1.5 Noção de documentação performativa de saberes: uma proposta

CAPÍTULO 2

- 78_ 2.1 Subsolo
- 104_ 2.2 Redesenhos. O Elevado Costa e Silva
- 118_ 2.3 Cachoeiras Urbanas e Samarina
- 122_ 2.4 Castelo de Cartas
- 130_ 2.5 Barulho do silêncio
- 138_ 2.6 Sistemas Ecos
 - 2.6.1 Sistemas Ecos 2013
 - 2.6.2 Sistemas Ecos 2014
- 153_ CONCLUSÃO
- 154_ REFERÊNCIAS
- 160_ ANEXOS



INTRODUÇÃO:

“Memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise” e se opondo à “Memória oficial”.

Michael Pollak, (1989, p. 9)*

Esta tese busca ampliar formas de produzir conhecimento a partir de experiências de vídeo documentação. Trata-se de uma reflexão sobre e através de imagens.

Para construí-la, elaborei uma série de questões que partiram do entendimento da arte como um procedimento de tradução.

O primeiro capítulo apresenta algumas teorias e conceitos que discutem o documento fílmico, assim como, outras proposições, mais voltadas à filosofia e que ampliam o debate para questões políticas e sociais. Para tanto, criei aproximações entre autores como Boaventura Souza Santos, Michael Foucault, Arlindo Machado e Gilles Lipovetsky tendo em vista aprofundar temas como tradução, arquivo, memória, testemunho, entre outros. A escolha desses tópicos partiu das questões que nortearam as próprias experiências práticas que, por sua vez, me levaram a construir a noção de “documentação performativa dos saberes”.

O segundo capítulo apresenta esses projetos de documentação e instalação artística que constituem o corpus principal da pesquisa. Em todos esses experimentos, o procedimento de tradução engendrou as conexões entre teoria e prática.

O exercício de criar um texto para compor a tese refletiu a porosidade do processo e o fluxo ininterrupto de reconstruções e multiplicidades entre saberes e diferentes procedimentos. O entrecruzamento de suportes e linguagens enfatizou, o tempo todo, a impermanência dos sistemas sógnicos e os respectivos traços performativos nos ambientes onde os experimentos se constituíram.

Em todos eles, um aspecto político deu ignição a experimentos, absolutamente relacionados a espaços urbanos. A obra *Subsolo*, por exemplo, foi construída a partir de um repertório de depoimentos de pessoas envolvidas na história política de São Paulo, especialmente com o projeto *Nova Paulista*. Foram captadas imagens subterrâneas da avenida, arquivos de jornais e croquis, assim como, os testemunhos que evidenciaram os desvios políticos que culminaram na interrupção da obra.

Os outros trabalhos realizados também partiram do que chamei de “redesenhar urbano da cidade de São Paulo”. Foram eles: *Redesenhos*, *Cachoeiras Urbanas*, *Samarina*, *Castelo de cartas*, *Barulho do silêncio* e *Sistemas Ecos*.

Além dos dois capítulos que constituíram a tese, em anexo, incluí a transcrição dos depoimentos captados para o documentário *Subsolos*, um DVD com o documentário completo e um segundo DVD com as outras obras.

É provável que o aspecto mais relevante desta tese tenha sido a possibilidade de formular a noção de documentação performativa de saberes que norteou os experimentos práticos. Neste sentido, a pesquisa não termina em si mesma, impactando de maneira irreversível a minha futura produção artística, especialmente no que se refere à aliança entre criação artística e ação política.





CAPÍTULO 1

1.1 Documentário: Uma história de visibilidades possíveis

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão [...] (BENSE apud ADORNO, 2003, p. 35).

Parti da hipótese de que reconstruir “verdades”, do ponto de vista do documentário, significa reinventar realidades a partir de documentos, vestígios de acontecimentos, com a possibilidade de abrir uma discussão ou implementar uma mudança sobre o passado. São apresentadas estratégias nas quais a rede de relações que norteia o tema pesquisado engendra um panorama mais complexo em termos sígnicos. A imagem em vídeo “pressupõe uma arte da relação, do sentido e não simplesmente do olhar ou da ilusão” (MACHADO, 2003, p. 29).

Nesta pesquisa, a construção do documentário repensa um amplo espectro de conexões e relações entrelaçadas, onde os limites e critérios tornaram-se fluidos. A percepção na pesquisa artística se dilata, assumindo tanto as realidades captadas pela câmera como os recortes poéticos e as manipulações tecnológicas, para construir sua linguagem e seus processos de tradução. Pode-se dizer que o documentário negocia entre o fato bruto e as representações construídas pelo artista.

Segundo Machado (2003)¹: “O que é captado pela câmera não é o mundo, mas uma determinada construção do mundo”. Pode-se dizer que a imagem captada pela câmera, associada ao olhar do artista, é sempre um recorte que depende de uma certa luz, de um certo ângulo de visão, de um desejo e de uma reflexão. Ainda conforme Machado, a reconstituição da cena pode torná-la irreconhecível diante da

realidade em que foi captada.

Desde o início do cinema, a captação por imagens esteve, em grande medida, ligada à documentação. A primeira projeção pública de cinema aconteceu em 1895 e foi feita pelos irmãos Lumière, na França.

A partir dos anos 1930, a grande tela passou a ser o principal entretenimento da cultura popular, espalhando-se por todo o mundo. O filósofo Gilles Lipovetsky (2010) afirma que o cinema, como a arte do século XX, não parou de se reinventar. Como um radar de seu tempo, cresceu, seja no gênero ficção ou documentário, e apresentou também produções de baixo custo, experimentais e alternativas. Sobre as possibilidades que se abriram, “o cinema é o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados” (Hansen, 2004, p. 409).

Deixando de ser um agregado de imagens que antecedem o filme, o documentário tornou-se um gênero reconhecidamente importante na cultura contemporânea, tendo conquistado o público e, aos poucos, a crítica. Em meados da década de 1990, no Brasil, sempre apoiado em documentos de acontecimentos, fortaleceu-se, ampliando seu espaço em festivais e salas de cinema, sendo considerado como peça importante da produção cinematográfica. Digo no Brasil, pois, desde o cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), o documentário tor-

¹ INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003. O filme Ensaio. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/1868450877361748090053890711836232551.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2014.



nou-se um instrumento fortíssimo tanto na política como entre os artistas. A qualificação do documentário permitiu a expansão de diferentes olhares e narrativas, criando um universo infinito a ser explorado pelos cineastas. Ao abandonar seu estilo clássico de reportagem, o documentário passou a interrogar diversos aspectos da realidade, trazendo ao público questões cada vez mais significativas para a compreensão de um mundo complexo, em permanente estado de mudança e em sua dimensão de alteridade. Um bom exemplo de documentário, em seu aspecto político, é apresentado em 1925 por Eisenstein, quando ele filma *A greve*, deixando claro que cinema e política podiam caminhar juntos. Embora *O Encouraçado Potemkin* (1925) não seja de fato um documentário, Eisenstein orienta sua produção – assim como a de seu filme seguinte, *Outubro* – numa linha política, a partir de uma visão analítica e coletando material autêntico, documentos e fatos (ALBERA, 2002).

Para a realização da película, Eisenstein procede a grande pesquisa documental, analisa livros e artigos de diversos periódicos, além de visitar fábricas e entrevistar ativistas do Partido no período da clandestinidade. O filme possui uma certa violência que, num sentido estritamente formal, significa uma imensa luta contra os cânones estabelecidos, a preguiça e a mediocridade no fazer artístico. (PEREIRA, 2009)

O documentário surgiu dotado de novas possibilidades, crescendo progressivamente tanto em número de obras como em importância e significado. Passou a ocupar um forte e influente espaço na cultura de massas, no cinema e na televisão, construindo realidades e apresentando diferentes leituras e alternativas de produção. Assim, foram oferecidas inúmeras possibilidades de compreensão do mundo contemporâneo, em

sua diversidade cultural e histórica.

O cinema documentário foi se fortalecendo cada vez mais como gênero, uma vez que oferece ao espectador informações políticas e midiáticas que lhe permitem encontrar respostas e usar essa experiência para repensar sua própria identidade. Pode-se afirmar que os documentaristas trouxeram ao público formas de ver, sentimentos e particularidades de aspectos muitas vezes encobertos ou não divulgados, assim como se propuseram a reformular questões abandonadas, aparentemente sem importância para a maioria das pessoas.

Um bom exemplo foi o do cineasta Harum Farocki em seu filme *Fogo Inextinguível* (1969):

Farocki, após ter lido o testemunho da vítima vietnamita de um bombardeio estadunidense com *napalm*, dirige-se ao espectador com estas palavras: “Como é que podemos mostrar-vos o *napalm* em ação? E como é que podemos mostrar-vos as lesões causadas pelo *napalm*? Se vos mostrarmos fotografias de queimaduras de *napalm*, fecharão os olhos. Primeiro, fecharão os olhos às fotografias. Em seguida, fecharão os olhos à memória. Depois, fecharão os olhos aos fatos. E, depois, fecharão os olhos a todo o contexto. Se vos mostrarmos uma pessoa com queimaduras de *napalm*, feriremos vossos sentimentos. Se ferirmos vossos sentimentos, sentir-se-ão como se tivéssemos experimentado *napalm* em vocês, à vossa custa”. (ATELIER, 2011)

O documentário reflete ideais e pensamentos, reconstituindo, muitas vezes, situações reais por meio de imagens em movimento, aproximando o espectador de diferentes histórias, pessoas e lugares.

Esta pesquisa entende que, independentemente do tema, fazer documentário é um ato político, um posicionamento diante daquilo que se vê e se sente, uma manifestação do sentimento de se estar vivo: “A realidade chama, chacoalha, estremece [...] faz-nos mover e entrar

em choque com novos dilemas éticos, políticos e estéticos.” (BAUER, 2007, p. 75).

A importância de acordar o espectador, muitas vezes disperso, e provocar nele uma atitude consciente faz do documentário uma porta aberta para a reflexão social. “De fato, o espectador constrói o filme ao tentar compreendê-lo” (Parente, 2007, p. 4), ao mesmo tempo que se reconstrói.

O documentarista reconhece o dever da memória quando apresenta releituras de líderes importantes, ou mesmo do cotidiano, tornando visíveis as lembranças e a afirmação de identidades particulares pelo público.

Tanto a história do cinema, como a do documentário, estão diretamente ligadas aos avanços tecnológicos da imagem em movimento, assim como a televisão, o vídeo e a internet. Segundo José Roca (MUNTADAS, 2011), o vídeo, a tecnologia e as redes invadiram o espaço privado da mesma maneira como o cinema o havia feito com o espaço público.

O vídeo chegou ao Brasil no início dos anos 1970, e essa nova tecnologia abriu possibilidades de os cineastas expandirem ainda mais a pesquisa de formas alternativas de produção. Não se poderia falar em documentário, cinema ou vídeo sem mencionar a expansão das artes plásticas para o campo experimental da imagem em movimento. A maioria dos envolvidos com vídeo eram artistas plásticos já consagrados, buscando experimentar novos suportes de trabalho. Segundo Machado, a videoarte, em “[...] meados da década de 60, muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas ideias plásticas” (Machado, 2006)². Entre os que se aventuraram para fora dos

espaços tradicionais da arte, houve aqueles que foram “buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e do vídeo” (Machado, 2006)³.

Historicamente, cabe ressaltar que o cinema produzido por técnicas experimentais surge com mais força representado pelo grupo alemão Fluxus, que atuou de 1961 a 1978. Integrado por artistas de várias partes do mundo – como o alemão Joseph Beuys e o coreano Nam June Paik –, o grupo refletia sobre a função social da arte e a participação política dos artistas, e tinha como objetivo fazer uma revolução cultural, social e política por meio da arte.

No Brasil, os pioneiros⁴ da videoarte (1974) foram Antônio Dias, Anna Bella Geiger, José Roberto Aguilar, Ivens Machado, Sônia Andrade, Regina Silveira e Julio Plaza, entre outros, e a maioria dos trabalhos produzidos por essa geração consistia fundamentalmente no registro em vídeo do gesto performático do artista, em que ficava claro o traço documental.

Há uma fluidez das fronteiras entre cinema, vídeo e videoarte. Um bom exemplo ocorreu nos anos 1970, quando Hélio Oiticica introduziu o quase-cinema para designar um campo de experiências transgressivas dentro do universo das mídias ou das imagens e dos sons produzidos tecnicamente.

A partir de então, a experimentação ampliou os limites de criação para os cineastas, tanto na técnica de vídeo quanto na película no cinema. Para falar sobre a evolução das imagens no âmbito do cinema, deve-se resgatar parte de sua história, que traz o processo de expansão da imagem em

² Disponível em: <<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=videoarte+e+v%C3%ADdeo+instala%C3%A7%C3%A3o>>. Enciclopédia Itaú Cultural, Arte e Tecnologia. Acesso em: 07 ago. 2014.

³ Idem

⁴ Informação constante na Enciclopédia Itaú Cultural



movimento e a importância da experimentação para a consolidação do gênero documentário.

Um grande avanço no desenvolvimento do cinema nacional ocorreu na década de 1960, com o Cinema Novo. Pode-se dizer que este, em seu procedimento de documentação de rua, se aproxima do documentário. Os diretores do Cinema Novo acreditaram que o uso da gravação do som direto e a câmera na mão, que provocava oscilações e tremores com o caminhar do cineasta, dava maior veracidade ao assunto. Além disso, a luz natural, muitas vezes em excesso ou deficiente, mostrava uma certa precariedade na produção e isto se tornou um elemento estético do filme.

Em busca de construir uma linguagem singular, o cinema brasileiro propõe uma produção alternativa, mostrando problemas sociais e cenas de pobreza. Com grande simplicidade nos cenários e na produção, e um tom marcadamente realista, os filmes nacionais passaram a tratar de questões locais, políticas e rurais. É uma importante produção artística que registra partes da história do Brasil. A falta de recursos, característica do Cinema Novo, foi incorporada pelos cineastas, e uma nova linguagem, denominada estética da fome, foi impulsionada pelo manifesto escrito por Glauber Rocha, em 1965. Com o princípio de que bastavam “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, uma identidade nova surgiu no cinema brasileiro. Algumas das produções mais expressivas dessa fase são os filmes *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), ambos de Glauber Rocha:

Em 1967, nasce um escândalo. *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, filme proibido pela ditadura brasileira, é exibido e premiado no Festi-

val de Cannes. O filme, extremamente dinâmico e com proposta inovadora, choca os mais conservadores com seu amálgama das experiências políticas dos países latino-americanos, entre as oligarquias ancestrais, as grandes empresas imperialistas, o populismo e a mistificação política. (Saraceni, S/D)⁵.

Segundo Glauber Rocha: “Acho que a única função digna do cinema é mostrar o homem ao homem.” (ROCHA, 2004, p. 58).

No período do regime militar, no Brasil (1964-1985), apresentaram-se algumas temáticas sociais, mas o militarismo e a censura reprimiam qualquer discurso engajado politicamente, impedindo as tentativas de os cineastas mostrarem o país sob uma outra ótica. Nesse sentido, cumpre destacar como um bom exemplo o filme *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, que tem grande importância na história do documentário brasileiro. O filme “foi interrompido pelo golpe militar de 1964” (Avellar, 2007, p. 17), por problemas com a censura, mas foi retomado pelo diretor, dezessete anos depois, para ser finalizado. A película mostra a reação de camponeses ao assistirem ao filme sobre o assassinato de um líder camponês.

De forma ainda mais incisiva, surge nos anos 1970 o chamado Cinema Marginal, em que os cineastas questionavam a produção cinematográfica e todos os seus padrões, pregavam obstinadamente contra a ditadura e rejeitavam o que fosse bem feito. Em favor da estética da sujeira e do mal feito, o Cinema Marginal queria refletir a arte do dito Terceiro Mundo, sendo uma arte possível sem apoio financeiro. Em busca da liberdade de expressão, usaram o cinema como mensagem, com o compromisso de que esta deveria ser verdadeira. Thiago Altafini ainda esclarece que:

Uma nova estética passa a surgir com a nova forma de utilizar as câmeras. A imagem não é mais limpa, estática, devidamente iluminada, e sim a câmera na mão provoca oscilações, tremores, ela se locomove com o caminhar do fotógrafo, não são utilizados filtros, a luz é natural, estourada, portanto, na maioria das vezes, deficiente. Muitas vezes são utilizados negativos vencidos que originam imagens super-contrastadas, mas que são incorporadas à concepção estética do filme. (Altafini, 1999)⁶.

A expansão dos processos de informação da cultura de massas – televisão e cinema – alcançou milhares de pessoas em todo o mundo. Nos anos 1970, as câmeras portáteis democratizaram a produção, com diferentes formas de captação, de processamento e de uso das imagens.

Nos anos 1980, impulsionados pelas redes de informação e televisão, artistas independentes, como Artur Omar, Rosângela Rennó, Kiko Goifman, Tadeu Jungle, entre outros, investem cada vez mais na produção documental, que passa a ser pulverizada em diversas áreas, como telejornalismo, filme documental, publicidade, videoclipe, cinema experimental e videoarte, entre outras. O documentário vai se expandindo e multiplicando a gama de conceitos, narrativas e processos de produção.

No início dos anos 1980, cineastas como Jean-Luc Godard, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders ou Francis Ford Coppola, quiseram experimentar o vídeo como instrumento para pesquisas fílmicas.

O documentário começa a ganhar interesse quando [...] se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de

reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. (MACHADO, 2003, p. 68)

O documentário conquistou seu espaço dentro do cinema, mas é preciso compreender seu papel na sociedade e na produção cinematográfica em seus novos formatos, que surgiram de discussões da linguagem cinematográfica, de novas abordagens para lidar com a documentação, os testemunhos e com o trânsito entre realidade e ficção. A veia experimental do cinema de vanguarda estendeu-se ao documentário, tanto no que tange a novas descobertas fílmicas de captação e montagem como ao desenvolvimento tecnológico. A influência do uso do equipamento tecnológico, na abertura de novas possibilidades de produção e na quebra de limites em relação aos formatos tradicionais, torna-se uma questão fundamental. Essa influência está diretamente ligada à expansão do universo de criação da produção audiovisual e ao resultado de experimentações no processo narrativo.

[...] claramente assistimos ao processo de transformação da teoria cinematográfica, que pensa a imagem não mais como um objeto, mas como acontecimento, campo de forças, sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem. (Parente, 2007)

É difícil delimitar as fronteiras entre os gêneros ficção e documentário, contudo, para o cineasta francês Jean-Luc Godard, “todo grande documentário tende à ficção, e toda grande ficção tende ao documentário”⁷. Sabe-se

5_ SARACENI, Paulo Cezar. Cinema Novo. Site Tempo Glauber. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/cinemanovo.html>>. Acesso em: 19 jan. 2014

6_ ALTAFINI, Thiago. Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem, 1999. Bocc – Biblioteca online de ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php3?html2=Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

que todo filme documental apresenta, além das imagens de cenas reais, modos de ver e pensar o mundo; e a ficção, por sua vez, pode também trazer aspectos documentais e maneiras de interpretar diferentes passagens históricas da sociedade e aspectos culturais do mundo em que vivemos. Pode-se dizer que “documentário e ficção são dois modos de documentar, de comentar o mundo” (Penafria, 2005, p. 4).

A “verdade cinematográfica” é relativa, intermediada e formulada pelas escolhas do diretor, e seus objetos se dividem entre as relações que ele constrói no filme e as relações sensíveis que ele leva ao espectador. O documentário é uma intervenção na realidade captada, e não se propõe a ser sua cópia fiel. Segundo Aumont:

[...] os cineastas teóricos esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática. A teoria dos cineastas não é perfeita nem completa, mas é mais sedutora, mais vibrante, muitas vezes mais límpida do que a teoria dos teóricos. Isso basta (AUMONT, 2004, p. 13).

Compreendendo as questões em relação à mudança de conceito do que de fato é real, não há mais razão para o cineasta limitar-se a um formato determinado. Ele está livre para usar os recursos audiovisuais e propor seu olhar sobre o mundo real. Pode-se afirmar que fatos colocados diante do espectador impregnam sua consciência de realidade. No entanto, os modos como isso acontece variam.

Cineastas documentaristas geram análises críticas e visões de mundo singulares sobre os temas abordados, criam instalações que são expostas em galerias, ao mesmo tempo que artistas expandem suas experimentações para o campo do documentário. A arte se renova a

partir da união de estéticas e técnicas diferentes, permitindo outras maneiras de se relacionar com o cinema/vídeo.

Uma questão importante é a da montagem, ou da edição, pois é aí que o diretor seleciona e constrói a narrativa final, traduzindo a realidade captada em realidade construída: “Na teoria de Bazin, a montagem é o ‘pecado original’, que interfere na espontaneidade da imagem filmica, transformando-a em discurso.” (Botelho, 2009, p. 38).

A montagem pode ser entendida como uma transcrição da imagem, sendo, assim, um outro discurso de linguagem que constrói “ensaios em forma de enunciados audiovisuais”, segundo Machado (2003, p. 63), no conceito de “filme-ensaio”:

Ele [filme-ensaio] pode ser construído com qualquer tipo de imagem-fonte: imagens captadas por câmeras, desenhadas ou geradas por computador, além de textos obtidos em geradores de caracteres, gráficos, e também materiais sonoros de toda espécie. É por isso que o filme-ensaio ultrapassa longinquamente os limites do documentário. Ele pode inclusive utilizar cenas ficcionais, tomadas em estúdio com atores, porque a sua verdade não depende de nenhum “registro” imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual. (Machado, 2003, p. 72).

Em oposição ao formato tradicional do cinema, o cinema contemporâneo mostra uma iconografia múltipla e polifônica, não apenas de imagens, mas também de sons e de movimentos. Apresenta práticas discursivas diversas, simultaneidade de quadros, sobreposição de tempos e espaços, mixa gráficos e textos, ao mesmo tempo que estabelece relações visuais e sonoras.

A técnica de escritura múltipla [...], em que texto, vozes, ruídos e imagens simultâneas se combinam e se entrecrocaram para compor um tecido de rara complexidade, constitui a própria evidência estrutural daquilo que modernamente convencionamos chamar de uma estética da saturação, do excesso (a máxima concentração de informação num mínimo de espaço-tempo) e também da instabilidade (ausência quase absoluta de qualquer integridade estrutural ou de qualquer sistematização temática ou estilística). (Machado, 1997, p. 237)

A câmera depende da escolha do artista, porém carrega consigo um “poder transfigurador do mundo visível, que chega a ser devastador nas suas consequências” (Machado, 2003, p. 68). É na montagem, na edição, que o artista entrelaça relações para construir a realidade do seu filme.

Saindo do padrão convencional, o cinema experimental, documentário ou ficção, se define por exclusão da forma tradicional, mostra formas atípicas e novas percepções. Revela outros horizontes, não só por meio da imagem, mas se estendendo também ao campo da música e da imagem textual. É um cinema de experimentos, de descobertas técnicas, visuais, sonoras e perceptivas, em que a montagem oferece um enorme e produtivo campo de atuação. Segundo León Bienvenido:

Se no decorrer do tempo o cinema consolidou suas originais possibilidades narrativas, a televisão, o vídeo e a multimídia absorveram esses conhecimentos e deles se valem para criar novas possibilidades e novas metodologias na construção dos discursos audiovisuais e dos discursos em hipertexto. (BIENVENIDO, 2005 apud Penafria, 2009).

Diferentes linguagens e estilos foram criados, deixando de lado a hierarquia de estilos tradicionais, tanto no sentido da técnica

como da narrativa. Os diretores passaram a usar técnicas mistas, mesclando diversas tecnologias de produção e montagem num mesmo filme. A imagem digital expandiu o caminho para a manipulação; mais ainda, abriu-se para realidades híbridas e entrecortadas, onde contextualizações e reconstruções são produzidas.

Tanto na fotografia como no filme documental, a imagem deixou de ser um documento histórico que dava credibilidade ao real, para assumir, por meio de mudanças geradas por programas de processamento, um novo formato não necessariamente compatível com a realidade captada pela câmera. A imagem documental passa a ser cada vez mais intermediada pelos métodos tecnológicos, mostrando que dados reais fundidos de diferentes formas em um mesmo arquivo podem gerar outras realidades fílmicas, independentemente da classificação de gênero. Acontecimentos reais são misturados a documentos, entrevistas e testemunhos, para a “reconstrução” do assunto escolhido. Sendo assim, a mistura de arquivos, registros e técnicas de processamento da imagem expandiu os limites do processo de experimentação, expandindo também os formatos para o documentário.

A produção de filmes moldados por colagem de referências diversas costuma ser chamada de intertexto e, no campo videográfico, entende-se a intertextualidade como a criação de um contexto a partir de textos elaborados em diferentes linguagens e com diferentes “vozes” – textos polifônicos. Trata-se de uma abordagem que abala a estabilidade da narrativa linear, onde palavras e imagens transitam gerando um jogo de alternâncias e costuras.

Artistas contemporâneos, como Douglas Gordon, Steve McQueen, Eija-Liisa Ahtila, Pipi-lotte Rist e, no Brasil, Eder Santos, Dias e Riedwig, entre outros, passaram a usar as pesquisas sobre imagem, incluindo as técnicas de processamento, para produzir obras plásticas e apresentá-las em museus e galerias.

As obras em formatos cinematográficos sub-

7_ Frase usada por vários autores e sem data. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/osdiascomele.htm>. Acesso em: 19 ago. 2014

vertem não só a linguagem videográfica, mas o ritual das salas escuras e confortáveis para assisti-las. O cinema/vídeo abre-se para uma cadeia infinita de possibilidades do, assim denominado pelos críticos, cinema de exposição. Este coloca novas questões para a arte do vídeo, chamado pelo teórico francês Philippe Dubois (2004, p. 28), nos estudos do cinema, de a “máquina de questionar imagens”. Dubois ainda diz: “decididamente, o vídeo é de fato um estado do olhar: uma forma que pensa”.

O vídeo documental cumpre seu papel ao ser pulverizado pelas telas, ao apresentar instrumentos para a sociedade repensar-se e refletir sobre certas injustiças encobertas. É uma forma de atuar na realidade, dentro e fora da tela, uma forma lenta, porém possível e concreta.

Trabalhar com documentação fílmica é também uma possibilidade de intervir no sistema midiático, que envolve toda a rede de dispositivos tecnológicos comunicacionais, como cinema, televisão, computadores, rede de internet e dispositivos móveis. Assim, “a prática do filme documentário pode (e deve) ser o lugar da contestação e da mudança” (NICHOLS, 1991, p. 12).

Porém, na construção de filmes documentais, uma questão relevante é: *Qual o cenário que realmente importa alcançar dentro de um universo social? Cabe ao artista dedicar sua atenção principal aos mecanismos maiores, como a linguagem, a ideologia e o inconsciente para mostrar a realidade que não podemos ver, e às vezes nem queremos ver. Para isto, a mediação da linguagem fílmica é fundamental, pois sem ela não conseguiríamos unir o nosso imaginário ao real, ao que não temos acesso, e isto é fundamental. Outras questões são: Que procedimentos devemos usar para atingir a consciência do público? E, como oferecer a melhor possibilidade para a intervenção na realidade de um grupo social?*

O público é integrante da pesquisa artís-

tica e seu olhar torna-se cada vez mais parte da construção e do objetivo a ser percorrido. Segundo Machado, desde Melié, a invenção da “fotografia animada” tornou-se o lugar onde se “podia criar uma nova modalidade de espetáculo, capaz de penetrar fundo na alma do espectador, mexer com os seus fantasmas e interpelá-lo como sujeito” (MACHADO, 1997, p. 18).

