

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ARTE E ANTROPOFAGIA
ARTE E ANTROPOFAGIA**

Diego Azambuja de Almeida

BRASÍLIA 2016

**ARTE E ANTROPOFAGIA
ARTE E ANTROPOFAGIA.**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ARTE E ANTROPOFAGIA
ARTE E ANTROPOFAGIA.**

Diego Azambuja de Almeida.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - PPG-Arte/IdA/UnB, na linha de pesquisa em Arte e Tecnologia, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Artes. Orientadora: Professora Pós-doutora Maria Beatriz de Medeiros.

BRASÍLIA 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço à todos e cada um que fazem parte desses *atraversamentos* contínuos na arte e na vida, e essas versões, versos e versares poéticos...

Agradeço à minha família, à minha Mãe Sônia Maria Azambuja de Almeida e ao meu companheiro Aduino Soares, aos meus amigos, aos artistas pesquisados pela atenção e por tantas trocas...

Agradeço especialmente à minha orientadora Maria Beatriz de Medeiros e aos membros da banca de defesa Alice Araújo, Evando Nascimento, Iracema Barbosa, Maria Luisa Fragoso e Ana Carolina Mendes que aceitaram o convite para acompanhar esse processo.

Agradeço à Deus, ao pai Joaquim, ao Dr. Fernando Higa, e a todos que *atraversam* e versam os meus caminhos...

RESUMO

O texto apresenta a relação entre a noção de plasticidade corporal apresentado pelo autor Gonzalo Aguilar em sua análise da pintura Abaporu de Tarsila do Amaral (1928) e da hipótese plasticidade cerebral apresentada pelo neurocientista Miguel Nicolélis em sua pesquisa sobre a neurociência distribucionista, questionando a noção clássica de Antropofagia como absorção e destruição de corpos.

A partir da relação entre a Antropofagia de Oswald de Andrade e as Tecnofagias de Giselle Beiguelman (2012), que multiplica a noção de antropofagia no singular em antropofagias na proposição de suas antropofagias tecnológicas, proponho a compreensão das antropofagias como tecnofagias a partir da relação entre o humano e o técnico na noção proposta Bernard Stiegler da antropogênese como tecnogênese.

Crio os neologismos *absorversões* e *atraversamentos*, a partir da relação entre as palavras absorção e atravessar com a palavra versar, significando simultaneamente versos e versões, para argumentar a compreensão das antropofagias como tecnofagias, onde nesse processo haveria a criação de corpos em rede se dariam a partir dos compartilhamentos nas redes e criariam assim, a partir da fragmentação e multiplicação de corpos e presenças em relação direta e mediada por tecnologias apresentando a noção de *REDEmensionamentos* nas criações artísticas nas ruas e nas redes.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte, Antropofagia, Tecnofagia, corpo, tecnologia, rede.

ABSTRACT

The text presents the relationship between the notion of body plasticity presented by the author Gonzalo Aguillar through the analysis of Tarsila do Amaral's painting called *Abaporu* (1928), crossing with the hypothesis of brain plasticity presented by Miguel Nicolelis in his networking neuroscience research, questioning the classical notion of Anthropophagy as absorption and destruction of bodies.

By the relationship between Oswald de Andrade's proposal of Anthropophagy (1928) and Giselle Beigelman's proposal of Technophagies (2012), that multiply the notion of Anthropophagy presenting in her technological anthropophagies, I propose the comprehension of anthropophagies as technophagies by the relation between human and technics proposed by the anthropogenesis as technogenesis presented by Bernard Stiegler.

I create the neologisms *absorversões* and *atraversamentos*, using the words in Portuguese "absorption" and "crossing" to the word verse, meaning simultaneously poetic verses and version to argue the comprehension of the anthropophagies as technophagies and this process as creation of bodies by the network sharing and by simultaneous fragmentation and multiplication of bodies and presences in direct and mediated contact by Technologies in artistic creation on streets and on internet. This process we call REDEmensionamentos in Portuguese, that means the redimensioning of bodies as network scale.

KEY-WORDS:

Art, Anthropophagy, Technophagy, body, technology, network.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1.0 ABAPORU	04
1.1 <i>CorPOEMEnte</i>	17
1.2 <i>M031L1D4DE</i>	23
1.3 <i>3R4Z1L14N F00T34LL REVOLUTION</i>	26
1.4 <i>EX0E5QUELETO E ABAPORU</i>	28
1.5 <i>ABAPORU E A MULTIDÃO</i>	37
1.6 <i>ABAPORU E OS SINAIS NORMATIZANTES</i>	39
1.7 <i>ABAPORU SAI DA TELA, DE TELA EM TELE, ANTROPOFAGIA</i>	42
2.0 ANTROPOFAGIAS	51
2.1 <i>DA ANTROPOFAGIA E DA ATUALIDADE DA ANTROPOFAGIA</i>	54
2.2 <i>ANTROPOFAGIAS COMO COMPARTILHAR</i>	58
2.3 <i>ANTROPOFAGIA COMO CRIAÇÃO DE CORPOS</i>	62
2.4 <i>ANTROPOFAGIA E O BÁRBARO E TECNOLOGIZADO ATUADO NO ATUAL</i>	73
2.5 <i>BÁRBARO TECNIZADO VERSÃO 2.0</i>	80
2.6 <i>M4N1FE5T05 E M4N1FE5T4Ç0E5</i>	82
3.0 ANTROPOFAGIAS COMO TECNOFAGIAS	89
4.0 TECNOFAGIA(S) / TECN0F4614(5)	102
4.1 <i>RUMO ÀS TECNOFAGIAS</i>	104
4.2 <i>OBRAFAGIAS: TELEPRESENÇA, TECNOFAGIAS E TELEFAGIAS</i>	115
5.0 ANÁLISE DAS PERFORMANCES REALIZADAS	152
5.1 <i>WWWMMM_IND10N4UT4</i>	152
5.2 <i>M4N1FE5T4Ç40 DE PLAN05 PILOUTR05</i>	162
5.3 <i>P4N-0PTIC0 0U 30DE EXP14LE4TROPIC0</i>	175
5.4 <i>KOMBEIRO, Corpos Informáticos</i>	200
6.0 CONCLUSÃO	224
7.0 BIBLIOGRAFIA	227
8.0 ANEXO ENTREVISTAS	249

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Abaporu, Ilustração de Tarsila do Amaral do Manifesto Antropófago (1928)	04
Figura 2 – Abaporu de Tarsila do Amaral.	05.
Figura 3 – O pensador, de Auguste Rodin.	Erro! Indicador não definido.
Figura 4 – Manifestante em Cadeira de rodas. Foto:.	23.
Figura 6 - 3R4Z1L14N F00T34LL REVOLUT10N. Foto:	27.
Figura 8 – Exoesqueleto de Miguel Nicolélis. Foto:.	28 e 29
Figura 9 – Exoesqueleto na Abertura da Copa do Mundo. 2014 Foto:.	35
Figura 10 – Semáforo Hackeado do Abaporu, agosto 2014. Foto: .	39
Figura 11 – Abaporu sai do quadro, Brasília, DF, maio de 2010. Foto: Diego Azambuja	44
Figura 12 – A Negra, de Tarsila do Amaral. Foto:.	45
Figura 13 – Antropofagia de Tarsila do Amaral. Foto:.	45
Figura 15 – A Pele Mecânica de Arthur Omar, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	117
Figura 16 – País Interior da Cia de Foto, 2012. Foto: Giselle Beiguelman..	120
Figura 17 – Jukebox de Lea Van Steen, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	122
Figura 18 - “Somewhere Alexandreplatz 2012. Foto: Giselle Beiguelman..	124
Figura 19 - Extremo Horizonte de Dirceu Maués, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	124
Figura 20 – Aeroporto de Cássio Vasconcellos, 2012. Foto: Giselle Beiguelman..	126
Figura 21 – CEASA de Cássio Vasconcellos, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	126
Figura 22 – Das coisas Quebradas de Lucas Bambozzi, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	130
Figura 23 – Amoreiras de Gilberto Prado e Poéticas Digitais, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	135
Figura 24 – Crepúsculo dos ídolos de Jarbas Jácome, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	137
Figura 25 - Crepúsculo dos ídolos de Jarbas Jácome, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	138
Figura 26 - Espelho de Rejane Cantoni e Leo Crescenti,, 2012. Foto: Giselle Beiguelman..	141
Figura 27 - Espelho de Rejane Cantoni e Leo Crescenti, 2012. Foto: Giselle Beiguelman.	142
Figura 28 – XYZ de Raquel Kogan, Foto: Giselle Beiguelman.	145
Figura 29 – Crystal Ball de Martha Gabriel, Foto: Giselle Beiguelman.	148
Figura 30 - WWWMMM_IND10N4UT4 I E II de Diego Azambuja. Foto: IV COMA.	59
Figura 31 – Índio Chutando Gás Lacrimogênio I, 2014, Brasília, DF. Foto: Fernando Bezerra Junior	164
Figura 32 - Índio Chutando Gás Lacrimogênio II, 2014, Brasília, DF. Foto: Fernando Bezerra Junior	165
Figura 33 - Índio atirando flecha com os pés, 2014, Brasília, DF. Foto: Sergio Lima.	165
Figura 34 - M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05 de Diego Azambuja. Foto: Corpos Informáticos	173
Figura 35 – . Espelho fragmentando imagem. 2013. Foto: Diego Azambuja	180
Figura 36 – A descoberta do Mel de Piero de Cosimo, 1505.	184
Figura 37 – P4N-0PT1C0 Ide Diego Azambuja. Foto: Diego Azambuja	186
Figura 38 – sequência P4N-0PT1C0 de Diego Azambuja. Foto: Thiago Maroca	187
Figura 39 – P4N-0PT1C0 III no Espelho de Diego Azambuja. 2013. Foto: Diego Azambuja.	191
Figura 40 – Instalação P4N-0PT1C0 de Diego Azambuja. 2013 Foto: Diego Azambuja.	191
Figura 41 – Instalação P4N-0PT1C0 II de Diego Azambuja. 2013 Foto: Diego Azambuja.	192
Figura 42– Instalação P4N-0PT1C0 III de Diego Azambuja. 2013 Foto: Diego Azambuja	193
Figura 43 – P4N-0PT1C0 de Balaclava de Diego Azambuja. 2013. Foto: Luan Grisólia.	195
Figura 44 – Kombeiro 1 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	201
Figura 45 – Kombeiro 2 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	202
Figura 46 – Kombeiro 3 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos..	203
Figura 47 – Kombeiro 4 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	204
Figura 48 – Kombeiro 5 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	205
Figura 49 – Kombeiro 6 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos..	206
Figura 50 – Kombeiro 7 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	207
Figura 51 – Kombeiro 8 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos	208
Figura 52 – Kombeiro 9 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	209
Figura 53 – Kombeiro 10 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	215
Figura 54 – Kombeiro 11 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	217
Figura 55 – Kombeiro 12 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos..	218
Figura 56 – Kombeiro 13 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	221
Figura 57 – Kombeiro 14 de Corpos Informáticos. Foto: Corpos Informáticos.	222

INTRODUÇÃO:

Esta tese não se quer tese, nem antítese, nem síntese, mas *aisthesis*, os sentidos e os sentires, assim, a partir dos encontros entre prefixos, sufixos e suas radicalidades e radicâncias, a proliferação de neologismos que *atravessam* o texto se dão nos encontros e mistura, nas *absorversões* entre versos, versões e versarem com *REDEmensionando-se* nas Artes e na vida.

A partir do questionamento da noção de antropofagia clássica, tanto nos relatos de viagem como na Antropofagia de Oswald de Andrade como absorção da carne humana por seres humanos, buscamos compreender as antropofagias plurais possíveis nas atuações no atual, real e virtual como criação de corpos a partir dos compartilhamentos e nutrições entre corpos e presenças em relação imediata e mediada.

A partir da relação entre a antropogênese como tecnogênese, questionamos a formulação dialética do “homem natural tecnizado” de Oswald de Andrade e afirmamos as antropofagias como tecnofagias, ambas no plural, a partir da relação entre corpos e tecnologias em seus *REDEmensionamentos* como criação e multiplicação de presenças e criação de corpos em rede, nos encontros diretos e mediados por tecnologias nas redes sociais *online* e *off-line*.

O primeiro capítulo chamado *Abaporu*, busca relacionar a proposição de Gonzalo Aguilar sobre a possível “plasticidade corporal” da figura do *Abaporu* na tela de Tarsila do Amaral com a proposição do neurocientista Miguel Nicolélis sobre a “plasticidade cerebral” onde questiono as relações de oposições entre corpo e mente apresentando a relação integrada entre *corPOEMente* nas Artes a partir das *absorversões* e *atraversamentos* entre corpos e tecnologias e nas assimilações das tecnologias, compreendidas como linguagens, nos corpos na criação artística em atuações diretas e mediadas entre corpos imersos nas ruas e nas redes.

O segundo capítulo busca questionar tanto a noção clássica de antropofagia questionando a noção de devoração de corpos para adquirir suas qualidades do outro e apresentar a partir do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e suas releitura por outros autores, não apenas a atualidade da Antropofagia oswaldiana, mas as

antropofagias atuais, reais e virtuais, a partir da compreensão das antropofagias como compartilhar entre linguagens na criação.

No terceiro capítulo apresentamos a noção de Tecnofagias, no plural, a partir da conceituação pessoal da artista e curadora da exposição de mesmo nome, Giselle Beiguelman, analisando as obras a partir da perspectiva corporal entre as obras de arte mídia apresentadas na Exposição Tecnofagias com os corpos dos visitantes e a noção de Telefagias da artista e professora Yara Guasque, compreendida como *absorções* à distancia, partindo das mediações da presença entre os corpos e obras criadas pelas redes entre os corpos e as tecnologias que constituem as obras de arte digital.

O quarto capítulo apresenta a relação indissociável entre a antropofagia e a tecnofagia a partir da noção de antropogênese como tecnogênese de Bernard Stiegler e a multiplicação da Antropofagia Oswaldiana em antropofagias, no plural, trazidos tanto pela proposição das Tecnofagias de Giselle Beiguelman como pela própria multiplicidade dos roteiros propostos no Manifesto Antropófago. Ao mesmo tempo em que questiona a separação entre a Antropofagia de Oswald de Andrade e as Tecnofagias de Giselle Beiguelman na formulação das antropofagias como tecnofagias, no plural, propõe essas relações como nutrições mútuas entre corpos e tecnologias e seus *REDEmensionamentos* no uso crítico linguagens e das mediações na criação artística.

O quinto capítulo apresenta a análise de algumas performances realizadas individual e coletivamente, tendo as redes e os *REDEmensionamentos* dos corpos e presenças em performance nos *atraversamentos* e *absorções* realizados nas ruas e nas redes.

434 (Τυπ). Abá (Do tupi), prefixo: povo, gente, povoamento. Aba: abrir em outra aba, outra aba de pesquisa na mesma janela. Aba: Margem, borda. Abá (Do tupi), sufixo: lugar.

**434PORU
434PORU45
434POREDE5
434P0R0R0C4 ENCONTRO DAS REDES E RUAS.
434PURURUC4
43450RÇ40
43450RVER540
WE3P0RU
WE350RÇ40
WE350RVER540
WE3 434 P0RU
434 WE3 P0RU
WE3 3434 4NTR0P0F461C4
WE3
434
3434
34(R)34(R)0
431TP0RU
43YTEP0RU
Q31TP0RU
DEWWW1R
DE WWW0R0 0N 0FF
De WWW0R0 em WWW0R0
V0R0 WORLD WIDE WEB
V0R0 WORLD5
V0R0 WILD
V0R0 WE3
05WWW0RLDWIDEWEB
ABAPORU
ABAPORUAS
ABAPOREDES
ABASORÇÕES
WEBSORÇÕES
WWWABSORVERSÕES.
ABAPORU
ABRAPORU
OBRAPORU
ABAOPERA
POEMOBRA
POEMABRE**

1.0 ABAPORU

A Obra *Abaporu* é uma pintura a óleo sobre tela, 85 x 73 cm, da artista brasileira mineira Tarsila do Amaral. Pintada em 1928, como presente de aniversário ao escritor e poeta Oswald de Andrade, seu marido na época. Tornou-se um dos símbolos mais significativos do modernismo brasileiro do início do século XX. Além da pintura a óleo, a figura do *Abaporu* também faz parte da ilustração do Manifesto Antropófago (1928), escrito por Oswald de Andrade e publicado na 1ª. Edição da primeira denteção da Revista de Antropofagia.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

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

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-rá.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos immigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca subemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. **Oú Villeganhon print terre.** Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vive-mos atravez de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nascimento da logica entre nós.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O indivíduo victima do systemico. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em comunicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?



Deseño de Tarsila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Continua na Pagina 7

Conforme a indicação embaixo da imagem que ilustra o “Manifesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade, apesar de não designado o nome, o desenho de Tarsila do Amaral seria de um quadro que figuraria em sua exposição na Galeria Percier, em Paris, em junho de 1928.

Na edição Fac-símile da *Revista de Antropofagia*, no texto de apresentação REVISTAS RE-VISTAS: OS ANTROPÓFAGOS, Augusto de Campos fala sobre a ilustração do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, feita à bico-de-pena, por Tarsila do Amaral:

Mas a despeito da indefinição teórica e poética, a REVISTA DE ANTROPOFAGIA não deixou de contribuir, mesmo nessa primeira fase, como veículo - o mais importante da época - para a evolução da linguagem do nosso Modernismo. Não bastasse o Manifesto de Oswald, associado ao bico-de-pena de Tarsila (uma réplica do

"Abaporu" ou Antropófago, um dos seus mais notáveis quadros) (1975:07).

O nome da obra teria sido conferido pelo próprio Oswald de Andrade juntamente com o poeta Raul Bopp e se tornou o símbolo do Movimento Antropofágico. Raul Bopp e Oswald de Andrade escolheram este nome para a obra: *Abaporu*.

De origem tupi, *Abaporu* vem dos termos *Abá* (homem), *pora* (gente) e *ú* (comer), significando "homem que come gente", isto é, Antropófago. No entanto, se pensarmos na tradução, como o indígena brasileiro de língua tupi não tem o verbo ser, a própria noção de homem como indivíduo, não faz sentido e, portanto, a noção de *Abá* aqui é compreendida como povoamentos, multiplicidades, multidões e, portanto, *Abaporu*, nessa perspectiva seria multidões que comem multidões¹, que se nutrem-se nas multidões e nutrem as multidões.

O *Abaporu* é uma das telas brasileiras mais valorizadas no mundo, tendo alcançado o valor de US\$ 1,5 milhão, pago pelo colecionador argentino Eduardo Costantini em 1995 em leilão realizado na Christie's, o quadro pertencia ao empresário brasileiro Raul Forbes, desde 1985. Encontra-se exposta no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA).

¹ Para compreender a noção de coletividade da noção de *Abaporu*, propomos a aproximação do prefixo *Abá* à noção de Multidão de Antônio Negri e Michael Hardt onde a noção de "povo" seria uno e a noção de multidão, em contrapartida, seria múltipla". Para os autores, a "multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única (...) a multidão é uma multiplicidade de todas as diferenças singulares (NEGRI e HARDT, 2005:12). Assim como as "massas também se diferenciam da noção de povo, pois tampouco elas poderiam ser reduzidas a uma unidade ou identidade. As massas certamente são compostas de todos os tipos e espécies, mas não poderiam realmente afirmar que diferentes sujeitos sociais formem as massas. A essência das massas é a indiferença: todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Todas as cores da população se reduzem ao cinza. Essas massas só são capazes de mover-se em uníssono porque constituem um conglomerado indistinto e uniforme. Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida (NEGRI e HARDT, 2005:13).



Abaporu (1928), óleo sobre tela, 85 × 73 cm. Colección Costantini, MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Argentina.

O autor argentino Gonzalo Aguilar (2010), no livro *Ciência do Vestígio Errático*, em sua análise sobre a obra de Tarsila do Amaral e da Antropofagia, analisa a obra *Abaporu* a partir do corpo, tanto comparando a posição corporal da figura do *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral ao *Pensador* (1880) de Auguste Rodin, quanto a partir da plasticidade, em sentido ampliado, do corpo de *Abaporu*, que compararemos à hipótese da plasticidade cerebral², proposta por Miguel Nicolélis, na análise da relação do *Abaporu* ao exoesqueleto.

Aguilar propõe esta comparação, apesar das diferenças entre as técnicas utilizadas, as materialidades e as dimensões entre as obras, sendo a primeira uma imagem em duas dimensões, uma pintura a óleo de 85 × 73 cm e a segunda outra obra sendo uma escultura de bronze em três dimensões com 186 cm de altura (Museu Rodin, Paris).

² Nicolélis apresenta a questão do fato do cérebro ser corpo e, portanto, mesmo buscando a primazia do cérebro sobre o corpo afirmando a obsolescência do corpo questionando noção de corpo para além da materialidade carnal ampliada pela plasticidade cerebral para as conexões que estabelecemos no mundo e as tecnologias que assimilamos no cérebro, isto não determina a separação entre mente e corpo e, portanto, não há a supremacia do cérebro sobre o corpo, pois ainda assim, reconhece o cérebro como corpo, ou seja, o cérebro é corpo e, portanto, todo pensamento é corporal. No princípio da plasticidade, “a representação do mundo criada por populações de neurônios corticais não é fixa, mas permanece em fluxo, ao longo e toda a vida, continuamente adaptando-se em função de novas experiências e aprendizado, novos modelos de eu, novas estimulações vindas do mundo exterior e novas incorporações de ferramentas artificiais” (NICOLÉLIS, 2011:353).



O Pensador (1880), escultura em bronze, 186 cm de altura, Museu Rodin, Paris, França.

Entre as relações feitas por Aguilar entre as obras temos a posição corporal em que se encontram as figuras:

ambas as figuras estão nuas e ambas reclinam a cabeça sobre as mãos, motivo melancólico que, de todos os modos parece não se aplicar ao *Abaporu*. Também ambos estão sentados, se bem que com diferenças importantes: o corpo musculoso e realista de *O Pensador* de Rodin (demasiadamente humano) está contraído, concentrado, sentado em uma cadeira, enquanto o corpo do *Abaporu* está estendido e quase de braços abertos, sentado na terra (o homem plantado na terra, como disseram Oswald e Raul Bopp) (AGUILAR, 2010: 39).

Outra relação que se faz entre ambas as obras é a relação entre as extremidades corporais, em sua verticalidade, a relação e oposição entre a cabeça e o pé, entre a mente e o corpo, entre o pensar e o agir, entre o cérebro e o movimento, como opostos, como separados, Aguilar evidencia essa relação ao afirmar que “toda tensão do *Pensador* de Rodin está na cabeça, enquanto que no *Abaporu* está nos pés. O *Abaporu* pensa com os pés” (idem).

A relação entre o humano e a técnica, a noção entre antropogênese e tecnogênese, é apresentada por Bernard Stiegler (2007) a partir da relação entre o pé e a cabeça, onde este afirma que o desenvolvimento cerebral se daria a partir dos pés e da mobilidade, mais especificamente andar sobre dois pés, o que envolve todo um desenvolvimento motor e o esqueleto nesse processo. Assim ao afirmar a antropogênese como tecnogênese, questiona a oposição entre humano e técnica, pois “este pensamento deve ser ultrapassado, não somente porque a antropologia empiricamente estabeleceu que a antropogênese é originariamente uma tecnogênese” (STIÈGLER, 2007:85),

dissociando qualquer tipo de antropocentrismo ou tecnocentrismo e pensa no surgimento simultâneo do humano e da técnica.

Bernad Stiegler em *Técnica e Tempo, volume 1* desenvolve sua tese sobre a antropogênese como tecnogênese:

andar sobre dois pés traz consigo uma série de transformações a partir do qual as técnicas não estão ausentes (...) Postular que o homem anda sobre dois pés é também postular tudo submetido pelos pés. Isso é onde o homem começa: pelos pés, e não com o seu cérebro, como Leroi-Gourhan, disse; mas também, a posição vertical tem um significado e consequências que são precisamente incompatíveis com o relato de Rousseau sobre a origem do homem, que já, imemorialmente, desde a origem "anda sobre dois pés" e "faz uso de suas mãos." Para fazer uso das mãos, já não tem patas, é manipular, e o que as mãos manipulam são ferramentas e instrumentos. A mão é a mão só na medida em que permite o acesso à Arte, ao artifício, e a *Tekhné*. (STIÈGLER, 1998:112).

Nesse caso, em relação à fala e ao gesto, ao rosto sem boca do *Abaporu*, existe outra relação entre as mãos e o rosto, que não será somente a fala, o gesto, a ponta dos dedos. A boca está escondida atrás da balaclava.

Podemos ainda ler em Stiegler a relação entre a tecnologia e a cultura, onde a relação entre o humano e a técnica como uma realidade zoológica:

A essência do homem natural que chega em um curso como é hoje, mas sem a tecnologia, antes da cultura, antes da natureza diferida, não é constituída por sua história. Leroi-Gourhan irá demonstrar o contrário, em primeiro lugar, estabelecendo um elo essencial entre o esqueleto em pé, técnica, linguagem e sociedade, e ao lado, aproximando a tecnologia como uma realidade zoológica singular (STIÈGLER, 1998:143).

As semelhanças entre os corpos nas obras *Abaporu* de Tarsila do Amaral e *O Pensador* de Auguste Rodin, estão não apenas a partir da posição corporal das figuras das obras que estão sentadas, mas no movimento implícito, de tomar impulso e levantarem e de iniciarem o movimento, seja do pensamento, mobilizar o pensamento em diversos sentidos, seja o movimento corporal, o corpo em pé, sobre dois pés, com o esqueleto reto, associando a relação do *Abaporu* não apenas ao pé e a cabeça, mas também ao esqueleto, ao exosqueleto criado por Miguel Nicolélis e que deu o primeiro passe de bola na abertura na Copa do Mundo de Futebol de 2014 realizada no Brasil, à interioridade e a exterioridade desse corpo, e à relação entre o desenvolvimento cerebral e o esqueleto. É neste ponto que iremos retomar ao repensarmos a noção de neurociência localizacionista e a neurociência distribucionista³ e o cérebro relativístico⁴

³ Sobre a relação distinção entre as neurociências localizacionista e distribucionista, Miguel Nicolélis nos apresenta em torno da questão crucial de como diferentes regiões cerebrais mediam diferentes funções

de Miguel Nicolélis, e sua relação entre o cérebro e a mobilidade corporal através de um exoesqueleto.

Em relação à noção de tecnologia como realidade zoológica singular, apresenta a relação indissociável entre tecnologia e corpo, entre o humano e a técnica.

Se para Stiegler, o discurso ecológico que designa como “um discurso sobre a habilidade do mundo” (STIEGLER, 2007:79), geralmente “necessitaria um pensamento do fato técnico que permanece por vir” (2007:85). Na obra *Abaporu*, pensamos em cursos, (dis)cursos, roteiros possíveis sobre a mobilidade do mundo, a mobilidade de mundos, a “mobilidade no mundo”, em suas *absorversões e atravessamentos*⁵.

cerebrais e comportamentos “(...) os localizacionistas radicais (...) ainda acreditam que funções cerebrais específicas são geradas por regiões do sistema nervoso central altamente especializadas e segregadas. No outro extremo (...) o distribucionista professa, que em vez de confiar em áreas especializadas únicas, o cérebro humano prefere realizar todas as suas árduas tarefas por meio do trabalho coletivo de grandes populações de neurônios distribuídos por múltiplas regiões cerebrais, capazes de participar da gênese de várias funções simultaneamente. Ao defender essa posição, (...) os distribucionistas, propõe que o cérebro aparentemente utiliza um mecanismo fisiológico similar a uma eleição; um voto neuronal no qual grandes populações de células, localizadas em diferentes regiões do cérebro, contribuem cada uma de uma maneira diminuta e particular, para a geração de um produto cerebral final” (NICOLÉLIS, 2011:19-20).

⁴ Assim como Antônio Negri e Michael Hardt pensam as redes e a internet como exemplo para explicar a noção de Multidão, onde afirmam que a “multidão compõe-se potencialmente de todas as diferentes configurações sociais. (...) uma rede distributiva como a internet constituiu uma boa imagem da base para o modelo da multidão, pois os vários pontos nodais se mantêm diferentes, mas estão todos conectados na rede, e além disso, as fronteiras externas da rede são de tal forma abertas que novos pontos nodais e novas relações podem ser acrescentados” (NEGRI e HARDT, 2005:14), Miguel Nicolélis usa as redes e a internet para exemplificar as redes neurais da neurociência distribucionista, assim como da computação híbrida, analógica e digital para exemplificar a Teoria do Cérebro Relativístico (TCR). Miguel Nicolélis e sua equipe propõem novas linhas de pesquisa multidisciplinares na interface da neurociência e a ciência da computação, pois de acordo com a TCR, “sistemas nervosos complexos como os nossos, geram, processam e estocam informações através de interações recursivas de um sistema computacional híbrido digital-analógico (*Hybrid Digital-Analogic Computing Engine*). Na HDACE o componente digital é definido pelos potenciais de ação produzidos pelas redes de neurônios distribuídos por todo o cérebro, enquanto o componente analógico é formado pela superimposição de campos eletromagnéticos neurais (NEMFs) gerados pelo fluxo de cargas elétricas pelos múltiplos feixes circulares de nervos que formam a substância branca do cérebro. A TCR propõe que a combinação desses NEMFs gera a “cola” fisiológica requerida para a formação do continuum espaço-temporal. Por sua vez, esse continuum espaço-temporal define o que chama-se de “espaço mental” (*mental space*), o substrato analógico neural onde emergem todas as funções cerebrais superiores ou mais complexas (CICURIEL E NICOLÉLIS, 2015:25).

⁵ Os neologismo *absorversões e atravessamentos* foram criados para este trabalho para pensar a noção de absorção antropofágica entre corpos e a noção de absorção dos ambientes e nos ambientes. As *absorversões* que por justaposição entre as palavras absorver e versar, pensam as absorções como versares com, onde a absorção nunca é a mesma, pois a cada nova absorção com, versos, versões e versares distintos. A noção de versar ainda nos remete aos versos poéticos, às múltiplas versões de textos, imagens, sons e aos formatos e suas “conversões” nas ruas e nas redes, que ao invés de verter com, ou converter à, com toda a carga de violência e opressão que a palavra conversão e verter possuem. Ao converter e verter, isto é, rebaixar o outro para o formato “adequado” e o diminuir o outro, contido no verter contido na palavra converter, escolhemos versar com, com-versar, portanto, absorve e versa com, *absorversões e atravessamentos*, onde ao atravessar os ambientes reais e virtuais, verso com os ambientes e nos ambientes com outros corpos que atravessam as ruas e as redes, dos versos com, das versões com, dos versares com, com verso e multiversos.

Pensamos não apenas o habitar poético no mundo, mas nos mundos, no plural, pois as Artes criam mundos em versos, versões e versares poéticos no mundo e do mundo. As relações entre os multiversos e os *mundiversos*, não mapeam mundos, mapa mundi, mas versam mundos, *mundi versos*, *mundi versam*, *mundus viversam*, *modus vivendi*, *mundos viventes*, mundos dos versos, de versos e mundos diversos. No habitar poético no mundo, nos versos, nos versares e nas versões de mundos possíveis, *multiversam*. Poeticamente habita o humano, ser de linguagem, age nas línguas e nas linguagens, põem em movimento as línguas e linguagens, *absorversam* e *atraversam* mundos, põem em poema, poema mundo, poemam mundos.

Gonzalo Aguilar em sua análise sobre a obra de Tarsila do Amaral destaca em *Abaporu* além da posição corporal sua plasticidade corporal⁶, afirmando “a mutação plástica do corpo” que está “regida, no caso dos antropófagos, pela inversão: encolhimento da cabeça, apagamento dos rostos, e o alargamento dos pés (AGUILAR, 2010: 40)”. O *Abaporu* além de questionar o pensamento linear de seu tempo, além de questionar a figura do *Pensador* de Rodin, antecipa e afirma um pensamento que é dinâmico, põe em movimento o pensamento através dos roteiros, pensamento com os pés, em diversas direções, em diversos sentidos e sentires, um pensamento tátil no mundo, tateia o mundo com os pés. O pensar tátil, por tatos e portátil.

Em visita ao Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA) no ano de 2013, com uma câmera de celular, realizei uma entre-visita ao quadro *Abaporu*. A partir das texturas, da tinta, da pele de *Abaporu*, a pele à óleo, lente, dente, dedo, dados, tinta, tato, no ato. Queria sentir os poros de *Abaporu*, ver os poros, abrir os poros. Tactilidades reais e virtuais, analógicas e digitais, diretas e mediadas, presenças e telepresenças.

⁶ A relação que traz a figura do *Abaporu* entre o encolhimento da cabeça e o alongamento do pé, e a relação entre a plasticidade corporal de *Abaporu* proposta por Gonzalo Aguillar nas ciências do vestígio errático e a plasticidade cerebral proposta na neurociência distribucionista e a Teoria do Cérebro Relativístico (TCR) de Miguel Nicolélis, nos apresenta a relação não de oposição entre cabeça e pé, entre corpo e mente, mas a plasticidade corporal e cerebral nos apresentam as relações entre plasticidade do corpo e da mente, como multiplicação de corpos e do pensamento na relação com outros corpos e a multiplicação de corpos e mentes, corpos e mentes conectados e unos e múltiplos, metamórficos formados pela multiplicação de energia a partir da multiplicidade de suas conexões. Se um único pensamento já não pode ser realizado por apenas um único neurônio e a unidade do pensamento torna-se múltipla, a plasticidade corporal de *Abaporu* nos traz as metamorfoses corporais a partir de suas conexões e relações com outros corpos, em relação direta ou mediada. Para tanto, pensamos o cérebro como corpo e, portanto, o pensamento como corporal distribuído. A relação entre a multiplicação de presença e criação de corpos na relação com outros corpos, direto e mediado, presenças e telepresenças, *REDEmensionam* a noção de corpo, conforme a proposta de Nicolélis, onde a noção do corpo se expandiria para além da materialidade corporal, pensamos as transcendência desses limites corporais e a expansão da noção de corpo, para as conexões que realizamos, a transcendência através da imanência entre corpos em relação direta ou mediada, *REDEmensionando-se* nas ruas e nas redes.

No MALBA, há um vidro para proteger a tela de Tarsila do Amaral do tato, tentando tocar a tela, tentando escapar dos seguranças do museu, tateando duplamente mediado, tentando capturar as texturas e as tecituras do pé, o grande pé em iminência de levantar-se e fugir do museu.

Na Obra *Abaporu*, além da moldura que molda e aprisiona sua plasticidade corporal nos moldes duros, enquadramento estático, o vidro que não permite que se veja *Abaporu* sem o reflexo do espaço e das pessoas. Aproximo-me, mas vejo *Abaporu* sem meu reflexo no vidro sobre o quadro. *Abaporu* não me vê sem seu reflexo no quadro sobre o vidro, nem no enquadramento do vídeo, vidro, transparência, reflexo, quadro, enquadramento, vidro Arte, videoarte ao vivo e sem registro, a imagem inclui meu corpo na obra, imagem híbrida, meu corpo mediado pela reflexão do vidro, une-se à plasticidade corporal de *Abaporu*, obra plástica, corpo plástico, as margens plásticas, imagens plásticas, línguas e linguagens em movimento e *absorversão*, ouviram do Ipiranga às margens *plásticas*.

Paro de mover-me pelo espaço e continuo observando o quadro, na busca pelo movimento iminente de *Abaporu*, pois meu corpo movia-se o tempo todo sobre a tela, no reflexo do vidro, seja para tentar sair de quadro, sair de plano, e apenas observar o quadro, na busca imanente de *Abaporu*, mas logo vieram os seguranças. O primeiro movimento na minha cabeça foi de chutar o vidro, na tentativa de tocar a pele de *Abaporu* com os dedos da mão, com a câmera, sem a minha imagem sobre a imagem. Captar com os olhos, com a pele e com a câmera. Entre o sair de plano do enquadramento da câmera de celular e o quadrado da moldura, a plasticidade corporal de *Abaporu* e a plasticidade de meu corpo, em *absorversões* e *atraversamentos* entre mediações conectam-se e *REDEmensionam-se*⁷.

Chuto o quadro à distância, meu pé, descalço, olhando para o meu pé de carne, toca o dedo de *Abaporu*, dedo no dedo, e ao olhar para *Abaporu*, vejo meu pé em movimento refletido sobre vidro, pé em movimento no espaço, pé em movimento no vidro e o pé de *Abaporu*. Dedo a dedo, dado a dado, digital a digital, o dedo a óleo, o dedo de carne, o dedo reflexo no vidro, o dedo captado no vídeo, dedos e dados, dígitos e digitais analógicas e digitais, a digital não da mão, mas do pé, identificações em

⁷ O neologismo *REDEmencionamentos* é criado a partir da relação entre os redimensionamentos da percepção e do sensorio a partir da relação entre corpos e tecnologias inseridos nas redes sociais *online* e *off-line*, conforme a distinção feita por Manuel Castells, corpos *REDEmensionando-se* em relação direta com outros corpos na multidão das ruas e em relação mediada na multidão das redes como a internet e simultaneamente em ambas, a partir das teletecnologias móveis e a convergência das mídias.

movimento e em trânsito entre meios e mídias. Chuto o quadro à distância. Mais uma vez os seguranças. Expectativas. Espelhamentos.

Paro e espero. Na minha mente, olhando para o quadro, de um ângulo onde refletia menos o espaço sobre o quadro, olhando para aqueles grandes pés em relação ao enquadramento, tentando ajustar o quadro ao enquadramento do celular, imagino, isto é, crio imagens sobre a imagem de *Abaporu*.

Abaporu chuta o vidro e sai correndo do ponto do quadro, consigo pegar no enquadramento do vídeo somente o movimento em que o dedão do pé de *Abaporu* quebra o vidro. Com os seguranças ainda por perto, tenho tempo para imaginar outra versão, outros versos: pôr *Abaporu* em movimento. Na relação entre o meu corpo e o corpo plástico de *Abaporu*, verso com o quadro, verso fora do quadro e fora de quadro, versos com *Abaporu*, corpo a corpo, quadro a quadro, verso a verso, une versos, multiversa.

Eu olho nos olhos de *Abaporu*, na face sem boca num movimento de grito com os pés, chutamos simultaneamente o quadro, ele de dentro e eu de fora, entre dente, devora, e corremos para fora do museu, em constante movimento e devoração. O segurança pede para fotografar sem *flash* e sai.

Volto a chutar o quadro a uma distância considerável do quadro, mas de um ângulo em que o posso perceber o reflexo do meu pé no vidro que isola o quadro do tato com. Vejo meu pé, que não entra mais no quadro, mas a partir da perspectiva do reflexo, o meu pé, agora refletido, sai do quadro, percebo a relação entre o espelhamento do meu corpo e o corpo de *Abaporu*, que a partir da distância poderia criar a sensação de perspectiva e equivalência entre as duas dimensões do quadro e as dimensões do meu corpo, criando conexões entre dimensões, nos *REDEmensionando* na relação direta e mediada entre o meu corpo e o corpo de *Abaporu*. O quadro de *Abaporu* se abre e o vidro se torna vídeo, sem gravar. Com o pé, como o pé, assim como o pé de *Abaporu*, comer com o pé, abá, pé e rua, abá, pé e rede.

A imagem do quadro, não mais como problema, mas como movimento, o movimento de *Abaporu* se dava a partir do meu corpo, o movimento de meu corpo se dava a partir do corpo de *Abaporu*, conexões, pontes, relações, o vidro media duplamente nossa relação, como espelho e como destino. *Abaporu* e as abas, seja sobrepondo-se à imagem no reflexo do vidro, seja pelo meu movimento sobre o espaço, movimentando perspectivas, criam imagens em movimento da imagem do movimento

modernista brasileiro e a do movimento simultaneamente imanente e transcendente⁸, a partir dos *REDEmensionamentos* das plasticidades corporais e cerebrais, que a figura do *Abaporu* põe em questão, isto é, a oposição entre corpo e mente, entre pé e cabeça, põe em movimento os corpos e as mentes poéticamente em *corPOEMEnte*.

Além disso, a imagem do meu corpo refletida sobre o vidro que protege o corpo plástico de *Abaporu* entra no quadro, sai do quadro, *Abaporu* chuta o vidro e com a ponta do dedo do pé, na tela do celular que filma e que está com o vidro quebrado, vejo a imagem de *Abaporu* quebrando o vidro, que protege a tela da pintura e a quebrando (se) na tela *touchscreen* do celular com a tela quebrada. Ao captar o duplo movimento de quebrar o vidro do quadro e o vidro da tela do celular, simultaneamente, que se captam e refletem-se na imagem, quebram o vidro e a imagem, cacos de vidro, cacos de vídeo, cacos de imagem, cacos de vidro e de vídeo, que se fragmentam e multiplicam.

Olho diretamente para o quadro, sem a mediação da câmera, mas ainda mediado pelo vidro, ao invés de quebrar o vidro, *Abaporu* entra no vidro, projeta-se sobre o ponto do vidro, transitando entre o vidro de proteção da tela da pintura para o vidro de proteção da tela do celular. Entre o vidro e o vídeo, passa de tela em tela, telas de materialidades distintas. Aproximo a câmera de celular e para além dos pontos das rachaduras da imagem provocada pela tela do celular, (brechas, fissuras, espaços entre), não era só a imagem que quebrava a tela, da percepção do meu corpo e imaginação, mas a própria imagem é quebrada e fragmentada ao ser digitalizada em pixels pela câmera do celular. Da tela da pintura, do vidro de proteção e seus reflexos e reflexões entre imagens e sobre as imagens, passa ao vídeo.

Com a outra mão, que está livre, toco o vidro na altura onde está o dedão de *Abaporu*, ficam as marcas dos dedos indicador e polegar, os dedos e a digital, os dados digitais com as pontas de meus dedos, como numa tela *touchscreen*, toco o vidro tentando ampliar a imagem num *zoom*. Ficam os dígitos de pontas de dedos de mão e pontas de dedos de pé, pontes de dedos e dados, mão e pés.

Aproximo-me para olhar os dedos com os olhos da câmera na ponta dos dedos. Toco o vidro com as pontas dos dedos, tentando criar movimento na obra, *zoom in* e *zoom out*, como numa tela *touchscreen*, deixando o movimento das pontas dos dedos

⁸ O Uno não é o transcendente que pode conter até mesmo a imanência, mas o imanente contido em um campo transcendental. O Uno é sempre o índice de uma multiplicidade: um acontecimento, uma singularidade, uma vida... Pode-se sempre invocar um transcendente que recaia fora do plano de imanência ou mesmo que atribua imanência a si próprio: permanece o fato de que toda transcendência se constitui unicamente na corrente de consciência imanente própria a seu plano. A transcendência é sempre um produto de imanência (DELEUZE, 1995:07).

marcados no vidro pelas digitais da mão, a câmera do celular digitaliza as digitais sobre o vidro.

Seguro o celular que filma e com a ponta dos dedos dou um *zoom* na tela *touchscreen* do celular, que agora, capta e media o contato entre os dedos da mão e dos dedos do pé de *Abaporu*. Na imagem do celular, a imagem que enquadra *Abaporu* é duplamente enquadrada e em movimento de câmera, busco com meu movimento corporal *poemovimentar* e *movimENTRAR* no enquadramento. A câmera do celular põe a imagem em movimento, aproximação e distanciamento da tela. Os movimentos de *zoom in* e *zoom out* enquadram e fragmentam a imagem, na busca de uma relação tátil e portátil. Os olhos firmes sobre a tela da câmera, o óleo firme na tela, o vidro e a lente da câmera, espelhamentos infinitos. *Abaporu* move-se através da tela, não posso mover a tela, mas através do enquadramento com o celular, movo o óleo sobre tela sobre a tela do celular, movendo o meu corpo no espaço expositivo.

Abaporu, tela, óleo sobre tela, vidro, tela do celular sobre vidro e sobre tela a óleo, olho nos óleos, toco e movimento o pé de *Abaporu*, movimentando meu corpo, meus pés que na ponta dos dedos, para não fazer barulho e despertar a atenção dos seguranças do museu e na ponta dos dedos que seguram a câmera e movem a imagem em *zoom* e às vezes movimento o próprio celular em ritmos outros, aproximando-me e distanciando-me ora com o corpo todo, ora somente com os braços, *Abaporu* dança no espaço. *Abaporu* move o espaço. *Abaporu* dança o espaço. Mesmo enquadrado da moldura, dança o enquadramento da câmera. No quadro e fora do quadro. A imagem em movimento. O quadro em movimento. O enquadramento em movimento. Se *Abaporu* não sai do quadro, o enquadramento da tela da câmera sobre a tela da pintura. Tela sobre tela, *tele* sobre *tele*, pele sobre pele, pele, *tele* e tela, tato por tato, tato portátil por mediações, mediado pelo vidro, mediada pela tela do celular, *Abaporu* e meu corpo *atraversam* e *versam* essas mediações em *absorversões* mútuas. *Abaporu* por telas, *AbapoRUAS* e *AbaporREDES*.

Os dedos da mão suados e apressados tateiam o quadro com uma câmera de celular na busca das células dos dedos do pé de *Abaporu*, as células dos dedos que seguram o celular buscam o afago e a fagocitose. As células dos dedos, o celular entre os dedos, o vidro sobre a tela, a tela *touchscreen* sobre o vidro, a transpiração e a transparência no vidro, dedos, dados, datas, dados múltiplos.

Entre as pontas dos dedos do pé e a ponta dos dedos da mão, corpo em movimento, imagem em movimento, dígitos e digitais nas telas: na tela de vidro do

celular, no vidro da tela, sobre a tela a óleo, no vidro, no chão, ciência dos vestígios erráticos, o corpo de *Abaporu*, meu corpo, atuar a presença, mover a presença, o esqueleto de *Abaporu* trans-pira, *pira* como pele, *pira* como fogo, o corpo elétrico e o corpo eletrônico, entre meu corpo e o corpo de *Abaporu*, rito antropofágico não entre o (m)atador e o cativo, ou entre (m)atadores, nesse caso o cativo seria *Abaporu* no quadro, mas entre atadores, atuadores e “*catiti catiti imara notiá ipeju*”, a mídia ata, imediata, medi(ata), mídiófagias. Pele sobre tela sobre tela sobre tele sobre pele, relações que são absorvidas e versadas. *Abá* sorve, *web* sorve, *Abaporu*, *webporu*, a obra dobra e multiversa, multiversos e *mundiversos*. A atualidade da antropofagia como mídiófagias, tecnófagias.

A lente tateia o vidro como um arco, assim como meu corpo em movimento traça roteiros no chão, caminhos, desenhos, enquanto me movia pelo espaço para observar *Abaporu* à distância, movendo-me de um lado para outro para mover *Abaporu*. Dançamos. Mover e absorver as perspectivas. Arco, mas sem *flash*. *Abaporu* enquadrado se levanta e dispara, mas não transpassa o além do vidro, sua respiração embaça o vidro e as lentes, e se desloca lentamente entre o vidro e o quadro, as lentes de contato, as lentes em contato, as lentes como o tato com os tatos possíveis.

Como Manoel de Barros⁹ se pergunta numa bienal em um ano qualquer sobre o prego, como Raquel Kogan¹⁰ fala sobre o seu trabalho com Lea Van Steen, me pergunto sobre o vidro, seria um vidro-arte, ou seria aquele um videoarte?

A tela e a tela, no duplo sentido, a tela (pintura) e a tela (*touchscreen*), a tela presente e o reflexo no vidro, telepresente, a tela e o tele, a presença mediada, as distâncias criadas pelo som, as distâncias no microscópio e nos satélites, as presenças e as telepresença. *REDEmensionamentos*.

Entre arcos e *flashes* o olho mediado pela lente da câmera e pelo vidro do quadro tenta tocar a textura da tela (tela analógica pela tela digital). Transparências, transaparências, reflexões e sobreposições, mesmo que não quisesse, a ação de filmar está refletida na imagem captada através do vidro da tela, como espelhos infinitos de opacidades e transparências distintas.

⁹ Manoel de Barros no “Livro sobre nada” escreve o poema “Vi um prego do Século XIII enterrado até meio numa parede de 3 x 4, branca, na XXIII Bienal das Artes Plásticas de São Paulo de 1994. Meditei um pouco sobre o prego. O que restou para decidir foi: se o objecto enferrujado seria mesmo do Século XIII ou do Século XII? Era um prego sozinho e indiscutível. Podia ser um anúncio de solidão. Pregos é uma coisa indiscutível (BARROS. Manoel de, Livro sobre Nada, 1996).

¹⁰ Raquel Kogan e Lea Van Steen são duas artistas de São Paulo, SP, participantes da III Mostra 3M de Arte Digital, Tecnófagias.

O pé está levantando a noção de outro tipo de experiência. Esse corpo devorador e em movimento, que devora com o pé, pois não tem boca, que devora em movimento, em deslocamento, que devora o movimento, que devora “o movimento em movimento” em movimento, que põe em movimento e *poemovimenta*.

A imagem da ponta dos dedos sobre o vidro que protege a tela *Abaporu*, a marca da digital dos dedos sobre o vidro, digital analógica, captada e digitalizada com a digital sobre a tela *touch* do celular, a digital do dedão do pé de *Abaporu* toca a minha digital do outro lado do vidro e na sobreposição entre digitais sobre o vidro, o toque entre digitais e entre o analógico e o digital *REDEsenham* a partir dessas conexões de ponta de dedos, ponta de dados, ponte de dedos de carne e de óleo, roteiros por entre os labirintos das digitais dos dedos e dos dados digitais.

Das *absorverções* entre digitais analógicas e a digitalização dessas digitais sobre o vidro, nas mídias, nas mediações entre os dedos, os dígitos e digitais *atravessam* o vidro e *REDEmensionam* tanto a plasticidade corporal de *Abaporu*, que multiplica sua presença por entre as mediações, entre vidros, entre o vidro que protege a tela de Tarsila e o vidro da tela do celular, entre o vidro e o vídeo, mediações, dedo de tinta óleo sobre é *absorversado* nos *atravessamentos* entre telas e *REDEmensionado* na tela do celular, os dedos e dados digitais de *Abaporu*.

Abaporu, agora fora do vidro e no vídeo, pois seu corpo plástico e presença fragmentam-se e multiplicam-se entre telas, não quebra o vidro para sair da tela, mas quebra a corporalidade, em sua plasticidade, fragmenta-se e multiplica-se em pixels, a digitalização do corpo, a simultânea fragmentação e multiplicação do corpo plástico de *Abaporu* deslocando-se entre plasticidades e superfícies distintas, *atravessando* os meios e as mídias, *absorversando* os ambientes. O que é a Antropofagia senão Tecnofagia? Salta do vidro para o vídeo, move-se entre mediações e multiplica sua presença e seu corpo, *absorversando* e *atravessando* mídias e meios, seu corpo plástico move-se nas mídias e meios e move as mídias e meios. *AbapoRUAS*, *AbapoREDES*, *AbaporOCA*¹¹, o encontro entre os fluxos das ruas e das redes.

¹¹ Neologismos criados a partir da junção do prefixo tupi *Abá*, compreendido como gente, povoamente, mas aqui designando multidão e não apenas homem, absorvido e versado com as paravras “por ruas” e “por redes”, rementendo à semelhança gráfica e fonética entre a palavra tupi *porá* e *u*, por *RUAS* e por *REDES*, que designam as *absorversões* desse corpos por ruas e por redes sociais *online* e *off-line*. As *absorversões* e *atravessamentos* simultaneos entre as ruas e as redes *online* e *off-line*, no encontro entre ruas e redes, *Abápororocas*, *Abá por ruas e por redes*, *Abá, poros, oca, Abá pororoca*.

1.1 CorPOEMEnte

O radical *fagia* problematiza a questão da alimentação, seja o alimento ou a geração de energia de diversas naturezas, energia matriz, motriz e nutriz. Gilberto Vasconcellos em *Poder dos Trópicos* referindo-se ao sol como a fonte de energia e de vida, diz que “a terra vai ser o grande responsável pelas duas peças essenciais”: a energia que movimenta o mundo e o alimento que mantém a vida” (VASCONCELLOS, 2004:238). Nesse sentido, podemos pensar sobre a relação entre as antropofagias e as tecnofagias, pois na relação entre corpos e tecnologias, isto é, linguagens, a questão energética e a alimentação seja dos corpos seja das máquinas, além da energia criativa e criadora gerada nas relações entre corpos, mediados por tecnologias, nutrindo corpos e nutrindo tecnologias, isto é, linguagens, nos usos dessas tecnologias.

Como nos diz Oswald de Andrade (2007), “o que é a antropofagia? A absorção do ambiente” (1972:298). A palavra *Abaporu*, como anteriormente explicado, tendo *Abá* como radical designaria gente, povo, coletividade, multiplicidade, no entanto, a compreendemos como multidão, a partir da noção proposta por Antônio Negri e Michael Hardt:

Na medida que a multidão não é uma identidade (como o povo) nem é uniforme (como as massas), suas diferenças internas devem descobrir o comum (the common) que lhe permite comunicar-se e agir em conjunto. O comum que compartilhamos é menos descoberto que produzido. (...) o comum ressalta o conteúdo filosófico do termo e deixa claro que não se trata de uma volta ao passado, mas de um novo desenvolvimento. Nossa comunicação, colaboração e cooperação não se baseia apenas no comum, elas também produzem o comum, numa espiral expansiva de relações (NEGRI e HARDT, 2005:14).

Portanto, comparando á noção de *Abaporu* como multidão absorvendo e versando mutuamente em multidão, na *relação com* a relação entre a antropofagia não como destruição de corpos, mas como “criação de corpos” e seus *REDEmensionamentos*, cria-se corpos na *relação com* e não em *relação à*. Na relação com outros corpos, como multidão, esses corpos *REDEmensionam-se* nas conexões e desconexões que estabelece *online* e *off-line*.

Compreendendo que *abá* em tupi também pode funcionar como sufixo, designando lugar, não o lugar, nem um lugar, mas lugar, ambiente, esse deslocamento e ressignificação do prefixo em sufixo, em que a relação entre a multidão de corpos e os espaços *online* e *off-line* se estabelece o enunciado *abá-poru-abá*, *Abá* como sufixo

designando multidão como o lugar, multidão que absorve lugares, multidão que *absorversa* em movimento os ambientes, nos *atraversamentos*, *absorversa* as redes, em rede, nas redes sociais *online* e *off-line* (Castells), na relação e nos questionamentos, isto é, *absorversões* entre as antropofagias e tecnofagias e as *absorversões* e *atraversamentos* nos e dos ambientes pelos corpos na multidão que habita os ambientes das ruas e das redes, assim como o ambiente das galerias, no caso da exposição Tecnofagias e das performances realizadas em galerias e nos teatros, especificamente o Teat(r)o Oficina, que é um teatro e uma rua ao mesmo tempo.

Na atualidade, com as manifestações globais desde 2011 (nas redes e nas ruas) até a atualidade, no Brasil especificamente 2013 e 2014 com as manifestações em todo o país contra o aumento da passagem do metrô e ônibus e as manifestações por direito à mobilidade, e pensamos a mobilidade nas ruas e nas redes simultaneamente com as tecnologias móveis utilizadas durante as manifestações seja para a cobertura *ao vivo* e transmissão, seja para a organização das manifestações, podemos repensar o enunciado sobre a antropofagia como absorção do ambiente, para a antropofagia como *absorversão* dos ambientes reais e virtuais, no atual, no analógico e no digital, ampliando a noção de ambientes para a relação entre as vias e as infovias.

O que seria(m) a(s) Antropofagia(s) senão Tecnofagia(s)? E ainda, o que são as antropofagias atuais senão *absorversões* nos ambientes *online* e *off-line*? Para além dos binarismos e oposições, mas a partir do encontro entre corpos e presenças que se formam e performam em *absorversão*, no encontro nem sempre harmonioso nos *atraversamentos* entre as ruas e as redes, encontros imediatos e mediados em *infomares* e *infovias*.

Apresentamos *434PORU* e *WE3PORU*, ainda separados, por uma questão de compreensão e comparação das possibilidades entre eles e as impossibilidades de cada um. Pensando nas relações entre a plasticidade corporal de *Abaporu*, a partir da análise de Gonzallo Aguillar e a relação entre o pé e esqueleto para o desenvolvimento do deslocamento sobre dois pés em Stiègler como parte do desenvolvimento cerebral humano, isto é, o cérebro compreendido como corpo, podemos pensar nos movimentos nas ruas e nas redes, dos dedos dos pés deslocando o corpo pelas ruas e dos dedos das mãos deslizando a tela *touch* do celular a partir das tecnologias móveis. Bernard Stiègler apresenta sobre a relação entre o pensamento e o esqueleto:

Se paleontologia termina, assim, com a afirmação de que a mão liberta a fala, a linguagem torna-se indissociável da tecnicidade e do protético: deve ser pensado com eles, como

eles, em si, ou a partir da mesma origem que a deles: de dentro de sua essência mútua. Ao inscrever sua descrição da hominização na longa história do animal vivo, Leroi-Gourhan mostra como todos os elementos bastante ancestrais entram em jogo para o surgimento de um sistema geral de uma determinada função que continua a ser único: o ser humano, que é tecnologia, "transpirava" pelo esqueleto (STIÈGLER, 1998:145).

Perguntamos qual esqueleto “transpira” no *Abaporu* e no *Pensador*? Que esqueleto transpira nas outras imagens que apresentamos em relação e comparação à imagem e à figura corporal de *Abaporu*? Quê esqueleto transpira em relação ao exoesqueleto¹²? Quanto à noção de “antropogênese como tecnogênese” em Stiègler e compreensão da tecnologia como linguagem (Mumford), isto é, na relação entre corpo e tecnologia, o corpo já seria a tecnologia a partir da noção do humano como ser de linguagem.

Nas relações estabelecidas entre a figura do *Abaporu* e a figura do *Pensador*, trans(pira)m, pira, fogo, pira, pele, transpiram as relações entre o corpo e a mente, não em oposições entre corpo e mente, mas *corPOEMEnte*, como obras de Arte, poema, entre os movimentos materiais e imateriais, corporais, pois o cérebro é corpo, e na relação entre corpo e mente, o esqueleto transpira a energia e as conexões do corpo no mundo, entre corpos. Os esqueletos transpiram nas línguas e linguagens.

No caso do exoesqueleto, além do questionamento entre a interioridade e a exterioridade corporal, na relação entre o esqueleto e o exoesqueleto e o que Miguel Nicolélis chama de “assimilação das técnicas” e tecnologias pelo cérebro, isto é, pelo corpo, no caso do exoesqueleto, estabelece a relação entre corpo e tecnologia e entre a relação energética corporal e tecnológica e se dá de forma mais evidente, tanto no sentido de energia nutriz, quanto de energia motriz. Esqueleto e exoesqueletos transpirando tecnologias, transpiram e andam através do vestir o exoesqueleto *REDEmensionando* seu corpo e movimento ao assimilar as redes entre as linguagens que compõe a veste robótica, isto é, nas *absorversões* e *atraversamentos* entre o corpo e as tecnologias do exoesqueleto. O corpo sua e soa nas línguas e linguagens. Não línguas e linguagens secretas, códigos fechados, mas línguas e linguagens secretam. O desenvolvimento de uma possível *Brainet* (um espécie de Internet Cerebral proposta

¹² O exoesqueleto trata-se de uma veste robótica criada pelo projeto Walk Again sob o comando do neurocientista Miguel Nicolélis e que deu o primeiro passe de bola na abertura da Copa do Mundo de 2014 no Brasil. A Veste robótica foi criada para devolver o movimento corporal mediado por essa veste através do pensamento, isto é, através das sinapses cerebrais que são captadas e geram o movimento do exoesqueleto que move o corpo.

pelo neurocientista Miguel Nicolélis) e o desenvolvimento da Internet Quântica (a rede mundial de computadores a partir da computação e informação da física quântica e não da física clássica), em que o transporte de dados e de partículas, o teletransporte entre esses dois ambientes poderá formar outra noção de mobilidade de mundo e mobilidade no mundo que questiona as noções e relações entre a materialidade e a imaterialidade, entre o real e o virtual, no atual. Nesse sentido, esses experimentos apontam roteiros possíveis para as *absorversões* e *atraversamentos* desses *Abaporu(s)* atuais (analógicos e digitais) e suas atuações no atual (real e virtual).

Se a Internet Cerebral (*Brainet*) pensa a conexão entre mentes em rede, *REDEmensionando* o pensamento e a própria noção de eu, de corpo e de presença, a possibilidade da Internet Quântica (*QuantumNet*), nos apresenta a relação entre o teleporte de partículas quânticas, isto é, teleporte de partículas do corpo atual (corpo-carne e o corpo-byte) da telepresença, *REDEmensionado* em corpo-qbyte, (formado por bits quânticos). A unidade quântica que nos apresenta a unidade já como dualidade, como ser e não ser, sendo. Portanto, na relação com o pensamento binário de oposição entre corpo e mente, *corPOEMEnte*.

O *Q3ITPORU* (Qbit, *quantum bit*, unidade de medida da computação e informação quânticas, o *bit* quântico funciona a partir de um algoritmo de crescimento exponencial¹³), devoração e movimento entre *bits* quânticos de materialidades e imaterialidades distintas, uma vez que buscamos as nuances dessas noções, assim como de presença e ausência, *absorversando* e *atraversando* as práxis e as hipóteses, *absorversando* nas hipóteses das práxis e nas práxis das hipóteses.

No entanto, enquanto não são desenvolvidas e disponibilizadas para o uso nem a Internet Cerebral (*Brainet*) nem a Internet Quântica (*QuantumNet*), que questionarão as noções de corpo, mente, presença, buscamos na hipótese da plasticidade corporal de *Abaporu* apresentada por Gonzallo Aguillar e na hipótese apresentada por Miguel Nicolélis, a partir da neurociência distribucionista e de sua “Teoria do Cérebro Relativístico” sobre a plasticidade cerebral, hipótese esta que fundamenta o desenvolvimento tanto do projeto *Walk Again* e tanto na criação do exoesqueleto quanto da Internet Cerebral (*Brainet*), essas outras noções de corpo, mente e presença em seus possíveis *REDEmensionamentos*:

¹³ Neologismo criado a partir das absorversões entre o Qbit, unidade quântica e o sufixo tupi porá e u, que formam a noção de absorver e versar essas unidades quânticas que são simultaneamente 0 e 1, isto é, que questionam as noções binárias entre o ser e o não ser.

A propriedade de autoadaptação única do cérebro formado por vastas redes neurais que se reconfiguram tão rapidamente, durante toda a vida do indivíduo, cria um fosso entre o cérebro animal e o computador. (...) Isso seria explicado pelo princípio da plasticidade neural, a capacidade que todo cérebro animal tem de continuamente modificar a sua micromorfologia e fisiologia em resposta às experiências novas. Essencialmente o cérebro é como uma orquestra cujos “instrumentos” continuamente mudam sua configuração estrutural em função da música produzida (CICURIEL E NICOLÉLIS, 2015:18).

Ao mudar sua micromorfologia e fisiologia na assimilação das ferramentas, isto é, linguagens, se aproxima da noção da plasticidade corporal de Aguillar, pois o cérebro é corpo.

De acordo com o princípio da plasticidade, a representação interna do mundo mantida pelo cérebro, o que inclui o nosso senso de permanência sendo modificada continuamente ao longo de nossas vidas. Seria por causa desse princípio que nós seríamos capazes de aprender por toda a vida (CICURIEL E NICOLÉLIS, 2015:19).

A noção de plasticidade cerebral apresentada por Miguel Nicolélis e a noção de plasticidade corporal apresentada por Gonzalo Aguilar em sua análise do quadro *Abaporu* de Tarsila do Amaral, nos apresentam alguns argumentos para a análise da relação plástica entre corpo e mente, *poeme*: a plasticidade poiética de ser e não ser e questionar (se), um questionamento corporal onde

Por si só, a proposição do conceito da existência de um continuum espaço-temporal neuronal (...) já poderia ter sido considerado uma mudança radical em relação ao dogma clássico da neurociência. Porém essa ideia levou à formulação de uma teoria mais abrangente da Teoria do Cérebro Relativístico (CICURIEL E NICOLÉLIS, 2015:23).

Portanto, buscamos a relação entre a TCR e a neurociência distribucionista não apenas afirmando a relação entre a plasticidade corporal de *Abaporu* e a plasticidade cerebral (que envolve toda a pesquisa e criação do exoesqueleto e da internet cerebral, que comparo à figura do *Abaporu*), mas também buscamos aproximar à noção de antropofagia como tecnofagia a partir da relação entre o corpo e a mente, das assimilações mútuas entre corpos e tecnologias no caso do exoesqueleto, a plasticidade cerebral e a plasticidade corporal *absorvendo* as tecnologias no corpo (no caso do exoesqueleto, um corpo paralisado que busca a mobilidade), e os *REDEmensionamentos* dessa noção de corpo, mente e presença a partir do pensamento distribuído em relação à neurociência clássica localizacionista.

De acordo com a formulação original da TCR, que complementa a formulação da neurociência distribucionista

(...) quando confrontado com novas formas de obter informação sobre a estatística do mundo que o cerca, o cérebro de um indivíduo assimila imediatamente essa estatística, da mesma forma que os sensores e as ferramentas utilizadas para obtê-las. Desse processo resulta um novo modelo neural do mundo, uma nova simulação neural da noção de corpo e uma série de limites ou fronteiras que definem a percepção da realidade e do senso de eu (CICURIEL E NICOLÉLIS, 2015:23).

A relação entre corpo e mente, *corPOEMEnte*, a relação entre a “surpreensão” e a Arte, a assimilação no corpo e na mente, que é corpo, das tecnologias, que ao contrário de Miguel Nicolélis, não as compreendemos como ferramentas, mas como linguagens, na criação poética na relação imediata e mediada com outros corpos e presenças. O exoesqueleto põe em movimento o corpo e a mente, *POEMOvimento*, e a internet cerebral (*brainet*) põe em rede, *POEME* em rede, *corPOEMEnte* em rede, *REDEmensionando* as noções de corpo, pensamento e presenças.

No entanto, mesmo Nicolélis falando sobre a supremacia do cérebro sobre o corpo, ainda dividindo a relação entre corpo e mente nos experimentos do exoesqueleto, é a mobilidade corporal que pretende restaurar a partir da veste robótica, portanto, colocando em movimento a neurociência, de localizacionista e centralizada em distribuída e em rede, isto é, movimenta a rede, movimenta o corpo e a própria noção de corpo, que não se limita à constituição corporal, mas as conexões que estabelece no mundo.

Sobre a relação entre a Arte e a vida, os tempos da Arte e os tempos da vida, Mumford ainda diz que “os componentes que realizam essas funções são necessariamente abstrações lógicas ou sínteses estéticas da experiência imediata. Caso contrário, o símbolo teria de ser tão amplo como a vida, tornando-se, portanto, indistinguível da experiência original” (MUMFORD, 1986:23).

Nessa relação a partir da antropogênese como tecnogênese, da relação como a antropofagia, nesse caso, absorver tecnologias, absorver corpos. Essas absorções mútuas entre corpos e tecnologias estão relacionadas intrinsecamente

Antônio Cândido, no texto “Devoração e movimento”, ao se referir a Oswald de Andrade propõe que

Tomemos como tentativa apenas dois traços com generalidade bastante para definir aspectos comuns à sua personalidade humana e literária: devoração e mobilidade. Devoração não é apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo (CÂNDIDO, 1995:88).

A relação entre o esqueleto humano e o exoesqueleto robótico proposto pelas pesquisas de Miguel de Nicolélis e a neurociência distribucionista são possíveis metáforas proposta por Nicolélis e a “ciência do vestígio errático” (1950) de Oswald de Andrade, mas no sentido da possível relação entre a imagem do *Abaporu* e do exoesqueleto. Para tanto, pensamos a relação entre o direito à cidade e o direito à mobilidade tanto reivindicada pelas manifestações de junho de 2013 quanto o direito à mobilidade dos pacientes que buscam no exoesqueleto a possibilidade de restituir o movimento corporal.

1.2 MOBILIDADE

A imagem do manifestante no Rio de Janeiro, em Junho de 2013¹⁴, nos traz uma dupla questão sobre a relação da imagem (digital, pixel sobre tela) com a imagem do *Abaporu* (pintura, óleo sobre tela). O manifestante encapuzado e deslocando-se pelas ruas e redes em uma cadeira de rodas se comparado à posição corporal de *Abaporu* e o pensador, sentada, o corpo do manifestante encontra-se sentado, na cadeira, mas em movimento pelas ruas e redes, assim como o *Abaporu*, não possui um rosto, nem boca, pois seu rosto está coberto por um capuz.



Foto anônima, extraída das redes sociais durante o período das manifestações de 2013.

No entanto ao contrário das figuras do *Abaporu* de Tarsila do Amaral e do *Pensador* de Rodin, onde ambos estão parados, sentados, o corpo do manifestante na

¹⁴ Em junho de 2013, o Movimento Passe Livre realizou inúmeras manifestações no Brasil contra o aumento da tarifa de ônibus e metrô, e como mote, reivindicaram o direito à mobilidade.

cadeira de rodas encontra-se sentado, mas não parado, seu corpo está em movimento ainda que na mesma posição corporal de ambas as figuras de referência. Ao contrário do *Abaporu*, em que o pé está em primeiro plano, no caso do manifestante, os pés estão em evidência, mas em movimento sobre a cadeira rodas. A posição corporal é a mesma, mas além do mover o pensar, move o corpo e os pés paralisados *atraversando* as ruas e as redes com sua presença e *absorversando* em movimento os movimentos pelo passe livre, a imagem em movimento e o movimento dos corpos que em passe livre pelas ruas e pelas redes, reivindicam o direito à mobilidade no sentido tanto do direito à cidade, ao transporte público, à mobilidade pelas ruas, quanto o direito à mobilidade pelas redes, o direito à internet, ao transporte e multiplicação de presenças em relação às outras presenças em movimento e em deslocamento pelas ruas, pelas redes através das tecnologias móveis. Aqui a mobilidade das redes e nas redes e a mobilidade em rede, isto é, a mobilidade na multidão das ruas e das redes, onde os corpos assim como a plasticidade corporal de *Abaporu* e a plasticidade cerebral no exoesqueleto, movem nossas noções de corpo, de eu, de presença, de mobilidade e imobilidade, e *REDEmensionam* nossos corpos e presenças.

No caso do manifestante ainda há o direito à mobilidade no sentido de recuperação do movimento corporal seja em relação à cadeira de rodas, seja em relação ao exoesqueleto, e a mobilidade na cidade, com tantos obstáculos que impedem o seu deslocamento nas cidades e nos transportes públicos, como a escassez ou obstrução das rampas de acesso tanto na cidade quanto nos transportes públicos.

A comparação da imagem acima ao *Abaporu*, à luz de Gonzalo Aguilar, poderia nos levar a outras questões sobre reivindicação à mobilidade, outros roteiros, outros deslocamentos em sentido ampliado.

A imagem fala a todos e por todos que se deslocam pela cidade, seja como o meio de transporte, *absorversando* os meios, *atraversando* os meios analógicos e digitais, mas traz outra questão que não estava na pintura de 1928. O *Abaporu* é aqui atualizado em todos os manifestantes que se movem sobre pés ou rodas, em cadeiras de rodas ou outros tipos de mediação e transporte de corpos e presenças, como os transportes públicos ou não.

Se *Abaporu* está preso no quadro, na tela de Tarsila, e mesmo se levantasse, não haveria muito espaço para mover-se, e conforme relatado anteriormente sobre a visita ao MALBA em Buenos Aires, além dos limites da moldura, há o vidro, o corpo e presença do manifestante também está preso ao enquadramento do fotógrafo, assim

como a imagem está presa ao tamanho da tela seja do celular, seja do computador, seja do notebook, seja TV de plasma, mesmo com as telas *touchscreen* com *zoom in* e *zoom out* e o deslocamento da imagem sobre a tela ao menos movimento de deslizar das pontas dos dedos e as pontes de dados, apontando para outros roteiros.

Os pés de *Abaporu* e os pés do manifestante, que se pretendem em movimento, enquadram seus polegares às polegadas das telas analógicas e digitais, deixam suas digitais de dedos polegares e indicadores sobre as polegadas sobre as imagens digitais da tela, enquadra os km/h e as distâncias entre as presenças nas telas e das teles em deslocamento sobre as ruas e redes. Entre polegares e polegadas, pés, corpos, cadeiras de rodas, infovias, dedos das mãos e dos pés deixam suas digitais nas ruas e nas redes, no asfalto e na tela do celular. Corpos, espaços e tempos movimentam(se), deslizando os dedos nas telas e os pés sobre rodas ou em contato direto com o chão, nas ruas e redes, *absorvendo(se)* em multiversos possíveis e *REDEmensionando* nas atuações imediatas e mediadas no atual, real e virtual, no analógico e no digital.

Na imagem do manifestante na cadeira de rodas, o que está em destaque na imagem além do pé, que não se move, assim como o pé do *Abaporu*, sempre em iminência de mover-se, mas ao contrário é movido pela cadeira de rodas, seria a relação entre o movimento, as rodas, o pé e o rosto coberto por uma balaclava, outra relação corporal no espaço e com o espaço, *REDEmensionando* o corpo na relação com a cadeira e em deslocamento nas ruas e nas redes.

A boca do manifestante, assim como a boca do *Abaporu*, não está aparente. A antropofagia nesse caso, não se dá pela boca, mas pelo deslocamento, pelo movimento pelas ruas e redes. O que se *absorvera* são as conexões e as trajetórias. São os braços que movem a cadeira e as rodas que deslizam pelas ruas da cidade, um deslocamento do foco no pé, os roteiros, rotas e roteadores.

Além do modo como se dá o movimento, no caso das manifestações, a foto nos apresenta, não apenas o tipo de mobilidade, mas o que o move a sair de casa, o motivo de deslocar-se pelas ruas e redes pelo direito à mobilidade, para além do tipo de transporte público ou não, que se usa para deslocar-se pela cidade, fala do direito à mobilidade e o direito às mobilizações *online* e *off-line*. A imagem traz diversos movimentos e coloca em movimento esses movimentos sejam diretos ou mediados e questiona como esses movimentos se relacionam com os movimentos da cidade. O foco passa do pé, do sapato, da roda, para o próprio movimento, a mobilidade e o que o move. A mobilidade e a *mobile* habilidade.

A relação entre o *Abaporu* e as *434PORU45* e *434POREDE5*, ao questionarmos a noção de Bárbaro Tecnizado de Oswald de Andrade, não dialeticamente, como o faz o autor, mas dialogicamente, não mais no pensar por oposição entre tipos de mobilidades, superando a noção dialética entre os primitivos e os civilizados, entre os possuidores de técnicas como civilizados e aqueles “não possuidores” de técnicas, como “primitivos”, base da formulação dialética que sintetiza ambos. No Bárbaro Tecnizado, pensamos hoje, não mais tais oposições, mas reconhecendo a antropogênese como tecnogênese, pensamos as mobilidades em si, as conexões, as relações, os fluxos, os trânsitos entre línguas e linguagens *online* e *off-line* e suas *absorversões* nos e entre os ambientes, entre os corpos e entre corpos e ambientes, os trânsitos entre a interioridade e a exterioridade, e suas vorações, comer e voz, comer a voz, gritar a fome, comer e dar de comer, nutrir versos *online* e *off-line*.

Esta imagem do cadeirante manifestante nos fala das tecnologias de mobilidade e de tecnologias móveis simultaneamente. Ao compreendermos as tecnologias como linguagens, ainda pensamos o movimentar das linguagens nas relações entre corpos e presenças, em rede, pois nos apresenta os *REDEmensionamentos* desses corpos e presenças nas redes sociais nas cidades (*off-line*) e das redes sociais na internet (*online*) conforme Castells. Se pensarmos o pé, a partir de Stiegler, como a “primeira” tecnologia, teremos não somente o movimento no espaço, mas o que diferencia: o ato de deslocar-se sobre dois pés, duplo deslocamento, vertical e horizontal, não só liberando a mãos, mas ampliando a perspectiva e a percepção do mundo a partir do giro, da torção corporal, 360 graus.

A relação entre a antropogênese como tecnogênese, a relação entre os corpos e as tecnologias, falam tanto do direito à mobilidade na cidade, quanto do direito à mobilidade corporal, que serão apresentados a partir da análise do exoesqueleto e sua relação o contexto das manifestações de Junho de 2013.

1.3 3R4Z1L14N F00T34LL REVOLUTION

O exoesqueleto foi apresentado pela primeira vez em corpos humanos na abertura da Copa do Mundo de 2014, e tanto em 2013, com a Copa das Confederações, quanto em 2014, com a Copa do Mundo no Brasil, o pé foi tema dentro e fora dos gramados, dentro e fora dos Estádios, nas redes, nos gramados, nas ruas. Podemos dizer que este é o tema e o questionamento das manifestações citadas, tendo o pé e o futebol

como metáfora nas ruas, nas redes e nos estádios. Os passes livres nos estádios, nas ruas e nas redes. A revolução do pé, a revolução do chute, a revolução da chuteira.

De *Abaporu*, relacionado à obra *O Pensador*, de Rodin, à imagem do manifestante na cadeira de rodas, à imagem de autor desconhecido compartilhado nas redes sociais como resposta aos ataques da polícia aos manifestantes em junho de 2013, a imagem do manifestante chutando a bomba de gás lacrimogênio, estes dois últimos ambos usando balaclava para cobrir o rosto, nos trazem a relação com o *Abaporu*, com o pé e com o rosto sem boca, conforme análise de Aguilar. No entanto, o que diferenciaria essas imagens é a técnica utilizada, o tratar-se de representação ou captação de um instante da presença de um manifestante atuando no atual, real e virtual e a manipulação digital da imagem.



Imagem sem autor extraída das redes sociais durante as mobilizações de junho de 2013.

O que diferencia a imagem *Brazilian Football Revolution* das três representações anteriores é a posição corporal desses corpos, ou seja, o movimento. Ainda que como no *Abaporu* a figura não tenha rosto, pois está coberto pela balaclava, e assim como *Abaporu* o pé esteja em evidência, o corpo não está apenas em iminência de movimento, mas o corpo todo em movimento, no zigzaguear de outros roteiros desse corpo em meio à multidão, às bombas de gás, e ao *absorversar* com os pés, vomita, regurgita. O que se vomita é a bomba, *AbapoBomba*.

Na imagem anterior, tanto os pés, quanto o corpo, as ruas e as redes, quanto pensamento estão em movimento. Colocando a imagem em movimento, o corpo

deslocando-se pelas ruas, em movimento, a imagem deslocando-se pelas redes, e seus pensamentos distribuídos nas ruas e redes, deslocando-se em manifestações *online* e *offline*.

Não há a separação entre corpo e mente, entre o pensar e o atuar no mundo, um pensamento que está dissociado do corpo. Nessas imagens, assim como o exoesqueleto de Miguel Nicolélis, trazem um pensamento que é corporal, um pensamento que é dinâmico, um pensamento com e dos pés, um pensamento em movimento por ruas e redes. Não há oposição entre a cabeça e o pé. Há movimento da cabeça aos pés, dos pés em cabeça e da cabeça em pés, dos pés à cabeça. Pensamento com a ponta dos dedos, das mãos e dos pés, pensamento simultâneo, corpo e presença em mobilidade, corpo fragmentando-se e multiplicando-se em se deslocando em *absorversões* e *atraversamentos* entre ruas e redes, *REDEmensionando-se* na multidão e em multidão,

1.4 EXOESQUELETO E ABAPORU.





Imagens extraídas da transmissão da abertura da Copa do Mundo de 2014, no Rio de Janeiro, Brasil.

A relação entre o corpo do manifestante na cadeira de rodas e o corpo de Juliano Pinto, paciente escolhido por Miguel Nicolélis e sua equipe para a primeira demonstração pública do exoesqueleto, onde dá o primeiro chute da bola na abertura da Copa do Mundo de 2014 no Brasil através do movimento dos pés robóticos do exoesqueleto, que move seus pés e pernas paralisados, com o pensamento. A partir da posição corporal de ambos os corpos nas imagens anteriores, *Abaporu*, *O pensador*, o manifestante em cadeira de rodas, o manifestante chutando a bomba de gás lacrimogênio, em relação ao exoesqueleto, nos apresentam a posição corporal sentada e posição corporal em pé como diferença entre as imagens, no entanto, ambos estão em deslocamento. Na relação entre *Abaporu*, o manifestante em cadeira de rodas e o exoesqueleto, um mediado pela cadeira de rodas, movida não pelo movimento dos braços, mas por um botão *joystick* que move e direciona o movimento em diversas direções e outro pelo exoesqueleto, que é movido pelo pensamento.

Se o corpo do manifestante na cadeira de rodas é movido pelas mãos, pela manipulação manual do *joystick*, o movimento do exoesqueleto é gerado pelo pensamento, movendo-se o pensamento, o corpo e a posição corporal através da veste robótica que gera movimento no corpo imóvel. Ambos se movem mediados, o manifestante na cadeira de rodas desloca-se na posição sentado, mediado pela cadeira de rodas e Juliano Pinto, move-se na posição vertical, mediado pelo exoesqueleto.