Se os documentários são meios de gerar testemunhos, de organizar documentos, cabe também abordar o papel do filme documental como construção de arquivos, e trazer as palavras de Cecília Salles, onde ela afirma que “documentos oferecem possibilidades de testar hipóteses” (SALLES, 2008, p. 57). Não são aquilo que representa algo, são objetos em si carregados de história, fazem parte do percurso de construção desta, pois funcionam como um banco de ideias armazenadas, são como possibilidades guardadas, porém prontas para serem reativadas.

Quando conectada a questões sociopolíticas, a produção documental apresenta a possibilidade de expandir seu alcance comunicativo acerca da necessidade de o público pensar para além dos meios controlados pela mídia. Esse “pensar-repensar” tem o potencial de dilatar a consciência para a elaboração de outras lógicas, para novos modos de conquista e criação de espaços de discussão. Trata-se de uma possibilidade de reavivar a relação emocional da sociedade com o espaço sociopolítico, com sua cidade e seu país, sabendo que o espectador se alimenta do imaginário proposto a cada novo cenário apresentado.

Pode-se considerar que a produção documental é uma espécie de reapresentação de múltiplas realidades como campos de possibilidades, permeáveis ao acaso e com um dinamismo que se distancia, cada vez mais, da ideia de documento como arquivo em seu formato tradicional. Esse tema será retomado ainda neste capítulo.







1.2 Tradução: estratégia que estrutura a criação artística

O processo de tradução articula-se no confronto e nas possíveis conexões entre diferentes linguagens. A tradução assume a forma de um procedimento de interpretação entre duas ou mais linguagens, com o propósito de identificar questões comuns entre elas, mas também o contraponto, explicitando diferenças, deslocando dispositivos de poder dos sistemas políticos, sociais, capitalistas e históricos de representação das diferentes sociedades no mundo.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos tem discutido o tema, afirmando que a “ideia e sensação da carência e da incompletude criam a motivação para o trabalho de tradução” (SANTOS, 2004), pontuando que:

Se são múltiplas as faces da dominação, assim como múltiplas são as resistências e os seus protagonistas [...] necessitamos é de uma teoria de tradução que torne as diferentes lutas mutuamente inteligíveis e permita aos actores coletivos “conversarem” sobre as opressões a que resistem e as aspirações que os animam. (SANTOS, 2000, p. 27).

O que propicia a leitura de linguagens, gerando um novo resultado híbrido a partir da inter-relação entre formas distintas, é justamente o trabalho de tradução. Trata-se da intersecção entre os diferentes pontos de vista, entre as diferentes formas de expressão, que se atualizam continuamente, gerando não raramente novas linguagens. O procedimento é capaz de produzir um pensamento crítico, de modo que a sociedade possa redimensionar a noção de política e de cidadania. De maneira mais ampla, pode-se dizer que a tradução é tanto um procedimento intelectual quanto político, que apresenta o poten-

cial de modificar a condição de invisibilidade, daqueles quase nunca reconhecidos em suas ações como produtores atuantes de racionalidades e subjetividades. Sendo assim, a tradução é também um operador que tem como objetivo a busca de conexão, de compreensão entre culturas e pensamentos distintos, permitindo refletir sobre as redes de pensamentos que se hibridizam e encontrando seus elementos comuns.

Deste princípio de incompletude de todos os saberes decorre a possibilidade de diálogo e de disputa epistemológica entre os diferentes saberes. O que cada saber contribui para esse diálogo é o modo como orienta uma dada prática na superação de uma certa ignorância. (SANTOS, 2002, p. 250)

O procedimento de tradução é também fundamental na criação. Sabe-se que, na arte, a produção de imagens foi usada para representar, reproduzir, mas também para documentar e traduzir passagens históricas, religiosas, políticas e cotidianas.

Não se trata apenas de inovações tecnológicas. Segundo Santos:

Toda teoria crítica está na convicção de que é possível superar aquilo que é criticável, aquilo que nos causa desconforto, inconformismo ou indignação. O desconforto, inconformismo ou indignação com o que existe faz com que nos obriguemos a interrogar criticamente nossa sociedade e buscar alternativas fundadas nas respostas que dermos a essas interrogações. (SANTOS, 2000, p. 27).

A tradução é o procedimento que permite criar associações e compreensões recípro-



cas por meio das experiências. “Há uma fala secreta no silêncio que torna a tradução próxima da criação [...]” (GREINER, 2010, p. 15). É preciso interrogar a lacuna, o vazio, o silêncio que fala, ao mesmo tempo que reprime, deixa em suspensão, confunde e altera acontecimentos, contextos e sentimentos. Há momentos em que o silêncio aceita e conforta, mas há outros em que assusta, engana, pergunta e responde ao mesmo tempo. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2007), a gestão do silêncio e a tradução do silêncio são as tarefas mais difíceis do trabalho de tradução.

Traduzir não consiste, evidentemente, em transformar literalmente uma linguagem em outra. A tradução constrói o discurso e, ao mesmo tempo, o desconstrói. É um processo que promove abertura dinâmica, interligando camadas de uma rede de informações em trânsito, que incorpora o outro e devora o inconformismo estático. Trata-se de uma reconfiguração, onde as estruturas se metamorfoseiam, criando novas interpretações e novas estratégias.

O fluxo de imagens é sempre singular e localizado; por isso, para entendê-lo, é importante reconhecer as relações e interrogar acerca das conexões do contexto e não apenas da obra.

A montagem é uma das estratégias fundamentais na construção de um filme documental e esta implica um longo e complexo processo de tradução. É uma operação que organiza imagens, sutura tempos, olhares e desejos.

O que está em questão é a criação, a abertura de possibilidades para uma estrutura baseada na diversidade, desmontando combinações da estrutura binária de poder. É preciso destrinchar e mapear que tipos de relações são possíveis entre diferentes conhecimentos e desmontar ou ultrapassar as linhas abissais que construíram o pensamento das sociedades.

A montagem passa a ser também uma tradução para o estudo das relações entre filme e realidade, entre arte e vida. Segundo Sousa Santos (2000, p. 27), “não há um princípio único de transformação social [...]. Não há agentes históricos únicos nem uma forma única de dominação”.

O vídeo documental pode ser um vestígio de vida, de uma realidade transitória. Trata-se de um objeto que se articula onde os documentos são arquivos que produzem outros arquivos. Segundo Foucault (2005, p. 145), arquivo é o “conjunto de discursos efetivamente pronunciados”, não é o reflexo de uma realidade material, é “aquilo que pode ser enunciado, aquilo que pode ser dito”. São todos esses sistemas de enunciados, acontecimentos de um lado, coisas de outro, que Foucault chama de arquivo (FOUCAULT, 2007, p. 146). Neste caso, vale a pena pensar o uso de imagens como arquivo, e as relações que elas carregam como documento, pois sozinhas elas dizem muito pouco. Precisam, por meio da edição, da montagem, ser colocadas em relação a outros contextos, outras temporalidades e outros testemunhos.

Philippe Dubois (2004) aponta questões importantes sobre como elaborar filmes. Pode-se dizer que a construção de documentários é um processo aberto, em que mudanças acontecem e camadas são agregadas até que se encontre o formato desejado. A sobreposição de camadas de imagens, de conceitos e mesmo de sons remete à ideia de espessura em termos também físicos, dando a ideia de aglomeração. Dubois enfatiza a espessura na montagem, dizendo que construir imagens fílmicas implica a mixagem de camadas, na sobreposição de planos, de transparências, de recortes e justaposições, produzindo efeitos de profundidade na imagem, no plano, que podem contribuir para os efeitos visuais e as impressões da

realidade fílmica construída. A profundidade da imagem, ou seja, esta sobreposição de camadas e fragmentos, segundo Dubois, tem a ver com a espessura da imagem também em termos de “potência de sensação, de emoção ou de inelegibilidade, e vem da sua relação com a exterioridade” (DUBOIS, 2004, p. 45). Dubois explica que, em planos-sequência entrecortados, “em lugar de obedecer a uma sequência linear de planos, as imagens videográficas são ‘coladas’ umas sobre as outras, ou umas ao lado das outras, ou ainda umas dentro das outras, e sempre dentro do mesmo quadro” (DUBOIS, 2004, p. 15).

Além da questão da espessura colocada por Dubois, outros pontos fundamentais são apresentados por Giorgio Agamben (1995). Para ele, a questão principal do filme é a montagem, a qual funciona como uma das “hastes do cinema”, apresentando a possibilidade de a imagem ultrapassar a realidade em que foi produzida e assumir outras identidades, outros formatos. Segundo Agamben, este processo pode se dar em duas condições: na repetição e na interrupção que, juntas, formam um único sistema de representação e reconstrução por meio da imagem. A composição técnica não mudou, mas a montagem tomou frente, tornou-se a forma definitiva de “amarrar” todo o processo de tradução visual, verbal, conceitual e sonoro, mostrando-se como tal.

De acordo com Agamben (ibidem), a repetição não é uma reconstrução dos fatos iguais aos da realidade original, e nem poderia ser; segundo ele, “repetir” é tornar possível de novo. Assim, o segundo elemento da montagem de um filme que apresenta a possibilidade de a imagem ultrapassar a realidade em que foi produzida, é a interrupção, o corte. O corte determina o que será aproveitado e o que será retirado do filme, mas é também o que deter-

mina o intervalo de tempo colocado entre cada um. O espaço de tempo proporciona o prolongamento e a “hesitação entre imagem e significado”. A interrupção não é uma questão meramente cronológica, mas tem em si o poder de atuar na imagem, enfatizando não só a narrativa, mas estimulando as diferentes sensibilidades.

Autores que transitam por diferentes áreas de conhecimento têm discutido as questões da interrupção. Na poesia, a interrupção, para Paul Valery, (apud Agamben, ibidem) prolonga a hesitação entre o som e o significado e, para Guy Debord, a interrupção prolonga a hesitação entre imagem e significado, tornando mais forte o discurso construído.

O processo de tradução resulta numa montagem narrativa de diferentes vozes e, segundo Machado (2003), são as vozes que fazem as asserções no documentário; e ele coloca: “A voz dialógica das entrevistas, a voz do depoimento, a voz dos arquivos das imagens, a voz dos diálogos ou monólogos no mundo.” (MACHADO, 2005, p. 86). Além dessas vozes citadas por Machado (2003), temos também a voz dos sons, dos ruídos urbanos, da música e muitas outras.

Cabe lembrar também que, ao lidar com os documentários, estamos falando de um recorte atual sobre algo que já passou, sendo assim, a tradução também engloba as diferenças de temporalidades. Cada vez mais elaborados em forma de ensaios, os documentários surgem como objetos de pensamento, de reflexão sobre os diferentes modos de se ver o mundo; traduzem passagens, acontecimentos e experiências. Segundo Greiner (2010), “a chave encontra-se em como traduzir o passado, sendo este um recurso de ativar o futuro”, e diz que essa seria uma forma para gerar dinamicidade, de colocá-lo em trânsito novamente.

Documentos e testemunhos, mas também impressões sobre o mundo, são os dados cole-

tados que precedem a obra. O que vem depois como desdobramento é o objeto final, carregado da proposta de revisão de valores.

No âmbito social, ainda de acordo com Santos (2002, p. 274): “O tipo de transformação social [...] exige que as constelações de sentido criadas pelo trabalho de tradução se transformem em práticas transformadoras.”. Vejo o documentário na arte como uma dessas práticas.

Com seu potencial de proporcionar ao público ferramentas que lhe permitem esclarecer e entender melhor o mundo em que vive, o cinema documentário consolida sua função social expondo a realidade sobre os jogos de interesses que atravessam toda a sociedade.

O processo criativo de experimentação estimula o artista não só a pensar a realização do filme, mas a gerar análises críticas e visões de mundo singulares sobre os temas abordados. É igualmente importante compreender o potencial de participação da arte no debate político contemporâneo, quando os limites da arte tradicional tornaram-se fluidos, em termos visuais, narrativos e conceituais.

A tradução situa-se na mediação entre o mundo e o homem; dá-se a partir da reflexão de diferentes vozes; mostra-se um procedimento capaz de gerar sentidos e encontrar direções, de criar associações e compreensões recíprocas entre as experiências e os acontecimentos. A tradução é, ainda, “um trabalho emocional, porque pressupõe o inconformismo perante uma carência decorrente do caráter incompleto ou deficiente de um dado conhecimento ou de uma dada prática” (SANTOS, 2002, p. 37).

Traduzir é também uma forma de ativar o sentido e o significado de acontecimentos à margem e com pouca visibilidade; é construir mapas sensíveis, visuais e sonoros e, por meio dessa construção, ati-

var partes da memória social e coletiva. É uma forma de rever um passado que invade o presente, apresentando possibilidades de se pensar o futuro. É uma construção capaz de gerar no espectador mapas de ideias ativados por sentidos, raciocínios, muitas vezes adormecidos.

Como agente transformador, a tradução pode potencialmente promover, por meio da produção artística, discussões públicas, mudanças sociais, revisão de valores políticos, construindo-se também a partir da interpretação dos diferentes discursos sobre o mundo em que se vive. Com seu potencial de proporcionar ao público ferramentas que lhe permitem esclarecer e entender melhor o mundo em que vive, a arte consolida sua função crítica e social quando se mostra capaz de expor a realidade sobre os jogos de interesses que atravessam a sociedade. Pode oferecer ao espectador informações políticas que lhe propiciem encontrar respostas e usar essa experiência para repensar sua própria identidade. A obra de arte, por sua vez, é um testemunho que surge como desdobramento dessas informações mediadas e traduzidas.

Se a finalidade é criar práticas ou estratégias que possam atuar na sociedade, a tradução precisa trabalhar no sentido de gerar “zonas de contacto capazes de tornar porosos e, portanto, permeáveis” (SANTOS, 2004, p. 80) discursos e saberes entre diferentes situações e condições da vida humana:

O tempo em que vivemos, cujo passado recente foi dominado pela ideia de uma teoria geral, é talvez um tempo de transição que pode ser definido da seguinte maneira: não precisamos de uma teoria geral, mas ainda precisamos de uma teoria geral sobre a impossibilidade de uma teoria ge-

ral. Isto é, precisamos de um universalismo negativo que possa dar lugar às ecologias de saberes e práticas transformadoras. (SANTOS, 2004).

Cabe apostar em possibilidades de mudança, promover debates, atuando horizontalmente e com o devido respeito a cada cultura. Porém, para que se estabeleça um diálogo fértil, há que se mapear o tema em questão reconhecendo qualidades e fraquezas. Nesses termos, será necessário um enorme esforço de aceitação e reconhecimento de todas as partes, para que certas transformações realmente se concretizem. “Essa tarefa implica um vasto exercício de tradução para expandir a inteligibilidade recíproca sem destruir a identidade dos parceiros da tradução.” (SANTOS, 2004, p. 80)

É uma forma de flexão, de “mobilidade”, sem deixar de ser também uma forma de reflexão. É uma potência que implica um processo de investigação e, conseqüentemente, de dessubjetivação e subjetivação, caracterizado por sua condição estrutural móvel, maleável e repleta de sobreposições. É a produção contínua de novas possibilidades, é a relação de novas forças, que surge no pensamento livre e nômade, capaz de se reinventar e de se multiplicar constantemente.

A mobilidade, pensada também como uma forma de tradução, estrutura-se nas possibilidades flexíveis e abertas em todas as direções, admitindo conceitualmente uma multiplicidade de pontos de vista. É um conceito que apresenta uma saída para a lógica binária que divide o mundo entre o bem e o mal; apresenta uma alternativa possível para se criar, se repensar o sistema político, religioso, capitalista, que recusa tudo aquilo que o tira de sua ideia central, de suas crenças e de sua forma de organização.



1.3 A linguagem como dispositivo de poder

Para se falar da linguagem como dispositivo de poder, é preciso entender o cenário de invisibilidades das informações e dos acontecimentos. Início esta discussão a partir do pensamento sobre dispositivo de poder segundo Giorgio Agamben. Em seguida, abordo o conceito de fraude cognitiva conforme as reflexões de Henri Atlan, e falaremos sobre o poder da imagem de acordo com as colocações de Gilles Lipovetsky.

Segundo Agamben (2009, p. 40), dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. E afirma: “hoje não haveria um só instante na vida dos indivíduos que não seja modelado, contaminado ou controlado por algum dispositivo” (AGAMBEN, 2009, p. 42).

Dentro desse processo, vale enfatizar mais uma vez o forte papel dos meios visíveis e invisíveis de comunicação de massa. São poderosos dispositivos que, com todo o seu poder de alcance, poderiam ser utilizados para convocar a participação da sociedade em torno de mudanças ou melhorias de interesse comum. Sendo assim, torna-se importante incentivar a produção e a pulverização de filmes documentais que valorizem as diferenças, as individualidades, no trabalho e no desenvolvimento de um pensamento crítico, com o objetivo de provocar mudanças, estimular a consciência crítica e reduzir as lacunas sociais.

No que diz respeito às invisibilidades, a linguagem, além de ser um complexo sistema de comunicação humana, é também um dispositivo invisível, pois inclui “discursos, leis, medidas políticas, proposições filosóficas [...] é tanto o dito como o não dito [...] é a rede que se estabelece entre esses elementos” (AGAMBEN, 2009, p. 28).

Henri Atlan também entende a linguagem como um dispositivo de poder e afirma: “A moeda como a linguagem é signo, ela é signo do valor dos objetos trocados” (ATLAN, 2010, p. 48). Segundo Atlan, explora-se o domínio da linguagem da mesma forma que se explora o domínio dos objetos mercadológicos. A linguagem pode ser entendida também como um dispositivo capaz de confundir pessoas – ao invés de esclarecer –, de enganar e de gerar desvios invisíveis, criando um panorama confuso, confundindo-as e deixando-as sem condições de compreensão, vulneráveis em termos sociais e políticos. Os desejos individuais de possuir e dominar, de criar e de consumir crescem e, segundo Atlan (2010), em busca desta conquista, a qualquer custo, instituiu-se o que ele chama de fraude cognitiva, ou seja, a enganação. Trata-se de um jogo que põe as questões de veracidade em dúvida, e no qual a sociedade, confusa, passa a aceitar a possibilidade de mentiras e de erros encobertos. O resultado é uma grande corrosão da confiança, que contamina a todos. De acordo com Atlan, esse jogo enganoso torna-se um dispositivo de controle político invisível e tem um alcance muito mais extenso do que acreditamos, pois não fica limitado às trocas comerciais. Uma palavra trocada, mentirosa, fraudulenta, errada, intrusiva, humilhante pode realmente trabalhar como “mercadoria” sobre a qual podemos enganar ou ser enganados. Digo isso, pois a mentira impede a compreensão dos fatos e, portanto, a capacidade de escolha de caminhos de forma íntegra.

O que parece é que, a partir desse jogo fraudulento, contínuo e sem regras, gerou-se uma população anestesiada, que confunde verdades e mentiras, abrindo mão de contestar e de atuar como cidadãos. Este é um processo que, com o passar do tempo, se configurou e autorizou uma ética social onde os concei-

tos de certo e errado, os limites morais, se diluíram para um grande número de pessoas.

Segundo Atlan, da mesma forma que existe a fraude na compra e na venda, existe também a fraude nas palavras. Essa fraude, em palavras, não pode ser medida, nem seu alcance ou seus efeitos podem ser delimitados. O que se pode ver é que a reverberação contínua deste sistema fraudulento, que estende seu alcance ao ambiente social e político, alterando e contaminando a população, aos poucos, faz com que a capacidade dos sujeitos envolvidos e cidadãos de definir os limites da realidade se desfaça. De acordo com Atlan, entendemos a mentira e a enganação como uma agressão à integridade, um atentado à dignidade da pessoa e, conseqüentemente, à sociedade.

[...] as classes burguesas, dominantes, apoiam a hipocrisia política, endossam e reiteram em suas práticas a ausência de direitos sociais, fortalecendo a impunidade e a corrupção dos governantes – tende a ser uma sociedade que produz, ao mesmo tempo, a cultura da violência e a sua banalização (PERALVA, 1995).

Com a aparente institucionalização deste jogo de poder e da reverberação contínua de um sistema fraudulento de comunicação, o processo de manipulação social, nesses termos, se fortalece. Eleggem-se determinados saberes e determinados modos de organização, privilegiando os interesses das classes dominantes, tornando estes os grandes dispositivos de poder invisível. Sobre o cenário atual, completa Santos:

A verdade é que vivemos a hora dos grupos e classes dominantes, cujo poder parece demasiado forte para poder ser desafiado, e nunca tanta força esteve ligada a tanta ausência de projeto. A democracia, que aparentemente controla o seu poder, parece sequestrada por ele.

Vivemos um tempo de explosão da precariedade, obscena concentração da riqueza, empobrecimento das maiorias. (SANTOS, 2010, p. 152).

Promessas infundáveis, enganações, podem ser associadas, dentro de um conjunto, a feridas, e palavras enganadoras, a diferentes formas de agressões à integridade de comunidades menores e mais frágeis. A fraude cognitiva, a mentira, pode ser uma forma de roubar a dignidade do outro, gerando ódio, aumentando as barreiras e as diferenças sociais, separando o grupo ao invés de unir, enfim, produzindo uma grande lacuna.

Torna-se fundamental gerar formas que permitam a reconfiguração de novos códigos, mas primeiro é preciso “recuperar a capacidade de espanto”.

Cabe à arte atuar neste jogo cênico de regras eleitas, propor saídas para um sistema distorcido, onde o que é invisível e fraudulento, ou seja, a lacuna, fundamenta o visível, isto é, fundamenta a vida e o universo social. O pensar-fazer na arte é capaz de produzir conhecimento e, assim, construir pontes de reflexão para a construção de uma consciência política mais justa. A produção artística tornou-se uma necessidade, no sentido de restituir mentes críticas para a sociedade de hoje, capazes de elaborar mediações entre as teorias prontas e abertura para novas possibilidades.

O século XX foi marcado pela aguda transformação do modelo de organização social, devido ao poder da linguagem invisível, mas, principalmente, ao grande desenvolvimento dos dispositivos tecnológicos e o conseqüente crescimento do poder da mídia. Sabe-se que, além do rádio, do cinema e da televisão, já existentes, os computadores domésticos, os aparelhos celulares e a popularização das conexões em rede tomaram conta do cenário contemporâneo.

Com o crescimento dos aparatos eletrônicos, o culto à imagem foi estimulado e impulsionado enormemente, junto com a linguagem visual e toda a bagagem que esta imprime; a imagem foi se adaptando aos novos dispositivos e passou a ser transmitida e pulverizada em grande escala para a sociedade, se expandindo para os diferentes formatos. A expansão das telas através dos aparatos eletrônicos multiplicou a existência da imagem, configurando um hábito que se espalhou por toda parte, entre ambientes e pessoas.

Sobre a questão da expansão e do uso da imagem, segundo Lipovetsky (2010), é importante destacar que a produção imaterial e estética, por meio da imagem em movimento, não deixou de emergir, cresceu e abriu novas fronteiras: o culto ao visual e ao espetacular. Conforme suas palavras, “o espírito do cinema é o que atravessa, irriga e alimenta as outras telas” (LIPOVETSKY, 2010, p. 23); é como se o cinema fosse a “matriz” deste sistema.

Essa afirmação deve-se ao significativo número de telas espalhadas por todos os cantos do mundo, perpassando a cultura, construindo uma determinada estética, apoiando ou criticando a política; enfim, estabelecendo novos padrões de vida à sociedade, de forma geral. Desta forma, “o espírito do cinema acompanha a globalização dentro da sociedade invadida pelas telas” (LIPOVETSKY, 2010, p. 23).

Torna-se importante abordar a expansão do uso da imagem em seu contexto, pois esta impulsionou a produção na direção dos novos dispositivos eletrônicos, construiu hábitos sociais, reconfigurando modelos e pensamentos. Passou a alcançar, individualmente, as pessoas em seus computadores e dispositivos pessoais, e a crescente “fábrica de imagens” espalhada pelo mundo passou a determinar, sem muito se preocupar com o resultado, mudanças éticas e estéticas, históricas e sociais, remodelando a sociedade dentro de um controle invisível.

Inicialmente, a sociedade aderiu rápido e integralmente às facilidades oferecidas pelos dispositivos eletrônicos, a todo o universo de informações que se abriu e, em seguida, passou a agir, em grande parte, sob as diretrizes tecnológicas e sob o tráfego de informações disponibilizado e muitas vezes controlado. Esse tráfego cresceu diariamente em todas as áreas, incluindo as ciências, as artes, a política, a pesquisa em geral, tornando-se um local de compartilhamento em fluxo contínuo, um local de troca de informações em rede mundial em termos de texto, de imagem fotográfica e vídeo.

Desde o início da expansão tecnológica e pela facilidade de alcançar grandes massas, esses dispositivos passaram a ser também de uso político para o controle social. Torna-se essencial para a sociedade questionar: quem produz o conhecimento que está sendo oferecido, quando, qual o objetivo e a quem se destina.

O desenvolvimento tecnológico trouxe enormes avanços e melhorias para a sociedade contemporânea, mas também trouxe consequências: tornou-se um divisor de águas. A dinâmica em que o ser humano constrói o meio e o meio constrói o homem é uma via de mão dupla, cuja prática trouxe ganhos e perdas para a sociedade como um todo. A mídia, com toda a força de mostrar e esconder, de selecionar, de aumentar ou diminuir o poder dos acontecimentos, expandiu-se pelos dispositivos e passou a ser um grande mecanismo de poder em espaço invisível, provavelmente o maior.

O processo de virtualização dos meios de comunicação com o uso dos dispositivos criou mais que a extensão do corpo, criou a extensão no espaço, transformando-se também numa ferramenta de ação. Pode-se dizer que as bases da coexistência humana, na sociedade contemporânea, foram remodeladas em um caminho sem volta. Hoje, o estabelecimento midiático da cultura de massas, o meio comunitá-

rio e comunicativo pelo qual a sociedade se forma, se informa e trabalha gerou uma nova lógica de organização e se tornou também um mecanismo de modelagem humana.

Sobre a revolução tecnológica, principalmente sobre as novas bases de coexistência humana, Pablo Gonzalez Casanova afirma que os trabalhadores intelectuais, envolvidos pela evolução da ciência, da tecnologia e do conhecimento, tornaram-se grandes empresários estrategistas do poder. Esta nova forma de vida, pautada nos meios de comunicação, através da rede e de dispositivos, permitiu uma forma consensual, praticamente invisível, de domesticação e educação humana:

[...] o sistema de poder capitalista, repleto de estruturas articuladas no mundo contemporâneo, foi incrementado pelas máquinas de comunicação, de controle, de informação, interagindo diretamente com o comportamento humano e vinculando, de forma até então definitiva, o destino do homem e das máquinas tecnológicas (CASANOVA, 2004).

Como resultado, houve o crescimento do controle invisível, o direcionamento das massas e o conseqüente enfraquecimento do poder político da sociedade. Se uma sociedade é formada por indivíduos que buscam compreender o que se passa no mundo, em seu país e em sua cidade, somente por intermédio dos meios de comunicação de massa, de fato, eles ficam massificados pelas informações distribuídas pelos dispositivos. Os dispositivos de comunicação, desenvolvidos para ampliar a rede de informações e conhecimentos, acabaram se transformando em dispositivos de controle e poder do estado, uma vez que estão instalados em todos os espaços da cidade e mesmo dentro das casas de cada família, pulverizando informações de interesse político e capitalista, entre outras.

De acordo com Lipovetsky “a rede das telas

transformou nosso modo de vida, nossa relação com a informação, o tempo-espaço e o consumo: tornou-se um instrumento de comunicação e informação, um intermediário quase inevitável na nossa relação com o mundo e com os outros. O ser é cada vez mais ligado à tela e interconectado nas redes.” (2010, p. 251).

Cabe compreender que, uma vez que a sociedade configurada como grupo perdeu sua força, aumentando a lacuna do poder social, a vida individualizada ganhou espaço. A cada dia que passa, um maior número de pessoas está fechada em suas casas, seus escritórios, atrás de seus computadores, suas telas, trabalhando e se comunicando com o mundo: fazem grande parte de seu dia e de sua vida através da rede. A rede, por sua vez, como base de informação para dispositivos comunicacionais de grande alcance, com seu potencial político, passou a atuar na tentativa de direcionar e controlar os indivíduos menos esclarecidos e a sociedade, tecendo uma teia de interesses com “seus pares”, ou seja, com os grandes empresários, donos do poder capitalista e o estado. Desta forma, a sociedade contemporânea, conduzida pelo jogo invisível do poder, torna-se cada vez mais condescendente e inerte em termos de grupo. Segundo Jean Baudrillard (2001): “Estamos trabalhando na desinformação da nossa espécie por meio da nulificação das diferenças”. E ele argumenta que “[...] por meio do sistema escolar, da mídia, da cultura e da informação de massa, seres singulares tornam-se cópias idênticas uns dos outros. É este tipo de clonagem – clonagem social, a reprodução industrial de coisas e pessoas [...]” (BAUDRILLARD, 2001, p. 31). E sintetiza que: “trabalha-se na direção do monopensamento”.

Esse processo aumenta a vulnerabilidade social, oferecendo condições favoráveis à atuação manipuladora dos meios de comunicação, da política e de todo o poder que vem camuflado neles.

PAINEL
FH-3



PAINEL
FH-1







MUDDAMOS PARA

1.4 Testemunho e memória: pontos de partida para um repertório poroso

A possibilidade de testemunhar é talvez a única forma de fazer viver acontecimentos que não puderam ser vistos. A testemunha narra histórias baseadas em recortes da realidade; porém, o relato traz em si a potência da reflexão sobre o que foi calado. Testemunhar implica ativar lembranças e entender a fragilidade do poder de fixação destas em relação à passagem do tempo. Carregadas da falsa impressão da veracidade das lembranças, as narrações se apresentam em permanente estado de alteração, pois o tempo coloca a memória em movimento, modificando-a a cada novo relato. Uma das possibilidades de ativar o passado é a produção artística em seu formato documental, pois esta trabalha a dificuldade do testemunho, interrogando o vazio, o silêncio e a lacuna, sendo estes índices de realidade. Para construir documentários, é preciso desvendar testemunhos e arquivos, reencontrar os pontos de conexão da memória com a realidade e tecer relações.

Dar um testemunho se refere diretamente a narrar acontecimentos verídicos do passado, vividos ou presenciados por aquele que se propõe a falar. A testemunha narra, a partir de lembranças, de recortes da realidade, o que é possível dizer. O testemunho, porém, traz em si a potência da reflexão sobre o indizível, sobre as vozes aparentemente ocultadas e silenciadas. Mesmo se referindo a uma situação real, ele transita entre o que é possível dizer e o que diz de fato. Testemunhar é um processo que implica uma seleção consciente ou inconsciente daquilo que foi presenciado; é capaz de restituir fragmentos, unir restos, esclarecer, organizar e reconstituir parte da consciência social e histórica.

O filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu livro *O que resta de Auschwitz*, coloca

que o testemunho é a lacuna, é sempre o que não está presente, é o próprio resto. Para ele, o verdadeiro testemunho é o daquele que não sobreviveu aos campos de concentração para testemunhar, chegou ao fim, de fato, sem poder falar. Os sobreviventes que testemunharam, o fizeram somente pela impossibilidade de a verdadeira testemunha dar seu relato. As testemunhas são:

[...] uma minoria anômala [...] que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocam o fundo. Quem o fez [...] não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. (LEVI, 2004 APUD AGAMBEN, 2008, P. 43).

Após um trauma, a mente, repleta de lembranças que não se apagam, resiste por meio da memória, investigando restos e maneiras de estas lembranças serem revistas, remontadas, reavaliadas dentro de suas singularidades. A dimensão da experiência é o que normalmente se perde durante o relato. Mesmo assim, ainda o que mais se aproxima da dimensão real são os testemunhos dados pelos sobreviventes.

O testemunho é uma realidade que foge, em grande parte, do controle de quem fala, pois está continuamente sujeito às interferências da temporalidade e da condição psíquica. No entanto, o ato de relatar é uma forma de trazer de volta a experiência, de fazer viver, com a possibilidade de realocá-la; é também uma maneira de homenagear a memória dos que não sobreviveram.

Em sua condição de narrador impossibilitado de narrar depois de um trauma, o testemunho questiona o enunciado gerado e

deixa no ar um espaço vazio. A pessoa que narra está sempre em estado de suspensão, pois se encontra impedida de expressar integralmente sua experiência. Para Agamben (2008, p. 147), “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer, é uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar”.

Se o verdadeiro testemunho é indizível, o que é falado é somente o que é possível, e não o essencial. Pode-se dizer que o essencial não foi falado nem arquivado, não se encontra em lugar nenhum; o que se encontra arquivado são, portanto, fragmentos, restos e lacunas, onde o essencial pode estar sempre escondido.

De acordo com Agamben (2008, p. 42), “o testemunho traz uma lacuna. Sobre isso, os sobreviventes concordam.”. Nesse sentido, Greiner (2010, p. 57) acrescenta que: “A lacuna que aprofunda a fissura é a do querer-dizer e não-poder-dizer, do gesto que deixa de comunicar e expõe a própria impotência”.

O testemunho é, neste sentido, uma forma de documentar acontecimentos, de construir a história; porém, a memória documental pode ser também um dispositivo político de poder, pois seleciona aqueles que merecem permanecer na memória pública. Aqueles que não são dignos de serem documentados, pelos interesses políticos, correm o risco de serem apagados definitivamente. Como pontua Vladimir Safatle (2010, p. 252): “Se há algo que a história nos ensina é: os mortos nunca se calam. Aqueles cujos nomes o poder procurou anular sempre voltam com a força irreduzível dos espectros”. E afirma, ainda:

Por mais que todos procurem se livrar dos mortos, matando-os uma segunda vez, matando-os com essa morte simbólica que con-

siste em dizer que a morte deles foi em vão, [...] que não merecem ser objetos de memória coletiva, os corpos retornam. (Safatle, 2010, p. 252).

O discurso testemunhal parte sempre da relação com um passado que é revisitado; pode ser manipulado e investido de maior ou menor ênfase em determinado detalhe, dependendo da intenção e do objetivo da fala. Sendo um relato, nunca se trata de uma situação em sua origem; porém, existe a chance de reconstituir partes do passado e, finalmente, encontrar uma direção para o presente e para o futuro.

A história conjuga vários eixos temporais, baseada em documentos e testemunhos. Uma vez que consideramos testemunho com lacunas, é imprescindível olhar o jogo entre história e testemunho, e não aceitar um fato testemunhado como aplicação definitiva para a construção da história. Sabe-se que a fidelidade da lembrança não está diretamente ligada à veracidade dos acontecimentos, e que a memória não está isenta de ser alterada pelas emoções, crenças, por razões políticas ou ideológicas, pela visão do outro, ou mesmo pela própria imaginação.

A possibilidade de testemunhar é a única forma de fazer viver, de trazer ao mundo acontecimentos que muitas vezes não puderam ser vistos, de transmitir fatos que não puderam ser relatados nem lembrados. O testemunho está diretamente ligado à necessidade psicológica que o sobrevivente tem de fazer algo em favor da memória daqueles que não sobreviveram. Imerso no trauma, ele funciona como um catalisador da história, unindo restos de sentimentos, de imagens interiores, de sons que não se apagam, propiciando, desta forma, a ressignificação da experiência por meio da memória. É um trauma que permanece sempre inconcluso, uma situação sem possibilidade

de restauro. Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz, diz:

Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação. (Levi, 2004 apud AGAMBEN, 2008, p. 47-48).

Ele pontua e conclui que “a testemunha poderia se sentir culpada por ter sobrevivido, mas não por ter testemunhado. Eu estou em paz comigo porque testemunhei.” (Levi, 2004 apud Agamben, 2008, p. 27).

Segundo Vladimir Safatle, todos nós temos consciência do que aconteceu nos campos de concentração:

Auschwitz é o nome do genocídio industrial, programado como se programa uma meta empresarial quantitativa. Ele é o nome do desejo de eliminar o inumerável de um povo com a racionalidade instrumental de um administrador de empresas. (SAFATLE, 2010, p. 237).

Torna-se importante lembrar a frase trazida pela memória de alguns sobreviventes dos campos de concentração, frase que, segundo estes, não cessava de sair da boca dos carrascos: “Ninguém acreditará que fizemos o que estamos fazendo. Não haverá

traços nem memória.” (Safatle, 2010, p. 237).

A incompletude que o testemunho tem em si deixa clara a diluição de fronteiras entre as possíveis verdades. Mesmo assim, a condição do testemunho, enquanto resto, torna-se fundamental, mesmo que seja para configurar a impossibilidade de se estabelecer um ponto de encontro entre a realidade e o que está sendo falado.

Segundo Agamben (2008, p. 162): “as testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles”. Dar o testemunho implica a necessidade de materializar algo que é do próprio passado; porém, aquele que narra o que é gravado na memória pode apresentar contextos de uma memória organizada ou não, o que não o impede de se tornar a expressão de um acontecimento. Agamben (2008, p. 132) coloca que: “Se não houver articulação entre o ser vivo e a linguagem, se o eu estiver suspenso nessa separação, então, sim, poderá ocorrer o testemunho.”.

É fundamental compreender a importância do possível testemunho de Primo Levi, em sua difícil experiência de ter sobrevivido ao campo de concentração e, ao mesmo tempo, ter tido que viver trazendo dentro de si as terríveis lembranças dessa experiência. Pode-se dizer que o seu testemunho, em toda a sua impossibilidade de narrar completamente, por ter sobrevivido, pode ser uma forma de se libertar de parte da culpa e do peso por estar vivo, significa aliviar-se do peso da memória em vida. Torna-se essencial a transmissão de sua experiência, pois, segundo Agamben (1998), “[...] a acumulação anônima cresce sobre seu dorso dia após dia, sem que se possa consumi-la ou abrigá-la”.

Neste sentido, verifica-se a potência do testemunho, com a sua impotência de dizer,

adquirindo existência diante da possibilidade de falar. O modo específico pelo qual um sujeito codifica um acontecimento que, de fato, “penetra” em sua mente depende do contexto em que o acontecimento foi registrado, e da maneira pela qual esta lembrança se instala em sua memória. O contexto, de forma particular, não só determina o modo como nos recordamos dos fatos, mas também a emoção que eles produzem. Sendo assim, pode-se dizer que a reconstrução de acontecimentos pela memória coloca questões cognitivas em jogo. Ao testemunhar, acionamos nossos sentimentos e uma seleção de imagens interiores. Mesmo que não seja de forma consciente, o testemunho pode ser entendido como o resultado deste fluxo de imagens mentais, ativadas pelos sentidos (audição, visão, toque, fala e olfato), ou até por um simples movimento.

A cada acontecimento, a memória individual se atualiza, e esse material subjetivo, segue em sua forma singular, construindo e estimulando sentimentos ao mesmo tempo que recupera lembranças passadas. Uma vez que “não existe memória sem emoção” (DAMÁSIO, 2010, p. 78), a condição dessas lembranças está diretamente ligada ao ambiente e ao contexto onde foram produzidas. Pode-se dizer que as emoções regulam, em diferentes graus, a forma como os acontecimentos são guardados no interior de cada um de nós, e que a construção de subjetividade, por sua vez, associada aos sentimentos, organiza esses arquivos interiores, elaborando imagens moldadas pela interferência da emoção. Percebe-se que a memória se configura no trânsito de relações e no plano da percepção, onde as imagens e impressões se atualizam ininterruptamente. A memória é também essencialmente confrontadora, pois implica a ativação de diversas vozes interiores, das vozes narradas, da ausência de voz dos que não podem falar,

da voz pública que não se cala e impõe o exercício constante da memória pela indagação por fatos do passado. Durante a elaboração do discurso, é possível buscar na memória detalhes e indícios de algo que não se apresenta visivelmente; ela pode funcionar dando pistas, tecendo conexões de algo próximo, mas que está fora dela.

Embora saibamos da importância das reconstruções, não esperamos que estas busquem reviver a experiência do passado, mas sim afirmar definitivamente sua possibilidade enquanto ativação do passado e gesto político. Revolver a memória implica não só a ativação de fatos, mas entender a fragilidade do poder de fixação em relação à passagem do tempo, uma vez que o tempo é capaz de diluir detalhes, apagar questões aparentemente menores, alterando arquivos e discursos. Então, temos a falsa impressão de fixação das lembranças, “lembramos de um fato central porque nos esquecemos dos acessórios” (Izquierdo, 2010, p. 16).

O tempo coloca a memória em movimento, apresentando a possibilidade de alteração dos testemunhos, e a natureza seletiva da memória, normalmente, apresenta uma relação desigual de importância, transformando sensações e lembranças em pequenas ou infinitamente grandes. Ao testemunhar, o sujeito seleciona criteriosamente o que deseja falar, escolhe o arquivo que quer trazer como lembrança, e escolhe de forma subjetiva o que vale a pena, ou não, ser lembrado. Ou seja, em nossa memória, “nos esquecemos dos detalhes, mas nos lembramos que foi um momento muito dramático” (Izquierdo, 1997).

Conclui-se que, mesmo se sabendo que a construção da memória é uma condição, uma necessidade humana, esta é uma forma de construir a linha do tempo, da vida e, conseqüentemente, da sociedade e da história.

Em certa medida, entende-se também o objeto de arte como um testemunho, um “docu-

mento” capaz de apresentar um relato sensível, de forma singular, inserido no contexto de seu tempo. É capaz de elaborar todo tipo de representação, mesmo não sendo pensado especificamente para esse fim. Deste modo, torna-se inquestionável a contribuição do objeto de arte, em todas as suas linguagens, para a construção da história.

Cabe, neste contexto, reconhecer o documentário como possibilidade de construção e reconstrução de realidades, pois, mesmo apoiado em fatos reais, ele cria outras realidades misturando documentos, entrevistas e testemunhos. A proposta documental é reencontrar pontos de conexão da memória com a realidade, trabalhando a dificuldade do testemunho e interrogando o vazio que o acompanha. A produção de filmes moldados por uma colagem de referências diversas é capaz de gerar também documentos.

Para construir documentários é inevitável lidar com a memória, seus arquivos, seus testemunhos e sentimentos, não só os visíveis, mas também aqueles soterrados. Trata-se também de um processo de ativar o sentido e o significado de acontecimentos que não estejam, à primeira vista, entre os principais. Construir mapas sensíveis, visuais e sonoros e, por meio desta construção, ativar redes da memória social e coletiva. Documentar é também uma maneira de rever um passado que invade o presente, apresentando possibilidades de pensar um futuro elaborado a partir da crítica reflexiva e da ativação da memória por arquivos e testemunhos. É uma construção imagética que gera mapas de ideias no espectador, pois, durante a recordação, a memória não é passiva. Ela se constrói numa ação delimitadora, perceptiva, elaborada por emoções, por relações que ativam sentidos, raciocínios e ideias.

A memória é reorganizada pela pesquisa documental que ativa potencialidades sociais e políticas, e isso implica em reor-

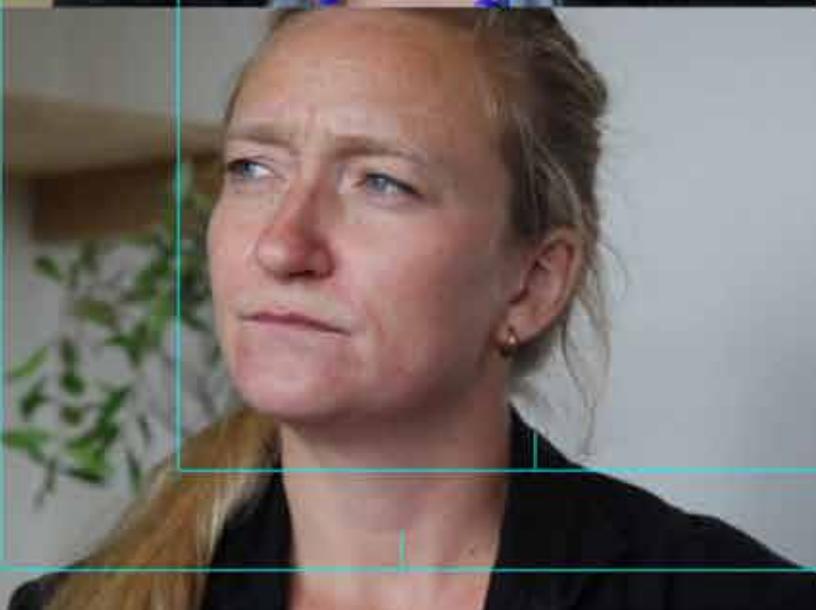
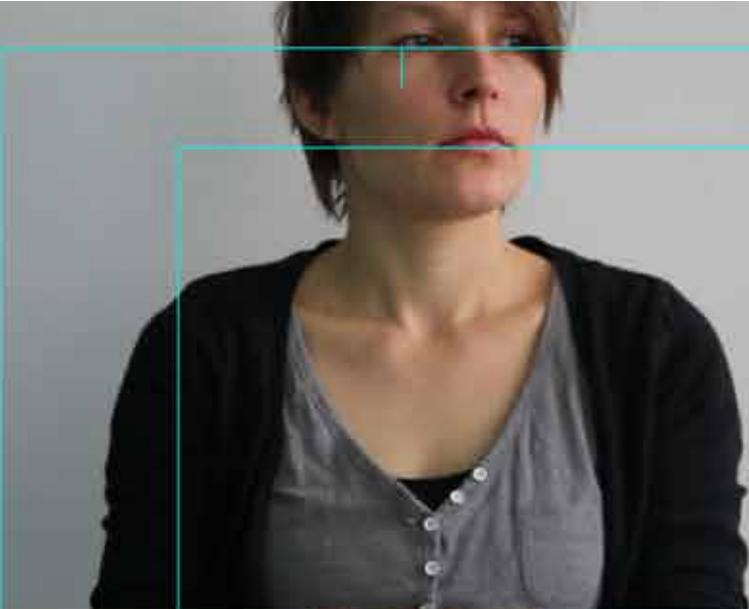
ganizar o pensamento em diferentes tempos e criar uma narrativa. Mesmo baseada em fatos ela não deixa de ser ficcional.

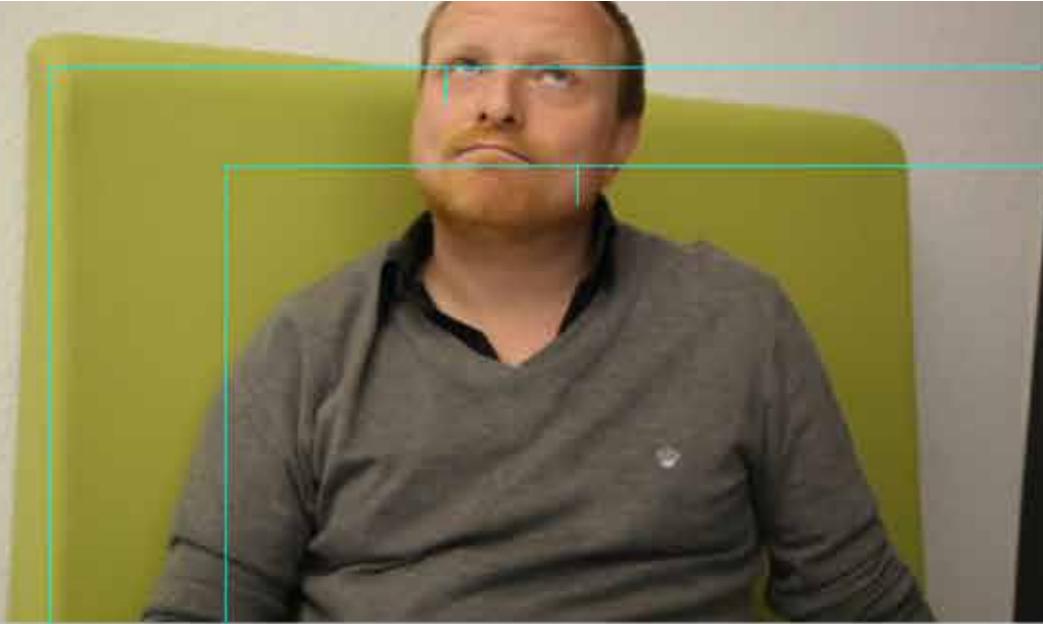
No processo de criação, arquivos e testemunhos são dados coletados que precedem a obra e acabam estruturando-a física e conceitualmente. A obra, por sua vez, é um testemunho que vem como desdobramento dessas informações, mediadas e traduzidas pelo autor. Pode apresentar, em seu projeto, a proposta de revisão de valores sociais e políticos passados. A história não é apenas construída por fatos históricos, mas também por discursos do mundo vivido e percebido. Segundo Arlindo Machado:

[...] para que esse rastro se torne documento ou testemunho de um lugar ou de uma época, é preciso que alguém o procure, que alguém se interrogue sobre ele. O documento, portanto, assim como o documentário, é alguma coisa que é instituída como tal por sujeitos que se interrogam sobre o mundo. (MACHADO, 2011, p. 8).

É preciso desvendar arquivos e desafiar-los para reencontrar pontos de conexão da memória com a realidade, para tecer relações. Restos e testemunhos são verdadeiros índices da realidade a serem interrogados; porém, é preciso também interrogar o vazio, o silêncio e a lacuna.

Uma das possibilidades da produção artística em seu formato documental é a de pesquisar e trabalhar a dificuldade do testemunho, mediante o esforço de revelar um acontecimento, de montar um quebra-cabeça onde faltam muitas peças. Reunir arquivos, inquirir testemunhos e questioná-los a contrapelo é uma forma de resistir ao apagamento dos rastros, de se dedicar à construção de uma realidade possível, de um novo gesto, admitindo a precariedade das verdades, inevitavelmente construídas.





1.5 Noção de documentação performativa de saberes: uma proposta

A rigor, pouco importa se continuamos a usar a palavra documentário ou não. O que importa é saber o que estamos querendo dizer com esse termo, se optamos por mantê-lo. Dadas a extensão e a variedade das experiências que estão hoje acontecendo debaixo desse imenso guarda-chuva chamado 'documentário', é tempo de rever nossas hipóteses, nossos conceitos e nossos preconceitos sobre o que poderia estar abrigado ali.

Novos territórios do documentário (ARLINDO MACHADO)

Segundo Arlindo Machado, já está na hora de mudar a palavra *documentário*, pois esta não dá mais conta da ampliação do campo. Sintonizada com essa percepção proponho um outro termo que me parece mais coerente com a pesquisa documental artístico-acadêmica apresentada a seguir.

Todas as pontuações que foram propostas até agora acerca das mudanças no entendimento de *documentário*, de tradução, de arquivo e testemunho foram as ignições necessárias para que, pouco a pouco, emergisse a noção de documentação performativa de saberes.

Embora algumas pontuações possam parecer ingênuas ao olhar especializado, pareceu importante citá-las, mesmo sem a pretensão de fazer uma revisão acadêmica exaustiva da história dos *documentários* ou de temas já tão discutidos por bibliografias especializadas, como é o caso do conceito de tradução e de arquivo.

O objetivo foi explicitar algumas pontes que surgiram no decorrer dos processos de leituras e experimentação. O olhar do artista que chega à academia para pesquisar tem suas especificidades e, apesar de correr todos os riscos, aqui é exposto porque, de certa forma, são as suas próprias dificuldades que expõem os estados caóticos que a pesquisa deflagra.

Esse processo segue abrindo-se para noções que se tornaram fundamentais para as experiências práticas. A primeira é o re-

conhecimento da chamada ecologia de saberes como base. Segundo Santos (2010), trata-se de uma noção baseada na pluralidade de conhecimentos científicos e não-científicos que proporciona uma relação entre esses dois ou mais saberes, com base em conhecimentos diversos. Tem como premissa a pluralidade de formas do conhecimento para além da ciência. É uma noção desestabilizadora, pois “critica a política do possível sem ceder a uma política do impossível” (Santos, 2010, p. 35). Constituída pela diversidade e pelo compartilhamento, trata-se do lugar onde “cruzam-se conhecimentos e, portanto, também ignorâncias” (Santos, 2010, p. 27).

É uma ecologia, porque se baseia no reconhecimento da pluralidade de conhecimentos heterogêneos (sendo um deles a ciência moderna) e em interações sustentáveis e dinâmicas entre eles sem comprometer a sua autonomia. A ecologia de saberes baseia-se na ideia de que o conhecimento é interconhecimento. (Santos, 2010, p. 24)

A ecologia de saberes é uma saída para a aparente impossibilidade de coexistência de diferentes conhecimentos. Segundo Santos, quando as distinções se tornam intransponíveis, elas se tornam abissais. A ecologia de saberes “implica renunciar a qualquer epistemologia geral” (Santos, 2010, p. 26) e propõe um modo de organização entre o ci-

vilizado e o não civilizado, entre o verdadeiro e o falso, entre o legal e o ilegal, com a possibilidade de superar a hipótese de que aquele que ultrapassa a linha divisória, o abissal, é suspenso, descartado, perdendo seu lugar. A ecologia de saberes “é, basicamente, uma contra-epistemologia” (Santos, 2010, p. 26), propõe a mediação de áreas distintas, a administração de um sistema de diferentes singularidades, é pensada como a organização de um sistema, mas pode ser também um modo de organização do pensamento. As linhas abissais são como muros divisórios que normalmente aparecem nos desacordos e nos limites. Podem ser também hábitos cognitivos intransponíveis que excluem possíveis mudanças.

Santos se interessa pela desconstrução⁸, não como fragmentação simplesmente, mas como desestabilização de verdades estabilizadas, como abertura para enxergar aquilo que não está visível, aquilo que foi obscurecido. Propõe-se a sair da lógica do pensamento racional dominante, pensa a potência em si do que ainda não foi feito, pensa as possibilidades de conexões latentes e as novas mediações.

É próprio da natureza da ecologia de saberes constituir-se através de perguntas constantes e respostas incompletas. Aí reside a sua característica de conhecimento prudente. A ecologia de saberes capacita-nos para uma visão mais abrangente daquilo que conhecemos, bem como do que desconhecemos [...]. (Santos, 2010, p. 38)

A ideia é substituir monopensamentos estáticos por ecologias flexíveis. As ecologias preservam as singularidades de ideias e pensamentos, pois contam com a mediação

de áreas distintas se tornando uma forma de administração de um sistema de diferentes singularidades, é comparável à administração de uma casa ou mesmo da vida. Santos se interessa pela ideia de ecologia não só como fragmentação ou união de diferentes elementos, mas como possibilidade de desestabilização de verdades estabilizadas, entendendo esta como uma forma de abertura para se enxergar lacunas invisíveis de um sistema já estruturado, ou seja, pensa um processo de desconstrução. São cinco as formas de desconstrução do pensamento para Santos: “despensar, desreidualizar, desracializar, deslocar e desproduzir”.