Ao contrário do manifestante na cadeira de rodas que assim como o *Abaporu*, possuem um rosto sem boca, a imagem do exoesqueleto possui rosto, boca e um nome, ao contrário de todas as imagens anteriores anônimas. No entanto, ao analisarmos a relação entre a imagem de Juliano Pinto vestindo o exoesqueleto e a relação com o

movimento, se a posição corporal de *Abaporu*, sentado, está em iminência de movimento, a posição corporal de Juliano Pinto vestindo o exoesqueleto, na posição em pé, sobre dois pés robóticos, está em movimento a partir do pensamento posto em movimento distribuído, e nessa relação entre o pé e a cabeça, se o *Abaporu*, questiona a primazia da razão e do pensamento sobre o corpo, afirmando um pensamento com o pé, um pensamento em movimento, a imagem do exoesqueleto questiona a partir do pensamento distribuído, a noção de corpo para além dos limites corporais, a partir da hipótese da plasticidade cerebral, *REDEmensionando* a noção de corpo e presença para além dos limites materiais do corpo, expandindo as conexões e redes que cria.

Se a figura do pensador nos apresenta um corpo humano imóvel, onde o pensamento é separado do corpo e o *Abaporu* nos apresenta um corpo em iminência de movimento, a partir da figura do pé, que busca mover o pensamento, o exoesqueleto nos apresenta um pensamento distribuído, pensamento móvel e dinâmico que busca mediado pelo exoesqueleto, gerar movimento no corpo e mente.

Na relação com o *Abaporu* e a relação entre o pé e a cabeça, a relação entre a plasticidade corporal em *Abaporu*, segundo Aguillar e a plasticidade cerebral na TCR e na neurociência distribucionista, o corpo paralisado em busca por movimento, é necessário mover a mente e a forma de pensamento de forma distribuída para mover o pé e o corpo ao aprender a controlar com o pensamento o exoesqueleto, outros roteiros do movimento corporal, movimento mediado por diversas tecnologias, isto é linguagens que são assimiladas pelo cérebro, isto é, pelo corpo, são *absorversadas* nos *atraversamentos* entre o esqueleto e o exoesqueleto, o corpo vestindo o exoesqueleto, isto é, imerso¹⁵ na veste robótica que media o movimento entre o pensamento distribuído e o corpo no mundo.

O exoesqueleto como meio, como mediação entre o corpo e o mundo, inclui outros roteiros: os roteiros das sinapses cerebrais das redes neurais criando roteiros outros para o pensamento.

As *absorversões* e *atraversamentos* que propomos entre a plasticidade corporal em *Abaporu* e a plasticidade cerebral proposta por Nicolélis nos apresentam como

¹⁵ "o design fisicamente íntimo oferecido pela interface humano-máquina induz às experiências imersivas (...) em reafirmação à corporeidade dos participantes; (...) criado um contexto espaço-temporal no qual seja possível explorar a experiência subjetiva do eu de estar no mundo - como uma consciência personificada em que o espaço envolvente em que os limites interno/externo e mente/corpo se dissolvam (...) no seu estado sugestivo absorto (GRAU, 2007:228).

argumento para a plasticidade corporal e o *REDEmensionamento* desse corpo em seus roteiros e conexões no atual.

Miguel Nicolélis a partir da TCR e da neurociência distribucionista, ao questionar a noção de corpo para além da materialidade carnal, ao questionar-se sobre “onde o corpo de cada um de nós começa e termina” (NICOLÉLIS, 2011:42), nos apresenta uma noção de corpo para além da materialidade, o que nos aproxima das noções proposta aqui de *REDEmensionamento*, pois pensa a noção de corpo em suas conexões com os corpos e ambientes, nesse caso, assim como da noção de fragmentação e multiplicação de corpo e presença em relação imediata com outros corpos e mediada pelo exoesqueleto, assim como na telepresença¹⁶, e em ambos os casos, a relação direta e mediada simultaneamente, com o corpo imerso na multidão das ruas e nas redes evidenciando a carne das conexões.

Os *REDEmensionamentos* desses corpos e presenças simultaneamente em relação direta e mediada, conectada às redes sociais *online* e *off-line*, a partir dos exemplos da plasticidade corporal de *Abaporu* e da plasticidade cerebral da TCR e do pensamento distribuído e em rede, *REDEmensiona* o pensamento e os corpos às dimensões em rede.

Ao contrário do exemplo de Nicolélis sobre as “Diretas já”, onde em som uníssono de uma multidão de vozes gritam por eleições diretas, em relação à estética da multidão e as Iconofagias¹⁷, a relação entre os corpos e presenças que estavam dentro do

¹⁶ A plasticidade corporal e a plasticidade cerebral tanto na figura do *Abaporu* quanto no exoesqueleto questionam a separação entre mente e corpo, “reconhecida de imediato como um conceito dualista do ser humano, implica a desvalorização da corporalidade, que entende a mente como totalmente incorpórea, com tendência progressiva à simulação, reprime o corpo em sua função de apropriação sensorial do mundo externo, cujo maior e talvez mais intenso órgão sensorial é a pele” (GRAU, 2007:316). As semelhanças entre o pensamento distribuído e o corpo distribuído em telepresença, nos apresentam a possibilidade dos *REDEmensionamentos* dos corpos e presenças em relação direta e mediada entre corpos nas ruas e nas redes. No entanto, as redes criadas entre o corpo paralisado e o exoesquelto, em movimento em relação simultaneamente direta e mediada pela veste robótica, nos apresentam a relação entre a plasticidade corporal e cerebral. O corpo imerso na veste robótica *REDEmensiona* sua presença e sua noção de corpo a partir das mediações e das redes criadas entre o corpo e a veste robótica, entre o pensamento distribuído e o corpo imerso na multidão do estádio, sendo transmitido ao vivo, possivelmente distribuído pelo mundo inteiro, “concentrando a atenção do usuário em sua própria gestualidade em (...) interação com vestígios de corpos remotos de indivíduos: a aparência do “corpo dispersado” (no sentido de estar, virtual e simultaneamente, em diversas localidades), introduzida pelo debate em torno da telepresença (idem).

¹⁷ Em grego, *eikon* significa imagem. *Fagia* é o sufixo que designa o ato de comer, de ingerir. Da junção desses dois vocábulos surge o termo *iconofagia*, conceito elaborado por Norval Baitello Junior. De forma simplificada, *iconofagia* designa o consumo de imagens, o ato de devorá-las – ou por elas ser devorado: “o fenômeno da *iconofagia*, a devoração de imagens, juntamente com a voracidade por imagens e a gula das próprias imagens” (BAITELLO JUNIOR, 2005:54). E o autor acrescenta: Alimentar-se de imagens significa alimentar imagens, conferindo-lhes substância, emprestando-lhes os corpos. (...) Se a

estádio na transmissão de abertura, os que estavam nas ruas nas transmissões das manifestações e ambos nas redes sociais online, conectados à internet com seus celulares, em presença e telepresença, onde há a transmissão e recepção dessas presenças nas redes, portanto, não eram em uníssono, mas *REDEmensionam* essas noções de corpo e presenças na utilização das tecnologias de comunicação e informação na transmissão das manifestações das ruas para as redes e das redes para as ruas, assim como na telepresença, uma vez que *REDEmensionamos* nossas noções de corpo, de presença e de eu, nos *atraversamentos* e *absorversões* entre corpos e tecnologias de fragmentação e multiplicação de presença, em relação imediata nas redes sociais *off-line* e mediada nas redes sociais *online*.

(...) a dinâmica do comportamento social daquela noite cantante havia ilustrado de maneira explícita, a maioria dos princípios neurofisiológicos que passaria a perseguir (...) dediquei-me a ouvir sinfonias até então praticamente desconhecidas, produzidas pelas descargas elétricas de grandes populações de neurônios trabalhando em conjunto (NICOLÉLIS, 2011:32-33).

A partir do exemplo das diretas já, onde Nicolélis nos apresenta a relação com as sinfonias cerebrais, e a relação entre o exoesqueleto e o *Abaporu*, entre a plasticidade corporal e a plasticidade cerebral, buscamos as relações entre os corpos *online* e *off-line* e as redes sociais *online* e *off-line* dentro do estádio e fora do estádio e, portanto, se Nicolélis compara o comportamento das (Diretas já!), às sinfonias cerebrais, pensamos a relação entre as manifestações dentro e fora do estádio como sinfonias corporais. Esses corpos em relação direta e mediada, imersos¹⁸ nas ruas e nas redes, onde as imanências entre os corpos imersos na multidão criando um corpo simultaneamente imanente e transcendente entre si e multiplicando-se nas redes sociais online, *REDEmensionando-se*.

Os corpos imersos na multidão das ruas e das redes, as atuações no atual, corpo imerso no exoesqueleto, através do pensamento, move sua as distinções entre a imersão em realidade virtual e a realidade concreta, e pensamos a realidade atual, simultaneamente real e virtual, a partir da análise dos componentes do exoesqueleto,

antropofagia seria corpos devorando corpos, em sua concepção primeira, as iconofagias falam das relações de devorações entre imagens, e da relação entre imagens e corpos, portanto, A iconofagia acontece em três estágios: 1) imagens devoram imagens; 2) homens devoram imagens; 3) imagens devoram corpos. Um ciclo de retroalimentação contínua, que tem como resultado a superprodução de imagens rapidamente descartadas e substituídas por outras imagens.

¹⁸ (...) Através da presença física e mental no mundo das imagens, condiz a uma fusão e a um momento de transcendência, o que se aplica a quase todos os espaços históricos de imersão (GRAU, 2007:228), assim como a presença física desses corpos em imanência com outros corpos imersos na multidão.

pensando esse corpo imerso no exoesqueleto e no mundo, atuando sobre o exoesqueleto, assim como na imersão, modifica o meio, o ambiente, no entanto, atua com a mente sobre o meio que atua em resposta sobre seu corpo tanto gerando movimento como sinais táteis de sensibilidade, move o meio que move o corpo no mundo, atua assim como os manifestantes nas ruas e nas redes, com seus celulares conectados à internet que se movem simultaneamente nas ruas e nas redes, imersos nas multidões das ruas, das redes e dos estádios.

No entanto, diferentemente da telepresença em que há resposta imediata e mediadas, a atuação e multiplicação do corpo e da presença e o *REDEmensionamento* do corpo e da presença de Juliano Pinto, mediado tanto por tecnologias que compõe o exoesqueleto quanto por tecnologias de comunicação e informação que transmitiam a abertura da copa do mundo, sua presença é duplamente *REDEmensionada* pelo exoesqueleto e pela transmissão, assim como os celulares conectados à internet, que postam imagens do estádio, na relação entre o corpo paralisado e o exoesqueleto e em relação ao corpo em movimento e a imagem em movimento sendo transmitida pela cobertura televisiva e postagens nas redes sociais *online*.

Além de mover as redes neurais que atuam sobre as redes que compõe o exoesqueleto e movem o corpo, a fragmentação e multiplicação de sua presença através das redes de transmissão, *REDEmensionam* esse corpo e exemplificam a noção de corpo proposta pela TCR e a neurociência distribucionista para além da corporalidade carnal, incluindo assim, o meio real e o meio virtual, e todas as mídias e mediações que compõe o exoesqueleto, a transmissão da abertura, as redes sociais *online* e as redes sociais *off-line* dentro e fora dos estádios.

Assim, se comparados aos *REDEmensionamentos* da telepresença, pensamos os *atraversamentos* e *absorversões* entre essas tecnologias, isto é, linguagens, que geram tanto o movimento desse corpo-carne-robótico em relação simultaneamente direta e mediada no estádio, nas *absorversões* e *atraversamentos* entre o esqueleto e o exoesqueleto, quanto o *REDEmensionamento* desse corpo carne, corpo robótico em corpo luz, corpo bits, fragmentando-se e multiplicando-se simultaneamente nos televisores e na Internet.

Está na relação entre o pé, paralisado, mas buscando a verticalidade, e a cabeça, no caso de Juliano, ao contrário dos outros corpos, não está com o rosto coberto, a cabeça está coberta por um capuz com sensores que captam as sinapses cerebrais e transformam em energia motriz para o exoesqueleto e energia nutriz para o corpo. O

movimento parte da cabeça, e move tanto a forma de pensamento, de forma localizada para distribuída como a própria neurociência. O movimento corporal e o movimento do pensamento, simultaneamente, são postos em movimento para gerar energia motriz com o primeiro chute.

Na relação com os outros corpos, o que está em destaque, no caso do primeiro chute, além do exoesqueleto, da veste robótica, são os pés e os pés robóticos que com o pensamento gera o movimento na bola, em primeiro plano, está o pé, mas esse rosto tem uma boca em relação ao rosto de *Abaporu*.

A relação que buscamos entre o *Abaporu* e o exoesqueleto, a veste robótica criada por Miguel Nicolélis e sua equipe da Duke University e do Instituto Internacional de Neurociência de Natal¹⁹ se comparada à posição corporal de *Abaporu* e dos manifestantes nas ruas e nas redes, tanto o manifestante na cadeiras de rodas, quanto o manifestante chutando o gás lacrimogêneo, a relação entre o corpo em movimento pelas ruas do cadeirante e dos outros manifestantes com seus rostos cobertos por balaclava, capuz ou lenço, no exoesqueleto, na relação entre o pé e a cabeça, a cabeça tem um rosto, tem uma boca, que durante a primeira apresentação pública do exoesqueleto, sorria, chorava e emocionava-se com o fato de estar novamente na posição vertical, ainda que mediado pelo exoesqueleto.

Apesar de Miguel Nicolélis descrever no livro “Muito Além do nosso eu” que durante as pesquisas com as macacas, para moverem o braço robótico à distância, o corpo, isto é, o cérebro da macaca que estava nos EUA e o braço robótico que estava no Japão e, portanto, utiliza-se das tecnologias de comunicação e informação e de realidade virtual para realizar os experimentos, para mover o braço robótico apenas com o pensamento, a macaca não precisava mover um único músculo sequer para mover o braço robótico, movendo-o assim somente com o pensamento e, portanto, ainda que tivesse um rosto aparente, esse rosto tinha boca, mas descreve esse rosto sem expressão, assim como Juliano Pinto não precisaria mover um só músculo do corpo para gerar movimento da veste robótica. As *absorversões* são entre o corpo e as tecnologias, entre o esqueleto humano e o exoesqueleto robótico, nesse sentido, nos aproximamos da relação entre a antropofagia como tecnofagia, onde o corpo está inserido na relação tecnofágica num exemplo de tecnofagias na ciência, e não necessariamente nas Artes.

¹⁹ Para maiores informações sobre a pesquisa tanto do exoesqueleto, do projeto Walk Again, quanto do desenvolvimento da Brainet, seguem os sites do neurocientista Miguel Nicolélis na universidade de Duke, nos EUA, <http://www.nicolelislab.net/> e do Instituto Internacional de Neurociência de Natal <http://www.natalneuro.org.br/>.

Tanto na relação entre o pé, paralisado, mas buscando a verticalidade, quanto na relação entre o pé e a cabeça, há busca por mobilidade, no caso de Juliano, ao contrário dos outros corpos. Juliano não está com o rosto coberto, a cabeça está coberta por um capuz com sensores que captam as sinapses cerebrais e as transformam em energia motriz para o exoesqueleto. Conversões. Com versões.

Se comparada à posição corporal de *Abaporu* e dos manifestantes nas ruas e nas redes, tanto o manifestante na cadeira de rodas, quanto o manifestante chutando o gás lacrimogêneo, a relação entre o corpo em movimento pelas ruas do cadeirante e dos outros manifestantes com seus rostos cobertos por balaclava, capuz ou lenço, no exoesqueleto, na relação entre o pé e a cabeça, a cabeça tem um rosto, tem uma boca, que durante a primeira apresentação pública do exoesqueleto, sorria, chorava e emocionava-se com o fato de estar novamente na posição vertical, ainda que mediado pelo exoesqueleto, no movimento simultâneo entre o pensamento, os pés e os pés robóticos. Nas imagens o que se destaca na relação entre o pé e a cabeça são os pés robóticos em relação à bola e os sensores na cabeça que captam as sinapses e geram o movimento.



Na imagem acima²⁰ a partir da análise de Aguillar sobre o rosto de *Abaporu*, um rosto sem boca, a imagem de Juliano Pinto tem um rosto e um nome, ao contrário das outras imagens com os rostos cobertos, anônimos e sem rosto, e que ao invés de estar nas ruas e nas redes manifestando-se, estava dentro do estádio e sendo transmitido ao

²⁰ Imagem do exoesqueleto foi extraída do vídeo da transmissão da abertura da Copa do Mundo de 2013, disponível no link <http://g1.globo.com/jornal-nacional/videos/v/paraplegico-da-o-chute-inicial-usando-exoesqueleto-na-abertura-da-copa/3414333/>.

vivo para todo o mundo, ou seja, seu corpo e presença em movimento no gramado, posto em movimento pelo pensamento, pelo exoesqueleto e pela transmissão televisiva, a comunicação entre o cérebro e o exoesqueleto e o movimento do corpo *absorvem* e *atravessam* na transmissão unilateral via *streaming* da rede de TV aberta desse movimento.

Pensamento em movimento, corpo em movimento, exoesqueleto em movimento, imagem em movimento, o chute da bola dentro do estádio, o chute da bomba de gás lacrimogênio fora do estádio, outros corpos estavam do lado de fora do estádio, em movimento pelas ruas e pelas redes, assistindo ou não a transmissão, *absorvendo* essa transmissão e *atravessando* outras transmissões das “mídias alternativas”, simultaneamente nas ruas e nas redes, absorvendo as conexões, os canais de streaming, como na transmissão simultânea entre o espetáculo no Teatro Oficina e as Manifestações nas ruas. Em ambos os casos, de casa, eu acompanhava a transmissão das presenças dentro do estádio pela TV, as presenças de fora do estádio pela internet e me comunicava nas redes sociais pelo celular simultaneamente.

O exoesqueleto cria o movimento a partir do pensamento, não apenas desloca o corpo, mas desloca a própria maneira do pensar, o próprio pensamento neurocientífico. Movimenta a neurociência e o pensamento localizacionista e linear, e o distribui, o multiplica. Aqui, a unidade neurológica deixa de ser o neurônio, pois, segundo Miguel Nicolélis, “(...) um único neurônio não pode mais ser visto como a unidade fisiológica fundamental do sistema nervoso”, mas ao contrário, apontariam para o “fato inexorável de que populações de neurônios são os verdadeiros compositores das sinfonias elétricas que dão vida a todos os pensamentos gerados pelo cérebro humano” (NICOLÉLIS, 2011:21), ou seja um único neurônio não seria capaz de gerar o pensamento, mas populações inteiras.

Miguel Nicolélis ao registrar a música produzida por algumas dessas populações de neurônios, ao ouvir os concertos produzidos simultaneamente por algumas centenas de neurônios, dessa multidão, dessas populações de neurônios, o que neurocientista chama de “uma amostra infinitesimal dos bilhões de neurônios que existem no nosso cérebro (...)”, questiona-se sobre quais “princípios guiam a composição e a execução dessas sinfonias cerebrais? (NICOLÉLIS, 2011:21-22). O neurocientista responde a sua pergunta sobre as sinfonias cerebrais, citando Rodney Douglas, da Universidade de Zurique, que usa o exemplo do colega sobre o funcionamento do cérebro distribucionista, das redes neurais distribuídas, e sugere que o cérebro

funciona de fato como uma orquestra muito peculiar, na qual a música produzida pode, quase que instantaneamente, modificar a configuração dos instrumentos musicais e dos músicos, e, nesse processo, compor uma melodia completamente inédita. Tudo isso sem a presença de nenhum maestro de batuta na mão! (NICOLÉLIS, 2011:46-47).

Na neurociência distribucionista e no cérebro relativístico propostos por Miguel Nicolélis, cada neurônio seria uno-múltiplo, multiplicando e compartilhando os dados, as informações entre si, para que caso algum venha a morrer, outros guardem as informações, e estas não se perderiam. É preciso uma multidão de neurônios para criar energia motriz, na exterioridade desse corpo, no exoesqueleto na relação com o ambiente.

1.5 ABAPORU E A MULTIDÃO

Antônio Negri e Michael Hardt no livro “Multidão” (2005) nos apresentam a imagem da multidão a partir da relação entre o corpo da multidão, a carne da multidão e o corpo do soberano, e nesse sentido, aproximam nossas comparações entre o corpo e a mente e a plasticidade corporal de *Abaporu* e a plasticidade corporal da multidão em relação ao corpo Soberano:

Em contraste com o modelo transcendental que postula um sujeito soberano unitário acima da sociedade, a organização social biopolítica começa a revelar-se absolutamente imanente, com todos os elementos interagindo no mesmo plano. Em outras palavras, neste modelo imanente, em vez de existir uma autoridade externa impondo a ordem de cima à sociedade, os diversos elementos presentes na sociedade são capazes de organizar eles mesmos a sociedade em colaboração.

O exemplo da relação entre o modelo transcendental e o modelo imanente da multidão, assim comparando à neurociência distribucionista de Miguel Nicolélis em que o modelo localizacionista e o modelo distribuído podem aproximar-se da multidão, mas também em relação à noção da plasticidade corporal de *Abaporu* e a plasticidade cerebral em Nicolélis como complementares e não opostos. Nesse sentido, a análise do exoesqueleto como o atual *Abaporu*, seria pela crítica à noção de obsolescência do corpo, que diz Nicolélis e pela compreensão integrada entre corpo e mente em movimento contínuo. Sobre a relação entre o corpo soberano e o corpo da multidão e o corpo de *Abaporu* e a relação com o pé e a cabeça:

O corpo do soberano é literalmente o conjunto do corpo social. (...) a multidão não é um corpo social, precisamente por essa razão: a multidão não pode ser reduzida a uma unidade e não se submete ao domínio do uno. A multidão não pode ser soberana. Por esse mesmo

motivo, a democracia que Spinoza chama absoluta não pode ser considerada como uma forma de governo no sentido tradicional, pois não reduz a pluralidade de todos à forma unitária da soberania. (NEGRI e HARDT, 2005:413-414).

Nesse sentido, tanto a relação do cérebro distribucionista, que cria o pensamento em rede, a partir de populações de neurônios e do princípio da plasticidade cerebral, em relação à plasticidade corporal de *Abaporu* e a Multidão, pensamos essa relação entre o pensamento que é múltiplo, um pensamento com o corpo todo e suas conexões corpos e mentes *REDEmensionais*. Para tanto, Antônio Negri e Michael Hardt, assim como Miguel Nicolélis usam do exemplo da internet como exemplo do funcionamento das redes neurais e corporais. Se Nicolélis usa o exemplo da orquestra sem maestro para falar das redes neurais distribuídas e das sinfonias cerebrais, Negri e Hardt usam o exemplo das redes corporais, dos corpos em rede da multidão e da inovação, onde:

(...) Os usuários da internet e os especialistas em cibernética insistem que a abertura do patrimônio eletrônico comum foi o fator primordial permitiu o a grande inovação do período inicial da revolução informática (...) a inovação sempre ocorre necessariamente em comum. Esses casos de inovação em rede poderiam ser considerados como uma orquestra sem regente. Uma orquestra que através da permanente comunicação estabelece seu próprio ritmo e só poderia ser desarticulada e silenciada pela imposição da autoridade central de um regente. Temos que livrar-nos da noção de que a inovação depende do gênio individual. Nós produzimos e inovamos em redes. Se existe alguma genialidade, é o gênio da multidão (NEGRI e HARDT, 2005:422-423).

Para os autores, “produzir em comum oferece a possibilidade da produção do comum que é ela própria uma condição da criação da multidão” (NEGRI e HARDT, 2005:424). E nesse sentido, complementa nossa reflexão sobre a relação entre o corpo e a mente, a plasticidade corporal e a plasticidade cerebral, *corPOEMEnte*, ao afirmar a relação entre corpo e mente onde o “cérebro não decide de acordo com os ditames de nenhum centro de comando. Sua decisão é a disposição ou configuração comum de toda a rede neural, em comunicação com a totalidade do organismo e com seu meio ambiente. Uma única decisão é produzida por uma multidão no cérebro e no corpo (NEGRI e HARDT, 2005:424).

Mas ao contrário dos corpos uniformes da noção do coro grego que falaria a mesmo discurso e que “representaria” o povo, com um texto único representando o corpo social, a noção de multidão questiona tanto esses corpos e mentes uniformes, assim como *Abaporu*, a noção de coro uniforme é aqui questionada em uniformidade pela noção de coro como multidão, onde *Abaporu* saindo da tela da pintura, *atravessa* o quadro e as ruas e as redes com seu corpo plástico e questiona corporalmente a

uniformidade dos corpos em seus automatismos e a noção de coro, onde o coro atual, nas ruas e nas redes, não seria uniforme, mas plástico como o corpo de Abaporu, distribuído como as redes e múltiplo como a multidão.

1.6 ABAPORU E OS SINAIS NORMALIZANTES



Os Semáforos temáticos "hackeados" com o *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, espalhados por regiões como Pinheiros e Vila Madalena em São Paulo, SP, em 2013, nos trazem outras questões entre o Abaporu e a mobilidade nas cidades.

Na cidade, assim como na rede, há trajetos normatizantes. Estes permitem traçados obedecendo à sinalização da cidade, dos planos arquitetônicos, seja na cidade de São Paulo, SP, onde esse semáforo com a imagem do Abaporu foi instalado, seja no Plano Piloto, na cidade de Brasília, DF.

A intervenção nos semáforos, acima, traz planos *Piloutros*, outras “surpreensões” (Stiegler, 2007). Ela provoca trajetos nomadizantes, errância sem rumo, sem tempo.

O trajeto de ida e volta do trabalho, atrasado porque perdeu a lotação, os artistas que fazem estátuas vivas, os artistas de rua, as performances, os letreiros publicitários rasgados, os grafites e as pichações, o morador de rua que toca um pandeiro, o camelô que dança com seu carrinho e que corre da polícia com seus artigos piratas, etc. a senhora que toma sol em meio à passarela entre o Conic e o Conjunto Nacional, em Brasília, sentada em seu Puff vermelho tranquilamente observando o movimento dos transeuntes, geram sinais nomadizantes.

A relação entre o *Abaporua* e *Abaporedes*, corpos multiplicando-se em relação, nas ruas e nas redes, em presenças e telepresenças, ampliando suas presenças ou ampliando presenças ao mergulharem na multidão e seus fluxos normativos, criando surpressões, sincronicidades e diacronicidades, pausas, brechas, Arte e vida misturando-se e *absorvendo(se)* mutuamente nas redes e ruas. Essa Intervenção urbana, a ação no semáforo, na faixa de pedestre, ao colocar o *Abaporu*, na criação de roteiros, roteiros, roteiros... para além da linearidade e da racionalidade é sinal normatizante.

No entanto, o símbolo utilizado no semáforo, seja ele no vermelho, indicando para que o corpo em movimento pare, pause, espere, seja no verde, indicando para que esse corpo siga em frente, mova-se, atravesse, ou simplesmente permaneça observando o sinal trocar do verde para o vermelho, as pessoas atravessarem e pararem, sem mover-se, sem deslocar-se, mas deslocar-se no pensamento, imaginando, imagem andando alternando o pensamento entre um *Abaporu* vermelho, um *Abaporu* verde.

Se “questionar é comer”²¹, conforme Evando Nascimento (2011), *Abaporu* come o semáforo e é comido por ele. Ao invés de pensar numa absorção desse símbolo nomadizante pelo sistema normatizante, pensamos nas devorações criadas entre eles e no estranhamento causado pela absorção de um sinalizador, um sinal: roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros outros. Pensamos, ainda, na ação que o ato de atravessar a rua provoca, colocando o *Abaporu* em movimento nos corpos dos transeuntes, que podem esperar o sinal fechar e abrir mais de uma vez, para poder observar a imagem. Hesitar em seu trajeto. Atravessar em outras direções, em outros sentidos, criar outros roteiros. Seria *Abaporu* que se nutre do semáforo ou o semáforo que se nutre da imagem do *Abaporu*? Antropofagias, iconofagias, digitofagias, tecnofagias. Entre os sinais normatizantes e os sinais nomadizantes, a relação entre a norma que captura a cabeça e o pé, o pensamento e o pé, e os coloca em movimento. O corpo pára em frente ao sinal vermelho, mas o pensamento se move diante da imagem de *Abaporu*.

²¹ Derrida expõe que toda a *questão* é uma forma de comer (...) ou antes de dar de comer. É o Bem que se dá a comer tornando-se nutriente, quando se compartilha a linguagem com o outro. Nunca se come, ou nunca se deveria comer só. Comer é partilhar a comida, no respeito ao outro enquanto outro, sabendo que no instante mesmo em que se tenta (simbolicamente) devorá-lo a introjeção substancial jamais se completa de todo (NASCIMENTO, 2011:360-361).

Abaporu. Aba parou. Aba-poroso. Aba-pororoca. Abaporu, antes se deslocando entre os sinais verde e vermelho, agora na calçada, fora do semáforo, diante do sinal verde, atravessando a rua. Para e pensa, no meio da rua. Aba parou. Mas o pensamento não cessa de pensar imagem, por imagens, imaginar. Observa do outro lado da rua os transeuntes que não se surpreendem com sua presença parado na rua, mas com sua imagem no semáforo. Uns nem percebem, outros olham com desdém, outros sorriem. Outros não entendem. Outros resmungam baixo. Outros olham para baixo e somente seguem o movimento dos pés dos que estão à sua frente. Outro tira uma foto. Ou outro a foto do que tirava foto tirando foto e a foto da foto do outro, e manda pela rede social. A foto da foto da foto da foto... Pode ou não haver surpresa. *Abaporu* surpreende-se. Para cada um, Arte ou não, como diz Stiegler (2007), “Arte é mais surpreensão que compreensão”. Não compreendia, mas surpreendia(se). A pé. Apressados. De carro. Apertados. De moto. Montados e amontoados. Mas se surpreendeu. Seria Arte? *Abaporu* atravessa a rua. Sobe no poste, escorrega para cima. Entra no semáforo, que volta a piscar entre verde e vermelho.

Sentado, pensando e balançando os pés, balançando o pensar com os pés, coloca a cabeça entre as pernas e sem pensar, desloca-se entre as cores, colorindo o pensamento sobre tudo o que via nas vias. Filtros coloridos. Filtrava o movimento com cores. Tivesse boca para falar, gritar, comer, cuspir, sorrir, teria rido daquilo tudo. Ria com as plantas dos pés, que brotavam não do solo, mas de cima do semáforo. Eram todos pés. Ficou pedestre o resto do dia. Observando e absorvendo as imagens e movimentos dos corpos através do semáforo. Atravessa os corpos que através dos *semas*, *voram*, *versam*, *absorversam* semiofagicamente, pés destros e canhotos. *Semavoros. Abaporu, semiófago*. A mão esquerda aperta o botão para abrir o semáforo enquanto a direita desliza o visor do celular e tira uma selfie. Olhamos para a foto, e *Abaporu* não aparece na foto. Esquiva-se. Não quer aparecer. Tinha sido mal enquadrado. Repetimos o movimento. Não quer ser enquadrado. Os dedos tiram a foto, agora com a mão esquerda enquanto a direita aperta o botão para atravessar. Meu corpo de fotógrafo fica fora de quadro, mas capta uma sequência de fotos de *Abaporu* que sobe e desce do verde para o vermelho várias vezes. Amarelo. O sinal fica intermitente. *Abaporu* segue outros caminhos. Atravessamos a faixa de pedestre correndo, para não sermos atropelados.

Já do outro lado da rua, os pés e a cabeça seguem outros caminhos, outros pensamentos, outros roteiros. Mas seguimos sinalizando paradas, travessias, trajetos. O *wifi* para de funcionar. Olhamos para a selfie que tiramos. Olhamos para o sinal intermitente. Recordamos do *Abaporu* na tela do semáforo, na tela do celular. Pensamos tela de Tarsila, nas lentes do fotógrafo, na imagem do manifestante de balaclava que chuta a bomba de gás lacrimogênio, no manifestante na cadeira de rodas. *Abaporu* em outro suporte, corpo luz, filtro vermelho, verde, *Abaporu* no semáforo. Semáforo. Na TV do bar, na calçada, vejo o exoesqueleto que passa despercebido na abertura do Copa do Mundo. Come os sinais antes normatizantes, agora ágora nomadizante. Indigenômade in. *AbapoRUAs e AbapoREDES*. Tento enviar a foto, mas estou sem conexão. Sigo caminhando, roteadores, roteadores, roteadores, roteadores, roteadores, roteadores, roteadores... *AbapororOCAS*. Real, virtual, atualizando configurações. Atuar. Atuando figuras e ações com.

1.7 ABAPORU SAI DA TELA, DE TELA EM TELE, ANTROPOFAGIA

Icléa Cattani (2008) nos apresenta a relação entre os cruzamentos dessa plasticidade corporal de *Abaporu* a partir dos mitos indígenas onde assim como nos textos de Oswald de Andrade, comparando o *Abaporu* de Tarsila à figura de *Macunaíma*, de Mário de Andrade haveria nos textos e nos quadros de Tarsila do Amaral “elementos que elas também apresentam: movimentos cíclicos, metamorfoses e pluralidades de corpos e lugares” (CATTANI, 2008:07), o que nos aproxima das relações entre os *atraversamentos* e *absorversões* entre corpos e presenças nas conexões imediatas e mediadas nas ruas e nas redes e os *REDEmensionamentos* no encontro, assim como os *atraversamentos* entre lugares reais e virtuais simultaneamente, criando corpos em rede, e não destruindo corpos como na visão da antropofagia clássica.

Assim a autora afirma a plasticidade corporal de *Abaporu*, que *atraversaria* outros quadros de Tarsila do Amaral como *A Negra* e *Antropofagia*, a partir de sua plasticidade corporal e suas migrações e metamorfoses, afirmando que “a partir da modernidade, na arte como na narrativa mítica, o corpo não é único, e sim múltiplo. Há vários corpos em vários espaços que os acolhem, e até, que os produzem (...) (CATTANI, 2008:08). Nesse sentido, a relação entre o corpo de *Abaporu* *atraversando* os quadros de Tarsila, os meios e as mídias, manifesto na relação corporal dos manifestantes pela relação entre a cabeça e o pé nas imagens compartilhadas na internet,

manifestas nos corpos e presenças dos manifestantes nas ruas e nas redes, em suas *absorversões*, *REDEmensionam* esses corpos, presenças nas conexões e relações que estabelecem em relação direta e mediada, simultaneamente, essas migrações e metamorfoses corporais ao “absorverem os ambientes”, nas atuações nos meios e no uso das mídias, nas *absorversões* e *atraversamentos* nesses e desses espaços e nos *REDEmensionamentos* dos corpos em relação direta e mediada com outros corpos, corpo em rede, corpo multidão e no *REDEmensionamento* dos espaços.

Para a autora “a atitude mítica permite a pluralidade dos corpos e assim, as migrações e os desdobramentos” (CATTANI, 2008:09), no entanto, nosso discurso parte das Artes e, portanto, nas Artes, afirmamos a pluralidade de corpos e presenças. Esses corpos plurais, corpos em rede em sua plasticidade corporal, em suas migrações entre meios e mídias, no uso crítico desses meios e mídias, nos *atraversamentos* de *Abaporu* entre telas, aproximamos à proposta do WWWMM_1ND10N4UT4 e M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1LOUTR05, analisadas no último capítulo, onde a partir do movimento nessas Mídias Índias, no feminino e no plural, como as antropofagias como tecnofagias e no feminino singular que nomeia a tela de Tarsila do Amaral “Antropofagia”, apesar de ser uma tela em que há os *atraversamentos* e *absorversões* entre dois corpos que *REDEmensionam-se* conforme a autora compara os deslocamentos de *Abaporu* para além do enquadramento da pintura.

Afirmamos a presença de *Abaporu* com seu corpo plástico no Manifesto Antropófago (1928) e encontramos nas migrações e metamorfoses do corpo de *Abaporu* nos *atraversamentos* entre quadros e *absorversões* entre corpos, argumentos sobre a plasticidade corporal de *Abaporu*, em suas formas e dimensões em suas migrações para outros quadros da pintora, *REDEmensionando-se* em Antropofagia.

Portanto, a relação entre corpos e técnicas, isto é, linguagens, assim como entre corpos fragmentando-se e multiplicando-se entre mídias, já é parte das questões, isto é, *absorversões*, o corpo inserido na Arte, as presenças deslocando-se entre mídias, o corpo *REDEmensionando-se* na relação direta e mediada por telas com outros corpos, da Antropofagia, atuando antecipadamente sobre as atuais relações entre o imediato e o mediado nas atuações no atual, real e virtual, no analógico e no digital, conforme a definição de Antropofagia na edição facsímile da Revista de Antropofagia. A tela *Antropofagia* é formada pelas tecnofagias entre duas telas, entre dois corpos das pinturas da artista, que autofagia suas próprias telas e, portanto, a tela *Antropofagia* surge simultaneamente como antropofagias e tecnofagias.



Imagem Diego Azambuja

A relação entre a pintura *A Negra* (1923), óleo sobre tela, 100 x 80 cm, a obra faz parte do Acervo do MAC-USP, São Paulo, SP, Brasil ²² e a Pintura *Abaporu* (1928) são manifestas segundo a autora na pintura *Antropofagia* (1929).

Para fazer a sua composição “*Antropofagia*” (1929), óleo sobre tela, 126 x 142 cm, localização no Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky em São Paulo, SP, Brasil ²³, a pintora teria promovido na tela o encontro entre as duas pinturas anteriores: *A Negra* (1923) e *Abaporu* (1928), afirmando a plasticidade corporal, os roteiros e as trajetórias e as relações entre esses corpos, os *atraversamentos* e *absorversões* entre as obras. Obrafagias. O corpo não é somente tematizado na tela, mas está inserido na obra nas relações entre corpos. Tarsila antropofagia suas próprias obras e *REDEmensiona* seus corpos nas conexões que estabelecem, interdependentes, um interligado ao outro. As três telas seriam significativas desses processos, pois para a autora “as migrações operam desdobramentos neles de uma tela à outra” (CATTANI, 2008:10). Assim como cria versões da *Antropofagia* onde as *absorversões* são entre corpos e telas.

²² Imagem extraída do site : <http://www.infoartsp.com.br/agenda/o-agora-e-o-antes-no-mac-usp/>

²³ Imagem extraída do site: http://simone.martin.blog.uol.com.br/arch2006-04-01_2006-04-30.html



A Negra (1923), Tarsila do Amaral.



Antropofagia (1929), Tarsila do Amaral.

Para a autora, na pintura *Antropofagia* (1929) encontraríamos os corpos da pintura *A Negra* (1923) e da pintura *Abaporu* (1928), ou seja, na relação entre os quadros, em seus deslocamentos de uma tela à outra, “os corpos migram, desdobrando-se nesse processo” (CATTANI, 2008:10-11). Na pintura *Antropofagia*, além dos *atraversamentos* entre *Abaporu* e *A Negra*, de uma tela à outra e os

REDEmensionamentos de seus corpos no quadro, no enquadramento e no encontro entre os corpos de *Abaporu* e da *Negra*, que se *absorvem* em seus *atravessamentos* entre telas, “encontramos os corpos com distâncias não só espaciais, mas também, temporais” (CATTANI, 2008:11), seja pela distância temporal entre os anos de cada uma das pinturas, seja nas conexões que estabelecem entre esses tempos e contextos distintos. As conexões entre as pinturas nas telas e as migrações apresentadas entre telas de pintura e telas dos celulares, não como reprodução, mas como *atravessamentos* entre meios e mídias de idades distintas e os *REDEmensionamentos* atuais, reais e virtuais, que a relação entre o analógico e o digital permitem em seus trânsitos, assim como nos *atravessamentos* entre as telas do *Abaporu* e da *Negra*, que multiplicam suas presenças à distância, nas conexões entre telas e teles e *REDEmensionam* sua corporalidade nas *absorções* dos meios e entre seus corpos plásticos, em seus roteiros “implicam lugares múltiplos e uma sucessão de tempo que não é linear e irreversível, mas que varia constantemente e é também capaz de voltar atrás” (CATTANI, 2008:12), como na edição ao vivo e nos acessos na internet à arquivos de épocas distintas, onde as temporalidades se *atravessam* e *REDEmensionam* a partir da disponibilização ao acesso de imagens e vídeos, textos e sons de épocas distintas a partir da compreensão da Antropofagia como compartilhamento.

Como nas imagens em telepresença, as tecnofagias, entre a telemática, a informática e a robótica e as telefagias, *absorções* à distâncias espaciais e temporais entre as telas das pinturas e as telas dos celulares, e as edições ao vivo entre as imagens e os corpos, assim como o corpo e presença de *Abaporu* e da *Negra* multiplicam suas presenças nas *absorções* e *atravessamentos* entre telas na tela *Antropofagia*, *REDEmensionado-se* e, portanto, a *Antropofagia* na arte surge como ato corporal da *absorções* e *atravessamentos* entre corpos, não como *absorção* do Bispo Sardinha, e como criação de corpos, não como devoração e aniquilamento dos corpos.

Além disso, a análise não só insere as *absorções* e *atravessamentos* entre o corpo e a presença de *Abaporu* e da *Negra*, *REDEmensionando* seus corpos na figura da tela *Antropofagia*, como insere presença feminina tanto da pintora Tarsila do Amaral quanto do corpo feminino da *Negra* na composição da tela, o corpo da mulher negra nas discussões e questionamentos sobre o corpo e a presença nas antropofagias como tecnofagias.

No entanto, a autora apresenta ainda as relações entre os corpos entre as três telas em movimento entre telas, onde a corporalidade de *Abaporu* e *A Negra* em suas respectivas telas e ambos os corpos juntos na tela *Antropofagia*. Para a autora:

A Negra é, antes de tudo, um corpo circular, que preenche o centro do espaço de representação e no qual a circularidade é corroborada pela forma da cabeça e pelas ovas que constituem os lábios e o seio. Esse corpo é concreção do espaço, elemento unificador, concentrando em si a potência da forma. O lugar é uno no instante em que o corpo o habita, mas será múltiplo assim como o corpo que, deslocando-se, torna-se outro, muda em função dos lugares, mesmo limitando-se a atravessá-los (CATTANI, 2008:15).

Como no exemplo de *Macunaíma* (1928), personagem de Mário de Andrade ao qual comparamos à plasticidade corporal de *Abaporu*, em suas metamorfoses corporais ao longo do livro em seus *atravessamentos*, *absorversões* e *REDEmensionamentos*, buscamos a relação entre as plasticidades corporais da *Negra* e *Abaporu* na tela *Antropofagia*. Para a autora, na tela de Tarsila do Amaral:

Os corpos humanos das duas telas, por sua vez, se deslocam, fazendo-se presentes na tela *Antropofagia*. Mas migrações e desdobramentos jamais ocorrem sem transformações e assim, a passagem dos corpos de um quadro ao outro acentua as deformações. As cabeças diminuem ainda mais, e à exceção dos lábios da negra, todo detalhe dos rostos e dos corpos são suprimidos: eles são os mesmos, mas, simultaneamente, tornam-se outros. O desdobramento também os concerne de outra maneira: o observador vê-se na impossibilidade de distinguir o que pertence a cada um, tanto podem ser dois corpos que se acoplam (CATTANI, 2008: 16).

Ao contrário de qualquer uniformidade, os corpos plásticos de *Abaporu* e da *Negra* questionam-se na tela *Antropofagia*, ou seja, ao compreendermos o questionar como comer, ao questionarem se corporalmente, nutrem-se e percebem-se a partir da perspectiva corporal do outro, outram-se por fagias, nos *atravessamentos* e *absorversões* e *REDEmensionamentos* no corpo da *Antropofagia* corpos porosos, corpos unos e múltiplos como o corpo da *Multidão*. *Abaporu* e *A Negra*, *atravessam* as telas, os enquadramentos dos quadros e no encontro entre a plasticidade de seus corpos *absorvem-se* mutuamente nos meios e mídias e os meios e mídias *REDEmensionando-se* na tela da pintura.

Se a plasticidade corporal de *Abaporu* e a plasticidade corporal de *Macunaíma*, personagem de Mário de Andrade, são plasticidades de corpos masculinos, o corpo da *Antropofagia* é formado por uma figura masculina e feminina, a figura do *Abaporu* entrelaçado de perfil com a figura da *Negra*, formando a *Antropofagia*.

A obra *Antropofagia* traz o *Abaporu* de perfil e *A Negra* de frente²⁴, uma relação de movimento de deslocamento da largura do quadro, olhando para a direita da moldura, a partir da perspectiva corporal do observador do quadro, em imanência de simultânea fragmentação e multiplicação do movimento entre seu corpo e o corpo da *Negra* e o corpo da *Negra*, traz a relação com a perspectiva do quadro em relação ao corpo do observador, em movimento de trás para frente da tela, saindo do quadro em direção ao encontro com o corpo do observador. O corpo da *Antropofagia* busca os encontros entre corpos no atual, real e virtual, na tela e nas teles, sendo é formada por corpos entrelaçados que se misturam e se fundem em suas plasticidades corporais e nas *absorversões* e *atraversamentos* entre os corpos de *Abaporu* e da *Negra* em movimento pela tela e *REDEmensionada* pelos roteiros em diversos sentidos e sentires entre as redes de corpos plásticos formam, deformam e performam. O corpo da *Antropofagia*, simultaneamente fragmentando e multiplicando sua presença na tela e entre telas, mas atravessa a tela em direção ao encontro entre corpos em relação direta e mediada.

Assim, o quadro *Abaporu* e o quadro *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral e o livro *Macunaíma* são consideradas as obras que manifestam tanto a antropofagia como a *Antropofagia* de Oswald de Andrade. Os corpos que formam a imagem no quadro *Antropofagia* são uma figura masculina e feminina, a figura do *Abaporu* entrelaçado de perfil à figura da *Negra*, de frente, formando o corpo da *Antropofagia*. *Abaporu* que significa coletividade que come coletividade, em tupi e a *Antropofagia*, que significa comer carne humana, em grego, mas que é formada por um corpo duplo. Além da relação entre corpos há a relação entre as línguas grega e tupi e, portanto, a antropofagia se manifesta nas obras através das figuras, seus corpos, das palavras que as nomeiam que designam assimilação entre corpos, e aqui compreendemos essas assimilações em relação direta e mediada entre telas e teles e a relação entre línguas e linguagens na Arte.

A obra *Antropofagia* traz o *Abaporu* de perfil e *A Negra* de frente, uma relação de movimento de deslocamento da largura do quadro, olhando para a direita da moldura, a partir da perspectiva de *Abaporu* no quadro, em imanência de simultânea fragmentação e multiplicação do movimento entre seu corpo e o corpo da *Negra* e o

²⁴ Nas encenações de Zé Celso, a antropofagia seria a mistura entre os elementos indígenas, negro e grego, onde os relatos da antropofagia ritual seriam a documentação do teatro indígena, a peça “As Bacantes, de Eurípedes seriam o documento de origem do teatro grego e as mitologias dos Orixás, documentos do teatro negro.

corpo da *Negra*, traz a relação com a perspectiva do quadro em relação ao corpo do observador, em iminência de sair do quadro em movimento de trás para frente da tela, em direção ao corpo do observador, a partir da perspectiva da *Negra*. O corpo da Antropofagia busca os encontros entre corpos no atual, real e virtual, na tela e nas teles, sendo é formada por corpos entrelaçados que se misturam e se fundem em suas plasticidades corporais e nas *absorversões* e *atraversamentos* entre os corpos de *Abaporu* e da *Negra* em movimento pela tela e *REDEmensionada* pelos roteiros em diversos sentidos e sentires entre as redes de corpos plásticos formam, deformam e performam. O corpo da Antropofagia, simultaneamente fragmentando e multiplicando sua presença na tela e entre telas, mas atravessa a tela em direção aos encontros possíveis entre seu corpo e os corpos dos observadores da tela *REDEmensionando-se* nos *atraversamentos* das telas e das teles e nas *absorversões* entre seu corpo e as linguagens em direção aos encontros com outros corpos.

Se Cattani nos fala dos corpos “desdobrados, mesclados, esquartejados, não são mais unitários, privilegiados num espaço mensurável” (Idem), relacionamos esses *atraversamentos* entre os corpos plástico de *Abaporu* e *A Negra*, corpos nas ruas e nas redes e a simultânea fragmentação e multiplicação dos corpos e presenças em suas *absorversões* mútuas. Assim como no relato da visita ao quadro *Abaporu* no MALBA, as *absorversões* e *atraversamentos* entre meios e mídias *REDEmensionam* os corpos de *Abaporu* e *A Negra*.

Não ser nunca o mesmo corpo, pois em movimento e *absorversão*, é o que permite nos *atraversamentos* de um quadro a outro, os *REDEmensionamentos* dos corpos, entre corpos e entre corpos e meios, pois corpos em rede, corpos na relação com, e já outro, o mesmo, aberto às conexões e aos *atraversamentos*.

Abaporu está sentado, pensa, não anda com seus enormes pés. *O Pensador* está sentado, pensa, não anda, permanece na pedra fria. O cadeirante manifestante anda sobre rodas, seus enormes “pés”. Esse não tem rosto como *Abaporu*. O grafite chuta a bomba e pensa com o corpo inteiro, se move na imagem fixa. O exoesqueleto acoplado ao corpo paralisado anda porque pensa. Não joga bomba, joga bola. O *Abaporu* no semáforo torna a cidade e as redes espaços nomadizantes. *A Negra* está sentada e move-se ao encontro de *Abaporu*. *Abaporu* levanta com seus enormes pés em movimento entre telas de pintura e telas de celulares. *Macunaíma* balança-se na rede. *A Negra* e *Abaporu* se cruzam entre telas e teles, se antropofagiam. *Macunaíma* dá uma bruta gargalhada e balança as redes. No encontro entre corpos, *Antropofagia*. Tudo isso é

Antropofagia, antropofagias, tecnofagias. Por *AbapoRUAS*, *AbapoREDES*, *AbaPOROROCA*, isto é, em *absorversões e atravessamentos* entre corpos de plasticidades diversas, *REDEmensionamos* nossas noções de corpo, de pensamento e de presença. A tela *Antropofagia*, corpo híbrido formado nos *atravessamentos* e *absorversões* entre os corpos de *Abaporu* e *A Negra*, *REDEmensiona-se* entre telas²⁵ e teles em *Antropofagias*.

²⁵ (...) “a fotografia, em sua época, não transformou as relações do artista com seu material: somente as condições ideológicas da prática pictórica foram afetadas (...) será possível traçar um paralelo entre o surgimento da fotografia e a atual proliferação de telas nas exposições contemporâneas? Pois a nossa época realmente é a época das *tela*. Aliás, é curioso que uma mesma palavra se aplique à uma superfície que detém a luz (no cinema) e a uma interface sobre a qual se inscrevem informações. Essas convergências de significados prova que transformações epistemológicas (de novas estruturas de percepção), resultantes do surgimento de tecnologias tão diferentes como o cinema, a informática e o vídeo, reúnem-se em torno de uma mesma forma (a tela, o terminal) que sintetiza suas propriedades e potencialidades. Se não refletirmos sobre essa concordância no interior de nosso instrumental mental para chegar a novas maneiras de ver, estamos condenados a uma análise mecanicista da história da arte recente (BOURRIAUD:2009b:92).

2.0 ANTROPOFAGIAS

O conceito de antropofagia²⁶ relaciona-se à prática regular e institucionalizada de consumo de carne humana por seres humanos, geralmente com caráter ritual e coletivo, o que é comumente relacionada ao canibalismo.

No entanto, questiono a noção clássica de antropofagia ao compreender a palavra antropofagia não como absorção de carne humana por humanos, mas a absorção de carne humana por outros seres, isto é, a antropofagia não como um canibalismo, pois não pressupõe necessariamente a absorção entre seres da mesma espécie, mas uma forma de alimentação onde o humano seria a matéria, a fonte de energia, seja a carne, seja a energia, sejam os símbolos. A onça é antropófaga, pois alimenta-se de carne humana. No entanto, ainda que possa haver o canibalismo nessa relação, a antropofagia difere-se do canibalismo, pois ao invés de carne, na relação entre seres da mesma espécie, não seria a carne que seria absorvida, conforme exemplifica Eduardo Viveiros de Castro (1987), mas os devires, os signos, as linguagens humanas e conforme apresentado acima, as conexões.

Evando Nascimento nos apresenta a questão histórica da Antropofagia e o gesto de transformação do Tabu em Totem realizado por Oswald de Andrade ao inverter a lógica colonial:

O outro aspecto é que quando você pensa evidentemente a Antropofagia historicamente, ela sempre foi pensada pelos colonizadores de maneira negativa, e um gesto básico do Oswald é inverter essa negatividade, o antropófago como o primitivo, como aquele que, digamos assim, vem destruir o civilizado (...) E ele inverte, afirma-se e afirma a cultura brasileira como antropófaga ou antropofágica, para afirmar-se diante do outro dizendo, nós somos isso, fundamentalmente isso e é essa a nossa maneira de assimilar a cultura europeia para criar digamos assim, sem ser necessariamente identidade, por que eu não penso a Antropofagia como identidade, mas para criar uma singularidade, é essa criação do ponto de vista da Antropofagia (NASCIMENTO:2013).

A antropofagia nesse sentido, afirma não a identidade brasileira, mas a multiplicidade de possíveis identificações em sua multiplicidade. Há relação entre a Antropofagia moderna, associada à noção de nação, de nacionalismo e a afirmação da Antropofagia como contrária à noção de identidade, ou seja, a Antropofagia ao invés de

²⁶ A antropofagia é o ritual de imolação do inimigo virtuoso praticado pela tribo tupi, onde o guerreiro inimigo capturado em combate era abatido e comido, acreditando-se adquirir suas virtudes.

buscar uma síntese da identidade nacional, questiona as relações entre o local e o global, as conexões entre espaços, tempos e linguagens. Não pensa nem por identificação nem por nação, mas por singularidades. Portanto, aqui as antropofagias, no plural e em minúsculas questionam e problematizam os limites e fronteiras entre as linguagens na criação artística nas ruas e nas redes sociais *online*.

A relação entre a Antropofagia e as tecnologias analógicas e digitais nos apresenta uma estrutura de análise baseada nas metáforas da ingestão, que se reconfiguram sob a lógica da assimilação entre corpos e tecnologias, isto é, corpos e linguagens, extraindo seus princípios, misturando-os e *absorvendo-os* para dar corpo à uma obra, onde a prática regular de incorporação do outro no outro-se, não mais com caráter ritual, mas com caráter atual, real e virtual²⁷, nos *atravessamentos* entre analógico e digital, práxis e pensamento da atualidade da Antropofagia e das antropofagias atuais.

Além disso, podemos, a partir desta noção de antropofagia, questionar a própria noção de Antropofagia oswaldiana, assim como a noção de estrangeiro, pois num mundo “hiperconectado”, onde as distâncias e os tempos das conexões e acessos estão cada vez mais curtos e acelerados, onde as experiências no real e no virtual atuam e atualizam-se continuamente entre corpos *online* e *off-line*, nas *absorções* e *atravessamentos* entre corpos e presenças em relação direta e mediada simultaneamente, *REDEmensionando-se* em presenças e telepresenças, a antropofagia REDEmensiona-se a outras escalas de relações.

Giselle Beiguelman compreendendo a Antropofagia como a importação de modelos eurocêntricos “onde os modelos vinham de cima para baixo”, e questiona a Antropofagia de Oswald de Andrade pois diz que hoje, compreende que “cada vez mais esse vazamento do Brasil no Brasil mesmo”, considera a Antropofagia “uma matriz histórica importante, mas ela não dá conta do Brasil de hoje” (BEIGUELMAN, 2013).

Na edição Fac-símile da Revista de Antropofagia, no texto de apresentação *REVISTAS RE-VISTAS: OS ANTROPÓFAGOS*, Augusto de Campos fala sobre o homem natural tecnizado proposto por Oswald de Andrade, fala que a cultura “antropofágica”, isto é, compreende a antropofagia como cultura, correspondente a sociedade matriarcal e sem classes ou sem Estado, que deveria surgir, com o progresso

²⁷ Virtual este entendido como atualizações constantes de si, onde “o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes de realidade (...). ainda que não possamos fixá-lo em nenhuma coordenada espaço-temporal, o virtual é real (...) o virtual existe sem estar presente (...). é uma fonte indefinida de atualizações (LEVY: 1999: 47- 48).

tecnológico, para a devolução do homem à liberdade original, numa nova Idade de Ouro, ou seja, através das tecnologias, o humano natural tecnizado restituiria o Matriarcado. Campos afirma ainda que:

Conotação importante derivada do conceito de "antropofagia" oswaldiano é a ideia da "devoração cultural" das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, para reelabora-las com autonomia, convertendo-as em "produto de exportação" (da mesma forma que o antropófago devorava o inimigo para adquirir as suas qualidades). Atitude crítica, posta em prática por Oswald, que se alimentou da cultura européia para gerar suas próprias e desconcertantes criações, contestadoras dessa mesma cultura (CAMPOS, 1975:16).

Não seria essa a questão das tecnofagias? Ao questionar as tecnofagias, *absorverso* e *atraverso* os multiversos e os versares tecnofágicos e as versões das tecnofagias ao invés de inversos, em versos, absorverso e atraverso-me antropofágica e tecnofagicamente. Antropofagias como tecnofagias. Ser de línguágil, ser de língua age, ser de linguagem.

Nesse sentido a proposição da Antropofagia como absorção das técnicas, ou seja, das linguagens, já não seria uma tecnofagia? Nesse sentido, a própria noção de antropofagias como tecnofagias já não estariam lá nas proposições do Bárbaro Tecnizado ou do homem natural tecnizado? Na atualidade, a reformulação da noção de “humano natural tecnizado” que essas premissas trazem nos fazem repensar a Antropofagia a partir das Tecnofagias, no plural, e a partir do próprio contexto de uma estética global (BEIGUELMAN, 2012), em que se insere o seu discurso.

A Antropofagia pode ser pensada como a absorção das técnicas estrangeiras, assim como veremos em diversas das conceituações das noções de Tecnofagias, ou seja, já no princípio do século XX, Oswald de Andrade *absorversa* as técnicas estrangeiras, hoje outras técnicas, ou seja, linguagens de diversas procedências e cada vez mais interconectadas, onde a internet a conexão e compartilhamento permitem que no uso dessas técnicas e tecnologias, técnicas consideradas de outras procedências, consideradas “primitivas”, tenham voz e fossem *absorversadas* no compartilhar, *voro online* e *off-line*, o que na conceituação de Tecnofagias seriam as como as relações entre *high tech* e *low tech*.

“Um modo de vida antropofágico é sempre um modo diferente de pensar, agir e *sentir*. Portanto, o corpo, *os estados fisiológicos*, seriam o lugar de onde se deveria partir para se compreender o modo de produção da vida e do pensamento” (MUNIZ,1995:108), ou seja, a revolução, no e pelo corpo, pois “o homem

antropofágico nasce como ato inaugural de uma história baseada no corpo” (PIRES, 2005:53), sua concepção historiográfica “é marcada pela entrada em cena de um ato físico” (PIRES, 2005:52), a deglutição do Bispo Sardinha.

Se a Antropofagia oswaldiana propõe uma revolução do corpo, no e pelo corpo, na análise das obras Tecnofágicas, em que o corpo está inserido nas obras, a análise se dá a partir das interfaces entre corpos e obras e as tecnologias de captação, sensoriamento, mediação e multiplicação de presença questiona os bispos, as sardinhas e absorve as redes de corpos em rede, nos *atraversamentos* e *absorversões* nas redes sociais *online* e *off-line*, e ao invés de absorver corpos, absorversa com corpos *REDEmensiona* seu corpos em relação direta e mediada entre corpos.

“Existe um saber que escreve sobre o corpo e com o corpo” (BARTHES, 1982:24 *in* RESTREPO, 2006:21), é pela perspectiva corporal que se deve buscar compreender a Antropofagia, assim como as Tecnofagias.

As antropofagias como tecnofagias são marcadas pelas *absorversões* entre corpos em rede, nas redes, e das redes, nos *atraversamentos* entre corpos em rede, nas redes sociais *off-line* e nas redes sociais *online*, que *REDEmensionam-se* na criação de obras em rede.

2.1 DA ANTROPOFAGIA E DA ATUALIDADE DA ANTROPOFAGIA

Hoje pensamos a simultaneidade de carroças à tração animal e humana, catadores de restos do consumo, metrô, trem, ônibus, bicicletas, helicópteros, aviões, câmeras por toda parte, o tráfego aéreo de drones, os corpos em movimento pela cidade com seus aparelhos celulares, tecnologias móveis. Entre a mobilidade nas ruas e nas redes, velocidades de deslocamento e de conexão, os fluxos e trânsitos de corpos e dados, nas vias e infovias, os descolamentos e a mobilidade em relação direta e mediada.

Para os organizadores do livro “Antropofagia Hoje?”, na atualidade, diante da multiplicidade de estímulos, a Antropofagia seria “a capacidade de apreender experiências simultaneamente, a capacidade de lidar de maneira produtiva com essa simultaneidade, com o diverso, sem estabelecer hierarquias, nem exclusões a priori”. E complementando a argumentação sobre a atualidade da antropofagia, os autores dizem ser “o homem antropofágico um cibernético *avant la lettre* que se adequa à atualidade”.

Compreendendo as atuações no atual, real e virtual, nas *absorversões* e *atravessamentos* no analógico e no digital, buscamos os *REDEmensionamentos* dos corpos e presenças, nos trânsitos entre as ruas e as redes, isto é, redes sociais *off-line* e nas redes sociais *online* (Castells).

Para Nascimento a Antropofagia hoje “é o modo como cada um de nós, artistas, professores, intelectuais, vivenciamos esse legado oswaldiano e como utilizamos evidentemente isso” conforme a entrevista em anexo (NASCIMENTO, 2013).

Em entrevista em Anexo com Rejane Cantoni e Leo Crescenti questionam a antropofagia em suas obras ao afirmarem que tanto na maneira de produzir como nos diálogos que estabelecem tanto local quanto globalmente, estão pautados “na ideia da evolução e da troca”. Assim, não estariam “devorando nada, mas (...) trocando o tempo inteiro” (CANTONI e CRESCENTI, 2013), portanto, pensam mais numa *antropotroca* que numa antropofagia.

Nesse sentido, a noção de *antropotroca* de Rejane Cantoni e Leo Crescenti, se aproxima da noção de antropofagia para além da noção clássica de absorção da força do outro ao absorver a carne e as qualidades do inimigo guerreiro, pois pressupõe a troca, assim como no perspectivismo ameríndio fala sobre a troca de pontos de vista, troca de perspectivas, pensamos as antropofagias, assim como as *antropotrocas*, como nutrir as relações, nutrir-se nas relações, nesse sentido, aproxima-se da noção de antropofagia como compartilhar.

Rejane Cantoni fala sobre o corpo e a relação entre o corpo e a obra, num mundo onde segundo a artista, estaríamos num mundo onde “todo o corpo está se integrando” (CANTONI E CRESCENTI, 2013). Ainda em relação entre o corpo e as tecnologias, para a artista, teríamos:

(...) interfaces táteis o tempo inteiro avisando a gente coisas, o telefone vibra, a gente tem muitas informações por todos os sentidos, para todos os sentidos, desenhados cada vez mais para todos os sentidos, então neste momento a gente pode dizer que os discursos são múltiplos. Eles estão operando todos os canais da percepção humana, e isso é um avanço, eu vejo isso como um processo evolutivo, não como um processo devorativo. E o processo da troca onde a gente desenhando melhor para o corpo, entendendo melhor o corpo, a gente consegue desenhar dispositivos de comunicação mais eficientes e isso naturalmente implica em novas trocas, maiores, mais positivas, mais expandidas (CANTONI E CRESCENTI, 2013).

A expansão e ampliação da noção de corpo e de obra na relação com as tecnologias e seus *REDEmensionamentos* a partir das tecnologias, isto é, linguagens, criadas para o aparato sensorial corporal.

Os corpos e as obras de Arte, as obras tendo interfaces que redimensionam e potencializam os corpos com seus sentidos, as obras de Arte e o sensório, as tecnologias e o sensorial, o corpo *absorversa* as tecnologias e multiplica-se criando corpos.

Em entrevista em anexo, Michel Melamed fala da relação entre a antropofagia hoje e a internet:

A internet, por exemplo, se tornou um fórum permanente de desenvolvimento e debate do movimento, (...) então todo mundo se deglutindo, isso no melhor sentido, obviamente, sempre, mas... (...) nunca é tarde para realçar o aspecto da antropofagia e da deglutição, como uma loa, uma louvação, como um elogio do que você se apropria. Então não é uma coisa destrutiva, é ao contrário, você está se alimentando desse outro que é o guerreiro, então (...) antropofagia ontem, porque é o modo de operação que você vê predominante no mundo todo, em comunicação através da rede, as pessoas se alimentando umas das outras, através da edição, da tecnologia editando, misturando todos os materiais, se alimentando de tudo, rompeu-se até essa questão geracional, cronológica, tem tanta coisa que está em jogo com esse... aí não é atoa, eu naturalmente já ia falar esse vômito, eu estou sempre pensando essa Antropofagia como Regurgitofagia, mesmo que seja a mesma coisa de alguma, maneira, mas é a palavra, é um vômito constante para todos os lados, acho que a gente está comendo e vomitando ao mesmo tempo, é uma coisa incessante (MELAMED, 2013).

A noção de antropofagia apresentada por Nicolas Bourriaud em entrevista realizada mim em 2015²⁸ ao comparar a noção de multiplicação de energia Altermodernidade proposta pelo autor como a metáfora da relação energética atual, comparo a possibilidade da Antropofagia na Altermodernidade ao compartilhar, proposto por Evando Nascimento em seu questionamento da Antropofagia. Apesar do autor compreender a “antropofagia como compartilhar” em algum sentido, ao ser questionado sobre aproximação que faço entre a antropofagia atual como compartilhar, e as características da Altermodernidade proposta em seu livro *Radicante*, pensando uma possível antropofagia altermoderna, o autor responde:

Eu acho que pode ser, eu só estou pensando alto, que poderia ser uma antropofagia sem substância, privado da noção de substância, porque o antropofágico, a antropofagia clássica, era sobre assimilar a substância

²⁸ Original em Inglês: **Diego Azambuja:** You are talking about the multiplication and i thought about an interview that i did with a Brazilian philosopher called Evando Nascimento, and he asked me what is my notion of anthropophagy? And he proposes another lecture of the anthropophagy today, and he said about the word and the act of share as this new way, we are sharing all the times on internet. **Nicolas Bourriaud:** Anthropophagy is a sharing in a way. **Diego Azambuja:** So how could be the altermodern anthropophagy? So perhaps share could be an altermodern anthropophagy? **Nicolas Bourriaud:** I think it might be, I just thinking loud, it might be an anthropophagy without deprived of the notion of substance, because anthropophagic, the classical anthropophagy, was about assimilating the substance of this contained into the body you are actually consuming. In New Guiné, for example, some tribe, Dayak, were eating or reducing the heads of the hunters or the warriors of the other tribes to acquire their physical abilities, to acquire the power, in a way, that's substance! The idea that there is substance contained into the body, by the body, actually. I think if there is any anthropophagical thought today, it might be anthropophagy without substance. Where the notion of substance doesn't exists anymore. And maybe is just... what could it be that? And that would be the interests of the question! But I think the notion of substance, which is the idea of origins, in a way, it's not equal, but it's linked with the notion of origins, it's metaphysical belief in the inner power of the body, I think this idea of the body without origins, without substance, might be a thread to follow.

contida no corpo, ou seja, na verdade você está consumindo. Em Nova Guiné, por exemplo, uma tribo, Dayak, estavam comendo ou reduzindo a cabeça dos caçadores ou dos guerreiros das outras tribos para adquirir as suas habilidades físicas, para adquirir o poder, de certa forma, isso é substância! A idéia de que há substância contida no corpo, pelo corpo, na verdade. Eu acho que se houver qualquer pensamento antropofágico hoje, pode ser a antropofagia sem substância. Onde a noção de substância não exista mais. E talvez é apenas ... o que poderia ser isso? E isso seria do interessante da pergunta! Mas penso que a noção de substância, que é a idéia de origens, de certa forma, não é igual, mas está ligada à noção de origens, é a crença metafísica no poder interior do corpo, acho que essa idéia do corpo, sem origem, sem substância, pode ser caminho a seguir (BOURRIAUD, 2015).

Em Nicolas Bourriaud a Antropofagia é compreendida a partir da antropofagia clássica, da qual Oswald de Andrade e os artistas escritores da Revista de Antropofagia se nutrem para escreverem tanto o manifesto quanto os outros textos que compõe as duas edições-dentições da Revista e, portanto, ao comparar a antropofagia atual à uma antropofagia altermoderna, questiona a atualidade da antropofagia na altermodernidade por considerar que em termos energéticos, os tempos altermodernos, ao contrários dos tempos modernos e pós-modernos, a metáfora energética desses tempos seria a radicalidade e a explosão, enquanto os tempos altermodernos, a metáfora energética não seriam mais a explosão, mas a multiplicação de energia a partir da radicância, isto é, ao caminhar e criar suas raízes em movimento, o que nos aproxima da noção de *absorversão* e *atraversamento*, a ainda com as relações entre o movimento nas ruas e nas redes, e os trânsitos reais e virtuais, a que se refere como trajetórias e Oswald de Andrade como roteiros, a relação da Antropofagia no atual, altermoderno ou não, seria entendida não como absorção e acúmulo, nem como transformação de energia (conversão), mas como multiplicação de energia, versões com, com versar, versar ações, multiversos, multiversalidades, multiversais, nesse sentido, atuamos fagicamente no atual *REDEmensionado* e *multiversado* na criação de energia comum e com muitos, na relação direta e mediada.

Portanto, para Bourriaud, a questão da antropofagia seria a substância, ou seja, ao colocar a antropofagia em questão, e nesse caso, a antropofagia clássica, ao questionar a substância e a própria noção de corpo, um corpo sem origem e sem substância, põe em questão as noções de corpo e de presença, pois, que corpo é esse sem substância? Que *absorversões* são estas entre corpos? Poderíamos pensar a relação entre o corpo carne e o corpo-luz da telepresença como sem substância? No entanto, quando pensamos na antropofagia como compartilhar, se não há substância, então o que

se compartilha? Ainda que na relação atual, entre o real e o virtual, nos *atraversamentos* entre o analógico e o digital, haja a desmaterialização e digitalização desses corpos e presenças que se *REDEmensionam* em seus *atraversamentos* e *absorversões* nas ruas e nas redes, esses corpos carne e esses corpos luz, teriam *substância*. Há uma origem, ainda que essa presença seja sem substância nas redes, isto é, corpo-luz, ele tem uma origem, o corpo-carne. Nesse sentido, nos *atraversamentos* entre o real e o virtual, no atual nos *REDEmensionamentos* dos corpos e presenças, criam-se corpos, de outras substâncias, luminosa em *absorversões* entre corpos e presenças.

2.2 ANTROPOFAGIAS COMO COMPARTILHAR

Alexandre Nodari questiona sobre a versão clássica da antropofagia diz que a “absorção de propriedades ou qualidades do outro diz muito mais a respeito ao Ocidente que aos ameríndios. Trata-se de uma concepção intimamente ligada às de acumulação e identidade: incorporar características do outro para si” (NODARI, 2007:120). Nesse sentido, buscamos afirmar outras relações entre corpos e presenças na antropofagia, nas conexões e questionamentos que estabelecemos, *REDEmensionando* nossos corpos e presenças na relação com o outro, nos questionamentos entre corpos, nas *absorversões* e *atraversamentos* entre corpos em relação imediata e mediada por tecnologias.

Michel Melamed, ao ser questionado em entrevista sobre a atualidade da Antropofagia, fala sobre a sua aproximação com o tema da Antropofagia a partir do espetáculo Regurgitofagia:

o que me ocorre quando você me pergunta Antropofagia hoje? É que... claro que sim, antropofagia amanhã, mais do que nunca. Desde o advento da globalização e das velhas mídias, o que se convencionou de chamar novas mídias principalmente a internet e todas as tecnologias que estão associadas à ela, então mais do que nunca esse modelo de deglutição de tudo é o que todos compartilham o tempo todo, não é atoa que usei inconscientemente a palavra compartilhar (MELAMED, 2013).

A Antropofagia como compartilhar em Michel Melamed, assim como em Evando Nascimento, mas a metáfora do compartilhamento em Melamed parte da relação com os compartilhamentos em rede da internet, não como um modelo, mas como atuar no atual real e virtual, analógico e digital.

No entanto, se pensamos a Antropofagia como tradição brasileira, pensamos conforme Evando Nascimento que “se modelos são inevitáveis, que pelo menos se deixem multiplicar” (NASCIMENTO, 2011: 352) e, portanto, conforme João Cezar Castro Rocha, talvez seja necessário desnacionalizar e desoswaldiar a Antropofagia, para além do Brasil, para além do autor, Oswald de Andrade, para que a Antropofagia se deixe multiplicar em Antropofagias.

Mas o que eu estava dizendo é que em tese ou ao menos fazendo uma força para que isso seja verdade, nós somos especializados ou já temos experiência prévia com essa lógica em vários níveis, seja com o nosso modelo de colonização ou de barbarização, seja qual for a palavra que a gente queira escolher, mas que é feito de todos esses atravessamentos até o próprio Manifesto do Oswald de Andrade e a Arte moderna brasileira, então essa lógica que hoje pode ser em muitos países do mundo uma novidade, do espírito da época da contemporaneidade no Brasil é uma coisa que a gente está pensando e se relacionando há muito tempo. Então poderia ser uma vantagem, ou é uma vantagem ou é mais um atributo para nós brasileiros e um conforto para se relacionar com o mundo. O mundo contemporâneo e o mundo por sua vez (MELAMED, 2013).

A partir da riqueza da Antropofagia de Oswald de Andrade, aqui antropofagias, referindo-se às diversas devorações da Antropofagia e à Antropofagia em questão proposta pelo filósofo Evando Nascimento que considera a conceituação de Tecnofagias, no plural e na pluralidade de suas nutrições a partir da (in)versão da relação de predação, de devoração do outro, a partir da noção de compartilhar-se com, pois considera a possibilidade das Tecnofagias, com as tecnologias atuais, reais e virtuais, analógicas e digitais, seria

um termo belíssimo, desse modo, que é uma tecnologia alimentando a outra, não para destruir, é o alimentar para reproduzir, o diferencial do meu pensamento ensaístico sobre a Antropofagia é (...) não tanto a devoração, que a devoração seja apenas um dos elementos, mas o compartilhar, (...) é o comer junto (...). Nessa tecnofagia que está se propondo a falar não é a devoração, por que a imagem que se tem do devorativo é eu devoro, destruo o outro e o assimilo, e eu penso muito mais no compartilhar, no comer junto, no banquete, na orgia corporal, que pode ser metafórica e pode ser real e concreta evidentemente. E às vezes a diferença entre uma e outra é complexa e difícil de ser estabelecido (NASCIMENTO, 2013).

O autor parte da Antropofagia de Oswald de Andrade para propor sua própria Antropofagia devorada, a Antropofagia como compartilhar. No entanto, devoramos a Antropofagia como compartilhar, para multiversar as antropofagias como tecnofagias onde o matar torna-se atuar com o atual e a fagia como energia nutriz e motriz se daria nas redes sócias *online* e *off-line*, no compartilhar, nos *atraversamentos* e *absorversões* em movimento por ruas e redes e nos *REDEmensionamentos* do atuar o atual,

antropofágico pois tecnofágico, onde o sufixo *fagia* ´compreendido como compartilhar, seria todo o contrário da versão de absorver para acumular as qualidades alheias, mas no compartilhar, *REDEmensiona-se* no nutrir-se com.

No compartilhar, as antropofagias como tecnofagias, *REDEmensionam* a multiplicidade de vorações, seja nutrir-se da voz ou nutrir a voz na relação direta e mediada com as multidões nas ruas e nas redes, seja no nutrir-se e no nutrir dessas e nessas multidões de corpos, presenças e vozes, cantos, em movimento polifônico, *multivoro*, onde *voro* seria simultaneamente voz e comer, alimentar-se e alimentar, cantar, falar, gritar, sonar multiversos, multi-alimentação, isto é, a multiplicidade de possibilidade de compreensão das noções de antropofagia(s) com tecnofagias nas conexões que estabelece e nos compartilhamentos, no nutrir e nutrir-se nas redes (*online* e *off-line*).

Para Evando Nascimento “a questão que aflora de imediato, se haveria outra forma de se relacionar com o outro, autóctone ou não, europeu ou não, que não implica simplesmente de devorá-lo?” (NASCIMENTO, 2011:331) e questiona a Antropofagia de Oswald de Andrade é “um gesto de compartilhar, ao invés de devorar o outro, comer junto, compartilhar” e para exemplificar, usa a obra de Lygia Clark “Baba antropofágica”:

(...) aquilo é compartilhar, é uma experiência corporal, múltipla, são diversos indivíduos ali, a relação entre sujeito e objeto se perde, que é uma coisa fundamental no meu trabalho, essa quebra de fronteira sobre quem é sujeito ativo e quem é objeto, esta todo mundo ali, misturado na baba antropofágica e você tem um elemento ali que une todos os participantes ou participantes que é uma categoria do Oitocista que eu adoro, em vez do espectador o participante. Então enquanto participante o que é fundamental é poder compartilhar, acho que é a multiplicidade da Antropofagia (NASCIMENTO, 2013).

Em relação à atualidade da Antropofagia de Oswald de Andrade, Evando coloca-se “(...) não como autoridade da Antropofagia, e nem especialista em Antropofagia”, se é que isso existe, mas fala do lugar de “interessado, de participante desse tema” (NASCIMENTO, 2013), isto é, ao invés de autoridades em Antropofagia, pensamos as alteridades nas antropofagias como tecnofagias, na atuação no atual das antropofagias como tecnofagias. O autor continua sobre a proposição da Antropofagia como compartilhar e propõe-se a:

pensar ao invés de necessariamente ser o sujeito que toma o outro como um objeto que devora, assimila e faz outra coisa, compartilha, come junto, é trazer (...) para o banquete, ao invés de devorá-lo, que faça, enquanto vivo e não enquanto morto, parte do banquete, então

isso é mexer um pouco na versão tradicional simbólica do gesto antropofágico ou antropófago (...) (NASCIMENTO, 2013).

Nascimento afirma a relação com outras noções de Antropofagia, o que nos aproxima da possibilidade das antropofagias como tecnofagias, ambas no plural, uma vez que no texto “Antropofagia em questão”, o autor questiona, isto é, come a antropofagia, a antropofagia absorvida, *absorversada*, que faz parte do Livro “Antropofagia Hoje? Na parte intitulada “*RELEITURAS*”, *outras perspectivas*, onde apresentam outras perspectivas da Antropofagia e sobre ela. Pensamos as antropofagias com tecnofagias em e com todos os sentidos e sentires, em relação direta e mediada simultaneamente, não uma em substituição da outra, não a mediação substituindo a presença direta, mas seus *atraversamentos* e *absorversões* que *REDEmensionam* as antropofagias como tecnofagias e as noções de corpo e presença para a dimensão relacional e em rede, questionando, isto é, *absorversando* as assimetrias. Nascimento pensa em primeiro lugar em

romper com essa diferença entre sujeito e objeto, que todos possam ser sujeito e objeto, que possa devorar e ser devorado, a coisa orgiástica que é maravilhosa, tanto simbólica quanto física, e ao mesmo tempo há algo em comum que nós compartilhamos que é essa baba antropofágica, então o meu verbo seria devorar sim, mas sobretudo, compartilhar o ato de devoração (NASCIMENTO, 2013).

Evando Nascimento a respeito da Antropofagia, no texto “Antropofagia em Questão”, questiona uma leitura única da Antropofagia, ou seja, ainda que Evando Nascimento diga que não sabe se subscreveria a noção de *Tecnofagias*, tanto de Giselle quanto a noção de tecnofagias pensada, em minúscula, mas ainda no plural, diz que o termo “soa bem, tecnofagia, é forte” (...) e continua dizendo que percebe na escolha do termo tecnofagias, no plural

um princípio que é ao mesmo tempo uno e plural, já forjado numa palavra que coloca no plural e impede que se feche isso como categoria identitária. (...) E concidera o que chama de uma das vertentes, vertente não como corrente, mas vertente como possibilidade ou como virtualidade da antropofagia é a questão do gênero e da sexualidade, em sua multiplicidade (...) (NASCIMENTO, 2013).