A ecologia, pensada como um modo de reorganização do pensamento, busca se libertar das formas de pensamento que regem um pensamento soberano, abandonar a lógica de produtividade institucionalizada, qualquer que seja, e movimentar a pesquisa em diferentes direções. Segundo Santos, não há autonomia e expansão sem o tempo de reflexão. O tempo não é absoluto nem é o mesmo em todos os lugares. Porém, existe uma linguagem silenciosa que só é entendida a longo prazo e que se apresenta de formas diversas, em diferentes ambientes. De acordo com Santos, torna-se importante “escavar no lixo cultural produzido pelo cânone da modernidade ocidental para descobrir as tradições e alternativas que dele foram expulsas”, e diz: “O meu interesse é identificar nesses resíduos e nessas ruínas fragmentos epistemológicos, culturais, sociais e políticos que nos ajudem a reinventar a emancipação social.” (SANTOS, 2000, p. 18)

Santos pensa a latência, a potência do que não existe e não está estabelecido de forma definitiva. Porém, se a ecologia é um sistema de diferentes singularidades, sua

⁸ O filósofo Jacques Derrida (1930-2004) trabalhou a noção de desconstrução nos anos 1960 da forma como ficou conhecida pelo pós-modernismo.

condição de existência consiste nas possibilidades de movimento, pois é onde se encontra a capacidade de deslocamento, a capacidade especulativa e a potência. Pode-se dizer que “o silêncio é uma construção que se afirma como sintoma de um bloqueio, de uma potencialidade que não pode ser desenvolvida” (SANTOS, 2009, p. 30), porém, que está viva em sua latência.

Neste caso, as condições de existência são: a realidade, o trânsito e as possibilidades de ação, onde somente nas possibilidades de ação é que se encontra a latência, a capacidade de deslocamento, a capacidade especulativa, portanto, a potência. Conclui-se que não existe arquivo estático, pois, um acontecimento mesmo quando documentado, filmado e fotografado está sempre aberto a novas mediações e conexões.

Cabe retomar o conceito de tradução para repensar aspectos específicos e trabalhar os entrelaçamentos, a complexidade da potência em termos de ecologia de saberes.

A pesquisa é construída pela interação entre teoria e prática. A incompletude dos fragmentos fica valorizada pelo trânsito das diferenças, assim, o pensamento busca estabelecer conexões nas ações e no movimento, para garantir uma certa forma de existência.

“Enquanto as nossas ideias nascem da dúvida e permanecem nela, as nossas crenças nascem da ausência dela. No fundo, a distinção é entre ser e ter: somos as nossas crenças, temos ideias.” (SANTOS, 2010, p. 26)

Para trazer novas lógicas organizadoras para o trabalho prático, a instabilidade e o trânsito entre os campos disciplinares escolhidos, subjetividade e objetividade, articulam-se e constituem a base para a proposição de uma nova linguagem que repensa aspectos específicos e singulares ao mesmo tempo que trabalha a sua própria complexidade.

Cabe trazer a ecologia de saberes para um pensamento prático sobre imagem e som, incluindo os ruídos e os silêncios, os acontecimentos e as lacunas. A força da imagem em sua imediaticidade mostra-se como a pretensa vontade de expor verdades, ao mesmo tempo que esconde não só o funcionamento das tecnologias, mas seus usos, suas escolhas estéticas e pessoais, entre outras.

A documentação fílmica é elaborada como um repertório aberto e instável. Segundo Taylor (2013), o repertório consiste em uma rede de práticas vivas, que apresentam um grupo de informações com potencial dinâmico. O repertório, neste caso, seria a “palavra falada”, o discurso em si com todos os seus elementos como ações, gestos, relações, sentidos e instabilidades, enquanto o arquivo seria “a palavra escrita”, um documento, um livro, um quadro... Ainda de acordo com Taylor (2013, p. 50), “em oposição aos objetos no arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido”. Pode-se dizer que o repertório seria um “arquivo mediado” (TAYLOR, 2013, p. 51) de saberes interconectados. Este apresenta a capacidade de expandir limites através da multiplicidade de experiências, o vídeo é parte de um arquivo e o que ele representa é parte de um repertório.

Como tem explicado Santos, a ecologia de saberes e suas dinâmicas contam com a mediação de áreas distintas, construindo a administração de um sistema de diferentes singularidades. Trata-se de uma investigação que busca a possibilidade de ativação não só de práticas políticas e sociais, mas principalmente de formulações simbólicas, imaginárias, na reconstrução do espaço da memória sensível do espectador, do grupo social. É um sistema de singularidades entrelaçadas que considera como fundamentais,

também, as possíveis deformações e tem como objetivo formar uma estrutura móvel capaz de interagir com seu entorno.

Sendo assim, o processo de documentação, nesta tese, não foi pensado a partir de verdades, constatações, modelos ou convicções, mas sim no mergulho das singularidades e pluralidades das experiências. Entende-se que o mapeamento das singularidades de cada contexto, situação e/ou experiência norteia a construção de arquivos.

Segundo Santos, “de fato, o desvio é uma prática liminar que ocorre na fronteira entre um passado que realmente existiu e um passado que não teve licença para existir” (Santos, 2008, p. 91).

Outra noção importante para formular a noção de documentação performativa de saberes é a do traço performativo. Muito explorada por áreas de conhecimento diversas, como a linguística, a performance e a filosofia política, a noção de performativo lida com a ontologia do acontecimento, ou seja, com a ontologia do desaparecimento. A inevitável situação que acomete todo ato, que é o fato de que ele acontece enquanto acontece, suscita uma questão: o que resta quando ele termina? O traço performativo é ação mobilizada pelas palavras, pelos gestos, pelas ações e imagens, mesmo quando acometidas pelo desaparecimento. É o traço político que resta.

Como argumenta Butler, performativo é a ação mobilizada pelo ato onde se mantém o traço da força que ajudou a produzi-lo, mesmo que vulnerável. O performativo é um “conceito em desenvolvimento, mutante de sua própria performance teórica, política”.

Em um complexo jogo de forças, a performatividade, sem um compromisso direto com realidades armazenadas, é instável no trânsito de interpretações e usa a linguagem para discutir condições sobre a veracidade de acontecimentos. Porém, para se entender

a performatividade, em Butler, é necessário compreender os conceitos centrais derridianos do performativo, adotados por ela: iterabilidade e citacionalidade.

[...] a iterabilidade é a propriedade do signo de ser sempre outro na sua mesmidade, a repetição na alteração; a citacionalidade é a propriedade do signo de ser retirado de seu contexto “original” e deslocado para outro, produzindo, por isso mesmo, significado. Derrida argumenta que tais propriedades não são eventuais ou acidentais, mas constitutivas dos signos, portanto, dos atos de fala, e, delas, os atos retiram sua força. (Pinto, 2013, p. 3)

Sendo assim, o ato performativo apresenta como possibilidade a construção de “corpos” vulneráveis à linguagem, ao deslocamento de contextos e à repetição, sendo esta uma forma de alteração, portanto de deslocamento de significados também.

O ato performativo, capaz de gerar contornos flexíveis nos limites de uma ação, abre fissuras, espaços de inteligibilidade e de regulação. Butler argumenta que, em sua falha, o ato performativo evidencia sua ação ao “produzir espaços de articulação, de deslizamento, e pontos de descontinuidade” (Pinto, 2013, p. 4), e que, em seu processo de elaboração, “torna-se passível de legitimar realidades”.

Outra noção importante e que, de certa maneira, norteia boa parte das experiências é o arquivo. Não como arquivo estático, dado e pronto, mas como propôs Michel Foucault (2007) em Arqueologia dos saberes, um arquivo que, ao ser deslocado de seu contexto, inevitavelmente se transforma.

Diferente do arquivo em sua forma tradicional, compreendido como um instrumento de armazenamento de fatos e dados, quase sempre ligado às questões de preservação da

memória, o arquivo, para Foucault, é aquilo que pode ser enunciado, que pode ser dito. Não é algo com os limites dos documentos impressos que armazenam informações do passado. Aqui, o arquivo trata do sistema de enunciabilidade discursiva. Foucault deixa claro seu pensamento sobre arquivo quando afirma que:

Por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas consequências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, por pouco entendido ou mal decifrado que o suponhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado de um lado a um gesto de escritura ou à articulação de uma palavra, mas que, por outro lado, se abre a si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas que está aberto à repetição, à transformação, à reativação; (FOUCAULT, 2007, p. 31).

Ao lado dos arquivos físicos, temos os arquivos humanos, que guardam em si o poder de sua interpretação, de sua tradução, de rastros afetivos em seu testemunho. O testemunho oral opera na ativação da memória, é uma ação humana constituinte, uma intervenção “de fato”, que inclui ou que exclui, mas que é capaz de revelar acontecimentos. É um discurso capaz de apresentar diferentes articulações e inter-relações, podendo alterar-se a cada nova atualização, a cada novo depoimento.

A existência do arquivo se materializa no processo de construção e na multiplicidade de práticas discursivas, faz com que os

enunciados em forma de testemunho se configurem com a importância de acontecimentos e fatos. Essa discussão torna-se relevante quando entendemos que é justamente no arquivo, no agrupamento de falas distintas, do que pode ser dito, que encontramos o chamado domínio de memória dos enunciados. Desta forma, entendemos que o arquivo existe também em seu formato imaterial, e que um enorme e variado campo de investigação surge a partir do estudo do arquivo enquanto memória, conservando saberes para as gerações futuras, ao mesmo tempo que se reinventam redesenhando as relações do presente e contornos para se pensar o futuro.

Com a capacidade de veicular ações, mobilizadas por meio de palavras, gestos e imagens, na elaboração de obras documentais, o arquivo se atualiza com o movimento de resignificação do passado. Ao buscar diferentes narrativas, os arquivos constroem vestígios de realidades e de verdades fluidas, guardam a aproximação real do espaço e da temporalidade com os registros e os testemunhos. Trabalhar a incompletude do arquivo pode ser uma maneira de assumir a fluidez dos limites, entendendo que se trata de uma ação de intersecção entre vida, registro e testemunho. É essencial enfatizar a diferença de um testemunho e de uma entrevista. A escolha pelo testemunho torna-se clara na medida em que entendemos que o estímulo dado pelas perguntas direcionadas, no caso de uma entrevista, pode interferir radicalmente no resultado. O testemunho é livre no acionamento da memória, apresenta detalhes sutis e inesperados, é capaz de mostrar as frestas tão necessárias para adentrarmos e compreendermos lacunas ou espaços de invisibilidade.

Embasada na ecologia de saberes, segundo Santos, e no conceito de Butler sobre “performativo”, passamos a pensar a potência do redesenhar das configurações no arquivo

em vídeo. O objetivo é repensar a forma de “armazenamento da realidade”, propor outros critérios capazes de oferecer uma multiplicidade de leituras e elaborar diferentes tipos de repertórios sobre as passagens da vida humana.

Esta pesquisa se propõe a experimentar maneiras de pensar a inversão de códigos verbais, visuais e sonoros já existentes no arquivo documental, permitindo explorar outras possibilidades de organização e, assim, propor novas formas de construção. Esta outra modalidade de estrutura para o vídeo documento é apresentada como noção de Documentação performativa de saberes.

Além das noções de Ecologia de saberes, de performativo e de arquivo como um conjunto de discursos móveis e instáveis, é preciso destrinchar as questões da imagem e do som no vídeo, separar os repertórios, para continuarmos esta trajetória. O repertório implica a soma de fragmentos de diferentes linguagens e sensibilidades, mas principalmente a sua capacidade transversal de estabelecer conexões e gerar alternância de códigos e deslocamentos, entrelaçando linguagens e saberes. “Mundo é o repertório das nossas possibilidades vitais.” (Ortega y Gasset, 1987, p. 95)

Assim, abre-se a possibilidade de pensar os procedimentos baseados em movimento/tempo/espaço, na imagem em vídeo, e incluir as questões sonoras em sua condição real para a elaboração de arquivos. Trata-se de refletir sobre suas bases e articulá-las como um jogo de peças móveis, entendendo que cada peça tem seu espaço de ação. A noção de Documentação Performativa de Saberes se propõe a pensar separadamente os diferentes saberes do vídeo documento, entendê-los individualmente e libertá-los de sua estrutura básica tradicional. Trata-se de gerar um repertório de peças, para depois se pensar novas possibilidades de articulação.

Nas questões sonoras, considera-se as noções básicas como a qualidade, a altura e a dinâmica, mas também, e fundamentalmente, o silêncio. No som de um vídeo, entendemos a altura como intensidade e força, e a dinâmica como movimento dessas forças, das variações sobre forte e fraco. A qualidade sonora é relacionada com a origem do som captado e com as formas de reprodução, já o silêncio é um campo aberto para a reflexão e para a configuração das faltas. Entende-se que o silêncio deve ser refletido tanto quanto ou mais que o som, sabemos também que manipulação sonora é um fator que pode acentuar o tom documental do filme ou enfatizar algum detalhe sutil, mesmo assim, vemos como importante considerar o som real captado sem manipulações tecnológicas; trata-se de um fator fundamental em termos de potência da realidade a ser refletida e reapresentada. Portanto, para esta pesquisa, não considero a possibilidade de substituição do som real por outras trilhas sonoras elaboradas.

Para se falar dos princípios do tempo, tanto na imagem como no som, inclui-se a velocidade, o ritmo, a duração e a repetição como elementos de mais um repertório a ser elaborado. A velocidade, tanto no som como na imagem, apresenta variações de tempo, e o ritmo mostra as marcações e intervalos, porém, ambos podem caracterizar diferentes tipos de ação. A duração é, por sua vez, o tempo que se estende em cada cena, em cada espaço sonoro, em cada ênfase que se queira dar naquele momento. Sendo assim, compreende-se que uma longa pausa pode caracterizar uma situação de suspense, de tensão, de ativação da memória ou reflexão, ao mesmo tempo que um intervalo curto e repetitivo pode gerar ansiedade ou angústia.

Um minuto de silêncio, assim como um “Black” prolongado sem imagem, pode ser o auge de uma significação simbólica, mas é

também um elemento de construção, um corte real e sensível no tempo e na narrativa que está sendo elaborada.

Em termos de imagem, além das questões de movimento/tempo/espço, inclui-se a qualidade, ou seja, cor, luz, brilho, densidade, forma, profundidade, os tipos de processamento e de hibridismos que surgiram com o grande desenvolvimento tecnológico do século XXI.

O que estou conceituando como a Documentação Performativa de Saberes, em sua busca de novas formas de organização, propõe desmontar o formato do arquivo convencional, invertendo métodos e configurações, para, a partir do repertório de elementos entrópicos, propor outras possibilidades. Para isso, torna-se importante repensar as possibilidades de relações entre os elementos e trabalhar o repertório de sons, de tempos, de espaços e das imagens, juntos ou separados, trazendo os diferentes pesos, medidas ou pontos de partida, para a elaboração de outros repertórios e construção de outras formas narrativas.

Resumindo, entendo que é fundamental libertarmos os elementos de uma estrutura central, para depois gerar narrativas, construir pensamentos e ressignificar repertórios.

Interessa, neste momento, refletir sobre como um sistema ecológico, elaborado a partir de um repertório de saberes entrelaçados, em termos técnicos, simbólicos, imagéticos e conceituais, age não somente para a reinstalação de um tema, mas para abrir possibilidades de rever acontecimentos passados sob diferentes ângulos.

Segundo Taylor, cabe falar sobre um dos modos de transmissão de conhecimento, basicamente como uma ação incorporada e performativa que, ao unir partes, investe no caráter contínuo e na justaposição constante dos elementos, pois estes “deixam a estrutura aberta e flexível” (TAYLOR, 2013,

p. 136). Afirma, ainda, que “a modalidade episódica se expressa como uma cacofonia de vozes, e não como um monólogo” estático. Trata-se de pensar um corpo manipulável que transmita, mas que se movimenta, que gere ambientes com frações de outros corpos, que incorpore e delete ao mesmo tempo, mostrando o passado com atitudes e reflexões do presente. Da mesma maneira, pode-se dizer que a ausência é capaz de enfatizar o vazio e, embora a estrutura linear em uma construção sonoro-imagética facilite a compreensão e seja sempre mais confortável para o espectador, sabemos que a estrutura do pensamento humano não é linear. O pensamento entrecortado é capaz de incorporar desvios, de alterar os rumos dos caminhos para a compreensão de um tema. São alterações onde a interrogação, o gap de reflexão apresenta declarações, e as denúncias apontam novas fronteiras ainda não exploradas. Podem funcionar como uma ação reparadora, pois, uma vez realocadas no fluxo, podem agir como uma reedição de tempos acumulados.

Ainda de acordo com a autora (Ibid), “as versões mudam com cada nova transmissão, cada uma cria deslizos, falhas e novas interpretações que resultam em um original de certa forma”.

Reverendo arquivos, nos colocamos simultaneamente diante daquilo que nos precedeu, mas também daquilo que permaneceu e entendemos. A proposta desta pesquisa tem como objetivo uma expansão da expressão artística, como um instrumento capaz de trazer o novo carregado de memórias acumuladas e descontínuas, situando experiências humanas para além de meros enquadramentos e recortes temporais. A expressão artística permite articular as particularidades de forma combinatória, convergente e condensando e entrelaçando diversidades de diferentes fontes. Assim, esta pesquisa se propõe a costurar recortes do real, mas também ata-

lhos e desconexões, estimulando o constante trânsito de ideias.

Entende-se que, uma vez que a memória se refere à rede de conhecimentos cartografada pelo sistema nervoso e sensorio motor em nosso cérebro⁹, ao ser ativada perante estímulos sonoros, imagéticos ou de linguagem, faz-nos gerar associações temporais por camadas, do presente, passado e futuro, independentemente de nossa consciência. Em termos conceituais e de produção de imagem, é uma proposta que “permite criar sentidos e direções precários, mas concretos, de curto alcance, mas radicais nos seus objetivos, incertos, mas partilhados. O objetivo da tradução entre saberes é criar justiça cognitiva a partir da imaginação epistemológica.” (Santos, 2008, p. 135).

A Documentação Performativa dos Saberes entende, portanto, o documentário como movimento performativo, como uma ação, uma voz ativa, capaz de elaborar enunciados que falam e repercutem, realizando-se em ato e reverberando pelos ambientes em que se explicitam.

Com uma estrutura de conexões semelhante a do pensamento e não a da escrita narrativa linear apresenta uma ansiedade para além da camada superior da superfície visível, um desejo de olhar por trás do que está sendo mostrado, em toda a complexidade de seu arquivo, e sair do alcance do conhecido. Tem o desejo de entender e espiar os anseios dos acontecimentos cotidianos, mas também os aspectos de culturas soterradas, de passagens políticas manipuladas e das deformações sociais construídas ao longo dos anos.

Trata-se de um estímulo não somente à criação de novas formas de ver, ouvir e interpretar a história e a sociedade, mas de adentrar o cotidiano fazendo este vibrar, remexendo informações, misturando refle-

xões, deslocando preconceitos, flexibilizando posições sociopolíticas, com o objetivo de movimentar o espectador, muitas vezes anestesiado em relação aos diferentes assuntos de nosso momento histórico.

Considera-se que a reverberação desse movimento reflexivo apresenta a potência de atuar na reconstrução do espaço da memória no espectador, pois, ao mesmo tempo que fragmenta a realidade, mostra portas para uma outra organização do pensamento. Em um processo contínuo de trocas, abre possibilidades para desdobramentos sobre os processos sociais deformados, inquietações, obsessões, enfim, tudo que nos move no sentido de reeditar pensamentos formatados. A construção desse processo se propõe a incorporar também acasos, lacunas e fissuras.

Não se trata de fórmulas ou modelos dados a priori, mas da constituição de singularidades que emergem das próprias experiências e dos seus respectivos vestígios, na forma de falas, imagens, sonoridade e assim por diante.

Neste sentido, uma experiência específica que apresentamos como exemplo de construção de outras formas narrativas, que esta pesquisa se propõe a pensar, é usar elementos do repertório do som, como a velocidade, o ritmo, a duração e a repetição, no processo de montagem, de edição. Sabe-se que a imagem, além de trazer em seu repertório as questões de movimento/tempo/espço, e ainda questões da qualidade desta, como a cor, luz, brilho, densidade, profundidade e, ainda, os tipos de hibridismos desenvolvidos pelos programas de processamento tecnológico, traz também um repertório de sons captados simultaneamente. O que se propõe é que os arquivos de imagem sejam captados pensando também no som dos fatos e acontecimentos que acompanham as imagens em

⁹ O neurocientista que explica memória e considera o cérebro um cartógrafo é Antonio Damásio

tempo real. Propõe-se também pensar seus recortes de montagem a partir do som capturado pela câmera junto com as imagens, ou seja, cortar a imagem trazendo uma reflexão sobre o som simultâneo e real, trazer uma proposta de organização narrativa, tendo como ponto de partida outra possibilidade de estrutura, isto é, uma construção a partir do som real.

Todo esse pensamento sobre repertórios latentes, dentro da ideia de arquivo documental, nos remete ao vídeo documento. Mais uma vez cabe trazer ainda algumas colocações importantes para a compreensão desta pesquisa nas questões de criação e ação performativa.

Documentário nunca representa somente o real, ele é uma conjunção dialética do espaço real e dos videomakers que o invadem, a verdade apresentada é aquela escolhida por estes.

O documentário está focado na força de ação de quem fala e como este domina o espaço. Trata-se de uma ação performativa que, mesmo suspeita por trazer a conotação de falsificação, sempre esteve no centro da produção do filme documental. O aspecto performativo do vídeo-documento se superficializa quando se entende que a verdade que qualquer imagem carrega consigo é a de constante instabilidade e vulnerabilidade de interpretação. Reconhece por si só a inerente instabilidade de representação do real, pois sabe que é capaz de mostrar a diferença entre a pessoa real e a ação performática gravada. Concordo com o pensamento de Stella Bruzzi (2006) quando afirma que aqueles que ignoram que a intervenção da câmera no local a ser documentado altera a situação real de forma irrevogável, correm o risco de estarem no caminho contrário da proposta documental atual.

Cabe discutir o modo como a ação performativa no vídeo-documento enfatiza, e de fato

constrói o entorno do filme em termos de aspectos escondidos, seja do assunto documentado, daquele que fala ou do videomaker.

Entende-se que o potencial intrusivo da câmera documental leva ao ato performativo. Desta forma, o potencial observacional daquele que filma pode ser invadido pelo ato performativo.

Segundo Bruzzi (2006), o documentário é a negociação entre a realidade e o videomaker onde o centro é a ação performativa, uma vez que se considera que o ato performativo extrai aspectos subjetivos do objetivo do discurso. Mais que a consciência inevitável da falsificação que a representação performática implica, representar a realidade, em seus processos, com recortes e detalhes contínuos, torna-se fundamental. O elemento performativo pode ser uma forma de minar a busca de representação do real, e então, ao invés de reconhecer a performance como um caminho sem volta, é aberta a possibilidade de um documentário específico somente pelas câmeras. A câmera do filme, a partir dessa premissa, passa a mostrar a trajetória do desejo ou da intenção do videomaker, ou arrastar o assunto para um objetivo escolhido. Assim, verifica-se que os pontos de partida e de discussão, a partir da câmera, são infinitos. Segundo Bruzzi (2006), cabe pensar que a ação performativa como construção de um discurso pode ser feita também através da câmera onde a linguagem falada não é do performer e sim das escolhas do videomaker.

O sucesso da ação performativa é que ela não pode ser lida, pois é efêmera e fluida e em constante estado de mudança, ela só pode ser sentida. O documentário, por sua vez, se apoia em revelar não somente sua forma de construção, mas a natureza do mundo em sua volta. Definitivamente, a impossibilidade do real, a realidade do documentário, realmente mudou, foi aceita sua incompletude

e sua mutabilidade. Cabe lembrar que, em um longo testemunho é possível recortar trechos menos performáticos, assim como capturar lapsos de falas mais espontâneas, desta forma torna-se possível fugir das declarações que estão preparadas para performatar uma ação.

O que aconteceu na última década foi uma consciência e uma mudança de direção no modo artístico e expressivo do documentário. Documentários se tornaram reflexivos e passaram a enfatizar questões de autoria e construção. De acordo com Bruzzi (2006), a questão de autoria, no documentário, deixou de ser um problema, uma vez que entende-se que ele performa a interação entre a realidade e sua representação, e esta intermediação pode ser autoral. Sendo assim, o videomaker passa a assumir uma linguagem pessoal onde ele pode escolher livremente, desde uma forma minimalista de olhar e imprimir seus assuntos, assim como uma forma dura e analítica.

Segundo Bruzzi (2006), como o documentário pode ser considerado o próprio documento, construído em que o videomaker é a entidade intervencionista fluida que define todo o contexto, ele é quem de fato domina a ação sendo, portanto, também parte constituinte da análise dialética apresentada no filme.

O vídeo-documento performativo é um modo de representação. Neste sentido, a noção de limites da imagem não invalida a importância de sua construção, e de sua potência como documento. Ele afirma sua característica de manter a discussão reflexiva em movimento e aberta, mantendo seu potencial de explorar possibilidades experimentais de representação do real.

Bruzzi ainda assinala que uma saída para o documentário é ter a consciência da dependência de uma relação entre aspiração e potencial, revelando as tensões da busca pelo mais autêntico modo de representa-

ção do real, ou seja, a impossibilidade de atingir seu objetivo.

Isso potencializa o interesse em descobrir alternativas menos formais e processos menos restritivos para se chegar à essência dos assuntos propostos com intenção documental. Entendemos que o vídeo-documento não é algo concluído, mas sim aberto a reinterpretções capaz de ser re-acessado e recontextualizado.

Considera-se que a arte integra seu papel, configura sua capacidade política de desestabilização quando assume seu poder de reinventar mundos, mediações e ações, apresentando singularidades sobre passagens da vida.

Ao mesmo tempo que se transforma, dentro do processo artístico, gera possibilidades de articulação, colocando os tecidos sociais em movimento. No próximo capítulo, serão esmiuçados os procedimentos de cada experiência documental. O primeiro exemplo é a documentação performativa de saberes ocultos no subterrâneo da Avenida Paulista.



Capítulo 2

2.1 Subsolo

Um mergulho no espaço urbano e um desejo de entender questões do descaso público, pelas ruínas históricas, me motivaram a desenvolver uma pesquisa sobre a importante obra interrompida no subsolo da Avenida Paulista. Denominada como Nova Paulista e iniciada em 1970, a construção foi realizada, em grande parte, com o objetivo de manter a fluidez do trânsito. Tratava-se da construção de uma via expressa subterrânea que faria a conexão entre grandes avenidas. Antigos restos de garagens e enormes estruturas de concreto encontrados no subsolo da Avenida Paulista, assim como documentos e testemunhos gravados, integraram esse trabalho, deixando claro que diferentes forças e interesses sociopolíticos em conflito culminaram, em 1973, no enterro da obra.

Neste trabalho, as ruínas no subsolo apresentam-se como um arquivo histórico. Oscilam entre o símbolo de um acontecimento e seu próprio fim. Como uma espécie de “monumento ao passado” cujo futuro foi roubado, a obra interrompida e enterrada reflete tanto a degradação do ambiente contemporâneo como de seus modelos políticos. Resto de um passado, mas que persiste ainda hoje, é também a evidência de uma potência que não conseguimos ver nem medir. Mostra o acúmulo de diferentes tempos onde o abandono continua, de geração em geração, deixando somente os vestígios de sua existência.

O que de fato importa nesta pesquisa é entender que as histórias soterradas e mesmo desgastadas não acabam, ficam guardadas; podem até ficar adormecidas por muitos anos, mas, em certo momento, reaparecem e despertam, reintegrando-se de

novo no espaço e no tempo.

O objetivo do projeto foi a realização de um vídeo-documento que devolvesse aos cidadãos um discurso ocultado, apresentando questões relevantes da cidade de São Paulo e uma análise conceitual, que não apenas contextualiza imagens/passagens, mas que se propõe a realizar uma espécie de história visual, de momentos político-sociais relegados à invisibilidade.

Com o título **Subsolo**, este documento videográfico parte da hipótese de que reconstruir “verdades”, do ponto de vista documental e experimental, significa reinventar realidades e apresentar estratégias nas quais a rede de relações que norteiam o tema pesquisado remonte a um panorama mais complexo. **Subsolo** oferece a possibilidade de pensar a cidade em suas várias camadas, procurando dar visibilidade às lacunas deste discurso invisível.

A Avenida Paulista, inaugurada em 1891, fez parte de um dos planos urbanísticos de crescimento da cidade e, como já era previsto, tornou-se uma região fundamental e de grande fluxo. O crescimento voraz e o processo de verticalização, iniciado em 1952, intensificaram o movimento, e a Paulista. Localizada no alto da cidade, passou a ser um corredor viário essencial. Cada um dos antigos lotes da avenida, que abrigava menos de dez pessoas, passou a abrigar centenas. Sendo assim, nos anos 1960, o crescente número de pessoas e, conseqüentemente, os congestionamentos, cada vez maiores, demandaram soluções urbanísticas na região, dando origem ao nascimento do Projeto Nova Paulista.

* _ Redesenhos: elevado Costa e Silva : <https://vimeo.com/72264889>



Em 1965, a prefeitura propôs uma ação interligada autorizando o aumento da taxa de ocupação no local e o projeto de rebaixamento e alargamento da avenida. Era um projeto inovador, que previa um futuro de alterações promissoras de longo alcance na cidade. Em 1970, com o projeto aprovado, o arquiteto Nadir Cury Mezerani declara:

Os jardins suspensos ao longo da Paulista receberão um tratamento paisagístico adequado à recreação. Serão sob forma de círculos, com um núcleo destinado a crianças, com uma média de 10 atividades ou divertimentos: escorregadores, labirintos, tanques de água e tanques de areia. Em volta deste núcleo haverá bancos e vegetação. (MEZERANI, 1970).

O Projeto Nova Paulista consistia na projeção de uma via expressa subterrânea, com 3 km de extensão, conectando a Avenida Rebouças à Avenida 23 de Maio. A Avenida Paulista teria, abaixo do segundo piso, a passagem do metrô e, na superfície, um bulevar com áreas de convivência, praças e apenas o trânsito local. Com o projeto desenvolvido, nos anos 1960, grandes áreas foram desapropriadas pela prefeitura, prevendo a realização da obra. O alargamento da via, de 28 m a 48 m de largura, incluiu o deslocamento das redes de água, luz, esgoto e gás. Para isso, enormes trincheiras foram escavadas, e uma estrutura de concreto, com mais de mil estacas, com 12 m de altura e 0,80 m de diâmetro, foi instalada, pois integrava a passagem do metrô. A obra, executada em oitenta por cento, foi inaugurada parcial-

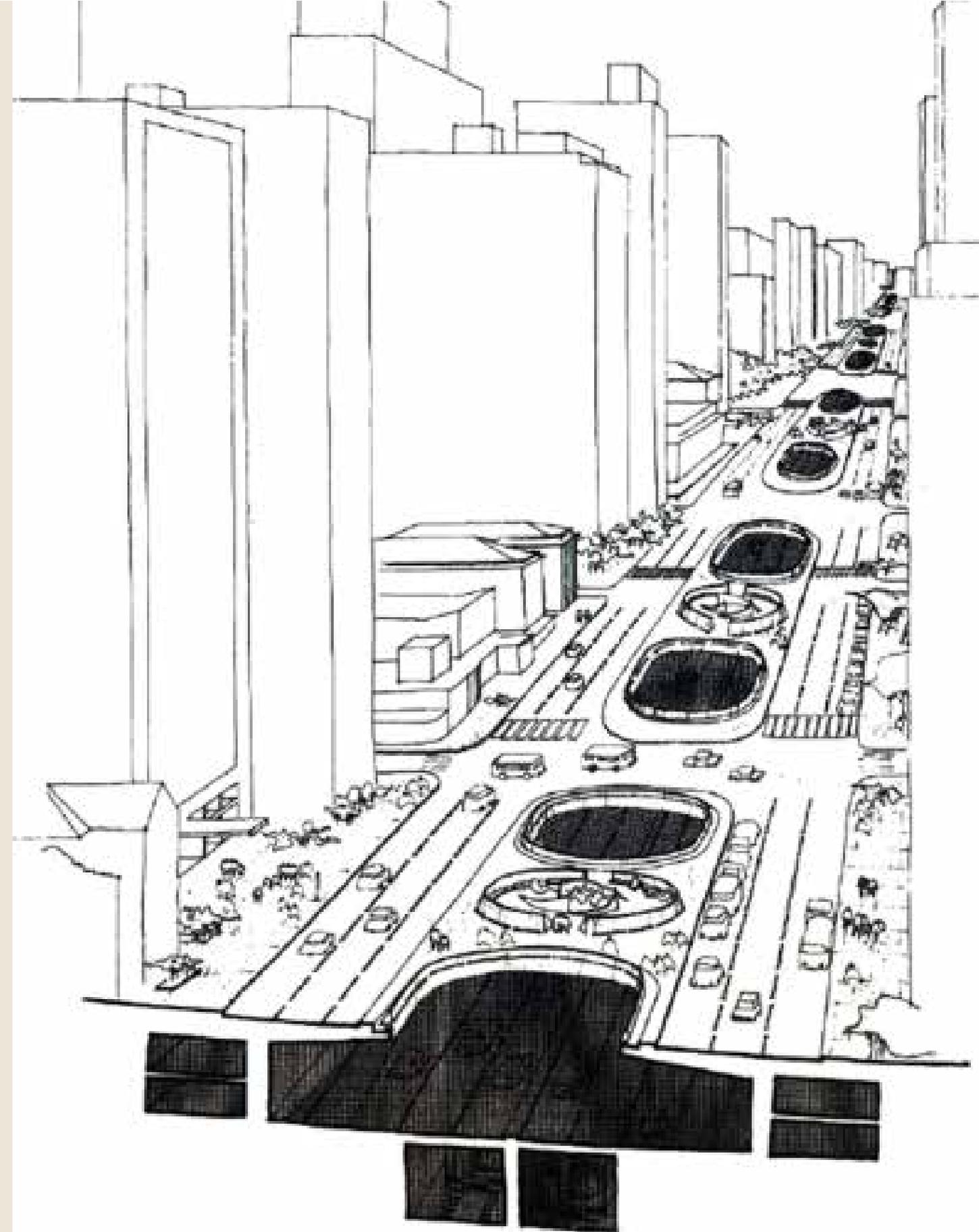
mente em 1971 e, em 1973, por questões políticas¹⁰ a serem explicitadas a seguir, foi interrompida, deixando no subsolo um enorme “gigante escondido” com acesso quase proibido. Era uma obra única que se construiria em trincheiras e, ao mesmo tempo, o metrô, a via expressa e um bulevar na superfície. Já era esperado um trânsito com cruzamentos caóticos na Avenida Paulista, mesmo assim, em 1973, ficou decidida a “interrupção e o enterro da obra”¹¹. A solução final, decidida pelo governador biônico Laudo Natel e pelo Prefeito Miguel Colasuonno, concretizou-se com uma simples maquiagem na superfície, escondendo tudo o que havia sido feito no subsolo.

O Laudo encaminhou para a assembleia um pedido de saída do meu pai, e ele foi exonerado, e neste momento, exatamente, a grande obra que se vinha fazendo em São Paulo, era essa obra da Paulista, e esta obra estava sendo vista já como a grande obra da prefeitura, então, para que esta obra não existisse de modo que as pessoas depois pudessem falar, ah! foi obra do Figueiredo Ferraz, para que o nome dele ficasse enterrado, eles propuseram enterrar a obra, e foi um absurdo porque essa obra estava já com uma grande parte concluída, as ferragens estavam todas lá, concretos, galerias estavam prontas, tinha uma grande parte desta obra que estava pronta, e eles simplesmente pegaram, aterraram aquilo tudo e... onde já estava pronto eles largaram, deixaram pronto o resto. Eles refizeram a rua na superfície e pronto, e largaram aqui tudo, e esta obra ficou esquecida. (FERRAZ, 2011)¹²

10_ Segundo depoimento do arquiteto Nadir Mezerani, que acompanhou da construção ao fechamento da obra, o governador Laudo Natel demitiu sem explicações o prefeito da cidade de São Paulo, o engenheiro José Carlos Figueiredo Ferraz, substituindo-o pelo economista Miguel Colasuonno.

11_ Jornal da Tarde, 22 nov. 1973, Estado de S. Paulo

12_ Afirmação verbal de João Carlos Figueiredo Ferraz, em entrevista concedida a Sonia Guggisberg em 2011



Mesmo sabendo da importância da realização da Nova Paulista, que ela traria um impacto significativo para a cidade em termos de circulação e crescimento, ou seja, muito além do impacto local, a obra foi considerada “inútil”, “uma irresponsabilidade”, “uma vaidade profissional do prefeito”, “faraônica” e “dispensável”¹³ por vereadores, deputados e alguns políticos da oposição.

Inúmeras reclamações foram registradas pelos jornais da época, por políticos que não queriam a continuidade do prefeito José Carlos Figueiredo Ferraz, nem da obra, uma vez que sabiam que ele deixaria um legado importante para o crescimento organizado da metrópole paulistana, fazendo dele uma figura inesquecível. JC Figueiredo Ferraz planejava não só a via expressa subterrânea, mas o alargamento das grandes avenidas que estavam conectadas a esta. Deputados como Wadih Helu, Caio Pompeu de Toledo, José Carlos Faria Lima, entre outros¹⁴, foram definitivamente contra. Em 5 de outubro de 1973, a Folha de S. Paulo publica a manchete: “A decisão final: na Avenida Paulista, agora, só o alargamento”, e, em 10 de outubro, mesmo interrompendo no final a enorme obra, o prefeito Miguel Colasuonno nega que a cidade tenha tido grandes prejuízos com a Nova Paulista. Porém, o que se sabe é que um valor incontável foi enterrado ali.

Sem as costumeiras ingerências, ele criou, lentamente, algumas reações subterrâneas surdas, que levaram Figueiredo Ferraz – estou te fazendo uma análise política, que dizem até que é uma análise marxista, mas eu não sou marxista –... ele deu uma trom-

bada com a aristocracia paulista. Ele deu uma grande trombada. A frase é essa. Quem cunhou essa frase pra mim foi um “cara” que depois se tornou muito amigo meu, que era um “cara” brilhante, um jornalista que dirigiu a Folha, o Cláudio Abramo, e com quem eu tive um encontro, eu como secretário de imprensa, e ele falou “Cuidado Boris. Vocês vão ter, por virtude, uma trombada com a aristocracia paulista”. E me revelou alguns pontos dessa trombada, que eu levei pro Ferraz, que era uma análise política, no sentido mais amplo da política. Eu fiquei com aquilo na cabeça, e essa trombada, a meu ver, se deu. (CASOY, 2012)¹⁵

O uso do espaço subterrâneo é um modo de ampliar a superfície da cidade, se feito de maneira organizada, constitui uma das formas mais promissoras de crescimento e preservação dos centros antigos. Milhares de quilômetros de redes de água, esgotos, gás, fibra ótica, trens metropolitanos, reservas de água, túneis de manutenção ou mesmo para uso dos meios de transporte, garagens, são instalados no subsolo, e um exército de pessoas trabalham nestas redes diariamente.

Agora tem uma coisa que eu acho que é diabólica no Brasil, que chamam de jeitinho, eu acho que não é jeitinho, eu acho que é uma atitude política que vem desde o descobrimento, é uma atitude política da elite brasileira de levar as coisas nestes caminhos tortuosos, sem nunca falar a verdade, quer dizer, esconder o objetivo, não é? Dissimular, esconder os métodos, dissimular sempre. É um negócio diabólico. (HOLANDA, 2011)¹⁶

Ao iniciar o projeto de pesquisa **Subsolo**, passei um ano e meio buscando órgãos competentes, como a EMURB, a SIURB, a Convias, a Subprefeitura da Sé e a Administração da Avenida Paulista (que hoje é um órgão independente), para conseguir uma visita à obra abandonada. Com informações desviadas por consecutivas vezes, finalmente soube por uma fonte informal que a autorização só viria a partir do apoio político de pessoas influentes. Passei a buscar possibilidades paralelas, e por intermédio do Secretário de Desenvolvimento Urbano da Cidade de São Paulo, Miguel Bucalen, consegui que a diretoria da Convias designasse um funcionário para me acompanhar. Desta forma, foi possível entrar no subsolo da Avenida Paulista - com uma equipe de filmagem, iluminação e com o Corpo de Bombeiros -, onde foram captadas as primeiras imagens em vídeo e uma série de fotografias.

Subsolo foi pensado e construído a partir de depoimentos de pessoas envolvidas na história política de São Paulo e também no Projeto Nova Paulista. Para sua realização, foram captadas imagens subterrâneas enfocando a obra, arquivos de jornais e croquis, mas principalmente uma série de testemunhos que, entrelaçados, se apresentaram mostrando diferentes pontos de vista e os desvios políticos que culminaram na interrupção da obra. Sua estrutura organizou-se conectando ideias entre realidades e metáforas conceituais sobre o tema.

O Projeto Nova Paulista foi escolhido como exemplo para abordar as questões do descaso e da invisibilidade urbana da cidade de São Paulo. Tanto a obra, como o enterro desta tornaram-se ponto de partida para abordar não só as questões da lacuna no espaço urbano, mas também as questões sobre diferentes possibilidades para estruturas na videodocumentação. A realização de **Subsolo** abriu a possibilidade de trazer à tona um discurs-

so modificado, um outro modo de fazer, de existir e de entender como foi obscurecido e, posteriormente, ressignificado. Tornou-se importante pensar um modo de reapresentá-lo, pois entendemos que este, como lacuna real e conceitual, ficou situado no limite da realidade e de seu ocultamento.

A metodologia usada compreendeu uma pesquisa videográfica que abordou a elaboração de um outro tipo de texto, de uma outra escrita conceitual visual, que internalizou em sua produção a natureza própria da pesquisa documentada, ou seja, as histórias subterrâneas.

Para isso, considerou-se o entrecruzamento de formatos e falas, como base para se experimentar outras formas de estrutura. Pode-se entrelaçar questões comuns, mas também contrapontos, enfatizar a fluidez e a impermanência das linguagens estáveis, refletindo sobre os procedimentos de interpretação. Entende-se este como um campo possível para outros sistemas de representação.

O trabalho **Subsolo** buscou uma mistura de recursos do documentário com soluções experimentais na edição e montagem, para assim gerar uma estrutura de recortes e quadros sobrepostos, onde os depoimentos foram separados por blocos ou assuntos, não de forma didática ou explícita, mas buscando articular imagens e falas, conexões poéticas e subjetivas.

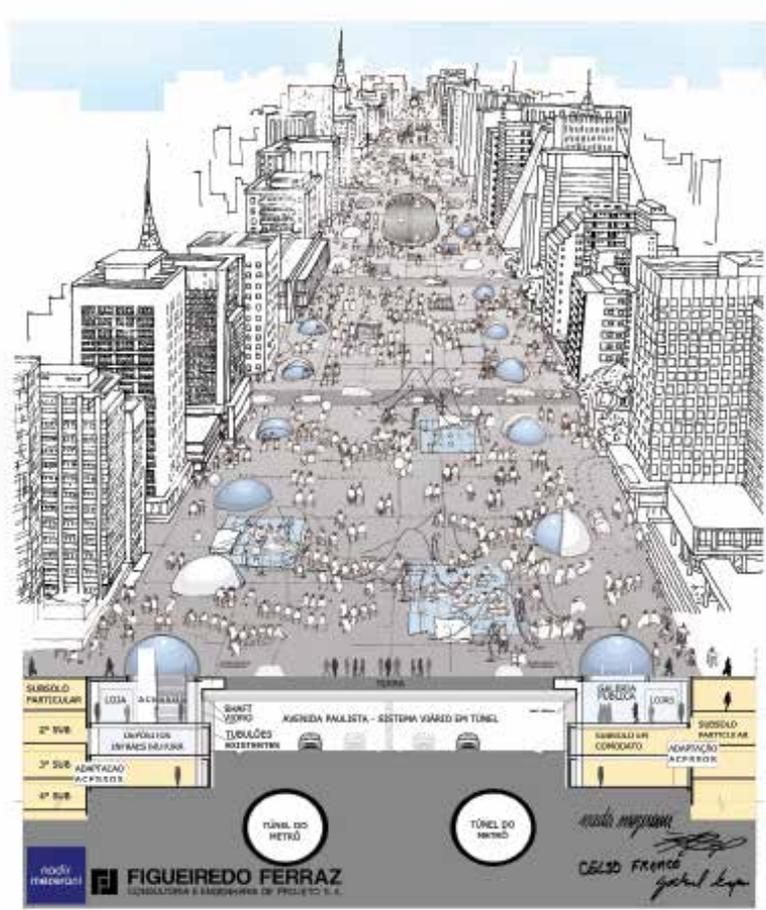
A construção de elementos plásticos e sonoros foi pensada para transportar o público para o universo escuro dos subsolos e, para finalizá-lo, foram usados recursos de montagem, em janelas simultâneas de falas e imagens, como forma de estabelecer um diálogo dinâmico entre os vários depoimentos em torno dos temas. Apropriando-se de recursos do vídeo experimental e das linguagens digitais, o filme buscou estabelecer um equilíbrio entre a condução linear dos blocos propostos e a inserção de

13_ Jornal do Bairro, 20 jun. 1973

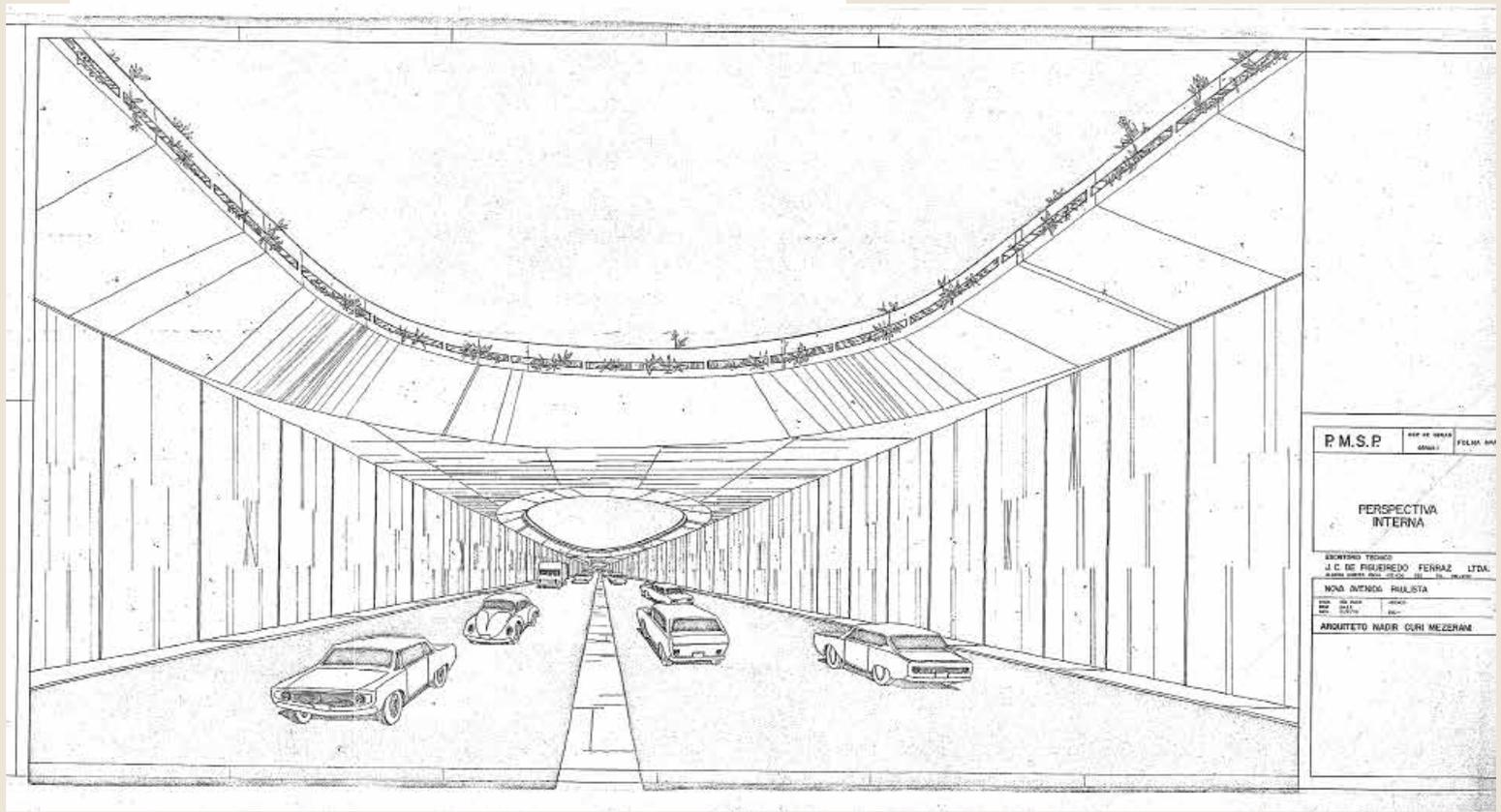
14_ Idem

15_ Afirmação verbal de Boris Casoy, em entrevista concedida a Sonia Guggisberg, 2012.

16_ Tarcísio Holanda, Brasília, 2011



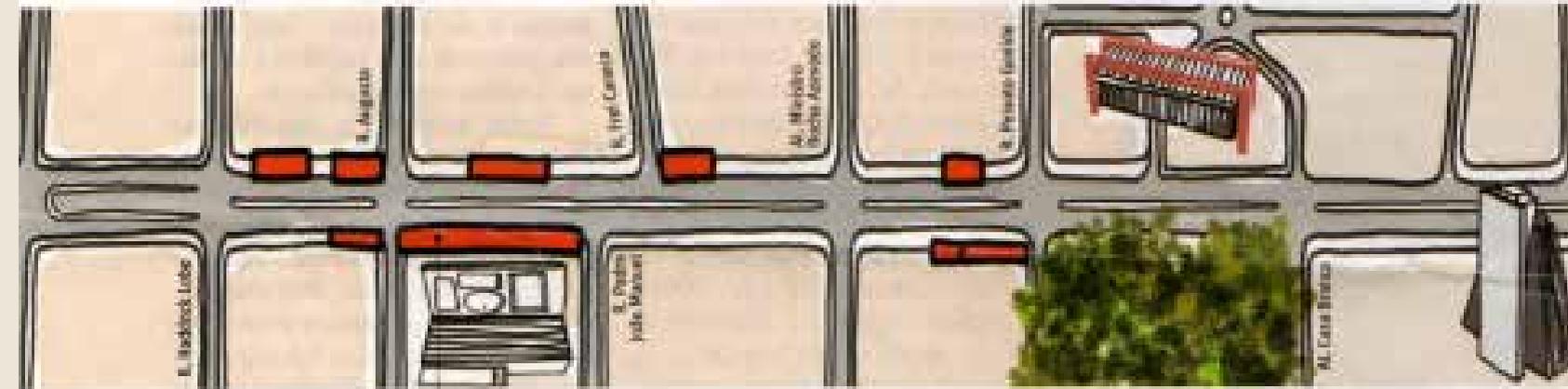
Na página ao lado, maquete do projeto Nova Paulista 1970. A esquerda, reestudo do projeto Nova Paulista em 2014. Abaixo perspectiva subterrânea do Projeto em 1970





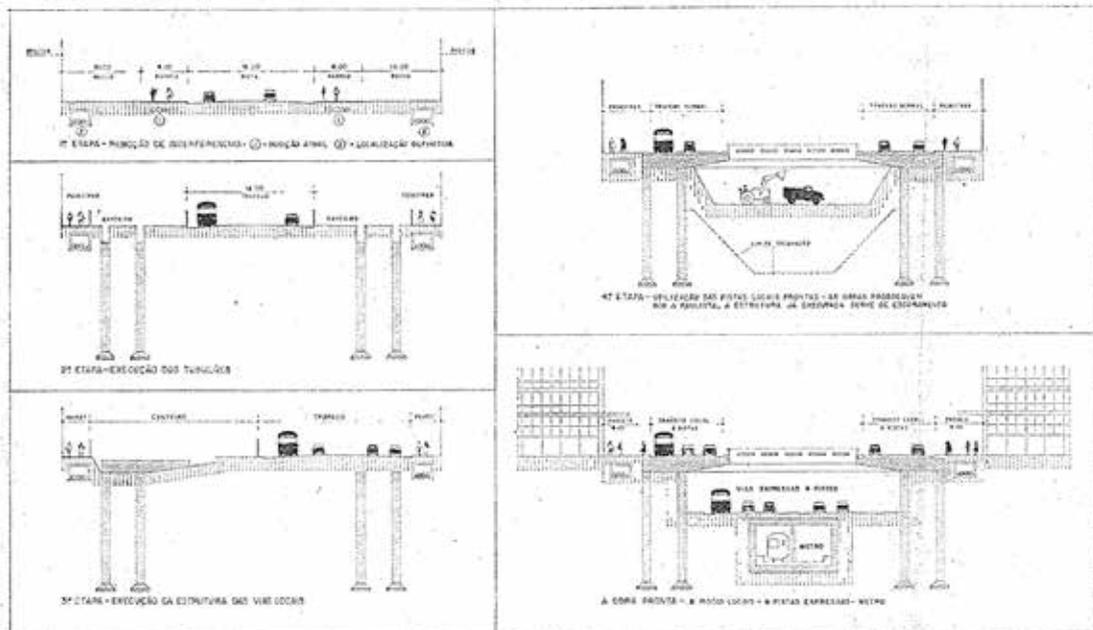
A direita, imagens da obra na Av. Paulista em agosto de 1973. Extraída da matéria "Á Paulista Provisória", jornal Estado de S. Paulo 24/8/73

Abaixo, Revista São Paulo, 2010



O ESTADO DE S. PAULO

DOMINGO, 28 DE OUTUBRO DE 1973

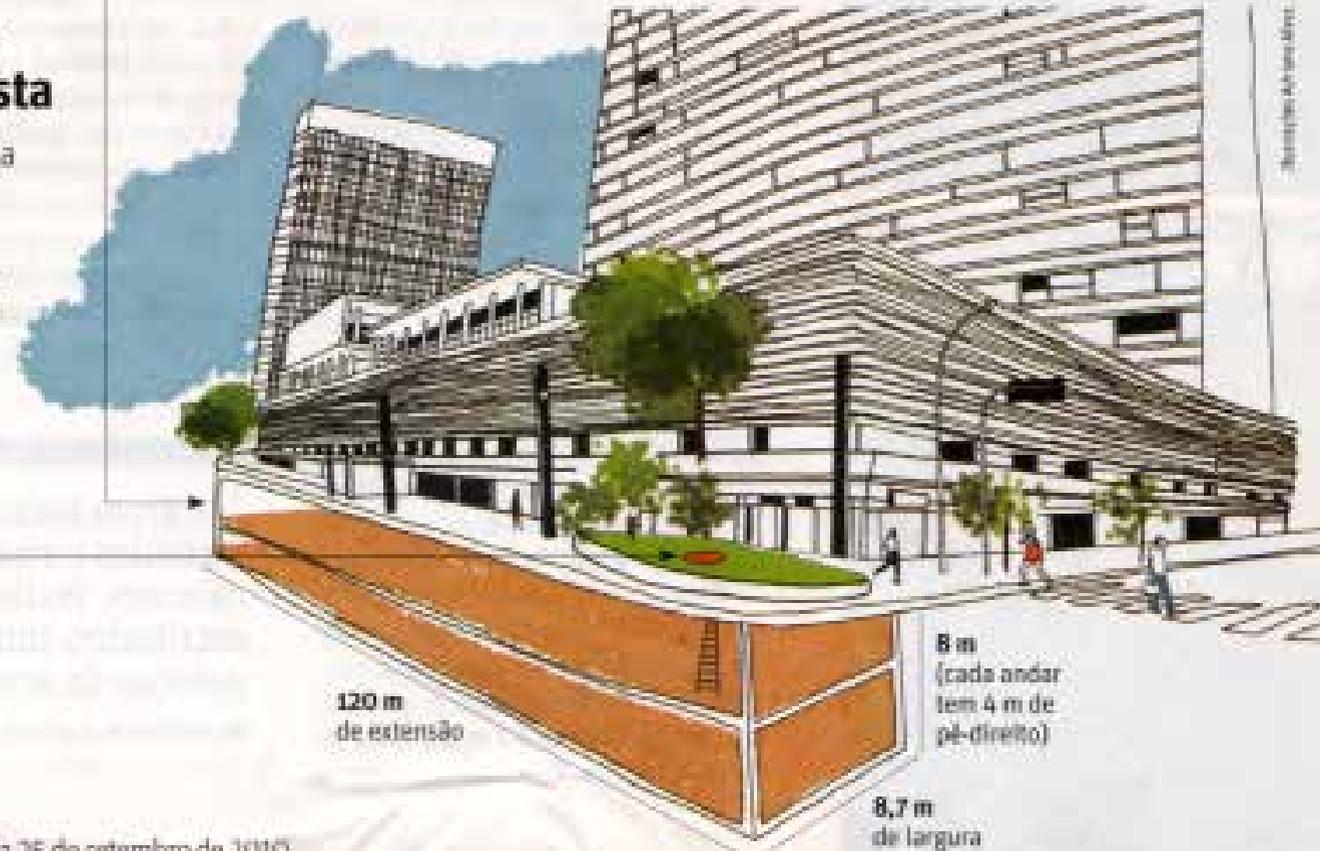


A sequência proposta para a execução da obra com um mínimo de incomodos. No momento da interrupção das obras estava para ser iniciada a 3.a fase do programa: execução das estruturas de apoio das futuras pistas locais.