Da Antropofagia de Oswald de Andrade às *Tecnofagias* (2012) de Giselle Beiguelman, questiono a síntese e afirmo o diálogo e o compartilhar entre corpos, presenças e linguagens na criação artística para a multiplicação das antropofagias como tecnofagias, na simultaneidade das relações entre o humano e as linguagens, ambos abertos ao transitar entre diversas possibilidades, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros,

roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros... caminho. *Absorverso ao atravessar caminhos, REDEmensionando-(me).*

Antropofagias como tecnofagias não apenas a partir da absorção do outro, mas da absorção com o outro. Nutrições mútuas. Nesse sentido, a noção de compartilhar aparece tanto em Evando Nascimento quanto em Michel Melamed, no entanto, enquanto Nascimento pensa o gesto antropofágico, isto é, a Antropofagia hoje como compartilhar, Melamed assim como Nascimento pensa a devoração, isto é, o gesto antropofágico, como o aquilo que compartilhamos. A palavra compartilhar aqui não qualifica o gesto antropofágico, mas a devoração qualifica o gesto de compartilhar. A Antropofagia compartilhada, e não a Antropofagia como compartilhar. O que nos interessa, pois as devorações compartilhadas multiplicam a antropofagia a cada singularidade e a cada novo compartilhamento. O compartilhar permite a devoração, a voração *online* e *off-line*, vorar como comer e como falar, nesse duplo sentido. O pensamento de Nascimento e Melamed se complementam, e a possibilidade de trocas, de alimentar-se do outro e alimentar o outro, em relação direta e mediada, se dariam através das redes sociais *online* e *off-line*. Na internet e nos compartilhamentos.

2.3 ANTROPOFAGIA COMO CRIAÇÃO DE CORPOS

No livro “Transgressão e modernidade”, no texto *Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético*, Raul Antelo referindo-se a leitura do texto, onde para ser lido, um texto deveria chamar o leitor fiel à prática de uma determinada infidelidade, aproximando-se da metáfora alimentar entre o texto e o leitor, onde ambos se nutririam mutuamente em seus questionamentos, e para dar conta desse mecanismo, diz que o texto que se entrega pratica a devoração antropofágica. No entanto, no adverte que “a leitura irrestrita, onde tudo é possível, isto é, a leitura abjeta, seria pelo contrário, antropoemética”, pois não se permitiria ao encontro, nem aos questionamentos.

Nesta operação combinada, em que um texto tanto se oferece quanto se resiste a uma operação de leitura, postula, entretanto, o conceito paradoxal de ruptura imanente que segundo o autor,

não nos propõe, em suma, nem uma disjuntiva nem uma integração, mas uma virtualização sistemática de enunciados que atualizam um enunciado (o singular plural) cuja virtualidade se desdobra, incessantemente, (...)A crítica imanente engloba a um só tempo o virtual e sua atualização, sem que, entre os dois, possa haver qualquer

limite assimilável, mas apenas relação do virtual com outras virtualidades, dentre elas, a atual (ANTELO, 1998:133).

Portanto, para o autor,

A Antropofagia não devora corpos; ela produz corpos. Quem devora carne é o canibalismo” (ANTELO, 2001:273).

A partir da afirmação da Antropofagia não como devoração de corpos, mas como produção de corpos, na relação entre o virtual e outras virtualidades, incluindo o atual, busco a compreensão da Antropofagia a partir dos compartilhamentos nas atuações no atual, real e virtual, no analógico e no digital, dos *atraversamentos* e *absorversões*, das nutrições mútuas entre corpos em relação direta e mediada, e suas conexões nas redes sociais *off-line* e nas redes sociais *online* como produção de corpos, produção de presença multiplicando corpos e presenças e *REDEmensionando-as* em materialidades outras.

Raul Antelo, assim como Evando Nascimento dá o exemplo da obra de Lygia Clark a Baba Antropofágica de 1973 para afirmar a Antropofagia como criação de corpos onde na relação entre corpos, criam-se corpos em rede que se *REDEmensionam* nas

infinitas redes se tecem, de acordo com os participantes (e infinitas mais poderiam ser tecidas por outros), a partir de uma baba, como aquela do caium ou a cuspidada pelo inimigo. (...) O toque é no próprio corpo. Toque a dois, a três ou a maior número de pessoas que participam da experiência. Nasce assim uma arquitetura viva em que o homem através da sua expressão gestual constrói aquela como sistema biológico vivo, verdadeiro tecido celular (CLARK, 1973:159).

Nas conexões que estabelecem, criam corpos que se *REDEmensionam* *atraversando* mediações, meios e mídias, na medida de suas conexões e desconexões, multiplicando presenças e corpos, nas relações, nas *absorversões* imediatas e mediadas entre corpos e presenças. O *REDEmensionamento*, não só menciona e dimensiona as redes, mas redimensiona os corpos e as redes a partir das relações entre corpos em rede, entre a rede de corpos: *Abaporu*, *O Pensador*, o cadeirante manifestante, a imagem *Brazilian football revolution*, o paciente vestindo o exoesqueleto, o Corpos Informáticos, entre outros. Redes e corpos são redimensionados a partir dos acessos, das conexões e desconexões entre os corpos *online* e *off-line*.

Oswald de Andrade questiona a relação entre a perspectiva dos portugueses sobre se os índios teriam alma, enquanto os índios se perguntariam se os portugueses teriam corpo, e, portanto, no próprio questionamento das perspectivas e das mediações

entre o corpo nu dos índios e a roupa, entre corpo e alma, COCCO questiona essa relação ao afirmar que:

A vida é sempre vestida, mesmo quando aparecia desnuda aos conquistadores que não conseguiam enxergar suas “roupas” por se preocuparem apenas em saber se os “índios” tinham ou não uma alma. A vida é o corpo “feito”, literalmente fabricado pelos ameríndios. (...) “a vida é esse corpo”, corpo como “força gênese” que se liberta “daquilo que pesa sobre ele como determinação” (Pelbart, 2008). Até o corpo nú está vestido! Sua nudez nada mais é do que uma miragem... ocidental! (COCCO, 2009:186).

A Antropofagia como criação de corpos ainda nos é apresentada por Eduardo Viveiros de Castro em torno de uma alternativa ontológica, onde de lagum forma a cosmologia ameríndia se organizaria em torno da

unidade de espírito e diversidade dos corpos: a cultura-sujeito é forma universal, ao passo que a natureza-objeto é forma particular (em vez da particularidade subjetiva dos espíritos e das culturas diante da universalidade dos corpos e substâncias), ou seja, o perspectivismo ameríndio é um multinaturalismo, isto é, um relacionismo. (...) trata-se de uma economia da alteridade, quer dizer, uma troca de troca de pontos de vista. Com efeito é sujeito quem possui uma alma, e possui uma alma quem é capaz de um ponto de vista: por sua vez, o ponto de vista depende de uma corpo (CASTRO, 2002:373).

Como na atualidade da antropofagia a partir da simultaneidade de estímulos apresentados por João Cezar Castro Rocha e Guillermo Giucci, nas atuações no atual, real e virtual, nas *absorversões* e *atraversamentos* que multiplicam corpos e presenças em rede e nas redes e suas perspectivas, seus “pontos de vista”, para além do domínio da visão, Cocco, referindo-se ao perspectivismo proposto por Viveiros de Castro diz que “o corpo é o lugar da diferença e da alteridade. A diferença entre os pontos de vista (o ponto de vista é uma diferença) não está nas almas, mas nos corpos (COCCO, 2009:184-185). A antropofagia atual, no analógico e no digital:

A diferença se produz na relação com o outro, uma relação com o outro que é um agenciamento, um devir, quer dizer, produção de diferença: o ato de circulação é, nessa perspectiva, também um ato de produção e de consumo e vive versa, naturalmente. Produzir é sempre uma produção de si e de outro ao mesmo tempo, e os corpos são o modo pelo qual a alteridade é apresentada como tal. Assim a cultura é a natureza do sujeito objetivada no conceito de alma, ao passo que a natureza é a forma do outro enquanto corpo: enquanto algo para outrem, ponto de vista do agente sobre os corpos-afecções. (Viveiros de Castro, 2002:381).

Nesse sentido, nas atuações no atual, real e virtual e nas multiplicações de corpos, em relação direta e mediada, podemos aproximar a relação entre a simultânea fragmentação e multiplicação de corpos nas ruas e nas redes e a criação de corpos, na duração das conexões e desconexões é o corpo que “faz a diferença”, e assim como o corpo ameríndio “é feito e não fato, é artifício e não natureza”(COCCO, 209:185), afirmamos as criações de corpos em rede e seus *REDEmensionamentos*.

Eduardo Viveiros de Castro em *Arawete* (1986) nos fala que a antropofagia condensa a concepção Arawete da pessoa, que podemos resumir assim: “o destino da pessoa Arawete é um tornar-se outro, e isso é a pessoa, um devir. Intervalo tenso, ela não existe fora do movimento” (CASTRO, 1986:22) e das *absorversões* e os *atraversamentos* entre corpos. Isto é, o que se absorve nas relações não são corpos, mas os devires, que se dão nas relações com, nas conexões entre corpos e, portanto, criam-se corpos em rede e *REDEmensionam-se*.

Viveiros de Castro ainda diz que o que se absorve nessa relação fágica não seria a carne do corpo do outro, mas os signos. Uma semiofagia. Nessa relação, “tomava-se o máximo cuidado para que aquilo a ser morto e comido fosse um homem, um ser de palavra, de promessa e de lembrança” (1982: 38).

Eduardo Viveiros de Castro, em *Inconstância da alma selvagem*, nos fala sobre a relação da antropofagia como semiofagia, e da relação entre o comer e o cantar, o falar, no ritual antropofágico: “Uma semiofagia. (...) A carne do prisioneiro que se vai devorar não é, de modo algum, um alimento: ela é um signo. (...) acabamos, assim, por esquecer que a boca do antropófago é provida de dentes. Em vez de devorar, ela se limita a proferir” (CASTRO, 2002:239).

Viveiros de Castro na Revista *Famecos* (1992) complementando sua explicação sobre a noção de semiofagia ainda nos apresenta outros argumentos para a compreensão do ritual antropofágico de outra maneira, a partir do que ele chama de “a captura de sua condição de inimigo, a incorporação da perspectiva do outro, ao contrário, enquanto que ponto de vista sobre si”, ou seja, para o antropólogo imanentista a antropofagia:

é uma “semiofagia” de autodeterminação recíproca do ponto de vista do outro (Muguet, 2010). Quando todo o grupo consome ritualmente os signos do corpo do inimigo, se tem a necessidade de um “processo de transmutação de perspectivas” essa relação é real e não é, portanto, uma relação imaginária da divindade, como no sacrifício (CASTRO, 2009:112).

Barbara Szaniecki sobre a Semiofagia em entrevista de lançamento do Livro Estética das multidões “Manifestações Brasil 2013, Monstro e multidão: a estética das manifestações”. Entrevista especial com Barbara Szaniecki para a IHU On-line²⁹:

A antropofagia de Oswald, aquela que transmuta a tristeza em alegria – a alegria é a prova dos nove – e, após devoração e digestão do outro gera alteridades radicais. A semiofagia da multidão, aquela que une redes e ruas (SZANIECKI, 2013).

Viveiros de Castro em *Metafísicas canibais* (2015) nos apresenta a Antropofagia como semiofagia a partir da troca de pontos de vista, portanto, se dá na relação com o outro, isto é, a antropofagia se dá na relação, não em relação, com o outro, como um processo de transmutação de perspectivas, no qual:

O "eu" está determinado enquanto "outro" pelo ato de incorporação desse outro, que a sua vez se converte em um "eu", mas sempre no outro, literalmente "através do outro". Essa definição se propunha a resolver uma questão simples, mas insistente: O que era que verdadeiramente se comia desse inimigo? Não podia ser sua matéria ou sua "substância", dado que se tratava de um canibalismo ritual; no qual o consumo da carne da vítima, em termos quantitativos, era insignificante: além disso, os testemunhos de que se atribuía alguma virtude física ou metafísica aos corpos dos inimigos são raros e inconclusivos, nas fontes que conhecemos. Em consequência a "coisa" comida não podia ser, justamente, uma "coisa", já que era, e isto é essencial, um corpo. Esse corpo era, contudo um signo, um valor puramente posicional; o que se comia era a relação do inimigo com seus devoradores, ou dito de outro modo, sua condição de inimigo. O que se assimilava da vítima eram os signos de sua alteridade; e o que se buscava era essa alteridade como ponto de vista sobre si (CASTRO, 2015: 143-144).

Viveiros de Castro propõe uma contra interpretação de alguns preceitos clássicos da disciplina (antropologia). Se o objetivo da antropologia multiculturalista europeia é descrever a vida humana tal como é vivida do ponto de vista do indígena, a antropofagia multinaturalista indígena assume como condição vital de autodescrição a apreensão "semiófica" a execução e devoração - do ponto de vista do inimigo. A antropofagia como antropologia.

Essa ideia surge ao autor ao escutar os cantos de guerrados araweté, nos quais o guerreiro, através de um jogo déctico e anafórico complexo, fala de si mesmo a partir do ponto de vista do inimigo morto; a vítima, que é o sujeito (nos dois sentidos) do canto, fala dos araweté aos que mata, e fala de seu matador - que é o fala, ou seja, o que canta as palavras do inimigo morto, como de um inimigo canibal, (ainda que entre os araweté a única coisa que se come são palavras). (...) Perspectivismo. A semiofagia guerreira dos tupí estava longe, de ser uma elaboração fora do comum na paisagem ameríndia (2015:144).

²⁹ Disponível em <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/521910-monstro-e-multidao-a-estetica-das-manifestacoes->, acesso em 15 de julho de 2013, às 11hs.

Nesse sentido, poderíamos pensar a noção de semiofagia para a relação entre o real e o virtual, no atual, que atua e se atualiza, entre a materialidade e a imaterialidade continuamente e a relação semiofágica entre boca, fala, corpo e mente, e a antropofagia como multiplicação de presença a partir da relação da imanência com a transcendência.

(...) A eleição da incorporação de atributos provenientes do inimigo como princípio de movimento leva ao *sócius* ameríndio a "definir-se" segundo esses mesmos atributos. É o que se podia ver em ação durante o grande momento ritual da vida dos tupinambá, a execução do cativo, em que o lugar de honra está reservado à figura gêmea do matador e sua vítima, que se refletem e se reverberam ao infinito. (...) o essencial da "metafísica da predação" (...) como sociedade sem interior, que não chega a ser "ela mesma" mais que fora de si. Sua imanência coincide com sua transcendência. iluminava com uma luz nova a antropofagia tupí (idem).

A coincidência entre imanência e transcendência, nos traz o questionamento das oposições entre imãncia e transcendência e seus *atraversamentos* no atual, real e virtual, onde a transcendência se daria através da imanência entre corpos, no plano de ampliação da noção de corpo e presença, mas a partir das horizontalidades, das conexões e das relações entre corpos, isto é, a relação entre multiplicação e ampliação, os *REDEmensionamentos* de presenças, corpo e mente, isto é, põem em manifestação as presenças por ruas e redes *online* e *off-line*.

Miguel Gally no texto "Mediato & Imediato, o homem estético e a era digital", no #11. ART. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: O homem estético na era digital, em Brasília, em outubro 2012 e coloca a questão sobre a mediatidade ser "própria da/para estética digital" e sobre a possibilidade de esta estar "sendo superada em alguma medida", para tanto, em sua análise propõe que surgiria um tipo de

imediatidade especial no caso desta transcendência estar mesmo acontecendo. Imediatidade porque tal superação da mediação seria em direção a uma imediatidade, mas não (...) imanente (...), mas trazendo para dentro de si a mediatidade (...). Ao incorporar tal mediatidade para uma imediatidade, a estética digital parece, então, transcender seu caráter próprio de mediação (GALLY, 2012: 01).

Se Viveiros de Castro nos apresenta a imanência coincidindo com transcendência nas virtualidades imanentes nas absorções entre o corpo e presença na absorção do outro no ritual antropofágico, entre corpos nas relações sociais *off-line* nas sociedades ameríndias, buscamos nas virtualidades imanentes e transcendentais entre as relações imediatas e mediadas, isto é, à proposição das imanências como

transcendências nas relações entre corpos nas redes sociais *off-line* e nas redes sociais *online*.

No entanto, Gally propõe uma “imediatidade/mediatidade segundo uma relação especial e pouco explícita entre transcendência/imanência” (GALLY, 2012: 05), onde a relação se daria entre a transcendência das mediações e não da transcendência dos corpos na relação entre corpos, em relação direta e mediada, seja imerso nas multidões das ruas, nas manifestações, no carnaval, etc. e nas relações mediadas por teletecnologias móveis, tanto de pontos fixos como em movimento nas ruas.

Em sua análise parte da relação entre as mídias, além disso, ao afirmar a mediação a partir da estética digital desconsidera as múltiplas mediações existentes no imediato, sejam as mediações que encontramos ao longo dos espaços reflexivos da cidade, seja a mediação entre corpos em relação direta, mas a transcendência da própria condição de mediatidade da estética digital.

Nesse sentido, no ritual, a absorção não se dá em relação direta, pois mediado pela voz, pelo canto, pela conversa, ao falar através do outro, essa relação se daria em relação simultaneamente imediata, corpos presentes em relação direta no mesmo espaço, e ao mesmo tempo mediata, mediação entre corpos onde a partir da voz do matador, que media a presença do cativo ao absorver sua condição de inimigo pelo canto e, portanto, o corpo do matador, que substituímos por atador ou atuador, por buscar uma relação entre sujeitos, entre atuadores, e não a relação entre sujeito e objeto, numa relação de absorção na alteridade com o cativo, multiplica a presença do cativo em seu corpo não para acumular as qualidades do cativo, mas para criar corpos a partir da relação, *REDEmensionando* suas presenças mutuamente ao falar como ele. O matador, assumindo a condição de inimigo do cativo em seu corpo ao cantar atuado pela presença do cativo, trasfigurado na condição de inimigo, isto é o cativo é absorvido no corpo do matador, figura gêmea, que fala e canta “através” do corpo do matador para si mesmo, não como espelhamento, mas como destino, ao mesmo tempo em que está em sua presença, sendo ele mesmo, nutrindo sua voz através do outro, criando corpos com o outro, absorvendo com os ouvidos, sua voz no outro.

Enquanto partimos da relação corporal onde em relação simultaneamente direta entre corpos imersos nas multidões das manifestações e as relações mediadas pelas teletecnologias móveis da telepresença, através das relações imediatas entre corpos transcenderíamos imersos na multidão nossos corpos e simultaneamente, a partir da fragmentação e multiplicação de presença através das tecnologias móveis dos celulares,

multiplicaríamos nossas presenças nas redes sociais *online*, compreendendo esta relação como a transcendência a partir da imanência na duração dessas atuações no atual, nas manifestações nas ruas e nas redes simultaneamente assim como nas performances em espaços fechados ou nas ruas simultaneamente em presença e em telepresença, o autor afirmar a transcendência na era digital como transcendência³⁰, transcendências através da imanência na era digital, como ir além da mediatidade e a imanência como a permanência da mediatidade e pergunta sobre “que tipo de relação essa transcendência do mediato para uma condição de imediatidade estabelece com a história da estética” (GALLY, 2012: 03).

Para tanto, a relação entre as tecnologias de comunicação e informação na criação artística, na simultânea fragmentação e multiplicação da presença entre telas nas performances em telepresença e nas atuações à distância entre corpos em relação mediada e imediata simultaneamente em distancias diferentes, para haver alguma transcendência exemplifica com o exemplo da noção de pós-humano como:

um estado humano que incorpora mídias como próteses, sensores, dispositivos, etc., sejam eles *wetwares* (orgânicos), *softwares* ou *hardwares*, tornando-as parte de si, ou seja, transcendendo o corpo físico, mas mantendo-o consigo, sendo o que ele entende como uma “*e-mergence*”. Nesse sentido, para transcender ou superar o corpo físico, eu precisaria considerar a mídia como parte de mim, seja fisicamente, implantando-a em mim ou simbolicamente nos seus usos e ações. Ou seja, precisaria tornar mais natural e espontâneo os processos que envolvem essa incorporação: precisaria torná-los mais imediatos. Aqui há um movimento de transcendência peculiar, porque ela acontece em direção ao imediato, que não coincide mais com mera imanência (GALLY, 2012: 03).

Transcendendo os discursos do pós-humano, pois compreendemos as antropogêneses como tecnogêneses e, portanto, a relação entre o humano e a tecnologias se dão de forma indissociável, sendo própria da humanidade e não condição de superação do humano, as transcendências do corpo e da presença se dariam através das

³⁰ Gally usa como exemplo das transcendências as redes sociais *online* como o facebook onde esse movimento de “ir além se mostra na identificação e imersão da pessoa no perfil, até o ponto de não haver distinções entre perfil e pessoa (...) supondo, portanto que perfil e pessoa podem ser tomados como estando numa mesma condição, como resultado de um movimento de identificação entre pessoa e perfil e como imanência quando permanecer na distinção entre pessoa e perfil, ou seja, estando fora do perfil e tomando a mídia apenas como meio sem haver uma imersão: sendo aí a pessoa, sempre pessoa do perfil (caso do Facebook pós-morte). No entanto, observa que as mídias sociais enquanto redes sociais em geral baseadas numa condição mediata digital estão a meio caminho entre a total transcendência, quando o perfil vive a rede, e alguma imanência, quando sua utilização remete a conexão entre pessoas através dos seus perfis, que vivem com a rede enquanto mídia (GALLY, 2012: 02-03).

imanências entre corpos em relação imediata e mediada simultaneamente, onde as mídias *REDEmensionariam* esses corpos na simultânea fragmentação e multiplicação dos corpos e presenças criando corpos tecidos e entremeados na carne dessas conexões e desconexões.

Gally propõe, assim, que nos voltemos não para a relação entre corpos em relação imediata e mediada, mas para a transcendência das mediações. No entanto, considero a carne das conexões entre corpos em relação direta, imersa na multidão, na cooperação entre corpos, nas manifestações nas ruas e nas redes simultaneamente como ampliação das atuações dos corpos em redes criadas no real, e de alguma forma, os corpos mediando-se entre si em relação direta, sem necessariamente o uso de tecnologias de teletecnologias de comunicação e informação, pois compreendemos a voz, o grito, o gesto, como tecnologia, isto é, como linguagem, em escalas distintas, mais ainda assim, *REDEmensionamentos* corporais. Como no exemplo das manifestações nas ruas, onde em que esses corpos imersos na multidão das ruas, criam suas mediações e conexões nas relações diretas entre corpos, amplificando suas atuações no mundo nas conexões com outros corpos, e nas mediações entre corpos, onde o corpo pode ser considerado como uma mediação, seja a fofoca, seja o trabalho cooperativo.

Gally afirma

superação em marcha da própria mediação pela encarnação dos dispositivos tecnológicos de acesso ao mundo digital, por exemplo, ou a sua integração à vida como se fossem parte do nosso corpo/mente, e como se os dispositivos fizessem parte da gente, da nossa memória, etc. Portanto, a mediação pura e simplesmente é posta em cheque pelo desejo cada vez mais vivo e real de superar tal mediação para uma imediatidade, então o que temos é uma transcendência para uma imediatidade especial, porque carrega consigo toda a media disponível. Não se trata, portanto, de uma mera transcendência a partir ou para dar sentido ao imediato-sensível, tal como a tradição nos ensina. A coisa é um pouco diferente, porque a transcendência implícita na naturalização das mídias opera em outra direção: rumo à imediatidade (GALLY, 2012: 05).

No entanto, se compreendermos a possibilidade da transcendência das mediações na relação com o corpo onde a simultaneidade entre a relação imediata e mediada nas ruas, e a relação mediada das redes, ampliariam ainda mais o alcance dos encontros entre corpos e presenças e *REDEmensionamentos* desses corpos na criação de corpos em redes, o que se questionaria, seriam as materialidades e imaterialidades entre esses corpos simultaneamente reais e virtuais, atuando no virtual, o que propomos são

as relações entre as atuações simultâneas nas ruas e nas redes e os redimensionamentos desses corpos nas atuações na carne das conexões, ainda assim, a relação entre a coincidência entre as imanências entre corpos no imediato e transcendências das mediações no imediato entre corpos se dariam de maneira ainda mais aceleradas, o que ocorreria seria o encurtamento entre as distâncias e os tempos na criação da carne dessas conexões, como por exemplo, os avatares, os hologramas, onde o corpos virtuais atuariam no real em materialidades outras.

Portanto, ainda que possa haver a transcendência da mediaticidade, continuaremos multiplicando nossos corpos e presenças na relação imanente entre corpos em relação direta e mediada e a transcendência desses corpos coincidiria com a imanências entre corpos em relação direta e mediada simultaneamente nas imersões nas multidões nas ruas e nas imersões nas redes, o que ocorreria seria o aumento das imersões e da velocidade dos acessos, assim como a multiplicação das perspectivas corporais, das absorversões e atravessamentos entre corpos em rede onde

o outro existe, logo pensa”. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. Pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade. O que seria uma boa definição da antropologia. E também uma boa definição da antropofagia (...) “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.” Lei do antropólogo. (...) (...) (quero dizer, sem hipocrisia) a identidade profunda e radical entre antropologia e antropofagia (CASTRO apud COHN, 2006/2008:118-119).

Na conceituação da noção de Tecnofagias, Giselle Beiguelman caracteriza a Arte como “tecnofágica, adhocrática³¹ e radicante” (BEIGUELMAN, 2012:16), portanto, pensamos nessas aproximações entre as ontologias relacionais da antropologia imanentista com o que Bourriaud apresenta como a subjetividade radicante:

O artista radicante constrói assim seus percursos tanto dentro da história quanto dentro da geografia. À radicalidade modernista, sucede-se, assim, uma subjetividade radicante, que poderíamos definir como sendo uma nova modalidade de representação do mundo: um espaço fragmentário em que o virtual e o real se confundem, para o qual o tempo constitui uma dimensão suplementar do espaço. (BOURRIAUD, 2011b: 126).

Ou seja, nos trajetos tanto *off-line* quanto *online* na relação com o espaço e cyberespaço, na relação entre corpos me relação direta e mediada nas ruas e nas redes,

³¹ Ad hoc, compreendido como aqui e agora.

no sentido ampliado das conexões no analógico e no digital, nas atuações no atual, real e virtual.

Pois os criadores contemporâneos já vêm assentando as bases de uma Arte radicante – epíteto que designa um organismo capaz de fazer brotar suas próprias raízes e de agrega-las à medida que vai avançando. Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos; negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor (BOURRIAUD, 2011b: 20).

Na *arte relacional*³² de Bourriaud, no uso de “ferramentas” que compreendemos como linguagens, ativa a obra, a partir da sociabilidade da Arte pensa as conexões nas obras, as antropofagias como tecnofagias.

Na relação com outros corpos, *absorverso* e *atraverso* multiversos possíveis *REDEmensionando* meu corpo, minha presença e as conexões que estabeleço através das linguagens de (tele)comunicação e informação, tecnofagias como *absorversões* das relações diretas e mediadas.

A Antropofagia fala da absorção e movimento. A absorção do ambiente, da qual nos fala Oswald de Andrade, visa absorver os meios e as mídias nos meios e nas mídias, estar imerso deles e neles. Duplo movimento, absorver em movimento, absorver os movimentos, ao absorver, movimento, corpos e imagens em movimento, corpos em movimento produzindo imagens e movimento e movimentando as imagens pelo espaço e ciberespaço. Movimentamos-nos no espaço e no cyberspaço, absorvemos no real e abastecemos o virtual. Trânsitos. Absorção e nutrição. Comida e voz. Vice e versa e você versa. Você versos. Não eu versus você, mas eu, versos e você, eu versos com você, e vive e versa.

Nos compartilhamentos, entre as obras, através das obras, da mistura entre linguagens é o que eu busco, porque o que eu entendo por antropofagia e por tecnofagia é essa busca por uma diversidade, por uma abertura para possibilidades outras além das

³² Para Bourriaud no livro *Estética Relacional: A possibilidade de uma Arte relacional* (uma Arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta uma inversão radical dos objetos estéticos, culturais e políticos postulados pela Arte moderna (...) a Arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo (...). A Arte é o lugar de produção de uma socialidade específica: resta ver qual é o estatuto desse espaço no conjunto dos “estados de encontro fortuito” propostos pela cidade. (...) é importante reconsiderar o lugar das obras no sistema global da economia, simbólica ou material, que rege a sociedade contemporânea: para nós, além de seu caráter comercial ou de seu valor semântico, a obra de Arte representa um interstício social. (...) um interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema (BOURRIAUD:2009b:19-22).

fronteiras de cada linguagem e suas contaminações e exercícios de linguagem, abertura de fronteiras entre linguagens, as nutrições e entre linguagens e corpos.

2.4 ANTROPOFAGIA E O BÁRBARO E TECNOLOGIZADO ATUADO NO ATUAL

Na reformulação da noção dialética do Bárbaro Tecnicizado de Oswald de Andrade para além das dicotomias e das oposições entre primitivo e civilizado, tendo a técnica como distinção entre a civilidade e a barbáries, é superada pela antropogênese como tecnogênese e pela noção ampliada de técnica e tecnologia onde todo humano é possuidor de técnicas, ou seja, linguagens. Na noção de tecnofagias como a relação entre essas diversas técnicas e suas absorções mútuas, há no encontro entre técnicas, entre linguagens humanas e não humanas, seja em Viveiros de Castro referindo-se aos animais e vegetais e na bioarte que essa antecipa o discurso antropológico imanentista pensando na relação entre essas linguagens nas Artes, tecnofagicamente.

As tecnofagias, no plural, ao partirem da distinção no universo técnico, entre alta e baixa tecnologia, entre *high tech* e *low tech*, nos apresentam outras questões sobre as oposições apresentadas na formulação dialética de Oswald de Andrade do Bárbaro Tecnicizado, mas não a partir da oposição entre cultura e natureza humanas, mas a partir da relação entre cultura e naturezas técnicas, e a partir da relação indissociável entre o humano e a técnica, tais oposições, nos apresentam não sínteses dialéticas entre *high tech* e *low tech*, as altas tecnologias e as baixas tecnologias, sintetizadas, com toda a carga que a palavra sintetizar traz no mundo digital atual com seus sintetizadores, em um tipo de alta-baixa tecnologia, mas pensando as tecnologias de idades distintas e seus *atraversamentos* para além das qualificações e oposições entre alta e baixa tecnologia. A partir dessa relação entre *high* e *low tech*, questionando essas oposições, e buscamos os encontros, nos encontros possíveis a atuação dos tecnófagos.

As tecnofagias, ao contrário da alta antropofagia e da baixa antropofagia proposta por Oswald de Andrade, não possuem as distinções entre altas e baixas Tecnofagias, a relação entre alta e baixa é apresentada na própria conceituação de Tecnofagias a partir da distinção entre as tecnologias e as ciências e seu uso nas Artes.

Juliana Gontijo, no livro “Distopias Tecnológicas” (2014) nos fala da relação entre as noções de alta e baixa tecnologia, *high-tech* e *low tech*, a partir de uma relação simultaneamente complementar e oposta, afirmando:

A definição do que é *low-tech* encontra-se intrinsecamente ligado à concepção do *hi-tech*; são termos complementares e comumente

opostos de forma a simplificar um relativismo fundamentado muitas vezes num evolucionismo tecnológico, determinado sócio-economicamente. Refere-se, por conseguinte, a técnicas e designs que deixaram de ser “de ponta” (GONTIJO, 2014:32).

Juliana Gontijo, ainda em sua análise e podemos comparar suas reflexões à proposição de Giselle Beiguelman sobre a noção de Tecnofagias, pois em seu texto, pensando não apenas a Antropofagia de Oswald de Andrade como referência, mas as outras tantas *fagias* apresentadas, como a Coprofagia de Glauco Mattoso, que estaria associada à reciclagem, quando, por exemplo, fala sobre essas práticas fazerem alusão “à busca ontológica pela essência dos objetos para usufruir suas potencialidades encobertas. Revertem, assim, as ânsias da novidade tecnológica e aproveitam o que a sociedade de consumo industrial descarta como lixo”.

O Bárbaro Tecnizado, a partir da noção de humano multinatural e multicultural atual, real e virtual, no analógico e no digital, problematiza tanto a relação entre o real, o virtual e o atual, quanto a relação, não de oposição, mas de trânsitos entre o analógico e o digital. Gontijo fala:

na combinação do analógico com o digital, esta Arte do improvisado tecnológico manifesta um encontro entre a viabilidade de produção, a opção estética e um ativismo político. Uma espécie de antropofagia da era digital, de uma cultura de objetos que nos são dados, pois que devora e regurgita o velho e o novo, o low e o hi, a tradição e a inovação. Refiro-me aos fenômenos de deglutição e vômito metafóricos do outro, descritos por Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropófago (...) (GONTIJO,2014:47).

Juliana Gontijo, em entrevista com Dirceu Maués, questiona as experimentações e os procedimentos fotográficos que ele utiliza na criação de suas obras, seja a câmera artesanal *pinhole* ou câmera escura, que para ela, na maioria das vezes, seria associável – numa visão possivelmente errônea – a certa nostalgia tecnológica. No entanto, como Dirceu Maués combina essa tecnologia mais artesanal com outros procedimentos de digitalização, que envolveriam computador, ela questiona o artista sobre essa combinação entre os procedimentos com tecnologias *low-tech*, mais simples, precárias e artesanais com outros procedimentos com tecnologias *high-tech*, complexas, industriais, que para a autora, muitas vezes seriam pensadas como algo incompatível.

A entrevista traz justamente a relação entre as noções entre *high-tech* e *low-tech*, e suas oposições e incompatibilidades, que são bases conceituais da formulação da noção de Tecnofagias. Nesse sentido, a Antropofagia, assim como as Tecnofagias, nas Artes, nos trazem um pensamento que é *lógico*, que possibilita a partir das contradições, dos paradoxos, atravessar as fronteiras lógicas e *atravessar, absorversar*

as oposições lógicas, *REDEmensionadas* no encontro daquilo que a priori, por uma lógica interna ou própria, não seriam possíveis de aproximar, de se misturar, pois a Antropofagia é todo o contrário do próprio, da propriedade, seu pensamento é *lógico*, pois “jamais admitimos o nascimento da lógica entre nós” (ANDRADE, 1928:02), a lógica não se põe entre nós, a *lógica* poema entre-nós.

Tanto na entrevista em anexo realizada por mim com Maués como na entrevista realizada por Juliana Gontijo, Dirceu Maués, se incomoda com essas noções de *high-tech* e *low-tech* e afirma:

É interessante como esta separação entre artesanal (*low-tech*) e dispositivos mais complexos (*high-tech*) é tão forte na cabeça de algumas pessoas que elas acabam cobrando que em meu trabalho tenha essa separação também. Como faço um trabalho usando uma tecnologia mais antiga ou mais simples, estas pessoas parecem querer me encaixar dentro de um discurso. Contudo, acabo usando meu trabalho muito mais para falar de como as pessoas lidam com a tecnologia. Penso que tecnologia está presente em qualquer dispositivo: seja no Artesanal e simples (*low-tech*), seja no dispositivo mais complexo (*high-tech*). São ferramentas disponíveis ao processo criativo. Imagine se, com a invenção do elevador, deixássemos de construir prédios com escadas? Uma nova invenção não substitui a outra; elas vão se somando. Quanto mais a tecnologia se desenvolve, mais diversidade de ferramentas temos disponíveis para usar. Depende, realmente, da proposta de utilização de cada um. É possível até usá-las para criticar a própria forma de como se lida com a tecnologia. Meu processo de trabalho vai nesse sentido. Em uma exposição, uma conhecida falou que fotografava, mas sua câmera não era tão boa como a minha, que “tira essas fotos lindas (GONTIJO, 2014:126).

Assim como Dirceu Maués, Leo Crescenti em entrevista em anexo, ao falar sobre o processo de criação de suas obras diz “usar tecnologias de todas as épocas. Não existe separação entre isso, entre alta e baixa tecnologia” (CANTONI E CRESCENTI, 2013), ou seja, compreende a distinção entre tecnologias de épocas distintas, isto é, tecnologias de tempos diferentes, mas não as qualifica como alta ou baixa tecnologia, pois as pensa como possíveis em qualquer época, para além da noção moderna de novo e de obsolescência programada de uma tecnologia pelo surgimento de outra.

Para ambos os artistas, tecnologia é tecnologia, desde as mais simples às mais complexas, e nesse sentido a idéia de tecnologias de pontes, assim como as ciências de pontes, como ligação entre as diversas tecnologias seria mais interessante que tecnologias e ciências de ponta-garagem. Pois as conexões entre tecnologias já pressupõem que são distintas entre si, mas não qualifica a tecnologia em alta ou baixa tecnologia, ou nova ou antiga, mas suas conexões, seus saltos e pontes espaço-temporais, movendo e promovendo encontros.

Menos o questionamento inicial entre o humano natural e o humano tecnizado sintetizado no humano natural tecnizado, termos que preferimos ao de Bárbaro Tecnizado, que em duplo movimento, um de retorno e um de avanço, retornaremos a noção de homem natural tecnizado para mudarmos a noção de homem, para humano natural tecnizado, não apenas pela relação entre gênero, tendo o homem como condição universal da humanidade, patriarcal, e nesse caso poderíamos escrever, a mulher natural tecnizada, pois seria mais coerente com um pensamento matriarcal, mas para além das questões de gênero, pensamos a noção de humano, no sentido ampliado, redimensionando no corpo, *absorvendo* e *atravessando* diversas possibilidades de pensar a relação entre humanos, natureza e técnica, tanto nas antropologias imanentistas de Viveiros de Castro, que pensa a noção de humanidade no sentido ampliado, na relação entre humanos e não humanos, onde o que haveria em comum entre os humanos e animais não seria a animalidade, mas a humanidade, e nesse sentido poderíamos pensar na relação entre as linguagens humanas e não humanas, ou como na noção de Cantoni de que haveriam linguagens humanas e não humanas, mais relacionada às técnicas.

Não o "reconhecimento" entre aspas por pressupor que um outro deva reconhecer o diferente como legítimo, num antropocentrismo, mas num antropomorfismo, apesar de que em todo antropomorfismo há o humano, um *antropos*, que pode ser um tipo de antropocentrismo de outra espécie, no entanto, na noção de humano natural tecnizado, busco a reformulação da noção de Bárbaro Tecnizado, nas relações entre as linguagens humanas e não humanas. Não como um "dar voz" como a permissão à fala, à expressão, a falar por si sem mediadores, como no texto do último pos-intelectual em Subirats:

A visita do último pós-intelectual pós-moderno. O professor bateu à porta, aproximou-se do ancião que mal podia ouvir e com inconfundível tom empolado e indiferente dos acadêmicos globais pronunciou as seguintes palavras "Eu não sou o mesmo Um (com U maiúsculo), a identidade substancial sem fissuras do sujeito colonizador. Sou a totalidade quebrantada dos Grandes Discursos, a identidade do Sujeito cindida numa pluralidade de Outros (com O maiúsculo). Reconheço-me na Alteridade do Outro como um Outro entre outros outros. Reconheço o senhor como a diferença do diferente num tempo e num espaço decodificados. O senhor é um sujeito híbrido. Está descolonizado: agora já pode falar!" (SUBIRATS, 2001:104-105).

Mas como repensar as próprias relações a partir não mais da relação entre sujeito e objeto, mas na relação entre sujeitos, como horizonte e horizontalidades possíveis.

Além de pensarmos a relação entre o humano natural e o humano tecnizado, por uma relação não dialética, a própria noção de negatividade dialética, onde estaríamos, segundo Oswald de Andrade na proposição do Bárbaro Tecnizado, se desfaria, pois as separações e oposições entre o humano natural e um humano tecnizado a partir da noção da antropogênese como tecnogênese se desfazem, portanto, compreendemos que a afirmação do humano natural tecnizado se torna “natural”, pois humanos naturais e tecnizados, e nesse questionamento das oposições se dariam as alternativas, não em sínteses, mas em multiplicações de energia, de versões, de possibilidades.

Assim como na reformulação do humano natural tecnizado não dialético, mas dialógico à relação entre ciência de ponta e ciência de garagem, entre *high* e *low tech*, não se daria a partir de negatividade dialética proposta por Oswald de Andrade a qual deveríamos superar, mas do encontro entre as ciências de ponta e de garagem, que não se sintetizariam dialéticamente na ponta-garagem, mas se daria dialogicamente na relação como tecnologia de pontes, de conexões, de encontros. Pontes entre as técnicas de diversas naturezas, isto é, a naturalização da técnica, mas não a tecnificação da natureza. A natureza técnica, mas não a técnica natural, pois essa sofisticação “técnica” natural, *high tech*, da natureza, ainda não alcançamos. Essa sabedoria indígena que talvez o perspectivismo ameríndio e do multinaturalismo tentem nos ensinar. Nessa relação comum entre as linguagens humanas e não humanas. Tecnologias de pontes.

A partir do encontro entre essas ciências multiversando-se tecnofagicamente na relação sem pretender nenhuma síntese, mas multiplicação, nenhuma redução dialética, mas multiversões e multiversos dialógicos, versar com. E multiplicar e versar as tecnofagias no plural. Do humano natural tecnizado ao humano ponta-garagem. O humano naturalmente tecnizado ou natural, pois tecnizado, pois produtor de linguagem, pois o humano industrial-artesanal, o humano real e virtual, atual, redimensionado e *REDEmensional*, redimensionado e multidimensional por redes *online* e *off-line*, *absorversando* e *REDEmensionando-se* nos encontros.

A noção de antropogênese como tecnogênese, além de desconstruir as oposições entre humano e técnica, nos apresenta a possibilidade de aproximar as antropologias

como tecnologias e assim, proponho as antropofagias como tecnofagias, e para tanto, nos permite pensar a reformulação do humano natural tecnizado a partir dessas noções, e pensar a própria relação entre as conceituações de Oswald de Andrade e de Giselle Beiguelman para os dois termos em separado.

As tecnofagias como antropofagias, ou as antropofagias como desde já, tecnofagias, no entanto compreendendo as tecnofagias como o uso crítico das mídias atuais, como seria a formulação do humano natural tecnizado, tecnofágico de pontes? O antropófago com técnicas, reformulado da relação entre o antropófago, homem natural e o civilizado, homem tecnizado, isto é um destituído de civilidade por sua relação com a natureza e não possuir técnicas, isto é, linguagem, e outro possuidor de civilidade por sua distância da natureza e dominação desta com suas técnicas, isto é, possuidor de linguagem, nesse sentido, a relação entre a “escola e a natureza”, do Manifesto Pau-Brasil (1926) de Oswald de Andrade, entre natureza e cultura, e não a separação da natureza e da cultura.

Com as tecnofagias, as relações entre saberes, entre ciências de ponta e ciências de garagem, que ainda assim distinguem uma ciência da outra como uma sendo alta e baixa tecnologia, ou seja, ainda há a relação assimétrica entre as ciências, *high e low tech*, alta e baixas tecnofagias? Se Oswald de Andrade pensa a alta e baixa antropofagia, nas tecnofagias no plural, quais seriam as altas tecnofagias e as baixas tecnofagias? Na alta antropofagia o gesto é o compartilhar e na baixa antropofagia é o consumir. Nas *high-tech* e nas *low tech* onde a alta tecnologia é produzida por máquinas, industriais, e a baixa, por corpos, artesanais, entre corpo e máquina. Quais seriam as tecnologias de ponta e as de garagem?

Com as tecnologias de comunicação, as interfaces entre corpos e máquinas, entre máquina e máquina, entre corpos e corpos, quais seriam as *high e low techs* pensando as técnicas como linguagem? Entre essas linguagens e pensando as tecnofagias como o uso crítico das mídias, medidas e mediações corporais, podemos pensar o corpo atravessado por mídias e *atraversando* essas mídias como tecnologias de ponte? A ciência de ponta, industrial e a ciência de garagem, artesanal, nesses encontros, não mais se opõem, mas no uso crítico das mídias, das tecnologias de ponta e garagem, no uso das mídias e no uso das mídias pelos corpos, as Artes põem em tensionamento e potencializam essas relações, no uso crítico e tecnofágico das tecnologias, das mídias.

As antropofagias não obram por autoridades, pois não tem autoria nem autoridade, mas operam e obram por e nas alteridades, portanto, por e nas multiplicidades. Eduardo Viveiros de Castro fala que a Antropofagia era e é uma “teoria realmente revolucionária e que nunca foi bem absorvida no Brasil”. E comparando as obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade diz que “Mário de Andrade colheu música popular, cantigas, foi atrás de mitos, inventou todo um olhar sobre o Brasil. Mas o Oswald tinha um poder de fogo retórico superior; sua incoseqüência era visionária...”. Compreendo a relação entre Mario e Oswald como complementares, enquanto o primeiro cria um olhar sobre o Brasil descobrindo a cultura em suas viagens pelo país de dimensões continentais, descobre os brasis dentro do Brasil, Oswald descobre os brasis, em suas viagens para fora do Brasil. Assim, Viveiros de Castro pensa a relação entre *MarioOswald* de Andrade, afirmando Mário como “o grande inventariante da diversidade” e Oswald como “o grande teórico da multiplicidade”, para o autor “coisa muito diferente”, para mim, suas trajetórias e roteiros se *atravessam* em *multiversos* e multiversões possíveis que as antropofagias como tecnofagias podem seguir³³.

A relação entre Macunaíma como a grande personagem antropófaga da literatura e o quadro *Abaporu* e com a tela *Antropofagia*, a partir dessa comparação de Viveiros de Castro, na relação entre o pensamento da diversidade (*maqnaímanências*³⁴) e da multiplicidade (multidão, *Abaporuas* e *AbapoREDEs* e *Abapororocas*) como complementares, no encontro entre *Abaporu* e Macunaíma, como o encontro entre *marioswald*, entre Mario que observa a diversidade do Brasil no Brasil, em suas viagens pelo país, olhar estrangeiro em suas viagens em casa, e Oswald de Andrade que observa a multiplicidade de Brasil da Europa.

A multiplicidade e a diversidade, onde segundo Giselle Beiguelman pensa as Tecnofagias mais próximas de Mario de Andrade e sua diversidade de "ser trezentos, ser trezentos e cinquenta" (BEIGUELMAN, 2012:16) e a própria noção de radicante que pensa em uma origem, e vai criando suas raízes em deslocamento. Se Mario de

³³ Extraída da entrevista realizada com o antropólogo em 24/12/2014, pela *Revista Azogueiro*, disponível no site <https://azogueiro.wordpress.com/2014/12/24/entrevista-com-eduardo-viveiros-de-castro/>

³⁴ Maqnaímanências é um neologismo criado a partir da relação entre Macunaíma, personagem de Mário de Andrade que possui uma plasticidade corporal, assim como Abaporu, onde absorve os ambientes por onde passa metamorfoeando-se, sua relação com as máquinas no período de industrialização do país no início do século XX e as imanências entre corpos em relação direta e mediada por máquinas.

Andrade pensa o nacional, diverso, a partir do Brasil e reconhece a diversidade do Brasil, no Brasil, Oswald pensa em suas viagens pelo Brasil, um olhar estrangeiro sobre o Brasil, fora do Brasil, a diversidade e multiplicidade de *brasis*, e a multiplicidade de *brasis* ao *absorversar* a *atraversar* perspectivas. A multiplicidade de *brasis* que conhece fora do Brasil.

Nas noções de radicalidade e radicante, considerarmos os pensamentos de Mário e Oswald como complementares: a radicalidade e as simultaneidades nos gestos de reconhecer a diversidade e a multiplicidade do Brasil, em movimento, em deslocamento por um país de dimensões continentais. Mário e Oswald, ao descobrirem os *brasis* no Brasil e fora do Brasil, criam suas raízes em movimento, um no próprio Brasil, e outro fora do Brasil, um num Brasil diverso e outro no Brasil múltiplo, na descrição dessas viagens em comparação com a descrição de radicante de Bourriaud. Ambos absorvem criticamente todas as diversas e as múltiplas versões do Brasil e de Brasil, não apenas invertendo a relação entre colonizadores e colonizados, mas versando e *multiversando*, nas *absorversões* e *atraversamentos* dos *brasis* e nos *brasis*, as diversas e múltiplas brasilidades.

As diversidades e a multiplicidades das antropofagias desse encontro entre *MariOswald* e entre *Abaporu* e *Macunaíma*, não brasileiras somente, mas repensar a Antropofagia e a "universalidade" da Antropofagia como multiversalidades das antropofagias, por sua diversidade e multiplicidade de compartilhares e nutrir-(se) na relação com, nas versões e nos versares com, nas absorversões e atravessamentos possíveis nas ruas e nas redes, no atual (real e virtual) analógico e digital que atam e atuam as Antropofagias de Oswald de Andrade e as Tecnofagias de Giselle Beiguelman e outros artistas em antropofagias como tecnofagias.

2.5 BÁRBARO TECNIZADO VERSÃO 2.0

Os *mundiculturalismos* e os *mundinaturalismos*, multiplicam-se em versos, *multiversam* e *mundiversam* obras e mundos, *mundobras*, Artes e vidas, *atraversam* e *absorversam*(se), nutrem e nutrem(se) nos multiversos atuais (reais e virtuais, analógicos e digitais). O humano natural-cultural da noção dialética do homem natural *versus* homem tecnizado, sintetizado no humano natural tecnizado, isto é, a noção de técnica como critério de civilidade, como cultura. *Absorversadas* as oposições, os

versos em versares, as sínteses em multiplicações, a dialética em dialógica, a noção de humano é ampliada e as relações entre cultura e natureza multiplicadas no humano antropofágico e tecnofágico multiversal, multiversante, multinatural e multicultural nas Artes, no atuar o atual, analógico e digital, nas multiplicações do versar com, não nas sínteses de verter com, e na ambigüidade da palavra conversão.

Da tese homem natural + a antítese homem tecnizado à síntese (sintetizados, sintetizadores, convertidos, conversões) do homem natural tecnizado. Humano (multi)natural + humanos (multi)cultural versado com e como (poietizado, aisthesis) humano tecnofágico multiversal, multiversante e mundiversal, mundimidia, *atraversando as midiofisicalidades, absorversando* nas relações diretas e mediadas nas ruas e nas redes e *REDEmensionando-se* no atuar o atual.

O questionamento entre cultura e natureza, na formulação dialética do homem natural tecnizado parece transferir-se para as técnicas, isto é, as linguagens analógicas e digitais e suas materialidades e imaterialidades e as relações entre essas materialidades distintas, suas conexões, absorversões e atravessamentos mútuos que *REDEmensionam* as naturezas e as culturas atuais (reais e virtuais) entre o analógico e o digital, não estão mais em uma relação dialética, mas dialógica. São encontros entre essas ciências de ponta e ciências de garagem, entre *high tech* e *low tech*, ou seja, “altas” linguagens, linguagens complexas e “baixas” linguagens, linguagens mais simples. Apensar da separação entre as linguagens, as antropofagias como tecnofagias buscam a partir da indissociação entre o humano e a técnica os *REDEmensionamentos* das noções de humano, corpo e presença nas Artes e os *atraversamentos* e *absorversões* entre corpos e linguagens.

Questionamos a noção de Bárbaro Tecnizado a partir da noção de antropogênese como tecnogênese, e afirmamos as antropofagias como tecnofagias, a proposição do humano multinatural e multicultural simultaneamente é possível na arte, corporificado na figura do P4N-0PT1C0 conforme análise da performance no último capítulo.

Nessas relações qual o lugar do corpo? Entre as ciências de ponta e as ciências de garagem, pensamos na relação da mão, dos dedos, o controle remoto, o botão, a tecla, a tela *touch*. O corpo seria tecnologia de ponta ou de garagem? O corpo seria ciência de ponta ou de garagem? O corpo seria *high tech* ou *low tech*? Seria o corpo

tecnologia de ponta tanto das ciências de ponta quanto as ciências de garagem? O corpo tecnofágico *absorversa* as linguagens de ponta-garagem, corpo ponte, conexões, relações entre o analógico e o digital.

2.6 M4N1FE5T05 E M4N1FE5T4Ç0E5

A distinção entre manifesto e manifestação ao invés de um programa escrito a ser seguido e posto em ação e as manifestações (globais) como ação escrevendo (re)programas em manifesto, a escritura em ação e na ação, em relação e na relação, nas ruas e nas redes. Ou seja, se os manifestos multiplicam a presença do autor que cria o manifesto e ou o grupo de autores, as manifestações tecem manifestos corporais, em relação direta e mediada por ruas e redes e *REDEmensionam* essas presenças e a possibilidade de criação em rede, suas *absorverções* e *atraversamentos*.

O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade torna-se manifestação [Do lat. *manifestatione*] pública ou coletiva de uma opinião ou sentimento ao ser incorporado (...), ou seja, nos *atraversamentos*, *absorversões* e *REDEmensionamentos* entre corpos.

A princípio podemos caracterizar um manifesto como toda e qualquer representação capaz de transmitir, sugerir ou propor um conhecimento, um legado artístico, político ou cultural. Na maioria das vezes o manifesto opera através de contornos bem delineados dentro da ideologia e dos preceitos de seus idealizadores. A incorporação do Manifesto Antropófago, onde o termo manifesto [Do lat. *manifestu*] é entendido como declaração pública ou solene que justifica certos atos em que se fundamentam certos direitos, mas principalmente como programa político, religioso, estético. etc.

Renato Poggioli no prólogo de sua obra *Teoría del Arte de vanguardia*, tendo em vista a importância dos manifestos deste período, diferencia as noções de “manifesto” e “programa” sendo aqueles “documentos consistentes em preceptos de índole artística y estética” e este como “las declaraciones ideológicas más generales y más vastas, visiones de panoramas de conjunto” (POGGIOLI, 1964:18). Tal distinção nos apresenta uma solução prática bastante problemática, na medida em que entendemos que os manifestos vanguardistas se articularam, na maioria das vezes, de forma indissolúvel. Para sanar esta contradição teórica entre “manifesto” e “programa”

Gelado nos apresenta uma definição que estende uma ponte em direção à paragnática discursiva destes textos, concebendo que o manifesto “atualiza um projeto [...]; [ele] é ao mesmo tempo um programa e a sua implementação” (GELADO, 2006:194) no atuar atual, real e virtual, analógico e digital.

A diferença entre o Manifesto e Manifestação e o exemplo do Manifesto Antropófago e manifesto antropofágico, manifestar-se como antropofágico e manifestar o antropófago seriam diferentes, pois o antropófago em mim como um comprometimento corporal, no ato e em ação, manifesto com o corpo e no corpo, absorções no corpo, pelo corpo e entre corpos, na relação, não apenas remete-se à antropofagia.

No entanto, pensamos que hoje, o tão citado “Manifesto Antropofágico” nunca foi escrito por Oswald de Andrade, o Manifesto Antropófago sim, o que apesar de parecer a mesma coisa, existe uma diferença entre os dois enunciados. Antropofágico está em relação com a antropofagia, remete-se a esse ato físico de devorar carne humana e ao mesmo tempo ao movimento modernista brasileiro. O antropófago é aquele que paratiza a ação, que devora a carne humana, não se refere à ação, atua. Quando Oswald propõe escrever um Manifesto Antropófago e não um Manifesto Antropofágico, posiciona-se através e com seu corpo no mundo; O Antropófago manifesto; manifesto o Antropófago; Manifesto Antropófago, e nesse sentido, o próprio manifesto, mais que um programa de ação, é uma ação, uma ação manifesta.

Assim, comparamos os manifestos fágicos às mídias e as linguagens escolhidas para realizarem seus manifestos/manifestações, assim como no início do século XX utilizaram manifestos e mídias impressas para a divulgação de seus programas de ação, manifestos escritos, hoje os curadores, críticos e não os artistas, criaram um discurso em suas exposições, e pensaram e manifestaram em forma de exposições, programas de ação em relação à modernidade, propondo outras modernidades.

No entanto, as mídias atuais são outras assim como as relações hiperconectadas e, portanto, ao contrário de catálogos, no Brasil, não são manifestos, mas manifestações que se reúnem em torno da produção de obras de Arte e a curadoria de obras de Arte em torno de um conceito central a ser manifestado, como no caso que diferencia a proposta da Digitofagia, em que o manifesto foi feito em rede por diversos artistas e pensadores da possível antropofagia digital e a Tecnofagias, por exemplo, que foi realizada a partir de uma curadoria, que percebe operacionalidades fágicas entre ciências de ponta e ciências de garagem em algumas produções artísticas, primeiramente no 8º. Prêmio

Sergio Motta, onde começa a desenvolver o pensamento sobre uma possível tecnofagia e posteriormente com a exposição intitulada Tecnofagias.

Uma possível diferença entre os manifestos do século XX e as manifestações desse início de século XXI, seriam suas dinâmicas e seus meios, pois com as tecnologias de comunicação e informação e a relação em rede, qualquer proposição, programa de ação, pode ser construído ao vivo, em tempo real, compartilhado e alterado, isto é, em contínua manifestação, construído em relação, em rede.

O Manifesto Antropófago de 1928, escrito por Oswald de Andrade foi realizado a partir da escrita e publicado, tornado público, manifesto em uma revista e parte do pensamento Antropofágico de Oswald de Andrade foi publicado em jornais.

No entanto, comparando a mídia utilizada por Oswald de Andrade, no caso, na *Revista de Antropofagia* e em jornais, ambos impressos, e a velocidade do alcance e distribuição do “Manifesto Antropófago” (1928) em relação às tecnologias digitais e em rede de hoje, a diferença é mais de velocidade que de ação. No entanto, ambos são manifestações, porém, tanto a *Revista de Antropofagia* quanto os jornais, ambos impressos, como meios de informação e não de comunicação, e o acesso restrito à um grupo seletivo a esse meio, não nos permite ter acesso às respostas das pessoas que leram o Manifesto, apenas algumas críticas de jornais que chegaram até nós.

A modernização das comunicações no Brasil e as mídias utilizadas para o lançamento de cada uma das propostas artísticas *absorversaram* e *REDEmensionaram* o pensamento antropofágico em suas produções. Podemos analisar as relações das absorções das tecnologias de comunicação e informação pelas Artes, o que não quer dizer que Arte seja comunicação, nem que tecnologia seja Arte, mas essas possíveis absorções e movimentações dessas tecnologias, compreendidas como linguagens, nas Artes.

Quantas desses *fagias* outras tiveram manifestos? Manifestos escritos, como um programa de ação, uma proposta de ação e uma explicação em relação à que se manifestam e o que manifestam? Quantas não tiveram manifestos, mas suas próprias produções tornam-se manifestações de seus posicionamentos políticos, sua estética é seu posicionamento político? Quais dessas fagias além do Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade foram manifestos escritos e quais foram manifestos em outros suportes, em outras linguagens, não que na escrita, pensando o que as diferenciaria em relação à escrita, pois pensamos também a escrita como ação, no

entanto, nos perguntamos, porque a escrita não poderia ser uma manifestação em vez de manifesto?

A questão não se coloca necessariamente como técnica, isto é, a linguagem utilizada, o suporte, pensamos a manifestação como uma ação coletiva, uma ação contínua, e não como um texto e programa acabado, normas, ainda que suas proposições sejam o desvio das normas, mas como ações em contínuo movimento e devoração entre os manifestantes. Uma imagem para pensar a diferença entre o que consideramos como Manifesto e como manifestação seria a relação entre a informação e a comunicação, onde a informação seria unilateral e a comunicação permitiria a dinâmica entre ação e reação, propondo uma escrita coletiva em rede.

A Coprofagia Proposta pelo “Manifesto Coprofágico”³⁵ (1977) de Glauco Mattoso foi lançado no Jornal do Brasil, mídia impressa, na coluna de Glauco Mattoso chamada “Jornal do Brabil”.

A Telefagia não possui um manifesto escrito, logo não possui publicação impressa. Aqui, o manifesto é imagético, é telemático. A Telefagia surge a partir do Perform Desterro (2000), um evento de performance, tendo como núcleo Arthur Matucke e Yara Guasque, em Florianópolis e São Paulo, utilizando-se de tecnologias de vídeo e da internet, numa manifestação performática, na comemoração dos 500 anos do “descobrimento”, encobrimento do Brasil. Após sua realização, surgiram reflexões sobre as ações e a noção de Telefagia, que é apresentada em artigos e em eventos de Arte e tecnologia. Segundo Yara Guasque, em entrevista (em anexo), a telefagia teria surgido durante as performances, mais especificamente, no manuseio de espelhos para tentar refletir as imagens projetadas pelo espaço e que nesse movimento, o espelho havia cegado a câmera. A noção de telefagia se aproxima da noção de tecnofagia, quando esta é pensada como a absorção de tecnologias estrangeiras. Para Guasque (2013), a noção de telefagia seria a ideia do “colonizado tecnologicamente”.

O Manifesto/manifestação Regurgitófago³⁶ (2005), peça-livro escritos por Michel Melamed, surge a partir do espetáculo *Regurgitofagia* simultaneamente ao lançamento do livro com o áudio da peça, isto é, surge a partir de uma performance-peça-áudio-livro. Outras mídias, simultâneas. Isto nos traz a questão das escolhas de cada um e dos suportes, a palavra escrita e a palavra falada, o espetáculo ao vivo e os

³⁵ Disponível no site http://www.antonimiranda.com.br/lberoamerica/brasil/glauco_mattoso.html

³⁶ Disponível em <http://michelmelamed.com.br/br/regurgitofagia/>

registros fotográficos e videográficos do espetáculo, onde Michel Melamed atua em português, inglês e francês, que foram disponibilizadas posteriormente no site do artista.

O Manifesto Digitófago³⁷ (2005), surge a partir de um evento, da necessidade de se falar sobre uma possível antropofagia da era digital, que é organizada *online*. Assim como o evento e as ideias sobre os temas e mesas que comporiam o evento, o Manifesto Digitófago é criado na rede e em rede, de forma colaborativa na internet, por diversos artistas e pensadores que compunham o evento, resultando em livros online e impressos, eventos, discussões, exposições. Seu lançamento é feito na internet com a disponibilização dos grupos de discussão e dos textos realizados no evento gratuitamente na internet. Lançado na internet, a partir de discussões e debates sobre a antropofagia digital, a partir de e-mails, grupos de discussões, sendo disseminado na rede em formato de livro eletrônico, ebook, isto é, online e impresso, posteriormente.

A noção de Iconofagia de Norval Baitello Jr, (2005) surge como livro, mas a partir de uma análise imagética analógica e digital, as palavras tentam traduzir as relações fágicas entre corpos e imagens. O manifesto surge a partir de artigos *online* e posteriormente em formato de livro.

As Tecnofagias manifestam-se primeiramente no fazer artístico de alguns artistas atuais, a partir da 8ª. Edição do Prêmio Sérgio Motta (2008) e posteriormente, é desenvolvida na curadoria e nas obras selecionadas para a Exposição Tecnofagias 2012. As Tecnofagias manifestam-se na forma de exposição de Arte e Tecnologia, da relação entre as Artes e as tecnologias e os tensionamentos corpos, obras de Arte e tecnologias diversas, tanto no Prêmio Sergio Motta quanto na Exposição Tecnofagias, e posteriormente é divulgado em forma de catálogo impresso e *online* e no site da Mostra 3M, além do site “Desvirtual”, da artista e curadora que disponibilizou alguns artigos, textos e entrevistas para revistas online e impressas sobre o tema, que serão analisados no capítulo adiante sobre as Tecnofagias.

O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos em diversas de suas performances em Telepresença, não tem o sufixo *fagia* em seu nome, mas tem em seu nome a relação entre corpo e tecnologias. A partir da performance chamada Corpos Informáticos, de 1992, performance que dá nome ao grupo, relaciona e questiona as tecnologias, a partir do corpo e suas relações com as tecnologias. Não se restringindo às tecnologias de comunicação e informação, à internet e à telemática, mas às tecnologias industriais e

³⁷ Disponível em https://desarquivo.org/sites/default/files/digitografia_cu-que-bu-que.pdf

Artesanais, a partir das performances de rua e das performances em rede, em telepresença, como analisaremos. “Corpos Informáticos”, não se posiciona como um Manifesto, entre as diversas performances em telepresença e vídeos do Grupo, disponíveis *online* no site WWW.corpos.org, considero algumas delas como manifestação desses “corpos informáticos”, entre elas, a performance “Atlanta” (1997), por se questionarem sobre “Que corpo é esse?”³⁸

Grande parte dos registros dessas produções artísticas fágicas foram digitalizadas e podem ser acessadas, conforme os sites citados na bibliografia.

Mas ao contrário de hoje, com a democratização dos usos e acessos a esses meios de comunicação e informação, que a internet traz hoje, Oswald de Andrade lançasse seu Manifesto Antropófago, manifestasse-se como antropófago, manifestasse o antropófago, o manifesto, além de ter alcance internacional, mesmo com a barreira da língua, teríamos o acesso às reações dos leitores *online* e à multiplicação desse manifesto em manifestações *online* e *off-line*, para além das fronteiras do território e da língua, “desoswaldiaríamos e “desnacionalizaríamos” o Manifesto Antropófago e a Antropofagia, como proposto por João Cezar Castro Rocha, questionando-o, isto é, comendo-o, e criando manifestações fágicas em rede. Assim como as Tecnofagias, no plural, podemos falar em Antropofagias, no plural, para além de um autor ou autoridade, de nação e nacionalidade, pois as antropofagias *absorversam* na relação, *atraversam* alteridades.

O Teat(r)o Oficina, além do Espetáculo Rei da Vela, em 1967, e o Manifesto Rei da vela, em suas produções, desde 1999, realiza a transmissão dos espetáculos *online*, vem explorando as diversas mídias em seus espetáculos. Consideramos o espetáculo *Macumba Antropófaga* (2011), como um espetáculo manifestação do que denominamos durante a pesquisa de mestrado como manifestação da “ciber-barbárie tecnologizada”. Esse vem sendo aprofundado em suas produções, especificamente em *Robogolpe* e *CACILDA!!!*, de 2013-2014. O tensionamento entre Arte e vida, os espetáculos e manifestações, incorporam aos espetáculos de teat(r)o e retransmitem simultaneamente as relações entre as manifestações *online* e *off-line*, nas ruas e nas redes, e as manifestações no espetáculo, que serão analisadas posteriormente.

³⁸ Link do vídeo Atlanta de 1997, do Grupo de Pesquisa corpos Informáticos, com Maria Beatriz de Medeiros, Alice Stefênia Cury, Maria Luisa Fragoso e outros: <https://vimeo.com/7548405>

O Manifesto Antropófago foi proposto por Oswald de Andrade, as manifestações semiófagas nas ruas e nas redes, não tem autoria, e nesse aspecto, entre outros tantos aspectos, que pensamos a atualidade da Antropofagia a partir dos compartilhamentos e das devorações e movimentos em redes sociais. Manifesta o semiófago, e não o semionauta (Bourriaud), pois não se trata da passagem de um meio à outro, passagem entre signos, mas o jogo: as partidas entre os meios e as devorações. Absorções, *websorções*, *Abaporuas* e *Abaporedes*, por redes e ruas.

Aqui a interioridade é corporal de absorver e gritar, é espaço-temporal das manifestações na ponta da língua e dos dedos, na rede e nas ruas, absorções dos tempos e dos fusos caminhando juntos, simultâneos e coletivamente, em manifestações por todo o globo. Não queremos ser novos, pois o novo pressupõe um progresso espaço-temporal, somos e não somos e há muitas questões, reais e virtuais, porque atuais.

“Nem um meio novo, tão poderoso e interativo como a internet, é a mensagem. A mensagem constrói o meio” (CASTELLS, 2013: 96). Ao contrário, McLuhan afirma “o meio é a mensagem”. Castells inverte e afirma o ato construindo o espaço, a ação, a mensagem construindo o contexto social, e não o contexto construindo a mensagem, durante as “Revoluções Globais”, Castells relata a importância das redes sociais *online*, na internet na organização dos movimentos das redes sociais *off-line*, nas ruas, dizendo que

“Deliberaram pelo facebook, coordenaram-se pelo twitter e usaram blogs para transmitir amplamente suas opiniões e se envolver em debates. O twitter ofereceu a plataforma tecnológica para muitos indivíduos assumirem a posição de *trendsetters* do movimento. (...) as revoluções foram realmente tuitadas). Os ativistas (...) planejaram os protestos no facebook, coordenando-os no twitter, divulgando-os pelos SMS e transmitindo ao mundo pelo youtube (CASTELLS, 2013:50).

No entanto, não foi o meio que fez a revolução, foram os corpos, foi o que os manifestantes fizeram com eles e não o contrário, no uso crítico das tecnologias, das linguagens, dos meios e das mídias.

A relação das conceituações da Antropofagia de Oswald de Andrade e de outros, em relação à atualidade, repensam as definições não adequando a atualidade ao conceito, mas buscando o gesto antropofágico no atual, compreendendo o atual como real e virtual, analógica e digital simultaneamente. Assim as mídias dos manifestos e manifestações são meios, as potências, mas são os corpos que usam criticamente os meios nas manifestações políticas e nas criações artísticas, onde sua política é a estética.

3.0 ANTRÓPOFAGIA COMO TECNÓFAGIAS

No Livro *Brasil: primeiro tempo modernista -1917/1929, documentação*, encontramos o texto de Oswald de Andrade “Mundos das Letras de Antropofagia”, no qual aponta alguns roteiros possíveis da descida antropofágica em 1929. Entre essas tentativas de conceituação da noção de Antropofagia, o autor ao pergunta-se “O que é a antropofagia?” E responde “a absorção do ambiente” (ANDRADE, 1972:298).

A relação entre a Antropofagia com o ambiente, com as relações, com as conexões, os meios, nos traz uma reflexão em relação às Tecnofagias. Na tentativa de conceituação da noção de Tecnofagia, ou melhor, a conceituação de Tecnofagias no plural, o que já nos apresenta uma de suas possíveis noções, numa ciência do vestígio errático entre as noções de antropofagia, que buscamos ao longo da obra de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, entre outros. Isto é, se na Antropofagia encontramos roteiros possíveis de conceituação, isto é, muitas respostas de um mesmo autor, assim como suas absorções de outros autores como Mário de Andrade e Oswald Costa.

A Antropofagia, no singular pressupõe muitas respostas e muitos caminhos nas suas tentativas conceituação, isto é, a multiplicidade contida nesse termo, ainda que no singular. Nas Tecnofagias, no plural, já no nome, no termo, encontramos a pluralidade de sua conceituação. Portanto, seguindo a pergunta de Oswald de Andrade sobre o que é a Antropofagia, perguntaríamos o que são as Tecnofagias? Uma resposta possível seria a absorção dos meios, a absorção das mídias. Outra: as absorções dos meios, das mídias, entre as mídias, uma espécie de *mídiófagia*. Outra: as absorções nos meios e nas mídias.

Há a(s) antropofagia(s) como tecnofagia(s), as antropofagias como tecnofagias e a relação entre a(s) Antropofagia(s) de Oswald de Andrade e as Tecnofagias de Giselle Beiguelman, todas no plural. No entanto, Giselle Beiguelman que diz aproximar-se mais do pensamento marioandradino e glauberiano que do pensamento oswaldiano. As Antropofagias e as Tecnofagias aqui, buscam a partir do pensamento de Bernard Stiegler (2007) da antropogênese como tecnogênese, as relações indissociáveis entre *Antropos* e *Tekhné* e, portanto, as antropofagias são tecnofagias.

Sobre a atualidade da Antropofagia, em maiúsculas, referindo-se à Antropofagia proposta por Oswald de Andrade, e a antropofagia em minúscula, referindo-se à antropofagia, assim como o a Tecnofagia em maiúscula referindo-se à exposição Tecnofagias e à conceituação de Giselle Beiguelman e a noção em minúscula, à noção de tecnofagia que desenvolvemos, e nesse caso, falamos da Antropofagia Oswaldiana, com maiúscula, e poderíamos nos perguntar sobre as antropofagias e tecnofagias atuais, reais e virtuais³⁹.

Os autores do Guilherme Giucci e João Cezar Castro Rocha argumentam sobre a relevância da Antropofagia hoje a partir da coexistência de temporalidades e tecnologias de idades distintas. Na atualidade, diante da multiplicidade de estímulos, os diversos espaços e tempos de atuação do humano antropofágico e tecnofágico, esse “cibernético avant la lettre” a que os autores se referem, o que chamaremos de *fagos situs*, onde as noções e o lugar da exterioridade e da interioridade são questionados, assim como a noção de lugar, uma vez que se trata de um espaço de relações e das relações, um lugar sem lugar determinado, um espaço criado nos encontros e através deles, nas e pelas relações, criando brechas, aberturas onde a barbárie tecnologizada atua.

A Antropofagia de Oswald de Andrade propunha a descolonização do corpo, no corpo e através dele. A idade de ouro, a partir da modernidade. Em 1945, Oswald de Andrade falava sobre o pós-modernismo e nos trazia uma possível relação entre o pensamento antropofágico e sua atualidade naquele contexto e afirmando a ida ao bárbaro tecnizado e ao matriarcado. Questiona, isto é, come, a própria Antropofagia e simultaneamente a noção de modernismo na qual os teóricos costumam aprisionar a Antropofagia, não levando em consideração as devorações e o movimento contínuos no espaço e no tempo em atuações e atualizações contínuos que chegam ao atual.

É possível pensar a Antropofagia como uma alternativa à noção de modernidade e inserir sua proposição fágica, antecipadamente ou não, naquilo que hoje, Nicolas Bourriaud anuncia como morto: o “pós-modernismo” (2009:01) e quem sabe, numa possível pós-modernidade, a qual Giselle Beiguelmann se refere na busca por uma “estética globalizante”.

³⁹ Virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado, por sua vez, de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não opõe-se ao real, mas aí atual: virtualidade e atualidade daí apenas duas maneiras de ser diferentes (LÉVY, 1996:15).

A partir das noções de redes sociais *off-line* e redes sociais *online off-line* de Castells, para designar a relação entre as ruas e a internet, partindo da ideia de que essas redes sociais criam o meio e não os meios criam essas redes, no entanto, enquanto podemos nos desconectar das redes sociais *online*, estamos sempre conectados às redes sociais *off-line*.

Citando Oswald de Andrade, pensamos esses questionamentos atuais a partir da sensível, “a sensibilidade reajustada à nova escala do mundo moderno (...)” (ANDRADE, 1990a: 22). E temos a sensibilidade reajustada à outras tantas escalas de mundos, de mundos interconectados e “globalizados”. O redimensionamento da sensibilidade e do sensorio, das noções de corpo e de presença, em escalas microscópicas das nanotecnologias e macro com a comunicação por satélite, nos apresentam esse corpo em movimento e *absorversão*, em trânsitos e atravessamentos dessas mídias, meios e linguagens e *REDEmencionando-se* por ruas e redes.

É nesse contexto que inserimos as antropofagias como tecnofagias, uma vez que após o Manifesto Antropófago (1928), diversas outras antropofagias surgiram a partir de manifestações em diversas mídias e linguagens artísticas, trazendo as atualizações e atuações da proposta fágica, não em forma de manifestos, mas como manifestações em diversos suportes, mídias e “linguagens” artísticas, se é que se pode falar em linguagens artísticas.

Maria Beatriz de Medeiros, no texto “Performance em telepresença”⁴⁰ diz que

a fala já é técnica. O grito, o grunhido, o choro também são linguagens. Porém a palavra, desde o controle das cordas vocais, passando pelo relacionar coisas e sons, os verbos, e a complexificação da linguagem, são a primeira técnica ou a técnica primeira. O corpo é o lugar desta técnica. Linguagem é técnica de comunicação” (MEDEIROS, s/ano).

Lewis Mumford pensa a técnica como linguagem, a técnica antes como expressão, com Arte, e depois, como instrumento e ferramenta, e nesse sentido, pensamos as técnicas e as tecnologias como linguagem. No entanto, para diferenciar a Arte da linguagem e da comunicação, Bia Medeiros em sua reflexão sobre a relação entre Arte e linguagem nos diz que

A Arte é linguagem, no entanto, linguagem não codificável, linguagem incompatível com palavras, linguagem irreduzível. As

⁴⁰ Disponível no site do Grupo de Pesquisa Coros Informáticos http://www.corpos.org/papers/corporificacao.html#_ftn2, acesso em 29 de setembro de 2013, as 15hs:30min).

linguagens têm por função a comunicação. A Arte é comunicação não lingüística. (MEDEIROS, s/ano).

O Bárbaro Tecnologizado por nós conceituado é a noção de bárbaro de origem grega, compreendendo a noção de bárbaro, como bárbaro *fonói*, isto é, língua, e tecnologizado, compreendendo a técnica como linguagem, e a tecnologia como o estudo das linguagens. O bárbaro tecnologizado diz respeito à relação entre línguas e linguagens.

Sobre a relação entre a antropogênese e a tecnogênese, Medeiros, no texto “Atualizações do homem”⁴¹, fala que “De um outro ponto de vista, a tecnologia, a técnica, é o elemento hominizador por excelência. Leroi-Gourhan não distingue a origem do homem da origem da técnica” (MEDEIROS, s/ano:09).

Assim todo traço, toda marca deixada pelo homem, todas as suas obras já são implantes, atualizações do homem como tal. Esta antropogênese infinita (insensata apenas se não levar em consideração o social), que procura atingir o inacessível, sempre esteve lá. Ela é a própria procura, interminável, da imortalidade do homem, ela é a procura do indizível, procura de resgate do resto. Ela é procura de encontro, encontro consigo mesmo, que só é possível, sempre permanecendo apenas promessa, através do encontro do outro, do outro-mesmo (MEDEIROS, s/ano).

O bárbaro tecnologizado, não apenas usa as técnicas, isto é, linguagens, como as pensa e as questiona no uso, como *absorversões* e *atraversamentos* de possíveis respostas, roteiros, caminhos... a Antropofagia como questão, a Antropofagia come questões, a Antropofagia em questões, não responde, pergunta. Assim como a Arte não responde. A Arte questiona, nutre-se e nutre nos questionamentos. A Antropofagia questiona e questiona-se na relação com, questiona o ambiente. Ao pensar as antropofagias como tecnofagias, as antropofagias como tecnofagias questionam, isto é, devoram, *absorversam* a Antropofagia; as tecnofagias *absorversam* e *atraversam* e a Antropofagia e as Tecnofagias, lembrando-nos sempre da noção de questionar como comer. Ao questionar(se), ao comer, nutre-se e nutre a Antropofagia e *REDEmensiona* a Antropofagia em antropofagias. Se Oswald de Andrade afirma a Antropofagia como a resposta que oferecemos ao mundo, pensamos as antropofagias como tecnofagias, como a questão que nutre e é nutrida no mundo.

⁴¹ Disponível no site do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos <http://www.corpos.org/papers/atualizacoes.html>, acesso em 14 de março de 2014, as 10hs:20min).

Quando Oswald de Andrade nega a Antropofagia, no prefácio do livro *Marco Zero* (2008a) considerando-a um “sarampão”, questiona a Antropofagia, para posteriormente retomá-la como tema de suas reflexões. O próprio autor questiona, isto é, come a Antropofagia. Põe a antropofagia em questão. Assim como questiona a modernidade onde sua proposição estava inserida, no início do século XX, para posteriormente, ao retomar a Antropofagia em seus escritos, anunciar o fim do modernismo e afirmar que já se poderia falar em pós-modernismo.

Oswald de Andrade ao afirma-se como o primeiro pós-moderno, rompe com alguns dos paradigmas da modernidade, onde a questão ao longo do Século XX era a questão hamléctica sobre o ser, *To be or not to be? That's the question!*. “Ser ou não ser? Eis a questão!”.

Oswald de Andrade questiona o questionamento hamléctico reformulando a questão a partir da semelhança fonética entre os sons *to be*, do verbo ser e estar em inglês e tupy, língua indígena onde o verbo ser não existe, permitindo a liberdade do vir-a-ser, do devir, do *voro-a-estar*, do vorar, devoro no versar.

Se Oswald de Andrade questiona o ser ou não ser Tupy, assumindo a Antropofagia, é como se ele perguntasse: “ser ou não ser indígena?” Ser ou não ser antropófago? No entanto, na língua tupy, o sentido seria “estar”⁴² ou não estar antropófago, uma vez que o verbo ser não existe nesta língua, designando a livre associação de estados e conexões *per(i)manentemente*. Portanto, ele questiona a própria noção de ser. Seja antropófago, seja Tupy, pois não são. O próprio questionamento de Oswald de Andrade ao afirmar-se Tupy, tem um duplo questionamento: a relação com os indígenas brasileiros, isto é, ao afirmar-se antropófago questiona a noção europeia e grega de antropofagia, apesar de escolher os termos gregos *Antropos* e *phagia*, ao invés do termo tupy *Abaporu*, que possui uma noção ampliada em relação ao termo antropofagia, pois não se trata de um indivíduo, mas de coletividades. Ao mesmo tempo, um questionamento da própria noção ontológica de ser, isto é, Oswald de Andrade propõe sua “odontológica”.

Sobre o concurso à Cadeira de Filosofia, na USP, Antônio Cândido em 1950 insistia para Oswald de Andrade não concorrer, pois parecia para Cândido uma situação muito técnica para a qual Oswald de Andrade não estava preparado e que poderia comprometê-lo inutilmente (...) Oswald protestava, dizendo que a Universidade tinha que se abrir, que era um direito dele, etc. Mas você não tem cultura

⁴² Em inglês, o verbo *to be* significa simultaneamente como ser e estar, ou seja, designa ao mesmo tempo estados permanentes e impermanentes do ser e não ser. Estar ou não estar? Ser e não ser não designa a oposição entre ser e não ser, ou do ser ao não ser, mas o questionamento e a indefinição sobre em qual dos dois estados ou estares em que se encontra: sou ou estou? estou ou não estou, eis a questão: as *absorções* e *atravessamentos* entre os seres e estares, *REDEmensionando* as noções de ser e estar no mundo.

filosófica organizada, dizia Antônio Cândido, imagina-se na defesa da tese Fulano (um examinador potencial, famoso pela truculência) faz perguntas em terminologias que você não domina. Dê um exemplo, retrucou Oswald de Andrade. Não sei, diz Antônio Cândido, não entendo disso, mas anda por aí um vocabulário tão arrevezado de “ser-no-outro”, “por si”, “orifício existencial” e não sei mais o quê. Mas dê um exemplo, insiste Oswald de Andrade. Bem, só para ilustrar, diz Antônio Cândido, e se ele (o examinador) pergunta pernosticamente: Diga-me V. S. qual a impostação hodierna da problemática ontológica? E Oswald de Andrade, sem pestanejar: eu respondo: V. Excia. está muito atrasado. Em nossa era da devoração universal o problema não é ontológico, é odontológico (CÂNDIDO, 1995:83-84).