Galerias da Paulista

Acima, o mapa das galerias da avenida. Em destaque, a que fica sob o Conjunto Nacional

Entrada no canteiro na esquina com a r. Augusta



Roberto Cerqueira César, ex-presidente da Emurb, diz que a Nova Paulista precisa existir para os 400 mil carros que circularão por ela e para um milhão e 700 mil passageiros do metrô.

Fala-se na paralisação das obras da Nova Paulista. Fala-se que são grandiosas, que chegam a ser faraônicas, que são dispensáveis. Fala-se que o futuro prefeito o professor Miguel Colasuonno, vai paralisar as obras.

As obras estão com o término previsto para outubro de 1974 e seu custo total — excluindo-se o túnel do metrô — é de 198 milhões de cruzeiros.

em cada um dos lotes antigos, que eram habitados por menos de uma dezena de pessoas, se localizam hoje milhares de pessoas em inúmeras atividades geradoras de tráfego, ocasionando uma violenta concentração de veículos na área. Esta é uma situação de fato e que deve ser atendida sob pena de colapso em pouco tempo.

Wadi Helou: "Nós entendemos que a obra da Nova Paulista é inútil." E afirmou que o professor Colasuonno "saberá compreender a inutilidade e determinará a sustação das obras da Paulista subterrânea". O alargamento deverá ser feito: "...



Av Paulista 1928 (Foto: A&P)

Quarta-feira, 17 de novembro de 1973

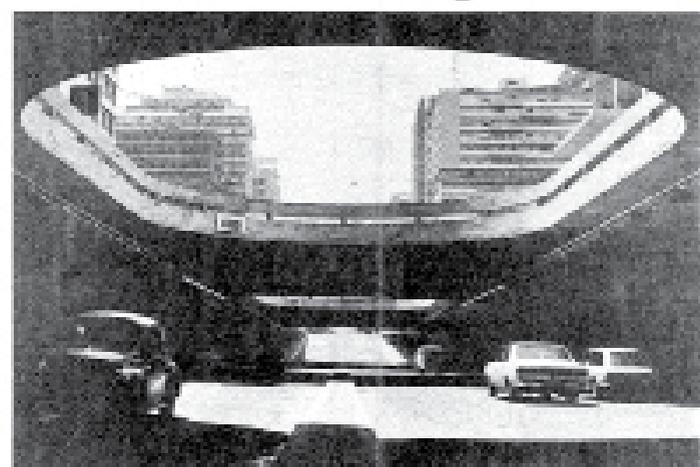
FORMA DE S. PAULO

2.º volume — 11

Complexo viário da Paulista congestionado

Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.



Resposta ao problema de congestionamento de veículos na Paulista são obras, o alargamento da faixa de pedestres e o alargamento da faixa de pedestres.

Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

Passarela de pedestres na avenida Rebouças

Uma passarela para pedestres, sobre a avenida Rebouças, será construída pelo Conselho Municipal de Transportes Urbanos (CMTU) em São Paulo. A obra será executada pela Companhia Saneamento Básico do Estado de São Paulo (SABESP) e terá um custo de R\$ 10 milhões. A passarela será construída em um trecho de 100 metros da avenida, entre as ruas de São João e São Francisco. A obra será concluída em outubro de 1974.



Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

ARQUIVO
MAGAZINE ANUAL
N.º 1000

A discussão sobre o projeto da Nova Paulista

Grande delegação chegou à sessão Pública do Conselho Municipal de Transportes Urbanos (CMTU) para discutir o projeto da Nova Paulista. O projeto prevê a construção de um túnel de metrô e a ampliação da faixa de pedestres na avenida Paulista. O projeto será executado pela Companhia Saneamento Básico do Estado de São Paulo (SABESP) e terá um custo de R\$ 198 milhões. A obra será concluída em outubro de 1974.



Uma das obras em construção. A obra será concluída em outubro de 1974.



Uma das obras em construção. A obra será concluída em outubro de 1974.



Savelli: pedvidios o debate

O presidente da Sociedade Paulista de Engenharia (SPE) afirmou que o projeto da Nova Paulista é inútil. Ele afirmou que o professor Colasuonno "saberá compreender a inutilidade e determinará a sustação das obras da Paulista subterrânea". O alargamento deverá ser feito: "...

Saralva: uma obra bonita

O arquiteto Paulo Saralva afirmou que o projeto da Nova Paulista é uma obra bonita. Ele afirmou que o projeto prevê a construção de um túnel de metrô e a ampliação da faixa de pedestres na avenida Paulista. O projeto será executado pela Companhia Saneamento Básico do Estado de São Paulo (SABESP) e terá um custo de R\$ 198 milhões. A obra será concluída em outubro de 1974.



Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

Cerqueira César: 3% não são extravagancia

O arquiteto Roberto Cerqueira César afirmou que o projeto da Nova Paulista é uma obra bonita. Ele afirmou que o projeto prevê a construção de um túnel de metrô e a ampliação da faixa de pedestres na avenida Paulista. O projeto será executado pela Companhia Saneamento Básico do Estado de São Paulo (SABESP) e terá um custo de R\$ 198 milhões. A obra será concluída em outubro de 1974.



Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

Resumo

Uma fila de carros com mais de um quilômetro de extensão, atravessando lentamente a avenida Paulista, é o cenário da Congestionada que se instala a partir de certos horários de circulação de veículos no sistema de transportes urbanos da capital paulista. O congestionamento ocorre a partir das 7h30 e se prolonga até as 18h30, quando os veículos começam a circular livremente.

temas relacionados, que vão surgindo como complemento ou contraponto a cada assunto abordado.

Construído a partir de testemunhos, documentos de jornais, revistas da época, croquis e plantas do projeto, além de imagens captadas no local, **Subsolo** trabalhou diferentes aspectos da importante obra urbanística. Cenas de demolições foram introduzidas junto com depoimentos políticos, pois estas exemplificam metaforicamente um processo de desmanche urbano, assim como uma desconstrução social ou, ainda, um frágil jogo de forças que se quebram. O processo foi construído percorrendo etapas históricas e documentais, não só entrelaçando imagens, ideias e conceitos, mas refletindo sobre as partes silenciadas do contexto social e político.

Além dos arquivos documentais rastreados e analisados, nove depoimentos foram captados e transcritos, visando a aprofundar tópicos como: a invisibilidade urbana, as manipulações políticas, as questões da memória e do documento, e o que representa o subsolo como metáfora.

Subsolo propõe um caminho não convencional onde os depoimentos buscam construir uma visão polifônica sobre o assunto. Os depoimentos se apresentam entre falas e rupturas, se contradizem, se complementam, ou mesmo discordam. As filmagens foram captadas de maneira convencional, porém, ao se tratar de imagem digital, o arquivo se converte, ele mesmo, em um espaço de discussão de novas estratégias audiovisuais, por meio de manipulação e cortes de edição. Montado como um jogral de falas, o trabalho constrói uma discussão sobre o tema subsolo e suas metáforas urbanas, apresentando um diálogo entre forma e conteúdo. No plano sonoro, ruídos e sons do subsolo ou mesmo de demolições foram usados para construir uma sonorização explorando o conceito do tema.

Subsolo cumpre parte do objetivo deste projeto, apresentando-se como um arquivo documental histórico, crítico e experimental.

Inicialmente, foi difícil prever uma estrutura fechada como metodologia para este tipo de produção, tendo em vista que o teor não direcionado dos depoimentos realizados, e o encaminhamento da pesquisa podiam modificar pressupostos e revelar novas perspectivas de elaboração. A proposta conceitual era gerar uma ecologia de falas e pensamentos. Por isso, a ideia de divisão em blocos conceituais serviu como ponto inicial para a montagem da discussão videográfica.

O primeiro bloco teve o foco nos problemas urbanísticos da cidade de São Paulo e nas possibilidades ou impossibilidades de planejamento urbano. Foram abordados os reflexos das decisões políticas e o modo como se direciona o que se constrói ou se demole na cidade. Contou com recortes de depoimentos de Celso Franco, Nadir Mezerani e Mino Carta.

O segundo bloco apresentou questões da Avenida Paulista (a obra), a história do Projeto Nova Paulista como via subterrânea, elaborado a partir de depoimentos de JC Figueiredo Ferraz (filho do prefeito biônico Figueiredo Ferraz), Nadir Mezerani (arquiteto do Projeto Nova Paulista), Boris Casoy (secretário de imprensa na época) e Celso Franco (arquiteto e urbanista).

O terceiro bloco abordou os subsolos, buscando esclarecer o contexto físico e político desconhecido pelo grande público. Seus protagonistas falam nas memórias da ditadura militar, da democracia mascarada, entre eles estão Mino Carta (editor e importante nome no atual cenário político), Boris Casoy e Celso Franco.

Em seguida, o filme fala dos aspectos políticos que levaram ao encerramento da construção da Paulista subterrânea, das invasões subterrâneas, do poder da imprensa. Testemunhos de JC Figueiredo Ferraz, Nadir

Mezerani, Jorge Cartaxo (diretor da Câmara de Deputados na área de documentação no DF) e Júlio Cesar Araújo, o engenheiro contratado para fazer o enterro da obra e pavimentar a superfície.

Agora que você me falou, eu digo, eu fui coveiro da Paulista, sem querer. Eu só executei o enterro. Não fui eu quem matou, o dono da funerária. Eu só executei o enterro. Escavei, fechei o túmulo, acabou. A única coisa que me chocou foi realmente enterrar aquele dinheiro e acabou. O que vai fazer com isso? É muito dinheiro. Mas não é pouco dinheiro, é muito dinheiro que o “cara” enterrou. (ARAÚJO, 2011)¹⁷

No último bloco, apresentaram-se assuntos voltados a possibilidades futuras, para se pensar uma sociedade com um novo contrato social e para a discussão de formas de urbanismo mais engajadas em interesses coletivos e comunitários.

O filme explicita o relevante papel social e político do prefeito destituído José Carlos de Figueiredo Ferraz, além de ajudar a compreender o que foi enterrado junto com sua história.

José Carlos de Figueiredo Ferraz foi professor da Faculdade Politécnica, durante 40 anos, era um intelectual brilhante, com formação científica e humanística, Doutor em Física e Matemática. Em 1994, com 75 anos de idade, dono de uma biblioteca com milhares de livros, José Carlos de Figueiredo Ferraz faleceu, deixando escondida, embaixo da Avenida Paulista, parte da história da cidade. Quando assumiu a prefeitura de São Paulo, em 1971, seu nome era praticamente uma unanimidade mesmo para os mais rigorosos opositores do regime militar. Inte-

lectual, amante das artes e da literatura, era um crítico consciente da dificuldade humana, era um administrador voltado para a vida pública. Consciente dos problemas do crescimento desordenado e rápido de São Paulo, ele via a urgência de planejar urbanisticamente a cidade, para mantê-la em movimento no futuro.

Tudo em ti agora é grande, teus feitos e teus problemas. Tua riqueza e tua pobreza. Tudo é massa. A notícia revela tua angústia, teu sofrer. A esperança se esvai. O temor espreita. O crime alastra. A estatística registra teus atos. O número frio e rígido é agora tua fala. A poesia não mais entoas os teus cantos de outrora. Revela a tua dor. Adquiriste a beleza geométrica e perdeste a beleza interior. Sentes o peso do crescer, parece que presentes o teu destino dramático. Mesmo assim caminhas para ele inexoravelmente, consciente do amargo futuro que te espera por crescer, sempre crescer. Mas tu, São Paulo, ainda tens alma. Não perdeste de todo a consciência. Há tempo para que medites. Não te destruas na ânsia de te construíres. Prefiro-te grande e viva do que gigante e morta. (FIGUEIREDO FERRAZ)¹⁸

O filme é um curta-metragem com 26” de duração. A primeira etapa percorrida foi uma pesquisa histórica do Projeto Nova Paulista, incluindo projeto arquitetônico e jornais da época. Em seguida, foi feito um levantamento das pessoas envolvidas no projeto, na obra, no momento político, sendo estes, arquitetos, urbanistas, porta-voz da prefeitura, jornalistas político etc. Foi necessário, neste momento, para compreender o contexto, um levantamento da situação política da época.

¹⁷ Afirmação verbal de Júlio Cesar Araújo, em depoimento concedido a Sonia Guggisberg, em 2011.

¹⁸ Disponível em: <<http://www.figueiredoferraz.com.br/empresa/fundador/intelectual>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

Após essa primeira etapa, partiu-se para as etapas práticas. Era preciso entrar nos subsolos para entender a realidade do local e captar imagens. Foi percorrido um longo processo de contatos para conseguir autorizações para a entrada no subsolo da Avenida Paulista. A dificuldade de encontrar estes caminhos atrasou em 18 meses, aproximadamente, a continuidade do projeto. Finalmente agendada a entrada no subsolo, buscou-se o apoio de uma equipe para a filmagem nos subterrâneos. Foi necessário um equipamento específico para a captação de cenas. A filmagem foi feita com apoio de uma produtora de cinema (Cinema Link), com profissionais de câmeras, iluminação, captação de som, Corpo de Bombeiros e um profissional da Convias (Prefeitura Municipal de São Paulo).

Foram feitas três viagens para a captação de depoimentos: Brasília, Ribeirão Preto e Curitiba, além dos depoimentos captados em São Paulo.

Em Brasília, foram captados depoimentos de Jorge Cartaxo, Diretor da Câmara de Deputados na área de documentação; Fernando Cesar Mesquita, Secretário de Comunicações Especiais do Senado; Tarcisio Holanda, repórter político que trabalhou no Jornal do Brasil e no Correio Brasiliense, nos anos 1970, 1980 e que hoje trabalha na TV Câmara, onde apresenta um interessante programa de debates; e Rangel Cavalcante, jornalista, que ocupou várias funções públicas, na ditadura e na democracia, e foi um grande repórter do Jornal do Brasil.

Na cidade de Curitiba, gravei o testemunho de Júlio Cesar Araújo, engenheiro contratado para coordenar o enterro do Projeto da Nova Paulista, em 1972.

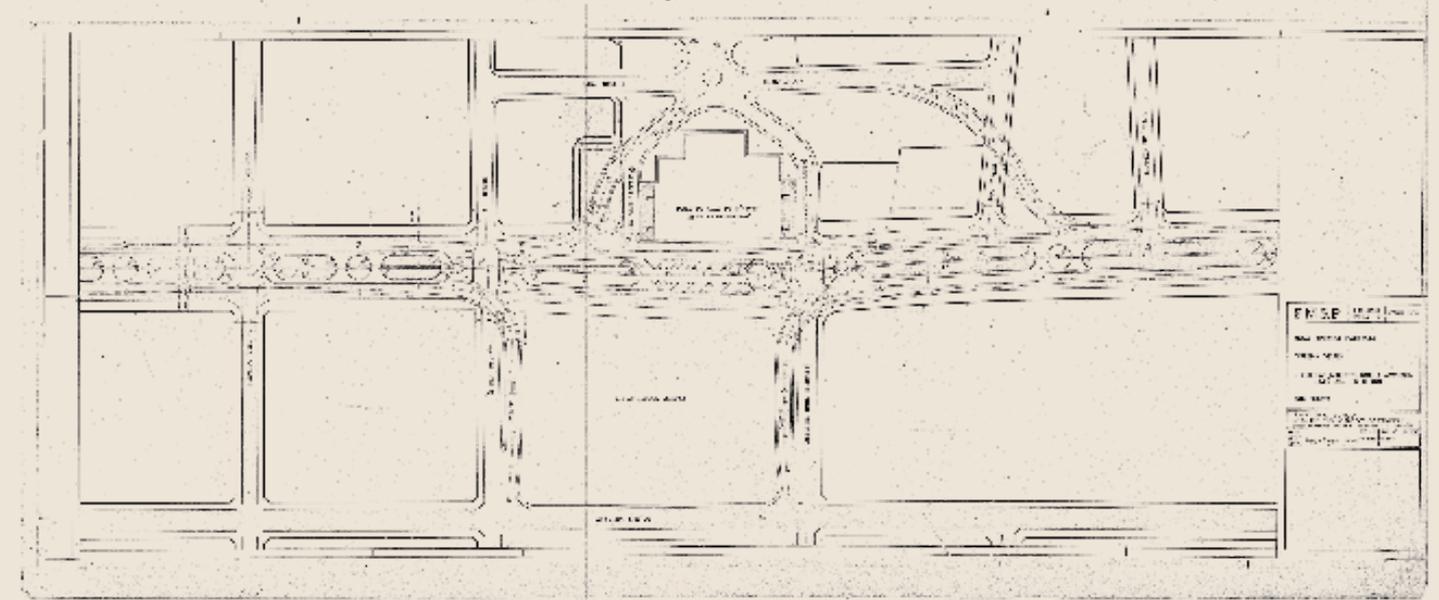
Em Ribeirão Preto, estive com João Carlos de Figueiredo Ferraz, filho do prefeito destituído, empresário e colecionador de arte. E, por último, em São Paulo, os

testemunhos captados foram de Nadir Mezerani, arquiteto da Nova Paulista; Celso Franco, arquiteto e urbanista, que trabalhou muitos anos na EMURB; Mino Carta, importante repórter e editor da Carta Capital; Noenio Spinola, repórter e correspondente internacional por dez anos, hoje pesquisador e escritor.

Para enfatizar as dificuldades políticas da cidade de São Paulo, foram incluídas cenas de demolições, porém, para isto, percorri um longo procedimento burocrático que incluiu contatos, autorizações e equipamentos de segurança para fazer essas captações.

Trinta e cinco horas de depoimentos foram reunidas, quatro horas de demolições, duas horas dentro dos subsolos. A próxima etapa consistiu em ir para a ilha de edição ver todo o material gravado, para fazer a seleção de imagens, de recortes das falas e conceitos, para depois iniciar a edição. Muitas montagens diferentes foram testadas até que se encontrasse um formato final. Após a finalização da edição, prosseguiu-se para o tratamento de imagens, tratamento de som e legendagem.

A edição entrelaçou arquivos com fatos reais e apresentou a potência de reorganizar realidades através da união dos diferentes depoimentos gravados. Acreditando que Subsolo tem a potência de acordar consciências adormecidas propus uma reflexão sobre um assunto soterrado, mas também sobre as diferentes versões apresentadas. Acreditei ser um instrumento que não apenas transmite conhecimento, mas que instiga o indivíduo a refletir sobre seu papel social, para possíveis transformações. Como documento que se propõe ser reflexivo e esclarecedor de fatos, cabe lembrar que, em seu poder de transformação, pode deformar, construir e destruir os espaços e a sua própria história. Cabe



a ele também investir na consciência social para defender, respeitar seu sistema social e sua própria condição de vida.

O que sabemos é que o uso de imagens e depoimentos contribuiu para a construção, dando credibilidade aos acontecimentos. Não podemos dizer que somente a exibição de documentos fílmicos levaria a possíveis mudanças dos códigos instituídos, mas talvez colabore como um esforço contínuo para explicitar algumas questões.

Para o artista, os documentos são, além de fontes de informação, instrumentos de pesquisa pessoal que permitem a tradução de aspectos não explicitados. Desta forma, estes podem se tornar bases a serem exploradas; arquivos capazes de revelar situações ocultas. Pode-se dizer que, ao reintegrar documentos, aparentemente parados no tempo, o artista explora suas potencialidades, tirando-os de uma situação estática e trazendo-os de volta ao processo dinâmico de construção da história. Tem como ponto de partida um reper-

tório de arquivos para gerar outros arquivos.

Sem ter o objetivo de estabelecer verdades absolutas, o artista pesquisador dilata visões e desestabiliza discursos estáticos. Os elementos que constituem o discurso se fragmentam e se intercambiam, dando origem à construção de novas realidades:

Diante de um documento, há de se desarmar os olhos, para depois rearmá-los. Há de se trabalhar como um arqueólogo, descrever o que se tem diante dos olhos, descobrir camadas, temporalidades, identificar elementos que não eram visíveis, agrupá-los, inter-relacioná-los. O documento não existe mais por si próprio, mas em relação a outros elementos, a outras séries. O artista se torna, assim, um “arqueólogo”, “que não é em absoluto um nostálgico voltado ao passado”, mas alguém que “abre os tempos” das imagens-documento, “através do seu esforço constante de transmissão”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 108).







Podemos dizer SUBSOLO é parte de um jogo
que sobrevive, a parte do jogo onde as
regras foram ignoradas mas o tabuleiro
não foi desfeito. *Sonia Guggisberg*







As ruínas no subsolo não são como imagens
de arquivos mas um arquivo real, atual,
colocado ao lado e ao mesmo tempo dos
testemunhos, sendo estes arquivos vivos.
Sonia Guggisberg



2.2 Redesenhos. O Elevado Costa e Silva*

Redesenhos parte do princípio de que o conjunto de sons que integram a vida cotidiana apresenta diferentes composições, e estas trazem consigo suas realidades sonoras. Compostas por sons humanos, sons de máquinas e ruídos em geral, apresentam diferentes misturas dentro do território urbano. Intocáveis e invisíveis, organizadas como uma música ou caóticas como uma metrópole desordenada são composições que invadem nosso corpo e nossa mente e, com um grande poder de nos afetar, adentram nossas emoções e ativam nossa memória. Vale lembrar que, se a primeira experiência acústica que nos pertence é a voz da mãe, podemos partir do princípio de que o ser humano, desde o início de sua vida, convive com o som da voz acompanhado do som ritmado do coração e outros sons internos do corpo. Desta forma, fica fácil entender a grande influência que o som ritmado, a voz humana e a diversidade sonora exercem sobre nosso corpo e nossas emoções.

Na estrutura urbana, desde o grande crescimento tecnológico dos anos 1990, vivencia-se o aumento da experiência da simultaneidade e da fragmentação em suas diferentes extensões, porém, em termos de produção sonora e de imagem, o crescimento da tecnologia enfatizou a multiplicidade, ao mesmo tempo que ampliou a capacidade de produção em suas possibilidades técnicas a serem experienciadas abertamente por todos. Entende-se que as associações de fragmentos em imagem e som, independentemente de estarem embasadas em princípios conceituais, vêm quase sempre carregadas de sentidos e realidades, e é isso que nos importa, pois são capazes de gerar ambientes sensíveis

que provocam contínuas experiências e movimentam nossa percepção.

Se a variedade de sons, produzidos aleatoriamente nas cidades, gera ambientes sonoros e englobam desde sons gerados por aparatos eletrônicos, como telefone, rádio, aparelho de som, TV, Internet; sons produzidos por máquinas, como meios de transporte, geladeira e motores em geral; sons produzidos pelo movimento humano, como vozes, festas, multidão, cultos, brigas, e, ainda, sons da natureza emitidos por animais, como latidos de cachorro, canto de pássaros, sons de insetos, ou mesmo fenômenos da natureza, como chuva, vento, tempestade, raio, trovão, cachoeira etc, todo esse universo complexo de sons produz verdadeiras paisagens sonoras sensíveis. São ambientes onde somos imersos continuamente, muitas vezes sem nos darmos conta, e essa imersão compulsória faz refletir sobre as relações das intensidades, qualidades e características sobre as diversas sensações em diferentes locais.

Por exemplo, se pensarmos nos sons humanos ou mesmo nos sons vindos dos animais, em termos acústicos, são apenas sinais sonoros, porém, podemos perceber que vêm carregados de sensações e afetos. Fica claro, então, que a audição não é um processo separado de outros sentidos.

Nesta pesquisa, entendemos que seja possível pensar o som em outro contexto de produção e, neste contexto, ele está diretamente vinculado ao modo de viver no mundo, ao modo de se movimentar no espaço urbano, de ocupar, de produzir modos de vida e de registrar acontecimentos. Por isso, a proposta implica um conceito de ambiente sonoro dentro do vídeo-documento que visa apontar

a forma como nos relacionamos no cotidiano com os sons. Se esses sons urbanos têm algo para nos oferecer, é exatamente o oposto ao musical, pois estes possibilitam incorporar outros campos de atrito e de criação. São sons que se relacionam diretamente com o território onde são produzidos, ou seja, um território de estranhamento, de caos, de excesso, de hibridismos de diferentes origens, entre outras possibilidades.

Ao enfrentarmos uma sonoridade caótica de ruídos, vivenciamos a sensação desconfortável de estar com os ouvidos sempre abertos, sendo constantemente invadidos pelos sons do ambiente. Sendo assim, o modo de vida que prevalece hoje nos faz perceber a escuta em um plano mais aberto, no sentido de pensar o som em que estamos imersos, com o qual somos obrigados a lidar no cotidiano. Basta compreendermos que, ao ouvirmos um som “externo”, este se faz “interno”, passando a integrar nossa vida, nossa consciência e nossa memória, compulsivamente.

Os ouvidos, muito mais do que captadores de som, funcionam como portas abertas ao mundo que se apresenta. Entender a paisagem sonora implica compreender o ambiente acústico e a influência dos sons no espaço afetado. Para isto, é importante estarmos atentos à transformação do espaço por meio da presença das máquinas e do movimento das pessoas, pois esse processo de alteração sonora tem influenciado não só o modo de vida, mas também a criação estética contemporânea.

Dentro da ideia de vídeo-documento e em termos de criação artística, este trabalho se propõe a pensar sobre a capacidade de um objeto ser portador de uma paisagem visual e sonora, que desmonte estruturas já conhecidas e pesquisadas, possibilitando a abertura de outros formatos. Neste caso, trata-se de experimentar, testar e incorporar a força dos ruídos originais para trabalhar

novas proposições de documentação, novas combinações sonoro-visuais atreladas aos movimentos da realidade captada em vídeo.

É importante reconhecer as diferentes dinâmicas que os sons imprimem em nossa sensibilidade e entender que tipos de recorte podemos fazer ao usarmos um repertório de sons como base de corte na edição para as imagens em um vídeo-documento. O uso dos sons na edição, associado ao movimento da imagem, é o que vai demarcar a edição, portanto, será uma montagem simultânea de imagens e sons. Neste momento, é preciso entender como funcionam os recortes de edição em ambas as mídias, pois, para se manter os sons originais das imagens captadas, torna-se fundamental trabalhar os cortes e a montagem, refletindo ao mesmo tempo as questões sonoras e da imagem, uma vez que são captadas simultaneamente. O que se propõe é uma discussão das duas realidades, além de apresentar uma produção acústico-visual. Elaborada em formato experimental, gera-se uma paisagem sonora integrada às imagens, sem substituir o som por uma nova trilha. A edição, nesta pesquisa, explora as possibilidades da montagem de fragmentos, que surge como uma análise sonora da imagem em movimento.