Nesse sentido, Eduardo Viveiros de Castro se aproxima de Oswald de Andrade quando no texto em entrevista à Luísa Elvira Belaunde, publicada originalmente na revista *Amazonia Peruana*, em 2007, com o título “O perspectivismo é a retomada antropofagia oswaldiana em novos termos” afirma a relação entre a Antropologia Imanentista e a Antropofagia e consideramos a proposta do perspectivismo em Viveiros de Castro como um conceito da mesma família política e poética da Antropofagia de Oswald de Andrade, pois o antropólogo atente ao chamado de Oswald de Andrade em seu testamento sobre a filosofia do primitivo aos antropólogos, aos sociólogos sobre essa cultura sofisticada que é a antropofagia e, portanto, como o “perspectivismo é a retoma-da da antropofagia oswaldiana em novos termos” (2007:129).

Não o compartilhar como modelo, como regra, mas o compartilhar como roteiros nas ruas e nas redes, o compartilhar como caminhos a performar, percorrer, perfazer, per(i)manente.

É a noção de Barbárie Tecnizada, onde as noções de barbárie e a técnica são compreendidas como línguas e linguagens conforme formulado para o bárbaro tecnologizado. Pensamos a noção do bárbaro *fonói* e das glossolalias, *glossa alea jacta sum*. Bárbaros não como a noção grega de bárbaro *fonói*, que não compreende a língua do outro e o aniquila, mas que compartilha sua língua com o outro e alimenta-se das línguas. Glossofagias. O bárbaro como glossófago⁴³, que alimenta e alimenta-se com a língua, e neste caso, nutre línguas e de línguas, e tecnizado, compreendendo técnicas como linguagens. Os tecnófagos alimentam e alimentam-se de linguagens. Portanto, a noção de antropofagia como a absorção e aniquilamento do outro para possuir sua força é reformulado por absorções mútuas, absorve e versa, absorversar(se) a atravessamentos entre línguas e linguagens na relação. *O Pensador* se torna *Abaporu*, que se transforma

⁴³ Glossófagos são aqueles que alimenta-se com a língua, mas nesse caso, nutrem e nutrem-se de línguas e nas línguas e linguagens, através da ponta das línguas, ponta das linguagens, pontes entre línguas e linguagens, a língua de ponta, a ponta da linguagem, entre línguas e linguagens, sabores e saberes nas pontes entre línguas.

em cadeirante manifestante que, se vestido com o exoesqueleto, chuta a bomba ou “fala” inglês na tela do vídeo, *AbapoREDES*.

As antropofagias como tecnofagias como compartilhar, conforme a releitura de Evando Nascimento da Antropofagia, falam do processo de criação nas redes e nas ruas, também nos espaços institucionais. Ao compartilhar línguas e linguagens, *absorversando* e *multiversando*, nutrindo-se e nutrindo, “comendo juntos”. O artista, ser de língua e linguagem, por que voz, por que come, por que fala, por que canta, por que órfico, porque metam(órfico), porque atua *online* e *off-line*.

Questionando a afirmação de Giselle Beiguelman na entrevista, em anexo, sobre a “Antropofagia como uma tradição brasileira”. Ao afirmar a Antropofagia como um modelo, ou uma tradição, matamos sua potencialidade poética de *absoversão* continua e questionamento de si como modelo. Assim como a Arte não se deixa capturar em linguagem, é linguagem não codificável, ou como Bia Medeiros diz, “comunicação não-linguística”, a Antropofagia não se deixa capturar em um único tipo de dieta.

Além disso, as tecnofagias, no plural assim as antropofagias, no plural, pois partimos da noção de antropogênese como tecnogênese, portanto, as antropofagias como tecnofagias, isto é, as tecnofagias como antropofagias, pois nesse caso, não se trata de determinações um sobre o outro, mas de relações entre o humano e o técnico, para além dos antropocentrismos e tecnocentrismos, mas no compartilhar entre línguas e linguagens e seres de língua e linguagem.

A questão da antropofagia seria a energia, a alimentação, absorção de energia, pensando a noção de matriz, não como origem, mas como matriarcado, como geração de energia, energia motriz, como movimento, e energia nutriz, como alimentar, não somente comer o outro, mas como diz o próprio Evando Nascimento, “elaborar-se com o outro, comer, ser comido, mas sobretudo dar de comer, comendo junto” (NASCIMENTO, 2012: 361). Não somente transformando energia, convertendo, mas com versando. É essa a noção de antropofagias, no plural, que pensamos. É a partir da análise das múltiplas fagias que questionamos a Antropofagia hoje, isto é, comer as antropofagias e alimentá-las. Nutrir-se e nutrir as antropofagias, comer e questionar as antropofagias no atual, no atuar o atual, o comer atual, atuar o e no atual fagicamente.

Nascimento (2012: 360) propõe uma outra questão: *Tupy or not Tupy? That's the question!* Ao deslocarmos a nossa atenção da pergunta para a exclamação, questionamos a questão do enunciado e apontamos o ato de questionar, em duplo sentido agora, compreendido tanto como questionar quanto como comer. Reelaborando

a frase, a palavra questão torna-se a questão, a questão à que se refere agora é ao próprio questionar. O questionar como questão. O questionar come a questão, alimenta-a e alimenta-se dela. O questionar como comer e o comer talvez não seja mais a questão. Mas como comemos? Como questionamos?

E agora a questão como e come questão. Se apenas substituirmos a questão por comer, no enunciado, e esse continuar a se referir à interrogação sobre ser ou não Tupy, a frase torna-se *Tupy or not tupy? That's the eat!* “Ser ou não ser Tupy? Eis a devoração!” No entanto, se deslocarmos a palavra questão, da referencialidade ao questionamento ontológico sobre ser ou não ser Tupy e substituirmos o Tupy por questionar, isto é, por comer, a frase torna-se *question or not to question? that's the question! Questionar ou não questionar? Eis a questão!* Em sua dupla acepção de questionar e comer! Eis a comilança! Ser ou não ser? Eis a devoração! Ser e não ser, eis as odontologias, não mais o comer, nem o ser, mas como comer, como ser? Comer não para aniquilar o outro, ser não para afirmar-se diante do outro, *comer com e ser com outros*. Na relação. Das ontologias relacionais, as estéticas relacionais, as odontologias.

No espetáculo *Hamlet – Processo de revelação* do Coletivo Irmãos Guimarães⁴⁴, o solilóquio de Hamlet sobre o ser ou não ser é questionado pelo ator Emanuel Aragão, revendo a tradução do tão citado *To be or not to be? That's the question!* *that's* refere-se à *aquela*, portanto, não seria *esta* a questão, mas *aquela*, a que se segue, portanto, para o ator, não há a pergunta sobre ser ou não ser, não há interrogação, mas a afirmação, *To be or not to be, that is the question*: ser ou não ser, a questão é a seguinte, ou mesmo estar ou não estar, a questão é a seguinte”: e inicia o seu monólogo.

Apesar dos problemas de tradução do inglês dos textos de Shakespeare, no próprio Manifesto Antropófago, a célebre frase não trata de uma pergunta, mas de uma afirmação: “*Tupy or not tupy, that's the question*” (ANDRADE, 1928).

Em cena, ambos os enunciados, modificam toda a compreensão deste solilóquio e, portanto, pensando de tal maneira, *Tupi or not Tupi, that's the question: ou that's the answer*: qual seria a questão? *HAMLETupy*.

Oswald de Andrade não se pergunta ou nos pergunta sobre Ser ou não ser Tupy? Esta não seria a questão! Oswald de Andrade questiona o questionamento hamlético reformulando a questão a partir da semelhança fonética entre os sons *to be* e *tupy*.

⁴⁴ O espetáculo *Hamlet – Processo de revelação* do Coletivo Irmãos Guimarães que fez parte da 16ª. Edição do Festival internacional Cena Contemporânea em Brasília.

Oswald de Andrade, desloca o enunciado para o questionar e para todas as questões anunciadas no Manifesto.

Oswald de Andrade questiona-se e questiona a questão ontológica de Hamlet sobre ser e não ser, comendo a ontologia e multiplicando-as em “odontologias”, não questiona sua ontologia, suas ontologias são odontologias, pois para além dos entes, das essências, pensa nos entres, com a boca, língua, linguagem e dentes, manducação com o corpo todo. *Tupy or not tupy, that’s the question:* e o que vem em seguida no Manifesto Antropófago seriam todas as questões! Podemos pensar em diversas formulações para a Antropofagia atual, no entanto, a própria Antropofagia seria a questão, como diz Nascimento “antropofagia em questão”, e o gesto fágico, questionar como comer, mas a questão seria a questão, questionar os meios, as mídias, nos usos, questionando e atualizando, no atual, real e virtual, atuamos e atualizamos o gesto antropofágico. *To byte or not to byte, that’s the question: the question is the question, online and off-line.*

Partindo da noção de “questão como comer”, isto é, a devoração ontológica, ou odontológica do ser ou não ser e do foco na própria devoração, podemos pensar os temas propostos por Evando Nascimento sobre o comer hoje, sobre a Antropofagia hoje. Ao pensar a “Antropofagia em questão”, ou seja, a Antropofagia em devoração, a Antropofagia devorada, mesmo a ideia de comer a Antropofagia, como processo dinâmico da própria Antropofagia. Antropofagia como questionar, absorção crítica. A absorção crítica das antropofagias, nas antropofagias, questionando e questionando-se primeiramente, ainda que continuemos pensando sobre o que comemos, a partir de uma absorção crítica, deslocamos a questão para o “como comemos?”

Derrida expõe que toda a *questão* é uma forma de comer (...) ou antes de dar de comer. É o Bem que se dá a comer tornando-se nutriente, quando se compartilha a linguagem com o outro. Nunca se come, ou nunca se deveria comer só. Comer é partilhar a comida, no respeito ao outro enquanto outro, sabendo que no instante mesmo em que se tenta (simbolicamente) devorá-lo a introjeção substancial jamais se completa de todo (NASCIMENTO, 2011:360-361).

A questão que se coloca não seria somente em relação à absorção crítica da alteridade, quem ou o que absorvemos, as *absorversões* e os *atraversamentos* entre corpos, devoramos em nossas relações com outros, mas com quem comemos? Como comemos. E ainda, o que damos de comer? Como se dão essas devorações e como a Antropofagia vem sendo questionada, comida, multiplicada hoje? E para tanto, permito-me transcrever a longa citação de Evando Nascimento sobre a palavra devorar:

Já notaram sem dúvida a recorrência do léxico da devoração (“devorar”, “devorante”): A besta seria devorante e o homem

devoraria a besta. Devoração e voracidade. Devoro, vorax, vorator.(...)” Éis a questão! “apropriação pela boca, dos dentes, da língua e da violenta precipitação de morder, em deglutir, em engolir o outro, em pô-lo dentro de si, (...) mas o que transita pela devoração interiorizante, pela oralidade, goela, dentes, garganta, glote e língua – que são os lugares do grito e da palavra, da linguagem – pode habitar este outro lugar do rosto ou da face, que são as orelhas, os atributos auriculares, as formas visíveis, audiovisuais, portanto do que permite, não apenas falar, mas entender e escutar. O lugar da devoração é também o lugar que se transporta a voz, é o topos do porta-voz, é, numa palavra, o lugar da vociferação. Devoraração, vociferação, eis, na figura da figura, no rosto em plena cara, mas também na figura como tropo, eis, a figura da figura, a devoração vociferante ou a vociferação devorante. Uma, a vociferação, exterioriza o que se come ou devora ou interioriza, a outra, inversa ou simultaneamente, a devoração, interioriza o que se exterioriza ou profere. E tratando-se de devorar, de proferir, de comer, de falar e portanto de escutar, de obedecer recebendo dentro dos ouvidos (...) (NASCIMENTO, 2011: 355).

“Questionar como comer”, se daria na relação, não em relação à, mas na relação com, na alteridade, quando questiono, absorvo e verso a perspectiva do outro, devir e de-*vor*o, como, absorvo e verso, voz, fala, grito, e ouço, na relação.

A noção de *vor*o como sufixo e como radical nos traz uma dupla acepção do termo, a interioridade e a exterioridade simultaneamente, assim como o questionar, como pôr em questão, como falar, ou agir, atuar sobre o gesto do outro, e sobre o como comer, nutrir-se da fala, do gesto do outro, na relação com, e versar sobre. *Voro*, apresentado por Evando Nascimento traz a interioridade e a exterioridade simultaneamente, além de questionar a separação entre o dentro e o fora afirmando a relação e na relação à constituição odontológica.

Como sufixo, *vor*o designaria ainda a substância da qual me alimento. Por exemplo, carnívoro, designando aquele que se alimenta de carne, mas ao mesmo tempo, Evando Nascimento traz a noção de que o termo também designaria a voz, o vocalizar, canto, aproximando-se da noção apresentada por Eduardo Viveiros de Castro a partir da Antropologia Imanentista, onde apresenta a relação entre “o diálogo, o cantar, o falar, o comer no ritual antropofágico e o “pensar como sua forma de comer”. Podemos aproximar a noção de *vor*o, isto é, a voz, fala, canto, grito, gemido, exterioridade, de comer, absorver, alimentação, com a forma de pensar e se relacionar no mundo:

O “modo de falar” de Cunhambebe determinava seu modo de comer, que era modo de pensar. Não se trata aqui, portanto, nem de um imaginário “virar jaguar”, nem de um “fazer como” o jaguar, mas talvez um virar-jaguar, onde “jaguar” é uma qualidade do ato, não do sujeito. De resto, Cunhambebe não disse ser um jaguar, visto que em sua língua o verbo ser não funciona como cópula proposicional; propôs apenas: jauára ichê, jaguar eu. O mundo tupi está cheio dessas onças (VIVEIROS DE CASTRO, 1986: 626).

Ao pensar a noção de virar-jaguar, penso no devir-jaguar, conforme o próprio Eduardo Viveiros de Castro para quem “o que se devora, é então o devir (...)” (CASTRO, 1986:654), isto é, o que se devora não é a substância, a carne, mas os devires dos e nos encontros. Pensamos em um neolo(r)gismo para a relação entre o *voro* e o *devir*, em um possível devir-*voro*, não como um virar, tornar-se, mas talvez como um vir-a-ser. No entanto, não havendo a noção de ser, como cópula proposicional, um vir a estar, um *voro-estar*, *vorestar*, estar em *voração*, simplesmente *devoro*. *Voro* ao mesmo tempo, voz e comer, interioridade e exterioridade simultaneamente. De *voro* em *voro*, devoro. *Voro online*, *voro off-line*, *voro* órfico. *Voro* línguas e linguagens. *(De)vora* ações, absorve e versa, *absorversa* em *vorações*.

(...) a Pessoa Arawete (/TG) não propriamente "existe": enquanto devir, ela não é; enquanto relação móvel entre termos, ela é um "entre" (um entre-dois), não um ente (VIVEIROS DE CASTRO, 1986:118).

A noção de devir-*voro*, ainda pode ser pensada a partir da ideia de Viveiros de Castro de que o que se absorve na antropofagia não seria carne, mas os devires, portanto, a noção devir-*voro*, seria compreendida simultaneamente como comedores de devir e devir-*voração*.

Oswald de Andrade nos apresenta no Manifesto Antropófago “só podemos atender ao mundo orecular” (1928), isto é, no manifesto, não apenas come-se, fala-se, mas pensa-se a importância do ouvir, remetendo-se ao mundo “orecular”. Se come com os ouvidos.

Tomemos como tentativa apenas dois traços com generalidade bastante para definir aspectos comuns à sua personalidade humana e literária: devoração e mobilidade. Devoração não é apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo (CÂNDIDO, 1995:88).

Partindo da afirmação de Antônio Candido de serem as duas principais características da vida e da obra de Oswald de Andrade a devoração e o movimento, faremos uma comparação de Oswald de Andrade com o *Abaporu*.

Oswald de Andrade, ao escrever o Manifesto Antropófago, manifesta o antropófago, no entanto, partindo a relação entre a imagem do *Abaporu* que ilustra o Manifesto e o fato da imagem do *Abaporu* segundo a montagem de Zé Celso da Macumba Antropófaga, realizada em pelo Teatro Oficina, 2011, a comparação entre o corpo de Oswald de Andrade e o corpo de *Abaporu*, no traz questão da corpo e da presença com as técnicas artísticas, pois seria o corpo de Oswald de Andrade que teria

inspirado Tarsila do Amaral a pintar o quadro *Abaporu*. O autor não apenas escreve o manifesto, mas a partir da ilustração de Tarsila, manifesta o *Abaporu*.

Se a Antropofagia foi um movimento organizado de pôr em movimento o movimento e a devoração, as antropofagias como tecnofagias e as *absorversões* e os *REDEmensionamentos* atuais e seus *atraversamentos*, são as absorções em movimento dos movimentos *atraversando* as ruas e as redes e *atraversado* nas ruas e nas redes, nutrindo e sendo nutrido pelas conexões em relação direta nas ruas e mediada na internet, simultaneamente e os *REDEmensionamentos* dos corpos e presenças na relação com outros corpos e presenças diretas e mediadas.

O movimento manifesto em ato, no atuar e no atual, no atuar o atual, não no novo, nem de novo. Manifestar o antropófago, manifestar o *Abaporu*, e sua plasticidade corporal, de colocar(se) em movimento e movimentar um programa e uma prática. Manifesto vozes, manifesto fome, manifesto questões; como e falo, e como falo! Como e grito e como grito! Manifesto a ação. Calor. Ouço. Como vozes. Como gritos. Como silêncios. O mandar orecular.

Laymert Garcia dos Santos na *Revista Azougue - encontros*, nos fala da relação entre a antropofagia e tecnologia a partir da noção de virtualidade no ritual antropofágico, apontando a relação com as tecnologias analógicas e digitais, a relação entre o real e o virtual no atual, como as conexões entre antropologia e tecnologia hoje e, portanto, seguindo o pensamento de Viveiros de Castro, entre antropofagia e tecnologia, pois Santos compara o Xamã⁽⁴⁵⁾ como o primeiro tecnólogo, no entanto, para além dos tecnoxamanismos, a comparação nos traz luz à questão das virtualidades no real, as mediações nos espaços reais em relação às virtualidades do ciberespaço, no atual:

Para mim o pensamento indígena é tão sofisticado quanto o pensamento cibernético. É sofisticado porque eles têm uma outra maneira de lidar com o virtual, que não é a nossa. Se você lê Gilbert Simondon, por exemplo, descobre que ele não vê uma diferença muito grande entre a postura do tecnólogo que atualiza as potências do virtual na máquina e a maneira com que o xamã atualiza os potenciais do virtual em sua própria atividade ritual, porque de certo modo o xamã é o primeiro tecnólogo. O xamã é aquela figura que, numa sociedade selvagem, vai se aventurar no terreno do pré-individual, para trazer para sua comunidade uma atualização de potências e de

⁴⁵ A pesar de na relação entre Arte, ciência e Tecnologia, Gisele Beiguelman não concordar com as práticas que chama “tecnoxamânicas”, a relação entre Arte, ciência, tecnologia e magia, é apresentada por Zé Celso no texto *Macumba Antropófaga*, o espetáculo que considerei que manifestou em espetáculo transmitido pela internet a suas atuações e atualizações do manifesto antropófago, conforme minha pesquisa de mestrado “*Macumba Antropófaga como manifestação da ciber-bárbarie Tecnologizada*, 2011”.

forças do virtual com as quais ela não sabe lidar sozinha. Ele é o canal, o vetor. E hoje, o sujeito que trabalha criando software livre, por exemplo, para mim, está atualizando potenciais do virtual, fazendo exatamente um movimento que é paralelo a esse. Os índios desenvolvem a relação atual-virtual de uma outra maneira, e está na hora de começarmos a compreender que isso é precioso (SANTOS apud COHN, 2006/2008:284-285).

Nesse sentido, Santos, assim como Viveiros de Castro com o Perspectivismo Ameríndio e com a noção de “ontologias relacionísticas”, no plural, nos apresenta modos de configuração da virtualidade, na relação, na alteridade. Para o autor, “relação de alteridade na cultura brasileira parou no modernismo”. Assim, para Santos, ainda que Oswald tenha formulado a relação entre a antropofagia e tecnologia a partir da noção de Bárbaro tecnizado, “Oswald, com toda sua antropofagia, não tinha noção de que a cultura ameríndia lidava com o virtual. Não desse modo, mas Oswald era sensível à questão das potências que eles tinham” (SANTOS apud COHN, 2006/2008:285). Portanto, a relação entre a noção de antropofagia como tecnofagia, no atual, na relação entre o real e o virtual, analógico e digital, nos parece bastante relevante em relação à própria noção de ida ao Bárbaro Tecnizado, no qual, podemos alcançar a partir de valores indíginas, outras formas de pensar a virtualidade em relação às tecnologias de comunicação e informação, mais especificamente a internet.

Em sua “Antropofagia Devorada” tanto a Antropofagia de Oswald de Andrade quanto a antropofagia ritual, Evando Nascimento ao questionar, ao devorar as antropofagias, com maiúscula e com minúscula que havia sido devorada por Oswald de Andrade, põe a Antropofagia em movimento e devoração e questiona a própria carga de violência de ambos os gestos manifestos, propondo outros roteiros, outros apetites, para a atualidade da Antropofagia de Oswald e da antropofagia. Afirmamos as antropofagias como tecnofagias nesse sentido.

No livro *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em Cena*, Evando Nascimento questiona a Antropofagia e a carga de violência que esse termo traz ao longo da história, e a questão que coloca é “se haveria um modo diferente de se relacionar com o outro (autóctone ou não, europeu ou não) que não implicasse simplesmente devorá-lo? ” (NASCIMENTO, 2012:331).

As vocalidades de *voro* nos trazem ainda a relação de conversar, versar com e converter, verter. A palavra verter tem carga e motivo para questionarmos a proposição de uma vertente tecnofágica. Portanto, pensamos uma versante, no sentido de versos, versões, versar, mas principalmente proposições de um pensamento multiversal, no

lugar de qualquer tipo de afirmação de universalidade, a menos que essa universalidade uma versões e versões, e desses encontros, *multiverse*.

Ao unir versões e versões, multiversos, as absorversões e os atravessamentos nas ruas e nas redes não apenas absorvendo, mas nutrindo-se e nutrindo em movimento amplia a noção de antropofagias como tecnofagias e REDEmensiona os corpos e presenças na relação com diversos seres e materialidades reais e virtual, *online* e *offline*, incluindo as relações entre os animais, as plantas, os minerais e os objetos construídos como as máquinas e suas conexões e operacionalidades.

Voro é gesto de *voro*-ação, devoração, ao contrário da Antropofagia, que fala da absorção da exterioridade, ao contrário da *Regurgitofagia* que fala sobre a exteriorização daquilo que é absorvido, ao contrário da *Coprofagia* que fala da reabsorção daquilo que não foi digerido, ao contrário da iconofagia, da digitofagia e do digestivo digital disgesto, como gesto e como digestão.

No atual, ao questionar a Antropofagia, assim como as Tecnofagias questionam as Antropofagia de Oswald de Andrade e a noção clássica de antropofagia ao atuar o atual e *REDEmensionar* a antropofagia tecnológica atual não em um sentido único, como Tecnofagia, no singular, mas afirmando a multiplicidade da Antropofagia e da antropofagia tecnológica atual e deixando-a seguir por roteiros plurais, como Tecnofagias, no plural. A questão desloca-se do ser, para a própria questão: questionar como questão, questionar a questão e questionar como/come/com/em/ questão. Ao compreendermos a questão como questão e o ato de questionar como comer, absorver, nos aproximamos da ideia de absorção crítica da outra proposta por Oswald de Andrade e do uso crítico das tecnologias e das mídias das Tecnofagias de Giselle Beiguelman.

4.0 TECNOFAGIA(S) / TECN0F4614(5)

Durante a pesquisa de mestrado, eu “encontrei” o termo tecnofagia, ainda no singular, pensando numa Antropofagia tecnológica, e quase matematicamente recombinao todas as possibilidades que poderia criar sentidos a partir de recombinações de radicais e prefixos com esse sufixo *fágico*, buscando um vocabulário, muitas vezes até prolixo e excessivo com esse sufixo, mas como exercício de linguagem, de um vocabulário e uma língua *fágica*, um exercício *fágico* dentro da

própria língua e compreendendo as tecnologias como linguagens, cheguei à noção de tecnofagia, já em minúsculo, mas ainda no singular.

Quando descobri que esse conceito já existia, que tinha sido o título de uma exposição em São Paulo que chamou *Tecnofagias*, em maiúscula e no plural, busquei entender o que a curadora entendia por tecnofagia, ou melhor, por tecnofagias, no plural? Porque tinha uma visão muito ampla dessa ideia e havia encontrado alguém que já tinha cunhado o conceito e que era o achado da pesquisa.

Sabemos cada vez mais de que esse sufixo, por princípio, não pode ter um sentido único, por estar em constante nutrição, alimentação, mistura. A partir da entrevista que fiz com Beiguelman e com alguns dos artistas que participaram dessa exposição, afirmam a ideia de *fagia* que se compreende no plural, não apenas várias *fagias*, mas a própria *fagia* plural, deixando-se nos *atraversamentos* e *absorversões*, multiplicar-se e *multiversar-se* a cada nova conexão, em multiplicação contínua *REDEmensiona-se* em obras, *REDEmensiona* as obras na relação com os corpos e presenças, ao invés da noção de Tecnofagia, no singular e em maiúscula, que quer-se como totalidade.

A partir da análise da exposição *Tecnofagias* e de entrevistas realizadas com alguns dos artistas participantes da III Mostra 3M, assim como outros artistas que tematizam ou utilizam as tecnologias num viés antropofágico, buscamos analisar as *fagias* de cada um, não tentando uniformizá-las ou reduzi-las, mas ao contrário, tentando mostrar a irredutibilidade da Antropofagia a uma vertente e sua característica múltipla em versantes, como o próprio título da exposição sugere, ao colocar *Tecnofagias*, no plural, ao invés de uma única noção de tecnofagia.

No entanto, partimos da análise da conceituação de *Tecnofagias*, de Giselle Beiguelman, que complementa a noção de tecnofagias, em minúscula, que desenvolvemos para diferenciar do termo de Giselle que teve seu início antes da exposição *Tecnofagias*, de 2012, mais especificamente a partir da 8ª. Edição do Prêmio Sergio Motta em 2009, onde foi curadora e diretora artística, e começa a desenvolver sua tese sobre as possíveis *Tecnofagias*, a partir das análises das obras selecionadas e premiadas nesta edição e percebe uma característica em comum entre as obras, uma maneira que chama de tecnofágica em suas criações.

4.1 RUMO ÀS TECNOFAGIAS

A noção de tecnofagias foi desenvolvida pela artista e curadora Giselle Beiguelman a partir das obras de diversos artistas, portanto, o conceito é desenvolvido a partir da produção artista e ao longo dos anos de 2008 à 2012, quando realia-se a Exposição Tecnofagias no instituto Tomie Ohtaki, portanto, parte das artes e das obras, da produção poética da Arte e Mídia para desenvolver sua noção de Tecnofagias. Na chamada do 8º Prêmio Sergio Motta Giselle diz que ser o prêmio é:

voltado a criadores que operam na interface entre Arte e novas mídias, em campos como: Artes interativas (ambientes imersivos, instalações interativas, games); Arte/ciência (vida artificial, Arte transgênica, bioArte, robótica, inteligência artificial, nanoarte); Artes do corpo (videodança, videoperformance, dança digital e live DJs e VJs); Artes sonoras (composições digitais, eletrônicas ou eletroacústicas, instalações sonoras); animação digital (vídeo, instalação, dispositivos, animação, simulações) visões de rede (ciberliteratura, poesia visual e sonora, web Arte, dispositivos móveis, mídias locativas).

No entanto, segundo Giselle Beiguelman, essas “modalidades” não funcionaram como “categorias de inscrição, mas como indicadores das possibilidades de conjunção entre Arte, ciência e comunicação”. Foi o que a curadora chamou de “conjunção entre esses campos” o que interessou para a seleção das obras.

Ao visitar o site do Prêmio Sergio Motta⁴⁶ na busca de mais informações sobre os artistas e as obras que fizeram parte dessa possível “vertente tecnofágica”, verifiquei que dos 286 artistas inscritos para a seleção do *8º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia*, foram escolhidos 34 artistas para concorrerem aos prêmios de 2009, e entre esses 34 indicados, 8 deles participam da exposição *Tecnofagias* em 2012.

Entre os indicados em início de carreira, Jarbas Jácome é o único que participa da exposição *Tecnofagias*, já entre os indicados na categoria meio de carreira, outros sete artistas participam da exposição *Tecnofagias*: Arthur Omar, a dupla Gisela Motta e Leandro Lima, Lucas Bambozzi, Mariana Manhães, membro do coletivo Gambiologia, Martha Gabriel, Raquel Kogan e a dupla Rejane Cantoni e Leo Crescenti.

⁴⁶ Disponível em <http://ism.org.br/8psm/selecionados-8%C2%BApsm/>, acesso em 14 de setembro de 2012).

No texto “Rumo às Tecnofagias (Tendências da Criação em Arte Digital no Brasil)⁴⁷”, (2009) Giselle Beiguelman afirma o traço e a característica em comum entre as obras premiadas e os artistas selecionados, seu modo de criação a partir do “fato do escopo de sua produção definir-se no campo das estéticas tecnológicas”. Ou seja, a relação entre as estéticas diversas utilizadas na criação de cada obra, especificamente o que chama de “estéticas tecnológicas” em relação à uma antropofagia tecnológica ou tecnofagia, ainda no singular:

E é justamente o caráter “desfeitchizado” e pouco domesticado em relação às diretrizes do mercado de Arte e de tecnologia o que mais chama a atenção no grupo de artistas selecionados e premiados nesta 8ª edição. (...) Acima de tudo, há nesse grupo, uma tendência de uso crítico das mídias que parece anunciar uma vertente tecnofágica, ou de antropofagia tecnológica. Essa tendência pode ser um primeiro esboço de uma nova prática estética que opera pela combinação de dispositivos *high e low tech*, práticas de circuit bending, remodelagem de equipamentos e integração de mídias de idades variadas.

No texto “Tecnofagias emergentes na Artemídia.br”, publicado na *REVISTA MARGINALIA+LAB #01*⁴⁸, sobre a 8ª. Edição do Prêmio Sergio Motta, a artista ainda fala sobre o que chama de “geração tecnofágica”:

Produções recentes de artistas brasileiros, como *Mobile Crash*, de Lucas Bambozzi, e *Crepúsculo dos Ídolos*, de Jarbas Jácome, e ações de coletivos, como Metareciclagem e Gambiologia.net, indicam uma emergente tendência tecnofágica. Profundamente marcadas por procedimentos de ressignificação do cotidiano e estratégias micropolíticas, essas práticas artísticas têm estabelecido um recorte particular do Brasil no campo das estéticas tecnológicas atuais e em especial nas modalidades da Artemídia mais recentes: as Artes em rede e os usos criativos de software livre.

A relação entre as interfaces e as interações tecnofágicas, na análise das obras da exposição, a relação entre o corpo e as obras e as tecnologias usadas em cada uma delas. Mas também há relação com as mediações, as interações, *atraversamentos* desses corpos com as tecnologias, como o Grupo Corpos Informáticos nas performances em telepresença e os corpos em suas diversas materialidades na relação com as tecnologias, isto é, linguagens.

Pensamos as tecnofagias, no plural e em minúscula, como conceito expandido e expandindo-se nos *atraversamentos* e *absorversões*, *REDEmensionando-se*, ao incorporá-la à discussão sobre a barbárie tecnologizada e a ciber-barbárie tecnizada,

⁴⁷ A íntegra do texto acima encontra-se em anexo.

⁴⁸ Disponível em <http://www.marginaliaproject.com/lab/magazine/002/>, acesso em 12 de outubro de 2015, às 22hs.

como *modus operandi*, como gesto antropofágico e tecnofágico entre as Artes, a ciência e as tecnologias digitais e analógicas, atuais, onde técnicas e tecnologias artísticas, científicas, informacionais e comunicacionais devoram técnicas e tecnologias artísticas, científicas e comunicacionais digerendo outras.

Por sua vez, Giselle Beiguelman (2009) argumenta que uma vertente tecnofágica nas Artes digitais termina por se constituir como classe produtora, não por opção exclusiva, mas por opção inclusiva de seus feitos e restrição do acesso aos meios de produção pelas classes vetoriais. Estas são formadas por aqueles que controlam os vetores de telestesia, ou seja, as linhas sem posição fixa dos modos e meios, atuais e virtuais, de percepção à distância, de objetivação e comunicação da informação. (...) Para a autora, essa disputa é necessária para que tecnófagos autofagiem sua própria condição de classe a partir da absorção da noção de propriedade. Além disso, a tecnofagia deve ser entendida como prática irrestrita, que independe da ação dos tecnófagos, e envolve toda ruptura, seja dos códigos da telemática, seja das barreiras ao fluxo interterritorial.

A expansão da conceituação pessoal de Beiguelman de Tecnofagias para a noção de tecnofagias, para além da “arte digital”, não restrito às atividades que são diretamente ligadas à computação e às telecomunicações, mas nos *atravessamentos* e *absorversões* entre o analógico e o digital, se apresenta dentro dos contornos mais amplos da concepção da tecnologia, no âmbito da Arte e do pensamento filosófico, que abarcam a ação e o interesse social, além da parafernália dos circuitos eletrônicos e dos códigos, que estabelecem uma relação entre materialidades distintas, materiais variados, eletrônicos e virtuais, sejam reciclando, coprofagicamente os restos e excessos do consumo da produção industrial, na antropofagia carnal, corporal, ambiental, digital, virtual e atual.

Em entrevista à Paula Alzugaray, para a *Revista Isto é*, 2012, sobre a III Mostra 3M de Arte Digital, que teve como título Tecnofagias, Giselle Beiguelman apresenta algumas noções desse conceito Tecnofagias:

afirma ter tomado “Glauber Rocha como o grande modelo tecnofágico da exposição”, “Glauber e sua iluminação zenital do sertão. Aquela é uma estética que não conjuga com a ideia de um Brasil precário e não nega a cultura de massa contemporânea”, completa ela. Tecnofagia é Glauber, é carnaval, praia e é vida digital”.

Em entrevista à Manu Melo Franco⁴⁹ (2010), diz que “o cibridismo, originalmente, na definição do arquiteto Peter Anders, é a projeção de elementos virtuais no mundo real”. No entanto, a autora utilizaria essa definição de uma forma

⁴⁹ Publicado originalmente em <http://www.forumfoto.org.br/giselle-beiguelman/>, acesso em 29 de outubro de 2015, às 20hs.

uma pouco distinta, entendendo o ciberismo como “uma intersecção entre redes *online* e *off-line*”. Para Giselle a noção de realidade aumentada seria “uma linha de pesquisa da computação que busca a criação de ambientes que envolvem elementos da realidade virtual e real”. Nesse sentido, a realidade aumentada, poderia ser compreendida “como uma dimensão do ciberismo”. Giselle afirma o cotidiano como já sendo híbrido, a partir do momento em que viveríamos entre redes *online* e *off-line* e “os recursos de realidade aumentada atenderiam a essa condição emergente, permitindo, por exemplo, acessar informações adicionais sobre um determinado lugar, utilizando aplicativos instalados no celular” (BEIGUELMAN: 2010).

Na edição Número 2 da *Revista Select*, no texto “América Tecnofágica: Reciclagem, apropriação e politização das mídias marcam Arte”⁵⁰ por Giselle Beiguelman falando sobre as Tecnofagias na Artemídia, ao apresentar a noção de uma América Tecnofágica, a partir da análise das criações do brasileiro Dirceu Maués, do colombiano Edwin Sanchez e do mexicano Arcangel Constantini, fala que a “Artemídia latino-americana devora tecnologia para globalizar conceitos”, no entanto, trataremos exclusivamente da obra do artista brasileiro, por fazer parte da exposição Tecnofagias, em 2012.

Beiguelman afirma as tecnofagias a partir da relação da interação na Arte mídia. A autora diz ser

senso comum associar a Artemídia com a interatividade. Mas interação tornou-se palavra tão recorrente no dia a dia que virou um conceito Bombril: serve para tudo e não define ou qualifica nada, especialmente do ponto de vista estético. Jorra interação por todos os poros da contemporaneidade. Basta ligar a televisão, o rádio, o computador, o celular e lá está a tal da interatividade a nos espreitar. Pode-se mesmo dizer que interação é a *commodity* da indústria da informática e das telecomunicações, seu produto primário e de base (BEIGUELMAN, 2012).

Nesse sentido apresenta algumas características das “Tecnofagias, ora como emergência, ora como onda, ora como vertente, ora como conceituação pessoal, ora como geração, etc., no entanto, a noção de tecnofagias se desenha em suas conceituações sempre a partir de ‘contra-tendências’ (...)”. No texto abaixo Beiguelman apresenta a noção da “onda tecnofágica” como um movimento que navega contra essa tendência da “interação como *commodity* e produto primário e de base da indústria da informática e das telecomunicações”. A autora ao longo de seus roteiros e roteadores,

⁵⁰ Disponível em <http://www.select.art.br/america-tecnofagica/>, acesso em 30 de outubro de 2015, às 11hs.

nos mares e nos infomares, nas ruas e nas redes, nas relações entre corpos e obras, entre obras e obras na busca da conceituação da noção de Tecnofagias,

Navegando contra essa tendência vem se consolidando na América Latina uma gama de práticas artísticas que chamam a atenção por tensionar o campo da interatividade para além da mera aplicabilidade embutida nos seus projetos industriais, mas sem apelar para um discurso conservador e extemporâneo que a renega. Trata-se de uma onda tecnofágica que devora a tecnologia, triturando-a para reinseri-la aos contextos locais e linká-la ao panorama global. Nesses projetos, são marcantes as operações de combinação entre a tradição e a inovação, a revalidação das noções de high e low tech e ações micropolíticas de apropriação das mídias (BEIGUELMAN, 2012).

Apesar da crítica ao uso da noção de interatividade, as obras trazem a interatividade como questionamento da noção de interatividade, buscando na relação, na conexão, não apenas interagir com a obra, mas atuar e ser atuado no atual, real e virtual entre corpos e obras, corpo-obra, obra-corpo, as antropofagias assim como as tecnofagias envolvem o corpo na ação, em atuações e atualizações no atual, real e virtual, no analógico e no digital, portanto, ao invés de *absorversões* entre tecnologias, isto é, a relação entre high e low tech, inserem o corpo e a presença dos “visitantes”, atuadores no atual das obras, com as obras, na relação com a obra e as tecnologias que a constituem. Não absorve corpos, *absorversa* e *atraversa* corpos e na relação com, produz corpos, conexões entre corpos que *REDEmensionam* suas corporalidades e presenças conforme será analisado abaixo, na relação entre corpo e obras na exposição Tecnofagias e as performances realizadas por mim.

Em entrevista na *Revista CODE#1* Giselle Beiguelman ao ser questionada “como avalia a produção brasileira em Arte mídia, se haveria algumas especificidades ou “tendências”, responde à entrevistadora:

Eu aposto na emergência de uma tendência de uso crítico das mídias que parecem anunciar uma vertente tecnofágica, ou uma antropofagia tecnológica e que devem ser compreendidas também dentro do quadro político atual do Brasil, no qual software livre e banda larga, por exemplo, se tornaram debates nacionais. Essa tendência pode ser um primeiro esboço de uma nova prática estética que opera pela combinação de dispositivos high e low tech, práticas de circuit bending, remodelagem de equipamentos e integração de mídias de idades variadas. (...) Essa produção tecnofágica não dialoga com o “revival” pasteurizado. Ela é muito crítica e voltada para um uso político dos meios, bem como de sua politização. Parece incorporar algumas tradições antropofágicas da Arte brasileira, incluindo-se aí os artistas multimidiáticos mais antigos para questionar os limites da interface, as estratégias táticas, as práticas de compartilhamento e os desafios das relações entre Arte e ciência (BEIGUELMAN, 2009:37).

Se nos primeiros momentos Beiguelman fala sobre uma “emergência tecnofágica”, no singular, ao longo do percurso a conceituação pessoal da qual se refere

começa a multiplicar-se em direções diversas, e ao invés de uma emergência tecnofágica, onda, geração, vertente, que teria em comum a tecnofagia, a própria tecnofagia torna-se plural, apresenta-se em movimento, outros roteiros, outros caminhos, até chegar às Tecnofagias, no plural, para onde estaríamos caminhando, “rumo às tecnofagias”.

No entanto, antes da Exposição Tecnofagias de 2012, entre essas diversas buscas por conceituação das Tecnofagias, a autora ainda afirma uma “vertente tecnofágica”, a qual questionamos, por compreender as vertentes como gesto que verte, que verga, que rebaixa ou diminui o outro, numa relação assimétrica e afirmamos as versantes, como versos poéticos, versões, os versares e os multiversos, a multiplicidade e simultaneidades de versos com, versares com multiversares com.

Em entrevista a Thiago Carrapatoso no livro “Arte do Cíbrido - as tecnologias e o fazer artístico no mundo contemporâneo”, em 2010 Giselle Beiguelman acrescenta em sua busca por conceituação da noção a noção de geração, a partir da análise dos artistas em início de carreira e artistas mais antigos, pensando uma possível “geração tecnofágica”:

Como que essa cultura absorveu essas matrizes culturais populares e as não populares. Essas matrizes que vem do Tropicalismo, que vem da antropofagia, que sempre foram muito conscientemente bakhtinianas e sabiam que elas estavam reprocessando cultura popular em muitos níveis. Eu me pergunto até que ponto essa geração sabe que ela está reprocessando questões que não são só do Brasil. (...) tudo isso tem um caldo cultural que está em pauta e que não me parece que é algo que essa geração tecnofágica tenha levado em consideração em sua produção, que ela seja muito presa, como você falou... ela é on demand (BEIGUELMAN, 2010:46-49)

Apesar de todos esses nomes dado à tecnofagia, como tendência, onda, geração, emergência, vertente, ao longo da sua pesquisa até chegar à exposição *Tecnofagias* de 2012, diz que as Tecnofagias não seriam uma “tendência, nem um movimento, mas uma conceituação pessoal, elaborada para dar conta de operações marcantes na produção brasileira relacionada à Arte mídia” (BEIGUELMAN, 2012:10).

Em entrevista em anexo, realizada em 2013, ao questionar a conceituação pessoal de Tecnofagia, no singular, no sentido de constituir um “movimento”, uma “tendência”, uma geração ou uma “vertente” Giselle Beiguelman, diz não ser um movimento por não existir uma “organização nessa direção, então, não existiria um aglomerado de pessoas que de alguma maneira construíram uma plataforma com um

objetivo difuso ou comum orientado para essa relação, então um movimento não é”. Com relação de ser uma tendência ou não, diz que

essa ideia de tendência sempre responde muito bem às pesquisas de mercado e ela é uma noção operacional, existem tendências, mas elas são pontuais e elas não necessariamente dão conta de tensões que são mais relevantes para o meu processo de pesquisa do que o mapeamento para onde vai a Arte brasileira agora, acho que ela vai para um monte de direções e essa é uma estratégia, uma vertente criativa entre outras.

Na reportagem “O choque do encontro mostra de Arte digital promove aproximação entre ciência de ponta e ciência de garagem sobre a exposição Tecnofagias”⁵¹ Paula Alzugaray fala que “entre esses dois tempos tecnológicos, entre o *low* e o *hi-tech*, despontam as tecnofagias. De acordo com a III Mostra 3M de Arte Digital, a tecnofagia acontece quando a ciência de ponta encontra a ciência de garagem”, e complementa a conceituação de Giselle ao afirmar a relação entre o virtual e o real, o que compreendemos como o atual (real e virtual, analógico e digital), pois para Alzugaray, a tecnofagia, ainda que no singular, acontece também quando “o virtual se depara com o real”, e portanto, as Tecnofagias nos falam das realidades híbridas, ou como chamamos, das realidades atuais. Alzugaray nos fala ainda que o (...) “termo se refere ainda aos processos ao mesmo tempo rudes e sofisticados”.

O termo Tecnofagias nos instigaria a conceber certa “reprogramação das possibilidades tecnológicas ou de regurgitar sentidos via programas implacáveis, tendo na precisão de ferramentas a possibilidade da deriva artística”, ferramentas aqui compreendidas como linguagens. As Tecnofagias, no plural, nos apresentam uma conceituação que parte das análises das obras de arte de diversos artistas, portanto, o conceito surge a partir das obras, de suas operacionalidades, e torna-se plural, não um conceito tentando aprisionar as obras em suas diversidades e singularidades numa vertente tecnofágica, mas as obras, em suas multiplicidades, multiplicando e multiversando as antropofagias tecnológicas ou Tecnofagias, no plural, onde cada obra, cada artista, além da conceituação pessoal, manifesta em obra as Tecnofagias e as multiplicam em obra, na relação corporal entre as presenças e corpos inseridos nas obras, criando suas próprias noções de tecnofagias ao mesmo tempo em que as questiona, isto é, o questionar como comer.

⁵¹ Disponível em http://www.istoe.com.br/reportagens/230539_O+CHOQUE+DO+ENCONTRO+, acesso em 14 de dez de 2015.

Ao questionar, movimenta e absorve, *atraversando*, *absorversando* e *REDEmensionando* o conceito não apenas a partir da voz, do discurso, mas questiona corporalmente a conceituação de Tecnofagias, na relação entre corpos e presenças nas obras, corpos e presenças na relação com a obra, corpos e presenças *atraversados* e *atraversando*, *absorversados* e *absorversando*, e ambos *REDEmensionando-se* em nutrições mútuas.

As Tecnofagias assim como a Antropofagia de Oswald de Andrade dão-se na relação entre corpos, presenças e obras. Assim como a Antropofagia (Oswald de Andrade) as Tecnofagias de Giselle Beiguelman, ao usar o sufixo *fagia* na conceituação da Exposição, insere o corpo na relação entre as obras e o conceito, pois a Antropofagia de Oswald pressupõe o corpo e suas conexões na relação de movimento e devoração, a Antropofagia de Oswald de Andrade remete-se à antropofagia indígena que insere a discussão entre o corpo e a presença, e as virtualidades e surge de um ato corporal, como ato inaugural de devoração do Bispo Sardinha. As Tecnofagias, assim como a Antropofagia, não absorvem corpos e os aniquilam, mas na relação sensória, na relação entre as obras e os corpos, surge como ato corporal de questionamento das absorções entre corpos e tecnologias, a partir do questionamento da interação nas obras, em relação direta e mediada, mas *atraversam* e *absorversam* as redes criadas entre corpo e obra por tecnologias de captação de presença, e assim, *REDEmensionam-se*.

A Antropofagia como ato corporal nos fala das relações corporais diretas, os trânsitos e os fluxos da vida “moderna” e as Antropofagias como Tecnofagias como atos corporais em rede, corpos e presenças *REDEmensionando-se* nas ruas e nas redes, no plural, onde as antropofagias assim como as tecnofagias, multiplicam-se e manifestam a pluralidade do gesto *fágico* que *REDEmensionam-se* e *multiversam-se* na compreensão das antropofagias como tecnofagias, ambas relacionadas e relacionais e em minúscula e no plural. Várias outras *fagias*, em que cada obra, *absorversa* e *multiversa* as tecnofagias, em que cada artista cria a sua forma tecnofágica de criar, de atuar no atual. Portanto, Beiguelman pensa as Tecnofagias como atitudes, gestos e operações de questionamento dos usos nos usos dessas tecnologias, nas obras.

No entanto, compreendendo que essas operações tecnofágicas são possíveis em diversas áreas do conhecimento nas Artes, assim como nas ciências e nas tecnologias, uma vez que a relação entre as Artes e as mídias passam por essas duas áreas, mas não necessariamente seria Arte, mas atos criativos no uso dessas tecnologias, para a solução

de problemas não artísticos, as Artes atravessariam essas áreas, criando inovação, mas sem necessariamente ter a intenção artística.

Nesse sentido, podemos usar como exemplo de tecnofagias nas comunicações, na análise da utilização de tecnologias de comunicação e informação mais antigas para a comunicação entre os manifestantes seja para organizar, seja para manifestarem-se nas ruas e nas redes e a comunicação com a comunidade internacional durante as manifestações globais em diversos países relatadas no livro *Redes de indignação e Esperança* (2013) de Manuel Castells. Estão presentes nas operações de usos das redes sociais e da relação entre mídias e meios de comunicação mais antigos e mais recentes para acesso às informações das manifestações e comunicação com o exterior durante as manifestações globais, entre elas, o que ficou chamado de “primavera árabe”, que entre outras ações em rede desde início de século XXI, consideramos como operações tecnofágicas nas comunicações, assim como consideramos na descrição dos processos de pesquisa e criação do exoesqueleto por Miguel Nicolélis, como operações tecnofágicas nas ciências, como o que Miguel Nicolélis chamou usando a expressão norte-americana em inglês de “estado da Arte” da ciência (*state of art*).

No entanto, nos ateremos aos usos críticos dessas tecnologias, aos usos críticos dessas mídias nas Artes, conforme o enfoque de Giselle Beiguelman ao explicar ser no âmbito da Arte, que “a tecnofagia tem marcado os projetos que mais têm interessado, no caso brasileiro com uma força inequívoca, mas na América Latina, como um todo”⁵².

Nas tecnofagias, assim como o termo antropofagia, envolvem a relação entre corpos, nesse caso, a relação entre corpos e tecnologias, entre corpos e obras, entre obras e o uso das tecnologias, sempre tendo o corpo e o aparato sensorial como relação. Uma característica em comum entre as obras, é que grande parte delas, mesmo as mais contemplativas, requerem do espectador ou atuator ou usuário da obra uma experiência corporal da obra e na obra em relação simultaneamente direta e mediada. Nesse sentido pensamos a noção de tecnofagias a partir da análise das obras e da relação com o corpo, relação entre corpo e obra, e corpo e as tecnologias envolvidas na criação da obra.

⁵² Entrevista disponível em <http://tecnoculturaaudiovisual.com.br/?p=454>, acesso em 12 de setembro de 2014.

Evando Nascimento em entrevista em anexo (2013) sobre a relação entre a Antropofagia de Oswald de Andrade hoje e sua relação com as tecnologias atuais, na busca pela relação entre a antropofagia e a tecnofagia, me leva a pensar as antropofagias como tecnofagias, a partir da relação entre a antropogênese e a tecnogênese, e do questionamento da própria noção de Antropofagia de Oswald de Andrade e dos relatos da antropofagia como absorção da “força” e das qualidades do guerreiro cativo, na relação entre o matador e matado (palavra que uso pela semelhança entre o atado e o atador com as palavras atuar e atual, portanto, suprimindo a letra *eme*, buscamos outras relações, não o matar, mas o atuar com, o atuar o e no atual, real e virtual, analógico e digital, e *REDEmensionando* as atuações, não entre um guerreiro capturado sendo absorvido por uma coletividade, uma tribo, mas as atuações no atual, nas ruas e nas redes, nas relações em rede entre redes sociais online e off-line simultaneamente, incluindo as atuações nos próprios indígenas e das tribos, nas ruas e nas redes, conforme as performances realizada por mim no último capítulo, tendo as imagens do *Abaporu* como referência.

Assim as antropofagias como tecnofagias no atuar o atual, são os roteiros possíveis para compreender a relação da atualidade da Antropofagia com as tecnologias atuais e pensar suas relações com e como tecnofagias.

Evando Nascimento a primeira leitura do conceito de tecnofagias, no plural, diz ter pensado:

de imediato que seria as tecnologias se nutrindo umas das outras, esse cruzamento que nós estamos vivenciando no dia a dia, no cotidiano, (...) a multiplicidade de mídias, (...) Então, você pode estar em qualquer espaço urbano hoje e você olha e há pessoas com aparelhos, conectadas a aparelhos, a tecnologia está aí produzindo e se reproduzindo, são verdadeiras próteses que nós utilizamos o tempo todo, e a tecnofagia como você propôs, uma tecnologia se alimentando da outra, o vídeo se alimentado da dança, do teatro, invadindo a área da televisão, quer dizer, a videoArte dialogando com a televisão aberta, por exemplo, o cinema com o vídeo, etc. então seria um canibalismo generalizado que é o que de fato está acontecendo (NASCIMENTO, 2013).

Apesar de não compreender Arte como linguagem, e conforme Bia Medeiros, quando compreendida como linguagem, seria linguagem “não codificável”. Ao afirmar o teatro, a dança, o videarte, etc como tecnologias, e compreendemos a noção de tecnologia como linguagem, não pensamos as Artes como linguagens, mesmo que compreendamos que as Artes *absorvem* as diversas linguagens na criação, assim

como os diversos meios e tecnologias de comunicação e informação. Não compreendemos, nem surpreendemos as Artes, nem como tecnologias, isto é, linguagens, nem como comunicação, nem informação, as Artes como questão, questionam os meios, as técnicas, as tecnologias, os meios, mas não se deixam fixar. As Artes não respondem, as Artes questionam e movimentam as linguagens sem tornarem-se linguagens. As Artes não se deixam capturar, nem codificar.

Rosa Maria Magda, na entrevista em anexo, ao ser questionada, partindo da noção de tecnofagia como técnicas e tecnologias devorando técnicas e tecnologias, qual seria a possível relação de uma tecnofagia na atualidade, afirma que:

A tecnofagia deve, a meu modo de ver, poder manifestar a impostura tecnológica, sabendo utilizá-la, mas também revertê-la. Entre a apoteose tecnotópica deveria existir zonas de fratura, de vazio, de reencontro quase místico com o nada que somos enquanto nos construímos sem cessar (MAGDA, 2015)⁵³.

Michel Melamed ao ser questionado sobre o que entende por Tecnofagia diz:

(...) A lógica da fagia está em tudo o tempo todo na humanidade, especificamente no Brasil em relação a Oswald e ao modernismo brasileiro. E em relação à tecnologia, (...) esse é o modelo de funcionamento do mundo hoje, então talvez as tecnologias sejam as ferramentas através das quais a gente está (...) Que a máquina é o Poder do homem multiplicado, então é isso, se já tínhamos o poder de fagizar, de nos deglutir e deglutir a tudo, se já é uma característica primordial do ser humano, as tecnologias maximizaram isso, tornaram isso ainda mais presente, acessível e visível. Então Tecnofagia talvez seja o que acontece hoje na internet principalmente, né? O acesso à tecnologia e todo mundo usando delas e se misturando e usando o material do outro e gerando material, etc. através das tecnologias. Digamos que as tecnologias se tornaram a linguagem primordial para a fagia que é a linguagem primordial do ser humano (MELAMED, 2013).

Nesse sentido, se pensamos a relação entre o humano e a linguagem, na fagia, a absorção e a nutrição e no movimento, na relação entre a energia da alimentação corporal e da alimentação energética das máquinas, e nessas *absorções* e *atraversamentos* entre energias de procedências distintas, energia nutriz e energia motriz nos transportes, nos fluxos, nas conexões e nos trânsitos entre as ruas e as redes, buscamos a relação entre as antropofagias e as tecnofagias, a partir da antropogênese como tecnogênese e da relação entre o humano e as linguagens, isto é, tecnologias. Nutrir e nutrir-se das linguagens e nas linguagens analógicas e digitais, se *REDEmensionando* nas realidades atuais, reais e virtuais.

⁵³ Original em espanhol: La tecnofagia debe, a mi modo de ver, poder manifestar la impostura tecnológica, sabiendo utilizarla, pero también revertirla. Entre la apoteosis tecnoeufórica deberían quedar zonas de fractura, de vacío, de reencuentro cuasi místico con la nada que somos mientras nos construimos sin cesar (MAGDA, 2015).

4.2 OBRAFAGIAS: TELEPRESENÇA, TECNOFAGIAS E TELEFAGIAS

Este capítulo busca a partir da análise das obras da exposição Tecnofagias as relações com as noções de Telefagias⁵⁴ da Yara Guasque Araújo e telepresença a partir das performances em telepresença realizadas pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos coordenado por Bia Medeiros, além da conceituação de outros autores, a partir da relação corporal em que estas obras estabelecem com os corpos do público, pois percebo em comum entre as obras diversos princípios da telepresença a partir das redes de captação, transmissão e emissão de presença nas obras em relação com a robótica, a informática, as tecnologias de comunicação e informação, na constituição das obras, que além das tecnofagias entre as linguagens que constituem as obras, assim como as antropofagias trazem a relação de *absorversão* entre corpos, nas tecnofagias, as *absorversões* entre corpos e tecnologias, entre corpos e as obras e, portanto, as *absorversões* e *atraversamentos* que as obras estabelecem com os corpos dos participantes em atuações mútuas, *REDEmensionando* obras e corpos.

Na relação entre distâncias e proximidades corporais mediadas pelas obras, desde o contato físico direto entre os artistas e alunos das oficinas, assim como com o público da exposição durante a montagem da obra “Random Machine Gambière, Painel Gambiológico”, do Coletivo Gambiologia até a obra Crystal Ball de Martha Gabriel que se utiliza da rede social *online* Twitter para a criação e nutrição da obra, podendo ser acessada tanto no espaço expositivo quanto via internet. Portanto, busco analisar as tecnofagias a partir das *absorversões*, *atraversamentos* e *REDEmencionamentos* entre corpos e obras.

Assim como no capítulo anterior questiono a noção clássica da Antropofagia como absorção e destruição de corpos na análise da relação entre os corpos e as obras da

⁵⁴ Araújo define a telefagia, em entrevista em anexo, como o colonizado tecnologicamente, o que aproxima sua conceituação à de tecnofagias, a partir da compreensão das absorção das tecnologias de procedências distintas, compreendendo a absorção de tecnologias estrangeiras. No entanto, a compreensão de telefagias, assim como de tecnofagias neste texto, parte da relação entre corpos e tecnologias nas *absorversões* e *atraversamentos* que no uso crítico das tecnologias, questionam e *REDEmensionam* os corpos e presenças na criação artística. A partir das *absorversões* em rede, nas redes e das redes criadas entre corpos e tecnologias em suas relações diretas e mediadas no atual, real e virtual, entre o analógico e o digital, potencializam encontros entre corpos e linguagens em nutrições mútuas através das mediações. Portanto, telefagias são compreendidas como as *absorversões* entre corpos à distâncias diversas na criação de corpos em rede nos encontros diretos e mediados por teletecnologias fixas e móveis, como por exemplo, nas performances em telepresença, imersos nas ruas e em espaços fechados.

exposição Tecnofagias, compreendo as tecnofagias como criação de corpos e presenças. As tecnofagias aproximam-se das telefagias e das telepresenças a partir das fragmentações e multiplicações de presenças nas obras e dos *REDEmensionamentos* das presenças em relação direta e mediada.

A partir da conceituação pessoal de Giselle Beiguelman de Tecnofagias como o encontro entre “as ciências de ponta e as ciências de garagem”, a partir da noção de tecnologia como linguagem onde na relação corporal das trajetórias e roteiros possíveis entre o corpo e as obras, *atraverso* as línguas e linguagens nas obras, *absorverso* em meu corpo e *REDEmensiono* as presenças nas obras. Boca, língua, beijo de linguagens, boca-mundo, mundo-obra, dobra, dobra a língua, dobro, dobrar, dobra a linguagem, obra, obram as linguagens. *Obrafagia, mundofagia*. Multiversos. Multifagias entre mídias. Mídiofagias. Alimento-me de línguas e linguagens, glossófago. *Atraverso e nutriverso, absorverso*, movo em versos as línguas e linguagens. As pontas das línguas. As linguagens de ponta. Nas pontas das linguagens. O salto de ponta-garagem de Arthur Omar⁵⁵. Pontes entre línguagens. Linguagens e pontes. Linguagens de pontes.

Na ponta das línguas e nas pontas das linguagens, salto de ponta-garagem. Salto de ponta, de pontes, de pontos. A ponta de garagem, a garagem de ponta, tecnofagias de pontes. Antropologias como antropofagias, antropofagias como tecnofagias, antropologias das faces gloriosas *absorversadas* em peles mecânicas. O rosto, a face e a interface: antropofagias como tecnofagias das interfaces gloriosas.

Arthur Omar participa da exposição com a obra “A pele mecânica”, versão 2012, uma instalação para sala circular, com cinco canais de imagem e projeção em *Watchout*, um sistema de multi-monitores e de reprodução que permite combinar fotos, animações, gráficos, vídeo, som e transmissões ao vivo em um único show, com saída múltipla de tela a partir de um único computador e junção perfeita entre várias imagens projetadas em uma mesma estrutura em diferentes camadas, possibilitando diversas composições e sobreposição. A Instalação fotográfica antropofagia as imagens analógicas da série fotográfica “Antropologia da Face Gloriosa” (1987) em preto e branco que é digitalizada e cromatizada utilizando cinco projetores controlados por cinco computadores e programação *watchout* sobre sala circular. “Com a pele cromática

⁵⁵ Arthur Omar, ao falar sobre as tecnofagias, diz que “Quando se pula de um trampolim, às vezes se diz que foi um salto de ponta-cabeça. Talvez tenhamos que inventar um novo tipo de salto. Como seria um salto de ponta-garagem?”(OMAR apud BEIGUELMAN, 2012:22)”.

aplicada à imagem original em preto e branco, este é mais um capítulo do desenvolvimento exploratório da face”, explica o artista. Arthur Omar *absorversa* sua própria

Além dos *atraversamentos* entre o analógico e o digital, “A pele mecânica” é uma obra que em seu próprio nome traz a relação entre o corpo e as tecnologias, a mecânica e informática.

Omar cita Paul Valery na apresentação da obra, onde “o mais profundo é a pele” na relação entre os sensores mecânicos e a sensorialidade da pele mecânica e as redes criadas na obra: a pele como rede, o corpo como rede e a presença como rede em suas relações e mediações entre corpos e tecnologias no processo de criação da obra *REDEmensionam*, medem e mediam-se nas relações entre a antropogênese e a tecnogênese, as antropologias como antropofagias nas antropofagias e nas tecnofagias das e nas interfaces gloriosas. A obra “A pele Mecânica” ao antropofagiar a obra anterior, além de absorversar os corpos e presenças, absorversa a rede de linguagens da obra anterior. Peles, mecanismos, faces e interfaces na relação entre pele, o maior órgão do corpo humano.



Imagem da obra *A pele Mecânica*. Arthur Omar. 2002-2012.

A obra “pele mecânica” questiona a pele mecânica das e nas tecnologias e ao mesmo tempo suas profundidades na exterioridade, a pele como o órgão mais externo, mais mundano, o meio, a mídia, o tato, o fato, o ato. A exterioridade entre as relações entre a pele e a pele mecânica, entre a exterioridade e a interioridade e a conectividade das relações na exterioridade. Quanto mais externo, mais profundo, mais mundo, mais no mundo, peles, pelos, pelos e por mundos, mais conexão, mais tato com, mídia, imediato, em mídia ato, ato em mídia, tato mídia, mídia tátil, tática, ato em mídia, em meio, em mundo.

Na obra, o movimento dos corpos se dá pela cromatização das imagens em preto e branco, a cor movimenta a imagem, a pele cora, a pele cor, a pele colore, a pele cromática, a pele luz, a pele mecânica, a cor da pele, a pele da cor, a pele cor, a pele preta e branca da imagem, a pele colorida da imagem *absorversa* e *atraversa* as peles e *REDEmensiona* a obra. No caso da pele mecânica, são duplicações e multiplicações da mesma imagem, não são imagens em movimento, pois não são sequências, mas são imagens que se movimentam pela cromatização. Movimento da cor sobre a imagem da face, a face não se move, o corpo não se move, a expressão é sempre a mesma, mas as cores criam o movimento da pele e na pele. A pele é a presença. A pele é o sensor e sensorialidade na obra.

A pele na tela do computador, a pele projetada sobre tela da sala circular, a pele que reveste o corpo carne do público, rede de peles e mecânicas, *REDEmensionamentos* entre peles e telas que tecem redes entre corpos, redes epiteliais entre tele e tela. A pele mecânica *absorversa* a pele carne das antropofagias e tecnofagias das interfaces gloriosas e circunda a pele carne do público que *absorve* as redes de peles e teles e telas mecânicas no ambiente que se movimentam e pulsam cromaticamente, a carne da cor, a pele da cor, o pelo da pele mecânica, o sensório e o sensor. A pele mecânica *absorversa* as faces e peles nas *absorversões* entre as obras. As tecnofagias se dão a partir da relação corporal entre os corpos nas obras que se nutrem mutuamente e multiplicam as presenças deslizando sobre as pele, tele e telas presentes, toque de dedos e dados digitais em antropofagias das interfaces gloriosas.

As trajetórias entre as obras de Arthur Omar tanto o corpo do fotógrafo quanto os corpos retratados nas obras estão imersos na multidão do carnaval, que são captadas pelo corpo do fotógrafo mediadas pela máquina fotográfica, ambos imersos na multidão, simultaneamente em relação direta entre os corpos *atraversando* o sambódromo e mediadas pela câmera do fotógrafo que *absorversa* suas presenças em

fotografias em preto e branco, *REDEmensionando* suas presenças nas conexões com outros corpos. A câmera do fotógrafo capta apenas as faces, ou seja, a fotografia ao mesmo tempo fragmenta esses corpos e presenças e as multiplica a partir das mediações da fotografia, assim como fragmenta esse corpo uno e múltiplo imerso na multidão de corpos que forma um corpo em rede que atravessa o sambódromo. Dupla fragmentação. A fotografia ao captar apenas as faces, ainda fragmenta o corpo individual dos outros corpos que formam esse corpo em rede no sambódromo, assim como o próprio corpo da passista que torna-se face ao captar apenas seu rosto.

Na relação entre os corpos e a pele Mecânica captada pela máquina fotográfica, as antropofagias das faces gloriosas entre o corpo em rede da multidão, o corpo da passista e o corpo do fotógrafo são diretas e mediadas, que ao captar suas presenças simultaneamente fragmentadas e multiplicadas pela câmera e pela revelação em antropofagias e tecnofagias, entre faces e interfaces.

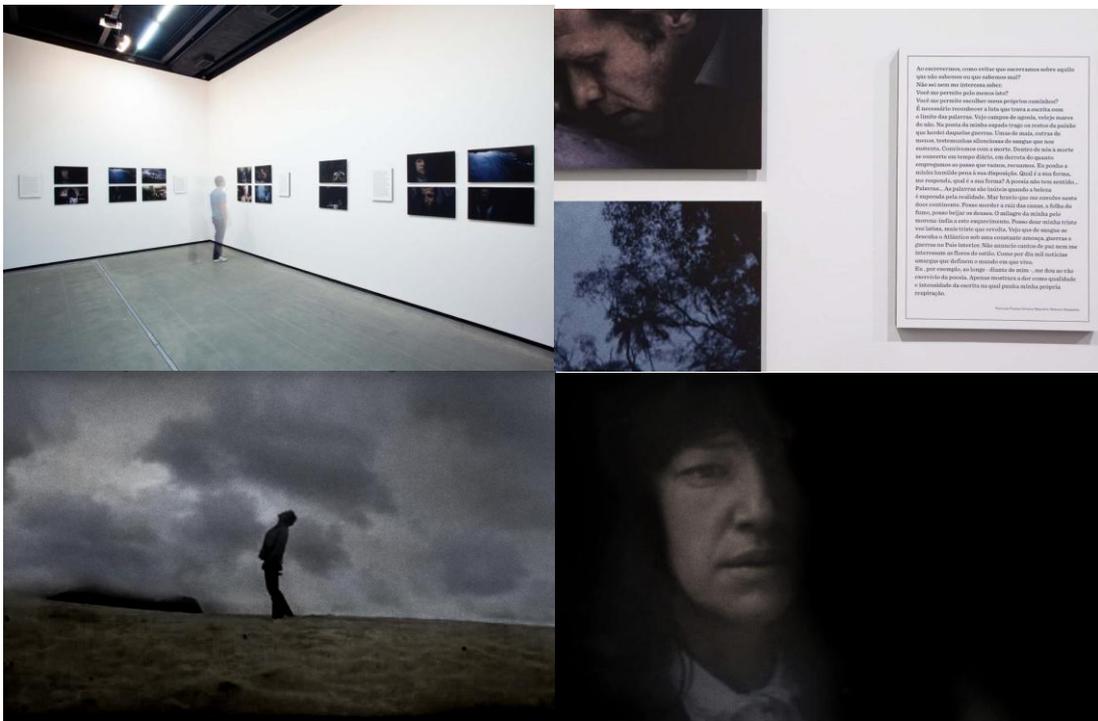
As *absorversões* e *atraversamentos* entre as obras, entre os corpos, e entre as tecnologias que constituem a obra se dão não apenas pelo fato de ambas tematizarem os corpos a partir da face e da pele tanto nas imagens captadas como nos nomes das obras, mas nos *REDEmensionamentos* e *absorversões* entre os corpos, onde tanto no processo de captação como na própria instalação da obra “A pele mecânica”, peles luminosas que são digitalizadas e cromatizadas na instalação circular que envolvem com peles luminosas as peles orgânicas dos visitantes em *absorversões* entre peles carne e peles luz nas telas em nutrições mútuas entre o mecânico e o orgânico, tecendo entre peles reais e virtuais, mediadas por telas tatuadas com luz e cor *REDEmensionando* os corpos e criando corpos atuais, no analógico e no digital.

Ao contrário de Arthur Omar, que *absorversa* sua própria obra, os artistas da Cia de Foto, *absorversam* o filme “Terra em Transe” de Glauber Rocha (1967), não apenas a partir da digitalização do filme analógico, sua fragmentação em fotogramas e cromatização das imagens, como Arthur Omar, no entanto, em movimento inverso, pois partem da imagem em movimento para a imagem estática da fotografia, a partir da fragmentação do filme em um ensaio multimídia que reúne além das imagens feitas a partir dos próprios fotogramas da película digitalizada e colorida, mas também entremeados por textos do próprio filme que cruzam aos extratos do roteiro textos de ensaios sobre fotografia e estética e os áudios distorcidos e remixados das falas das

personagens, transformados em música e criando a trilha sonora da instalação, tecendo redes entre a palavra escrita, a palavra falada, as imagens em preto e branco e as imagens coloridas, e textos escritos sobre a linguagem fotográfica.

A Cia de Foto é formada por Pio Figueiroa, Rafael Jacinto, João Kehl e Carol Lopes, falando sobre a relação de sua obra “País Interior (2012), série de refotografias do filme Terra em Transe” de Glauber Rocha. No texto de apresentação da obra :

País interior (2012) é uma releitura de Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967), um ensaio feito a partir da captura e colorização dos fotogramas, entremeados por textos que combinam fragmentos do roteiro com enxertos críticos sobre fotografia e estética e remixes dos áudios originais de Terra em Transe. Na defasagem criada entre imagem, o texto e o áudio projeta-se uma outra história. Ela se desenvolve, simultânea e paradoxalmente, na separação entre o que se pretende pelo visível e pelo dito e na expressão dos corpos que não se dissolve do fluxo audiovisual, faiscando em uma espécie de atração e reação. Na tensão entre as matérias que se tocam e se distanciam descompassadas, pulsa, lá dentro, uma paisagem. Mas não um landscape, nem um indoor, e sim uma paisagem do íntimo e dos gestos. “interrompemos o movimento e tiramos do filme seu estado de cinema. Suprimindo o movimento e as palavras, restaram os atos desencarnados expelindo garantias de recomeços. Abriu-se, pois, a travessia para o interior de onde emerge este ensaio. A vida dada à essas fotografias é a vitória do tempo, que, como sujeito, mora nesse filme e chega à nós, expirando um futuro. Já eram fotografias antes mesmo de iniciar-se o filme que constituíram, sem perderem a condição de unidade, e sobreviverem em um mundo que já não precisa respeitar imagem”, afirmam os artistas da Cia de foto.



Imagens da obra *País Interior*. Cia de Foto. 2012. 16 imagens 35,7cm x 55cm, Impressão jato de tinta sobre papel algodão.

Os artistas da Cia de Foto fragmentam o filme em imagem, áudio, texto, como numa operação cirúrgica da obra de Glauber Rocha, evidenciando as redes entre linguagens que compõe a obra cinematográfica, e a partir das *absorversões* e *atraversamentos* entre as tecnologias, isto é, entre as linguagens que compõe a obra cinematográfica. A fragmentação da obra e sua multiplicação em outras possibilidades na criação artística a *REDEmensionam*, pois a instalação é uma nova obra que ao reorganizar o conjunto revela novas histórias.

Em seus *REDEmensionamentos* ainda evidenciam a partir da digitalização do filme analógico os processos de criação de ambos os filmes, do analógico e do digital em seus *atraversamentos* e *absorversões*, no entanto, esses processos só são possíveis a partir das linguagens digitais, pois as tecnofagias estariam no digital, o que nos remete à proposta de Rodrigo Rosa e Marcus Bastos para as Digitofagias:

(...) o conceito tecnofagia já está no próprio fazer do digital, acho que ele já existe, porque não é uma pintura, não é um desenho. O vídeo para mim é quase uma gravura, só que é uma gravura com imagens contínuas. Acho que a própria Arte digital ela já é tecnofágica na sua essência de fazer (...) (STEEN, 2013).

Assim como a Cia de foto fragmenta o filme de Glauber Rocha a partir dos fotogramas, Lea Van Steen com a obra *Jukebox* (2011) fragmenta a imagem em movimento dos vídeos caseiros postos em movimento pela projeção das imagens sobre um globo estroboscópico que se move circularmente. No texto de apresentação da obra:

Jukebox propõe um espaço fragmentado, de reflexos múltiplos, gerados por um globo luminoso do tipo usado em casas noturnas vintage. A obra sobrepõe dois mecanismos de seleção arbitrários: um aparelho que permite ao público escolher qual vídeo será projetado (como nas antigas jukeboxes de lanchonetes e restaurantes, espécie de avô nos nossos iPods) e um globo que fragmenta e multiplica a sequência escolhida pelo espaço. As imagens vão do coro escolar à festa na rua, passando por tangos e paisagens, um cardápio que remete ao imaginário de sites como o Youtube, recortado em ângulos e planos imprevisíveis. Apesar de sua semelhança com vídeos caseiros, quando estilhaçados pela sala, mudam seus status de banais para excepcionais. E é nessa migração que adquirem sentido: o de reconfigurar o olhar.

A obra *Jukebox* é um objeto que toca música, isto é, som, transforma-se numa máquina de tocar imagens em movimento. Ainda que os vídeos tenham sons cotidianos de memórias pessoais da artista identifico na obra a musicalidade criada pelo movimento das imagens no espaço. Ao projetar o vídeo sobre o globo espelhado, as imagens se fragmentam e multiplicam duplo movimento. O ritmo criado entre o movimento das imagens no vídeo e o movimento do globo e dos cacos de imagens

espalhadas pelo espaço cria uma dança entre corpos e presenças a partir das imagens em movimento fragmentadas e movimentadas pelo espaço.

Corpos parciais, fragmentados e multiplicados no espaço criando uma rede de presenças parciais que nas trajetórias entre apertar o botão do Jukebox para selecionar o vídeo, a projeção do vídeo sobre o globo e sua reflexão nos espelhos e fragmentação projetada e movimentada pelo espaço, deslizam sobre as paredes em recombinações múltiplas criando uma dança e musicalidade corporal sobre o espaço, tatuando nos corpos do público atuador em movimento pela sala que *absorvem* em seus corpos nos *atravessamentos* entre seus corpos e esses corpos e presenças fragmentados na obra, *REDEmensionando* corpos e presenças na obra em uma edição aleatória desse quebra-cabeças que forma redes de cacos de presenças.



Imagem da obra Jukebox. Lea Van Steen. 2011.

No caso da obra Jukebox de Lea Van Steen, não havia o sensor de presença, para ativar a obra, esses corpos e presenças deveriam apertar os botões do jukebox para selecionar e ativar a projeção sobre o globo estroboscópico, objeto que pode ser compreendido como uma metáfora analógica da digitalização dos corpos e presenças na *world wide web*, mas num circuito fechado nas redes criadas na obra.

A relação possível com a noção de presença e telepresença se daria pela simultânea fragmentação e multiplicação dos corpos e presenças em movimento. Se na telepresença os corpos e presenças são captados e fragmentados pela digitalização e multiplicados pelos trajetos no cyberspaço, na obra Jukebox, essa simultânea fragmentação e multiplicação corpos e presenças se dá a partir de imagens analógicas

gravadas e digitalizadas, primeira fragmentação, e sua projeção sobre o globo espelhado em movimento, que cria trajetórias para esses corpos e presenças no espaço da sala da exposição, segunda fragmentação. Assim como na telepresença, as imagens são postas em movimento pelo espaço, em recombinações a partir dos acessos e conexões entre corpos e presenças, recombinações nos encontros entre corpos luz e corpos carne, mediados por tecnologias, isto é, linguagens, fragmentados e multiplicados pelos trânsitos entre as redes da obra e as redes sociais *online*.

Assim como a obra de Lea van Steen fragmenta a imagem e a movimenta pelo espaço criando um quebra cabeça com cacos de imagem em movimento pelo espaço do globo estroboscópico, Dirceu Maués capta imagens panorâmicas com câmeras artesanais que fragmentam a imagem e nesse processo de fragmentação na captação, e não na projeção, criam imagens panorâmicas quebradas não pela reflexão de cacos de espelhos para a criação de cacos de imagens criadas por cacos temporais que se complementam em uma imagem panorâmica criada a partir das imagens captadas por cada uma delas em 360 graus⁵⁶:

Um era uma instalação em vídeo com seis canais. Só que as imagens tinham sido capturadas com câmeras de caixinhas de fósforo *pinhole*. E o outro eram as panorâmicas bem longas que eram tomadas com câmera também *pinhole*. Mas para eu ter essa imagem, essa panorâmica, eu preciso de uma tecnologia adequada para fazer essa digitalização, que no caso é o scanner, e de outra tecnologia, mais recente agora, que são as impressoras que você consegue imprimir essa imagem do tamanho que você quiser. Então acaba misturando as tecnologias mais simples com as tecnologias mais complexas, digamos assim, e aí nesse sentido eu acho que o trabalho se apropria dessas tecnologias mais complexas para mostrar algumas coisas mais simples, de certa forma no processo dele você acaba... no processo tem uma certa subversão a um discurso de que as tecnologias mais recentes, ou mais complexas ou mais avançadas elas se complementam (MAUÉS, 2013).

Dirceu Maués sobre a obra *Somewhere Alexanderplatz* (2009), *Extremo Horizonte* (2012), *Câmeras artesanais* (2003-2012)” Videoinstalação e fotografia artesanal, no texto de apresentação da obra afirma:

Dirceu Maués apresenta um conjunto de três obras, a videoinstalação *Somewhere – Alexanderplatz* (2009), nunca montada em São paulo, fotos da série *Extremo Horizonte* (inédita) e as *Câmeras artesanais* que

⁵⁶ Sobre a imersão em realidade virtual Grau nos diz que “somado à forma de 360 graus, isso resulta na tendência da imagem negar a si mesma como imagem. (...) Ela traduz uma intervenção sensorial em campos ou espaços imagéticos, criando-os em primeiro lugar através da interação, ou eles são ‘trazidos a vida’, mudados de forma previsível e repetida por processos de imagens evolutivas. Cálculos de tempo real expõe a imagem dinâmica à modificação que é potencialmente ilimitada (GRAU, 2007:297). No entanto, Maués capta imagens em 360 graus da praça Alexanderplatz com as câmeras imersas no espaço, mas ao expor as imagens, não cria uma sala de realidade visual com projeção em 360 graus, mas cria imagens panorâmicas que desdobram a imersão em uma linearidade.

desenvolve para criar suas imagens. Em Somewhere Alexanderplatz seis telas formam uma grande imagem panorâmica em 360 graus da famosa Alexanderplatz, um dos símbolos de Berlim, capturado com câmeras pinhole, feitas com caixas de fósforo. São imagens em movimento que não constituem o fluxo das sequências, aparecendo interrompidas pelo recorte temporal mínimo da fotografia. “Feitas com câmeras pinhole, têm outra temporalidade, são imagens em degelo. E o tempo entre-imagens também não é linear. É um tempo quebrado pela descontinuidade da ação do fotógrafo operando uma câmera artesanal”, diz Dirceu. Já extremo Horizonte é um certo retorno do cinema à sua origem. O movimento é (re)inscrito em grandes imagens panorâmicas, lembrando alguns experimentos de Étienne Jules Marey do final do século 19, ambientados à paisagens urbana contemporânea.



Nas imagens as obras *Extremo Horizonte*, *Somewhere Alexandreplatz* e *as Câmeras Artesanais*. Dirceu Maués. 2003-2012. Impressão em jato de tinta sobre papel algodão adesivada sobre alumínio; 0,20 x300 e 0,20 x 142 cm.

Na obra *Somewhere Alexandreplatz* (2009), a relação entre corpos e a obra se dá primeiramente na captação das imagens. Os corpos em movimento pela praça Alexanderplatz, em Berlim, são captadas não em sua linearidade de movimento, pois as imagens como diz o artista, são captadas em “degelo”, pois há pausas temporais na captação das imagens, e portanto, as imagens e as presenças corporais na obra são descontínuas, não há a fragmentação da imagem como na obra *Jukebox*, há a fragmentação do tempo e da linearidade. Se comparados às câmeras de vigilância nas ruas, que alternam suas imagens entre a captura de uma câmera e outra, aparecendo alternada no monitor, ao expor esses vídeos em seis canais, cria uma rede de fragmentação das presenças, num jogo de presenças e ausências entre os corpos atravessando os seis canais projetados lado a lado sobre a parede. Corpos e presenças fragmentados pelo tempo da captação, aparecendo e desaparecendo no mesmo canal e surgindo em outro, num jogo de simultânea fragmentação e multiplicação temporal dos corpos e presenças, nos *atravessamentos* e *absorversões* entre as linguagens analógicas das câmeras *pinhole* e das linguagens digitais, ao serem reveladas, digitalizadas, editadas e projetadas sobre a parede. Na fotografia panorâmica *Extremo Horizonte* (2012), o mesmo processo se dá, no entanto, os corpos em movimento simultaneamente complementam-se na fragmentação temporal da captação entre uma imagem e outra. Ao expor as câmeras artesanais *pinhole*, construídas para a criação das imagens e expostas na exposição como obra também, questiona os limites entre as obras de arte e as linguagens utilizadas para a criação das obras.

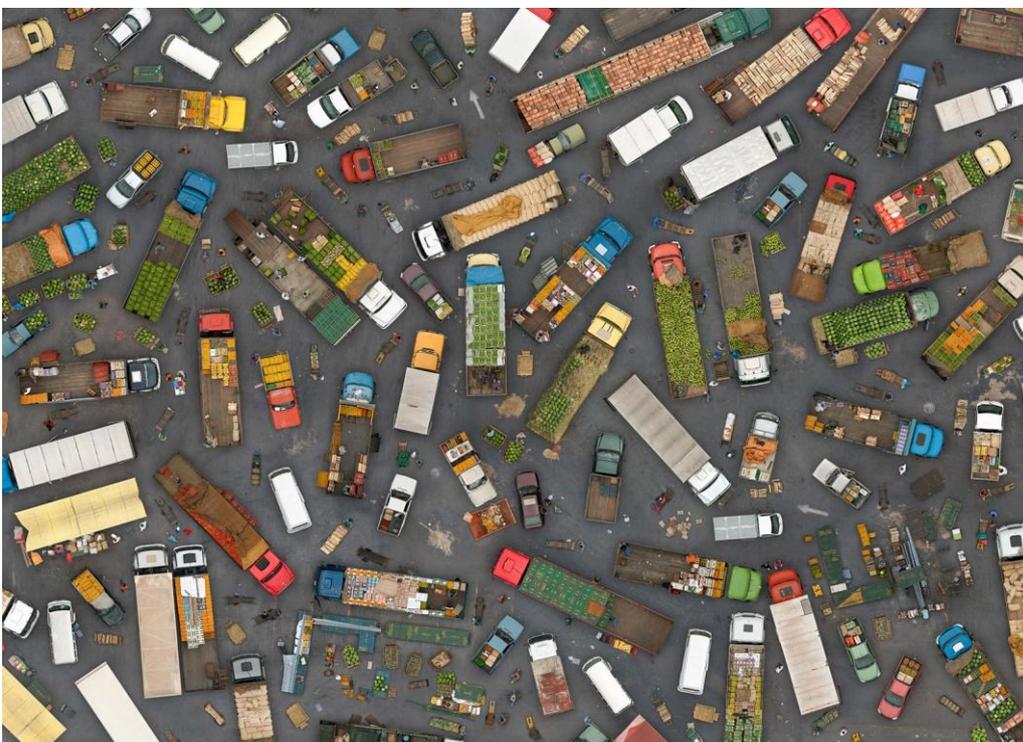
Cassio Vasconcellos com sua obra *AEROPORTO* (2012) e *CEASA* (2012), texto de apresentação da obra:

AEROPORTO e CEASA questionam as transformações do olhar pela mediação dos novos dispositivos de captura e visualização de imagens. Discutem o estatuto da fotografia como testemunho e da visão aérea que emerge no olhar embalado pelo Google Maps. “De 10 anos pra cá, tornou-se comum ver as coisas desse ângulo, chapadas, de cima, um ponto de vista que pertencia às aerofotogrametrias, uma forma de mapeamento e reconhecimento do território de circulação super restrita”, comenta o artista. Não só mudaram os pontos de vista, mas também os ritmos do olhar. Produzidas em quantidades cada vez maiores e em escalas de tempo cada vez menores (a cada minuto cerca de 2500 imagens são disponibilizadas no Flickr e cerca de 3600 no Instagram), as imagens hoje parecem nos intoxicar de realidade. “A grande questão passa a ser simular uma coisa como se fosse verdade,

trabalhar no limiar”, afirma Cássio Vasconcellos. Paisagens fabricadas, resultantes de colagens minuciosas de fotos realizadas em vários vôos, CEASA e Aeroporto impõe-se como absurdos possíveis. No seu convincente non-sense, retornam as ambivalências entre mapas e territórios, enunciados: isto não é um decalque. São representações inscritas na plenitude da imaginação.



Imagem da obra *AEROPORTO*. Cassio Vasconcellos. 2012. Impressão em jato de tinta sobre papel de algodão, montada sobre OS (MR Estúdio Digital); 2m x 5m.



Imagem, a obra *CEASA*. Cassio Vasconcellos. 2012. Impressão em papel fotográfico aplicado em ACM (Image Press); 1,48m x 3,70m.

Cassio Vasconcellos com as obras *AEROPORTO* e *CEASA*, nos traz a relação entre as perspectivas outras, de cima para baixo a partir tanto das imagens aéreas quanto das imagens de satélite, imagens coletadas do Google Earth, dos GPS, onipresenças em relação à análise das telepresenças, assim como os sinais de GPS, os celulares, os sensores, o som, nos guiam e nos localizam, controlam nossas trajetórias e nossos roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, a errância com GPS, e os erros que os GPS no fazem cometer, substitui nosso senso de direção, o GPS como sensor de direção.

Assim, em relação à obra *AEROPORTO* e *CEASA* de Cássio Vasconcellos, pensamos a relação entre as nano-imagens, as imagens de satélite e imagens aéreas, como multiplicação e *REDEmensionamento* das perspectivas, direto e mediado simultaneamente por tecnologias, nos *atraversamentos* e *absorversões* em trajetória corporal entre distância e proximidades da câmera e do satélite.

As imagens foram tiradas de vôos aéreos de helicóptero, no entanto, outras possibilidades de obtenção dessas imagens, seriam através da internet e das imagens de satélite, *online*. No entanto, se pensamos essa relação entre as macro imagens aéreas e via satélite e as colagens entre essas imagens fragmentadas e coladas nas obras criando uma maquete entre a sobreposição de fotos e modelagem com massinha, as *absorversões* entre as imagens analógicas e digitais impressas e recortadas sendo montadas numa maquete sobrepostas por modelagem feita com massinha sobre a maquete, criando relevo na imagem final. No entanto as imagens acima são fotografias digitais das obras, absorversando e compactando os relevos que compõe a imagem final.

O corpo do fotógrafo em trajetórias presenciais *atraversando* o céu, ainda que mediada pela máquina fotográfica, e mediadas, *atraversando* os satélites, em relação mediada pelas lentes da câmera, no caso dos vôos, onde o corpo está inserido com todos os sentidos apurados e os trajetos virtuais, traz para a exposição e para a obra as redes entre as fotografias e as mediações *atraversadas* corporalmente no processo de captura das imagens.

Sobre sua forma de trabalhar, referindo-se às fotografias aéreas, Vasconcellos trabalha “captando o que vê durante os vôos”, ou seja, (a trajetória do vôo oferece como material de pesquisa). Isso acontece de duas formas segundo o fotógrafo: “às vezes as coisas vão aparecendo durante o trajeto ou eu trabalho com a pesquisa na internet, com o Google Earth, com o qual eu consigo fazer o mapeamento de uma região, já ter uma ideia do que vou encontrar e faço um vôo mais direcionado” (VASCONCELLOS, 2012:16).

A relação do corpo com imagens, entre a captação direta e mediada por satélites entre a visão aérea, por helicóptero e sua trajetória, corporal, e a ideia de usar o Google Earth em trajetórias corporais reais e virtuais, no analógico e no digital, tanto para criar os trajetos dos vôos, e tirar as fotos, quanto para tirar frames das imagens aéreas via satélite. Além das imagens, há a criação de cenários inexistentes, a partir da montagem das fotos diversas formando outro espaço, construído a partir da desconstrução das referências do local das fotos, criando na obra “o tensionamento entre o real e o ficcional, entre o documental e a criação” (VASCONCELLOS, 2012:16).

Nas relações entre corpo e obra, tanto no processo de captura das imagens como na relação entre os corpos na exposição se dão a partir da escala e da dimensão das imagens. Os trânsitos corporais entre as escalas das imagens tanto nas trajetórias feitas pelo fotógrafo no helicóptero e via satélite como nas trajetórias feitas pelos corpos do público entre a imagem em escala grande, à distância como de perto, tendo que mover-se corporalmente para absorver os detalhes. Nos atravessamentos e absorversões entre corpos e obra, tanto na captação quanto na apreciação da obra na exposição, nos trajetos e encontros entre a aproximação e distanciamento da imagem, há o *REDEmensionamento* da percepção, do sensório, da noção de corpo, presença em relação às escalas da tela do computador, em navegações pelo Google Earth, a captação das imagens em voos de helicóptero, e a colagem.

Se as trajetórias tanto reais quanto virtuais estão no processo de criação e captação das imagens na obra de Vasconcellos, nas obras “Crystal Ball”, de Martha Gabriel são os acessos, os trajetos virtuais que criam a obra, assim como na obra de Lucas Bambozzi são os sinais de celular, que acompanham os corpos em movimento, a partir da aproximação da obra, que atuam na obra, criando trajetos corporais no espaço e dos sinais do celular simultaneamente.

Nesse sentido, podemos pensar na relação entre a ideia dos geo-grafismos das imagens aéreas de Vasconcellos, como as imagens de satélite do Google Earth e as geografias celulares da obra “Das coisas quebradas” de Lucas Bambozzi, que pensa o desenho das conexões entre as obras e os sinais de celular, assim como os desenhos do percurso dos acessos na internet, que criam as *trending topics* da obra de Martha Gabriel criam uma imagem selecionada a partir das trajetórias dos internautas nas redes sociais.

O Artista Lucas Bambozzi que participou da Exposição *Tecnofagias* com a obra “Das coisas quebradas” (2012) Máquina de consolidação de obsolescência a partir de

campos eletromagnéticos. No texto de apresentação da obra do Artista Lucas Bambozzi diz:

“Das Coisas Quebradas, 2012”, é uma máquina de consolidação de obsolescência a partir de campos eletromagnéticos. Das Coisas Quebradas trata do fluxo de comunicação que nos rodeia transformado em dejetos. Somos usuários de um sistema em teste contínuo, que jamais estará pronto. Construimos hardwares disfuncionais e nos deixamos regular por redes que cada vez mais avançam sobre nossas vidas. A onipresença da comunicação aumenta e passamos a ser agentes, operadores e reféns desse fluxo. A obra é uma máquina autônoma, que toma suas decisões a partir da intensidade dos campos eletromagnéticos que pairam sobre nós. O projeto tensiona as relações entre consumo, consumismo e obsolescência programada (...) É a simulação física de um mecanismo contínuo, que opera entre as redes e o mundo real, onde a autonomia eventualmente caduca, os princípios se mostram obsoletos e percebemos que estamos na era da Internet das Coisas Quebradas⁵⁷.

Usando um Arduino UNO, Lucas Bambozzi montou a instalação com sensor que ao detectar certo número de campos eletromagnéticos emitidos pelos celulares do público da exposição ao se aproximarem da obra, responde ao estímulo acionando (o que parece ser) um mecanismo de correias de bicicleta, engrenagens e uma prensa elétrica que destrói um celular antigo desligado que está dentro da máquina. Numa crítica ao ritmo acelerado de consumo, criando um ciclo entre o consumo do novo modelo e obsolescência imediata do modelo mais antigo, questiona e expõe a obsolescência programada dos aparatos tecnológicos e do que o artista chama de “internet das coisas quebradas”, as redes de obsolescências.

No entanto, são os corpos que operam esses aparelhos e, portanto, a rede de obsolescência das coisas quebradas, a captação dos sinais de celular, ao invés do sensoriamento de movimento ou de presenças corporais, que criam essas redes na relação entre corpos e tecnologias, a obra trata ainda dos *atravessamentos* e *absorversões* entre os corpos em movimento pelo espaço em que suas presenças corporais não são captadas por sensores de presença, mas pelos campos magnéticos emitidos pelos sinais de celular, isto é, a relação entre corpos e obra se dá mediada pela presença não de campos magnéticos corporais, mas dos campos magnéticos dos aparelhos, *absorvendo* a presença no elo entre as redes (o fluxo de informação) que nos circundam e as redes de corpos que os operam. O sistema se acelera ou diminui conforme o uso de celular do público no ambiente.

⁵⁷ <http://www.mostra3mdeartedigital.com.br/2012/artistas/lucas-bambozzi.html>.

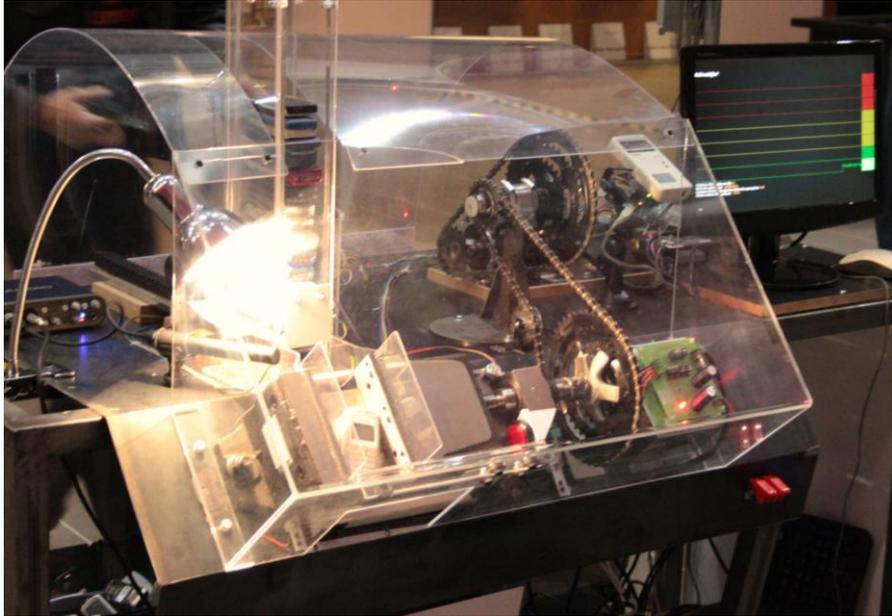


Imagem a obra *Das coisas quebradas*. Lucas Bambozzi, 2012. Extraída do site do artista ⁵⁸ .

A obra é a “simulação física de um mecanismo contínuo, que opera entre as redes e o mundo real e no mundo virtual dos sinais das redes sem fio que nos *atravessam* e *absorvem*, onde a autonomia eventualmente caduca, os princípios se mostram obsoletos e percebemos que estamos na era da Internet das coisas quebradas”. Como simulação física entre as redes sociais *off-line* e as redes sociais *online*, mas não no uso das redes sociais pelos corpos como na obra *Crystal Ball*, mas na simples captação do sinal online do celular, assim como as redes entre os na “internet das coisas

⁵⁸ <http://www.lucasbambozzi.net/>.

quebradas”, entre o consumo de aparelhos analógicos por aparelhos digitais, as tecnofagias se dão entre os corpos e a obra e os corpos e os aparelhos celulares.

As antropofagias com tecnofagias estão na relação entre os corpos e as obras, nos *atravessamentos* e *absorversões* entre corpos e obra, pelo consumismo e uso intensivo da telecomunicação móvel na disseminação dos aparelhos celulares, da comunicação sem fio, assim como a crescente teletransmissão de dados, em um processo acelerado de transmissão de dados e de aumento das potências dos aparelhos gerando a substituição acelerada dos equipamentos.

No entanto, a obra além de ser uma máquina de criação de obsolescência⁵⁹, nos apresenta outras questões na relação entre o corpo e a obra, pois o corpo em relação direta é substituído pelos aparelhos celulares, sendo substituído pela presença dos campos eletromagnéticos, pois a presença que ativa a obra não é a presença dos corpos, pois o sensor não capta a presença ou o movimento corporal, mas o sensor capta sinais de celular. A presença do sinal de celular é captada e outra presença é destruída, a presença de um aparelho celular sem sinal que se torna ausente ao ser destruído pela máquina de obsolescência. A relação entre presenças e ausências é questionada na relação entre o aparelhos e a obra, e a própria presença como mediada por tecnologias móveis e conectadas, pois os celulares nos mantém conectados o tempo todo, *online* e *off-line* simultaneamente. Celulares analógicos absorversados por celulares digitais.

A presença corporal captada é a conexão. Somente corpos com celulares digitais conectados estão presentes. A obra não capta corpos *off-line*, esses corpos não existem para a obra. São os campos magnéticos do celular que antecipam a presença e atrasam minha ausência, nessa relação, as presenças e as ausências, as conexões e desconexões entre obra e corpo se dão mediadas pelas conexões entre corpo e tecnologias de comunicação e informação.

Lucas Bambozzi fala sobre as geografias celulares. A palavra pode referir-se simultaneamente aos aparelhos de telefonia móvel quanto às células corporais, portanto, a relação entre a obra e o corpo, entre as redes de celulares conectados às redes captados

⁵⁹ Sobre a obsolescência, Oliver Grau, falando sobre as mídias e os meios nas artes nos diz que "Os meios mais antigos (afrescos, pinturas, panoramas, filmes) e a arte que carregam não parecem ultrapassados; em vez disso, são definidos, categorizados e interpretados em uma nova forma. Assim entendidos, os novos meios não tornam os mais velhos obsoletos, mas atribuem a estes novos lugares dentro do sistema" (GRAU, 2007:23), que serve tanto para a obra "Das Coisas Quebradas de Lucas Bambozzi quanto para a obra *Random Gambiérre Machine*, Painel Gambiológico do Coletivo Gambiologia.

pela obra e as redes celulares dos corpos e as redes de conexões analógicas e digitais, são os aparelhos celulares analógicos que são destruídos.

Não são os corpos que são *absorvidos*, mas as relações desses corpos, as conexões desses corpos mediados por seus celulares, que são absorvidos. Os sinais corporais como sinais de celular, os sinais vitais são substituídos pelos sinais virtuais dos celulares. Se estivesse desligado, se acabasse a bateria durante a relação com a obra ou se esquecesse o celular em casa ou não tivesse um celular, sua presença não seria captada, sua presença na obra não seria possível, estaria excluído estando *off-line*. Essa obra fala ainda da relação da presença e telepresença a partir dos sinais que emitimos dos aparelhos celulares, nossos localizadores, presença real e virtual, no atual, presente e telepresente simultaneamente.

O corpo como sinal de celular. O corpo celular em dupla acepção, célula e aparelho celular, a relação entre o corpo e a máquina, o celular como consome remotamente os celulares na obra ou a obra consome remotamente corpos? Máquina de obsolescência. Presenças obsoletas? Corpos obsoletos? Relações obsoletas? Conexões obsoletas? As relações diretas se tornam obsoletas? Há encontro? Sobre a obsolescência dos corpos e a obsolescência das máquinas, a obra de Lucas Bambozzi nos apresenta a relação entre as *absorções* dos sinais de telefone celular com o corpo em movimento pelo espaço real e virtual simultaneamente, pois a obra só capta os campos eletromagnéticos a partir do uso dos celulares durante os trajetos corporais, portanto, a presença corporal só é captada se estiver simultaneamente no presencialmente e telepresencialmente ao mesmo tempo. No entanto, ao contrário da obra de Martha Gabriel, que capta as trajetórias dos acessos na internet, a partir da conexão nas redes, que podem ser realizados tanto presencialmente no espaço nas atuações na obra, como presencialmente e telepresencialmente ao mesmo tempo, no uso dos celulares a partir da atuação corporal nas redes sociais *online*, como somente telepresencialmente, ao acessar a obra na internet.

Ao contrário das outras obras, a obra não permite o encontro direto para aqueles que não possuem um celular, a presença direta é substituída pela presença mediada sem a escolha da interação com a obra, podendo escolher apenas ligar ou desligar o celular. Não há encontro, há captura, não *REDEmensiona* a presença nem cria corpos, mas as redes de obsolescência. Nesse sentido, as tecnofagias seriam corpos consumidos por tecnologias, não há multiplicação de presença, o consumo de corpos, consumo de aparelhos, o consumo de linguagens, as redes de consumo destroem corpos.

O Coletivo Gambiologia (Fred Paulino, Lucas Mafra, Paulo Henrique Ganso Pessoa) no texto de apresentação da obra “Random Gambièrre Machine 2.0 (2012)” Painel interativo gambiológico, descrevem a obra como:

um painel interativo construído com objeto resgatados de ferros velhos e coleções, equipados com eletrônicos e gambiarras. Um microcontrolador ativa e desativa aleatoriamente os componente eletrônicos instalados na obra. A diversidade e excesso de elementos no painel propõe tensões entre o físico e o digital, o improvisado e o planejado, o high e o low tech⁶⁰.

Na obra os Gambiólogos, estudo das gambiarras e das relações corporais com a obra, esse corpo e as conexões, um corpo gambiarra, essas conexões entre os corpos biológicos e as gambiarras, as conexões entre a obra e o corpo são movidos por as redes de corpos mediados por redes de gambiarras, as coletividades e as conexões entre corpos e gambiarras em relação direta e mediada na obra. Os sensores são a sensorialidade do tato, do contato direto, da manipulação dos objetos da Obra “Random Gambièrre Machine 2.0 (2012)” Painel interativo gambiológico, a relação com o corpo e as conexões, as gambiarras entre os corpos as ações coletivas.

Cada objeto foi escolhido e selecionado por um participante da oficina realizada na semana anterior à abertura da exposição num processo de criação coletiva em que a possibilidade de alteração da obra na relação direta com os visitantes podiam manipular os objetos que compunham o painel, numa relação corporal direta com a obra, movimentando a obra corporalmente em relação direta com os corpos e mediada pelo microcontrolador.

As presenças das redes de corpos na relação direta entre corpos na montagem coletiva e mediados pelas redes de gambiarras, em um roteiro improvisado nessa montagem que quebra essas programações e mediações das outras obras, mas que possui um microcontrolador que ativa e desativa aleatoriamente a rede de gambiarras composta pelos componentes eletrônicos, criando um jogo entre corpos e obra tanto pela espontaneidade das combinações entre os componentes eletrônicos como pela espontaneidade da montagem sem esboço prévio, a partir do contato entre tecnologias de procedências analógica e digital, criando uma obra em processo continuo a partir da relação que estabeleciam com os corpos dos visitantes.

No entanto, no caso da Obra “Random Gambièrre Machine 2.0 (2012), como o próprio nome propõe, como um Painel interativo gambiológico, as interações se dão a

⁶⁰ <http://www.mostra3mdeartedigital.com.br/2012/artistas/gambiologia.html>. o vídeo da obra pode ser visto no link https://www.youtube.com/watch?v=o_q9-UrJ-00.

partir da rede de gambiarras, das redes de corpos e do microcontrolador nos questionamentos entre a aleatoriedade da montagem, a aleatoriedade das interações do público manipulando os componentes e a aleatoriedade da ativação e desativação dos componentes

No entanto, ao longo das interações há o estranhamento, pois ao mesmo tempo em que propõe a interação do público sobre o painel, pois se trata de um painel de interatividade aleatória entre os elementos e os corpos do público, que não realiza uma ação específica, mas sim vários acionamentos variáveis coordenados por um microcontrolador *atraversado* pelas atuações do público sobre o painel, em sua aleatoriedade orgânica.

Isto faz com que parte do público tente identificar as lógicas da máquina, seguindo a expectativa da programação das redes de gambiarras acionadas pelo microcontrolador e ao mesmo tempo, nos *atraversamentos* dos corpos sobre o painel, que nessas *absorversões* entre atuações entre corpos e obras, *REDEmensionam* as possibilidades de interação questionando a operacionalidade das atuações analógicas e digitais programadas pelos microcomputador. Nessa relação, os corpos expõem a aleatoriedade da obra ao tentar decifrá-la, e ao mesmo tempo questionam corporalmente as relações entre os corpos e as tecnologias e sua programação.

O artista Gilberto Prado e o Grupo Poéticas Digitais, composto por Andrei Thomaz, Agnus Valente, Clarissa Ribeiro, Claudio Bueno, Daniel Ferreira, José Dário Vargas, Luciana Ohira, Lucila Meirelles, Maurício Taveira, Nardo Germano, Renata La Rocca, Sérgio Bonilha, Tânia Fraga, Tatiana Travisani e Val Sampaio, participaram da Exposição Tecnofagias com a obra *Amoreiras* (2010). No texto de apresentação dizem que:

Amoreiras é um projeto sobre autonomia, aprendizado artificial, natureza e meio ambiente. Os atores principais são cinco árvores plantadas em grandes vasos, dispostas em vias públicas. Quanto maior o ruído dos motores, das buzinas dos carros e do vozerio dos transeuntes na rua, mais as árvores se balançam. A captação da poluição é feita por analogia. Microfones medem as variações e discrepâncias de ruídos (...). O balançar dos galhos é provocado por uma prótese motorizada, disposta na base do tronco de cada árvore que vibra, causando os movimentos nas folhas e nos galhos. O comportamento das árvores é possibilitado a partir de um algoritmo de aprendizado artificial. As árvores se movimentam em diálogo com a variação dos fatores de poluição, numa dança de árvores, próteses e algoritmos, tornando aparente e de forma poética o balançar, às vezes (in)voluntário-maquínico, às vezes através do próprio vento nas folhas. O projeto dá continuidade a outras ações do Grupo Poética Digitais, cujas pesquisas investigam os diálogos entre o maquínico, o eletrônico e o digital com o ambiente e os seus fluxos. As obras

propõem uma relação de interatividade não-reativa, a partir da qual o sujeito se percebe como parte do coletivo.

A obra é composta por 5 amoreiras; 3 microfones que captam os ruídos (um dos quais é responsável pela leitura da trepidação do chão, decorrente da passagem do metrô e de outras interferências) e funcionam como sensores e coletores dos dados para as árvores; 1 computador gerencia os dados das 5 árvores e retransmite as informações para 5 placas arduino bluetooth (uma para cada árvore) em 5 caixas de acrílico com 3 motores independentes, varetas e mecanismo de transmissão (uma para cada árvore).

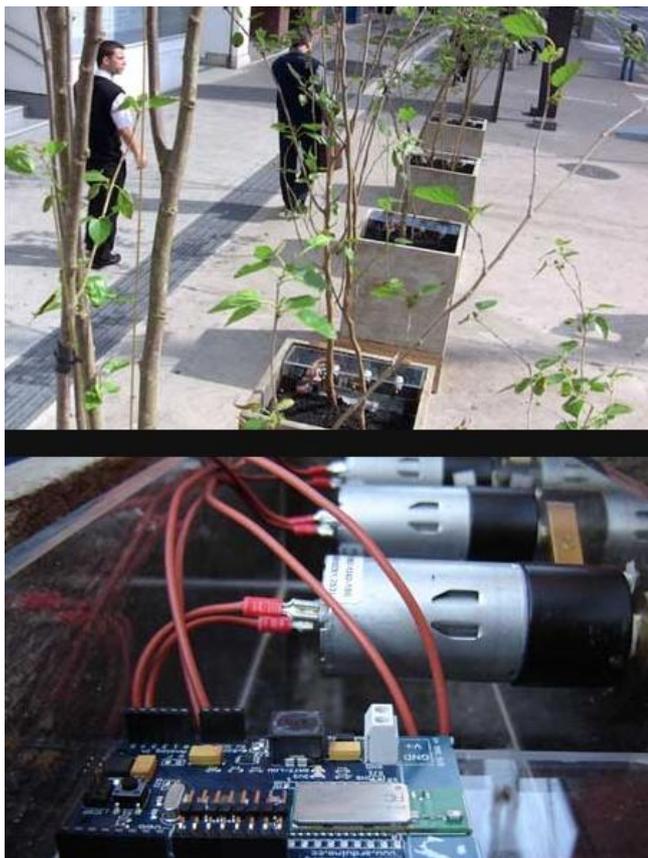


Imagem da obra *Amoreiras*. Gilbeto Prado e Poéticas Digitais. 2010.

Na Exposição Tecnofagias, a obra localizou-se na entrada do Instituto Tomie Ohtaki, sendo, a única obra que estava em relação direta com as ruas captando o espaço exterior da galeria e, portanto, trata-se de uma obra imersa na cidade, estando simultaneamente dentro e fora do espaço expositivo, criando pontes entre o dentro e o fora. Os sons, os ruídos, a trepidação do solo em proximidades e distâncias distintas são captados pelos sensores na obra, o som dos corpos e das presenças em movimento pela cidade, bicicletas, ônibus, falando em seus celulares, corpos imersos na multidão de corpos nas ruas, nos ônibus lotados, corpos anônimos que talvez nem percebam as

árvores, nem seus movimentos, nem a compreendam como obra, pois estão imersos na velocidade dos fluxos da cidade.

As Amoreiras em seus micromovimentos delicados em meio que promovem pausas e silêncios ao atravessar o espaço da galeria para a rua e *absorversar* os sons das trajetórias das redes de corpos em movimentos por redes sociais *online* e redes sociais *off-line*, que atuam no atual, real e virtual da obra. Ao captar as redes de corpos sonoros absorversa esses corpos e presença em movimento de galhos e folhas e *REDEmensiona* na obra os fluxos das redes que compõe a cidade nas redes de mediações que constituem a obra.

A obra *Amoreiras*, assim como a obra *Crepúsculo dos Ídolos* de Jarbas Jácome é ativada a partir do som, não o vocalizar, mas a captação dos ruídos sonoros da cidade, que geram movimento mecânico nas amoreiras.

Jarbas Jácome com a obra *Crepúsculo dos Ídolos*⁶¹ (2008), texto de apresentação da obra no site da Mostra 3M:

A instalação *Crepúsculo dos Ídolos* é um ambiente com cinco TVs ligadas em um canal de TV aberta, uma câmera e um microfone à frente delas. Quando o visitante produz algum som próximo ao microfone a imagem das TVs distorce de acordo com a intensidade e o tempo de duração do som produzido pelo visitante. As distorções evoluem seguindo algumas cores do crepúsculo: amarelo, laranja, vermelho, azul. Após passar pela cor azul, a imagem do canal desaparece e em seu lugar aparece a imagem do visitante com um efeito de brilho que também varia de acordo com a intensidade de sua voz. Enquanto o visitante produzir som, sua imagem permanece na TV. Quando houver silêncio as TVs voltam, aos poucos, a exibir a imagem do canal, como antes. As questões tratadas nessa obra estão ligadas às transformações no processo de migração do sistema broadcast (centralizado) para o sistema em rede que permite, como apregoa o slogan do Youtube – broadcast yourself -, a qualquer um ser a sua própria emissora de TV (...)⁶².

⁶¹ O detalhamento técnico da obra está disponível em <http://jarbasjacome.wordpress.com/crepusculo-dos-idolos/>

⁶² Extraído do site: <http://www.mostra3mdeartedigital.com.br/2012/artistas/jarbas-jacome.html>



Imagem da obra *Crepúsculo dos Ídolos*. Jarbas Jácome. 2008.

A obra dialoga tanto com a obra *País Interior* da Cia de Foto como com a obra *A pele mecânica* de Arthur Omar, ambas relacionando-se com o colorimento de imagens em preto e branco. Arthur Omar colore fotografias de rostos em preto e branco captadas dos corpos movimento, corpos dançantes e coloridos no carnaval carioca e as transforma em imagens estáticas e em preto e branco e posteriormente, ao *absorversar* sua própria obra *Antropologia da Face Gloriosa* na obra *A Pele Mecânica*, colore as imagens preto e branco e estáticas colocando-as em movimento através da cromatização.

Já a Cia de foto, capta as imagens em movimento do filme em preto e branco *Terra em Transe* de Glauber Rocha e as colore, transformando-as em imagens estáticas e coloridas ao extrair os fotogramas do filme.

No caso de Jarbas Jácome, a relação entre a cor e o movimento se dá pela relação entre a imagem em movimento da transmissão do canal de *broadcasting* da TV aberta, Rede Globo, em cores e a captação da imagem em movimento colorida do corpo parado em frente ao microfone, que a partir do som da voz, colore as imagens coloridas criando filtros sobre as cores das imagens em movimento com as cores do crepúsculo até sobrepôr essas imagens com sua própria imagem até permanecer apenas a sua presença nas telas das TVs.



Jarbas Jácome capta as relações entre os corpos dos telespectadores nas telas das TVs sobrepondo suas imagens as imagens da programação da TV e cromatiza essas presenças, os corpos espectrais que nutrem a programação da TV e bombardeiam nossos corpos diariamente com suas presenças em nossas casas e substituem pela presença do público, que é *absorversada* pela captação e projeção de suas imagens nas 5 TVs.

Jácome transfere as presenças espectrais da programação da TV para a galeria, *absorversa* o canal de *broadcast* da TV aberta (Rede Globo) e a partir do som emitido pelo corpo do visitante no microfone instalado em frente às TVs atua sobre as imagens e sobre a programação do canal de *broadcast*. A atuação está restrita ao espaço da galeria e aos circuitos que compõem as redes de mediações que compõem a obra, *atraversando* a programação com seus corpos e presenças, não apenas absorvendo passivamente, mas *absorversando* com sua presença direta em frente ao microfone e *REDEmensionando* sua presença mediada pelo microfone que capta o som de sua voz e das câmeras ativadas pelo som.

Os *atraversamentos* entre a programação da TV aberta, ao vivo e gravada, dependendo do horário da visitação e seu corpo simultaneamente presente em relação direta e mediada na obra, atuando no atual, real e virtual das televisões, assim como sobre seu próprio corpo e os corpos presentes na exposição que assistiam suas atuações sobre a obra, nos *atraversamentos* entre seus corpos reais e virtuais. A fragmentação e multiplicação dos corpos carne em corpos sonoros e corpos-luminosos dispersos nos monitores das TVs, *atraversando* e *absorversando* na obra outros corpos e presenças da

programação da TV em *absorversões* e *REDEmensionamentos* mútuos, criando corpos em edições ao vivo e espontâneas com seus corpos na programação da TV e nas programações da obra. Corpos e obra *REDEmensionando-se* mutuamente, nas absorversões das redes de corpos presentes na galeria, das redes de TV e das redes de tecnologias que compõe a obra.

Na obra *Crepúsculo dos Ídolos*, de Jarbas Jácome, a relação da obra com a presença ao vivo ou gravada da programação da TV aberta com as presenças dos visitantes, que a partir dos sons produzidos no microfone, capturam do sinal de *broadcast* da Rede Globo pelo som da voz, o corpo e a presença é *absorversada* pela obra, e ao invés de comer, vocaliza, ao vocalizar é absorversado pela câmera e absorversa o sinal de *broadcast*, assim, como na obra *XYZ*, há a relação do corpo com o som, no entanto, o som corporal é absorvido pelo microfone e absorve o sinal de *broadcasting*, a relação do som que é absorvido e versado em imagem, alteração da imagem captada que é colorida pela voz, pela presença e depois absorvida pela presença corporal que toma lugar do sinal de *broadcasting* que agora transmite para as TVs a imagem do corpo imerso na obra, come ao vocalizar, come imagens, colore imagens e absorve a sintonia do canal de *broadcast*, pela boca, vocaliza em absorversões entre o corpo e obra.

Antônio Negri compreendendo a noção de telepresença como presença à distância, considera a televisão como telepresença, apesar de questionarmos essa noção a partir da relação unilateral da informação que se estabelece entre o corpo e presença do apresentador com a audiência, seja ao vivo ou gravado não havendo comunicação. No entanto, sua reflexão sobre a telepresença usando a televisão como exemplo, além de ampliar nossa percepção sobre as diversas noções de telepresença, enriquece a discussão sobre os *REDEmensionamentos dos corpos e das redes* que os *atraversamentos* e *absorversões* do canal de *broadcast*, sistema centralizado e o sistema em rede que a obra de Jarbas Jácome traz.

Negri nos diz que:

(...) a televisão por um lado, assim como outras formas de telepresença, consagram a transformação do espectador em expert, em «autor» (por mais que a realidade dominante do fenômeno televisivo se oponha e minimize esta situação); a contínua recepção simultânea constitui um fluxo temporal em contínua contração e expansão que ritma o cotidiano, o fazer-se do tempo coletivo - e a indistinção entre o

real e a imagem cobra aqui uma duríssima realidade-. (...) O conteúdo mesmo destes processos de produção consiste em uma modulação contínua de singularidades temporais ritmadas por configurações de sequencias semióticas, sinaléticas e perceptivas, pelas variações contínuas de sua intensidade (NEGRI, 2000:06).

Sobre a telepresença, Negri percebe a relação entre as imagens, como *l'image-actée* de Weissberg, “imagens numéricas encadeadas com e através de ações” o que enriquece nossa reflexão sobre a telepresença, pois para o autor “constituem um exemplo valioso deste tipo de dispositivo ontológico” (NEGRI, 2000:07). Portanto, além das relações dos corpos na multidão a partir do questionamento da imagem do corpo coletivo a partir das relações entre a fragmentação e multiplicação de presença tanto as redes sociais (*online* e *off-line*), mas principalmente as noções de *REDEmensionamento* dos corpos e presenças, na multidão das ruas ou na multidão da internet, como criação de corpos em rede, nas redes, como criação de corpos nas ruas, nas redes, nas obras de arte, assim como as antropofagias como tecnofagias.

Nesse sentido, as próprias distâncias entre os corpos na multidão poderiam constituir-se como telepresença, seja pela atuação coletiva dos megafones, dos dispositivos de ação nas manifestações como “telefone sem fio”, em que em meio à multidão, os que estão mais próximos do interlocutor, passam a mensagem para os que estão mais distantes criando corpos em rede, ou mesmo na utilização de recurso de amplificação e transmissão nos próprios aparelhos celulares, na comunicação entre os membros da multidão. Assim estamos *REDEmensionando* a presença e a atuação à distâncias variadas, simultaneamente *online* e *off-line*.

A obra de Jarbas Jácome ao *absorversar* e *atraversar* as imagens transmitidas pela programação da TV, ao *absorversar* o canal de *broadcasting* da TV Globo, *REDEmensiona* a relação entre as informações unilaterais e as comunicações multilaterais da internet, sendo simultaneamente uma obra que atravessa e questiona as mídias, através dos corpos em relação direta e mediada, que nesses encontros entre mídias, agora transmite a imagem da obra nas TVs, a obra é transmitida na obra, e nessa imagem a relação entre o corpo e a obra, o corpo em obra, o corpo obra a obra, o corpo, as TVs, os microfones, as atuações do corpo no atual, real e virtual, das TVs analógicas e digitais e as redes digitais de comunicação, com os corpos que sintonizam e desintonizam o canal, criando outras relações entre corpos e mídias. O corpo questiona nas conexões que estabelece com a obra e sua rede de mediações, as atuações das mídias sobre os corpos, o bombardeamento unilateral de informações e questiona as

mídias no uso crítico das mídias, as *absorvendo* e *atravessando* corporalmente, *REDEmensionando* seu corpo, suas atuações e as mídias através das mediações na obra.

No site dos Artistas Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti descrevem detalhadamente as nuances da relação dos corpos com a obra:

Imagine um dispositivo ótico com um campo sensório de 8 metros a 60 centímetros. Fixo à parede, esse espelho está programado para medir e reagir, a todo o tempo, a distância que você está dele. A 8 metros ele será convexo, a 60 centímetros será côncavo e, utilizando um coeficiente de deformação medido em centímetros, ele assumirá, em função de parâmetros de distância gerados por você, posições intermediárias de um extremo a outro passando pela posição plana. Assim, todas as formas refletidas no dispositivo, i.é, o seu reflexo e o reflexo do espaço em que você está, começarão a se deformar proporcionalmente. Você e o espaço físico a sua volta, refletidos nesse Espelho, passarão por deformações esféricas dinâmicas, aumentando ou diminuindo, em função da distância que você mantém dele⁶³.



⁶³ Texto extraído do site dos artistas: <http://www.cantoni-crescenti.com.br/mirror-sketches/>



Imagens da obra *Espelho*. Rejane cantoni e Leo Crescenti. 2012. Chapa de acrílico espelhada, estrutura metálica, sensor ultrasônico, sistema de controle lógico (CLP), motor de passo, braço robótico

A obra é um espelho fixo na parede, que reage à presença do espectador através de um dispositivo ótico programado para medir e reagir. Trata-se de um sensor de presença ultrasônico controlado por sistema de controle lógico (CLP). Este capta o movimento corporal do visitante com um motor de passo que move o espelho com um braço robótico a todo o tempo, a partir da distância em que o corpo está. Giselle Beiguelman no texto de apresentação da obra diz que

Ao invés de olhar, somos olhados o tempo todo por uma reflexão que teima em nos disassociar da nossa imagem idealizada. Nesse espelho, em vez de buscar o ângulo mais perfeito de nossa figura projetada, somos incitados a repensar o posicionamento do corpo, como um todo, no espaço, como uma forma abstrata e dinâmica⁶⁴.

A superfície espelhada da obra *Espelho* é feita de chapa acrílica espelhada, um material mais maleável em relação aos espelhos comuns que com a pressão do braço robótico quebrariam, e ao invés de mover a imagem corporal e a imagem do espaço refletido no espelho, deformam-me, fragmentam a imagem em cacos de espelho quebrados ou trincados, dependendo da pressão exercida sobre a superfície.

Giselle Beiguelman em seu texto de apresentação da obra fala que o espelho inverte a perspectiva e somos olhados por ele, no entanto, nessa relação entre o corpo carne e o corpo spectral é o corpo carne em movimento pelo espaço real e pelo espaço

⁶⁴ Trecho extraído do site: <http://www.mostra3mdeartedigital.com.br/2012/artistas/rejane-cantoni-e-leonardo-crescenti.html>

virtual da superfície espelhada em seus *atraversamentos* e *absorversões* entre os espaços reais e virtuais, em relação direta e mediada no espaço, que *REDEmensionam* a obra a partir das redes de mediações que o constituem, como os sensores ultrassônicos e o braço robótico, o corpo atua nas atualizações da obra entre o corpo real e o corpo virtual, no em que sua presença transita entre as mediações que constituem a obra numa relação entre distâncias e proximidades. A obra *Espelho* traz diversas questões relacionadas às mediações e à própria conceituação de telepresença⁶⁵ ao constituir-se a partir de sensores de teleoperação à distância e a robótica, além do espelho ser uma das mediações de imagem corporal.

A presença em frente à obra *Espelho* duplica a presença, no entanto, os sensores de presença ao captarem a presença, ao captarem o movimento de aproximação e distanciamento do corpo em relação ao espelho. Nas atuações entre o corpo carne e o corpo espectral no espelho, a imagem é editada ao vivo pelo movimento corporal e seus *REDEmensionamentos* se dão nos *atraversamentos* e *absorversões* nas redes de mediações que compõe a obra.

Cada corpo cria uma obra diferente, uma imagem diferente, corpo de obra, corpo dobras, a imagem no espelho, duplo, a imagem obrada pelo movimento do espelho, dobraduras e duplicações do corpo, imagem em movimento criada pelo corpo carne e pelo corpo-luz, imagem em movimento criada pelo movimento simultâneo do corpo e do espelho. O corpo move o espelho, o corpo move-se no espelho, o corpo move o corpo no espelho, movendo o espelho à distância.

A artista Raquel Kogan participou da exposição *Tecnofagias* com a obra *XYZ* (2011). No texto de apresentação da obra:

XYZ segue regras variáveis coletadas através de dados do público: altura, peso e frequência cardíaca. No espaço, percebemos a variação dessas três coordenadas, mesuráveis e audíveis. A pulsação da música é determinada pela frequência cardíaca, a tonalidade de cada fragmento é determinada pela altura do visitante e o timbre, pelo peso. Emerge daí um corpo que se multiplica no espaço, desmembrado em

⁶⁵ Conforme a definição de Grau sobre a telepresença “(...) temos uma experiência arbitrária, mediada pela máquina, cujos elementos podem, teoricamente, ser armazenados em forma digital. A telepresença é uma amálgama de três tecnologias: robótica, telecomunicação e realidade virtual (GRAU, 2007:316).” Entre as três linguagens, o espelho possui duas delas em sua constituição e, portanto, assim como outras obras que tratam da relação entre a fragmentação e multiplicação de presença a partir das mediações, *Espelho* questiona no mesmo espaço essas tecnologias e nos apresentam a relação entre as presenças movendo as imagens e espaços simultaneamente reais e virtuais, no espaço real. Nesse sentido as tecnofagias e as telefagias se encontram e *atraversam* nas relações entre os corpos e a obra em seus *atraversamentos* e *REDEmensionamentos* mútuos. No entanto, o digital na obra está nas redes de mediações que compõe a obra, não havendo o armazenamento em forma digital da imagem.

variações sonoras, que multiplicam o sujeitos agora transformado em instrumento musical único⁶⁶.

Na obra *XYZ*, as antropofagias, assim como as tecnofagias são evidentes na relação entre o corpo e a obra, pois são *absorversões* entre os corpos e as tecnologias em relação direta e mediada por interfaces. Nas *absorversões* entre o corpo e a obra, que se nutre de dados corporais e nutre e cria corpos de outras materialidades, corpos sonoros que se *REDEmensionam* por caixas de som.

Raquel Kogan, sobre as coordenadas X, Y e Z nos diz que a obra é composta por uma balança, um sensor de altura e um sensor de batimentos cardíacos conectados a um computador com software customizado que cruza esses dados corporais e converte esses dados em som, que são transmitidos para até 8 caixas de som que compõe a instalação.

A obra *XYZ* de Raquel Kogan é uma instalação interativa sonora na qual os corpos e as presenças são *REDEmensionados* nas *absorversões* e *atraversamentos* entre seus corpos conectados à obra por interfaces e sensores de presença e seus dados corporais coletados. Ao subirem numa balança (individualmente), onde o peso é capturado, conecta-se um sensor cardíaco que é colocado no dedo e há captura dos batimentos cardíacos. Há também um sensor de altura. A combinação desses dados corporais é interpretada por um computador como uma sonoridade. O batimento cardíaco gera o ritmo, o peso gera o som grave e a altura gera o som agudo e o timbre. Mas não tem harmonia. Com um grande banco de dados com 30 instrumentos divididos por tamanho dos instrumentos, ou seja, pequenos, médios e grandes, onde o tamanho do som era indiferente ao tamanho do instrumento, pois um instrumento pequeno pode produzir um grande som a partir do cálculo dos dados corporais das coordenadas X, Y e Z, altura, peso e batimentos cardíacos, portanto, um corpo magro e muito alto poderia ter um som pequeno, porque pode ser uma harpa com som dedilhar.

⁶⁶ Disponível no site <http://www.mostra3mdeartedigital.com.br/2012/artistas/raquel-kogan.html>



Imagem da obra *Espelho*. Raquel Kogan. 2011.

A relação entre o corpo conectado à obra a partir das conexões do corpo às três interfaces da obra faz com que corpos e presenças, fragmentados em dados corporais, sejam o regente de oito caixas de som. As caixas estavam posicionadas em diversas alturas, como se elas fossem a orquestra regida pelos dados corporais.

No espaço, percebemos a variação das 3 coordenadas. Há um limite de 8 sobreposições de interatores que se somam em diferentes layers de sonoridades com duração de 30 segundos a 1 minuto cada. O oitavo participante faz a primeira sonoridade desaparecer e ser substituída e assim por diante. As coordenadas são captadas em tempo real em função dos dados obtidos dos visitantes na instalação.

“Um momento que depende de nossa existência para acontecer – nosso corpo se transforma em referência, retransmissor de dados; corpos independentes uns dos outros interligados simultaneamente e sonoramente: ser um e vários” (KOGAN, 2012).

Cada corpo gera um som em uma das caixas a partir do cálculo das dimensões corporais e do batimento cardíaco. Nesse sentido a noção de presença e a multiplicação de presença se dão em proximidades ínfimas.

Se na obra *Amoreiras* são os sons externos dos corpos na cidade que atuam na obra, na obra *Crepúsculo dos Ídolos* o som da voz dos corpos atuam sobre a obra, em XYZ são os sons internos que geram o som da orquestra.

O corpo e a presença são fragmentados em dados, evidenciando as redes que formam o corpo e a partir dos cruzamentos desses dados, criam corpos sonoros em rede e conexões internas que são captadas e ampliadas, evidenciando a noção de presença fragmentada que *REDEmensiona-se* nos *atraversamentos* das interfaces que envolvem o tato. São *absorversões* entre o corpo e a obra. Corpos sonoros se *atraversando* e se *absorversando* numa orquestra corporal.

No caso de *XYZ*, o medidor de batimentos cardíacos, não é a ação do dedo que ativa a ação remota, mas a inicial imobilidade do corpo para que possam ser coletados os dados. Há uma mobilidade parcial do corpo na atuação com a obra, podendo mover-se no espaço delimitado da balança, alterando o peso. Abaixar-se ou levantar-se, altera a altura, recalcula o som a partir da mudança de posição.

O som criado a partir do cruzamento de dados, de medidas corporais, das coordenadas X, Y e Z, fragmenta o corpo em coordenadas e o multiplica em ritmos orgânico e artificiais. Nos *atraversamentos* no analógico e no digital, corpo e obra se *absorversam* mutuamente.

Cada corpo é único, isso faz com que cada música produzida, de alguma forma, ainda que haja um limite para as variações sonoras dentro do banco de dados de sons da obra. As possíveis recombinações dos valores dos dados captados e dos sons produzidos podem variar e repetir causando identificações entre as pessoas, mesmo que não sejamos corpos fisicamente parecidos, pesos, altura próximas, ou mesmo cor de pele, cor dos olhos, cabelos, etc. Talvez o som do ritmo cardíaco, nossa cadência corporal produza um som em comum, além de pensar que aquela música reflete a singularidade de cada corpo, podemos buscar os sons comuns entre cada corpo em relação à obra. “Esse é o meu som no universo”? Pergunta uma visitante à Raquel Kogan, mas poderiam perguntar também, duas ou mais pessoas que escutassem uma o som corporal produzido pela outra e encontrasse um som em comum entre elas. Poderiam perguntar: “esse é o nosso som no universo?” Ao menos nesse instante, na relação com a obra, seus corpos pulsam sonoridades comuns, sincronicidades.

Em *XYZ*, o redimensionamento da presença se entre o corpo e obra, corpo-carne fragmentado e multiplicado em corpo-medidas, em dados corporais, que são *absorversados* pelas interfaces e *REDEmensionados* em corpo-byte e corpo sonoro que são *absorversado* no corpo-carne. As versões com do corpo com a obra fragmenta e multiplica o corpo e a presença (dados) nos meios (mídias) simultaneamente.

Compartilhamentos entre corpo e obra, criam corpos, corpos *absorvendo* máquinas, máquinas *absorvendo* corpos, corpos *absorvendo* corpos. Multiplicação de energia. Energia matriz, motriz e nutriz. Comer seus próprios dados corporais *REDEmensionados* em sons, comer com os ouvidos e com a pele. Nutrir a obra e nutrir-se na obra, nutrir-se da obra, nutrir-se em obra. XYZ. Qual é *high tech* e qual é *low tech*? Não se pode saber o que pode o corpo, assim como não se pode saber o que pode a arte, o que pode a obra. Tecnofagias XYZ. O corpo como medida de todas as coisas? Com o corpo medido e mediado em X, Y e Z.

Martha Gabriel no texto de apresentação da obra a obra *Crystalball* (2009) diz:

Crystal Ball funciona como uma lente de aumento do que está acontecendo no mundo, em tempo real. Baseia-se nas *trending topics*, os assuntos mais comentados no Twitter. Esse universo representa as inquietações e acontecimentos que emergem a cada instante. As tendências são alimentadas pelo “mundo off-line”, mas também influenciam no fluxo dos acontecimentos, em um processo contínuo de retroalimentação de tendências e acontecimentos. Na obra, as dez *Trending Topics* do momento são traduzidas em imagens via Google imagens.⁶⁷

A obra *Crystall Ball* é uma Net/Mobile Art, em que a interação é de outra ordem: a partir dos *trending topics* do Twitter, ela criou a sua *Crystal Ball* (2009-12), que traduz os temas mais citados do momento em imagens, via Google Images.

Martha Gabriel no texto “Tecnologias móveis: amigos ou inimigos disfarçados”⁶⁸ nos apresenta a relação das tecnologias móveis como oráculos digitais, o que nos remete à sua obra *Crystal Ball*, como um oráculo digital:

Um trabalho de arte (work in progress de nossa autoria) que explora esse contexto atual de explosão das redes sociais presenciais é o projeto Crystal Ball. Esse trabalho é uma bola de cristal on-line que mostra as imagens (coletadas do Google Images – <http://images.google.com>) para as top 10 tendências apontadas pela rede social presencial Twitter (<http://www.twitter.com>). Sua meta é causar consciência e reflexão sobre o poder que as redes sociais presenciais possuem em afetar o mundo e representá-lo. O trabalho permite que se veja o que está acontecendo de mais relevante (por meio das tendências do Twitter) em cada dado momento, como se fosse realmente uma bola de cristal. Isso mostra como as pessoas em qualquer rede social afetam umas às outras, mesmo quando elas não estão cientes disso (como acontece nas tendências do Twitter – ninguém pode controlá-las, mas cada pessoa contribui para criá-las). (GABRIEL, 2008:67).

⁶⁷ Extraído do site da Mostra 3M de Arte Digital <http://www.mostra3mdeartedigital.com.br/2012/artistas/martha-gabriel.html>.

⁶⁸ Texto que faz parte do livro: BEIGUELMAN, Giselle; BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus e MINELLI, Rodrigo (orgs.) *Apropriações do (in) comum espaço público e privado em tempos de mobilidade*, São Paulo, Instituto Sergio Motta, 2008, disponível em http://www.ism.org.br/ebooks/artemov_en.pdf;

A artista diz que a obra não é somente uma ferramenta de visualização, pois interpreta as imagens e mostra como a rede interpreta a si mesma. Na bola vemos as várias imagens que surgem das *top 10* do twitter, conforme diz a artista. Quando navegamos na bola, vemos as imagens passando. Quando selecionada uma das imagens, vemos a *trend* e as mensagens que aparecem em volta. Essas mensagens são twittadas ao vivo, podendo ainda trocar de *trend*, clicando e voltando para a bola e selecionar a próxima *trend*. Cada vez que o *trend* muda a bola se reconstrói.

Além da interação apenas vendo o que está acontecendo na bola de cristal, podemos interagir com mensagens na obra enviando tweets com hashtags #crystalball, que aparecem ao redor da bola de cristal e a velocidade com a qual essas mensagens são enviadas determina a cor de fundo da tela que inicialmente é preta. Como sistema, a obra *Crystal Ball* permite a visualização da rede interpretada por si mesma (Google interpretando os *trending topics* do Twitter que interpreta o que emerge nos posts da rede), onde a ação de cada internauta afeta o todo e vice-versa.

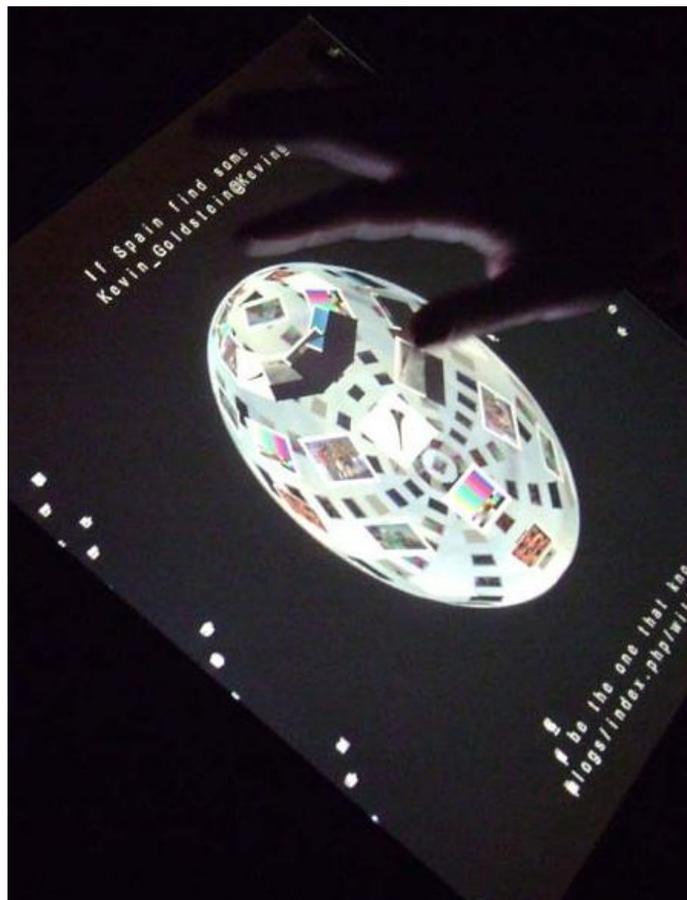


Imagem da obra *Crystal Ball*. Martha Gabriel. 2009-2012.

Relacionando áreas como realidade aumentada, realidade virtual, telepresença, pensamos a relação tecnofágica a partir da realidade híbrida, ou o que chamaremos de realidade atual (real e virtual) no analógico e no digital, onde não consideramos apenas as relações entre as materialidades e imaterialidades dos corpos, que se daria da relação entre a realidade dos corpos carne e os corpos bytes, entre outras materialidades, mas as virtualidades analógicas e as virtualidades no digital, entendendo por virtual não apenas as realidades nas redes *online*, mas as virtualidades nas redes *off-line*.

Entre as obras tecnofágicas, *Crystal Ball* é a que mais se aproxima da noção de performance em telepresença, pois utiliza-se da internet e das atuações remotas entre corpos em relação direta e mediada com a obra no espaço da exposição mediados por seus aparelhos de celulares conectados à internet e a comunicação com outros espaços, onde as atuações na obra se daria em rede e nas redes, multiplicando as presenças, a obra *absorversa* as presenças dos visitantes, que ativam a obra a partir da visitação *online* ou *off-line* ou simultaneamente *online* e *off-line*, caso queira acessar a obra dentro da exposição diretamente e do celular simultaneamente pelo link da obra <http://www.crystalball.art.br/>.

Antônio Negri em “Arte y Multitud” (2000), fala que o conceito de virtualidade se define como “a extrema determinação do prático que representa a essência de uma determinação singular dos sujeitos sempre nova; a virtualidade é essa contínua potência de singularização que vive em ordens e contextos históricos estratificados e eticamente qualificados” (NEGRI, 2000:06). É nesse sentido que pensamos a noção das virtualidades na obra na relação entre os corpos nas redes sociais *online* e *off-line*.

Negri ainda referindo-se ao uso da noção de virtual restrito ao de digital, ou como diferenciação entre a materialidade analógica e a (i)materialidade digital, diz que:

Hoje vemos definir-se vulgarmente a virtualização como a digitalização de todos os fluxos semióticos e sinaléticos e sua integração cibernética em redes de cooperação e comunicação sóciotécnicas e produtivas. De tudo isto, nos interessa, por um lado, discriminar entre o citado sentido vulgar e a construção ontológica do conceito de virtualidade como potência contextualmente determinada, e, por outro, aproximarmos àqueles aspectos das tecnologias numéricas que lançam luz sobre os modos de existência e produção do *general intellect* e contribuem a elucidar as características pertinentes de uma nova estética transcendental ou de uma fenomenologia constitutiva da corporeidade coletiva nas condições do que Félix Guattari denomina *l'âge de l'informatisation planétaire* (era da informação planetária) (Negri, 2000:06).

A proposição de uma corporeidade coletiva apresentada por Negri se aproxima da noção de *REDEmensionamentos* dos corpos em suas trajetórias e nas trajetórias em obra e a obra, criando corpos na mediada e na mediação das conexões e desconexões. E as transcendências através das imanências entre corpos em relação direta e mediada nas redes sociais *off-line* e nas redes sociais *online*, afirmando assim criação de corpos em rede ao compreender as antropofagias como tecnofagias.

A obra *Crystal Ball* nos traz a questão das atuações no atual, real e virtual, simultaneamente, nas redes sociais *online* e nas redes sociais *off-line*. A obra está em obra contínua nos *atravessamentos* e *absorversões* entre corpos e seus *REDEmensionamentos*, em tempo real e pode ser acessado via internet mesmo após o término da exposição.

As obras tecnofágicas escolhidas apresentadas acima se aproximam da noção de telepresença anterior à internet, pois suas redes de teleoperação entre corpos e obras são redes exclusivas e fechadas criadas especificamente para a obra, com exceção da obra *Crystal Ball* de Martha Gabriel que usa da internet nas relações que estabelece entre corpos e a obra, que assim como afirma Prado:

No caso particular da internet, uma vez terminada a ação, mesmo com a dissolução do grupo, a estrutura de comunicação se mantém. Com a internet existe inclusive a possibilidade de se ter espaços de interação permanentes – mesmo que a participação das pessoas seja pontual e efêmera – como é o caso de vários sites que funcionam como espaços de exposições eletrônicas. Além de, pelo endereço dos sites, esses espaços poderem ser localizados por ferramentas de busca disponíveis a qualquer pessoa que tenha acesso à rede, em contrapartida aos eventos anteriores, nos quais a formação do grupo da ação artística dependia de contatos muito mais longos e mediados por cartas, telefone, fax e encontros pessoais, ou seja, esses eventos ficavam mais restritos a grupos de atuação específica (Idem)

Nas discussões entre a noção de antropofagias como tecnofagias e a noção de telefagias, Alexandre Nodari em sua análise sobre a universalidade da antropofagia, aponta no pensamento de Oswald de Andrade a crítica às mediações, a partir da relação do corpo com as mediações, como a nudez. A roupa como mediação. No entanto, nessas relações entre o corpo e as tecnologias, no uso crítico dessas mediações, incluindo a roupa, Oswald de Andrade afirma na proposição do Bárbaro Tecnizado, a relação entre o corpo e as tecnologias.

Se a questão da Antropofagia de Oswald de Andrade é a crítica às mediações, nas Tecnofagias é o uso crítico das mídias, no uso crítico das mediações. *Absorversarmos* as presenças, na relação direta e mediada, questionamos as relações e

as mediações no mundo. No entanto, é através das mídias e mediações que tanto as antropofagias como tecnofagias, criam corpos, *absorversões* telefágicas e *atraversamentos* entre os corpos e as obras com suas interfaces e mediações, que se *REDEmensionam* mutuamente.

Se a Antropofagia de Oswald de Andrade critica as mediações e as Tecnofagias nos trazem a questão do uso crítico das mediações, as antropofagias como tecnofagias nos *atraversamentos* e *absorversões* entre mídias na criação artística, nas relações corporais diretas e mediadas, na realidade atual, real e virtual, no analógico e no digital, vão além da negação das mídias, questionam as mídias e os meios. Afirmo o encontro e a criação de corpos em rede, nas redes e das redes nos *REDEmensionamentos* das presenças. Não há a substituição de um pelo outro, o real e o virtual, mas as *realidades atuais* (reais e virtuais) analógicas e digitais multiplicam nossas presenças e atuações à distância, nossas trajetórias, nossos roteiros no mundo.

Se Giselle Beiguelman nos fala que as Tecnofagias não são um movimento organizado, como no caso do Movimento Antropofágico de 1928, podemos dizer que são movimentos, em suas pluralidades em diversos sentidos e direções. Estas criam movimentos, *absorversam* e *atraversam* movimentos, em movimento, e movimentam as conexões e os trânsitos, nas ruas e nas redes no uso crítico das tecnologias móveis.

5.0 ANÁLISE DAS PERFORMANCES REALIZADAS

Este capítulo analisa as performances realizadas individualmente e coletivamente a partir da relação entre o corpo e a obra, entre os corpos e presenças nas atuações no atual real e virtual, no analógico e no digital, nas ruas e nas redes. Para tanto, partimos das relações apresentadas nas análises das obras da Exposição Tecnofagias (2012) entre os sensores de presença nas obras e as presenças do corpo inserido nas obras, que denomino como *atraversamentos*, *absorversões* e *REDEmensionamentos* entre corpos e presenças nas obras.

As performances WWWMMM_1ND10N4UT4 e M4N1FE5T4Ç40 DE PLAN05 P1L0UTR05 serão analisadas simultaneamente, pois foram criadas a partir do contexto das manifestações *online* e *off-line* de 2013 e 2014 no Brasil. Partem da relação entre imagens de manifestações e fatos ocorridos nas redes sociais *off-line*, compartilhadas nas redes sociais *online*. Nesses *atraversamentos* e *absorversões* entre as ruas e as redes, há diferenças temporais entre a realização de uma e outra, a primeira em 2013, no evento Pós-happening e a segunda em 2014, na ocupação do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos com a exposição Birutas(s)Vento, ambas na Galeria do Espaço Piloto na UnB.

Nas performances a figura do quadro *Abaporu* (1928) de Tarsila do Amaral foi referência para a busca e análise de imagens relacionadas às manifestações compartilhadas na internet, que atuariam e atualizariam a imagem do *Abaporu* e a Antropofagia de Oswald de Andrade no atuar o atual nas ruas e nas redes.

5.1 WWWMMM_1ND10N4UT4

A performance WWWMMM_1ND10N4UT4 ou Manifesto Índionauta, índionauta *Míndiático*, Mídia Índia e os *Míndios Vivent(r)es*, foi realizada no Pós-happening, IV COMA, na Galeria do Espaço Piloto, no Instituto de Artes da UnB em 2013. Eu estava vestido com uma blusa amarela e bermuda azul, chinelos brancos sobre o gramado verde do lado de fora da galeria do Espaço Piloto, relacionando a escolha das cores da roupa, que lembrava as cores do uniforme da seleção brasileira, com as cores verde, amarelo, azul e branco da bandeira do Brasil. Meu corpo em amarelo, azul e branco, sobre o gramado verde, onde estavam ainda os equipamentos utilizados para a performance: um microfone, uma caixa de som, uma extensão de 50 metros, um

computador laptop conectado à caixa de som, mas sem conexão internet. O áudio foi editado anteriormente com a ajuda de Mateus Costa, membro do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

Na performance WWWMMM_1ND10N4UT4, além da busca por imagens que atuassem e atualizassem a figura do *Abaporu* e a Antropofagia nas relações entre as ruas e as redes a partir da relação entre a posição corporal e plasticidade corporal de *Abaporu* com as imagens das manifestações selecionadas, buscavam desenvolver e questionar em performance alguns dos conceitos criados ao longo da pesquisa a partir da palavra *Abaporu*, em Tupi, como *AbapoRUAS*, *AbapoREDES* e as *AbaPOROROCAS*, das *absorversões* e *atraversamentos* entre *Abá* em Tupi e as outras palavras em português e os seus *REDEmensionamentos*.

Abaporu, *Abá* por ruas, *Abá* por redes, *Abá* por rotas, *Abá* por roteiros, *Abá* por roteadores, *Abá* por ritmos. *Abá* é compreendido como multidão, *poru* que se alimenta da multidão, multidão que se alimenta na multidão, multidão que alimenta a multidão, corpos e presenças na multidão que nutrem e nutrem-se *REDEmensionando* seus corpos e presenças e criando corpos e presenças nas conexões entre as multidões nas ruas e nas redes, multidão porosa. As *abapororoca* como os encontros entre redes sociais *online* e *off-line* em seus *atraversamentos* e *absorversões*.

Na performance WWWMMM_1ND10N4UT4, busco a relação entre a palavra “índio” e o sufixo *nauta*, que designa navegar por entre mares e *infomares*. A palavra índio não é compreendida como unidade, mas como multiplicidade, conforme a tradução e compreensão do prefixo *Abá* como multidão. A Performance surge durante as mobilizações no Brasil em junho de 2013, onde alguns dias antes das manifestações em São Paulo - SP, entrevisto Zé Celso que estrearia o espetáculo *Cacilda!!!*. Durante a entrevista, o diretor, ator, dramaturgo e antropófago decide há alguns dias da estreia, mudar o início da peça, começando o espetáculo com a cena da passeata dos cem mil de 1968, que fazia parte da quarta parte do espetáculo, pois assim dialogaria com as manifestações que ocorriam nas ruas e nas redes por todo o Brasil naquele ano.

Na performance *absorverso* esses *atraversamentos* entre arte e vida propostos pela simultânea encenação das manifestações no teatro e a transmissão das manifestações nas ruas pela internet no texto escrito e falado durante a performance, pois tanto as mobilizações de junho de 2013 iniciadas pelo Movimento Passe Livre quanto a encenação das manifestações dialogavam diretamente com os roteiros propostos no Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade.

As manifestações reivindicavam o direito à mobilidade por ruas e por redes, não apenas contra o aumento da passagem do transporte público, mas o direito aos espaços públicos, incluindo os estádios durante a Copa das Confederações (2013) e a Copa do Mundo (2014). A performance WWWMMM_1ND10N4UT4 manifestava o direito à mobilidade entre ruas e redes, o acesso aos espaços públicos e à internet pública, o direito à livre manifestação nas ruas e nas redes, manifestando em performance as noções de *Abaporuas*, *AbapoREDES* e *Abapororocas*.

Ao contrário da performance M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1L0UTR05, em que são as mobilizações dos indígenas pela da internet para se mobilizarem e marcharem em diversos pontos do país e *atravessarem* as ruas de Brasília e as redes sociais *online* e *off-line*, que acompanhei a partir da cobertura televisiva, da internet e da fotografia de um indígena a pé, flechando o policial a cavalo, a partir da relação entre a figura do *Abaporu* com a imagem do índio manifestando-se nas ruas, *absorvendo* seu gesto em performance, mas sem caracterizar-me como índio.

A performance é dividida em roteiros entre diversas mídias: áudio pré-gravado captado da internet e editado previamente, texto escrito e falado durante a performance e a visualidade da composição entre meu corpo vestido com as cores do uniforme da seleção brasileira e espaço do gramado em frente à galeria.

No texto escrito e falado durante a performance busco manifestar no meu corpo os corpos da multidão que se mobilizavam nas ruas e nas redes. Minha presença é *atravessada* por outras presenças que compartilharam suas presenças, suas vozes, seus corpos, nas ruas e nas redes, em manifestação e as disponibilizaram na internet ou transmitiram ao vivo. Apesar de não haver conexão com a internet nem transmissão *online* da performance, pois os únicos registros são o texto criado e falado por mim durante a performance e fotos tiradas pela organização do evento, trata-se de uma performance em rede, na busca por conexões e pelo *REDEmensionamento* das presenças que *absorvadas* no meu corpo, o *atravessavam* e *REDEmensionavam*. Uma performance em rede, sobre as redes, onde as redes são performadas e performam meu corpo. *REDEmensionamentos*.

Selecionando vídeos da internet de diversos momentos das manifestações nas ruas, nos estádios, músicas criadas em resposta ao contexto da realização dos jogos, além da seleção de vídeos de tribos indígenas cantando e dançando, entre outros, separo o áudio da imagem escolhendo apenas ouvir esses acontecimentos, sintetizando os sons

das manifestações ocorridas naquele ano tanto em diálogo com esses corpos sonoros, como manifestando essas vozes em meu corpo em performance. Corpo-coro.

Absorverso os sons das multidões em meu corpo. Absorvo com os ouvidos. Na relação entre o meu corpo e os corpos sonoros da multidão, absorvo em meu corpo os corpos e presenças numa cadeia de *REDEmensionamentos* ao longo de suas trajetórias até se manifestarem na performance, pois redemememtionam seus corpos na relação direta entre corpos nas ruas e nos estádios, nos *atraversamentos* pelas redes sociais *online* e na fragmentação das presenças sonoras e imagéticas do vídeo em presenças sonoras, e sua multiplicação em performance através de meu corpo e presença em relação direta e mediada com o público, que ao longo do áudio, reconhecem algumas vozes e vídeos por terem

Não *REDEmensiono* a minha presença, mas as presenças da multidão através do meu corpos, que me *atraversam* ao serem *absorversadas* pelos ouvido, poros e boca (comendo e falando o texto) da/na multidão manifesta em mim em movimento pelas redes entre o laptop e a caixa de som que amplifica suas presenças sonoras, manifesto corporalmente uma multidão de presenças nas atuações e atualizações no atual, real e virtual, no analógico e no digital.

No texto criado durante a performance *WWWMMM_1ND10N4UT4* falo ainda sobre o exoesqueleto criado por Miguel Nicolélis e o pensamento distribuído, ambos de Miguel Nicolélis. Este último refere-se ao direito à mobilidade dos corpos e do pensamento, que levam as multidões nas redes e nas ruas a manifestarem-se contra a Copa das Confederações, prévia da Copa do Mundo de 2014, das quais algumas participei nas ruas e nas redes. Durante esse período, houve a proposta de criação de um espaço específico onde era “permitido” manifestar-se, deslocando as pessoas das ruas para uma espécie de *manifestódromo*, no caso específico do Rio de Janeiro - RJ, o sambódromo. Mesmo querendo mover as mobilizações das ruas para um local fechado, como deslocariam os manifestantes nas redes sociais *online*?

WWWMMM_1ND10N4UT4 é uma performance que afirma as redes e os *REDEmensionamentos* no encontro direto e mediado nas redes sociais *online* e *off-line*, assim como o direito à livre manifestação nas ruas e nas redes.

Na performance *WWWMMM_1ND10N4UT4* a manifestação da multidão de vozes, presenças, corpos e pensamentos distribuem-se nas ruas e nas redes, a partir de

apenas um corpo presente, o meu corpo, na busca por *REDEmensionar* o atuar no atual e atualizar essas presenças em performance.

Início a performance com sons dos cantos das tribos do Alto Xingu, Pataxó, Xavante, Yaokwa, tribos indígenas cantando conjuntamente até iniciar a leitura do texto.

As *absorversões* e *atraversamentos* desses corpos e presenças nas redes e nas ruas *absorversados* em meu corpo com suas vozes, *atraversam* e *REDEmensionam* em vozes. Nutrir e nutrir-se das e nas multidões nas ruas e nas redes e manifestar em ato, em performance. Tornar manifesto em meu corpo as atuações no atual, real e virtual, tornar manifestos os corpos e presenças na multidão, tornar manifestas as ruas e as redes. *Absorversar* o ambiente atual, real e virtual das ruas e das redes. *Absorversar* as vozes e vociferar. *Absorversar* nos ouvidos, *atraversar* as diversas vozes das ruas e das redes com meu corpo e em meu corpo em um roteiro sonoro de pluralidade de vozes, não apenas vozes que convergem em uníssono, mas vozes que se *atraversam* e *absorversam* nas ruas e nas redes, vozes plurais, vocalidades dissonantes *REDEmensionando-se* ao movimento dos ventos e do som.

Só podemos atender ao mundo orecular: “Vem aí a voz do Brasil! Sete da noite em Brasília! Está no ar a sua voz, a nossa voz, a voz do Brasil!” A performance WWWMMM_1ND10N4UT4, *atraversando* as redes, *absorversa* diversas vozes, músicas, discursos, incluindo o som das sinfonias cerebrais captados e disponibilizados na internet pelo neurocientista e diversos registros das manifestações nas ruas transmitidas pela internet e disponibilizadas e nas redes.

A poética das manifestações, as manifestações poéticas, poetas das redes, nas redes *online* e *off-line*, *REDEmensionando* poeticamente seus corpos e presenças nos *atraversamentos* e *absorversões* entre Arte e vida.

A simultaneidade entre as manifestações, na Avenida Paulista e na rua Lina Bo Bardi, onde poderia acompanhar somente as manifestações ou somente as transmissões do espetáculo *Cacilda!!!*, atuando como internauta e como WWWMMM_1ND10N4UT4 que não está nem nas ruas, manifestando-se, nem no Teat(r)o Oficina, atuando, com meu celular, postando, fotografando, cantando junto, mas simultaneamente em ambos os lugares, mediado, *atraversando* e *absorversando* as nas transmissões simultâneas das ruas, do teatro e das redes no meu corpo e presença e os *atraversamentos* e *absorversões* entre as transmissões *REDEmensionando-as* na

criação da performance WWWMMM_1ND10N4UT4 a partir das possíveis de relações corporais entre a transmissão e meu corpo.

WWWMMM_1ND10N4UT4 é uma performance sobre criação de corpos e presenças em seus *atraversamentos*, *absorversões* e *REDEmensionamentos* nas ruas e nas redes. É ainda a relação entre corpos e presenças nas obras de arte, seja no Teat(r)O Oficina, seja nas obras da exposição Tecnofagias, seja nas performances em telepresença do Corpos Informáticos, seja nas performances individuais realizadas por mim.

As relações entre as presenças tanto na exposição Tecnofagias (2012), como no Teat(r)O Oficina (2013) e nas performances realizadas se dariam entre as realidades atuais, nas ruas, nas redes, nas galerias, no teatro, as relações entre a imersão e os *atraversamentos* e *absorversões* entre as presenças reais e virtuais, presenças e telepresenças, e a relação do corpo e obra, a imersão no Teat(r)O Oficina, a imersão na multidão, a imersão nas obras da exposição, Tecnofagias e *absorversões* entre corpos e obra com o corpo, parado ou em movimento. Nos roteiros e *atraversamentos* entre presença e telepresença inventa e *absorversam* conexões, *absorversam* presenças nas relações mediadas e diretas, *absorversam* espaços e tempos em cena, *absorversam* as trajetórias, nas relações e conexões on-line e off-line e simultaneamente, *online* e *off-line*.

O roteiro inicia com a leitura da carta convite do organizadores do IV COMA, *Pós-happenig* pelo leitor de textos do *adobe reader*, em inglês, lendo a carta convite em português com sotaque, seguida pela abertura da voz do Brasil, segue-se a voz captada de arquivos compartilhados na internet da leitura de um trecho do livro “Muito além do Nosso eu” de Miguel Nicolélis, e ainda o discurso de abertura da Copa das Confederações FIFA 2013 que antecederam a Copa do Mundo de 2014 no Brasil pelo Presidente da FIFA falando em português com sotaque espanhol. Há ainda os sons das vaias do público presente no estádio à presidenta Dilma Rousseff *atraversado* por vozes nas ruas e nas redes, vários trechos de músicas criadas a partir das manifestações e compartilhadas nas redes cantando os fatos e reivindicações nas ruas e nas redes. Incluindo-se também a intervenção de Elza Soares sobre os 20 centavos durante um Show em São Paulo e as vozes do público aplaudindo, o hino nacional cantado nos estádios misturados na edição ao som das ruas gritando “sem violência”, e o relato de um manifestante sobre a violência dos policiais durante as manifestações nas ruas, relato disponibilizado nas redes. O roteiro termina com os sons captados das sinfonias

cerebrais disponibilizados por Miguel Nicolélis nas redes. *Absorversões* das vozes das multidões e de figuras públicas e anônimas compartilhadas nas redes *atraversando* a performance simultaneamente a minha voz e *REDEmensionando-se* na performance.

Sou *atraversado*, assim como todos os que me ouviam e ouviram todos esses áudios e discursos durante a performance, nos *atraversamentos e absorversões* entre a presenças diretas e mediadas que na performance *REDEmensionavam* as manifestações nas ruas e nas redes, fatos recentes e quase simultâneos à performance, outros ainda por acontecer, como a exibição do exoesqueleto na abertura da Copa do mundo em 2014. Silêncio. Me calo para *REDEmensionar* meu corpo e minha presença em som, sons de outros, discurso polifônico entre diversas vozes dissonantes e as devorações como alimentar-se e como vociferar, passar a ser *absorversar* com os ouvidos, nos ouvidos. Silêncio. Parem de ler. Ouçam o áudio em anexo.

Meu corpo e presença manifestando vozes outras, presenças outras, em voz direta e mediada por tecnologias. Não mediando suas vozes no sentido de representar suas vozes, de “dar voz”, mas no sentido das *absorversões, traversamentos e REDEmensionamentos* entre vozes, seja nas relações diretas e mediadas nas ruas, duplamente mediadas, mediações entre corpos em relação direta nas redes sociais *off-line*, as ruas, cantando em coro e suas vozes repetindo para os que estavam mais distantes ouvirem as palavras de ordem e multiplicando essas vozes, seja as mediações dessas vozes nas redes sociais *online*, no compartilhamento e *absorversões* dos discursos dos manifestantes por todo o Brasil, e a simultaneidade das redes sociais *online* e *off-line* nas transmissões e comunicações entre os manifestantes.