Conclui-se que som e imagem, mesmo fragmentados, podem trabalhar juntos, os cortes nas imagens com som real são um potencial importante capaz de gerar trilhas sonoras. Trata-se de construir estruturas impregnadas de sentidos dentro do caráter do mundo contemporâneo.

Com o objetivo de construir uma documentação sonoro-imagética sobre **O Elevado Costa e Silva**, diversas captações em vídeo foram feitas, em diferentes horários do dia. Foi preciso montar um panorama da realidade local e entender que tipo de vida existe, não somente em cima, mas embaixo e no entorno do chamado Minhocão. Para isto, imagens foram

* _ Redesenhos: elevado Costa e Silva : <https://vimeo.com/72264889>

registradas durante a semana, em finais de semana, no período da manhã, e também em fim de tarde, em dias normais e na tradicional festa junina realizada no local. Embaixo do elevado há condições muito específicas, encontram-se famílias morando e cozinhando para suas crianças, carroceiros e seus cachorros, um comércio local bastante simples e intenso, pedestres e ciclistas, muitos carros e muitas linhas de ônibus. Todo esse movimento constrói um panorama que se une por um barulho quase ensurdecidor. Em cima do elevado, vê-se um trânsito ininterrupto de carros e muitas janelas de apartamentos fechadas. Em algumas situações, essas janelas se encontram a menos de dois metros do trânsito. Aos domingos, o movimento muda. Em cima do Minhocão, as janelas se abrem, e ele se torna uma área de lazer para pedestres e crianças. Pessoas andam de bicicleta e passeiam com seus cachorros, alguns sentam para ver o público passar, outros se abastecem nos camelôs que vendem água de coco e sorvetes. Em datas especiais, o Minhocão se transforma em um local de festas, com direito a teatro e música, como é o caso da festa junina, que se repete anualmente. Embaixo do elevado, nos deparamos com outro cenário. Repleto de pichações e barulho, a vida continua com toda sua simplicidade, com a falta de cuidado humano e com o espaço público deteriorado e sujo.

O vídeo **Redesenhos**, a fim de documentar este cenário e representar o caos do excesso urbano local, tanto na parte de cima como na de baixo, apresenta-se, inicialmente, repleto de imagens sobrepostas, configurando a fragmentação e o descontrole dos dias de hoje. Com seus sons, ruídos, músicas, vozes, festas, teatro, moradores de rua e muito rush, ele foi montado, porém, sempre elaborado em cima da ideia da simultaneidade de sons e imagens. Aos poucos, essa imagem do excesso vai sendo limpa. As

sobreposições diminuem, o som repleto de misturas vai sendo reduzido, prevalecendo somente os pedestres e ciclistas. Com o propósito de trazer a lembrança do passado de volta, finalmente o cenário muda. Retiram-se os ruídos e limpa-se o caos. Gradativamente, surgem as imagens de um bairro arborizado como era antes da construção do elevado. Entramos em contato com as antigas imagens de arquivo, onde vemos a bela arquitetura de prédios antigos, planejados com o devido recuo, em frente a uma larga avenida e um canteiro central totalmente arborizado. Fica evidente que algo extremamente mal planejado foi imposto para a população e para a cidade.

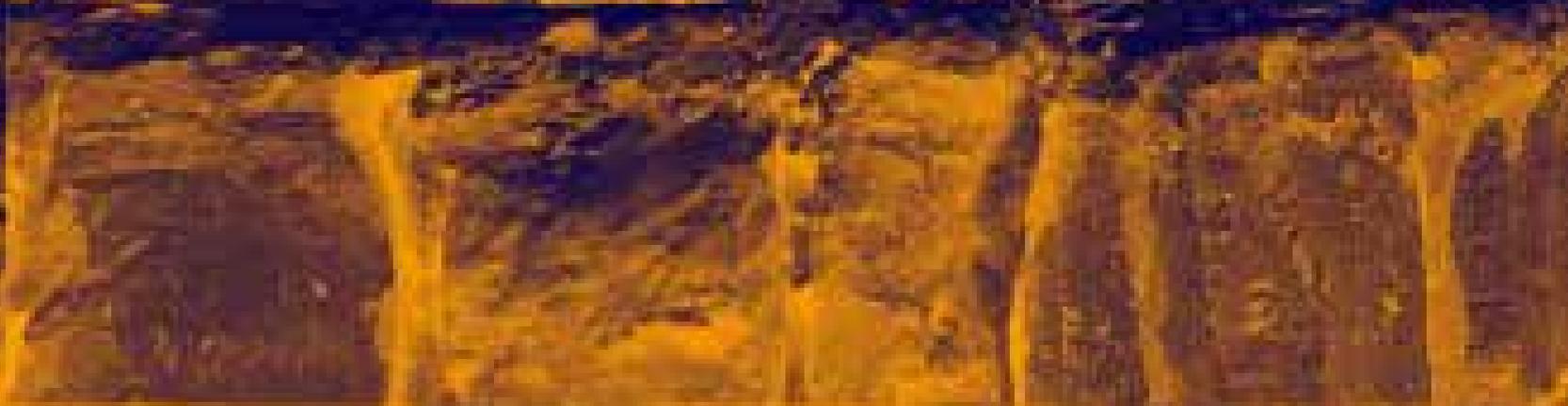
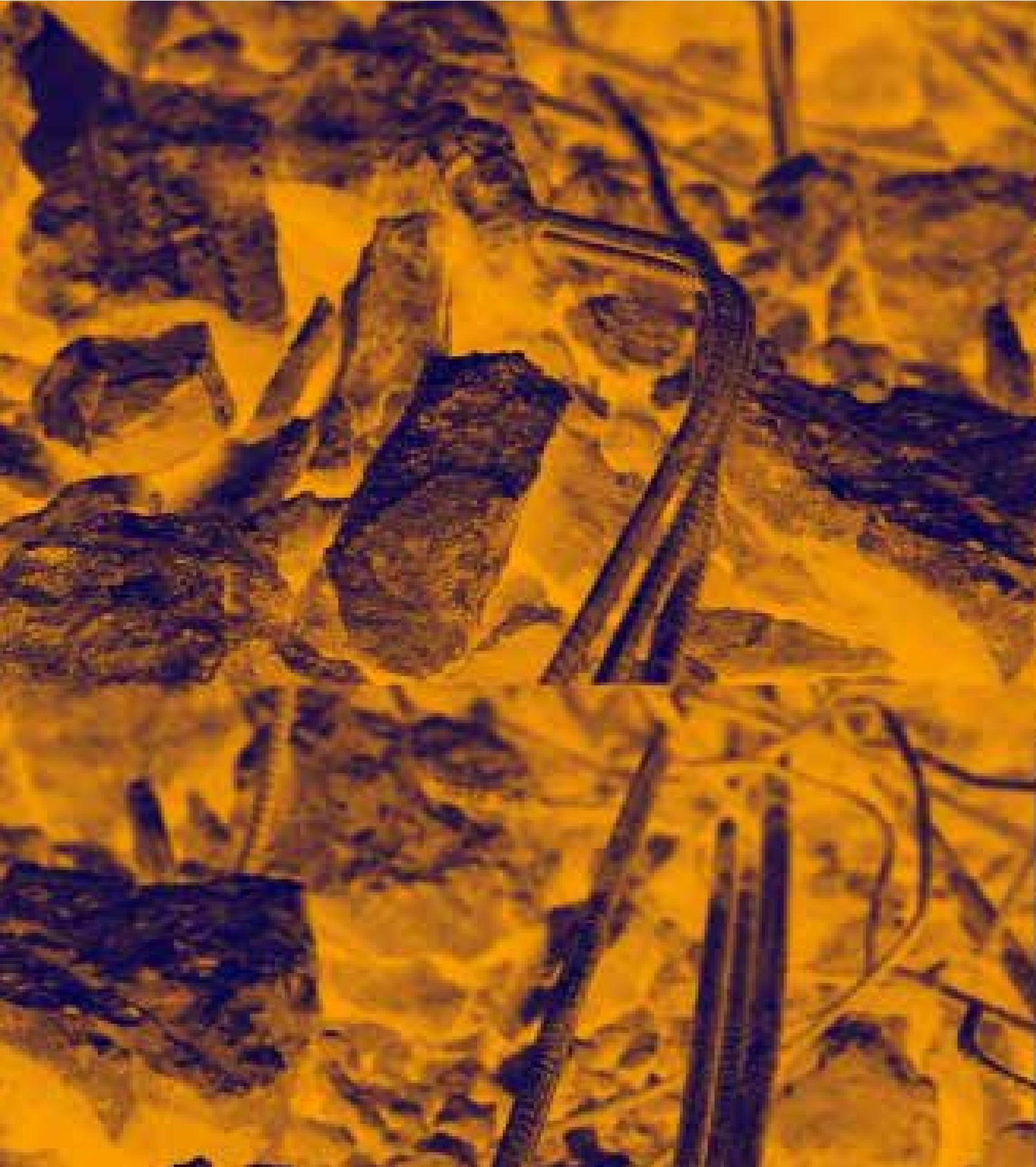
O que se ouve, neste momento do vídeo-documento **Redesenhos**, é o discurso do prefeito Paulo Maluf anunciando o lançamento da maior obra urbanística de todos os tempos, **O Elevado Costa e Silva**, um grande legado construído e deixado por uma política que não planeja o futuro e não respeita o passado.





É uma realidade que pode oscilar entre o símbolo de um acontecimento histórico e sua própria ruína, pode ser vistas como uma espécie de “monumento ao passado” onde o futuro foi roubado. Sonia Guggisberg







2.3 Cachoeiras Urbanas e Samarina*

Cachoeiras Urbanas e **Samarina** são produções que partiram da observação do crescimento não planejado e do redesenhar urbano da cidade de São Paulo.

Em cidades sem planejamento, o descaso com o espaço público parece aceito e quase institucionalizado como algo que faz parte de um caminho sem volta. Nelas, encontrei um grande número de espaços despersonalizados, que tiveram suas histórias roubadas por demolições constantes. Pode-se dizer que, presenciando o constante processo de substituições de prédios históricos por modernos, com o passar dos anos, o cidadão não se reconhece mais em sua própria cidade. Fica sujeito a deformações em termos de possibilidades e expectativas de integrar o espaço em que vive. Agora, o cidadão que cresceu e sobreviveu neste contexto apresenta sua resposta. O que presenciei foi uma paisagem social esculpida pelo desgaste, repleta de cidadãos anestesiados e quase impotentes em relação ao espaço em que vivem. Trata-se de um processo que deflagra a desconstrução do espaço urbano, junto da sociedade, obrigada a participar deste jogo, um jogo construído pela manipulação de interesses capitalistas.

O testemunho aqui é de certa forma a própria cidade. Em um processo sem retorno, os cidadãos presenciam diariamente o apagamento de sua história e vivenciam uma cidade repleta de lacunas. São ruínas que revelam explicitamente um vazio que incomoda, onde vemos o apagar de tempos passados, aparentemente esquecidos.

Cachoeiras Urbanas é um trabalho em vídeo, gravado dentro de diferentes demolições no Estado de São Paulo. Trata-se de uma pesquisa que parte da ideia de que es-

truturas fixas também caem e, com isso, a identidade não só da cidade, mas também do cidadão vai se redesenhando. **Cachoeiras Urbanas** reúne uma série de quedas de prédios durante o processo de demolição, propondo um olhar crítico, não só de forma real, mas metaforicamente falando também. Parte de uma pesquisa sobre o redesenhar da cidade, usando as quedas de demolições como metáfora para falar do desmanche não só da cidade e da memória do sujeito, mas do poder político e institucional.

Gravado em diversas demolições, **Cachoeiras Urbanas** foi montado e editado em um movimento quase único e contínuo de momentos de quebras e quedas de paredes, vigas, lajes, caixas d'água, ou mesmo de prédios inteiros. O vídeo vai, aos poucos, mostrando o desmanche das estruturas urbanas que se quebram, caem e se desmancham, até se esfarelarem e virarem areia. Muitas horas de imagens foram captadas em demolições, pois, se considerarmos que cada queda leva em média um a dois segundos, para se reunir um material consistente para um vídeo de seis minutos, foram necessárias algumas semanas de captação de imagens. Ao som das demolições o vídeo, apresentado em *loop*, reproduz um desmanche contínuo do espaço urbano. Remete não só à queda dos imóveis, mas à quebra das estruturas de poder, à quebra dos sonhos e da esperança de manter viva uma realidade que não existe mais.

Samarina é um trabalho cujas imagens também foram captadas em uma única demolição e que apresenta um caso específico: o fim de uma história familiar. Com cenas filmadas na demolição de galpões que fizeram parte da história de minha família, apresenta uma situação pessoal, porém comum quando

se trata de uma cidade como São Paulo. As imagens em vídeo focalizam o movimento da fumaça, do pó provocado pelas quedas, o resto do resto. O pó é o último fragmento das quedas, que flutua pelo ar até que termine. É uma passagem que mostra o fim, literalmente, não só de mais um imóvel na cidade, mas do desmanche da história que foi construída ali. São galpões que marcaram a ascensão financeira e a quebra da família com a morte do pai, em 1974. Depois de sua morte, os galpões, que sustentaram a família e representaram a segurança e a presença de um pai, deixam de existir. A demolição desses galpões põe fim a essa história, e definitivamente não deixa nada mais além de lembranças.

A sonorização de **Samarina** foi feita a partir de sons de demolição, porém, ao fundo, há “uma voz de criança”, ou seja, a voz de minha irmã ou de meu irmão, gravadas por meu pai antes de sua morte, reproduzem músicas dos anos 1960 cantadas em casa. Os sons das quedas das paredes e da estrutura do prédio são apresentados junto com uma singela voz de criança que toca insistentemente seu violão, evocando a quebra dos sonhos infantis que definitivamente terminaram. Uma das músicas reproduzidas chama-se Samarina, e esta é a razão do título.

Bernd Fichtner, em um texto escrito sobre este trabalho de pesquisa, diz:

[...] são obras, não apresentam algo comum entre objetos, fenômenos e processos, são obras que buscam a qualidade de perceber, de ver, de olhar. São como metáforas que criam e constroem relações. A metáfora da obra de arte funciona, aqui, como uma “imaginação modelante”. Num processo de espelhamento, obra x público, as relações são necessárias para a compreensão da obra de arte e para

a compreensão de nós mesmos como sujeitos nesse diálogo.

Precisamente aqui a arte é um espelho, não por refletir o que lhe é externo, mas por apresentar uma experiência de um modo de ver, uma experiência que se torna nossa, algo que, sem este espelho, ignoraríamos. Apresenta uma possibilidade para nós nos vermos a nós próprios e, numa reflexão ampliada, num contexto social. A potência da arte consiste, portanto, na sua capacidade de representar e materializar modos de ver e sentir a realidade. (FICHTNER, 2011)¹⁹.

* _ Samarina: <https://vimeo.com/67067280> Cachoeiras Urbanas: <https://vimeo.com/51453564>

¹⁹_Texto não publicado escrito por Bernd Fichtner para Sonia Guggisberg, sobre o trabalho desta, em 2011.



2.4 Castelo de Cartas*

“O ritmo está na base de todas as percepções”, nota. Dessas imbricações se entende o “grande poder de atuação [da música] sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica” (Grifo do autor em referência ao conceito de Lévi-Strauss).

(WISNIK, 1999)

Castelo de Cartas parte das mesmas questões exploradas nos trabalhos anteriores, no entanto, neste caso, a realização desta obra se propõe a experimentar uma construção com dezesseis telas simultâneas em vídeo, onde os recortes das imagens são feitos junto com os recortes de som, sendo o som sempre o ponto de partida.

Para isto, consideramos importante compreender algumas questões da composição, ou seja, do tempo, do ritmo e da pulsação, entre outras características sonoras capazes de serem associadas ao movimento da imagem. É dentro de um universo de aproximações de diferentes linguagens que **Castelo de Cartas** reúne e experimenta formas de pensar a realização de trabalhos em vídeo com o objetivo de abordar a questão documental experimental.

O caos enfrentado por nossos ouvidos em grandes cidades é entendido não apenas pelo excesso de estímulo e pela quantidade de ruídos, mas também pelo esvaziamento de potência e diferenciação de sons em termos de qualidade e variedade. Os sons urbanos reproduzem uma situação de caos. Sabe-se que, no caos, não existe permanência dos códigos, ele institui o estado perpétuo do diferente, e as afinidades tornam-se difíceis. A questão não é entender se é bom ou mau, porém, compreender a condição real desses sons e sua característica de produ-

ção de códigos na instabilidade, e assim permanecer.

O ritmo pode ser impresso como um código de recortes de espaço-tempo que se constitui pela repetição periódica dos componentes. Se a repetição é uma estratégia para tornar o código durável, marcando e delimitando um espaço, ela tem a capacidade de gerar o espaço-temporal. Uma das possibilidades pesquisadas é a produção de um arquivo em vídeo que une as questões sonoras e visuais, gerando ritmos sonoro-visuais simultâneos como se fossem estrofes visuais.

Para se pensar em intervalos, não se trata exclusivamente de refletir sobre uma medida de temporalidades, mas de entender que se trata também de uma condição expressiva de pulsações, e que estas acabam gerando códigos. Logo, entende-se que um ritmo de constantes diferenciações pode ser uma maneira de lidar com o caos sonoro e visual, mas pode ser também um jogo perceptivo que caminha e se expande em um constante processo de atualizações. O ritmo consiste nesse jogo, nesse vai e vem de códigos, que, na repetição, vai se tornando possível e distinguível quanto às diferenças. Quando os códigos se transformam, passam a transitar, atualizando-se em outros formatos. Essa diferenciação de fluxos, pulsações, temporalidades distintas, velocidades, repetições, características dos ritmos, geram

blocos sonoros, que ora se estabilizam, ora caminham juntos, porém, constituindo uma grade de distinções. O ruído, sob a repetição do diferente, torna sensíveis as diferenças sonoras, ao mesmo tempo que valoriza a força do silêncio em movimento e a força da suspensão. Pode haver um momento em que as diferentes forças comecem a se hibridizar, descodificar e transformar os códigos, criando outros territórios, tornando possíveis outras experimentações, pela capacidade de realocar espaços e, conseqüentemente, gerar outras formas expressivas. O ritmo pode tornar-se personagem de formas expressivas específicas, quando se torna sensível nas qualidades afetivas, impregnando as intensidades e as velocidades em seus blocos.

Castelo de Cartas pensa uma estrutura sonora e imagética por meio de graus de tensões geradas e encaixes entre o conjunto de imagens e os sons propostos.

Organizando durações em ritmos, tempos em pulsações, pensando sobre uma somatória de elementos intercambiantes simultâneos, tem o propósito de construir estrofes sonoro-visuais intercaladas por vazios, microespaços de imagens com pequenos recortes de sons. Digo vazios, pois a ausência de imagens e sons representa o silêncio. O silêncio é a suspensão, é capaz de dar significado a algo que não está sendo mostrado explicitamente. Neste trabalho, a imagem é pensada por meio das múltiplas lógicas encontradas na estrutura da música contemporânea.

É neste universo de semelhanças de pensamento, entre formas de pensar o som e a imagem em movimento, que se começa a levar em conta como as linguagens operam neste conjunto de registros e procedimentos cruzados, e que é neste universo que a pesquisa gera modos de operar as linguagens, mas também é onde o pensamento se constrói e se expande. E, a partir deste pensamento, **Castelo de Cartas** foi produzido.

Como um mosaico de imagens em movimento, **Castelo de Cartas** mostra uma máquina de demolição em seu dia a dia. Seu braço gigante atua como extensão daquele que a dirige. Trabalha escolhendo os locais mais frágeis da estrutura de concreto para atingir e, assim, ir derrubando continuamente prédios e casas. Os movimentos das imagens foram agrupados e organizados, construindo um ritmo de sons, imagens e movimentos simultâneos. Apresentado em dezesseis telas simultâneas, mostra movimentos rítmicos e estrofes sonoro-visuais, onde a atuação da máquina age em ritmos variados, deixando clara a facilidade de destruir e apagar a história local, jogando ao chão, casas e prédios.

* _ Castelo de Cartas: <https://vimeo.com/105652355>







2.5 Barulho do silêncio*

O conceito mobilidade versus imobilidade, recorrente no meu trabalho artístico, desde os anos 1990, pode ser visto nos trabalhos anteriores, porém, em Barulho do Silêncio ele se dirige diretamente às questões da imobilidade humana dentro do universo urbano. Imobilidade aqui é clausura, tanto pode ser física quanto emocional. Inicialmente desenvolvi trabalhos pensando em estruturas moles, feitas com materiais flexíveis como tecidos, feltros, borrachas e plásticos, os chamados Corpos de Dobras. Passei a olhar as relações do corpo e, em seguida, deste com o espaço urbano. Entendi que o que importava era o jogo de tensões das dobras com o material, pois eram estas que sustentavam as formas criadas. As estruturas flexíveis foram, aos poucos, sendo substituídas pela imagem em movimento do vídeo e pelas relações do corpo com a cidade, contudo, o jogo de tensões do conceito de mobilidade versus imobilidade, permaneceu.

Um paradoxo me levou a desenvolver o projeto **(I)mobilidade** com uma série de vídeo instalações, (2007 —...). Neste, os corpos sempre em movimento e em águas urbanas (piscinas) têm seus movimentos contidos pelo confinamento, por uma força contrária, uma situação sem saída. Nadam até a exaustão sem ir a lugar algum; nadam contra a corrente ou ficam presos e confinados. A proposta consiste na reflexão sobre a imobilidade do cidadão e a morosidade da condição sociocultural e política do mundo contemporâneo. Trata-se de entender o processo de confinamento imposto no espaço de grandes metrópoles, onde o excesso de atividades, em termos de trabalho, deslocamento e lazer nos dá a ideia de liberdade

sem que tenhamos consciência do quanto esse processo excessivo provoca o seu oposto.

Hoje, em continuidade a este conceito de (I)mobilidade penso a relação do corpo dentro do caos urbano onde, dentro deste jogo de forças, uma das consequências é a clausura social.

No espaço urbano, os corpos humanos se apresentam aos diferentes espaços como elementos vivos, efêmeros, que transitam ininterruptamente em busca da realização de seus objetivos. Porém, encontramos também corpos amorfos, abandonados e, de forma não tão explícita, os corpos enclausurados que não enxergamos. O descaso materializado nos corpos se apresenta como uma paisagem social esculpida pelo desgaste.

O **Barulho do silêncio** apresenta uma reflexão sobre esse desgaste. O jogo de tensões está entre a importância do movimento no universo urbano e sua impossibilidade, a clausura humana como lacuna social. Pode-se pensar desde pequenos exemplos de dificuldade social até comportamentos de extremo isolamento, conhecidos em diferentes condições e intensidades. Trata-se, basicamente, de vítimas de dificuldades sociais e discriminações como étnica, cultural e diferenças de classe. São pessoas que, por se sentirem excluídas, ou de fato o serem, passam a viver à margem, tendo o contato humano limitado em diferentes graus, fechadas em suas casas ou jogadas pelos cantos da cidade.

A questão da imobilidade humana se apresenta como um silêncio que fala e me motivou a realizar mais este trabalho. O resultado é uma vídeo-instalação pensada em dois planos. Ao fundo, vê-se um mosaico de imagens urba-

nas em movimento contínuo, enfatizando a liberdade aparente e o fracionamento de movimentos randômicos, à frente, vê-se sempre um corpo humano, em seu espaço limitado. O corpo, quase mendigo, com movimentos mínimos, inicialmente se apresenta como uma sombra de si mesmo, no entanto à frente do espaço urbano, repleto de acontecimentos, assemelha-se a um corpo abandonado e sem ação no meio da cidade. O resultado é o contraponto de imagens/passagens e uma figura inerte em relação ao que se passa no espaço em que vive e em relação a si mesmo.

Os vídeos, apresentados em nove telas simultâneas, mostram movimentos de deslocamento, captados dentro de trens, carros e, por fim, em espaços urbanos. O **Barulho do silêncio** é um testemunho artístico pessoal, construído por imagens captadas na cidade e um corpo inerte, que busca elaborar um documento ficcional através de arquivos entrelaçados com o objetivo de tecer relações com a realidade pesquisada.

A lacuna apresentada em **Barulho do silêncio** é mostrada como uma forma de reverberação social em diferentes graus. Indivíduos que vivem à margem apresentam um modo de vida contemporânea que fala por meio de sua impossibilidade de comunicação e de seu silêncio. São corpos que, estancam seu fluxo, apresentando seus depoimentos somente por existirem. Porém, o que sabemos é que, mesmo assim, são corpos que falam por sua condição de existência, falam pela ausência de palavras, gritam em seu silêncio absoluto. Como ruínas sociais, eles oscilam entre sua própria impossibilidade, como um exemplo de degradação e o abandono de si. Esvaziados de seu papel funcional, à margem do movimento da vida, são como vestígios sociais, mas também documentos vivos. São exemplos que refletem tanto a degradação do ambiente contemporâneo como de seus modelos sociais.

Ao pensar a questão do corpo, em **Barulho**

do silêncio, pude entendê-lo como um corpo que não vibra mais, que não apresenta trocas sensíveis, um corpo incapaz de interferir em termos de comunidade e reflexão com o espaço, que estancou seu sistema de trocas, desistindo de atuar no processo social. Retirado do campo dinâmico de forças, configura a existência de uma linguagem estanque, porém atuante pela força de seu inverso. Reverbera em sua forma de silêncio, se tornando uma memória viva de relações entrelaçadas pelo silêncio, pela lacuna e pela ausência. Entende-se que, em um processo de interpretação da violência social, trata-se de um corpo que se identifica com a incapacidade de encontrar saídas.

Barulho do silêncio mostra um corpo em xeque, com movimento estanque, no fluxo entrecruzado de movimentos urbanos. Segundo Katz e Greiner (2010), são “discursos que proliferam sem o controle de quem os emite”.

* _ Barulho do silêncio: <https://vimeo.com/76360945>







2.6 Sistemas Ecos

O projeto consistiu no convite de quatro artistas tutores para trabalhos coletivos, e outros quatro artistas integrantes no cenário contemporâneo da arte, que apresentaram obras inéditas, ocupando o espaço interno e a área aberta da Praça Victor Civita. Em uma proposta que aproxima vertentes e cruza circuitos, com o objetivo de propor uma espécie de biodiversidade estética, as obras desses artistas, produzidas especificamente para o projeto, foram montadas ao lado dos resultados das obras produzidas por alunos e artistas tutores do ecoLAB, num desenho que busca estimular não apenas a convivência de diferentes linguagens da arte contemporânea, mas também o diálogo entre gerações.

Embasado na ideia de ecologia de saberes como um sistema de trocas, o projeto **Sistemas Ecos** surgiu de uma pesquisa local, desenvolvida durante o projeto inicial deste doutoramento, cujo título era “Subsolo urbano e social”.

Mesmo abordando diferentes aspectos, a hipótese é a de que histórias subterrâneas, aparentemente escondidas, nunca terminam, mesmo quando soterradas e relegadas à invisibilidade, uma vez que sobrevivem como resíduos do passado e como metáforas cognitivas, redesenhando as redes de relações no presente.

A pesquisa sobre subsolo urbano levou-me a pensar diferentes aspectos da cidade, e um deles foi a questão da contaminação no solo, que se infiltra, se escondendo logo abaixo. Ao me deparar com a Praça Vitor Civita, passei a pesquisar sua história e a refletir sobre as contaminações ocorridas no local.