Durante a performance, há a escuta dessas vozes, no exercício proposto por Evando Nascimento de “absorver com os ouvidos” no meio de tantas vozes e sons nas ruas e nas redes e manifestar corporalmente em performance as atuações no atual dessas vozes compartilhadas com as presenças que ouviam essas vozes comigo, absorver em performance coletiva essas vozes coletivas e dissonantes para então falar.



A proposta do WWWMMM_1ND10N4UT4 e da Mídia Índia partem da entrevista com Zé Celso onde este fala sobre a utilização da internet pelos indígenas para comunicarem-se entre si, para mobilizarem-se em manifestações conjuntas.

Evando Nascimento ao relacionar a devoração da Antropofagia com as *absorversões*, ao mesmo tempo como nutrir-se, como a voz, ter voz direta através das mediações da presença na internet, e ao mesmo tempo como absorver com os ouvidos, ouvir, escutar as vozes, nos apresenta a relação entre o corpo plástico de *Abaporu* e a palavra escrita e falada do Manifesto Antropófago, a relação entre as *absorversões* feitas por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, que *absorversam* essas vozes e corpos nos meios e mídias existentes em seu contexto histórico. Portanto, além das *absorversões* estarem relacionadas ao nutrir e nutrir-se com, com as vozes nas ruas e nas redes, nutrir-se das vozes e as vozes, nutrir vozes, também está relacionada com a escuta.

Nesse sentido na relação entre os *atraversamentos* e *absorversões* no atual, real e virtual, no analógico e no digital em ambas as performances e por sua relação a partir de imagens compartilhadas nas redes sociais *online* e *off-line* e sua relação com a imagem do *Abaporu*, ambas podem ser analisadas na relação entre os *atraversamentos* entre meios e mídias e a plasticidade corporal, a multiplicação de presença e a criação de corpos em rede, *REDEmensionando-os*.

Em ambas as performances retomando a figura do *Abaporu* em seus roteiros por ruas e redes, em sua plasticidade corporal em relação à plasticidade cerebral do pensamento distribuído, em seus *atraversamentos* e *absorversões* entre o pensamento corporal em rede e os *REDEmensionamentos* desses corpos e presenças nos *atraversamentos* e *absorversões* entre vozes, entre corpos e das vozes e corpos, presenças de materialidades distintas imersas nas ruas e nas redes, em seus *atraversamentos* e *absorversões* das mídias e nas mídias, seja ela a mídia da tela da pintura, seja a mídia da tela do celular, sejam os *atraversamentos* entre as telas da pintura (analógica) e do celular (digital), buscamos nas análises desse corpo plástico e metamórfico em contínuo movimento pelos quadros, ruas e redes, *atraversando* os enquadramentos e *REDEmensionando* corpos e presenças em *absorversões* mútuas.

Nas performances WWWMMM_1ND10N4UT4 e M4N1FE5T4Ç40 DE PLAN05 P1L0UTR05, a relação entre o direito à mobilidade e o direito à mobilização nas ruas e nas redes são manifestas corporalmente. Em relação à noção de Tecnofagias, e a partir da noção de antropogênese como tecnogênese, assim como as antropofagias

como tecnofagias, na relação proposta por Miguel Nicolélis da assimilação pelo cérebro das tecnologias que constituem o exoesqueleto, assim pensamos não apenas as *absorversões* e *atraversamentos* entre as tecnologias que constituem o exoesqueleto tanto no processo de pesquisa como de seu aprimoramento, isto é, tecnofagias como *absorversões* entre linguagens, quanto a relação entre o corpo e tecnologia, e nesse caso, as antropofagias como tecnofagias seriam as relações entre as *absorversões* e *atraversamentos* entre corpos e tecnologias, entendendo a mente como corpo. A antropofagia como absorção do ambiente. As tecnofagias como absorção dos meios, das mídias, das linguagens, nos meios, nas mídias⁶⁹.

Ao contrário do exemplo de Miguel Nicolélis sobre as manifestações por “Diretas já!” onde todos repetiam a mesma frase: “diretas já”, as manifestações de 2013 não eram uniformes e, portanto, *absorvendo* diversas vozes que se manifestaram nas ruas e nas redes, a pluralidade de vozes e questões *atraversavam* meu corpo, as *REDEmensionando* e *REDEmensionando minha presença atraversado* por suas vozes dissonantes.

REDEmensionamentos entre corpos unos e múltiplos, nesses *atraversamentos* e *absorversões* em deslocamento por entre as ruas, redes, e gramados das ruas, estádios e o rizoma da internet, pois a performance foi realizada do lado de fora da Galeria do Espaço Piloto, no gramado, deslizando com os pés sobre o rizoma do gramado, sobre a redes nos gramados em que todos tinham acesso direto, ao contrário das redes e gramados dos estádios em que tínhamos acesso apenas mediado pela transmissão televisiva. Onde não apenas escrevi em performance textos a quatro mãos, mas a muitas vozes, pois “como cada um de nós já somos vários, no total, já éramos muitos” (DELEUZE e GUATTARI, 1995:11).

As migrações, os roteiros, as trajetórias de corpos por ruas e redes, em manifesto e manifestação em suas conexões, navegando por infomares, entre quadros e enquadramentos das câmeras, das telas da pintura para as telas dos computadores, para as telas das TVs, para as telas dos celulares, via internet. *Abá* por ruas, *Abá* por redes, *Abápororocas* nos *atraversamentos* e *absorversões* entre meios e mídias, nos meios e mídias, WWWMM_1ND10N4UT4 assim como *Abaporu* questiona nas redes, nas

⁶⁹ Compreendemos as antropofagias como tecnofagias como *absorversões* e *atraversamentos* das e nas mídias e meios, na realidade atual (real e virtual, no analógico e no digital) e os *REDEmensionamentos* dos corpos e presenças nas atuações no atual das redes *online* e *off-line*, a partir da própria conceituação de noção de Tecnofagias, por Giselle Beiguemann, onde as operações tecnofágicas seriam o “uso crítico das mídias”, ou seja, no uso das mídias, atuando corporalmente, nos meios e mídias.

conexões e desconexões entre corpos em relação direta e mediada e *REDEmesiona-se* em performance nos gramados do Plano Piloto, antecipando M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05 que assim como WWWMMM_1ND10N4UT4, tornam os outros em mim manifestos e manifestam outros em manifestos e planos outros.

5.2 M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1L0UTR05

WWWMMM_1ND10N4UT4 é *absorversada* e *Redimensionada* na performance M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05, não a partir das presenças sonoras, mas da foto, presença imagética que capta um instante das manifestações de diversos indígenas na Esplanada dos Ministérios em Brasília, imagens capturadas nos movimentos das ruas e movimentada nas redes, dando continuidade para os conceitos iniciados na performance WWWMMM_1ND10N4UT4.

Antes de realizar a performance na exposição Birutas(e)Vento na Galeria do Espaço Piloto, no IdA/Unb, inscrevi a performance no evento PERFOR5, em São Paulo, para ser realizada a partir de Brasília, pela relação espacial com o mapa da cidade. A performance seria realizada em telepresença a partir de Brasília com atuações com o público presente no evento e os internautas *online* em outras partes do Brasil e do mundo.

Dando continuidade à performance do WWWMMM_1ND10N4UT4 e as *absorversões* e *atraversamentos* entre as ruas e as redes e dos corpos em rede, corpos porosos, na aldeia global das redes, tendo ainda a figura de *Abaporu*. *AbapoRUA*, *AbapoREDE* e *Abapororoca*, poro, oca, escrevo no email de inscrição do evento que realizaria M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05 para a internet quântica. No questionamento da noção de presença e telepresença a partir da criação tanto de uma possível internet cerebral proposta por Miguel Nicolélis quanto pelas pesquisas da computação e informação quânticas para a criação da internet quântica, que se já fossem possíveis de serem utilizadas na performance, questionariam nossas noções de corpo, de presença e de telepresença e manifestariam esses corpos e presenças através de meu corpo de outra forma, alcançando outros *REDEmensionamentos*.

A performance em telepresença seria realizada a partir de Brasília, pelo software livre *iVisit* e por um canal de *streaming* simultaneamente em espaço fechado e aberto, pois no software *iVisit*, há limite de usuários por sala e na transmissão haveria a possibilidade de ampliar o alcance da performance. A captação das imagens do canal de

streaming e transmissão para as salas de telepresença criariam trajetórias e *REDEmensionamentos* da performance em relações simultaneamente unilaterais (na transmissão) e multilaterais (na telepresença) *atraversando-se e absorvendo-se* no atual, real e virtual das redes *online* e *off-line*.

A duração da performance em telepresença e da transmissão da M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05, permitindo que, além das oito janelas permitidas nas salas do *iVisit*, outros internautas pudessem assistir a transmissão que captaria tanto a presença direta da performance para aqueles que estivessem presentes no local escolhido para a performance, como a presença mediada pela câmera que transmitiria pelo canal de *streaming* como pela câmera que captaria a presença na sala do *Iviti* em telepresença.

A duração da performance para o evento PERFOR5 seria de aproximadamente 20 minutos, mas se estenderia ao tempo das conexões e *absorções* entre os atores presentes e *online* e nos *atraversamentos* de nossas presenças em performance, podendo durar mais tempo. Para a proposta criei alguns *mash ups*, trata-se da sobreposição entre duas músicas que são tocadas e gravadas simultaneamente criando um diálogo entre elas. A partir da sincronização entre as duas músicas existentes, crio nos *atraversamentos, absorções* entre as duas obras, *obrafagias* e as *REDEmensiono* no encontro entre presenças mediadas pelas vozes nas gravações. Além dos *atraversamentos* entre as vozes e as músicas, programamos a gravação de algumas imagens do WWWMMM_1ND10N4UT4 caminhando pelo Plano Piloto em M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05 em roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros por alguns locais de Brasília que seriam editados ao vivo durante a transmissão e projetados no espaço da performance.

Para a performance M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05 realizada no Espaço Piloto, sem transmissão e sem telepresença, usei as redes sociais *online* para a busca por imagens de manifestantes nas ruas para analisar a relação entre o pé em movimento e a cabeça coberta, três imagens de indígenas em confronto com os policiais na Esplanada dos Ministérios que chutavam bombas de gás lacrimogêneo.



Imagem 1. Índio chutando bomba de gás lacrimogêneo no Eixo Monumental em Brasília, em 27 de maio de 2014. Crédito da Imagem: Fernando Bezerra Junior.

Assim como as outras imagens analisadas no primeiro em duas destas imagens ao invés de cobrirem os rostos, os indígenas usam cocares na cabeça e só cobrem o rosto para protegerem seus olhos e boca do efeito da fumaça das bombas de gás lacrimogêneo. Nesse sentido, nas atuações e nas atualizações da imagem do *Abaporu*, essas imagens trazem outra relação entre as manifestações de 2013 e as manifestações de 2014, apensar da semelhança entre as imagens e a posição corporal das figuras retratadas nelas.



Imagem 2. Outro índio chutando bomba de gás lacrimogêneo no Eixo Monumental em Brasília, em 27 de maio de 2014. Crédito da Imagem: Fernando Bezerra Junior.

Essas imagens foram capturadas durante manifestações para uma mobilização nacional entre as tribos de diversas etnias e regiões do país antes da abertura da Copa do Mundo no Brasil, não somente contra a realização da Copa do Mundo, mas a favor da demarcação das terras indígenas.

No entanto, é a partir da imagem capturada por Sérgio Lima durante o confronto entre o batalhão da Polícia Militar em que temos em primeiro plano o corpo e presença de um único indígena em relação ao corpo em rede da rede de contenção dos policiais militares, que entram em confronto com os indígenas para impedirem que se dirijam ao estádio nacional Mané Garrincha. Nas duas primeiras fotos mostram o corpo e a presença do manifestante indígena chutando as bombas de gás lacrimogêneo. As presenças e atuações dos policiais estão manifestas na imagem, mediadas e manifestas pelas bombas de gás lacrimogêneo que são chutadas e pelo rastro da cortina de fumaça que cobre o corpo dos manifestantes indígenas.

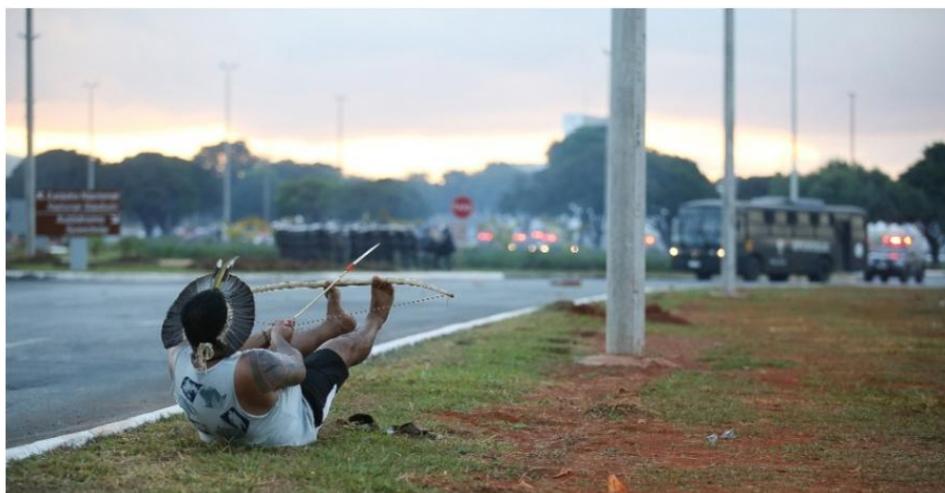


Imagem 3. Índio atirando a flecha com os pés, 27 de maio de 2014: Crédito da Imagem: Sérgio Lima.

Apesar de todas as imagens terem a relação dos corpos em movimento pelo espaço, a única das imagens selecionadas em que o corpo está em contato com o solo, como a figura do *Abaporu* no quadro de Tarsila do Amaral, é a foto de Sérgio Lima. No entanto, o corpo está em movimento apoiado no chão. Não se apoia com a mão no rosto, pois a imagem não tem rosto, nem boca, está de costas.

Ao invés dos pés estarem em primeiro plano e a cabeça diminuta estar em segundo plano conforme a análise de Gonzalo Aguilar do quadro *Abaporu*, a cabeça está em primeiro plano e os pés em segundo plano, mas os pés e a posição corporal necessária para realizar a técnica de atirar com o arco e flecha não estão no tensionamento entre o braço direito e o esquerdo como imaginamos que seja o gesto de atirar com arco e flecha, mas no tensionamento com ambos os pés e ambas as mãos entre as extremidades do corpo.

Se os pés de *Abaporu* em primeiro plano no quadro de Tarsila estão em iminência de movimento, moverem-se no quadro e do quadro, na imagem do

manifestante indígena os pés e mãos não estão apoiados no chão, nem o braço está apoiado na perna, nem a cabeça apoiada sobre mão. Em relação de oposição entre o pé e a cabeça, entre o corpo em movimento e a mente em movimento, ambos estão em movimento, ambos os pés e mãos estão suspensos no ar. Os pés em segundo plano, diminutos em relação à perspectiva da foto, mas em evidência pela surpresa da posição corporal, mesmo não estando corporalmente em deslocamento pelo espaço, está em movimento corporal em relação direta e mediada pela flecha e pelo flash da máquina do fotógrafo. O corpo está em movimento ainda que no chão, invertendo e versando a posição corporal de *Abaporu*, ao mesmo tempo em que coloca os pés e a cabeça no mesmo plano. *CorPOEMEnte*. Pela perspectiva do fotógrafo que está atrás do corpo do manifestante, temos acesso a ambas perspectivas, do manifestante e do fotógrafo simultaneamente. Ao aproximarmos a imagem aumentando no arco e flecha sobre o corpo e a relação entre a cabeça e os pés, apontamos a flecha junto com ele, a relação sincrônica entre a cabeça e os pés, a cabeça em movimento e o pensamento com os pés, pois entre os pés está a mira, o alvo, a flecha que será lançada. É a perspectiva dele que nos interessa e que nos é revelada, a perspectiva não é dada pelo olho, não vemos seu olho, nem pelas mãos que apontam, pois estas estão próximas ao corpo, mas pela flecha entre os pés. A perspectiva é dada pelos pés. O pensamento em movimento, pensamento com os pés, os pés deslizam no ar.

Cabeça e pés suspensos do solo e em movimento conjugado, não de oposição. A oposição entre o movimento de empurrar para frente com os pés e puxar para trás com a cabeça e costas se dá no trabalho conjunto entre pés e cabeças para tomar impulso e lançar a flecha. Portanto, pés e cabeça não estão em iminência de movimento, mas em movimento, em suspensão pela tensão do instante captado pela foto, em surpresa da posição corporal em relação com os corpos desfocados, corpos indistintos dos policiais ao fundo da imagem, onde as diferenças são borradas pela uniformização disciplinar dos corpos e pela lente do fotógrafo. Lance de flashes e lançamentos de flechas, e nas *absorversões* entre arcos e flashes da imagem na performance M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTR05, na ponta das lanças, nas pontes e lances. Tecnofagias entre arcos, flashes e pontes de lanças.

Ao comparar a imagem captada pelo fotógrafo à imagem de *Abaporu*, pela escolha da perspectiva do fotógrafo ao fotografar a cena por trás do corpo do manifestante indígena, mas move a posição corporal de *Abaporu* num giro não apenas no quadro de Tarsila ou na relação dos deslocamentos entre quadros, mas na relação

corporal entre o manifestante e o fotógrafo atuando e atualizando a figura do *Abaporu* e suas perspectivas corporais nos enquadramentos do fotógrafo. *REDEmensionando* não apenas seu corpo e presença, mas suas perspectivas corporais.

A ordenação em rede baseia-se na pluralidade contínua de elementos em redes de comunicação, de tal maneira que a redução a uma estrutura de comando centralizada unificada é impossível. A forma policêntrica (...) evolui assim para uma forma em rede na qual não existe um centro, apenas uma pluralidade irreduzível de nodos em comunicação uns com os outros (NEGRI e HARDT, 2005:120).

Ao comparar essa imagem as atuações e atualizações do *Abaporu* a partir das imagens captadas das manifestações e compartilhadas nas redes, *Abaporu* e a antropofagia temos *absorversões* entre corpos e presenças e suas perspectivas, criando corpos em rede e *REDEmensionando* nossos corpos, pois “não só esses movimentos utilizam tecnologias como a internet como ferramentas e organização, como também começam a adotar tais tecnologias como modelos para suas próprias estruturas organizacionais” (NEGRI e HARDT, 2005:120).

A performance M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1L0UTR05 realizada na Galeria do Espaço Piloto durante a ocupação do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos com a Exposição *Birutas(e)Vento* em 2014 parte dos *atraversamentos* e *absorversões* entre a imagem de Sérgio Lima e meu corpo nas atuações no atual do corpo plástico e em rede da figura de *Abaporu*. A performance e instalação foram realizadas ao longo de um mês de ocupação e, portanto, foi construindo-se em performance constante.

Nesse sentido, nos *atraversamentos* entre sua presença real e direta e os *REDEmensionamentos* de sua presença nos *atraversamentos* pelas redes sociais *online* e a *absorversões* de sua imagem na criação da performance M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1L0UTR05, outros planos, outros pilotos questionam a relação entre a atuação individual e as atuações coletivas no atual, real e virtual, no analógico e no digital, nos *atraversamentos* entre arte e vida. A performance fez parte de uma exposição simultaneamente coletiva, pois éramos vários artistas performando a cada terça-feira em projetos individuais, como o caso da performance M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1L0UTR05 e em projetos coletivos, no entanto, as performances individuais eram *atraversadas* e *absorversadas* em performance entre performers e público, *REDEmensionando-se*. Tratava-se ao mesmo tempo de uma exposição individual do Corpos Informáticos em suas expansões, onde a unidade é formada pela coletividade de

seus integrantes e agregados, além de outros artistas convidados que ocupavam a galeria com performances diversas.

No entanto, as performances não eram isoladas, mas relacionadas e simultâneas, onde *atravessamos* obras e performances uns dos outros criando atuações simultâneas e *absorversões* a cada dia de ocupação. As atuações entre os performers e as obras nutrindo e nutrindo-se na ação *REDEmensionavam* as *absorversões* nos *atravessamentos* e as antropofagias como tecnofagias no compartilhar entre nossas presenças. Apesar de não realizar a performance em telepresença mediado por computadores, as mediações entre corpos na galeria e simultaneamente as atuações no atual através da captação de rastros, vestígios de presenças no espaço a cada instante, criavam uma rede de mediações entre os corpos e presenças na galeria.

Foi nos *atravessamentos* entre as redes sociais *off-line* das ruas e as redes sociais *online* que se deram as *absorversões* entre a imagem e a performance e na galeria nas redes *off-line* criadas entre as obras e os corpos, entre as performances e os as composições que criavam em redes dinâmicas a cada dia de ocupação, que eram fotografadas, filmadas, algumas editadas, outras sem edição, eram compartilhadas durante as performances nas redes sociais *online* a partir dos celulares ou posteriormente quando captadas por câmeras e baixadas no computador e no HD do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos para a criação de videoartes, entre outras obras que foram disponibilizadas no site do grupo www.corpos.org. Nos *atravessamentos* e *absorversões* entre obras e performances ao longo da ocupação *REDEmensionaram* as obras e a ocupação nos *atravessamentos* entre arte e vida.

Assim como a proposta dos *atravessamentos* entre a transmissão e a telepresença, as redes criadas nas relações entre as obras individuais e as obras coletivas criadas nos *atravessamentos* entre os corpos e obras, nos *atravessamentos* em performance da exposição, nos *atravessamentos* entre a galeria e a rua, e especificamente entre as ruas e as redes na criação das obras a cada dia, as redes em *pele-presença* e tela presença criadas entre os artistas e os performers.

No primeiro dia, escolho o espaço da performance a partir da relação entre a antiga porta de acesso à galeria do Espaço Piloto que foi coberta para aumentar o espaço expositivo, mas que diminui o acesso à exposição da galeria de cima do Espaço Piloto.

Na criação de redes, nas conexões entre corpos e obras, nem todos teriam acesso às obras e performances realizadas na galeria de cima, a não ser a partir de registros

dessas obras ou mediações criadas entre ambas as galerias, como filmagem e transmissão de uma galeria à outra. Como a performance não foi realizada em telepresença nem filmada em tempo real e projetada no lado de fora e de dentro da galeria simultaneamente, decidi criar as conexões entre o dentro e o fora a partir da atuações no roteiro entre a parede do lado de dentro e o lado de fora, para tanto como não poderia atravessar a parede, criei outro roteiro. A parede, onde antes havia uma porta, se localiza em frente à escada em espiral que está entre a porta de vidro da galeria de baixo do Espaço Piloto.

Nos *atraversamentos* da parede, no movimento de caminhar entre o lado de dentro da parede, na galeria, e o lado de fora da parede, subindo e descendo a rampa e a escada busco no caminhar nesse espaço criar outros sentidos e outros sentires no espaço, outros espaços, outros planos, outros pilotos, espaços P1LOUTR05, na alteridade. Após caminhar pelo espaço busco P1LOUTR4R a galeria, *atraversando* sempre as mesmas trajetórias com meus pés e quebrando a cabeça contra a parede, chocando-me contra a parede de ambos os lados, para criar em obra, aberturas, operações, trânsitos e redes entre a galeria e a rampa, que eram separadas pela parede que param as redes entre corpos em relação direta. No tatear da parede, batendo na parede, a relação entre os corpos separados pela parede, entre a obra instalada na parede, a comunicação sonora entre a dança e música criada pelo choque entre corpo e espaço. A parede é *atraversada* por lances e lanças corporalmente em *absorversões* e *atraversamentos* do corpo e presença no meio, e nos *REDEmensionamentos*, nos encontros entre corpos mediados pelo som e pelo movimento das lanças. Entre lances e lanças, o bambu cria pontes entre a rampa e a galeria a partir da manipulação da obra de ambos os lados, dos lances mediados no movimento das lanças.

As antropofagias como tecnofagias estariam ainda nos *atraversamentos* e *absorversões* entre tecnologias distintas e materiais de diversas procedências que *REDEmensionam* e criam uma rede de mediações na obra dentro e fora da galeria *atraversando* as *paREDE*, as conexões entre bambu, placa de computador e suas virtualidades, fios de cobre condutores, tinta branca sobre parede, que reflete a luz e que foi pintada por outra pessoa. Os furos na parede, os deslocamentos corporais sobre rampa e escada em espiral, a relação entre o processo de criação e performance no caminhar pelo Espaço Piloto no Plano Piloto e a relação entre o corpo e a arquitetura tanto no Espaço Piloto como do Plano Piloto, referindo-me à escala humana em Brasília.

A comunicação entre os dois lados se deu pela manipulação das lanças, pelo movimento das lanças em ambos os lados, mediações pelas lanças que a cada nova atuação, abriam, operavam e ampliavam as brechas criadas pelas lanças e *atraversando*, *absorversando* e *REDEmensionando* a obra, a parede, os espaços, os pilotos e os PL4N05 P1L0UTR05 M4N1FE5T05.

A imagem abaixo é parte da obra em processo realizada ao longo de diversos dias da ocupação. A performance em processo ao longo de quatro terças-feiras na Galeria do Espaço Piloto foi dividida em ações:

- 1) Andar pelo espaço tateando a parede.
- 2) Andar entre um lado e outro da parede, no trajeto entre a escada em espiral e a rampa.
- 3) O choque corporal na trajetória em ambos os lados da parede corporal para tentar atravessar a parede.
- 4) A construção das lanças com bambu e placa-mãe de computadores que foi realizada na galeria.
- 5) Atravessar a parede com as lanças e manipulá-las de um lado e de outro.
- 6) A criação do quebra cabeça entre placas de computador nas cores verde, amarela, azul e branca para a criação do mapa de Brasília com as cores da bandeira do Brasil, onde a faixa branca que atravessa o círculo da bandeira era uma folha transparente com percursos das conexões entre as teclas dos teclados de computador até *atraversar* o mapa/maquete do plano piloto em PL4N05 P1L0UTR05 com uma lança na direção da parede, no sentido escada-parede-rampa.

Para a performance que se torna uma composição contruí lanças, não arcos e flechas. As lanças foram feitas com bambu de 2 metros cada. Criei as pontas das lanças cortando em forma triangular de 10cm algumas placas de computador, as placas-mãe. Serrando a ponta dos bambus no meio criando um diâmetro em que pudesse encaixar as placas de computador e amarrar com fios de cobre emborrachados de cores diferentes após furar a parede com uma faca criando um pequeno buraco e *atraversar* esses buracos com os bambus, fixava as pontas das lanças, no movimento de furar de dentro da galeria com a faca, descer as escadas da galeria subir a rampa e do outro lado da parede, na rampa, *atraversar* o buraco com os bambus, descer a rampa, subir a escada e fixar as pontas das lanças repetidamente até fixar as sete lanças. Roteiros, roteiros,

roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, onde a cada repetição do mesmo trajeto e da mesma ação, nos *atraversamentos* e *absorversões* entre as lanças e a parede, entre subir e descer a escada em espiral e subir e descer a rampa de acesso aos cadeirantes à galeria de cima do Espaço piloto, abri uma brecha na parede que impedia o acesso dos cadeirantes pela rampa de entrarem na galeria. Tecnologias de pontes entre a rampa e a galeria.

Durante a ocupação, os cadeirantes só tinham acesso à galeria de baixo do Espaço piloto, pois pela escada em espiral, era impossível subir para a galeria de cima. Ao subirem pela rampa, deparavam-se com uma parede que os impedia de entrar, mas que agora estavam cravada de bambus que saíam da parede em espelhamento com os sentidos e direções das pontas das lanças dentro da galeria. Me perguntaram porque então não colocar as pontas das lanças na outra extremidade do bambu para que a obra fosse “acessível” aos cadeirantes.

Era sobre os acessos que a performance atuava, atuar sobre os acessos e nos acessos, na falta deles, derrubar os limites, as fronteiras entre corpo e obra, os muros e as paredes que param as redes e os acessos.

Assim como na análise da imagem do *Abaporu* a partir do manifestante em cadeira de rodas, o sentido das flechas era de fora para dentro. Se nas ruas e nas redes o direito à mobilidade por ruas e redes era reivindicado, na performance o direito à mobilidade aos cadeirantes era duplo, o retorno à mobilidade de seus corpos com as questões do exoesqueleto questionadas no texto escrito na parede na parte de dentro da galeria e o acesso à galeria de cima do Espaço Piloto em M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 PILOUTR05. Apesar de não ter performado em cadeiras de rodas, assim como não me vesti com cocares, nem derrubado a parede, ao longo da ocupação em performance, a parede foi alvo de outros lançamentos de lanças.

A imagem de um corpo em relação direta e mediada pela foto, *REDEmensiona* as atuações no atual de um único corpo manifestante indígena em relação à parede de contenção e o cordão de isolamento da tropa de choque formada pelos corpos sincrônicos dos policiais militares para impedir o acesso dos manifestantes aos estádios, para parar as redes, formando as *paREDES*, formada pelas palavras PARE, no imperativo e REDES. Pare redes tensão com, parede de contenção.

As paredes humanas criadas pelos corpos dos policiais militares para impedir o acesso dos manifestantes indígenas ao estádio, as paredes de tapume e tinta que impedem o acesso dos cadeirantes. As lanças *atraversam* a parede que cobre a rampa de

acesso das cadeiras de rodas à galeria do mezanino da Galeria do Espaço Piloto apontando não para frente, mas em várias direções e sentidos. Nas paredes, muitas lanças e lances, no chão, compondo com o mapa de Brasília construído a partir de placas-mãe na forma de ponta de lança, e apenas uma inverte o sentido do avião. Duplo do mapa de Brasília feito de placas mãe nas cores da bandeira do Brasil: seis placas de computador verdes, três em cada extremidade das asas no avião, *REDEmensionando* a forma e a estrutura do mapa de Brasília. Seria o traçado de Brasília um avião? Seria o traçado de Brasília um arco e flecha? Seria o traçado de Brasília arco e flashes? A imagem questiona o espaço moderno, em relação e na relação com os eixos como um fractal da cidade, a imagem do arco e flecha em sentido contrário ao do plano piloto.

Quando um cardume é pego capturado por redes, ele *REDEmensiona* a sua corporalidade preso à rede de pesca e cria com seus corpos, conexões em rede, *absorvem* as linguagens das redes e *REDEmensiona* sua corporalidade, o quebra cabeças com os mapas/maquetes são criados no livre acesso às ruas e às redes, à mobilidades entre mares e *infomares*, nos *atraversamentos* entre arte e vida e nas conexões entre presenças em relação direta e mediada que *REDEmensionam-se* nas redes e deslizam em rede por entre redes nos *atraversamentos* e *absorções* entre corpos e presenças. Um quebra-cabeça que poderia livremente ser *REDEmensionado* em atuações no atual de cada corpo e presença na Galeria do Espaço Piloto.

Língua e linguagem analógica e digital na ponta de lanças e a ponte entre lances. A flecha como o flash, em potência de lançar-se pelo espaço, lance de dedos, lance de dados, lance de pés, lance livre, o passe e o passo, o alvo e a alvorada. As alvoradas alçam vôos nos planos pilotos, e lançam mãos e pés, movem asas norte e sul e planam e planejam por PL4N05 P11L0UTR05, outros planos, outros pilotos.



Técnica: lápis número 2 sobre parede branca. Crédito da imagem: Corpos Informáticos.

A imagem mostra o momento em que o entre as lanças e suas sombras, o texto manifesto na parede manualmente atravessando a escrita, os atravessamentos dos rodapé da galeria com imagens do kombeiro. Rodar a pé, roda pé, roda-pé, a kombi flintstones não tem rodas, roda à pés. Obrafagias. *Absorversões* e *atravessamentos* entre obras. *REDEmensionamentos* das obras em obra.

POEM4N1FE5T0 DE PL4N05 P1L0UTR05 P4R4 E5P4Ç05 P1L0T0S E E5P4Ç05 0UTR05.
 TO 3E OR NOT TO 3E, TH4T´5 THE QUE5T10N.
 TUPY OR NOT TUPY, TH4T´5 THE 4N5WER.
 TO 31TE OR NOT TO 31TE, TH4T´5 THE...
 TO PEER OR NOT TO PEER, TH4T´5 THE
 Q31T OR NOT TO Q31T, TH4T´5 THE QU4NTUM
 353 OR NOT TO 353, TH4T´5 THE PL4NE
 SER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO
 SER TUPY OU NÃO TUPY, EIS AQUI ESTÃO
 SER E NÃO SER E NÃO HÁ QUESTÃO
 QBIT OU NÃO QBIT, EIS A QUÂNTICA
 SE QUESTIONAR É COMER, SER E OU NÃO SER NÃO É A QUESTÃO, A QUESTÃO É A
 QUESTÃO.
 MANIFESTA, PÕE EM MANIFESTO.
 POEMANIFESTO DE PLANOS PILOuTrOS.
 E5P4ÇO P1L0T0, 3R451L14, QU4TR0 DE NOVEM3R0 DE D015 M1L E QU4TORZE.
 4 4LE6R14 É 4 PR0V4 D05 NOVEM3R05, 0UTR05 P1L0T05, 0UTR05 PL4N05 P1L0UTR05.
 PÓSWWW4LD, P1L05WWW4LD, D1E60 4Z4M3UJ4

Na transcrição do texto escrito na parede da galeria, podemos perceber no texto o questionamento, isto é, as *absorversões* e *atraversamentos* entre ser e não ser e muitas reticências... possibilidades em aberto. Ao afirmar o questionar como a questão, os questionamentos em manifestação nas ruas e nas redes, os questionamentos nas ruas, nas redes, nos *atraversamentos* entre ruas e redes, os questionamentos como *absorversões* pois *absorversa* a perspectiva do outro na relação com, outrar-se e alterar-se na relação, nos compartilhamentos entre perspectivas, nos questionamentos de suas próprias perspectivas, há o interesse no outro, *absorverso* e *atraversando* as perspectivas do outro em mim, *REDEmensionando-as* e *REDEmensiono-me*.

Vestindo uma roupa de astronauta nos *atraversamentos* e *absorversões* entre um macacão de apicultor, duas máscaras transparentes uma para a frente e outra para trás, circundando a cabeça, uma para a frente e outra para trás, criando um capacete transparente, botas de borracha de açougueiro brancas e uma lança, lançando o equivalente ao eixo monumentâneamente contra a parede do lado da rampa que impede o acesso à galeria de cima, buscando a mesma relação corporal que o manifestante indígena, mas sem caracterizar-me com o cocar, mas sim buscando na figura do Indionauta as trocas de perspectivas. No entanto, ao contrário do manifestante indígena que estava numa superfície plana, estava me apoiando numa superfície inclinada onde a

gravidade atuava sobre o equilíbrio de meu corpo na base do abdômem sustentado como um pêndulo pelos ísquios. Ao contrário da imagem do manifestante com o corpo de costas mirando o alvo à frente, nessas duas imagens, temos a perspectiva de frente do corpo mirando a parede na rampa de acesso impedido pela parede e a perspectiva das lanças atravessadas do outro lado da parede, dentro da galeria. A perspectiva de quem sobe a rampa.

Dos arcos e flashes às lanças e lances, a performance M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1L0UTR05 abrem, obram e operam pausas, brechas, ao *absorversar* e *atraversar* ruas, redes e escadas em espiral, rampas e paredes na ponta da lança, nas pontes entre lances, rampas de acesso os *atraversamentos* das paredes pelas lanças de placa-mãe, M4TR1-4RCO E FL4SHES, *matriarcódico* aberto às pontes entre corpos e presenças, *atraversando* redes sociais *online* e *off-line* e *paredes*, em rede e por redes, mediações, dentro e fora, habita os entres.

Se na primeira performance o WWWMMM_1ND10N4UT4 é *atraversado* por corpos e presenças sonoras, na segunda performance, não só *atraversa* as paredes com suas lanças e lances entre a escada em espiral e a rampa de acesso, mas inscreve na parede não um manifesto, mas M4N1FE5T4Ç0ES DE PL4N05 P1L0UTR05. Numa sucessão de questionamentos, isto é, compreendendo questionar como nutrir-se e nutrir da perspectiva corporal do outro nas relações que estabelece entre corpos e presenças diretas e mediadas, nas atuações no atual, real e virtual, no analógico e no digital nos *atraversamentos*, *absorversões* e *REDEmensionamentos* entre arte e vida.

Atua o atual, no atual real e virtual, ata em rede, atua nas redes e as redes, *atraversa*, ata em versos, atual multiverso, entre versos no lance entre pontes, escadas e rampas. Se a Antropofagia surge da devoração de um (Bispo) Sardinha, as antropofagias como tecnofagias *atraversam* e *absorversam* as redes em rede e *REDEmensionam-se* em WWWMMM_1ND10N4UT4 e em M4N1FE5T4Ç40 DE PL4N05 P1L0UTR05.

5.3 P4N-OPT1C0 OU 30DE EXPI4LE4TR0P1C0

A performance P4N-OPT1C0 surge ao me deparar com o excessivo número de câmeras de segurança ao longo dos trajetos realizados a pé pelas cidades de Campo Grande - MS, São Paulo - SP e Brasília - DF. Primeiramente, a partir das placas “sorria, você está sendo filmado”, decidi não apenas sorrir, mas atuar para as câmeras de vigilância.

Entre as ações realizadas estavam: parar em frente e ficar olhando para a câmera fixamente, dançar para as câmeras, falar para câmera, mesmo sabendo que não me ouviam. Comecei a falar sem sair som, apenas abrindo e fechando a boca e gesticulando, pois em todas as atuações, buscava estabelecer relações com a outra presença do outro lado da câmera, que observava a ação pelo monitor ao vivo ou suas gravações posteriormente.

Numa caminhada por São Paulo - SP, decidi ligar o telefone celular, a câmera do celular e apontar para a câmera de vigilância. Assim, a atuação não seria mais para as câmeras de vigilância, mas sobre as câmeras de vigilância, colocando as câmeras de qualidades e resoluções de imagem distintas frente à frente. Atuações entre câmeras e *vigilances*. Ao colocar a câmera do celular diante da câmera de vigilância de um prédio, percebi na tela, antes de tirar a foto da câmera de vigilância, a possibilidade de um espelhamento infinito entre as duas câmeras, como quando se colocam dois espelhos paralelos que multiplicam a imagem ao infinito.

Nessas primeiras atuações sobre o atual e no atual, real e virtual, no analógico e no digital, não havia ainda a elaboração da roupa de *Pan*, (a roupa de fauno) e as câmeras *GoPro*, eu estava vestido com roupas cotidianas. A elaboração do P4N-0PT1C0 surge posteriormente a partir da relação entre a figura da mitologia grega *Pan* e noção de “Panóptico” de Bentham, a relação com as imagens panorâmicas, assim como a palavra pantanal que, em caminhadas por Campo Grande – MS, encontré. Uma das placas de sinalização indicam a saída para o Pantanal sul-matogrossense. Todas as palavras possuem o prefixo *Pan* na formação da palavra, que designa totalidade.

Assim a figura mitológica de *Pan* se refere ao todo. Como o nome significava “tudo”, a totalidade, no mais amplo sentido da natureza, a raiz, a fertilidade, *Pan* passou a ser considerado um símbolo do Universo e a personificação da natureza e, mais recentemente, representante de todos os deuses, o Panteão dos Deuses. *Pan* é o guarda dos rebanhos que tem por missão fazer multiplicar, e o próprio Deus *Pan* é um vigilante. Deus dos bosques e dos pastos, protetor dos pastores, veio ao mundo com chifres, orelhas e pernas de bode, sendo seu corpo e presença formados de mediações entre corpos humanos e animais. Corpo e presença híbridos, em sua constituição corporal e presença, na simultânea fragmentação e multiplicação desse corpo e presença, pois sendo meio Deus, meio homem e meio animal *REDEmensiona-se* nos *atravessamentos* e *absorversões* entre suas partes, criando em seu próprio corpo redes de mediações.

Pan é filho de Mercúrio, o mensageiro dos deuses, deus das comunicações. Era bastante natural que o mensageiro dos deuses, sempre considerado intermediário, estabelecesse a transição entre os deuses de forma humana e os de forma animal. *Pan*, como filho do mensageiro, do intermediário, se aproxima das atuais tecnologias de comunicação e informação. Intermediário em sua constituição física entre o divino, o humano e o animal, isto é, a intermediação aqui é manifesta nos dois sentidos, nos *atraversamentos* entre mediações e nas mediações em seu corpo.

Panóptico é um termo utilizado para designar um centro penitenciário ideal desenhado pelo filósofo Jeremy Bentham em 1785 e utilizado por Michel Foucault (2006) para analisar a sociedade de controle. Bentham, ao descrever o essencial do dispositivo diz ser o dispositivo um edifício circular. Sobre a circunferência, em cada andar, há celas. No centro, há uma torre. Entre o centro e a circunferência, há uma zona intermediária. Cada cela é voltada para o interior. Há ainda uma janela feita de modo a deixar penetrar o ar e a luz, ao mesmo tempo em que impede o prisioneiro de ver o exterior.

Segundo a descrição de Bentham, no Edifício Panóptico, as celas podem ser vistas das lojas da torre central. Em contraposição, as lojas não podem ser vistas das celas. O cinturão de um muro cerca o edifício. Entre os dois, há um caminho de guarda. Para entrar e sair do edifício e para atravessar o muro só há uma via disponível. O edifício é fechado.

Partindo do conceito de Panóptico de Bentham e a relação entre a figura de *Pan* como um intermediário e ao mesmo tempo a percepção do todo, busco questionar, em performance, a noção de Panóptico de Bentham e pensar o Pan-óptico a partir dos *atraversamentos* das mídias e entre mídias. Há *REDEmensionamentos* de corpos, presenças e perspectivas (imediação) na relação entre a arquitetura da cidade e suas superfícies reflexivas e as tecnologias de captação, transmissão e projeção e reflexão (mediação) de imagens a partir da relação entre os circuitos criados entre as câmeras de vigilância das cidades (circuitos fechados) e as redes sociais *online* (circuitos abertos). Assim há *atraversamentos* e *absorversões*, conexões imediatas e mediadas. Corpos e presenças se fragmentam e se multiplicam simultaneamente em seus *REDEmensionamentos* nas ruas e as redes, entre as redes sociais *online* e *off-line* e os circuitos internos de vigilância da cidade.

O Panóptico não é apenas um projeto de prisão modelo para a reforma dos detentos reintegrados ao circuito da produção ou às fileiras do

exército. (...). O Panóptico não é apenas um esboço arquitetônico submetido à escolha dos homens de Estado, mas também uma dessas utopias, (...) “É também..., é ainda...”: os significados d’O Panóptico são múltiplos (BENTHAM, 2008:127).

Para além da criação de uma prisão como utopia, da vigilância como utopia, a relação entre o Panóptico e PAN-óptico seria a própria noção utopia que as mediações criam. Nesse sentido, podemos aproximar a vigilância não numa prisão circular da vigilância nas ruas e nas redes.

Além das errâncias feitas por mim em nestes locais, realizei algumas trajetórias virtuais nas redes e nas ruas, mediado pelas câmeras de vigilância localizadas em pontos da cidade, conectadas à internet, tanto com meu corpo parado, em frente ao computador em um espaço fechado quanto caminhando pelas ruas em trajetórias simultâneas pelas ruas reais e virtuais. Através do celular por sites se pode ver ao vivo alguns pontos das cidades, via satélite, seja pelos aplicativos de mapas ou pelo GPS do celular *atraversando* as ruas e as redes corporalmente em relação direta e mediada.

Trata-se de *atraversamentos* entre ruas e redes, *absorversões* entre corpos e presenças. Meu corpo e presença experimentam espaços reais e virtuais, atuais, que não são utópicos, pois possuem um referencial concreto e não substituem um espaço pelo outro. Versam com suas funções programadas em versos e versões poéticas.

Se o Panóptico de Bentham é um espaço fechado com seus circuitos internos e redes, as redes atuais, reais e virtuais, *online* e *off-line* são abertas às conexões e as relações nas ruas e nas redes. Na performance P4N0PT1C0, há *atraversamentos* entre corpos e presenças nas ruas e nas redes, na relação entre corpos, presenças e tecnologias de comunicação e informação, entre os corpos e as presenças *absorversando* com os circuitos fechados de vigilância dos prédios, assim como nos espelhamentos e reflexos de seu corpo e presença sobre as superfícies dos prédios que não permitem que se veja quem está dentro. As tecnologias móveis atuais questionam e *REDEmensionam* a noção de Panóptico, a centralidade do observador e a unidirecionalidade da vigilância. Eu questioneei essa perspectiva central a partir da simultaneidade de atuações ao inserir na performance o celular, tecnologia móvel.

A tecnologia joga aqui um papel-chave. Fato sintomático, o sistema que se segue ao plano radial e que (...) inaugura com esplendor chama-se *telephone pole*. Ruptura completa com o panoptismo, ele distribui os blocos perpendicularmente a um corredor central, de onde se efetua a vigilância individual das celas. E, mais adiante, já em nossa época, o olho, desta vez completamente invisível e onipresente da câmera, dissocia o poder de controle da forma arquitetural, que fica, assim,

aparentemente liberada. O enfraquecimento físico do poder é consequência de sua diluição pela cibernética. De Bentham a George Orwell... (BENTHAM, 2008:157).

Nesse sentido, as relações entre as mediações e a arquitetura se dão pelas superfícies espelhadas dos prédios modernos e assim, passam da arquitetura sobre o corpo e do corpo sobre os espaços e câmeras de vigilância. No entanto, a decisão de fotografar as câmeras de vigilância com o celular foi movida pelo imaginário de estabelecer uma relação, uma conexão com as presenças por trás das câmeras de segurança.

A ideia do Panóptico, “estava ainda nos espaços imaginários” (BENTHAM, 2008:141) assim como o P4N-0PT1C0 que busca estabelecer com as câmeras de vigilância e seus circuitos fechados, aberturas, operações e obras em atuações no atual. As câmeras *GoPro* no lugar dos chifres, que conforme as análises à frente formam o circuito fechado de vigilância do corpo do P4N-0PT1C0. Ao mesmo tempo com o celular na mão, circuito aberto externo nas ruas e nas redes. Aberto às conexões, aos encontros diretos e mediados, na velocidade das conexões. Tanto as câmeras *GoPro*, circuito fechado de captação de corpos e presenças, quanto o celular circuito aberto de captação, edição, transmissão e compartilhamento formam os *REDEmensionamentos* do corpo do P4N-0PT1C0 nos *atraversamentos* e *absorversões* por ruas e redes.

No entanto, na Avenida Paulista, Avenida W3 Sul e pelas redes sociais *online* e *off-line*, entre olhar a rua e olhar a foto da rua ampliada pelo *zoom touch* da tela do celular, entre a existência direta e mediada e seus trânsitos contínuos e nada transitórios além das câmeras, deparei-me com um espelho quadriculado que fragmenta e multiplica a imagem, no analógico, assim como na digitalização das imagens em pixels e seus *REDEmensionamentos* que fragmentam a imagem ao digitalizar e ao mesmo tempo multiplicam a imagem nas redes sociais *online*.



O espelho capta a imagem e a fragmenta e a multiplica, em atuações sobre esse espelho onde o movimento idêntico é multiplicado em cada quadro do espelho e não pode ser gravado nem compartilhado, na digitalização da imagem. A mesma imagem é captada e fragmentada em pedaços e o movimento também é fragmentado. No entanto, ao capturar a imagem refletida no espelho com o celular, ou seja, fragmentar esse corpo e essa presença no espelho em pixels, ao reunir essa imagem ela pode ser multiplicada nas redes sociais *online*.

BAUMAN (1999) no livro *Globalização: as consequências humanas* faz a relação entre o Panóptico de Bentham e o sinóptico a partir das relações dos circuitos internos e externos de comunicação:

O panóptico... era por sua natureza um estabelecimento local: imobilização dos seus súditos – a vigilância estava lá para barrar a fuga ou pelo menos para impedir movimentos autônomos, contingentes e erráticos. O sinóptico é..., global; o ato de vigiar desprende os vigilantes de sua localidade, transporta-os pelo menos espiritualmente ao ciberespaço, no qual não mais importa a distância, ainda que fisicamente permaneçam no lugar. Onde quer que estejam e onde quer que vão, eles podem ligar-se – e se ligam – na rede extraterritorial que faz muitos vigiar poucos. O Panóptico forçava as pessoas à posição em que podiam ser vigiadas. O sinóptico não precisa de coerção – ele seduz as pessoas à vigilância” (BAUMAN, 1999: 60).

A relação apresentada por Bauman entre o Panóptico e sinóptico, na performance entre a ação local (Panóptico) e a ação global (sinóptico), nos *atravessamentos* e *absorções* entre os mecanismos de gerações diferentes, onde para o autor o Panóptico teria seu objetivo alcançado só a partir da fixação e delimitação de um território, o que podemos comparar aos circuitos fechados das redes de vigilância, o

sinóptico não necessita de um território, nem de se fixar para sua ação, por exemplo, os circuitos abertos das redes da internet, o controle via GPS (Sistema de Posicionamento Global), onde não há por que se fixar, assim como nas redes sociais *online* e com a convergências das mídias, as mídias móveis dos celulares conectados à internet.

No entanto, na Performance, as relações se dão não na oposição entre o Panóptico e o sinóptico, mas nos *atraversamentos* entre eles, nas *absorversões* entre o local e o global e as redes sociais *online* e *off-line*, nas *absorversões* entre corpos e câmeras, entre câmeras de modelos distintos, entre corpos mediados por câmeras de vigilância e seus circuitos fechados e câmeras dos celulares conectados à internet e seus circuitos abertos às conexões e desconexões nos *atraversamentos* e *absorversões* entre as redes fechadas e abertas e nos *REDEmensionamentos* da presença e do corpo nas relações diretas e mediadas simultaneamente nas ruas e nas redes, nas redes sociais *online* e *off-line*.

A rede de captações e reflexões das imagens em uma relação entre mediações analógicas (do prédio espelhado) e digitais, mas sem ter acesso às imagens captadas pelas câmeras de segurança, as reações dos vigilantes ao observarem tanto as atuações para as câmeras de vigilância quanto atuações sobre as câmeras com o celular ao vivo ou ao assistirem as gravações.

Olhando para a câmera de vigilância sem a mediação da tela do celular, vejo meu reflexo tanto no espelhamento do prédio quanto na lente da câmera. O reflexo da minha presença *REDEmensionada* pela captação, transmissão e emissão da minha imagem, na alternância entre câmeras do circuito interno de vigilância que aparecem nos monitores da rede interna, criando um ritmo programado da captação das atuações para as câmeras e sobre as câmeras de perspectivas distintas. A minha imagem é *REDEmensionada* em escala pequena no reflexo sobre a lente que a inverte, assim como nas *absorversões* entre as câmeras, num jogo entre lentes e presenças, na busca de *atraversar* as mediações.

Enquanto tiro fotos das câmeras de vigilância, percebo um grupo de pessoas tirando *selfies*. No ensaio fotográfico com vários celulares, que observo mediado pelo reflexo no prédio espelhado, vejo uma sequência de imagens sendo captadas: uma pessoa olha para a câmera, uma pessoa que não olha para a câmera, uma pessoa que tira *selfies* com outras pessoas, uma pessoa que tirando foto de várias pessoas tirando *selfies*. *Uma delas* tira foto da tela do celular de outra, foto digital da foto digital.

Ao assistirem as filmagens, vendo alguém tirando fotos das câmeras, filmando de perto, os vigilantes poderiam ter o estranhamento e a sensação de estarem sendo vigiados. Suas reações às atuações para as câmeras e sobre as câmeras eram apenas imaginadas por mim, pois o que via ao olhar dentro da lente da câmera de vigilância era meu próprio reflexo com o celular na mão, mas o imaginário *atraversava* aquelas lentes e buscando conectar-me à presença do outro lado da lente, outrar-me e fixar a sensação do vigia e sua reação diante da presença de alguém que atua para as câmeras, que tira fotos das câmeras a uma proximidade grande, quase tapando a visibilidade, com flash e sem flash, e posteriormente, com a roupa do P4N-0PT1C0, ainda que mediados pela câmera, seja no monitoramento ao vivo, seja ao assistirem os registros das gravações.

Mesmo não tendo acesso à imagem de sua reação, somente à minha imagem fotografando a câmera, talvez a mesma registrada pela câmera de vigilância, como num espelhamento infinito entre *vigilentes*, as do meu celular e tantas outras que me cercavam ao longo do trajeto, criamos *vigilances*, entre o mostrar e o esconder, o dentro e o fora, diante e atrás das câmeras, o outro e a mim mesmo, pois a performance P4N-0PT1C0 problematiza a relação entre ser vigiado e vigiar simultaneamente, num diálogo mediado por câmeras e entre câmeras.

Para além da relação entre vigilante e vigiado, na relação entre sujeito e objeto, nos *vigilances* entre câmeras, buscava estabelecer relações entre sujeitos nas suas atuações no atual, real e virtual, no analógico e digital. Assim surge o P4N_0PT1C0, ao sair de frente das câmeras do cinema, das webcâmeras da telepresença, das câmeras de vigilância das ruas e ao atravessar todas essas mediações com câmeras inseridas em seu corpo, *atraversando* sua própria corporalidade híbrida, simultaneamente fragmentada e multiplicada nas *absorversões* entre as mediações em seu corpo e entre o corpo meio animal, meio humano, meio divino e meio máquina na simultânea fragmentação e multiplicação de sua presença nas mediações nas ruas e nas redes, *REDEmensionando-se* ao longo das conexões e desconexões ao longo dos trajetos.

P4N-0PT1C0 OU 30DE EXPI4LE4TR0P1C0 - AVENIDA W3 SUL, NA ALTURA DA PRAÇA DA 706 SUL.

P4N-0PT1C0 OU 30DE EXPI4LE4TR0P1C0 foi uma performance realizada na W3 sul, na altura da praça da 706, durante o dia, onde vestindo uma cueca preta por baixo das pernas de fauno feitas de lã com o sapato de cascos pretos, 3 câmeras *GoPro*

circundando a cabeça, sendo duas usadas como os chifres do fauno e uma na nuca, buscando captar em movimento as imagens que circundam o corpo do P4N-0PT1C0, que somados os ângulos de abertura das 3 câmeras, criam imagens panorâmicas em 360 graus.

A imagem em movimento é captada a partir do deslocamento corporal do P4N-0PT1C0, que capta o movimento das ruas *atraversando* as ruas, em relação direta com as presenças nas ruas, em relação mediada com as presenças dentro dos prédios espelhados e em frente aos monitores das câmeras de vigilância.

Em deslocamento pela rua e *atraversando* a rede de mediações analógicas da cidade, equilibrando-se na ponta dos pés sobre cascos, que reorganizam o equilíbrio corporal em deslocamento sobre os obstáculos do percurso criavam outros movimentos na relação entre o corpo humano, as pernas de fauno e as imagens captadas pelas câmeras, com suas nuances e acidentes topográficos e os fluxos da cidade. Além das redes criadas em seu corpos entre o corpo-humano, o corpo de bode, as câmeras de chifre, isto é, as redes criadas na relação entre o corpo e as tecnologias que constituem sua corporalidade híbrida e em rede, na relação entre o pé e os cascos, o movimento corporal é *REDEmensionado*, assim como a qualidade gestual e as imagens em movimento captada na rede de mediações analógicas encontradas nas ruas e as digitais formada pelo conjunto de câmeras. Tanto as câmeras inseridas no corpo do P4N-0PT1C0 e como as outras câmeras que acompanhavam a trajetória a partir do movimento corporal dos videmomakers criam uma rede de capturas em que as imagens em movimento captadas por ambos os corpos em movimento, criam uma rede de reflexões dos movimentos corporais no espaço. Na relação entre o corpo do P4N-0PT1C0 que capta somente os reflexos de sua imagem, a partir das sombras e das superfícies espelhadas, essa relação se dá em relação mediada pelo espaço, dupla mediação, da câmera e do espaço, no caso das imagens captadas pelo videomaker, pela câmera, em relação direta, pelo espaço captando as sombras e os reflexos nas superfícies espelhadas e pelo corpo em movimento, que também cria outras variantes no movimento da imagem, criando uma rede de mediações analógicas e digitais entre os corpos e tecnologias envolvidos na performance.

Se a câmera de vigilância move-se de um lado para o outro, aproxima e distância a imagem com o *zoom*, abrindo e fechando o plano captado dos corpos e presenças nas ruas, na performance P4N-0PT1C0, é o próprio corpo em movimento que

capta simultâneamente os corpos em relação direta e mediada pelos reflexos do prédio e ao mesmo tempo seu próprio movimento corporal refletido.



Em 2009 atuei no curta-metragem “A Descoberta do Mel”, com direção de Joana Limongi, em Brasília, onde fui um dos faunos do filme, que baseia-se na pintura, “A Descoberta do Mel” (1505)⁷⁰ de Piero di Cosimo. A artista plástica e diretora de cinema Joana Limongi busca colocar em movimento as figuras do quadro. A performance P4N-0PT1C0 OU 30DE EXPI4LE4TR0P1C0 *absorversa* e *REDEmensiona* a presença dessas figuras do quadro nos *atraversamentos* entre mídias. Além do fauno *atraversar* a imagem no quadro ao sair do enquadramento da pintura para o enquadramento da tela do cinema, colocando esses corpos e presenças estáticos, meio humanos e meio animais, em movimento. A performance P4N-0PT1C0 OU 30DE EXPI4LE4TR0P1C0 dá continuidade à esses *atraversamentos* e *absorversões* entre esses suportes e mídias fazendo com que saiam da tela do cinema para as ruas, para as redes e para a galeria da UnB da 406 norte e *REDEmensione* seu corpo e presença.

Na filmagem do curta-metragem os faunos eram híbridos homem-bode, humano e animal capturados por câmeras. Na performance P4N-0PT1C0 OU 30DE EXPI4LE4TR0P1C0, tornam-se híbridos deus-humano-animal-máquina. As atuações sobre a presença fragmentada entre humano-animal do filme captadas pela câmeras durante a filmagem são *REDEmensionadas* nos *atraversamentos* a *absorversões* das presenças, na fragmentação e multiplicação do corpo e presença deus-humano-animal-máquina simultâneamente aos *atraversamentos* entre mídias: das mitologías que partem

⁷⁰ Imagem extraída do site <http://pictify.saatchigallery.com/52367/piero-di-cosimo-the-discovery-of-honey>

da oralidade para a escrita, a palavra falada e escrita, à da pintura, aos enquadramentos do cinema, às performances nas ruas e nas redes, o corpo e presença do P4N-0PT1C0 *atravessa* meios e mídias, *absorversa* obras, *absorversões* mútuas, nutrindo-se mutuamente, *REDEmensiona* sua presença nas obras e as obras.

Nas *absorversões* e *atraversamentos* entre o quadro de Piero de Cosimo, os enquadramentos de Joana Limongi e as ruas e redes na performance, o P4N-0PT1C0 *REDEmensiona-se*, ao utilizar os figurinos do filme criados por Cinthia Carla, metamorfoseando do fauno branco no filme para o fauno preto na performance, que ao invés de refletir as cores, absorve as cores do ambiente, escolha feita em relação às reflexões encontradas ao longo do trajeto escolhido para a performance a partir dos reflexos nos prédios espelhados e o espelhamento entre os prédio e as câmeras *GoPro*. O fauno branco e o fauno preto *atraversarem* os enquadramentos da pintura e do filme para as ruas e as redes.

Entre as versões da performance, *absorversadas* nos *atraversamentos* entre as mídias, nesta versão da performance na W3 sul, a relação estabelecida entre o corpo e as câmeras foi criar uma trajetória corporal onde o vídeo criaria a partir da perspectiva corporal do P4N-0PT1C0, projeções em tela circular em 360 graus. O corpo do participante inserido na obra instalada, percorreria corporalmente, parado ou em movimento restrito pelas telas, as trajetórias corporais do P4N-0PT1C0.

No entanto, ao deparar-me com a trajetória e com diversos prédios comerciais ao longo da trajetória escolhida pelo grupo de alunos da disciplina Arte e Tecnologia do PPG-Arte da UnB, com a professora Fátima Santos e o professor Rogério Camara, descobri em performance além da trajetória real as trajetórias virtuais realizadas na relação espectral com prédios espelhados que criavam uma multiplicidade de reflexões e mediações entre as câmeras *GoPro* em sua captura panorâmica, as câmeras de vigilância, a câmera do celular e a câmera do cinegrafista Thiago Maroca, que filmou a performance.

Outros elementos foram descobertos, na relação com a rua, como a inserção da câmera do celular na mão do P4N-0PT1C0 que tirava foto das pessoas que passavam e de alguns dessas superfícies espelhadas na busca de *atraversar* as mediações encontradas no trajeto, além dos prédios espelhados, como os vidros das galerias, os vidros dos carros e ônibus que passavam na Avenida W3 Sul, etc. Assim como na primeira versão, busco estabelecer relações e conexões entre as presenças de dentro do

prédio e de fora do prédio, presentes em relação direta e mediada pelo espelhamento, na busca por estabelecer conexões entre as presenças e ausências.

O P4N-0PT1C0 podia ver-se nas lentes das câmeras de vigilância com os olhos e com as câmeras *GoPro* e com a câmera do celular, capturas imediatas e duplamente mediadas. *REDEmensionamentos* infinitos entre olhos e lentes distintas, lentes de modelos diferentes, antropofagias como tecnofagias, tecnologias de pontes nos *atraversamentos* e *absorversões* entre presenças e ausências mediadas pelas câmeras. No entanto, não tirei nenhuma *selfie*. A única imagem captada pelo celular foi uma foto no momento de descoberta da própria imagem no prédio, nos *vigilances* entre o prédio espelhado e o corpo e presença do P4N-0PT1C0, com suas *GoProteses* que capturavam essas imagens, em movimento e desequilíbrio corporal.

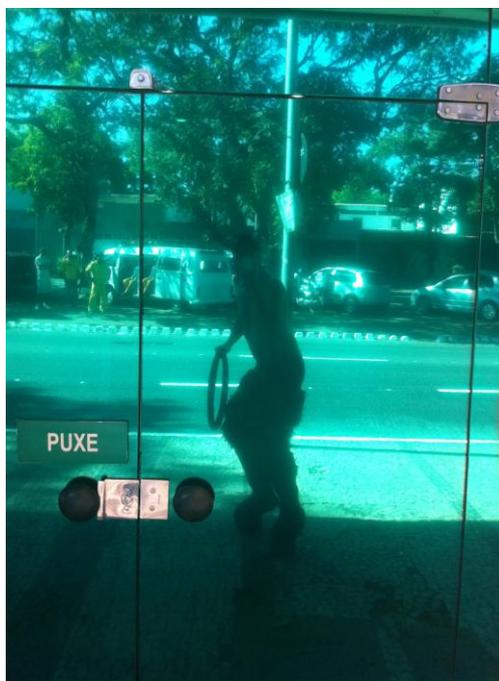


Imagem feita durante a performance com celular Iphone 4. Crédito da Imagem: Diego Azambuja.

P4N-0PT1C0 não via as presenças dentro do prédio espelhado, apenas sua imagem refletida, já as presenças dentro do prédio viam tudo o que acontecia do lado de fora, mediados pelo vidro. Não havia comunicação entre as presenças, numa relação unilateral onde a imagem do P4N-0PT1C0 era unilateralmente enviada para as câmeras de vigilância e para o lado de dentro do prédio sem haver resposta. Apenas uma relação foi estabelecida entre as presenças e o P4N-0PT1C0, no momento em que o P4N-0PT1C0 aproxima-se da parede espelhada tentando ver do lado de dentro quando uma das presenças de dentro abriram a porta espelhada do edifício, criando dobras espaciais nas imagens refletidas do corpo espectral do P4N-0PT1C0 na porta, que foram

captadas pelas câmeras, mas não revelou sua presença direta, apenas mediado pelo movimento de abrir e fechar a porta, conforme as imagens abaixo.



Imagens captadas da filmagem de Thiago Maroca, Printscreens, Créditos da Imagem, Thiago Maroca.

O trajeto foi se revelando em performance, a cada novo passo, escolhidos na hora, criando redes de mediações, entre vigilâncias e *vigilances*.

Entre as obras tecnofágicas analisadas, podemos relacionar a performance PAN-ÓPTICO com as obras de Dirceu Maués, que participa tanto da Exposição Tecnofagias quanto da disciplina de Arte e Tecnologia na UnB, não apenas pela relação panorâmica que a performance estabelece corporalmente com o espaço da cidade, como na obras “Somewhere Alexanderplatz” e “Extremo Horizonte” do artista, mas especialmente na definição do artista sobre as tecnofagias: o que seria tecnofágico são os usos das tecnologias na criação poética.

As mediações na cidade, criavam uma rede de mediações entre as câmeras *GoPro* no corpo do PAN-ÓPTICO, o celular na mão e a câmera do cinegrafista Thiago Maroca mediados e mediando-se tanto nas câmeras de vigilância como nas superfícies reflexivas da cidade. Rede de mediações analógicas e digitais *absorvendo-se*,

atraversando-se mutuamente e *REDEmensionando* as mediações nas mediações, pois a imagem em frente ao prédio espelhado é cromatizada pelo vidro verde espelhado e outra com as cores correspondentes no real. Apesar das lentes já serem filtros, criando uma sobreposição de filtros na imagem final captada nas diversas câmeras, em uma edição ao vivo, em performance, a partir das conexões estabelecidas na trajetória entre corpos, presenças, o meio e as mídias, captados simultaneamente, dialogando com a obra “Pele Mecânica” de Arthur Omar, no entanto, em relação direta com a cidade.

Se Arthur Omar cromatiza sua fotos preto e branco a partir de projeções das imagens, na performance P4N-0PT1C0, os reflexos são cromatizados pelas superfícies espelhadas dos prédios, cromatização em relação direta e mediada simultaneamente. A imagem refletida é cromatizada, e não a imagem projetada, que é capturada pelas câmeras diversas. Além da cromatização, durante a trajetória do P4N-0PT1C0 em frente ao prédio espelhado, a porta do prédio se abre e fecha e isso cria dobras espaciais na imagem, que duplica a imagem do P4N-0PT1C0. O movimento de abertura e fechamento da porta movimentam a imagem refletida que dependendo do ângulo visto ou capturado pela câmera a partir do reflexo, move, fragmenta, e multiplica a presença, sendo necessário o exercício de recriá-la novamente a partir das dobras no espaço.

A performance também dialoga com a obra tecnofágica “Espelho”, de Rejane Cantoni e Leo Crescenti, que conforma explicado na análise das obras Tecnofágicas, a partir do sensoriamento de presenças que deforma do espelho a partir da aproximação e distanciamento corporal do espelho, deformando a imagem refletida. No entanto a deformação na imagem do P4N-0PT1C0 se dá a partir das dobras criadas na imagem refletida no prédio espelhado criadas pela reação à presença do P4N-0PT1C0 por outras presenças em relação simultaneamente direta e mediada de dentro do espaço, não se tratando de uma porta automática, mas de uma porta manual que manifesta os movimentos corporais.

A trajetória da performance vai ao encontro dos outros performers da disciplina de Arte e Tecnologia na Praça da 706 sul, crio o recorte da performance na relação com os prédios espelhados, no entanto, ainda continuo a performance até o encontro com as outras performances, *atraversando* câmeras fotográficas e celulares das pessoas que assistiam as performances, nas relações entre as multiplas mediações encontradas na cidade, *absorversões* e *atraversamentos* no corpo do P4N-0PT1C0 OU 30DE EXPI4LE4TR0P1C0 e entre os corpos e presenças na cidade na avenida W3 sul.

P4N-OPTICO OU 30DE EXPI4LE4TROPICO G4LERI4 DA UN3, 406 NORTE.

A performance em sua versão na galeria da UnB na 406 norte, 2013, foi realizada durante a noite, sendo composta por uma instalação performática. Na instalação haviam duas pernas de fauno saindo da parede, uma em pé e outra deitada, um projetor no chão, conectado ao laptop sobre escada de três degraus que projetava os vídeos da performance realizada na W3 sul, capturados pela câmera de Thiago Maroca, sobre uma terceira perna de fauno que estava deitada no chão. Na parede estava colado o texto do catálogo e os créditos.

A performance foi realizada na noite do vernissage, e foi realizada apenas com duas câmeras *GoPro*, no lugar dos chifres. A escolha foi de realizar a performance à noite, dentro e fora da galeria, a partir da relação entre captação e projeção das imagens de dia, na luz natural, a iluminação solar e a luz artificial, as diversas possibilidades de iluminação artificial à noite dentro e fora da galeria. A performance iniciou-se em frente ao espelho dentro do banheiro da galeria da UnB e deslocou-se pela exposição até dar a volta no bloco da quadra comercial 406, na relação com as câmeras de vigilância não só dentro da galeria de Arte da UnB, mas com as câmeras do bloco comercial.

Se a trajetória do P4N-OPTICO na performance realizada na W3 Sul parte da busca por câmeras de vigilância na rua e encontra a reflexão de sua imagem no espelhamento do prédio, a trajetória do P4N-OPTICO na performance realizada na galeria da UnB, o início parte de frente do espelho dentro da galeria para as câmeras de vigilância na rua. As trajetórias *atravessam-se* em *absorversões* e *REDEmensionamentos* entre roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros entre meios, mídias e mediações.

A simultaneidade dessas presenças e trajetórias na instalação da galeria se dá em relação direta e mediada pelo corpo e presença do P4N-OPTICO dentro da galeria *atravessando* as mediações existentes no espaço e *absorvendo* sua presença nas relações entre essas mediações ao vivo e as mediações da instalação das imagens gravadas que compunham os *atravessamentos* entre o espaço expositivo da instalação P4N-OPTICO e a performance P4N-OPTICO, em ambas seu corpo carne e corpo luz estão em movimento, *atravessando-se* mutuamente e *REDEmensionando-se nos atravessamentos* entre as mediações em trajetórias distintas e simultâneas.

Além disso, a relação entre a imagem em movimento do vídeo da performance na rua, na avenida W3, na altura da 506 sul, projetada sobre o corpo fragmentado do P4N-0PT1C0, sobre uma das pernas de fauno deitada no chão da galeria, encostada na parede, em relação à perna do fauno posta em pé, perna emparedada que ao invés de ser enquadrada na parede, parece querer sair caminhando e atravessar a parede em performance. O enquadramento da projeção sobre a perna de fauno no chão não foi mapeada mas a imagem escorre da perna e corre sobre a perna, nos limites entre a aproximação e o distanciamento entre o projetor e a perna, criando na imagem em movimento relevo e texturas na relação entre as superfícies distintas. Grande parte da imagem era projetada sobre a superfície da perna criando uma imagem peluda. Imagem em movimento de textura de pele, pêlo e o casco de fauno, criando dobras na imagem em movimento, tatuando a perna com luz, com seu corpo e presença em movimento sobre um fragmento de seu corpo.

Nesse sentido, podemos também pensar nos espelhamentos e nos *atravessamentos* entre a performance realizada ao vivo e a instalação P4N-0PT1C0 a partir da presença e da relação corporal que estabelecem entre as câmeras presas ao corpo do P4N-0PT1C0 que *absorvem* as imagens com as câmeras *GoPro* e ao mesmo tempo atua nas atualizações da obra que é posta em movimento pela relação entre o corpo do P4N-0PT1C0 presente performando na galeria em relação direta, as imagens do P4N-0PT1C0 projetado sobre as pernas e o corpo fragmentado e multiplicado do P4N-0PT1C0, que sai da parede e move-se não pelo movimento da perna, mas pela imagem em movimento sobre a perna. *Absorverções* na pele de carne e lã, da pele de luz, entre telepresenças e peles presentes.

Nos *atravessamentos* entre a galeria e a rua, a trajetória é *REDEmensionada* nas *absorverções* entre corpo e presença na instalação dentro da galeria, ao distanciar-se da instalação e ao *atravessar* a galeria *REDEmensiona* a obra e o corpo de P4N-0PT1C0 nos *atravessamentos* entre seu corpo carne e o corpo *bit* na instalação, e nos *atravessamentos* do corpo carne e luz, mediado por sua sombra ao atravessar a galeria em *absorverções* com as outras obras expostas além da instalação P4N-0PT1C0. O corpo carne do P4N-0PT1C0 *atravessa* a instalação P4N-0PT1C0 na galeria e as outras obras em sua trajetória, o corpo-carne parte da instalação, no interior da galeria para a rua, o corpo *bit* na instalação parte da rua para a galeria, ambos em direções diferentes, *atravessam-se* mutuamente em presença direta e mediada no espaço expositivo e na instalação onde os vídeos foram projetados sem edição. No vídeo, a rua *atravessa* o

espaço da galeria em *absorversões* mútuas entre as trajetórias do corpo-carne e o corpo *bit* fragmentando e multiplicando seu corpo e presença na obra.

Além dos *REDEmensionamentos* entre o corpo carne e o corpo *bit* em performance, outros *REDEmensionamentos* de seu corpo e presença se dão, ao *atravessar* corporalmente a galeria em direção à rua em *absorverções* mútuas com outras obras da exposição, nos *atraversamentos* entre seu corpo e a iluminação da galeria e das obras, na relação entre luz e sombra criada pela iluminação da galeria e por outras obras que eram projetadas nas paredes, na porta de vidro, imagens estáticas e em movimento, pois haviam diversas obras que utilizavam projetores.



Na relação entre a imagem mediada pelo espelho inicial e *absorversada* pela câmera *GoPro* do P4N-0PT1C0, nos *atraversamentos* entre essas duas mediações, a presença e o corpo *REDEmensionam-se* nas conexões e *absorversões* entre elas e nos *atraversamentos* desse corpo e presença híbridos, mediados e *absorversados* no seu

próprio corpo híbrido, humano-animal-máquina, *absorversões* da imagem do corpo no corpo, não substituindo o corpo, mas criando corpos em rede e multiplicando suas presenças em dimensões e materialidades distintas. Os olhos e as câmeras mediados no espelho, *absorvendo-se*, multiplicam não apenas corpo e presença, mas as perspectivas sobre corpo e presença.



Ao sair de frente do espelho, o P4N-0PT1C0 inicia sua trajetória pela exposição “O Olho e a Rua, Brasília espiada” 2013, *atraversando* a exposição com sua presença. A primeira obra que atravessa é a própria instalação onde sua imagem em movimento é projetada sobre a perna de outros faunos. Além da relação com a imagem, sua presença é *REDEmensionada* na relação com as outras pernas de fauno, de cor marron e branca. Atuações e atualizações do corpo e no corpo, corpo atual, real e virtual, fragmentado e multiplicado na instalação tanto pela fragmentação do corpo através das pernas de fauno, quanto pela imagem em movimento projetada. *Atraversando* as obras de outros artistas da exposição, *REDEmensiona* em performance as obras e sua presença em *absorversões* mútuas.

Em frente à obra *Fenestras* de Douglas de Paula há uma câmera de vigilância do lado de dentro da galeria. Nesse sentido, as obras da exposição são *atraversadas* e *absorversadas* tanto pela câmera de vigilância da galeria da UnB, a qual a relação permanece virtual, por não termos acesso às imagens, quanto pela presença do P4N-0PT1C0 e suas câmeras GoPro, mas que ao performar no espaço e interagir com ela, o P4N-0PT1C0 cria a relação da vigilância entre as *vigilentes* das câmeras GoPro e as lentes da câmera de vigilância, *vigilances* não no espaço público, mas no espaço privado da galeria, a mediação corporal não entre o dentro e o fora, mas entre o dentro

da galeria e algum outro espaço onde essas imagens são gravadas. O mesmo se dá no trajeto do lado de fora da galeria, na relação entre as câmeras de vigilância e as câmeras GoPro presas ao corpo do P4N-0PT1C0. Na galeria, o celular não foi usado na performance. Somente os celulares dos outros artistas e dos visitantes.



Crédito da imagem: Diego Azambuja

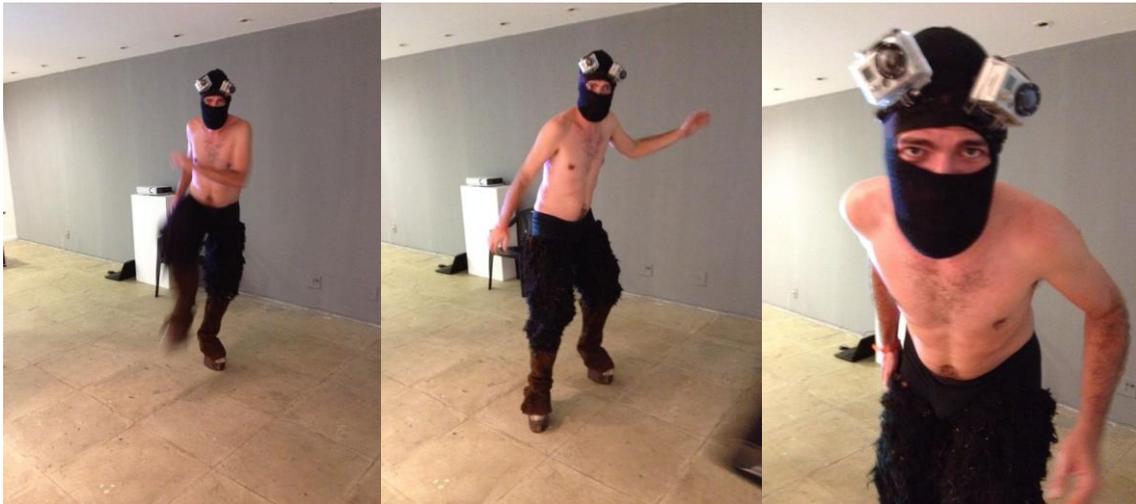
Nesta imagem, o corpo e presença do P4N-0PT1C0 são *REDEmensionados* nos *atravessamentos* e *absorversões* com a obra *Fenestras*, de Douglas de Paula. A obra é uma projeção de um vídeo com uma cortina em movimento sobre uma cortina em frente à porta de vidro da galeria. Nos *atravessamentos* entre o corpo do P4N-0PT1C0 e a obra, se colocando corporalmente entre a projeção de cortinas em movimento sobre a cortinas que cobria a porta de vidro da galeria, o movimento de aproximação e distanciamento do corpo do P4N-0PT1C0 em frente ao projetor, *REDEmensionava* o tamanho da sombra sobre a projeção mapeada que derretia a imagem. O projetor estava dentro da galeria e projetava de dentro para fora sobre a cortina em frente à porta de vidro da galeria e, portanto, a imagem da sombra do P4N-0PT1C0 sobre a obra era vista em ambos os lados, dentro e fora. A sombra, primeira mediação e duplo espectral é redimensionada e *REDEmensionada*, pois não apenas altera as dimensões da presença através da sombra, como antecipa a presença e cria conexões e *absorversões* em performance entre a obra P4N-0PT1C0 instalada e em performance com as obras dos outros artistas da exposição e as presenças dentro e fora da galeria.

Assim, a instalação P4N-0PT1C0 pode ser compreendida como fixa e móvel ao mesmo tempo e, em duplo movimento, pelo corpo do P4N-0PT1C0 em performance entre as obras dos outros artistas e as mediações que *atravessa* pelo espaço de dentro e fora da galeria, *REDEmensionando* a obra em suas *absorversões* e *atraversamentos* em movimento e conexões imediatas e mediadas. Na performance na W3 Sul, durante o dia, a sombra também foi captada pelas câmeras *GoPro* como uma mediação de presença que era captada pelo próprio movimento corporal do P4N-0PT1C0.

Assim como a sombra sobre a cortina, o corpo e a presença do P4N-0PT1C0 ainda era mediado no reflexo da porta de vidro transparente da galeria onde se localizava a obra *Inversões na Paisagem* de Dirceu Maués, que usava papelão, lentes de lupa e papel vegetal para criar uma luneta que captava as imagens invertidas mediado pelas lentes, mas sem gravar. Ao *atravessar* a obra de Maués com sua presença e atuar na obra observando tanto com os olhos como com as câmeras *GoPro* (os chifres), percebe-se a relação entre as tecnologias de captação e mediação de imagem, captação da imagem invertida na lente da luneta e sua própria imagem na porta de vidro. *Absorvendo* nos *atraversamentos* entre seus olhos e a lente da obra, entre as lentes das câmeras *GoPro* e a lente da obra, e a captação de sua presença e corpo em frente à obra mediados pelo reflexo na porta de vidro.

Como a porta de vidro da galeria era transparente, ao contrário da porta espelhada da performance na W3 Sul, o P4N-0PT1C0 *absorversa* a obra e sua própria imagem refletidas na porta de vidro. Ambas mediadas pelo vidro, mas em função da iluminação do lado de dentro e fora, enquanto as pessoas do lado de fora da galeria viam a imagem do P4N0PT1C0 do lado de dentro mesclada aos reflexos de suas próprias presenças e a paisagem da rua, eu via o reflexo do P4N-0PT1C0 em frente à obra de Dirceu Maués mesclado às imagens do lado de fora nos *atraversamentos* e entre a percepção corporal direta, imediata, e a captação da imagem pelas câmeras *GoPro*, mediada.

Em Balaclava, de Luan Grisólia, criada por ele e experienciada coletivamente durante a 27^a. Bienal de São Paulo de 2006, com o tema “Como viver Juntos”, onde os estudantes da UnB e performers foram visitar a Fundação Bienal vestidos com as balaclavas, gerando reação por parte tanto do público da Bienal, quanto dos seguranças.



(Créditos da Imagem: Luan Grisólia)

Ao contrário das *absorversões* e *atraversamentos* com as obras analisadas acima, a relação corporal entre a performance e a obra *Balaclava* de Luan Grisólia era imediata, não mediada. Ao vestir a balaclava, o P4N-0PT1C0 *REDEmensiona* a obra corporalmente, colocando-a em movimento corporal pelo espaço nos *atraversamentos* de seu corpo e presença pela galeria, *REDEmensionando-a* nas redes criadas entre as partes fragmentadas e multiplicadas de seu corpo híbrido, meio animal, meio humano, meio máquina e agora sem rosto, em *absorversões* mútuas entre as obras.

A relação corporal e tátil com a obra *Balaclava*, em contato direto com o corpo do P4N-0PT1C0, *absorvendo* a obra em seu corpo, *REDEmensiona* tanto a obra “Balaclava” quanto a performance P4N-0PT1C0, conforme a imagem fotografada com celular conectado à internet foi compartilhada nas redes sociais *online*, mediação da presença nas redes.

O corpo e a presença do P4N-0PT1C0 eram *REDEmensionadas* nos *atraversamentos* entre as obras, nas relações entre corpo, presença e tecnologias, isto é, as linguagens usadas na criação tanto das obras dos outros artistas quanto da obra instalada e na performance, que eram *absorversadas* entre si no seu corpo híbrido humano-animal-máquina. Nesse sentido, as antropofagias como tecnofagias se dão na relação entre o corpo e as obras, tanto entre os circuitos fechados das câmeras *GoPro*, as pernas e casco de bode incorporados no corpo do P4N-0PT1C0 quanto entre as obras *atraversadas* e *absorversadas* em performance.

P4N-0PT1C0 se movimenta na relação entre seu próprio corpo em obra, ou seja, em performance, seu corpo na obra instalada, os corpos e obras dos outros artistas e os corpos do público que em *absorversões* mútuas nos *atraversamentos* entre mediações

encontradas no espaço e nas obras, as mediações das máquinas fotográficas e celulares conectados à internet que fotografaram e postaram a performance e as câmeras de vigilância dentro da galeria e fora dela, *REDEmensionavam* o corpo e a presença ao longo dos *atraversamentos* e *absorversões* entre o P4N-0PT1C0 e os espaços atuais, reais e virtuais *REDEmensionados* no corpo e na obra instalada, *REDEmensionam* a obra.

Além das redes criadas entre as mediações e os circuitos fechados das câmeras de vigilância, as redes de mediações no espaço, as redes entre as obras, as redes no corpo do P4N-0PT1C0, as redes fechadas entre o laptop e o projetor sobre as pernas de fauno na instalação, outra rede foi criada durante a performance, entre as câmeras *GoPro* no corpo do P4N-0PT1C0 e instalação P4N-0PT1C0, pois ao descarregar as imagens captadas pelas câmeras *GoPro* ao longo da trajetória dentro e fora da galeria, no computador, em performance, ou seja, as imagens captadas eram baixadas ao vivo, conectando os cabos às câmeras *GoPro* e ao computador laptop e baixando as imagens *absorversadas* em seus *atraversamentos* pelo espaço e *REDEmensionadas* por cabos extensores de 1 metro conectados à cabeça, que agora limitavam sua movimentação ao longo das imediações e mediações no espaço, criando circuitos e redes entre o corpo do P4N-0PT1C0 e a obra instalada, que assim como as interfaces-cérebro-máquina propostas por Nicolélis para o pensamento distribuído do cérebro e o pensamento em rede e conectado, no caso da instalação, criamos interfaces-corpo-máquina, interfaces-humano-animal-máquina-obra-presenças.

O vídeo da performance realizada na W3 Sul foi substituído pelas imagens captadas pelas câmeras *GoPro* ao longo da performance na gelaria ao serem baixadas no computador e projetadas sobre a pele da perna de fauno. A cada nova trajetória realizada pelo P4N-0PT1C0, sua imagem *REDEmensionava-se* nos vídeos que captava as presenças das outras pessoas na galeria na relação com sua presença e sua própria presença na rede de mediações encontradas na galeria, alterando a obra a cada novo circuito, portanto, a obra é atuada no atual, real e virtual das conexões e das mediações entre as câmeras e o espaço a cada nova trajetória realizada.

Nesse sentido podemos aproximar a performance à obra da Exposição Tecnofagias *País Interior*, da Cia de Foto, quando antropofagiam obras de outros artistas, fotografando fotos, a obra *A Pele Mecânica* de Arthur Omar, antropofagiando suas própria obra, quando Omar fala das diversas versões da obra. Na Instalação P4N-0PT1C0, antropofagio, *absorverso* a própria performance realizada por mim e ao

mesmo tempo *REDEmensionada* na exposição com outras obras de outros artistas, antropofagia, ou seja, *absorverso* essas outras obras na instalação P4N-0PT1C0, *REDEmensionando-as* nos *atraversamentos* realizados em performance. Ao *absorverso* as obras, tecnofagicamente, *absorverso* as diversas técnicas e tecnologias delas. Obrafagias.

Antropofagias como tecnofagias, *absorversões* mútuas onde as antropofagias como compartilhar e nas nutrições mútuas entre corpos e obras e corpos em obra, assim como os *atraversamentos e absorversões realizados por seu corpo e presença entre os suportes e mídias*: o quadro de Piero de Cosimo, o curta-metragem de Joana Limongi, a performance e as mediações nas ruas e nas redes da performance realizada na W3 sul, a instalação na galeria e as mediações encontradas dentro e fora da galeria em performance, ao baixar as imagens captadas durante a performance na galeria, coloco a galeria e as outras obras em obra, as outras obras *absorversadas e Redemensionadas* na instalação P4N-0PT1C0, nos *atraversamentos* entre as presenças reais e virtuais, analógicas e digitais instaladas na obra e a presença do P4N-0PT1C0 em seus *atraversamentos* corporais pela galeria e na própria instalação, que projeta a exposição sobre a perna de fauno, incluindo a própria instalação P4N-0PT1C0, filmada durante as trajetórias. *Absorversões, atraversamentos e REDEmensionamentos* das e nas perspectivas corporais.



P4N-0PT1C0 OU 30DE EXP4LE4TROP1C0

- | | | |
|------------------------|--------------------------|----------------------------|
| 30DE EX | 4LE4T0 | 30DE EST P4N-0PT1C0 |
| 30DE EST | 4LE4TOR | 30DE EST P4N-0PT1C0M |
| 30DE EXP4 | 4LE4AUT0R | 30DE EST P4N-4N4LOG1C0 |
| 30DE EXP4TOR10 | 4LE4TUAL | 30DE EST P4N-4N4L1T1C0 |
| 30DE EST = | V1RTU4LE4 | 30DE1T4L EST P4N-NEOL1T1C0 |
| 30DE 4LE4TOR10 | TROP1C4LE4 | 30DE 4RT1 |
| 30DE EST = 4LE4 | 4LE4TROP1C0M | 30DE CIENC14 |
| 30DE EXP4LE4TOR10 | 4LE4T10 = C0 | 30DE TECNOL0R14 |
| 30DE EXP4TROP1C0 | 30DE EXP4TROP1C0 | 30DE EX P14 |
| 30DE EXP4LE4TROP1C0 | 30DE EST PIX 4LE4TOR10 | 30DE EXP4TOR10 |
| 30DE EST PIX 4LEM | 30DE EST PIX 4LE4TROP1C0 | 30DE EXP4LE4TOR10 |
| 30DE EST = 4LEM 4T0 | 30DE EST PIX 4LE4TROP1C0 | 30DE EXP4LE4M3UL4TOR10 |
| 30DE EST = 4LEM 4TOR | 30DE EXP4LE4TROP1C0 | |
| 30DE EST = 4LEM 4TOR14 | 30DE EXP4TROP1C0 | |
| 30DE EST = 4LE4TOR14 | 30DE EXP4LE4TOR10 | |
| 30DE EST = 4LE4TOR10 | 30DE EST = 4LE4 | |
| 30DE EST = | 30DE 4LE4TOR10 | |
| 30DE EST PIX | 30DE EST = | |
| 30DE EST PIXEL | 30DE EXP4TOR10 | |
| 30DE EST PIX 4TUA | 30DE EXP4 | |
| 30DE EST PIX 4TUAL | 30DE EX | |
| 30DE EX PIX V1RTU4L | 30DE EST = | |
| 30DE EST PIX V1RTU4L | 30DE SP4M | |
| 30DE EST = RTTUAL4 | 30DE EST P4N | |



 Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
1º 2013

REITOR

Ivan Marques de Toledo Camargo

DECANA DE EXTENSÃO

Thérèse Hofmann Gatti Rodrigues da Costa

COORDENADORA DO PPG-ARTES

Maria Beatriz de Medeiros

COORDENADORA DA GALERIA 406

Marisa Maass

10 a 20 de dezembro de 2013

Ana Lemos

Darley Cardoso

Darli Nuza

Diego Azambuja

Dirceu Maués

Douglas de Paula

Eudaldo Sobrinho

Fred Sidou

Gabriel Menezes

Lia Magalhães

Luan Grisolia

Marcela Gomes

Maria Inez B. Cavalcante

Marx Menezes

Rafaela Sales

Thiago Maroca

O olho e a rua

brasília espiada

Organização

Fátima Santos & Rogério Camara

P4N-0PT1C0 0U 30DE EXP14LE4TR0P1C0

PAN-ÓPTICO branco com as câmeras faz um trajeto filmando, chega à galeria, filma a galeria, as pessoas, pluga os chifres-go-próicos em dois computadores, cada um com um projetor, descarrega as imagens com as câmeras plugadas no computador e na cabeça, depois de descarregado, inicia a projeção do percurso e vai tirando a roupa e instalando da galeria, ver suporte para pernas e superfícies cuneiformes para projetar o vídeo.

30DE EX

30DE EST

30DE EXP14

30DE EXP14T0R10

30DE E5T π

30DE 4LE4T0R10

30DE E5T π 4LE4

30DE EXP14LE4T0R10

30DE EXP14TR0P1C0

30DE EXP14LE4TR0P1C0

30DE EST PIX 4LÉM

30DE E5T π 4LÉM 4T0

30DE E5T π 4LÉM 4T0R

30DE E5T π 4LÉM 4UT0R14

30DE E5T π 4LE4UT0R14

30DE E5T π 4LE4 T0R10

30DE E5T π

30DE E5T P1X

30DE E5T P1XEL

30DE E5T P1X ATUA

30DE E5T P1X 4TU4L

30DE EX P1X V1RTU4L

30DE E5T P1X R1TU4L
30DE E5T π R1TU4LE4
4LE4T0
4LE4T0R
4LE4UT0R
4LE4TU4L
V1RTU4LE4
TR0P1C4LE4
4LE4TR0P1XC0M
4LE4TR0 π C0
30DE EXPI4TR0P1C0
30DE E5T P1X 4LE4T0R10

Título: P4N 0PT1C0 0U 3DE EX π 4LE4TR0 π C0

Créditos:

Concepção da performance: Diego Azambuja.

Performer: Diego Azambuja

Imagens: Thiago Maroca.

Figurino: Cyntia Carla.

GoProteses cornucópyleft_and_paste: Diego Azambuja

Imagens vídeo: Thiago Maroca.

Imagens foto: Diego Azambuja.

Agradecimentos:

Professor(es) Fátima dos Santos e Rogério Câmara, que ministraram a disciplina de Arte e Tecnologia. Thiago Maroca, Joana Limongi, Cynthia Carla, Bia Medeiros e Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. PPG-Arte/IdA/Unb e CNPq.

5.4 KOMBEIRO, Composição Urbana do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

O *Kombeiro* foi realizado inicialmente na exposição Obra Aberta, em 2010, com curadoria de Wagner Barja, diretor do Museu Nacional da República, que a selecionou por sua relação entre arte, natureza e técnica. A obra inicial era composta por duas Kombis fixas, plantadas com as árvores no CCBB e uma Kombi móvel, e outra Kombi fixa plantada na L4norte, na UnB.

A obra desde sua primeira versão traz as relações entre espaços distintos, composição urbana. É uma obra coletiva realizada a 26 mãos inicialmente, Bia Medeiros, Camila Soato, Diego Azambuja, Aduino Soares, Mariana Brites, Maria Eugenia Matricardi, Márcio Mota, Fernando Aquino, Jackson Marinho, Luara Learth, Victor Valentin, Carla Rocha, Alexandra Martins. Além de ser uma obra coletiva, feita pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, o *Kombeiro* é composto por diversos elementos de naturezas distintas: as Kombis, as tecnologias industriais, os materiais utilizados (as ferramentas), que compreendemos como linguagens, as árvores e as tecnologias envolvidas para o crescimento das árvores, o traço e o desenho de cada um que compõem a superfície das Kombis. A escolha da composição das obras no CCBB e na L4 traz outra relação, para a composição com a obra, a mobilidade e a trajetória realizadas por esses corpos entre o CCBB e a UNB, ou seja, as conexões entre espaços distintos.

O *Kombeiro* é uma Composição Urbana, conceito criado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informático para questionar a noção de intervenção urbana, pois compreendemos que não podemos intervir na cidade por não estarmos fora dela, mas podemos compor com a cidade, pois somos parte dela, além disso, a palavra interferir pressupõe na relação um “entre ferir”, e para questionar essa relação que fere e interfere, buscamos *compor com* nas relações entre arte e vida.



Imagem do *Kombeiro* após o fim da Exposição Obra Aberta, CCBB, e transporte e transplante das Kombis do CCBB para a UnB. Corpos Informáticos, 2010.

O *Kombeiro* é uma Composição Urbana composta por carcaças de Kombis cortadas, esculpidas, marretadas, esmerilhadas, lixadas, desenhadas, pintadas, escritas e inscritas na relação com o cerrado, algumas plantadas no solo com árvores saindo de dentro. Uma delas foi plantada num buraco de 2 m de profundidade com área de 2x2 e posta na transversal com a parte da frente da Kombi para fora e de ponta cabeça, com duas árvores em extinção plantada dentro: a Kombi amarela. Na Kombi azul, com um corte no teto e disposta de ponta cabeça, foram plantadas outras duas outras árvores. A terceira Kombi foi posta de lado, com o teto pintado aparente e as árvores plantadas dentro saindo pela janela. Esse conjunto de três Kombis chamará de Kombis plantadas para diferenciar das outras Kombis em suas possibilidades de mobilidade pela cidade. Há ainda a Kombi móvel, que é movida em performance, a partir de barras de ferro soldadas que estão presas às laterais da Kombi e permitem aos performers segurarem a barra, suspenderem e carregarem a Kombi, caminhando pelo espaço a pé.

O *Kombeiro*, a mobilidade, a energia motriz nas vias, na relação entre as Kombis plantadas e a Kombi móvel em deslocamento pelo *Kombeiro* e vias da cidade e ambas nas infovias. A Kombi móvel, questiona a mobilidade à tração humana e a atração entre corpos que põem em movimento a obra, que põem em obra o movimento, corpos e presenças *atraversando* os espaços e outros corpos e presenças, *absorversando* e *REDEmensio(ando)* as atuações no atual e sobre o atual, real e virtual, analógico e digital, da obra.



As Kombis plantadas, ao longo desses cinco anos de existência do Kombeiro, as imagens, poemas, conceitos pintados e desenhados, escritos sobre sua superfície, estão em constante movimento, pois já não são os mesmos da primeira versão das Kombis. *REDEmensionando*: as Kombis já moveram-se diversas vezes pela cidade, nas *absorversões* e *atravessamentos* tanto as Kombis plantadas no processo de transporte e transplante do CCBB para a L4 norte, quanto a Kombi móvel, em performance, mediada por guinchos, guindastes ou corpos a carregando.

As Kombis plantadas e as imagens em movimento, a Kombi móvel e o movimento em imagem, mover imagens em movimento, pôr em movimento corporal a imagem na superfície das Kombis, caminhando, balançando, rolando, arrastando, etc., *compondo com* e na cidade.

Na relação entre *Abaporu* e o pé buscamos o pensamento corporal, o pensamento com os pés, em movimento, a partir da plasticidade corporal de *Abaporu*, na obra Kombeiro. Buscamos a relação entre o pensamento e os pés, no plural, os pés que se movem e movem a Kombi móvel, que movem coletivamente o “veículo-combinado”. O coletivo move o veículo coletivo, o veículo é coletivo, o transporte é coletivo, os transportes nas ruas e nas redes são coletivos, os pés movem corpos e

Kombi. As mãos suspendem a Kombi e a deslocam. As mãos filmam e fotografam a obra e as *absorversões* e *atraversamentos* entre corpos e obra que simultaneamente *REDEmensionam-se* em movimento por ruas e redes. O corpo está inserido na obra, corpos vestem a obra e a movem e são movidos nela. Obra em corpo, corpo em obra, *REDEmensionando-se* em performance.

Obra feita a várias mãos, obra movida a várias mãos e pés. Além dos membros do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos e dos “corpos expandidos”, como são chamados os ex-corpos informáticos e outros artistas e não artistas, alunos e ex-alunos da Universidade de Brasília que compõe com o grupo nesses 25 anos de existência, outros corpos e presenças, mãos e pés, outros traços, braços e pés movimentam a obra. Outros traços compõem na superfície das Kombis em suas atuações de forma anônima ou com suas assinaturas, como aqueles que picharam ou grafitaram as superfícies das Kombis.

As Kombis se tornaram suporte e superfícies de afetos, de diálogos entre o grupo e a cidade. Ao contrário das performances em telepresença realizadas pelo grupo, onde os espaços e tempos são *REDEmensionados* à velocidade das conexões encurtando distâncias e temporalidades, no Kombeiro, criam diálogos à distância, pois a obra se torna o espaço das atuações e das conexões entre os Corpos Informáticos e os diversos outros corpos, anônimos ou não, que *atraversam* e *absorversam* a obra *REDEmensionando-a* em suas atuações no atual, real e virtual, analógico e digital, da e na obra.



Kombeiro (Kombi vermelha), grafitada por Bunge. 2012.

Assim como a comunicação nos muros com os grafites e pichações, o Kombeiro é superfície de afetos e composições coletivas, no entanto enquanto os muros separam, na relação entre as territorialidades, o Kombeiro, é um espaço aberto nas ruas e nas redes, para composições, compõe com a cidade e os corpos e presenças que a habitam.



Kombeiro (Kombi vermelha), repintada por Corpos Informáticos. 2012.

Nesse caso nos *atravessamentos* da obra *Kombeiro* e *absorversões* entre esses corpos e presenças, Corpos Informáticos e a “anônima” que usa a assinatura de BUNGE. Ao invés de compor com a obra, esta última cobre a superfície da Kombi com sua assinatura e é *absorversada* e *atraversada* pela simples alteração de duas letras de sua assinatura, BUNDA. Relações entre traços são mediadas pela superfície das Kombis, não há encontro direto entre os corpos, mas há os *atravessamentos* e *absorversões* entre esses corpos e presenças na obra.



Algumas das atuações de outros artistas que *atravessam* as ruas da cidade foram mantidas, pois compunham com as pinturas existentes, ao contrário de outras que preenchiam as superfícies das Kombis com preto e frases que censuravam a obra, que criticavam a obra com frases em inglês como “NO FUN”. Buscamos compor com a cidade. As Kombis são obras em processo e em composição e decomposição com a cidade, aberta às *absorversões* e *atraversamentos* na cidade e aos *REDEmencionamentos* na relação com a cidade. No entanto, a censura da expressividade, seja do grafite, da pichação, de toda forma de expressão da arte na rua e da arte urbana, das pinturas nas Kombis, é todo o contrário do que compreendemos como composição urbana, pois pressupõe-se fora e não dentro e não estabelece *relação com*. No entanto, esses gestos de censura são questionados na obra, pela obra, em obra, pois a composição urbana Kombeiro, compõe e decompõe com a cidade.



Estes, como outros exemplos, ao invés de dialogar com a obra, assinava por cima de uma obra coletiva, de uma assinatura coletiva que é *Corpos Informáticos*, não buscando compor com a obra, mas *inter-ferir*. O *Kombeiro* é obra que se quer *em relação com*, e busca *REDEmensionar-se* nas relações que estabelece, nos *atraversamentos* e *absorversões*. Essas atuações nas Kombis, e suas assinaturas e autorias individuais, foram questionadas, nos *atraversamentos* dos traços por vários corpos e presenças, afirmando a coletividade e as superfícies de afetos que compõem o *kombeiro*, incluindo confrontos, questionamentos, etc. No entanto, a (autor)idade da assinatura única que se quer sobrepôr à assinatura coletiva, *Corpos Informáticos*, são *absorversadas* e *atraversadas* na coletividade dos corpos e das presenças, *REDEmensionando-se*.

Além das atuações sobre as Kombis plantadas, outras Kombis foram “abandonadas” no *Kombeiro*, o “privilégio do abandono” de Manoel de Barros, pois o que não serve para “nada” versa para a Arte, versos e versões poéticas. No entanto, são as conexões, as relações e os encontros entre corpos que são a matéria de poesia que se busca na análise da obra, pois as relações estabelecidas entre o *Kombeiro* e outros artistas na cidade ao longo desses cinco anos de existência, as redes criadas *online* e *off-line* que *REDEmensionam* o *Kombeiro* nas atuações no atual, real e virtual, no analógico e no digital, atualizações da obra e na relação entre corpos e obra, são diversos.



Além das quatro Kombis compradas pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos para a criação do Kombeiro, outras pessoas que compravam Kombis para usar de cenografia em suas festas e eventos de Arte começaram a deixar essas Kombis no Kombeiro. Ao deixarem outras Kombis no Kombeiro, que não estão enterradas nem possuem árvores plantadas dentro delas, o Kombeiro é posto em movimento, nos *atravessamentos* da cidade e entre as Kombis instaladas.

Na imagem abaixo, a Kombi amarela plantada não está aparente, somente parte da Kombi azul, a parte de dentro da Kombi vermelha, a Kombi móvel em vermelho e três outras Kombis que foram deixadas no Kombeiro que chamaremos kombis fixas.



Obra em processo. Obra em rede. Obra em movimento pela cidade e movimentando a cidade, nos fluxos da cidade, *atravessadas* por corpos anônimos dos passantes, *absorversada* pela ação do clima e do tempo e pela natureza, pelas árvores que compõe a obra.

Além das Kombis fixas, a Kombi móvel torna-se composição urbana em movimento e *absorversão*, nos *atravessamentos* por ruas e redes, *REDEmensionando-se*. Criado e movido a vários corpos, compõe com a cidade e com corpos que *REDEmensionam-se* em presenças, *pele-presenças*, em presenças que *REDEmensionam-se* nas relações e conexões que estabelecem com outros corpos e presenças e suas mediações, presenças à distância, telepresenças, que são movidas na superfície dos traços e atuações sobre a superfície das Kombis. Corpos que ao vestir o veículo combinado, movem *atravessam* e *absorversam* presenças ausentes em relação direta com o peso da Kombi, mas presentes nos traços sobre a superfície da carcaça de Kombi. Ao vestir o coletivo, ao mover a obra, estes movem as coletividades e *REDEmensionam-se* em multidão.

Nas diversas camadas de tinta, nos desenhos, palavras que compõem a Kombi, além das camadas dos filtros das fotografias e vídeos que são editados e disponibilizados nas redes sociais do grupo que *REDEmensionam*. A obra não é acúmulo de camadas, mas na rede, na trama de traços que a constituem.

As Kombis instaladas se *REDEmensionam* em outros diversos suportes: fotos, vídeos, mas também imãs de geladeira em tamanhos diversos. Há também *plotagens* em tamanho grande, *banners*, *stencils*, etc. Estes também são capazes de movimento.

Nossos roteiros na obra e sobre a obra serão corporais, assim, são as conexões e relações entre corpos e presenças em suas atuações na obra e com a obra, suas trajetórias nas ruas e nas redes, os roteiros possíveis.



Além do conjunto de Kombis que compõe o *Kombeiro*, entre Kombis plantadas com árvores dentro e Kombis dispostas ao longo da pista sem estarem enterradas, que chamo de Kombis fixas, apesar dessas Kombis não estarem enterradas como as outras, mas dispostas ao longo do *Kombeiro* e poderem ser movidas, rodadas e giradas, mas devido ao peso das Kombis que não foram tratadas pelo grupo nem cortadas para tornarem-se mais leves como a Kombi móvel e, portanto, pela dificuldade de deslocá-las as chamo de Kombis fixas, mas que podem ser transportadas como a Kombi móvel, mas não apenas por 10 corpos, necessitando de uma mobilização maior de pessoas e ainda assim, não por longas distâncias, sendo necessário para o deslocamento de longa distância o uso de equipamentos como guindaste e guincho. Além disso, a Kombi móvel é carregada com mais facilidade por ter sido preparada para isso, pode ser ainda rolada, arrastada, empurrada e girada com maior facilidade que as outras.

Entre as obras da Exposição Tecnofagias (2012), a partir da relação entre os corpos e as obras na relação em suas *absorções*, *atravessamentos* e *REDEmensionamentos* mútuos a partir do sensoramento de presença, a obra *Painel interativo Gambiológico*, do Coletivo Gambiologia de Belo Horizonte, MG é a única em que as relações se dão em presença direta, onde os objetos do painel são

manipulados pelos visitantes. Assim como no *Kombeiro*, o corpo está inserido na obra em relação direta *REDEmensionando-se* na obra e *REDEmensionando* a obra nas atuações mútuas.

O *Kombeiro* não possui sensores de presença como nas obras tecnogógicas, nem sensores de presença, no entanto, o *Kombeiro* traz a relação entre corpos e a obra que é movida, *atraversada* e *absoversada*, *REDEmensionando* corpos e presenças na obra e a obra à coletividade.

No *Kombeiro* a relação entre corpo e obra não se dá apenas pela manipulação dos objetos que compõe o painel, como podemos aproximar no caso das inscrições sobre as superfícies das Kombis tanto pelo grupo quanto por outros corpos e presenças. No entanto, o corpo está inserido no *Kombeiro*, tanto nas kombis plantadas, quanto nas Kombis fixas, como na Kombi móvel, nos deslocamentos feitos pelos corpos dos visitantes entre as Kombis, girando, rolando, empurrando, arrastando, tanto as Kombis fixas quanto a Kombi Móvel, e carregando a Kombi Móvel. A relação corporal nas Kombis plantadas, ao contrário das outras Kombis, os corpos movem-se ao redor das Kombis, dentro das Kombis, entre as Kombis e, ainda que plantadas, o movimento se dá também entre corpos, Kombis e o crescimento das árvores, obra viva, pois ao entrar nas Kombis plantadas para descobrir as palavras, as formas, as cores, que estão dentro e fora delas, ao experienciar corporalmente a Kombi, imerso na obra, ao inscrever-se corporalmente na obra com sua presença, seu corpo e seu traço, *atraversando-a* em *absorversões* entre obra e corpo, *REDEmensiona* a(s) obra(s) e o(s) corpo(s).

Nesse sentido, para além da análise da visualidade da obra, são as relações corporais que se estabelecem e as *absorversões* e *atraversamentos* entre corpos e tecnologias, isto é, linguagens, que compõe o nome do grupo, a relação entre os corpos e as linguagens informáticas e telemáticas, assim como a relação da presença e a telepresença desenvolvida pelo grupo, *absorversando* e *atraversando* distâncias e proximidades a partir do tato com, direto e mediado, afirmando os encontros que as redes sociais *online* e *off-line* criam, nos *REDEmensionamentos* entre corpos e obra.

Além da questão da mobilidade e imobilidade das Kombis, as trajetórias e os roteiros entre as Kombis e as árvores, as marias-sem-vergonha e o gramado que compõe com o *Kombeiro*, a obra é composta por diversas raízes, rizomas e raízes e rizomas simultaneamente, questionando assim, a separação entre esses conceitos, e afirmando nos *atraversamentos* e *absorversões*, *REDEmensionando* a obra em suas trajetórias e roteiros.

Se comparado à noção de Tecnofagias, *ad hoc*, no aqui e agora, nas atuações e atualizações, no atual (real e virtual, em suas realidades e virtualidades no analógico e no digital, em suas trajetórias *online* e *off-line*, a noção de radicante e de rizoma em suas diferenças apresentadas por Nicolas Bourriaud, *REDEmensionam-se* e *atraversam-se* em *absorversões* mútuas, por tratar-se de grupo, de coletividade, pois o artista radicante cria suas raízes em movimento.

A obra *Kombeiro*, em seu projeto inicial, nasce como rizoma, e na relação entre as obras fixas, plantadas, criando suas raízes, e a Kombi móvel, em movimento, ou seja, simultaneamente fixa e móvel, seja pelas ruas, seja nas redes, rizoma e raiz ao mesmo tempo como o conceito criado pelo Grupo de Mar(ia-sem-ver)gonha.

Compararmos a relação entre o rizoma e o radicante, pensando nos deslocamentos nas ruas e nas redes, as redes sociais *online*, em forma de rizoma e a disposição das Kombis como rizoma e como radicante simultaneamente, seja nas relações entre as Kombis dispostas em locais distintos na cidade e em seus *atraversamentos* nas redes sociais *online*, seja na relação entre os corpos e as Kombis fixas e móvel, suas conexões com os fluxos e velocidades, os trânsitos nas ruas e nas redes, manifestas na relação entre o rizoma e internet, nas relações entre a radicalidade da árvore, a múltiplicidade e a simultaneidade do rizoma, na relação entre o real e o virtual, no atual:

Se o rizoma opõe-se à verticalidade da árvore e ao seu enraizamento, quando Deleuze e Guattari opuseram a imagem do rizoma, popularizado nos anos 1990 com o surgimento da internet – para a qual ela fornece uma metáfora ideal, por sua estrutura fluida e não hierárquica, uma rede de significações conectadas umas as outras onde “qualquer ponto de um rizoma, pode ser conectado a qualquer outro ponto e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz, que fixam um ponto, uma ordem” (BOURRIAUD, 2011b: 53).

Nesse aspecto, o Corpos Informáticos cria a noção de Mar(ia-sem-ver)gonha, que é simultaneamente raíz e rizoma, pois seu processo de reprodução se dá por arborescência, isto é, as sementes que estouram e geram outras plantas e ao mesmo tempo os caules que em relação com solo criam outras raízes multiplicando-se como árvore e como rizoma simultaneamente. Na relação entre o rizoma e o radicante em Bourriaud, há a oposição entre o rizoma e o radicante, enquanto em Mar(ia-sem-ver)gonha, há relação de composição entre a árvore (raiz) e a grama (rizoma) em sua conceituação. Para Bourriaud, “contrariamente ao rizoma, que se define como uma multiplicidade ao distanciar, de saída, a questão do sujeito, o radicante assume a forma de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar efetuado por um sujeito singular”

(...) (idem). Enquanto o *Corpos Informáticos*, obra *Kombeiro*, as trajetórias e roteiros dos corpos e presenças entre as *Kombis* se dá nos *atraversamentos* e *absorversões* entre sujeitos, corpos em rede que *REDEmensionam-se* na obra e a obra.

Nesse sentido, podemos analisar o *Kombeiro* e seus percursos, por vias e infovias não apenas criando raízes em movimento, mas nutrindo e se nutrindo em *absorversões* em movimento, *REDEmensionando* corpos e presenças nas relações que estabelece com a obra e seus *atraversamentos* mútuos. Não há a ausência de sujeito como afirma Bourriaud sobre o rizoma opondo-se à árvore, pois há nos *atraversamentos* e *absorversões* entre o rizoma e a árvore, o questionamento dessas oposições e o *REDEmensionamento* da relação entre sujeitos e objetos.

Bourriaud conceituando o rizoma como “uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objeto, apenas determinações, grandezas, dimensões...” (Deleuze e Guattari, 1995:14), onde nesse sentido podemos aproximar da relação entre a multiplicação de energia e aos *REDEmensionamentos*, no entanto, na relação entre sujeitos, não entre sujeitos e objetos, e no caso do radicante, pelo contrário, pois

implica um sujeito. Este, porém, não se resume a uma identidade estável e fechada sobre si mesma. Existe apenas sob a forma dinâmica de sua errância e pelos contornos do circuito de que ela traça a progressão, que são seus dois modos de visibilidade: em outras palavras, o movimento é que permite *in fine* a constituição de uma identidade. Em contrapartida, o conceito de rizoma implica a ideia de uma subjetivação por meio da captura da conexão, da abertura para o externo: quando o marimbondo fecunda a orquídea, cria-se um novo território subjetivo por conexão, e esse território excede tanto o animal quanto o vegetal (BOURRIAUD, 2011b: 53).

Nesse sentido, *Mar(ia-em-ver)gonha*, ao ser simultaneamente árvore e rizoma, não opõe um ao outro em seus *REDEmensionamentos*, e quer-se raíz e rizoma simultaneamente, assim como o radicante aproxima-se da Hera, que possui raíz e expande-se pelo espaço tateando suas superfícies e dobras, uma trepadeira, criando suas raízes em movimento, conforme proposta por Nicolas Bourriaud, para exemplificar a radicância:

(...)o radicante, difere do rizoma pela tônica que dá ao itinerário, ao percurso, como relato dialogado, ou intersubjetivo, entre o sujeito e as superfícies que ele atravessa, às quais prende as suas raízes de modo a produzir o que poderíamos chamar de instalação: instalamo-nos em uma situação, em um lugar, de maneira precária; e a identidade do sujeito não é mais que o resultado temporário desse acampamento, ao longo da qual se realizam tantos atos de tradução. Tradução de uma trajetória na língua local, tradução de si mesmo em um ambiente, tradução nos dois sentidos. O sujeito radicante apresenta-se, assim, como uma construção, uma montagem: em outras palavras, uma obra, nascida de uma negociação infinita (BOURRIAUD, 2011b: 53-54).

Nesse sentido, a noção de Antropofagia como compartilhar, no uso crítico dos meios e das mídias, nos *REDEmensionamentos* entre as ruas e as redes da noção de presença e de ausência, nas *absorversões* e *atraversamentos* entre corpos e presenças *atraversando* e *atraversados* por ruas e redes, são as conexões que são *absorversadas* e, portanto, não se trata de uma relação sem sujeito, mas o questionamento em obra da relação entre sujeito e objetos, pois trata-se da relação entre sujeitos *REDEmensionados* em suas conexões ao longo das trajetórias *online* e *off-line* que estabelecem e, portanto, seria uma relação sem objeto. A obra *Kombeiro* é *REDEmensionada* nas conexões que cria com os corpos e presenças em movimento.

Assim, se o rizoma opõe-se à árvore e o radicante opõe-se ao rizoma, Mar(ia-sem-ver)gonha, assim como a análise do *Kombeiro* em relação às *absorversões* e *atraversamentos* entre corpos e presenças na obra, da obra e com a obra, que ia-sem-ver, e sem vergonha das diferenças e da aproximação entre diferenças, não se dá por oposição, mas por composição, e assim, se dão os *REDEmensionamentos*, na *relação com*.

A Antropofagia é relação entre as “absorções e o movimento”, mas são as conexões em movimento que são *absorversadas*, nos *atraversamentos* entre as ruas e as redes e as conexões que se estabelecem. *REDEmensionamos* a noção de Antropofagia, em antropofagias como tecnofagias, a partir das relações entre corpo e obra, entre corpo e tecnologias, isto é, línguas e linguagens, nas *absorversões* e *atraversamentos* nos usos delas na criação artística e nas conexões e movimentos entre corpos e obras.

A relação entre os corpos e presenças direta e mediada, nos compartilhamentos entre esses corpos e presenças, potencializados no uso das tecnologias de comunicação e informação analógicas e digitais, ou seja, não absorve os corpos, mas as línguas e linguagens e, portanto, as substâncias que são *absorversadas* nas relações *online* e *off-line*, são as conexões entre os corpos e presenças, e nessas relações mútuas, ao invés de aniquilar e destruir corpos e presenças, as multiplica, criando corpos e os *REDEmensionando* nas *absorverções* e *atraversamentos* que estabelecem.

Assim como na análise das obras tecnofágicas a partir das distâncias e proximidades entre corpos e obra, circuitos e conexões, a partir do tato, nos *atraversamentos*, *absorversões* e *REDEmensionamentos* nas atuações mútuas entre corpos e obras, em relação direta e mediada. No caso das Kombis fixas, por estar localizada à beira de vias de grande fluxo de carros, no carro, nos fluxos dos trânsitos, nas velocidades das vias, nas acelerações e desacelerações, nas pausas, no desacelerar

até parar e descer do carro, ou *atraversando* com o carro ou a pé a rua sem entrada nem saída que *atraversa* as Kombis e é *atraversada* por elas, além da ciclovia, que *atraversa* assim como a L4 Norte com a rua Mar(ia-sem-ver)gonha como no Teat(r)o Oficina, que é uma rua de passagem chamada rua Lina Bo Bardi.

Nas conexões entre a L4 Norte, a ciclovia, a rua Mar(ia-sem-ver)gonha, os deslizamentos das Kombis sobre o asfalto e o gramado, rizomas, as Kombis com árvores plantada, raízes, e marias-sem-vergonha plantadas nos canteiros, e as radicâncias da Kombi móvel e das Kombis fixas, rede de possíveis conexões e versões com, são *REDEmensionadas* para além das oposições, plantando conceitos nas vias e *infovias* e os deixando frutificar, em movimento, nos *atraversamentos* e *absorversões*, *REDEmensionando* a obra na relação entre corpos e presenças humanas e não humanas.

Redes de ruas, redes de deslocamentos, redes em deslocamento, entre rua e a obra, a rua em obra, inacabada, em processo, sem origem nem fim, a obra na rua, de rua, obra-rua Mar(ia-sem-ver)gonha, a obra em fluxo, a obra *atraversando* a rua e a ciclovia que *atraversam*, as rodovias que a margeiam e contornam, as redes que *atraversa* e é *atraversada*, as redes sociais *online* e *off-line* que conecta-se e *REDEmensiona-se*. Em suas mediações por carros e por câmeras de celular conectadas à internet. Nas ruas e nas redes, da janela dos carros que abrem a janela em movimento e captam a obra que se move na janela do vídeo, a obra se move na janela da *plotagem* da Kombi, da janela da Kombi, árvores crescem e saem pela janela assim como imagens de *bunda-lelé*.

Do enquadramento da janela do celular, a janela da Kombi enquadra-se, mas não permanece no quadro, movimenta-se nas redes de reflexões e enquadramentos, do retrovisor da bicicleta as Kombis são *atraversadas* em movimentos de fragmentação e multiplicação das Kombis que se aproximam, movem-se e se distanciam ao longo do percurso a partir das acelerações e desacelerações, pausas e retomadas do percurso, desvios da bicicleta da ciclovia. Nos fluxos das ruas e das redes, o Kombeiro em sua (i)mobilidade, imã, mobilidade, à tração humana, atração humana, encontro, conexão, movimentos e *atraversamentos* e *absorversões* mútuas.

O *Kombeiro absorversa* e *atraversa* as conexões e fluxos da cidade na obra e *REDEmensiona* suas atuações na obra em versões com, não conversões, mas versões da obra, não apenas transitando e *atraversando* diversos suportes e mídias, formatos, mas no aqui agora da obra, ao longo desses cinco anos de existência, em seus *atraversamentos* e *absorversões*, a obra *REDEmensiona-se* nos fluxos das ruas de asfalto, terra, nos caminhos e trilhas criados no gramado pelos carros e pelo pés, a L4

norte, a ciclovia, a rua Mar(ia-sem-ver)gonha e as próprias trajetórias criadas entre as Kombis plantadas, as Kombis fixas e a Kombi móvel, nas conexões entre corpos e obra que estabelece em relação direta e mediada nas redes *online* e *off-line*.

Além de o *Kombeiro* criar trajetórias pela cidade nos movimentos das Kombis para outros locais, mas que após o término dos eventos, retornarem à L4 Norte, há ainda uma das Kombis fixas localizada no meio do Cerrado, no Setor Oeste, em Brasília, ainda não pintada, mas já performada pelo grupo e outros artistas e, portanto o *Kombeiro* é uma obra em movimento e expansão, em sua relação com a natureza, pois assim como as Kombis plantadas e as árvores plantadas nelas compõem com as estações do ano, com a seca e a chuva, obra viva, obra em movimento, esta Kombi compõe com o Cerrado.



Os *REDEmensionamentos* da obra em seus *atravessamentos* e *absorversões* são feitos não apenas pelos integrantes do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos e outros corpos anônimos que atuam sobre suas superfícies, mas por outras presenças ausentes que abandonaram novas Kombis no *Kombeiro*, atuações entre a cidade e a obra, assim como pela movimentação das Kombis móvel e fixas pela cidade, em relação direta com o corpo, quando a Kombi móvel é transportada pelo grupo a pé ou mediada por técnicas

e tecnologias, quando transportada por guincho, cordas puxadas por carros, a Kombi sendo arrastada pelo asfalto.

Além das relações entre materialidade que compõe a obra, entre carcaças de Kombi, árvores e corpos, entre a materialidade viva e materialidade artificiais, além as diversas técnicas, isto é, linguagens utilizadas na criação da obra, estariam as *absorversões* a *atraversamentos* da obra e as Tecnofagias no uso dessas linguagens na sua criação.

Ao transferir a obra do CCBB para a UnB, tivemos que replantar as Kombis e árvores no período de seca em Brasília e regá-las com garrafas *pet* em turnos distintos, pois não havia uma torneira próxima que nos permitisse conseguir água. A manutenção da obra, a obra em processo, seus ciclos que compõe com o ambiente, com o meio, e os ciclos que elas geram na relação com os artistas e os passantes, seus ciclos e vias, os ciclos das vias, como a construção da ciclovia que atravessa o Kombeiro e compõe com ele.

Na performance realizada durante a exposição “Obra Aberta” (2011) no CCBB, com a Kombi móvel, os corpos, ainda vestidos, carregam a Kombi num percurso curto até “estacionar” próximo ao local marcado onde o público estava reunido, ao deixarem a Kombi no chão, os integrantes tiram as roupas e carregam a Kombi com seus corpos nus, em pele-presença, em pêlo-presença, em corpo e presença *atraversam* o espaço com o corpo e Kombi nuas, saio da Kombi e abro a porta convidando o público a entrar e com roupas ou nus, vestirem a obra e a atuarem no atual, e em obra *absorversar* e *atraversar* o ambiente, a obra ata e versa o ambiente, *absorversa* com o ambiente e *REDEmensiona-se* corporalmente nos questionamentos em obra da mobilidade e a imobilidade, não apenas nos deslocamentos físicos realizados pela cidade que promove na relação entre corpos e a obra, mas nos deslocamentos e nas redes sociais *online* e mídia impressa.



Segundo Nodari, Oswald de Andrade ao afirmar a nudez e questionar as mediações entre a roupa e o mundo, critica as mediações, no entanto, na performance, aproximando-se da relação entre a nudez e as mediações através das linguagens na atuação direta e mediada no mundo entre corpos e entre corpos e obra, questionamos os meios, as mídias e as mediações no uso crítico e estético das mediações existentes no real, as virtualidades no real, conexões entre corpos e presenças em pele-presença, potencializando os encontros diretos e mediados no real. Corpos imersos no coletivo e *REDEmensionados* no atual, real entre os corpos e obra e suas virtualidades e virtual nos *atravessamentos* e *absorversões* no analógico e o digital pelos celulares conectados à internet e pelas máquinas fotográficas real e virtual.



Kombi Móvel na abertura da Exposição Obra Aberta, CCBB, 2011, Imagem: Corpos Informáticos.

A Kombi móvel que fez parte de diversas performances do grupo em outros locais além do vernissage de abertura no CCBB, como no Museu da Nacional da República, Universidade de Brasília, entre outros, ou seja, a Kombi móvel *atravessando* espaços outros da cidade, *REDEmensiona* e expande não apenas os corpos que a carregam, que a vestem e a movimentam, mas a atração entre as Kombis que compõem o Komneiro, Kombis plantadas, Kombis fixas, Kombi móvel, as Kombis virtuais em suas imagens impressas⁷¹ e digitais, que são mobilizadas e movidas com ela, ao *atravessar* e *absorversar* nas relações entre corpos em movimento e espaços postos em movimento, *REDEmensiona* o Kombeiro através das conexões que realiza em suas trajetórias. São nas relações e conexões que estabelece pondo em movimento corpos, presenças, presentes e ausentes, como quando um dos integrantes está ausente, seu traço sobre a superfície da Kombi permanece e sua presença é mediada pelo traço que é movido por outros corpos e presenças, que vestem a Kombi e vestem todas as presenças nela.

⁷¹ A imagem do bundalelê foi impressa e colada em imãs, criando imãs de geladeira que foram enviados por correio para diversos artistas no Brasil e exterior, criando assim, não só trajetórias virtuais nas redes sociais *online*, mas trajetórias reais via correio em diversas direções e sentidos, *REDEmensionando* em movimento o alcance da obra e a obra, mediado não só pela internet, mas pelo correio, nos *atravessamentos* e *absorvesões* entre as imagens analógicas e digitais..

A nudez é ao mesmo tempo um questionamento às mediações entre os corpos, no real e ao mesmo tempo, um questionamento dos usos das mediações no uso, pois as ao *REDEmensionar* esses questionamentos através das mediações. As mediações entre o corpo e o ambiente, mediados pela roupa, *REDEmensionados* pelo tato, pelo contato direto entre corpos, assim como as *absorversões* entre corpos, presenças e obra em seus *atraversamentos* no ambiente. Ao carregar a Kombi móvel, os corpos atuam sobre a obra, movem a obra, colocam corporalmente a obra em movimento. Corpo imenso na obra. Corpos e obra *absorvendo-se* e *atraversando-se*. Corpos e obra *REDEmensionando-se* em seus *atraversamentos* e *absorversões* por ruas e redes (www.corpos.org). O corpo em obra, a obra em corpo, o corpo imerso na obra, o corpo nu veste e desnuda a obra nas suas mediações e (i)mediações entre corpos, entre obra e corpos, entre obras, obra aberta às conexões, corpo nu, obra nua, corpos abertos às conexões: Corpos nus que simultaneamente criticam as mediações e os usos das mediações, no uso das mídias em performance.

Ao *atraversar* a cidade nos deslocamentos que realiza do Kombeiro para outros espaços da cidade, carregada por guinchos e corpos, a Kombi móvel *REDEmensiona* a obra imersa na cidade em movimento pela cidade. A obra fragmenta-se e multiplica-se simultaneamente ao *atraversar* os fluxos da cidade em *absorversões* e nos fluxos da cidade, Kombi em movimento pela cidade atua no atual, nos trânsitos nas ruas e os trânsitos nas redes, acelerando e desacelerando o trânsito quando os carros desaceleram ou acompanham o guincho para poderem ver melhor a Kombi em movimento, quando fotografam e filmam a Kombi em movimento pela cidade, *REDEmensionando* os trânsitos e fluxos nas ruas e nas redes.

Se compreendermos a superfície das Kombis como telas, nos *atraversamentos* entre os corpos e obra, as Kombis plantadas, as Kombis fixas e a Kombi móvel quando transportadas no guincho de um ponto à outro da cidade possuem imagens estáticas sobre suas superfícies, que são postas em movimento não sobre a superfície da Kombi, mas na superfície da cidade.

Nos *atraversamentos* entre o analógico e o digital, a imagem em movimento pela cidade e pela internet, nos compartilhamentos das fotos e vídeos com a marca dos dedos que seguram as barras de ferro e suspendem a Kombi móvel para deslizá-la sobre a superfície da cidade, as digitais dos dedos dos pés que *atraversam* as ruas, os gramados, a terra vermelha, os dígitos desse texto que é escrito no batucar das digitais dos dedos das mãos, mas pensando com os pés, que deslizam sobre a superfície da tela

do computador. Corpo em obra, no uso crítico das línguas e linguagens, nas surpresas que criam ao longo do trajeto, o grito, o risco, o riso, humor crítico, os calos nos pés e nas mãos e a carcaça da Kombi. Obra de Arte de tecnologias móveis e fixas, arte viva, árvores vivas, corpos e presenças movendo a Kombi móvel, criam energia em comum, energia motriz e nutriz, corpo nu, Kombi nua.

Entre o sensoriamento de presença das obras da exposição tecnofagias e a sensualidade e sensorialidade entre os corpos e presenças na obra, onde carregando a Kombi móvel as relações entre os corpos e presenças na obra são mediados pelo pêso da Kombi, pois ao soltar a Kombi e o peso pender para um ou outro lado – íamos sem ver –, as presenças em pele e pelo, na imersão na Kombi móvel, o movimento de desequilíbrio, que acelera ou desacelera o movimento e conecta os corpos, as mudanças de direção imediatas e mediadas pela barra de ferro.

Se comparado às manifestações nas ruas e nas redes por direito à mobilidade, os corpos em movimento e movendo a Kombi, além de moverem as imagens na superfície das Kombis, como na captação das imagens em movimento e a transmissão das manifestações, isto é, em movimento nas ruas e nas redes, duplo movimento, as irregularidades da topografia, do deslocamento, a câmera fixa nas mãos, segue o movimento corporal, no caso das Kombis, segue o movimento de 10 corpos, sensores e sensórios analógicos e digitais, 20 pés andando ordenada e desordenadamente nas ruas e nas redes, não uniformemente, mas performaticamente.

A relação corporal ainda pode ser encontrada na performance que chamei *Kombi Virtual*, realizada a partir dos *atravessamentos* entre as ruas e as redes, entre as redes sociais *online* e *off-line*, onde ao contrário da performance com a Kombi móvel, em que os corpos vestem a Kombi e movem as imagens sobre sua superfície, na *Kombi Virtual*, os corpos movem a Kombi virtual sobre as superfícies da cidade a partir da manipulação de um projetor. As imagens da Kombi projetada de um carro em movimento em relação direta com os fluxos da cidade e com a arquitetura de Brasília, na L4 norte ou em outro ponto da cidade a partir do seu deslocamento em suas materialidades e imaterialidades, por ruas e redes, na atuação do digital sobre o analógico.

Ao projetarem a imagem da Kombi do carro em movimento pela cidade, com o uso de um laptop, um projetor e uma gerador de energia, deslocando-se pela cidade projetando a imagem sobre diversas superfícies reflexivas: no asfalto, nas paredes, no teto dos viadutos, sobre pichações e grafites nos muros e portas de ferro das lojas, *REDEmensionando* a obra *Kombi Virtual* e as outras obras nos *atravessamentos* e

absorverções entre as obras encontradas nas ruas. Além dos espaços da cidade a relação entre a Kombi Virtual projetada sobre outros carros em movimento, criando assim, na relação de aceleração e desaceleração entre os carros, colocando a imagem em movimento sobre uma superfície em movimento, colocando a imagem em movimento de projeção e reflexão mediados pelo movimento dos pés do piloto nos freios e aceleradores dos carros, e criando dobras espaciais na Kombi Virtual a partir da arquitetura da cidade, dos carros parados e em movimento, das árvores, dos corpos, que são captados pela câmera em outro carro, em movimento, *REDEmensionando* a obra em movimento acelerado pela cidade no atuar no atual, real e virtual, onde as Kombis plantadas, as Kombis fixas, a Kombi móvel, que é movida corporalmente a partir da imersão na obra desses corpos e a Kombis virtuais nas redes sociais *online* e a performance *Kombi Virtual* deslizando pela arquitetura da cidade, nas redes sociais *offline*. Não se trata, portanto, de projeção mapeada, mas de projeção mapeando a cidade.

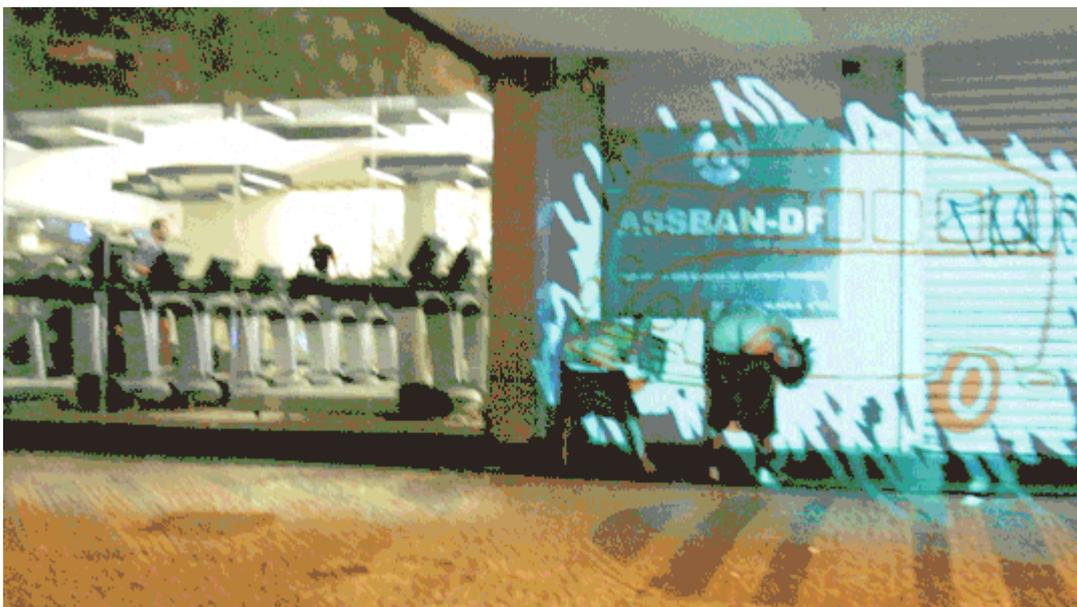


https://45.media.tumblr.com/bf4cf1d910e7cc2da393616861a3c991/tumblr_ny6p6qSnqS1umwc4fo1_540.gif

Kombeiro atual, real e virtual, onde a partir de dois carros: um carro com um laptop preso ao banco traseiro e um projetor conectados ao gerador de energia movido à gasolina preso ao capô do carro com cordas e três bambus. O projetor foi manipulado manualmente por diversos pontos da cidade, viadutos, pontes, rodoviária do plano piloto, W3. Nesse roteiro a Kombi desliza por entre as retas e sinuosidades da cidade.

O movimento do carro controlado pelo corpo do motorista e o movimento do corpo do performer, no carro em movimento, projetava a imagem e a movimentava do

carro em movimento e em movimento do corpo do performer, o movimento do carro e as rotas da cidade.



https://45.media.tumblr.com/ea46ca16998aff5bb2a62dd2e7615ea0/tumblr_ny6orghmcW1umwc4fo1_540.gif

Em algumas situações na avenida W3 norte, em frente ao comércio fechado, no tempo do sinal, os performers descem do outro carro que acompanha a filmagem e começam a performar em frente à projeção da Kombi, correm acompanhando a imagem projetada e movimentada pelo carro, em ações rápidas, sendo filmadas. As tecnologias móveis eram usadas para a comunicação entre o grupo, para fotografar e postar imagens captadas durante a performance em tempo real.



https://45.media.tumblr.com/754814f61f9a8f1cb4abdf5765491585/tumblr_ny6ncyQCC1lumwc4fo1_540.gif

O corpo está envolvido nas conexões entre os dois motoristas dos dois carros, que criam conjuntamente roteiros por entre os carros projetando e captando juntos, nos fluxos do trânsito da cidade, criando roteiros para as imagens e para a filmagem.

Os dois carros em performance, entre os carros na cidade, na relação entre a projeção da imagem, do movimento do carro e da imagem sobre as superfícies da cidade e a captação da imagem pela câmera, num roteiro com outros veículos sincronizados, costurando e deslizando entre os carros num ziguezaguear entre os carros na pista, nos tempos dos sinais de trânsito, nas vias de alta velocidade, na relação entre as velocidades das conexões dos celulares essa internet e das postagens que alimentam a página do Corpos Informáticos e as redes sociais *online*.

O Corpos Informáticos nas atuações entre os dois carros, atuam com outros corpos e presenças que da janela de seus carros, captam na tela de seus celulares a imagens da Kombi Virtual em movimento sobre outros carros, sobre a pista, as paredes, criando outras texturas para a imagem, a superfície projetada cria movimento na imagem, por sua textura.

Absorversa o veículo combinado, o meio e a mídia de transporte, a Kombi na beira, na margem das vias, viam L4 norte, a passagem e o movimento, transporte de corpos da lotação, corpos transportam o transporte, o meio, Corpos Informáticos movem e se movem nos meios e os meios, *absorversando* e *atraversando* meios atuais, reais e virtuais, e *REDEMensionando* seus corpos e presenças *atraversando* as mídias, os meios, e as mediações, *absorversando* e *REDEMensionando* os meios e ambientes, *absorversando* as conexões.

6.0 CONCLUSÃO:

A conclusão possível das trajetórias realizadas, caso seja possível concluir o movimento iniciado pela Antropofagia e pelas Tecnofagias, compreendidas indissociadas por afirmar neste texto as antropofagias como tecnofagias em seus *atraversamentos* e *absorversões* que nutrem versos, versões e versares, que nutrem em versos corpos e tecnologias, ou seja, corpos e linguagens. Promovi *REDEmensionamentos* entre corpos imediatos e mediados por linguagens na medida de suas conexões e desconexões entre arte e vida nas redes sociais *off-line* e nas redes sociais *online*. As conclusões possíveis são sempre parciais e fragmentadas em escalas distintas das *absorversões* e nutrições entre as redes de corpos em seus *atraversamentos*.

Nas fragmentações, multiplicam-se, assim como as possibilidades de conclusões imediatas e mediadas no texto, que *REDEmensionam-se* a cada nova tentativa de abarcá-las, a cada nova frase. No entanto, conclusões, ainda que parciais e fragmentadas são necessárias e são ainda parciais, roteiros e trajetórias entre o meu corpo e o corpo do leitor.

Nos questionamentos entre a Antropofagia de Oswald de Andrade e as Tecnofagias de Giselle Beiguelman, essa tese, que se quer *aisthesis*, entre sensores de presença e o sensório das presenças *REDEmensionam* os sentidos e os sentires, afirmando os versos, em versos e versões, no versar com e não verte corpos mas versa com corpos. Criou-se corpos na relação entre obras e corpos e, portanto, compreende-se no versar entre corpos e tecnologias, as antropofagias como tecnofagias. Antropofagias como tecnofagias no compartilhar entre corpos e linguagens, obra corpos, abrem corpos, operam corpos em presença direta e mediada, nas conexões e *absorversões* de presença, nos *atraversamentos* entre corpo e obras e na fragmentação e multiplicação de presenças nas obras, criando corpos. Corpos em obra nos *REDEmensionamentos* de suas presenças nas obras, imediatos e mediados no mesmo espaço e em espaços distintos.

O corpo do performer nos *atraversamentos* e *absorversões* entre as redes sociais *online* e as redes sociais *off-line* das ruas forma e performa em rede, nas redes e as

redes, forma redes de corpos nas redes e *REDEmensiona* seu corpo e presença nas conexões e desconexões imediatas e mediadas que estabelece, *atraversando* e *absorversando* meios e mídias em escalas locais e globais, isto é, sendo arte e antropofagia.

Nas performances realizadas, o corpo em performance *atraversado* por multidões de presenças sonoras das transmissões e dos compartilhamentos nas redes sociais *online* estabelecer entre os *atraversamentos* e *absorversões* entre as presenças nas redes sociais *off-line* das ruas e as redes sociais *online*. Criar um *corPOEMEnte* plástico e distribuído, *absorversando* em seu corpo presenças, *REDEmensionar* em performance as noções de corpo, de mente e de presença.

REDEmensionar corpo e presença na criação de corpos em obra, de corpos nas obras e nas performances, nos *atraversamentos* e *absorversões* entre obras nas exposições coletivas composta por obras e performances individuais, assim como na criação de corpos nas performances coletivas do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos e as *absorversões* e *atraversamentos* das performances nas redes sociais *online* e *off-line* e nas redes criadas entre a rede de corpos formada pelo grupo em suas conexões e desconexões com as presenças nas ruas e na internet.

Esse texto desconecta-se de meu corpo no instante em que cesso a escrita e em que o acesso a ele é compartilhado com outros corpos, no entanto, abre-se aos encontros e conexões com outros corpos e opera seus próprios *REDEmensionamentos* nas *absorversões* e *atraversamentos* com esses outros corpos e presenças. Nutrições entre corpos. Nutre versos e versões e tece redes de corpos, redes entre corpos e nos corpos imediatos e mediados por línguas e linguagens, na tentativa de análise e digitação das obras nos *atraversamentos* entre as presenças reais e virtuais, no analógico e no digital.

Abaporu atual (real e virtual), nos *atraversamentos* entre o analógico e o digital, *absorversa* e se *REDEmensiona* em *Antropofagia* (de Tarsila), a *Antropofagia* (de Oswald) e as *Tecnofagias* (de Giselle e vários artistas) com seu corpo plástico e mente distribuída. Não sai da tela, multiplica-se entre telas e teles. O WWW.1ND10N4UTA, as M4N1FE5T4Ç0E5 DE PL4N05 P1L0UTROS, o P4N-0PT1CO e o(s) Corpos Informáticos no Kombeiro *REDEmensionam* suas plasticidades corporais e afirmam um pensamento que se quer distribuído e em rede, em nutrições e compartilhamentos nas ruas e nas redes, criando corpos e redes, corpos em rede e corpos nas redes sociais *online* e *off-line* em processos antropofágicos e tecnofágicos.

Olho para *Abaporu* a partir dos *REDEmensionamentos* das perspectivas sensoriais, para além da visão. Na tela da pintura, na tela do celular, na tela do monitor do computador, na tela, na tele e na pele em meu corpo. *Abaporu* permanece na tela de Tarsila. As câmeras de vigilância do museu registraram toda a minha ação. Ele sai da tela e encontra-se com a Negra em uma terceira tela formando a Antropofagia. Ele permanece na tela e ao mesmo tempo sai da tela na tela do celular na palma da minha mão. Na sola dos meus pés em movimento por ruas, por redes, por pororocas. *CorPOEMEnte*, agora distribuídos e distribu(indo) entre telas, teles, peles, pelos, poros, *REDEmension(ando)* nas conexões e desconexões dos acessos às imagens em ação e imaginação.

7.0 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDRADE, Mario de. O poeta como amendoim. In: *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto A. Lopez. Cordinadora, 1ª. Reimp. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala, San José da Costa Rica; Santiago do Chile: ALLCA XX, 1997. (Colección Archivos:.;6).

ANDRADE, Oswald de. Mundo das letras da Antropofagia. *Jornal do comércio*, Recife, 10 de maio, 1929. in BATISTA, Marta Rosseti. LOPEZ, Tele Ancona. SOARES DE LIMA, Yone (Orgs). 1º. Tempo Modernista-1917/1929 – DOCUMENTAÇÃO. Instituto de Estudos Brasileiros: São Paulo, 1972.

_____. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº. 1, São Paulo, maio de 1928. In *Revista de Antropofagia – 1ª E 2ª DENTIÇÕES, 1928-1929*. Edição fac-símile, 1976.

_____. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, manifestos, teses de concursos e ensaios/ Oswald de Andrade; pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Benedito Nunes. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990a. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).*

_____. *Os dentes do dragão: entrevistas/Oswald de Andrade; pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. – São Paulo, Globo: Secretaria de Estado e Cultura, 1990b. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).*

_____. *A Morta*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado e Cultura, 1991 – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. *O santeiro do mangue e outros poemas*, São Paulo: Globo: Secretaria de Estado e Cultura, 1991a – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. *Estética e Política/ Oswald de Andrade; pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura. – São Paulo: Globo, 1992. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).*

_____. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo, Globo, 1992.

_____. *Ponta da Lança*. – 5ª. Edição. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. *Feira das sextas*. – 2ª. Edição. São Paulo: Globo, 2004a. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

_____. Marco zero I – A revolução melancólica. São Paulo: Globo, 2008a.

_____. Marco zero II – Chão. São Paulo: Globo, 2008b.

ANTELO, Raúl. “Volver: por uma ruptura imanente” in ANTELO, Raúl et al (orgs.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 1998.

_____. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa, Editora da UEPG, 2001.

_____. *A catástrofe do turista e o rosto lacerado do modernismo*. Texto apresentado no Colóquio Pós-crítica, na Universidade Federal de Santa Catarina, Dez/2006.

ALMEIDA, Maria Cândida. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo, Annablume, 2002.

AGUILAR, Gonzalo. Manifesto Antropófago faz 80 anos: dossiê bibliotecas errantes. in *Suplemento Literário*, Belo Horizonte, julho de 2008, número 1312, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais.

_____. *Por uma ciência del vestígio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)*. 1ª edição, Buenos Aires: Grumo, 2010.

ARANTES, Priscila. *@rte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

AZAMBUJA, Diego. MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Telepresença*. Em Bia Medeiros, trajetórias do corpo, catálogo, Brasília, PPG-Arte, UnB, 2008.

_____. *REPLEXO: performance em telepresença*, 2006, 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais, Florianópolis, 2007. Consultado em 13 de maio de 2011 as 2h37 in <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/133.pdf>

AZAMBUJA, Diego. MARTINS, Fernando Aquino. MEDEIROS, Maria Beatriz de. *CORPOS INFORMÁTICOS. Arte, cidade, composição*. 2006 – 2009. Brasília: Ed Pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2009.

BAITELLO jr., Norval. *A Era da Iconofagia: Ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

_____. (2002). *Iconofagia y antropofagia. Las imágenes que nos devoran*, Comunicuatra, Sevilla, Valparaíso, Montevideo, 5, <http://www.comunicuatra.dk3.com>

BARBOSA, Ivo. *A UTOPIA NA OBRA DE OSWALD DE ANDRADE*. 2008. Consultado em 21 de abril de 2011 as 15h38min In <http://recantodasletras.uol.com.br/ensaios/1264519>

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*, in XXIV Bienal de São Paulo: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Vol 2/ [Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa] São Paulo: a Fundação, 1998.

_____. *Globalização: as conseqüências humanas*. São Paulo: Jorge Zahar, 1999.

BEIGUELMAN, Bernardo. *Por um movimento antropofágico na ciência*. 2005. In: Desvirtual: Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/>>. Acesso em: 17 de julho de 2011.

BEIGUELMAN, Giselle. *Desvirtual: less is more*. 2009. Disponível em: <<http://www.desvirtual.com/public-art-sp-2002/>>. Acesso em: 10 de julho de 2011.

_____. *Desvirtual: Rumo a tecnofagia*: 2009. Disponível em <http://www.desvirtual.com/rumo-a-tecnofagia/>. Acesso em: 10 de julho de 2011.

_____. *Desvirtual: Tecnofagia na Era do Capitalismo fofinho*: 2009. Disponível em <http://www.desvirtual.com/tecnofagia-na-era-do-capitalismo-fofinho/>. Acesso em: 10 de julho de 2011.

_____. “Territorialização e agenciamento nas redes (em busca da Ana Karenina da era da mobilidade)” in BEIGUELMAN, Giselle e LA FERLA, Jorge (org). *Nomadismos Tecnológicos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

_____. *Catálogo III Mostra 3M de arte digital: Tecnofagias*. / Curadoria Giselle Beiguelman; Tradução de Enrique Julio Romara. São Paulo: Elo 3 Integração, 2012.

BEIGUELMAN, Giselle; BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus e MINELLI, Rodrigo (orgs.) *Apropriações do (in) comum espaço público e privado em tempos de mobilidade*, São Paulo, Instituto Sergio Motta, 2008.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENTHAM, Jeremy. *O panóptico* /... [et al.] ; organização de Tomaz Tadeu ; traduções de guacira lopes louro, M. d. Magno, Tomaz Tadeu. -- 2. ed. -- Belo Horizonte : autêntica editora, 2008. outros autores: jacques-alain Miller, Michelle perrot, simon Werrett.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção – como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, tradução Denise Bottmann, São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. *Estética Relacional*. Tradução Denise Bottmann, São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

_____. *ALTERMODERN - Tate Triennial 2009*, Tate Britain, 2009c.

_____. Manifesto Altermoderno, 2009d. in <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>

_____. *Formas de Vida – a arte moderna e a invenção de si*. Tradução Dorothée de Bruchard, São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

_____. *Radicante, por uma estética da globalização*. Tradução Dorothée de Bruchard, São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

_____. CONTRA LA POSTMODERNIDAD Y LA CUESTIÓN DEL ORIGEN: ENTREVISTA A NICOLAS BOURRIAUD, entrevista à Ricardo Arcos-Palma, 2013. Publicação online in <http://www.artishock.cl/author/ricardo-arcos-palma/>

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CÂNDIDO. Antônio, *Vários Escritos*. 13ª. Edição. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CLARK, Lygia. O homem como suporte vivo de uma arquitetura biológica imanente. In: GULLAR, Ferreira (coord.). *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

CARRAPATOSO, Thiago. *Arte do Cibridismo - as tecnologias e o fazer artístico no mundo contemporâneo*, FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES, 2010.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTRO, Eduardo Batalha Viveiros de. *Araweté: deuses canibais* / Eduardo Batalha Viveiros de Castro. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1986.

Viveiros de Castro, E. (1992). *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Translated by Catherine V. Howard. Chicago & London: The University of Chicago Press.

- _____. (1996). *Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio*. *Mana*, vol. 2(2), 115-144.
- _____. (2001). *A propriedade do conceito*. Disponível em ANPOCS, Portal das Ciências Sociais Brasileiras: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4695&Itemid=356.
- _____. *O nativo relativo*. *Mana*, vol. 8(1), 113-148, 2002.
- _____. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation*. *Tipiti*, vol. 2(1), 3-22, 2004.
- _____. *Filiação intensiva e aliança demoníaca*. *Novos Estudos*, 77, 91-126, 2007.
- _____. *Coleção Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.
- _____. (2008 a). *Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica*. In R. C. De Queiroz & R. F. Nobre (orgs.), *Lévi-Strauss: leituras brasileiras* (pp. 79-124). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- _____. (2011a). *O intempestivo, ainda*. Posfácio. In: *Clastres, P. Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (2011b). “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. *Sopro – Panfleto Político-Cultural*, 58, 3-16.
- _____. (2012a). *Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere*. Four lectures given in the Department of Social Anthropology, Cambridge University, February- -March 1998. In: *Hau – Journal of Ethnographic Theory*, Masterclass Series, vol. 1, 45-168.
- _____. (2012b). *The Other Metaphysics and the Metaphysics of Others*. Texto inédito da conferência apresentada no evento “A Virada Ontológica na Filosofia Contemporânea”, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia/PUC-RS e realizado em Porto Alegre, em outubro de 2012.
- _____. *Metafísicas caníbales*. Líneas de antropologia postestructural. Tradução Stella Mastrangelo. Buenos Aires: Katz Editores, 2012.
- _____. (s/d). *O possível nativo: o outro sentido*. Disponível em NAnSi, Núcleo de Antropologia Simétrica: <http://nansi.abaetenet.net/a-on%C3%A7a-e-a-diferen%C3%A7a-projeto-amazone/el-marco-te%C3%B3rico>. Zingano, M. (2007).

Dispersão categorial e metafísica em Aristóteles. In M. Zingano, Estudos de ética antiga (pp. 521-548). São Paulo: Discurso Editorial. <http://nansi.abaetenet.net/a-on%C3%A7a-e-a-diferen%C3%A7a-projeto-amazone/el-marco-te%C3%B3rico/o-poss%C3%ADvel-nativo-o-outro-sentido>

_____. "O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos". Entrevista a Luísa Elvira Belaunde. In: Sztutman, Renato (Org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, pp. 117-8)

CASTRO. Eduardo Viveiros, DANOWSKI. Déborah, *Há um mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

CASTRO ROCHA, João Cesar de. "Uma Teoria da Exportação? Ou: Antropofagia como Visão de Mundo?". In: Ruffinelli, Jorge; Rocha, João Cesar de Castro (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo, Realizações Editor, 2011, pp;647- 668.

CATTANI, Icleia. "Antropofagia e Mitos: a Pintura de Tarsila do Amaral", in Anna Teresa, Fabris e Luiz Camillo Osorio (orgs.). *Atas do Colóquio Internacional História e(m)Movimento*. São Paulo, MAM, 2008.

COCCO. Giuseppe, *MundoBraz: devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo*. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Record, 2009.

COHN. Renato. *Entrevista com Viveiros de Castro*. Revista Azougue, 2006-2008.

_____. edição especial 2006-2008 / [organização Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende]. - Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2008. . -(Azougue ; 10)

CORRÊA, José Celso Martinez. *Na boca do estômago*, 1997. In Nuevo Texto Crítico, Año XII, enero-diciembre, 1999, numero 23/24.

_____. *Posfácio "A Morta"*. In Oswald Plural/Gilberto Mendonça Telles, Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 1995.

_____. *Entrevista com José Celso Martinez Corrêa ao portal de Antropofagia*. Originalmente publicado no Portal de Antropofagia em 13/12/2005. Consultado em 13/05/2011 às 17h35min. In <http://teatroficina.uol.com.br/menus/45/posts/40>

_____. *Entrevista com José Celso Martinez Corrêa*. Revista Brasileira de Psicanálise – Volume 39, número 04, p. 15-22, 2006.

_____. *Universidade Antropófaga Brazyleira*. Publicado originalmente no site da Associação Teatral Uzyna Uzona em 04/05/2011. Consultado

em 07/05/2011 às 23h38min. In <http://teatroficina.uol.com.br/menus/45/posts/460>
_____. *Manifesto Proclamação Anhangabaú da felicidade*.
Publicado originalmente no antigo site da Associação Teatral Uzyna Uzona em Janeiro
de 2007. Consultado em 17/07/2010 às 23h38min. In
<http://www2.uol.com.br/teatroficina/novosite/estadio/proclamacao.pdf>

COSTA, Mario. *O Sublime Tecnológico*. São Paulo: Experimento, 1995.

DELEUZE Gilles, Imanência: uma Vida. *Revista Educação e Realidade*, UFRGS., v.
27, n. 2 (2002), p.10-18, texto bilíngue. Publicado originalmente em *Philosophie*, n.º 47,
1995, p. 3-7.

FABIÃO, Eleonora. *Os campos de força elétricos e o curto circuito da representação*.
Nova York: e-misferica 81, 2008. in <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-81/fabiao>.
acessado em 03 de agosto de 2011, 21hs.

FONSECA, Hermes da. *Antropofagia devorada*. In IV ENECULT – Encontro de
Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2008. Faculdade de Comunicação/UFBa,
Salvador, Bahia. Consultado em 21 de março de 2010.
www.cult.ufba.br/enecult2008/14656-04.pdf

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa-Preta: ensaios para uma futura filosofia da
fotografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. In: Ditos e escritos. Tradução de Inês A. D.
Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. V. III.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 31ª. Ed.
Petrópolis: vozes, 2006.

GALLY, Miguel, Mediato & Imediato: O homem estético e a era digital. #12 *Arte e
Tecnologia*, Brasília, 2012. (Encontro).

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo
Horizonte: C/Arte, 2006.

GIUCCI, Guillermo. ROCHA, João Cezar Castro, *Antropofagia hoje?* Entrevista ao
Canal saúde in <https://www.youtube.com/watch?v=oMMdnuGJF6U> 2012.

GONTIJO, Juliana. *Distopias Tecnológicas* 1ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito,
2014.

GRAU, Oliver, *Arte Virtual: da Ilusão à Imersão*, de Oliver Grau, São Paulo, Editora
Unesp/Senac, 2007.

GUATTARI, F. (1992). *Caosmose – Um Novo Paradigma Estético*. Trad. Ana Lúcia
Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo, editora 34.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e Conferências*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Gilvan Fogel e Márcia Schuback). Petrópolis/RJ:Editora Vozes, 2002.

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

LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: 34, 1999. acessado em 5 de fevereiro de 2012, 2h45min. In http://joelteixeira.net/resources/downloads/m.estudo/misc/Pierre_Lvy_-_Cibercultura.pdf

_____. *O que é virtual?* São Paulo: editora 34, 1996.

LOPES, Karina (org.). *Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2007.

MATOS. Marcos de Almeida, *Tudo cósmico e exterior: observações sobre a o(do)ntologia do pensamento antropofágico*. Revista Sopro, Edição 93. Editora Cultura e Barbárie, Agosto/2013, p. 15-19. In <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/sopro93s.pdf>

Mattoso. Glauco. *Manifesto Coprofágico*. In *Jornal Dobrabil*, 2ª. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

_____. *Performance em telepresença. O corpo em telepresença*, In <http://www.corpos.org/papers/corporificacao.html>

_____. <http://www.corpos.org/papers/teleperfo.html>>.

MELAMED. Michel. *Regurgitofagia*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MUMFORD. Lewis. *Arte e Técnica*, Martins Fontes, São Paulo: 1986.

MUNIZ, Fernando. *O que é isto – A Antropofagia?* In Oswald Plural/Gilberto Mendonça Telles, Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 1995.

NASCIMENTO, Evando. *Antropofagia em Questão*, in ROCHA. João Cezar Castro e NEGRI, Antonio. *Arte y multitud. Ocho cartas*. Prólogo, edición Y traducción de Raúl Sánchez, Título original: *Arte e multitud*. Sette lettere del dicembre 1988. Editorial Trotta S.A., 2000.

_____. *Movimientos em el Imperio, passajes y paisajes*. Barcelona, Buenos Aires Y México:Ediciones Paidós Ibérica, 2006

_____. *Por uma definição ontológica de Multidão* (2004) in *Revista Multitudes* n.9, Ed. Exils, Paris com o título "Pour une definition ontologique de la multitude", p. 36-48.

NEGRI, Antônio e HARDT, Michael. *MULTIDÃO – guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2005.

_____. *Commonwealth – El proyecto de una revolución del comum*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

NICOLELIS, Miguel, *Muito além do nosso eu: a nova neurociência que une cérebros e máquinas e como ela pode mudar nossas vidas*. São Paulo, Companhia das Letras: 2011.

NICOLÉLIS, Miguel e CICUREL, Ronald, *Cérebro Relativístico: como ele funciona e porque ele não pode ser simulado por uma máquina de Turing*. Natal, Montreux, Durham, São Paulo, Kioss Press: 2015.

NODARI, Alexandre. [O perjúrio absoluto \(Sobre a universalidade da Antropofagia\)](#), in Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani 1 (1), 114-135, 2009.

NODARI, Alexandre. “A única lei do mundo”. Em: CASTRO ROCHA, João Cezar; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. pp.455-483.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos, In *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias, manifestos, teses de concursos e ensaios/ Oswald de Andrade*; pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Benedito Nunes. – Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1972. – (Obras Completas de Oswald de Andrade).

PILLEGGI SÁ, Rubens. *Ainda o corpo na arte e um breve toque sobre o corpo (na arte)*, artigos I e II. Publicado em 31 de outubro de 2003. in <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000092.html>.

POGGIOLI, Renato, 2011, *Teoría del arte de vanguardia*, Rosa Chacel (trad.), México, UNAM.

PRADO, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário/ Apresentação Arlindo Machado, Julio Plaza* — São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 128 p. : fotos p&b color. – (Rumos Itaú Cultural Transmídia).

RESTREPO HERNANDEZ, José Alejandro. *Cuerpo Gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Artes, Ediciones Uniandes, 2006.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *TECNOTOPIA versus TECNOFOBIA. O MAL-ESTAR NO SÉCULO XXI*. Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 1999.

ROCHA, Cleomar. MEDEIROS, Maria Beatriz e VENTURELLI Suzette (Org). *Art - Arte e Tecnologia // MODUS OPERANDI UNIVERSAL*. 1ª. Edição, PPG-ARTE/UnB, Brasília, 2012.

RUFFINELLI, Jorge e ROCHA . João Cezar de Castro (org). *Antropofagia, Hoje? Oswald de Andrade em Cena*. Rio de Janeiro: Realizações Editora, 2012.

SALOMÃO, Omar e GAMEIRO, Rodrigo. *A nova antropofagia*. Entrevista com Michel melamed publicada originalmente em 03/11/2004. In <http://antropofagia-interculturalismo.blogspot.com/2010/03/nova-antropofagia-publicado.html>

SANT'ANNA, Affonso Romano. *O Canibalismo amoroso*. Ed. Brasiliense, 1994.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

STIEGLER, Bernard. *TECHNICS AND TIME 1: The Fault of Epimetheus*, Translated by Richard Beardsworth and George Collins, Stanford University Press, Stanford California, 1998.

_____. *Reflexões (não) contemporâneas*. MEDEIROS, M. B. (org. e tradução). Chapecó: Argos, 2007.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do Paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

Vários Autores. *DIGITOFAGIA*. Consultado em 28/08/2010, 15:50hs no site http://digitofagia.midiatatica.info/digito_cookbook.pdf .

websites:

<http://antropofagia.uol.com.br/eia/>

<http://michelmelamed.com.br/>

<http://michelmelamed.com.br/br/regurgitofagia/>

<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br/quem.htm>

<http://publicacoes.midiatatica.info/>

http://digitofagia.midiatatica.info/digito_cookbook.pdf

http://publicacoes.midiatatica.info/netcultura_digitofagia.pdf

8.0 ANEXOS

ENTREVISTAS REALIZADAS:

BEIGUELMAN, Giselle. 14/11/2012

MELAMED, Michel. 15/10/2013

NASCIMENTO, Evando. 15/10/2013

GUASQUE, Yara. 02/10/2014.