Trata-se de um terreno onde funcionou, de 1949 a 1989, o Incinerador Pinheiros. Cerca de 200 toneladas de lixo foram queimadas

diariamente em seus “fornos”. A alta chaminé, que se mantém ainda no local, ao lado do prédio original, eliminava não somente a fumaça, mas também partículas prejudiciais à saúde. A partir dos anos 1970, o incinerador passou a receber uma grande quantidade de diferentes qualidades e origens. O lixo continha desde árvores velhas, restos residenciais, papel-moeda fora de circulação e documentos, até animais mortos. Fala-se até sobre a queima de corpos humanos durante a ditadura militar, e também de papéis do DOPS que possam ter sido incinerados ali. Neste período, a cidade passou a fazer a coleta regular de lixo hospitalar e queimá-lo no incinerador. Essa queima, que liberava resíduos perigosos à saúde humana, como as dioxinas e os furanos, trouxe um alto grau de contaminação para o bairro e, no final dos anos 1980, o incinerador foi desativado.

O resultado da queima de lixo, durante 40 anos, apresentado pela Secretaria do Verde e do Meio Ambiente e pela CETESB confirmou, no ano de 2006, a contaminação com a presença de cinzas e metais pesados no solo de toda a região.

Sabendo desse problema, o Grupo Abril e a Prefeitura de São Paulo, que acompanhavam esse processo desde o início, passaram a trabalhar para viabilizar a recuperação do terreno. Sendo assim, foi desenvolvido um projeto para transformar o espaço em um local público, capaz de oferecer atividades culturais e educativas para a população e, desta forma, devolver o terreno para o bairro, porém agora em forma de praça. Entre algumas benfeitorias realizadas, para que a praça pudesse existir, foi desenvolvido um projeto arquitetônico que incluiu um enorme deck de madeira suspenso, para que o público pudesse frequentar o espaço

sem ter contato com o terreno contaminado. Junto com a realização do projeto, o antigo prédio do incinerador foi devidamente tratado, descontaminado e restaurado e, no final de 2008, a Praça Vitor Civita foi inaugurada.

A arte é uma potente forma de mediação entre o homem e o espaço em que habita, é capaz de se reinventar e se multiplicar constantemente, por isso acredito que esta potencialize sentidos quando associada a locais carregados de significados. Neste sentido, o espaço da praça, que traz o seu passado no presente, apresentou-se como o local ideal para uma reflexão coletiva sobre questões urbanas da contaminação e do redesenhar da cidade, além de servir como exemplo, por conta de sua própria história, de local para se pensar uma ecologia de diferentes saberes. A intenção desta pesquisa é dar voz aos silenciosos recortes que envolvem não somente a Praça Vitor Civita, mas todo seu entorno.

O projeto **Sistemas Ecos** surgiu acreditando na potência de um processo que se reforça na mediação de diferentes saberes, que se apoia na capacidade real e latente do deslocamento e na troca de conhecimentos. Conscientes de que as diferentes formas de saber se metamorfoseiam na arte, estimulando novas interpretações para o universo urbano e artístico, a pesquisa, por meio da união e intersecção de diferentes expressões artísticas, mostra-se capaz de expandir realidades em termos de criação. Trata-se basicamente de experimentar um sistema ecológico de conexões entre diferentes formas de expressão artística.

Para a realização deste projeto, convidei artistas do live cinema, da escultura sonora e da videoinstalação para serem tutores de novos artistas. O objetivo foi construir uma interação prática, valorizada pelo trânsito das fontes de diferentes

saberes, buscando estabelecer conexões de troca, mas também reflexões, ações e movimentos, e assim produzir coletivamente trabalhos que refletissem as questões urbanas locais, proposta pela pesquisa.

O resultado foi apresentado com obras que são um testemunho do passado, mas que também apontam para o futuro, serão testemunhos do desmanche e da sobreposição de diferentes tempos e histórias do bairro. Não se fecham em um comentário estético, em torno delas mesmas, mas apontam experiências relacionadas ao espaço urbano contemporâneo, a serem entendidas não apenas pelo artistas e pesquisadores mas a todos que “sofrem” a atual mudança da cidade.

O principal objetivo foi proporcionar essas experiências artísticas coletivas como possibilidade de fazer brotar nos participantes e espectadores a consciência da participação do processo social, lembrando que as cidades se refazem de acordo com o panorama sociopolítico que vai surgindo. Entendi que, em metrópoles desordenadas, instaura-se uma “amnésia urbana”, onde o “redesenhar das cidades” nos deixa livres para assumir a fluidez das mudanças do nosso tempo, e as antigas raízes que marcaram o lugar se desfazem, abrindo espaço para o movimento. Presenciamos um equilíbrio desordenado e instável onde o processo de reconfigurações torna-se inevitável. A fluidez do redesenhar urbano mostra a impossibilidade de se conterem as mudanças e traz também uma forte analogia com a inconstância e a indefinição de nosso tempo.

Reunir arquivos, inquirir a história e questioná-la é uma forma de resistir ao apagamento dos rastros, de se dedicar à construção de uma outra realidade, de um novo gesto, mesmo não sendo este capaz de trazer à tona uma verdade integral. **Sistemas Ecos**, na tentativa de mostrar um posicionamento sobre uma reflexão crítica da violência

do apagamento, apresenta uma ecologia de diferentes saberes artísticos para propor uma reflexão. Trata-se de investir em uma proposta conjunta, ao invés de simplesmente assistir à eterna repetição dos vícios da sociedade em se compatibilizar. O projeto não pretende canalizar questões políticas, mas apontar, sinalizar e convocar atitudes e olhares, com o propósito de ativar o campo de tensões e trabalhar as dificuldades sociopolíticas mediante a produção e apresentação de obras de arte.

Mercúrio*

Para o **Sistemas Ecos 2013***, apresentei a obra “Mercúrio”.

Esse trabalho surgiu de uma pesquisa sobre o terreno contaminado por resíduos depositados no local, ao longo de 40 anos. Trata-se de elementos químicos que foram aos poucos se infiltrando no solo como resultado do funcionamento do incinerador Pinheiros. Após um levantamento na CETESB, sobre a situação, em termos de contaminação local, decidi realizar o trabalho Mercúrio. O objetivo foi trazer à tona a questão da contaminação do subsolo, aquela que sabemos existir, mas não enxergamos. A contaminação, diferente do lixo aparente, não pode ser confinada em um determinado espaço. Às vezes diluída e, muitas vezes, invisível, ela penetra nos seres vivos sem que percebamos, podendo, a longo prazo, causar doenças e deformações. No terreno do antigo incinerador, foram encontrados pela CETESB dioxinas e furanos, além de zinco, cobre, chumbo, níquel, bário, cádmio e mercúrio, deixando claro o alto grau de contaminação local.

Para a realização deste trabalho, comprei uma certa quantidade de mercúrio, coloquei dentro de um jogo educativo infantil de madeira e realizei uma série de fotografias. As imagens foram ampliadas em formato bem maior que o original, recortadas e adesivadas sobre madeira para montar um grande quebra-cabeça no chão do espaço expositivo. O resultado foi um trabalho de 8 m x 4 m onde se podia observar a simulação do mercúrio virgem, metal com alto poder de contaminação, aflorar entre os pedaços de madeira.

2.6.2 Sistemas Ecos 2014* - Estrutura

O Sistema de ecologias, em termos de arte, envolve debate, produção artística e convergência de saberes. Sendo assim, o projeto Sistemas Ecos 2014 mantém a estrutura conceitual, apresentada em 2013.

Em 2014, o projeto Sistemas Ecos se estenderá da Praça Vitor Civita para o seu entorno. A Praça será o epicentro de uma área com o raio de 300 m, para pesquisa e estudo das novas obras a serem apresentadas na praça. Entendemos o local como um importante espaço da cidade, que está em pleno momento de reconfiguração urbana.

Árvore de vozes – Lost sounds

Lost sounds é um trabalho pessoal realizado para o projeto **Sistemas Ecos 2014**.

Pensado como uma ecologia de sons e ruídos apresenta o resultado de uma longa pesquisa sobre a história local. Tem o objetivo de recriar passagens sonoras sobre o “dia a dia” do incinerador e a movimentação no seu entorno. Lost sounds traz ao público uma experiência sonora sobre o passado, a oportunidade de ativar a memória atra-

vés dos sons e reconstruir em sua própria imaginação uma possível história local. Os sons representam os restos do que foi incinerado, das cinzas enterradas, buscando reconstruir a memória do que se passou.

As árvores antigas são a conexão real com o subsolo contaminado e seu passado, por isto, o site específico **Lost sounds** foi pensado para o local. Seis caixas de som são penduradas em uma antiga árvore, pois esta, não só toca o solo contaminado, mas cresce e vive sobre ele. Sons de animais, ruídos de fogo, sons do corpo, do caminhar e de movimentos diversos montam uma ecologia de sons. O resultado pode ser comparado a um corpo de vozes ocultadas, capazes de reproduzir uma situação somente através dos sons. Nesta experiência, cabe ao espectador construir suas próprias imagens.

Para a realização de **Lost Sound**, um sistema de som foi programado para que seis caixas de som, associadas a três canais de áudio estéreo independentes, reproduzissem os 388 sons preparados para o trabalho. O programa foi pensado para funcionar da seguinte maneira: Um computador, ao ser ligado, sorteia aleatoriamente um dos grupos sonoros entre os oito elaborados para o projeto e começa a reproduzi-los. O maior grupo é o dos passos caminhando, o nono grupo, pois estes nunca param. Circulam de caixa à caixa de diversas maneiras, enquanto ruídos de engrenagens, de demolições, sons humanos e de animais vão randomicamente se reorganizando. Uma paisagem sonora é criada. Quando as seis caixas estiverem reproduzindo os sons de um mesmo grupo, um próximo grupo será sorteado. Porém, como os sons e os grupos têm tempos e tamanhos diferentes, a paisagem sonora vai se redesenhando continuamente.

Os grupos sonoros são: 21 sons internos do corpo; 24 sons de movimentos humanos; 17 sons de aparelhos hospitalares; 9 sons de

urgência; 12 sons de engrenagens; 13 ruídos com referência de animais; 53 ruídos de demolição; 36 ruídos de fogo e fornalhas e 203 tipos de sons sobre o caminhar humano, os passos.

Enquanto um canal de áudio toca sons de passos, ininterruptamente, um dos outros grupos de sons são reproduzidos nas seis caixas. Quando as seis caixas estiverem reproduzindo os diferentes sons de um mesmo grupo, o tema desse grupo estará intensificado. Neste momento, o computador sorteia o próximo grupo, por exemplo, os sons de fornalha. Aos poucos, o som anterior será substituído por sons de fogo até que todos reproduzam este tipo de som. Em seguida um próximo grupo será sorteado e o processo se repete.

*_ Mercúrio/ Jogo Educativo: <https://vimeo.com/87683797>

*_ Sistemas ecos 2013: www.sistemasecos.com.br

*_ Sistemas ecos 2014: www.sistemasecos.com

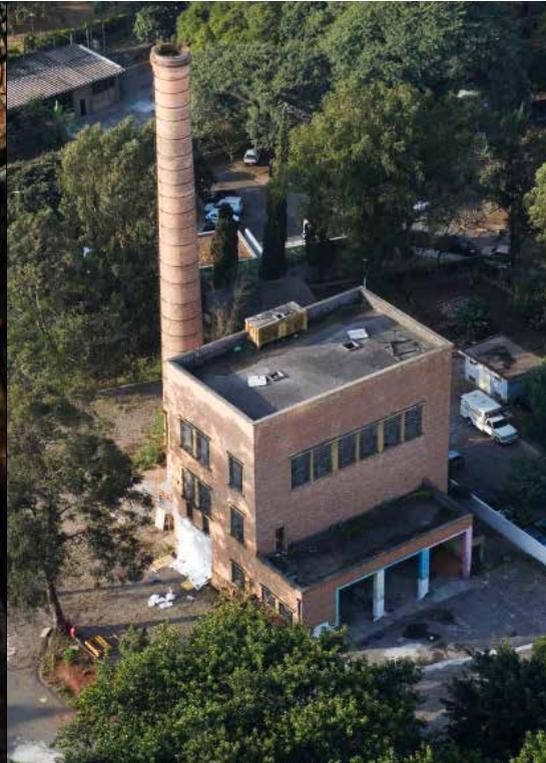




Mercúrio, 2013. Fotografia sobre MDF, 6m x 4m



Lost Sounds, 2014. Instalação sonora (6 canais)



Abaixo, EcoLab Sistemas Ecos, 2013.





Praça Vitor Civita, 2013.

CONCLUSÃO*:

“O primeiro gesto da arte, dizia Deleuze, [...] é a fabricação de uma moldura. Um recorte no caos.” (SANTOS, 2010, p. 105)

Como mencionei na introdução desta tese, há uma explicitação política no fazer artístico, que a leitura de determinados temas foi, pouco a pouco, explicitando. Neste sentido, a tese construiu um trajeto que expandiu a minha pesquisa artística de maneiras inesperadas. Pude compreender que a tradução, como uma espécie de operador de transformações, tem sido capaz de promover discussões públicas, conscientização social e uma revisão de valores morais e políticos. Quando compreendida como acionadora de redes de conhecimento, a tradução potencializa ainda a mixagem do “outro”, abrindo espaços de alteridade nos processos de criação.

Quanto à obra de arte, ao ser considerada como um testemunho que gera zonas de contato capazes de tornar porosos discursos e saberes, aponta para novas possibilidades de documentação. Essas não apenas documentam os acontecimentos, mas iluminam questões latentes.

Admitindo-se a tradução como um ato político, ela se torna, portanto, capaz de agenciar a reformulação de questões e procedimentos, ao expor caminhos possíveis para ultrapassar as divergências entre as linguagens, conectando-as de maneira singular.

Não é fácil para o artista, habituado a traduzir crenças, convicções e questionamentos em imagens, testar a organização discursiva que se faz necessária para a elaboração de uma tese de doutorado. No en-

tanto, trata-se de um exercício que se mostrou, sob vários aspectos, surpreendente. Pude perceber claramente que o pensamento artístico rizomático encontrou, durante o processo, outras formas de organizar discursos como arquiteturas móveis, permitindo compreender melhor passagens do próprio processo criativo, desde a concepção até a construção das obras.

Além disso, estudar as noções de memória, testemunho, documento, arquivo e ecologia dos saberes, a partir dos autores escolhidos, tornou-se fundamental para explicitar algumas relações, cada vez mais fragilizadas pelas redes do capitalismo cognitivo e que insistem em tornar a arte um objeto de consumo e entretenimento.

É a partir dessa fundamentação epistemológica que pretendo seguir construindo percursos para desafiar a imobilidade e o silêncio que costumam camuflar as zonas de conforto da vida cotidiana, sobretudo nas grandes cidades.

*_ Sonia Guggisberg: www.soniaguggisberg.com

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*, vol. I. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

AGAMBEN, Giorgio. Difference and Repetition: On Guy Debord's Films. In: McDONOUGH, Tom. (Eds.). *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

_____. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1998, p. 62-63. Ideia da justiça[1]. Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa, mar. 2012. Disponível em: <<http://murilocorrea.blogspot.com.br/2012/03/esquerda-o-vazio-abaixo-recor-dacao.html>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chape-có: Argos, 2009.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. (Homo sacer III). Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929)*, Germany. Tradução Heloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ALTAFINI, Thiago. *Cinema Documentário Brasileiro: Evolução Histórica da Linguagem*, 1999. *Bocc – Biblioteca on-line de ciências da Comunicação*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php3?html2=Altafini-thiago-Cinema-Documen-

[tario-Brasileiro.html](#)>. Acesso em: 19 jan. 2014.

ATELIER REAL. *Introdução ao cinema-ensaio de Harun Farocki*. 2011. Texto adaptado do artigo Regarding History, de Coco Fusco, publicado na revista *Frieze*, n. 127, nov./dez. 2009.

ATLAN, Henri. *De la fraude: Le monde de l'onna*. Paris: Seuil, 2010.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. São Paulo: Ed. Papirus, 1993. Título original em francês: *L'image*. Éditions Nathan, 1990.

_____. Introdução. In: *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004.

AVELLAR, José Carlos. *A realidade como crítica do cinema, a realidade como crítica da realidade*. Sobre fazer documentários. São Paulo: Itáu Cultural, 2007.

BAPTISTA, Caco. Teoria crítica e epistemologia na pós-modernidade inquietante: as propostas de Boaventura de Sousa Santos para construção de um novo senso comum emancipatório em *A crítica da razão indolente*, 2010. Disponível em: <<http://cacobaptista.wordpress.com/2010/05/26/teoria-critica-e-epistemologia-na-pos-modernidade-inquietante-as-propostas-de-boaventura-de-sousa-santos-para-construcao-de-um-novo-senso-comum-emancipatorio-em-a-critica-da-razao-indolente/>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BAUER, Erika. *Documentário como experiência*. Sobre fazer documentários. São Paulo: Itáu Cultural, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENSE, Max. *Über den Essay und seine Prosa* [Sobre o ensaio e sua prosa], Merkur, I, 1947, p. 418.

BENTES, Ivana. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.

BOTELHO, José Francisco Hillal Tavares de Junqueira. *Superfície de imagens: o tema do olhar em Borges e em Cortázar*. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2009.

CASANOVA, Pablo Gonzalez. *As novas ciências e as humanidades: da academia à política*, 2004. Publicado no Brasil em 2006 pela Boitempo Editorial.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. A era da informação: economia, sociedade e cultura. Tradução Klauss Brandini Gerhardt, v.2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CASTRO, Eduardo Viveiros; STUTMAN, Renato, (Org.). *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2008.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras: Itáu Cultural, 2008.

DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência: A Construção do Cérebro Consciente*. Portugal: Temas e Debates, 2010.

D'ANUNCIAÇÃO, Luciana Rodrigues. *Uma (breve) história do documentário* - parte 1. Mato Grosso, 2000. Disponível em: <http://curtaocurta.com.br/noticias/uma_breve_historia_do_documentario_8211_parte_1-217.html#Utrs3hBTvrc>. Acesso em: 18 jan. 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo* (também traduzido como *As Notas do subterrâneo* ou *Notas do Subsolo*). In: DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EZTETYKA da Fome. *Tempo Glauber*. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html>. Acesso em: 19 jan. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. Michel Foucault explica seu último livro. In: MOTA, M. B. da (Org.). *Ditos & escritos: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Vol.

2, 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2005, p. 145-152.

FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais: das passagens e das verdades possíveis. ALCEU, v.7, n.13, p. 49-59 - jul./dez. 2006. Disponível em: <http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Franca.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2014.

Genaro, Ednei de. Educando em Tempos de Memória Digital: a enciclopédia audiovisual Qwiki. In: SIMPÓSIO ABCIBER 2011. Anais... Disponível em: <<http://simposio2011.abciber.com/anais/Trabalhos/artigos/Eixo%201/7.E1/87.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

GOLDMANN, Lucien. *A criação cultural na sociedade moderna.* São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

Greiner, Christine. *O Corpo em Crise: Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações.* São Paulo: Editora Anablume, 2010.

GUIMARÃES, Cao. *Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. Sobre fazer documentários.* São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 409.

Izquierdo, Ivan. *A Arte de Esquecer: Cérebro e Memória.* 2. ed. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2010. Apresentação disponível em: <<http://www.livrariaresposta.com.br/v2/produto.php?id=200299>>. Acesso em: 22 jan. 2014.

_____. A Memória. Entrevista. In: **Brusco, Ignácio; Golombek, Diego; Strejilevich, Sergio.** A Memória. Entrevista com Ivan Izquierdo. *Revista Argentina de Neurociências*, n. 4, dez. 1997/fev. 1998. Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n04/opiniaio/izquierdo.htm>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

Katz, Helena. O papel do corpo na transformação da política em biopolítica. *Revista Trama Interdisciplinar*, ano 1, v. 2, p. 19, 2010. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41312375901.pdf>>. Acesso em: 8 jun. 2014.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEÓN, Bienvenido. *El documental de divulgación científica.* Barcelona: Paidós, 1999.

LEONE, E.; MOURÃO, M. D. G. *Cinema e montagem.* São Paulo: Editora Ática, 1987.

LEVI, Primo. *Os Afogados e os Sobreviventes.* Tradução Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 21, p. 54-67, jun. 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/5597/4598>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *O ecrã global.* Lisboa: Edições 70, 2010. (Coleção Arte & Comunicação).

MACHADO, Arlindo. As Linhas de Força do Vídeo Brasileiro. In: MACHADO, Arlin-

do (Org.). *Made in Brasil: Três Décadas do Vídeo Brasileiro.* São Paulo: Itaucultural, 2003, p. 29.

_____. Novos Territórios do Documentário. *Doc On-line*, n. 11, dez. 2011. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/11/dossier_arlindo_machado.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.* São Paulo: Papirus, 1997.

_____. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.* 4 ed. São Paulo: Papirus, 2007.

_____. Uma Experiência Radical de Videarte. **Videarte**. Disponível em: <<http://videarte.wordpress.com/texto-de-arlindo-machado/>>. Acesso em: 18 jan. 2014.

MACHADO, Arlindo; Vélez, Marta Lucía. Documentiras e Fricções. *Galáxia* (PUCSP), v. 10, 2006.

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo.* São Paulo: Editora Senac, 2008.

MESQUITA, Claudia. *Outros retratos: ensaiando um panorama do documentário independente no Brasil. Sobre fazer documentários.* São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

Mezerani, Nadir Cury. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1970.

Mocarzel, Evaldo. Palestra proferida na 9ª Conferência Internacional do Documentário, 2009. Disponível em: <<http://www.ctav.gov.br/2009/04/06/9%C2%AA-conferencia-internacional-do-documentario/>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas: Papirus, 2005, p. 47-71.

Ortega y Gasset, JOSÉ. *A rebelião das massas.* Tradução Herrera Filho. Edição eletrônica: Ed. Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ortega.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

PARENTE, André. Cinema em trânsito: dispositivo do cinema ao cinema dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estética do digital: cinema e tecnologia.* Covilhã, PT: Livros Labcom, 2007.

PENAFRIA, Manuela. Em busca do perfeito realismo. *Revista Tecnologia e Sociedade*, Curitiba, 2005. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-busca-perfeito-realismo.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. O paradigma do documentário: António Campos, Cineasta, 2009. Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110819-penafria_manuela_paradigma_doc.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2014.

PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estética do digital: cinema e tecnologia.* Covilhã, PT: Livros Labcom, 2007.

PERALVA, Angelina. A generalização da violência como modo de regulação das interações humanas na região metropolitana do Rio de Janeiro: a violência juvenil. São Paulo, Relatório de Pesquisa/ CNPq, mimeografado, 1995.

PEREIRA, Ingrid Michelle Lopes; CHAGAS, Pedro Dolabela. Arquivo e memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Gonzalez Echevarría. *Revista das letras*. v.3, n.2; p. 319-331; jul/dez. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/620/745>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

PEREIRA, Renato Pignatari. *Eisenstein: o cineasta da revolução*, 2009. Klepsidra. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra9/eisenstein.html>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

PERUZZO, Cícilia Maria Krohling. *Comunicação nos movimentos populares: a participação na construção da cidadania*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

PINTO, Joana Plaza. *Performatividade: Considerado central na obra de Butler, o termo “performativo” percorre as posições da autora*. Revista *Cult*. 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/11/o-percurso-da-perform>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=mX7aA1RKgDAC&pg=PA58&lpg=PA58&dq=Acho+que+%C3%A9+uma+fun%C3%A7%C3%A3o+digna+do+cinema+mostrar+o+homem+ao+homem&source=bl&ots=xu11bcECZA&sig=g7P770o0pc11DCJIKZ1x9T7iVWw&hl=en&sa=X&ei=HxVaT46YIMWIgwf-Dy_ShCw&ved=0CCUQ6AEwAQ#v=onepage&q=Acho%20que%20%C3%A9%20uma%20fun%C3%A7%C3%A3o%20digna%20do%20cinema%20mostrar%20o%20homem%20ao%20homem&f=false>. Acesso em: 13 jan. 2014.

SAFATLE, Vladimir; TELLES, Edson (Org.). *O Que Resta da Ditadura? A Exceção Brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. Trecho publicado em *Trópico: Do Uso da Violência contra o Estado Ilegal*, 2010. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3161,3.shl>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. *É preciso pensar e reinventar Portugal*. 2011. Disponível em: <<http://saladeimprensa.ces.uc.pt/index.php?col=noticias&id=3919#.UHQW0o7zchw>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

_____. *O futuro do Fórum Social Mundial: o trabalho da tradução*. Revista *del Observatorio Social de América Latina*, 15, 77-90, 2004. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/65_Futuro%20FSM%20-%20%20trabalho%20da%20traducao_OSAL_2004.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2014.

_____. *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. Revista *Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 237-280, 2002. Disponível em: <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF>. Acesso em: 23 jan. 2014.

_____. *Sociologia das ausências*. Centro de Estudos Sociais, Coimbra, 2007. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SARACENI, Paulo Cezar. *Cinema Novo. Site Tempo Glauber*. Disponível em: <<http://www.tempoglauber.com.br/cinemanovo.html>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

SCHVARZMAN, Sheila. *Tendências e perspec-*

tivas do documentário contemporâneo: um olhar histórico retrospectivo. Sobre fazer documentários. São Paulo: Itáu Cultural, 2007.

SICHEL, Berta. *O visível e o invisível*. In: MACIEL, Katia (Org.). *Cinema sim*. São Paulo: Instituto Itáu Cultural, 2008.

Silveira, Dauto da. *Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*, vol. 5, n. 1, ago.-dez. 2008, ISSN 1806-5023. Resenha de: CASA-NOVA, Pablo Gonzalez. *As Novas Ciências e as humanidades: da academia à política*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006. p. 335. Disponível em: <http://www.emtese.ufsc.br/2008/vol5_1art6.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

SLOTERDIJK, Peter. *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

_____. *O desprezo das massas: ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna*. Tradução Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

Taylor, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TRIVINHO, Eugênio. *A dromocracia cibercultural: lógica da vida humana na civilização mediática avançada*. São Paulo: Paulus, 2007.

Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77012000000100014&script=sci_arttext>. Acesso em: 8 jun. 2014.

ANEXOS – FICHAS TÉCNICAS

2.6.1 Sistemas Ecos 2013 – Estrutura

Sonia Guggisberg: Mentora do Sistemas Ecos 2013.

ECOLAB

Direção e coordenação: Marcus Bastos.

Tutores

Videoinstalação: Denise Adams.

Live cinema: duVa.

Escultura sonora: Dudu Tsuda.

Performance: Lali Krotozinsky.

Exposição

Produção: Associação do Audiovisual.
Jurandir Muller e Francisco Cesar Filho.

Artistas

Maurício Dias / Walter Riedwig.

Sonia Guggisberg.

Leonardo Crescenti / Rejane Cantoni.

Lucas Bambozzi.

2.6.2 Sistemas Ecos 2014 - Estrutura

Sonia Guggisberg: Mentora do Projeto Sistemas Ecos 2014.

Cleisson Vidal: Produtor responsável.

ECOLAB

Tutores

Foto-instalação: Denise Adams.

Live cinema: Fernando Velasquez.

Experimentos em documentário:

Evaldo Moscarzel.

Oficina sonora: Matheus Leston.

Conversa crítica com grupos Ecolab:
Priscila Arantes, Christine Greiner,
Ester Hamburguer.

Exposição

Coordenação curatorial: Sonia Guggisberg.

Produção: Cleison Vidal.

Artistas

Lucas Bambozzi.

Luis Duva.

Gilberto Prado.

Lea Van Steen e Raquel Kogan.

Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti.

Sonia Guggisberg (Lost sounds –
seringueira central).