CORRÊA, José Celso Martinez.

KOGAN, Raquel. 05/07/2013

CRESCENTI, Leonardo e CANTONI, Rejane. 04/07/2013

MAUÉS, Dirceu. 26/06/2013

CIA DA FOTO. 04/07/2013

JÁCOME, Jarbas. 04/10/2013

BOURRIAUD, Nicolas. 06/03/2015

Entrevista realizada com Giselle Beiguellman em São Paulo, SP, em 14/11/2012.

Diego Azambuja: Porque a Tecnofagia não é um movimento nem uma tendência, mas uma conceituação pessoal, sendo que em outro momento você usa o termo vertente?

Giselle Beiguellman: Não é um movimento porque não existe uma organização nessa direção, então, não existe um aglomerado de pessoas que de alguma maneira construiu uma plataforma com um objetivo difuso ou comum orientado para essa relação, então um movimento não é. Com relação de ser uma tendência ou não, acho que essa ideia de tendência sempre responde muito bem às pesquisas de mercado e ela é uma noção operacional, existem tendências, mas elas são pontuais e elas não necessariamente dão conta de tensões que são mais relevantes para o meu processo de pesquisa do que o mapeamento para onde vai a arte brasileira agora, acho que ela vai para um monte de direções e essa é uma estratégia, uma vertente criativa entre outras.

Diego Azambuja: Quando você conceitua a Tecnofagia você fala em relação à arte digital, a arte mídia, então eu gostaria de perguntar a você como se aplicaria esse conceito ou essa tecnofagia numa noção de arte ampliado? Por exemplo, eu venho do teatro, da performance, de outras artes, outras “linguagens” artísticas, eu li alguns textos seus que falam sobre cinema, mas fica muito fechado de alguma forma à imagem e à arte digital.

Giselle Beiguellman: Então, hoje, obvio, que a questão, e essas questões, e é por isso que não é uma relação absoluta, não é a tendência da arte contemporânea brasileira senão isso implicaria excluir outras vocações, mas acho que naturalmente até por, etimologicamente, a relação passa por uma discussão de problematização dos meios e das tecnologias envolvidas, sejam elas quais sejam, acho difícil hoje que a questão tecnológica não apareça de alguma maneira na criação contemporânea, porque ela está realmente transversalizada, então acaba ecoando mais num determinado perfil de criação e de criadores, mas não é exclusiva, concordo.

Diego Azambuja: Arte.

Giselle Beiguellman: Essa é uma categoria que ela tem uma historicidade, ela não é absoluta, ela é uma maneira como nós construímos um determinado saber e uma forma de experimentar o mundo e ela não é desde sempre. Acho talvez que o que tenha de interessante nas questões da arte contemporânea é a maneira como ela problematiza a questão da arte como algo específico.

Diego Azambuja: Magia

Giselle Beiguellman: Eu sou um pouco refratária à ideia de magia, essa relação tecnoxamânica com o mundo. Acho talvez que a única questão mágica que me interessa é a cultura como um processo mesmo de encantamento do mundo.

Diego Azambuja: a mágica mais como uma questão de ilusionismo mesmo, menos a questão mística?

Giselle Beiguellman: isso, a mágica como ilusionismo, como cultura me interessa mais.

Diego Azambuja: Ciência.

Giselle Beiguellman: Também me interessa a partir do momento em que ela possa ser apropriada de/em diversos aspectos, por exemplo, essa exposição III Mostra 3M que chamou Tecnofagias, havia essa exacerbação entre dois extremos, a ciência de ponta e a ciência de garagem e como elas dialogavam, tencionavam e problematizavam uma à outra.

Diego Azambuja: Técnica/Tecnologia

Giselle Beiguellman: De uma maneira bem básica diria que a técnica é tudo aquilo que nós instrumentalizamos e a tecnologia é o conhecimento que nós criamos.

Diego Azambuja: Arte e ciência como uma forma mais ampla e escorregadia, arte e tecnologia como uma área do conhecimento, específico, uma linha de pesquisa?

Giselle Beiguelman: A Arte e Ciência é uma noção mais interessante porque ela pressupõe uma interpenetração de saberes que vem se colocando desde a renascença de fato, a própria história da perspectiva é a história das ciências matemáticas da época, agora essa ideia de arte e tecnologia que eu acho que é uma ideia que caducou, porque ela é isso, não existe nenhuma forma de experimentação artística que não pressuponha uma tecnologia. Ela em si, ela é dada historicamente, desde a renascença. Embora todas as formas de arte também pressuponham uma forma de tecnologia, é só na renascença que você terá a problematização da tecnologia no campo da estética. E é isso que diferencia tudo aquilo que a renascença fez das formas de experimentação artísticas anteriores. A relação com a ciência é mais fluida porque ela pressupõe outros horizontes de conhecimento e outras tensões internas, entre a racionalidade de modelos científicos e também de algumas metodologias da arte. Agora como essas duas racionalidades se encontram, como elas se chocam é um fenômeno bastante interessante.

Diego Azambuja: Antropofagia hoje?

Giselle Beiguelman: Então, eu acho que a antropofagia é um conceito importante, especialmente no âmbito da história cultural brasileira, por toda a experiência do modernismo na sua primeira fase, mas o Brasil de hoje é tão diferente do Brasil dos anos 1920, o Brasil hoje é um país emergente, não só economicamente, mas o Brasil é emergente do ponto de vista cultural, está vivendo aí uma transformação muito profunda nas relações sociais, a mobilidade social, coisa que nunca existiu aqui, né? Coisa que nunca houve, essa passagem, essa expansão da classe média, esse deslocamento dessa faixa aí de mais de 20 milhões de habitantes do estado de miserabilidade absoluta para o de média pobreza, todas essas questões estão mudando o país demais, então é difícil de lidar com respostas que tenham sido adequadas para um momento em que o Brasil era de fato uma nação periférica, de fato uma nação eurocêntrica do ponto de vista cultural, onde os modelos vinham de cima para baixo, cada vez mais esse vazamento do Brasil no Brasil mesmo, então acho que a antropofagia é uma matriz histórica importante mas ela não dá conta do Brasil de hoje.

Diego Azambuja: Ciência e Antropofagia hoje? Em relação ao texto do seu pai Bernardo Beiguelman, propondo um movimento antropofágico na ciência Brasileira.

Giselle Beiguelman: Uma ciência Antropofágica com outras centralidades, deslocar centralidade do exterior em relação ao Brasil, é um pouco a pavimentação desse caminho.

Diego Azambuja: E aí não sei se concorda que dá para fazer uma associação com o que está sendo feito e proposto pelo Miguel Nicolelis, pois na época do mestrado eu li o texto do seu pai sobre uma ciência antropofágica e li o manifesto da ciência tropical do cientista Miguel Nicolelis, e vi de algum forma algum link entre as propostas. É possível?

Giselle Beiguelman: Eu acho que sim, acho que são cientistas de ponta, de vanguarda, meu pai faleceu faz dois anos e o Miguel Nicolélis está aí, eu acho que é essa vanguarda mesmo do pensamento científico brasileiro, que tem outra inserção, até porquê tem um outro posicionamento global que não é como a arte e as ciências humanas que também começam a ocupar um espaço de destaque.

Diego Azambuja: Entre esses conceitos, primeiro gostaria que diferenciar científico de artesanal?

Giselle Beiguelman: O artesanal é aquilo que tem uma escala de produção local, empírica, um saber que se passa corporativamente, no sentido mais medieval do termo, de um para outro, que pressupõe uma dose de personalização das relações que o saber

científico já não demanda, ela se instrumentaliza por canais mais mediados de operação, é mais esse contraponto.

Diego Azambuja: Apropriação crítica das mídias e recursos técnicos? Primeira palavra apropriação, que é uma palavra que me vem sempre quando penso na relação entre apropriação e antropofagia. Qual a diferença? Quando me aproprio tem direitos autorais e *commodit commons*, tem *copyright* e *copyleft*. Tem uma série de fatores jurídicos envolvidos que ainda não existe uma regulação de fato, ainda mais num Brasil da pirataria que a gente vive. Então como se dá essa relação dessa apropriação com a proposta tecnofágica? Porque eu fui lendo sobre a tecnofagia e vi dois movimentos, um no sentido de me apropriar mesmo dessas tecnologias e dar uma brasilidade, uma maneira de usar brasileira, o meu jeito de fazer, ou de me apropriar das tecnologias e reproduzir essa tecnologia no Brasil, no caso de um mercado do capital. No *Nomadismos tecnológicos* você fala sobre a dança do capital em que o discurso do Hacker é apropriado pela mídia e pelo capital, que exemplifica essa relação dessas apropriações que depois se institucionalizam.

Giselle Beiguelman: Isso é um problema, o domínio do capital é de captura. Mas no caso aí da apropriação no âmbito tecnológico da tecnofagia, me interessa mais do que essa discussão de direitos autorais, que eu acho que já está um pouco assentada e acho que é isso mesmo, e mais essa apropriação de repertório, nos dois horizontes, tanto naquilo que os artistas se apropriam de saberes informais, da gambiarra, da cultura popular, quanto da capacidade de se apropriar dos dispositivos e reconfigurá-los sem passar pela quebra da caixa preta necessariamente, sem passar pela reprogramação, reprograma nos usos, isso é uma forma de apropriação que me interessa bastante.

Diego Azambuja: Você fala que a Tecnofagia se restringe à arte digital, parece incorporar algumas tradições antropofágicas da arte brasileira... antropofagia como tradição, uma tradição antropofágica?

Giselle Beiguelman: Mas se transformou em tradição, você tem o tropicalismo, o próprio Teatro Oficina, a antropofagia é uma tradição, é algo que se passa né?.

Diego Azambuja: Vem se consolidando na América Latina uma gama de práticas artísticas que chamam a atenção por tencionar o campo da interatividade, para além da mera aplicabilidade embutida em seus projetos industriais, mas sem apelar para um discurso conservador e extemporâneo que a renega. Trata-se de uma onda tecnofágica que devora a tecnologia, triturando-a para reinseri-las aos contextos locais e globais. Eu gostaria que você me falasse dessa relação do próprio discurso da antropofagia seja como tradição ou como ruptura em relação à globalização. Porque eu acho que dentro da proposta antropofágica tem muito desse movimento interno e externo, o primitivo e o moderno, local e o global, e em relação à globalização em si?

Giselle Beiguelman: Enquanto que, até pelo momento histórico, mesmo no começo, toda a discussão antropofágica ainda dialoga muito com essa questão do nacional, da brasilidade, enquanto que hoje as questões me parecem mais interessantes, elas estão emergindo naquilo que o Nicolas Bourriaud chama de arte radicante, que é uma noção que ele importa da botânica, radicante são todas as plantas que produzem suas raízes no processo de deslocamento, como heras, morangos, são aí o universo dos radicantes e que seria talvez a questão mais interessante da cultura globalizada. Essas estéticas que ao mesmo tempo problematizam o seu local elas não são uma discussão sobre o nacional. E acho que é nessa perspectiva que essas manifestações tecnofágicas podem ser compreendidas.

Diego Azambuja: Muito obrigado pela entrevista.

Entrevista com Dirceu Maués realizada em Brasília, DF, em 26/06/2013.

Diego Azambuja: Eu estou fazendo uma pesquisa sobre a exposição Tecnofagias, e sobre o conceito de Tecnofagias partindo da relação entre arte, ciência, tecnologia por um viés antropofágico. Gostaria de saber de você como um dos participantes dessa exposição, qual foi a sua relação com esse conceito, o que você entende por tecnofagia e como o seu trabalho a obra “Somewhere Alexandreplatz (2009), Extremo Horizonte (2012), Câmeras artesanais (2003-2012)” Videoinstalação e fotografia artesanal dialoga com esse conceito?

Dirceu Maués: Na verdade eu acho que Tecnofagias tem a ver com você se aproveitar dessa tecnologia e você fazer do seu jeito. Então no caso do meu trabalho ele acaba entrando nesse conceito por conta de ele ter um processo que envolve uma tecnologia, digamos assim, uma baixa tecnologia, uma tecnologia mais simples, porque tecnologia na verdade está em tudo. Desde o momento que o homem cutuca com uma varinha uma fruta para derrubar, aquela varinha (e aquele gesto) já é uma tecnologia.

Os trabalhos que estavam lá, a obra “Somewhere Alexandreplatz (2009), Extremo Horizonte (2012), Câmeras artesanais (2003-2012)” Videoinstalação e fotografia artesanal são dois trabalhos que a base é a fotografia, mas no processo delas eu uso uma tecnologia bem simples, eu uso a câmara escura, câmeras artesanais na produção dessas imagens, então, e ao mesmo tempo, mesmo usando câmara escura na produção dessa imagem, na captura dessa imagem, eu acabo utilizando no final, não no processo todo, mas no final do processo eu preciso usar uma tecnologia mais avançada, digamos assim, uma tecnologia mais recente, que no caso é edição de vídeo ou o próprio scanner para digitalizar essas imagens.

No caso lá eu tinha dois trabalhos, um era uma instalação em vídeo com seis canais, só que as imagens tinham sido capturadas com câmeras de caixinhas de fósforo *pinhole* e o outro eram as panorâmicas bem longas que eram tomadas com câmera artesanal também *pinhole*, mas para eu ter essa imagem, essa panorâmica, eu preciso de uma tecnologia adequada para fazer essa digitalização, que no caso é o scanner, e de uma outra tecnologia, mais recente agora, que são as impressoras que você consegue imprimir essa imagem do tamanho que você quiser. Então acaba misturando as tecnologias mais simples com as tecnologias mais complexas, digamos assim, e aí nesse sentido eu acho que o trabalho se apropria dessas tecnologias mais complexas para mostrar algumas coisas mais simples, de certa forma no processo dele você acaba... no processo tem uma certa subversão a um discurso de que as tecnologias mais recentes, ou mais complexas ou mais avançadas elas se complementam.

Diego Azambuja: No catálogo da exposição onde você apresenta as obras “Somewhere Alexandreplatz (2009), Extremo Horizonte (2012), Câmeras artesanais (2003-2012)” Videoinstalação e fotografia artesanal que você vem trabalhando até hoje. E a transcrição sobre o que você define como tecnofagia e do porque você está participando desse evento, da exposição Tecnofagias: “Tecnofagia a relação ciência de ponta/ciência de garagem me atrai. Em meu trabalho isso é muito evidente. Gosto do precário, da gambiarra, do DIY (Do It Yourself) na fase mais importante do trabalho que é o de produção das imagens. O ruído, o erro o acaso... tudo está lá na imagem, de forma poética e indicando um processo, fazendo um contraponto ao discurso ideológico de substituição do velho pelo novo que sempre vem pregado ao surgimento de uma nova tecnologia” (p. 37 catálogo Tecnofagias). Lendo essa sua definição e conversando mais com você sobre o seu trabalho, me vem essa retomada de tecnologias que deram origem

as que temos hoje, ao invés de você usar a impressora 3D que é a moda de hoje, você traz justamente a câmara escura, que é o princípio de todas essas outras que vieram depois, que chegam até nós hoje, é o princípio da fotografia, do cinema, que promovem toda essa revolução nas artes e na representação. Eu gostaria que você falasse da relação da arte, da ciência e da tecnologia, o que você entende por cada um cada um desses processos e como se dão esses processos juntos. Arte, ciência, tecnologia, para chegar nesse encontro que seria essa arte e tecnologia. Arte?

Dirceu Maués: Arte para mim está ligado a um fazer, e está ligado também a um certo deslocamento do pensamento e que consegue despertar o seu interesse por aquilo, por uma imagem, sei lá, por um deslocamento de conceito.

Diego Azambuja: Magia?

Dirceu Maués: Magia eu acho que está nesse... num certo maravilhamento, numa certa surpresa que essa imagem poética te proporciona e te faz entrar.

Diego Azambuja: Ciência?

Dirceu Maués: Ciência para mim tem muito a ver com uma coisa mais racional, mais quadrada, assim, de um pensamento mais projetado de programar as coisas e de pensar as coisas muito racionalmente.

Diego Azambuja: Técnica/Tecnologia?

Dirceu Maués: Tecnologia é o que vem da técnica, talvez sejam os objetos que sejam produzidos por uma certa técnica, sei lá. Eu sempre digo que uma tecnologia não substitui a outra, ela sempre vai adicionando, e essa relação entre técnica e tecnologia, as técnicas elas vão sendo feitas também, mas uma tecnologia mais nova ela pode te ajudar numa tecnologia mais antiga, sei lá, a você desenvolver outras coisas, na verdade você pode utilizar uma tecnologia para melhorar, melhorar não seria a palavra correta, mas você modifica-la, você usar isso a seu favor, o grande barato é você poder usar esses vários extratos de tecnologias, essas várias camadas que elas vão sendo adicionadas ao longo do tempo, e você poder misturar tudo isso, não precisa ficar preso só nas últimas.

Diego Azambuja: Arte e Ciência/ Arte e Tecnologia?

Dirceu Maués: Arte e Ciência/ Arte e Tecnologia? A ciência acho que sempre esteve ligada a arte desde o início, uma vai somando a outra, uma vai impulsionando a outra, acho e as vezes muitas questões da arte são muito próximas das questões da ciência num dado momento histórico. Acho que tem essa interação. E arte e tecnologia, a tecnologia é meio que como uma aplicação prática da ciência, e aí, ela acaba subsidiando a arte de novas técnicas, de novos dispositivos que impulsionam a arte de alguma forma.

Diego Azambuja: Antropofagia hoje? Por que fazer parte de uma Exposição chamada Tecnofagias, que leva esse sufixo fagia, e que de alguma forma é uma outra ou uma atualização da antropofagia num contexto onde as relações entre arte, ciência e técnica/tecnologia se torna ainda maiores que no contexto do Brasil do início do século XX, início da industrialização no Brasil e a promessa de uma barbárie tecnizada, proposta por Oswald de Andrade? Por que falar disso hoje? Por que trazer esse discurso?

Dirceu Maués: eu acho que hoje esse discurso ele vai de encontro à um outro discurso que é o discurso do consumo. Um discurso desse mundo consumista, de que você sempre precisa da última novidade tecnológica. A tecnologia tem muito a ver com consumo, os dispositivos, os aparelhos tecnológicos, eles são objetos de desejo. Aí nesse conceito de tecnofagia, no meu caso, eu realizo um trabalho que usa essa tecnologia, mas a parte mais importante do trabalho talvez seja esse processo do fazer, ele é feito com uma tecnologia mais simples, então você acaba se apropriando desses dispositivos que tem esse apelo da novidade, de um certo desejo de um público, mas daí

you work in another way, then I think there is a displacement that makes it so that this public has a certain strangeness, like it is that you make an image with a camera in a little box of phosphorus? How is it possible? And it is possible. Then, the world of technology ends up leaving it to be so magical like this. Today every time more the processes are hidden. You don't have access, you have access to this magic of design, you press the button and something happens, the image appears, there it is. There is a certain magic in this, in these technological devices and in the relationship that today people have with technology, right? And I think that the 3M Technology Show ends up putting this other side, which is the process of things, that things are not so magical like this, you have something else behind, and sometimes to understand or at least know that there is something behind, this gives you a certain power, it gives you a way of understanding better how things work, or how the world works.

Diego Azambuja: This relationship between the scientific and the artisanal, the industrial and the artisanal, this demystification and the exposure of these processes. Would it be in this sense that you are talking? The next question was exactly the relationship between the artisanal and the scientific, or industrial.

Dirceu Maués: It is the same, maybe the word is the same, to demystify this relationship that people have, or this discourse that technologies bring along with them, and you have a whole discourse to do with that consumption, not only in relation to art, but anything, sometimes you have a discourse that for you to do that way, an example is the obstetrician and the midwife, then you always have this discourse of science that has a discourse that tries to put this other knowledge, more practical, tries to always put the other more down, then an engineer is much more valued than a master of work, the doctor is more valued than the midwife, and you always have a discourse of above for below saying that that knowledge there, it is not valid, it can cause problems, etc.

Diego Azambuja: Giselle Beiguelman says, continuing the discourse about why we talk about Anthropofagia today? She says that Technofagia would be "the appropriation of media and technical resources". I wanted you to say a little of these words, first appropriation in relation to anthropofagia, and she says that there are two movements that I perceived in her speech, when she puts the case of the Hacker, he appropriates, and then the proper state ends up absorbing these gestures through capital.

Dirceu Maués: I think that there is this movement, one goes impulsively to the other, one goes appropriating the other, but if people were to stay only in science, she creates many rules, then, for you to have some displacement, art is what makes it so that this step is given, the artists appropriate these devices, these devices and use them in their work in a subversive way, use them in a way that was not made to be used, and it ends up being a laboratory for its own science to appropriate, reappropriate that from scratch and work with other things.

Diego Azambuja: the question of inventiveness, another look, another possibility about that same program, or object, whatever it is. Giselle up to this moment, says that "the Technofagias restrict themselves to digital art, to incorporate some anthropofagic traditions of Brazilian art". The first question is tradition anthropofagic? And another question is the proper notion of Technofagias being restricted to digital art and how they fit with other artistic languages like theater, dance?

Dirceu Maués: I don't know if it restricts to digital art. There is a work that is drawing but that is done on photographic paper. Then there are two techniques that are not digital yet, but it is a technique mixed with the other, it is drawing by appropriating that support that is the photographic paper and white made to react to chemicals and you work with chemicals above that, and you can mix other things, engraving with

pintura, lembro agora o trabalho do Armando Sobral que ele fazia um trabalho que são gravuras feitas com tela de pintura, não é papel, então é uma técnica se apropriando de coisas da outra, e acaba sendo uma tecnofagia, se não pensar em tecnologia não sendo a última, como sendo tudo desde a varinha para cutucar a fruta, se tudo é tecnologia então a tecnofagia não estaria restrita a questão da arte digital, da mídia digital.

Diego Azambuja: Até a Giselle publicar esse catálogo ela não tinha definido Tecnofagias, e ela define como a relação entre “ciência de ponta e ciência de garagem”, e eu achei engraçado é que a definição não fala em arte, fala de ciências de distintas idades, essa é a tecnofagia, quando na verdade é um catálogo de uma exposição de arte e tecnologia, em que ela convidou artistas que eram mais cientistas e outros mais garagistas...

Dirceu Maués: Mas lá era tudo arte, não tinha essa distinção.

Diego Azambuja: Pensando etimologicamente em Tecnofagia, seria técnicas e tecnologias absorvendo técnicas e tecnologias ou se quiser ir além, pensar em Tekhné, que problematiza a relação entre arte, ciência e técnica, seriam técnicas e tecnologias artísticas e científicas devorando técnicas e tecnologias artísticas e científicas, mutuamente, ou seja, já pressupõe a relação entre arte e ciência antropofágica. Quando eu penso em ciência de ponta e ciência de garagem, eu sinto a necessidade de ampliar esse conceito, que é um pouco o que você está falando, para além da arte digital e para além das ciências de ponta e garagem. Um pouco o que você está falando, de pegar um técnica e misturar com a outra, mas ainda restrito a imagem, ao visual, como fazer isso com as outras e entre as outras linguagens como o teatro e a dança, como ampliar isso? Se que há uma resposta agora possível.

Dirceu Maués: claro que sim, acho que seja possível, mas não consigo visualizar agora um exemplo, aquele do **Goby squad**, os caras saem cada um com uma câmera de vídeo, para fazer uma intervenção urbana, uma ação numa área, brincando com o cinema, e ao mesmo tempo eles fazem um pouco de teatro, tem umas coisas de dança, eles tem umas paradas de 15 em 15 minutos para fazer uma performance para câmera, então algumas são dança e tal, então tem toda uma mistura aí. Se apropriando dessa coisa do vídeo e para fazer um negócio que é praticamente ao vivo, os caras acabam de fazer, o público está lá esperando, e eles vão apresentar o que eles acabaram de fazer, ou seja o público participa daquilo no final, o final do vídeo é eles chegando e o público já está lá, então o público está dentro dessa ação, está interagindo no final onde o próprio público vai se ver no público.

Diego Azambuja: A Giselle afirma a Antropofagia é uma tradição, que foi seguida pela tropicália e pelo próprio Teatro Oficina que permanece até hoje com esse discurso, no entanto eu pergunto, se a Antropofagia é uma tradição, na relação entre tradição e inovação que a Tecnofagia se propõe, e a antropofagia sendo entendida como tradição, de onde vem a inovação? E se o discurso antropofágico não dá conta de falar sobre o nosso tempo, por que usar o sufixo *fagia* como nome e conceito da exposição, por que se ligar a esse discurso ou a essa tradição?

Dirceu Maués: é complexo. Talvez ela fale em tradição de uma questão brasileira, no sentido de estar sempre fazendo gambiarras para resolver coisas, nesse sentido há uma tradição brasileira, das pessoas tentarem resolver suas coisas, consertar uma coisa fazendo uma gambiarra. O próprio Cao Guimarães... que são gambiarras, que são fotografias de coisinhas que normalmente são brasileiras, claro que isso não é uma coisa só brasileira, isso é um modo de resolver as coisas, de forma a não cair, de uma forma de fugir dessa sociedade de consumo, fugir dessas regras, fugir de um certo controle, e aí tentar resolver as coisas de uma outra forma. E aí os brasileiros de certa forma tem uma certa tradição nesse tipo de comportamento.

Diego Azambuja: “Trata-se de uma onda tecnofágica que devora a tecnologia, triturando-a para reinseri-la aos contextos locais e global”. Gostaria que você falasse da relação do próprio discurso da Antropofagia seja como tradição ou como ruptura, ou como uma inovação por ser uma tradição ou por ter essa tradição, a tradição antropofágica, a tradição da gambiarra, a tradição da ruptura, essa forma de fazer, se é isso que eu entendi que você disse.

Dirceu Maués: Eu não sei se tradição é a palavra correta, o que há são dois campos de conhecimento, que é um ligado mais a ciência, que vai estar mais ligado tecnologia e ao discurso consumista, que a tecnologia está envolvida e a você tem um outro discurso que é o artesanal que é um conhecimento mais prático das coisas, que sempre é colocado meio para baixo, de lado.

Diego Azambuja: eu quero te perguntar justamente sobre a afirmação anterior, sobre os contextos, o local e o global. Porque dentro do próprio discurso da Antropofagia eu percebo que há dois movimentos: um interno e um externo, o Brasil em relação aos outros países, ou o Brasil como produtor de um saber em relação aos outros saberes e em relação às tecnologias que ele absorve de fora e transforma, o primitivo e o moderno, que talvez seja outra nomenclatura, artesanal e industrial talvez, e qual em relação a essa outra antropofagia tecnológica que se apresenta, como você vê a antropofagia em relação ao local e um global, ou a antropofagia em relação a globalização.

Diego Azambuja: o que você entende da tecnofagia e dessa relação entre o local e o global, ou o próprio nacional e o internacional, em tempos de globalização, planetarização, mundialização, seja qual for o nome, no sentido de técnicas e artes e de toda essa influencia mútua, e como o discurso Antropofágico, seja como tradição ou seja como ruptura, se insere nesse discurso mais amplo, a relação dessa arte produzida aqui, tecnofágica, antropofágica ou não, se é só aqui, e o debate da arte no contexto da globalização.

Dirceu Maués: Eu acho que essa forma de operar dentro da arte tem certa resistência a esse discurso globalizante, de certa forma o meu trabalho, essa resistência e essa utilização elas se dá muito no processo, agora que vou sair um pouco disso e vou para outras coisas, não vou ter mais como objetivo de trabalho um objeto formal, vou me prender na cidade e na relação com as pessoas. Mas eu não sei se essa questão da tecnofagia é só uma questão nacional, entende?

Diego Azambuja: Essa é a minha maior questão, não vejo a antropofagia nem a tecnofagia como uma afirmação do local e do nacional, mas como uma problematização do nacional e do local num discurso mais amplo e global.

Dirceu Maués: Por exemplo, a questão da câmera *pinhole*, você encontra em muitos lugares. Os americanos, por exemplo, eles têm muito, apesar de ser o centro do capitalismo, mas os próprios americanos tem esse comportamento do DIY Do It Yourself, faça você mesmo, e esse faça você mesmo tem muito a ver com o jeitinho brasileiro no final das contas, de você tentar dar um jeitinho nas coisas. Talvez o faça você mesmo deles seja uma coisa bem mais organizada, como tem mais dinheiro, o faça você mesmo deles, eles fazem por si mesmo muito mais elaborado, digamos assim, enquanto aqui, você teria um faça você mesmo que vai muito mais pro lado da gambiarra, por não ter um suporte, acho que é isso.

Diego Azambuja: Sobre o Brasil: “As experiências de minha infância, minhas experiências, as mais banais e cotidianas, estão presentes em meus trabalhos. São experiências relacionadas a um território muito particular que se entranha no trabalho e acaba identificando-o como brasileiro... lembrando que ser brasileiro pressupõe uma

amplitude de realidades muito diferentes entre uma região e outra dentro do mesmo território” (BEIGUELMAN, 2012:38).

Eu acho que isso complementa um pouco o que você está falando, é uma nação, é um país, mas é de se pensar o nacional, mas um nacional que é tão múltiplo, tão rico, como nacionalidade, é um país, mas é um país, uma nação, é por si só já é global, se é que posso dizer isso, e é nesse lugar que quero falar sobre a Antropofagia em relação a essa globalização que está se delineando desde a queda do Muro de Berlim, o Brasil e essa multiplicidade e como ele lida com essa multiplicidade em relação ao que se está sendo proposto com a globalização e não se encontra algo em comum ou não se assume essa multiplicidade, e essas propostas alternativas de lidar com essa multiplicidade, por esse movimento globalizante. E como isso se reflete no fazer artístico e no pensar dessas artes, as ciências e as tecnologias e suas relações, de como são as técnicas utilizadas no norte, as técnicas utilizadas no sul, etc. e como se reflete nas artes?

Dirceu Maués: É claro, no Brasil você tem uma, às vezes eu ficava pensando até que ponto certo isolamento dessas coisas mais globais não te dão outra percepção de mundo, é claro que até que ponto isso é possível, não há um isolamento, essa coisa do isolamento hoje deixa de existir praticamente. Mas são realidades diferentes quando eu era moleque realmente, digamos que são 30 anos ou 20 anos, porque tem coisas que eu lembro do que foi a minha infância e do que foi a infância da minha filha que tem a diferença de 20 anos mais ou menos. É totalmente diferente, na minha infância tu não tinha acesso ao brinquedo como produto acabado, acho que eu cheguei a ter um carrinho de controle remoto, mas o controle remoto era ligado por um fiozinho assim e mesmo assim aquilo já era mágico, mas as brincadeiras eram todas no porão de casa que era de barro, era um porão que a gente brincava naquele chão que a gente raspava, fazia as estradas, os carrinhos eram de caixinha de fósforo, caminhãozinho, pegava a bandeja que vinha o ovo, a caixa de ovo, esquentava a faca no fogão, moleque de 9 ou 8 anos, cortava aquele isopor para fazer aviãozinho, então você ter tudo dado, tudo acabado, você tem outro tipo de experiência com relação a criatividade e no meu trabalho acho que tem muito essa relação do fazer com o brincar na infância. Acho que não respondi sua pergunta.

Diego Azambuja: Pelo contrário, você me levou para sua infância e me explicou muito sobre o como e o porquê a sua arte é feita dessa forma, a sua relação com os materiais, e justamente essa questão do fazer por você mesmo, não como um modismo, não como um modismo como no caso agora dos meninos que desmontam seus brinquedos e montam de outra forma, esse faça você mesmo, Do it Yourself. Mas como algo que para você é utilizar os materiais que se tem em mãos, para criar, e principalmente como um exercício de imaginação, e não de ação e reação, comando e resposta dos brinquedos eletrônicos. Eu tenho tais suportes, tais materiais e sei fazer, talvez em alguns lugares esse não saber fazer ou criar com uma latinha um brinquedo ou uma obra, o exercício da imaginação e essa relação da brincadeira com a criação artística é muito próxima...

Dirceu Maués: hoje tu tens justamente, esse processo é muito mais escondido, o design esconde o processo, a estrutura, esconde o mecanismo, esconde como as coisas são feitas, e transformo a relação uma certa magia, né? Eu bato palma e a luz acende. É igual mágica. Mas o que acontece entre o meu bater de palmas e o acender da luz? As pessoas não sabem e muitas vezes nem querem saber, e no final isso acaba controlando essas pessoas, quando você não entende esses processos, o porquê as coisas acontecem assim, essas tecnologias acabam te controlando.

Diego Azambuja: O que você acha sobre a convergência das mídias e qual a relação que você faria com a Tecnofagia? E você acha que a convergência das mídias afirma as

Tecnofagias ou subverte e absorve essas Tecnofagias para um modelo único ou para um padrão?

Dirceu Maués: A convergência das mídias em que sentido?

Diego Azambuja: o celular é um exemplo disso, hoje você tem celular que filmadora, máquina de fotografia, telefone, sms, internet, chat, facebook, etc.

Dirceu Maués: a gente pode pensar numa centralização de poder, de controle, ao mesmo tempo em que tem a questão prática, mas tem esse outro lado de um controle do que tu fazes, acho que é o Paul Virillo ou o Baudrillard, toda a tecnologia vem junto com seu acidente, tudo tem seu lado bom, mas tem seu acidente, o acidente do avião é ele cair, ele é ótimo, mas quando falha, já era, ou quando teve a virada do milênio, 2000, teve o *bug* do milênio, então o acidente do computador seria esse ou talvez o facebook, ficar lá preso, fazendo coisa nenhuma, só navegando, navegando, sem fazer nada na verdade. Se pensar no GPS, aquilo tem um controle sobre a tua vida, se você fizer alguma coisa, a polícia te descobre, e quem me garante que os bandidos também, não? Sei lá, tudo é informação que tu passa e isso acaba tendo esse outro lado que é certo controle da sua vida.

Diego Azambuja: Mas você acha que a convergência das mídias teria alguma relação com as Tecnofagias, no sentido de técnicas e tecnologias devorando técnicas e tecnologias, algo como mídias devorando outras mídias ou sendo essas Tecnofagias reapropriadas pelo Estado?

Dirceu Maués: Eu acho que não, porque para mim quando fala em Tecnofagia eu penso sempre em uma apropriação meio que subversiva e na verdade nesse caso você não tem isso, na verdade é só uma convergência, né? Não tem uma apropriação uma da outra, e assim, isso está num outro estado, em outro nível. Acho que esse conceito de Tecnofagias prescinde certa apropriação de um lado mais fraco de uma coisa mais forte que você trás para cá, é como se tu fizesse certa atitude de guerrilha.

Diego Azambuja: No contexto atual, esses ações e mobilizações que estão acontecendo desde o início do ano (2013), e não posso deixar de fazer esse link entre as Tecnofagias e a convergência das mídias, por exemplo, mesmo você dizendo que não tem a ver essa aproximação com as Tecnofagias, mas o fato de você ter a possibilidade de ter um aparelho móvel, um celular onde eu posso filmar, fotografar, postar, ligar, transmitir ao vivo, etc., tuitar e marcar encontros e reuniões e ações, etc. que só é possível devido a essa convergência das mídias...

Dirceu Maués: Aí é a utilização disso. A forma como tu se apropria e usa isso, aí sim, tu pode pensar na tecnofagia.

Diego Azambuja: Obrigado Dirceu pela atenção e pela entrevista.

Entrevista realizada com CIA DA FOTO em São Paulo, SP, em 04/07/2013.

Diego Azambuja: A minha pesquisa fala sobre uma possível vertente tecnofágica nas artes atuais no Brasil, e a primeira pergunta que eu gostaria de fazer é o que fez vocês aceitarem esse convite de participar de uma exposição que tem como conceito Tecnofagias, e a relação com esse conceito que é apresentado pela professora Giselle Beiguelman de uma antropofagia tecnológica?

Cia Foto (Pio Figueiroa): o convite partiu da própria Giselle Beiguelman, ela acompanha o trabalho da Cia Foto há algum tempo, tem uma relação de parceria e uma pessoa que a gente vê como professora em alguns aspectos. O trabalho da Cia de Foto se dá da seguinte maneira: nós somos um coletivo de fotografia, só que nosso objeto de pesquisa é a própria fotografia, então o que a gente tem como assunto é ao mesmo tempo a própria linguagem na qual a gente se expressa. Então talvez tenha sido esse o ponto fundamental que trouxe a gente a dizer poxa eu queria colocar... Talvez a gente tenha uma interpretação, quer dizer, a fotografia termina sendo uma cultura importada, quer dizer, no Brasil a fotografia entra principalmente por uma cultura moderna positivista, quer dizer, aquela ideia da fotografia atrelada a questão documental, jornalística, a questão humana e sempre uma máxima da sociedade moderna de desbravar mundos, certo personagem fotógrafo que trazia para si certo heroísmo, que acessa mundos inatingíveis e na América e no Brasil ele vem dessa escola, a gente importa uma consciência de fotografia que traz essa herança. Aqui na Cia Foto a gente subverte um pouco essa ideia quando a gente coloca a fotografia, quando a gente acha que a própria fotografia é um assunto para você explicar tensões dentro da sociedade moderna que essa técnica, ou essa linguagem, ou isso que engloba técnica, linguagem, pensamento, forma de ver o mundo, enfim, se resume na forma da fotografia. A gente acha que entendendo a fotografia a gente entende a cabeça do homem moderno, por assim dizer, então a gente acaba radicalizando a nossa pesquisa em pensar que o assunto que se localiza lá na ponta do que a gente apresenta é parte coadjuvante do meio. Acho que isso deve ter despertado a Giselle para trazer uma concepção, enfim, ela achou complementar à curadoria dela algo acima dessa concepção. Quer dizer, como é que eu coloco para dentro da minha exposição uma fotografia? Então eu coloco a fotografia da própria fotografia. Então teria aí uma espécie de gesto de... Ele faz o gesto circular e diz, enfim, né? Um banquete sobre a própria linguagem, enfim, acho que existe um gesto aí que levou ela a fazer.

(...) quando ela chamou a gente para mostrar, para fazer esse trabalho a gente falou que a gente estava numa pesquisa, que chamava “País interior”, que era uma pesquisa que a gente estava refotografando um filme do Glauber Rocha que é o Terra em Transe. Na pesquisa se dava o seguinte: o filme Terra em Transe é um manifesto. Na nossa concepção o Glauber Rocha constrói um filme provocando um choque de dimensões, ele deixa a interpretação exagerada, então a atuação está sempre no descompasso do gesto, é um teatro exagerado, ele deixa a voz dos atores também solta dessa interpretação e ele pede para eles exagerarem, é uma coisa romanesca, os caras grunhindo, aquele tipo de interpretação sempre muito alto, e ele faz uma fotografia, uma captação de cena que tem muito do cinema mudo, o filme todo é captado e você nunca tem um contra plano, sempre em boca de cena, na verdade é aquela lógica ali, ele arma uma câmera e a cena se desenrola ali na frente, você nunca tem o recurso de contra plano. Você tem um *bow gê* (*plano bow ge grid epsilon* cinema) em algum momento, mas você absolutamente nunca tem uma câmera vindo por trás, recurso de corte, geralmente é isso, abre um câmera, cena aberta, a cena desenrola, como se fossem esquetes assim.

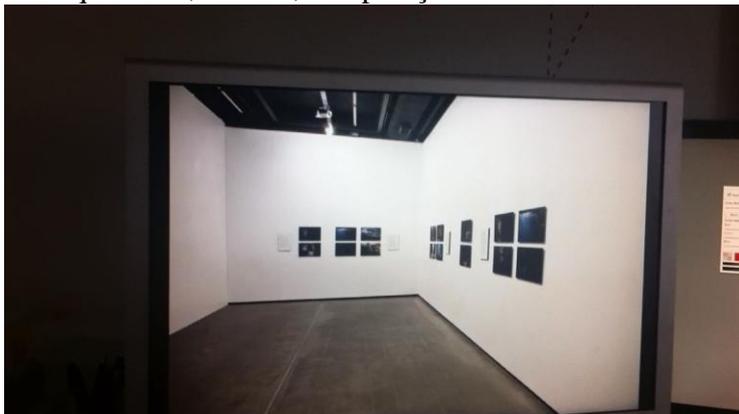
O que é muito pegado a essa ideia do cinema mudo e a gente supõe que o Glauber faz essa referência direta ao cinema russo, ele fala assim, olha eu tenho que importar certa herança do cinema como política, então para mim eu tenho que ir atrás desse cinema russo, desse cinema mudo, com esse feitiço político e eu tenho que causar no meu espectador uma agonia que ele não se sinta num fluxo de audiovisual confortável, ele não vai sentar numa sala escura e vai abstrair a sensação, a presença dele ali e entrar no filme, ele vai ficar vendo um filme que ora parece um teatro, ora parece um recital de poesia, ora vai parecer uma manifestação política, então enfim, vai ter um desconforto nesse espectador.

Essa voz que o Glauber dá do discurso que ele transpõe a câmera, quer dizer, ele aparece no filme o tempo todo, ele nunca é um diretor por trás de uma câmera, sentado na cadeira, a voz dele para gente é a geração filha dele, a linguagem como manifesto político vem para gente acima da nossa pesquisa com fotografia, aí vem uma coisa que é, no fluxo audiovisual a gente esquece um pouco uma noção política que tem a imagem fotográfica, porque a imagem fotográfica tem uma temporalidade muito específica e o fato dela ter por exemplo ausência de movimento, ela faz com que a gente se coloque como um leitor político, porque quando você olha para uma imagem, você quer dar a ela novos sentidos. Então você se vê na obrigação de animar aquela superfície parada. E não é uma superfície qualquer, é uma superfície inscrita de cultura, tem um milhão de histórias ali dentro que qualquer leitor que se ponha a frente começa a animar aquela história. Então o que a gente enxergou no filme do Glauber?

A gente acha que entre a dimensão de um cara que fala exagerado e tem o gesto exagerado e essa boca de cena existia uma espécie de desencontro entre essas dimensões que gerava uma brecha que a gente poderia entrar nessa brecha e tirar dali uma fotografia, digamos assim, ulterior, principal, fundamental, essa fotografia renovaria um sentido de discurso político ao filme do Glauber e foi o que a gente fez, entrou no filme e atualizou. Primeiro a gente exportou todos os frames do filme, a gente pegou o filme do youtube e exportou, sei lá, 165 mil frames que compõe a obra, e agente exportou isso e transformou em 165 mil fotos, como se fosse uma coleção, que no fundo é o filme do Glauber, parado. Depois que a gente montou esse referente, digamos assim, esse acervo imagético, a gente entrou criando ali uma nova história, esquecendo um pouco qual é a ideia do filme “Terra em Transe”, esse choque entre os gringos, os políticos, os poetas, os populares ali, o povo, o choque de dimensões sociais, em sociedade, se batendo, esquecer um pouco essa história e tentou criar uma nova narrativa, refotografando essas fotografias. Então primeiro passo foi colorir. O filme do Glauber tem um preto e branco específico que a gente coloriu e depois apagou ou elegeu elementos da imagem que fazia disso uma nova imagem e fazia disso uma outra narrativa. No intervalo entre as fotos, a gente colocou textos, mas na nossa leitura, esse texto também é uma fotografia.

A gente acha que o Glauber, se traveste da figura do Paulo, que é o poeta do filme, que é o personagem principal do filme, e o drama do Paulo é que ele não sabe o que ser? Eu sou um poeta ou eu sou um revolucionário, eu pego uma metralhadora ou eu escrevo sobre questões sociais? Esse é o drama do cara, é cinema ou luta armada? Eu mudo o mundo fazendo poesia ou eu mudo o mundo pegando uma metralhadora e matando todo mundo e dando o golpe? A gente pegou a voz do Paulo e juntou a pensamentos contemporâneos, ou sobre teoria da imagem ou sobre política e estética, sobre arte, então a gente atualizou o discurso do Paulo com pensadores contemporâneos. Só que a gente manteve a oralidade do Paulo, então a gente criou textos com frases do Paulo, com frases do Rancière, com frases do Benjamin, com frases de vários que a gente saiu intercalando frases e dando a isso um texto como se isso fosse um texto só na

oralidade do Paulo, aquele Paulo que fala sempre num tom dramático, é sempre um discurso, se ele está falando numa mesa de um bar ou falando numa situação íntima ele está sempre discursando, está sempre falando com uma e numa voz de revolução, e transformamos isso naqueles pôsteres que a gente tinha em casa, filhos de pais comunistas que botavam pôsteres do Leminski, a gente tentou trazer para nossa exposição isso, importar essa mídia, então na exposição tinha fotos, intercaladas por esses pôsteres, que na verdade são fotos dos textos do Paulo atualizado em vozes atuais, a gente quer que esse texto seja lido como imagem fotográfica. Isso foi exposto numa sala brincando com uma situação que é assim: você tinha foto, texto, foto, texto, a gente deixou essa parede aqui vazia, da sala, a exposição diz exatamente esse L:



Primeiro a gente queria muito saber se as pessoas iam cumprir alguma linearidade, a gente queria saber se as pessoas iam ler da esquerda para direita ou iam subverter isso, segundo uma ideia de fazer certa analogia satisfazer a inquietação de um espectador na sala de projeção do Glauber, que nesta exposição, que ele tenha essa dimensão, pelo menos na expectativa autoral inscrita. Então quando o cara está vendo fotos num espaço de exposição ele passa vendo, né? Só que na hora de ler ele tem que parar. Então, é como se vocês tivesse distâncias, há uma decalagem entre a expectativa do texto e a expectativa da imagem, assim como no filme do Glauber você vai ficar inquieto numa cadeira, nessa exposição você vai ter que se aproximar para ler, vai ter que se afastar para ver a imagem, uns passam mais rápido pela imagem e se atém ao texto, então a gente quis dar uma dinâmica de expectativa fazendo uma analogia ao que a gente acredita ser a de um espectador, numa sala de cinema, num filme do Glauber, enfim, quando ele projetava e o que ele estava querendo que acontecesse com que estava sentado na cadeira do cinema para ver os filmes dele.

Depois a gente pegou a voz do Paulo, do personagem, e tirou dela, como uma prosódia, a gente tirou da oralidade dele, tirou as palavras e deixou as melodias do Paulo falando, na sala da exposição tinha uma caixinha de som pequenininha que você ficava escutando essa melodia do texto sem as palavras e sem os significados, que na verdade era o discurso dele. Na verdade se você tivesse uma noção do filme, você realmente sacava o discurso do cara, porque era aquela voz empostada e exagerada, e não sei o que, que tem uma cadência e isso ficava como um som na sala, o que completava a lógica de um audiovisual decupado. E tinham muitos momentos na exposição que ficava silêncio porque correspondia aos momentos do filme que não tinha diálogo. E isso é a construção da obra “Um país interior”. O filme dele começa assim, Eldorado, um país interior, uma das cartelas que ele carrega no filme é esse, então a gente acha, que o nosso país interior, ulterior do filme do Glauber, quer dizer, o que é que eu tiro dali como manifesto e atualizo dali como manifesto é o resultado do nosso trabalho. E aí a nossa discussão passa a ser essa, simplificando, seria dizer, de certa forma o cinema sacaneou com a fotografia porque ele colocou a fotografia como

uma peça narrativa uma atrás da outra e ele se esqueceu de trazer um pouco dessa temporalidade que a fotografia tem, dessa coisa vertiginosa, então você lê tudo como uma coisa encadeada, você esquece alguns sentidos que são intempestivos ali, que está dentro de uma superfície... e nesse caso a fotografia se vinga porque ela atualiza, ela sai como uma história inédita, ela não respeita a imagem constituída do filme do Glauber e sai como uma voz de manifesto.

Acho que talvez tenha sido essa ideia que a Giselle encaixou na exposição dela, uma espécie de brigas de linguagens da imagem técnica, uma briga no melhor sentido da palavra, uma briga entre cinema e fotografia, não encarando isso como uma espécie de diluição total entre fronteiras da linguagem, mas fazendo esse trânsito, dizendo assim, olha, eu reivindico que isso é um território fotográfico, mas como tal eu também não fico na carência da disciplina, da hierarquia moderna onde fotografo não se mistura, eu acredito que existam fronteiras, mas o barato é transitar entre elas, então com a fotografia eu chego lá no cinema e tiro um pedaço dessa discussão e transformo, enfim. Quer mostrar um processo da foto? De repente um fotograma original e como foi trabalhado? Porque essa construção pictórica ela é grande parte do trabalho.

Diego Azambuja: Antropofagia Hoje? Por que se associar ao discurso antropofágico hoje? A Giselle Beiguelman definiu Tecnofagias no catálogo da exposição como “a relação entre a ciência de ponta com a ciência de garagem” e ela restringe esse conceito à arte digital. Esse universo icônico, ao universo das imagens, mas como pensar por exemplo, a tecnofagia em que você pode ampliar ela para outras linguagens artísticas como o teatro, a dança, por exemplo? Ou a própria música como vocês fizeram em transpor imagem em música, houve a transposição do universo icônico para o universo sonoro, houve essa transposição e alguma forma uma Tecnofagia. Mas como ampliar esse conceito? No sentido em que eu leio. Tecnofagias seriam técnicas e tecnologias entendidas como linguagens e não como ferramentas, devorando técnicas e tecnologias, então seriam linguagens devorando linguagens.

Cia Foto (Pio Figueiroa): Na Cia da Foto a gente se coloca como fotógrafo, como eu estava te dizendo, que afirmação é essa, né? Quer dizer, hoje em dia, no ambiente em que a gente transita isso é quase um demérito. É super comum a gente ir para alguns ambientes em que as pessoas falam assim olha eu estou usando a fotografia no meu trabalho, mas na verdade eu não sou fotógrafo. É uma espécie de necessidade de negação, que isso não acontece em lugar nenhum. O artista usa música e não precisa dizer antes, olha gente, eu não sou músico, essa negação, é um sintoma histórico da pobre da fotografia, acontece que antes você tinha um papel em que o fotógrafo era tido como o cara de campo, a reflexão não era dada a ele, geralmente a reflexão se fazia com o objeto fotográfico, parado, pronto, então eu tinha esse distanciamento, quando a arte se apropria a fotografia, principalmente da década de 1960 para cá, ela se apropria dando discurso aquela superfície rica que é uma imagem fotográfica, mas em nenhum momento eu me coloco como fotógrafo, porque o fotógrafo é o cara que foi ali colher isso para mim e eu sou o cara que pego isso e transformo em discurso.

A nossa concepção é de que não é verdade, na verdade é que o grande discurso por trás da fotografia se deu por pessoas assumidamente fotógrafos, essa discussão ela tem pertinência, porque a fotografia determina muito do que é a sociedade moderna, absolutamente, e o fotógrafo quando ele para de cumprir um papel só técnico, quando ele passa a ter reflexão sobre sua própria produção, ele se torna um personagem interessante da sociedade moderna para além dos limites das disciplinas e coisas assim, né? Uma discussão mais inserida num ambiente mais contemporâneo. O fotógrafo é o cara que cumpre a performance de campo, ele faz a foto, mas ele também é o cara com a capacidade dessa leitura específica do que é a constituição de um discurso em cima de

uma imagem, um discurso imagético, ele cumpre esses dois papéis, coisa que a fotografia tem essa força, essa espécie de concomitância entre testemunho e possibilidade entre realidade e construção *ad eternum*. Enfim, isso é uma coisa que está dentro da essência da fotografia.

O primeiro passo da gente para o que seria uma discussão, uma pertinência, enfim, ou trazer de volta ou deixar viva a discussão antropofágica, seria em alguma medida, deixar viva a possibilidade de atualização de tradução do que foi imposto pelo alto modernismo. Isso para mim se torna pertinente, quer dizer, assumir o que foi uma idealização do alto modernismo europeu e como isso chegou ao Brasil, a gente pode usar outras linguagens, mas no nosso caso a fotografia interessa à Cia de Foto como resposta, e essa resposta ela se dá ruminada, ela se dá subvertendo algumas aplicações. Desde a impossibilidade de aparatos técnicos totais, desde a impossibilidade de escola, do tanto de ignorância que circunda a gente na cultura fotográfica, a gente traduz isso tudo como possibilidade. Isso é um ponto.

Esse é um ponto que a gente vê: um país que no fundo não conseguiu certos preceitos culturais e de realização social traduzindo questões extremamente sofisticadas do que era a idealização do alto modernismo lá atrás. Essa reação antropofágica ela é essencial em tudo isso que a gente está falando, subverter, se afirmar na linguagem fotográfica para afirmar essa questão política já passa uma questão que vamos dizer assim a necessidade de atualização desse discurso e necessidade de uma afirmação de território. Sobreposição a isso, hoje em dia você coloca uma questão que é assim, eu não preciso mais delimitar tanto as fronteiras, quer dizer, eu sou autorizado a não me afirmar tanto como fotógrafo porque eu posso transitar entre esses lugares, as disciplinas não são mais rígidas assim, aí eu acho que tem um dispositivo interessante que é eu sou autorizado a viajar para qualquer país do mundo como cidadão atual (...) a Cia de Foto é localizada no território fotográfico. A partir daí eu importo qualquer leitura de outras possibilidades, de outras disciplinas e mastigo isso dentro do que seria uma concepção fotográfica, em parte para mostrar o quanto de incontido há nessa concepção, quer dizer, toda fotografia ela é incontida, ela é sinestésica, seria pouco ter um objeto como a própria fotografia e me ater em expressar isso respeitando um certo trânsito entre linguagens. Seria pouco. Respondi?

Diego Azambuja: No catálogo quando vocês são questionados sobre o conceito Tecnofagias vocês respondem: “O termo Tecnofagias nos instiga a conceber certa reprogramação das possibilidades tecnológicas ou de regurgitar sentidos via programas implacáveis. Tendo na precisão das ferramentas a possibilidade de deriva artística (BEIGUELMAN, 2012:31).

Cia Foto (Pio Figueiroa): O tal do resumo que eu tive que falar na hora (risos).

Diego Azambuja: Sobre o Brasil, essa noção sobre o nacional: “Ser brasileiro já faz um emaranhado das possibilidades humanas. Em nosso, caso somos de São Paulo e de Pernambuco, éramos dos bairros de Moema ou de Casa-forte. Fomos crianças na chapada e moramos em João Pessoa, em Londres, na Flórida. Torcemos para o São Paulo e para o Sport. Nossos sobrenomes são alemão, português, italiano e espanhol. Nosso assistente é um japonês de Kioto e vivemos todos na zona oeste de São Paulo. A forma pela qual percebemos o mundo se debate na multiplicidade que esmera esse país. O Brasil é o terreno da nossa crítica assim como o meio da nossa razão. Tudo de injusto que está aqui nos move constantemente” (BEIGUELMAN, 2012:34). Interessa-me também saber de vocês, além da questão política da arte e de um discurso, que é um lugar que me interessa, mas que parte muito mais da linguagem em si, do trânsito e das políticas entre as linguagens, partindo da fotografia, e continuando ainda com o conceito de Tecnofagias, dessa antropofagia tecnológica ou dessa outra fagia que se apresenta

dentre tantas outras que atualizam a proposta Antropofágica, como vocês veem essa tecnofagia em relação ao discurso da Globalização, planetarização, mundianização etc. um discurso mais internacional, se existe essa relação?

Cia Foto (Pio Figueiroa): Eu volto um pouco na pergunta anterior, a sociedade moderna idealizava a mistura da arte e vida, esse era o discurso dos caras, na hora que eles criam esse discurso eles tornam a arte uma coisa hermética. Arte é para poucos, a gente nem consegue viver o presente, vamos apontar para o futuro, o presente é uma dimensão que a gente esgota imediatamente, a gente tem que ficar é sonhando, ninguém entende o código da arte, você chega num... Mas no caso do Brasil no final do século passado a arte como uma coisa que não... Essa idealização ela entra em falência, ela é um discurso, ela é um ideal, mas na prática a gente torna essas disciplinas rígidas, pouquíssimo porosas.

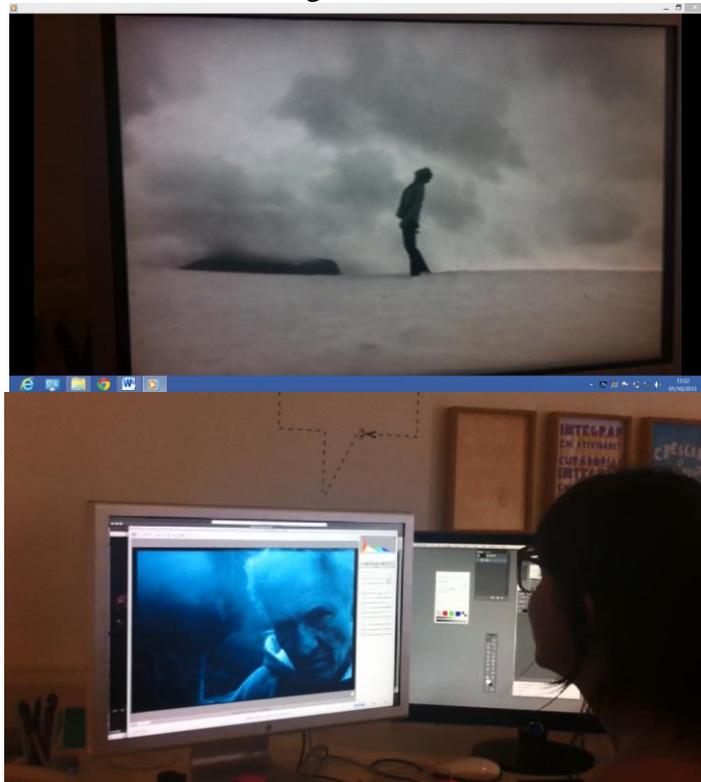
A tradução disso para um mundo globalizado é que você começa a perceber hoje em dia que o grande barato é o trânsito, é trânsito de informação, é o trânsito de possibilidades, é a troca de culturas, sem nenhuma inocência, porque na verdade a gente está falando de territórios totalmente opacos, que nego é dono dessa porra toda, tirando isso, o barato da globalização seria também você brincar de que olha você não precisa respeitar qualquer fronteira que se porte a mim como hermética, que se porte a mim como para poucos, redutiva de acessos, deve ser questionada e deve ser botada a baixo. Marreta nesse tipo de muro, de cara. Então eu tenho que tirar essa noção, eu tenho que tirar a ciência do meio científico, eu tenho que tirar o pensamento acadêmico de dentro das universidades, eu tenho que aproximar tudo isso, eu tenho que tirar a arte dos cubos brancos, sei lá essa espécie de urbanismo dentro da própria noção cultural de tudo, de arte, de comunicação, de gênero, enfim, de qualquer coisa dessas (...) E isso é uma necessidade política, é dizer que como fotógrafo eu acesso o mundo todo e não respeito nenhuma hierarquia, nenhum ambiente, nem nada, eu consigo me colocar num ambiente e discutir questões políticas, artísticas, filosóficas, enfim, você se porta como um cidadão de um território específico onde essa delimitação não pode ser hermética, mas ela te dá pátria para poder tencionar conquistas e resultados.

Diego Azambuja: posso ver os frames?

Cia Foto (Pio Figueiroa): Esses são os cartazes, essa é a voz do Paulo, essa é a voz de algumas pessoas, uma professora da UnB, uma cara da FAAP, um cara da UFRJ, outro cara da FAAP que fazia esse Blog sobre teoria da fotografia, Rancière, Deleuze e Benjamin na oralidade do Paulo, então a gente tirou do Paulo um diálogo do filme e incrementou com questões atualizadas que já estavam inscritas ali, e o texto e o Paulo falando: “São essas as fotografias? Um anjo, talvez um desencontro. Eu gostaria era de fazer política, pois o fundamento da política, se não é natureza, não é tampouco convenção, é ausência de fundamento, é a pura contingência de toda ordem social. O país precisa de poetas. Os bons poetas revolucionários como aqueles românticos do passado. Vozes que levantaram multidões! A fotografia. Ela liberta para o Olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores. E era preciso tratar de fotografias, no plural, nada a ver com um *corpus*, apenas com alguns corpos. Não se muda a história com lágrimas, minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui. Esse é o papel da fotografia: das o estranho efeito de permanência a uma estrutura que parece insustentável. Estou morrendo agora. E as fotografias que provocam júbilos: bens eróticos pontiagudos. Onde estava há dois dias, três, quatro anos? Onde? Por intermédio da espera o fotógrafo abriu-se à multiplicidade do mundo. Eis porquê nos aproximamos dessa dupla existência, tivemos algumas vezes de integrar nossas histórias em nosso próprio texto. Pois recuso a certeza e prefiro a loucura. Sou filho dessa loucura. Renunciar ao homem

para o fotógrafo a mais irrealizável de todas as exigências. Tudo expira e toda expiração é uma devolução, a liberação do aprisionado, do que havia sido apartado da atmosfera e que agora pode retornar à mistura original na qual estamos todos mergulhados. Há uma disjunção fatal entre o que se olha e o que se vê, entre o eu se vê e o que se diz, entre o que se lembra e o que se mostra. Estou morrendo neste tempo e a vida está acima das horas que vivemos. Se ganharmos será o começo da nossa História. Terra em Transe/Icônica/Rancière/Deleuze/Benjamin”.

Essa aí é a voz do Paulo, do personagem do Glauber, aliás, é o Glauber, no pé do ouvido dele dizendo assim, mais 12 db's! Grita aí. Um dos textos é esse, a gente fez mais sete textos ao final e a imagem bruta, tirada do filme é essa aí, é esse o preto e branco do Glauber, e tem uma coisa legal que ela inscreve que ela foi do filme, sabe? Ela tem um desgaste de película, existe uma materialidade comprovada, mesmo que essas imagens estejam no youtube. E aí tem um trabalho brutal nessas imagens, que é uma parte que é a Carol que cumpre, que é a atualização fotográfica dessas imagens para gente chegar ao resultado. Quando ela coloriu as imagens.



Cia Foto (Carol Lopes): na verdade a gente usa dois canais, e foi pensada a cor em cada etapa dessa e você vai trabalhando com sobreposição, é um processo um pouco demorado, com duas imagens, seleciono o rosto e no tom dele de pele, vou trabalhando essas sobreposições, aqui estou com as duas imagens e vou selecionando e colorindo o rosto, obviamente que estou fazendo rápido e toscamente para você, mas o nosso cine é meio isso, cada elemento da imagem é pensado entre o tom e a saturação que a gente vai usar. Vai fazendo aos pouquinhos, para chegar no resultado... vamos mostrar as novas ou o que foi exposto?



Essa imagem foi feita na hora.



Essa imagem fez parte da exposição Tecnofagias. É uma construção técnica fodida, né? Teve foto que a gente apagou elementos. Essa especifica onde a gente apagou a Glauce Rocha.



A gente realmente optou por omitir e criou texturas aqui no lugar para ficar só essa imagem.



Cia Foto (Pio Figueiroa): pode ser as duas. E a gente fez questão de imprimir isso num papel organico, a gente queria inscrever um valor pictórico de pintura mesmo, sabe? A gente foi nos dois extremos, é iconoclasta a parada, mas ela é...Tinha gente que chegava do lado da imagem, parecia uma coisa lisérgica, queria ver a textura. A força que a imagem tem ficou presente no trabalho, mesmo a gente subvertendo isso, nosso valor não era esse né? A gente queria jogar com isso, mas a gente foi nos dois extremos.

Diego Azambuja: Bom, muito obrigado pela entrevista.

Entrevista realizada com Evando Nascimento no Rio de Janeiro, RJ, em 15/10/2013.

Diego Azambuja: Então falando primeiramente sobre a pesquisa, o título provisório é “Por uma vertente tecnofágica nas artes, na atualidade”. Pensando a relação entre arte, ciência e tecnologia por um viés antropofágico. E partindo desse livro “Antropofagia hoje?” organizado por João Cezar Castro Rocha, em que existem dois textos seus: um conto e um texto filosófico bastante denso, e gostaria de junto com você refletir sobre algumas afirmações que são colocadas nesse texto em relação a Antropofagia. Então refaço a pergunta que você mesmo se faz no texto: “A questão que aflora de imediato, se haveria outra forma de se relacionar com o outro, autóctone ou não, europeu ou não, que não implica simplesmente de devorá-lo?” (ROCHA E RUFFINELLI, 2011:331).

Evando Nascimento: Aí já dá para responder alguma coisa. Antes de entrar nessa questão da devoração, que para mim é central no que diz respeito à Antropofagia, eu vou me colocar ao mesmo tempo como herdeiro e não herdeiro do Oswald de Andrade. Que é uma das grandes admirações intelectuais minhas, eu tenho várias e ele é uma das figuras centrais que me acompanha desde muito cedo, (...) quando eu me interessei de alguma maneira por algumas temáticas, digamos assim, e algumas delas me acompanharão ao longo da vida, e a Antropofagia sem dúvida é uma dessas temáticas.

Então a Antropofagia para mim, antes de qualquer coisa é um instrumento de reflexão. Eu não me sinto propriamente um seguidor de Oswald nem acho que outras pessoas sejam, cada um tem sua maneira de se relacionar com esse grande legado do pensamento oswaldiano, e sem dúvida no pensamento dele a Antropofagia é fundamental. A partir de certo momento, a partir do Manifesto Antropófago, torna-se axial no pensamento dele, tanto é que ele retoma em outros momentos a ideia de Antropofagia. Então para mim é um instrumento de reflexão, não é propriamente um a escola, não é propriamente um corrente, embora seja interpretado dessa maneira, evidentemente, mas o meu modo de receber e como um instrumento de reflexão como eu tenho outros também com os quais eu dialogo.

Então o que me interessa cada vez mais não só em relação a Oswald, mas em relação a qualquer pensador e artista é o que na herança desse artista me interessa, ou seja, o que na antropofagia, no grande legado da antropofagia que hoje já tem uma história que vai muito além do Oswald, você tem uma história que atravessa todo o século XX e chega ao século XXI que é um desdobramento da Antropofagia, o que é que eu posso selecionar disso para fazer os meus ensaios, fazer os meus escritos ficcionais, porque estou falando aqui também como pesquisador, professor e como escritor, tem, portanto nas três vertentes em que eu atuo.

A devoração evidentemente é um componente da própria vida, a alimentação, a necessidade de nutrição, eu sou completamente fascinado por esse fenômeno difícil de definir, os cientistas não sabem definir o que é a vida, existem várias definições, mas nenhuma que fecho o que seja a vida. Mas acho que um dos princípios fundamentais elementares da vida, é a necessidade de nutrição para o indivíduo sobreviver e se desdobrar pela reprodução. Então existe um mecanismo básico da vida que é nutrir-se para se sustentar enquanto indivíduo, enquanto estrutura, então, eu, você, as plantas precisamos nos alimentar, e para que a própria vida tenha continuidade é preciso que ela se desdobre no que a gente chama de reprodução. E evidentemente devorar-se, alimentar-se faz parte desse quadro, a predação, o ato de predação, de ter uma presa, ela faz parte do meio natural, ela não é restrita de maneira alguma ao humano, faz parte do quadro natural, e é nisso que eu vejo como um componente fundamental, esse é um aspecto da devoração.

O outro aspecto é que quando você pensa evidentemente a Antropofagia historicamente, ela sempre foi pensada pelos colonizadores de maneira negativa, e um gesto básico do Oswald é inverter essa negatividade, o antropófago como o primitivo, como aquele que, digamos assim, vem destruir o civilizado. O europeu civilizado. E ele inverte, afirma-se e afirma a cultura brasileira como antropófaga ou antropofágica, para afirmar-se diante do outro dizendo, nós somos isso, fundamentalmente isso e é essa a nossa maneira de assimilar a cultura europeia para criar digamos assim, sem ser necessariamente identidade, porque eu não penso a Antropofagia como identidade, mas para criar um singularidade é essa criação do ponto de vista da Antropofagia.

Isso nos anos 1920, 1930 foi fundamental, a gente tem que ver contextualizadamente. O Brasil sempre sofreu desse complexo de inferioridade, de ser um país inferior às culturas europeias, de ser o subdesenvolvido, isso nos acompanha até hoje, isso não acabou, mas naquele momento, sobretudo, essa “inferioridade” era muito maior, essa inferioridade cultural. Então o gesto oswaldiano é afirmativo, já que nos querem ver como bárbaros sejamos bárbaros tecnizados, a velha expressão, o híbrido né? Do bárbaro local, autóctone, digamos assim, mas ao mesmo tempo já tecnizado, já relacionado às técnicas de origem europeia. Esse hibridismo que eu acho que compõe o Antropófago, evidentemente Oswald nunca se vestiu de índio, talvez tenha feito, mas eu não conheço, talvez até tenha feito isso em algum momento, pelo menos eu não tenho informações sobre isso, dessa cena de ele ir para floresta, então é uma Antropofagia evidentemente simbólica, a figura do antropófago que ele vai assumir como importante para pensar essa relação com o outro.

Eu acho que isso teve uma riqueza imensa, eu acho que foi um legado que ajudou demais, a Tropicália herdou o pensamento oswaldiano, o próprio Zé Celso, um dos grandes mentores e dos grandes pensadores da Antropofagia, tem toda uma vertente da cultura brasileira, seja no teatro, seja na música, seja na poesia, os irmãos Campos, que herdaram diretamente, voluntariamente, com muito consciência, da potencia oswaldiana de inverter o jogo e afirmar esse aspecto devorador da cultura nacional, nós somos devoradores, nós devoramos a cultura do outro, digerimos e fazemos uma outra coisa que é chamada a singularidade. Isso é maravilhoso, é o grande legado, é toda uma história que esta sendo contada aos poucos, muitos desses personagens estão vivos, Caetano está aí, Zé Celso está aí, felizmente, produzindo e desdobrando esse legado oswaldiano, a Tropicália já é uma outra história, e eu me sinto, eu sou herdeiro de todo essa caldo cultural brasileiro, sempre fui admirador de Zé Celso, os irmãos Campos, Caetano, são alguns meus ídolos culturais.

Mas ao mesmo tempo, há mais ou menos dez anos, ou um pouco antes, eu comecei a refletir sobre um aspecto que está na Antropofagia que é a questão da violência antropofágica. O devorar tem algo de violento, o devorar tem algo que lembra duas coisas que me incomodam, primeiro é relacionar excessivamente a cultura nacional a coisa primitiva, bárbara, coisa que muitos europeus etnocêntricos gostam. Pensar o Brasil sempre como o primitivo, o subdesenvolvido, o periférico, etc. e é exatamente essa contaminação que a imagem às vezes lá fora do antropófago, mesmo simbolizada, mesmo afirmativa, pode ainda arremeter, curiosamente, pode ainda ter um resquício da negatividade do primitivo e da barbárie, no sentido mais negativo, no gesto antropofágico. Então eu comecei a pensar sobre isso. Certo primitivismo que pode ser uma espécie indelével de nossa cultura, de uma maneira muito negativa e o outro é o próprio gesto da devoração pela devoração enquanto gesto de crueldade. Então as questões que eu comecei a colocar, especificamente nesse texto a que você se refere, diz respeito, sobretudo a isso.

Eu não tenho nenhum arrependimento, muito pelo contrário, eu ainda me sinto pensando sobre isso, me sinto ligado a essa questão antropofágica, mas ao mesmo tempo eu quero ver com certa distância, meu modo de me relacionar é diferencial. E ao longo dessa conversa eu vou explicar o que seria para mim não superar a ideia de devoração, porque eu acho que ela é fundamental, como eu falei a vida se alimenta da vida, isso é um princípio elementar, vital, todo mundo preda, todo mundo se alimenta de alguma coisa, a minhoca preda, todo mundo se alimenta de algo. Então a questão é fundamental, mas ao mesmo tempo a violência simbólica ligada a antropofagia, pode ser pensada de uma maneira diferenciada, eu acho que hoje você tem elementos para você, pelo menos eu tento fazer isso tanto no meu trabalho de escritor quanto no meu trabalho de ensaísta, de gestos de distanciamento, de uma outra visão, de um outro retorno à antropofagia, de uma depuração do legado, para aquilo que me interessa.

Diego Azambuja: a outra pergunta seria Antropofagia hoje? Mas acho que vou ser mais objetivo e perguntar, como pensar a Antropofagia hoje diante das tecnologias? Hoje já existem algumas “vertentes” se é que posso dizer isso, além da Tropicália, a Iconofagia, do Baitello Jr, a Digitofagia do Marcus Bastos e Ricardo Rosas, entre outros, a Regurgitofagia, do Michel Melamed, a Coprofagia do Glauco Mattoso, o teatro Oficina e a Macumba Antropófaga, que considero a manifestação atual da antropofagia, da ciber-barárie tecnolorgizada, como uma atualização do Manifesto Antropófago, e a Tecnofagia de Giselle Beiguelman, entre outros como o *Cybernetic Cannibalism* da Helena Klang, o Re-manifesto da antropofagia digital da Vanessa Velasquez, então eu perguntaria sobre a relação entre a Antropofagia Hoje e as tecnologias?

Evando Nascimento: Evidentemente você está me trazendo esse termo, eu fiquei surpreso quando eu li no seu email, essa expressão tecnofagia, embora ela não tenha nada de bizarro, nem de extraordinário, mas ela é inovadora e eu imediatamente comecei a pensar o que seria essa tecnofagia, independente de eu aceita-la ou não, ou de endossá-la ou não, o que seria uma tecnofagia? Eu pensei de imediato que seria as tecnologias se nutrindo umas das outras, esse cruzamento que nós estamos vivenciando no dia a dia, no cotidiano, agora mesmo, você está me gravando, filmando, nós temos um meio natural, estamos num parque na cidade, então hoje você tem uma multiplicidade de mídias, eu tenho me tornada cada vez mais um observador, os narradores são observadores na verdade, né? (...) Então você pode estar em qualquer espaço urbano hoje e você olha e há pessoas com aparelhos, conectadas a aparelhos, a tecnologia está aí produzindo e se reproduzindo, são verdadeiras próteses que nós utilizamos o tempo todo, e a tecnofagia como você propôs eu pensei nisso, uma tecnologia se alimentando da outra, o vídeo se alimentado da dança, do teatro, invadindo a área da televisão, quer dizer, o vídeoarte dialogando com a televisão aberta, por exemplo, o cinema com o vídeo, etc. então seria um canibalismo generalizado que é o que de fato está acontecendo, a realidade urbana e cultural, e não só na cidade, na área rural você encontra a mesma coisa, antigamente eram fenômenos localizados nos centros urbanos, hoje qualquer cidade de interior, recentemente estive em Rondônia e toda a parafernália que você encontra no Rio de Janeiro você encontra numa cidade chamada Vilhena, em pequenas cidades do interior. Então essa questão do múltiplo que é central na antropofagia e não a questão da unidade, um dos meus receios com relação à antropofagia é a tentativa de transformar isso numa identidade, você mata a proposta, é a repetição do mesmo, claro que a Antropofagia tem que ter algum tipo de repetição, qualquer fenômeno cultural ele só se afirma por repetição, mas é preciso ser a repetição na diferença, o famoso título de Deleuze.

Repetir para diferenciar, só me interessa quem trabalha com a Antropofagia hoje, entre as que você nomeou, aquelas que de fato estão acrescentando algo, suplementando em relação ao que foi feito, quem está repetindo apenas o que o Oswald disse, isso é uma bobagem, o que ele disse ele disse, é bobagem repetir tal qual, é preciso repetir e criar algo diferencial, uma Regurgitofagia por exemplo, é criar uma diferença em relação ao legado, foi um achado do artista, de pensar um modo de atualizar a Antropofagia, então Antropofagia hoje para mim é isso, é o modo como cada um de nós, artistas, professores, intelectuais, como cada um vivencia esse legado oswaldiano, como ele utiliza evidentemente isso, a tecnofagia no Zé Celso por exemplo, é evidente, o espaço de atuação dele é completamente canibalizado em relação as tecnologias, é uma múltipla alimentação, é uma múltipla conexão, não existe uma cena única, a cena do Zé Celso ela é esfacelada, é múltipla é orgiástica, isso é dito pelos manifestos dele, é dito pela figura viva dele, isso é mostrado em cena, eu adoro aquelas cinco horas de espetáculo, você deita, você acorda, você respira, você participa sempre, não uma cena de contemplação, é uma cena de imersão e de transformação humana.

Isso é o que me interessa, essa riqueza da Antropofagia e eu penso a tecnofagia que você está propondo, que é um termo belíssimo, desse modo, que é uma tecnologia alimentando a outra, não para destruir, é o alimentar para reproduzir, e aí o diferencial do meu pensamento ensaístico sobre a antropofagia é isso, não tanto a devoração, que a devoração seja apenas um dos elementos, mas o compartilhar, eu termino o ensaio falando disso, é o comer junto, o que eu acho mais bonito hoje nessa tecnofagia que você está se propondo a falar não é a devoração, porque a imagem que se tem do devorativo é eu devoro, destruo o outro e o assimilo, e eu penso muito mais no compartilhar, no comer junto, no banquete, na orgia corporal, que pode ser metafórica e pode ser real e concreta evidentemente. E as vezes a diferença entre uma e outra é complexa e difícil de ser estabelecido.

Então para mim a antropofagia hoje é antes de mais nada um gesto de compartilhar, ao invés de devorar o outro, comer junto, compartilhar, eu dou o exemplo da baba antropofágica de Lygia Clark, que eu acho um trabalho espetacular, aquilo é compartilhar, é uma experiência corporal, múltipla, são diversos indivíduos ali, a relação entre sujeito e objeto se perde, que é uma coisa fundamental no meu trabalho, essa quebra de fronteira sobre quem é sujeito ativo e quem é objeto, esta todo mundo ali, misturado na baba antropofágica e você tem um elemento ali que une todos os participantes ou participadores que é uma categoria do Oiticica que eu adoro, em vez do espectador o participador. Então enquanto participador o que é fundamental é poder compartilhar, acho que a multiplicidade da antropofagia, mesmo na escrita, que a escrita tem algo de solitário, eu escrevo e você lê, estamos separados, mas só me interessa se você participa do meu texto, ao vir me entrevistar por exemplo, a impressão que eu tive é que não era uma coisa burocrática de que eu estou fazendo uma pesquisa então preciso falar com um especialista, como um questionário, é uma conversa, estamos compartilhando, você me entrevistando e eu comecei entrevistando você, porque eu precisava entender, ter uma linguagem mínima com você, saber o que você está fazendo para eu poder não como autoridade da antropofagia, e nem especialista em antropofagia, se é que isso existe, mas falar do meu lugar de interessado, de participador desse tema, do que eu tenho feito, eu escrevi dois contos, um já publicado, nesse mesmo livro, que existe a temática da antropofagia, o comer a carne, no sentido mais estrito, mas ao mesmo tempo é sempre o viés crítico, o viés reflexivo do que eu tenho a propor, e eu acho que referencial é esse, é o pensar ao invés de necessariamente você ser o sujeito que toma o outro como um objeto que você devora, assimila e faz outra coisa, você compartilha, come junto, é trazer o europeu para o banquete, ao invés de devora-lo que

ele faça, enquanto vivo e não enquanto morto, parte do banquete, então isso é mexer um pouco na versão tradicional simbólica do gesto antropofágico ou antropófago.

Tem toda uma mitologia encima da antropofagia, mas um dos mitos que se diz é que tem a ver com as guerras, com as lutas, normalmente quem vai ser devorado é um guerreiro, que foi capturado e ele convive por um tempo com a tribo, em seguida ele vai ser morto, abatido, devorado, mas você sabe que tudo isso é questionado, não se tem provas cabais e definitivas de como funcionava esse rito, sobretudo no período colonial, e ele era devorado para que suas qualidades fossem absorvidas, tem toda uma reflexão que põe em dúvida essa noção da absorção da qualidade também acerca disso. No meu caso não, eu penso primeiro em romper com essa diferença entre sujeito e objeto, que todos possam ser sujeito e objeto, que possa devorar e ser devorado, a coisa orgiástica que é maravilhosa, tanto simbólica quanto física, e ao mesmo tempo há algo em comum que nós compartilhamos que é essa baba antropofágica, então o meu verbo seria devorar sim, mas sobretudo, compartilhar o ato de devoração.

Diego Azambuja: “porque, sobretudo, a Antropofagia é irreduzível a um único objeto oferecido a análise e ao conhecimento, tratá-la desse modo levaria a perdê-la de saída naquilo mesmo que ela tem de mais interessante, ser uma das linhas de força da literatura e da cultura brasileira do século XX” (2011:334). A partir dessa afirmação, eu fiquei pensando no próprio título da tese, e na noção de vertente, se falar em vertente, tentando organizar e unificar toda essa multiplicidade, eu estaria indo contra o próprio tema principal que é a antropofagia seria por principio, múltipla e irreduzível? A antropofagia afirma a noção de nacionalidade ou questiona essas fronteiras? Porque quando você fala da noção de soberania e nação serem noções europeias e do próprio Oswald de Andrade ter criado sua leitura dos índios a partir de autores europeus para criar a antropofagia. Quando eu pergunto nas entrevistas sobre a Antropofagia e o Brasil, as pessoas negam essa relação, pois associam a antropofagia a um nacionalismo, no entanto a minha leitura da Antropofagia em relação ao Brasil e ao nacional é muito menos a afirmação da nacionalidade e mais uma problematização e um questionamento dessa noção, ela propõe uma noção de identidade para um país que por si só é múltiplo e ao mesmo tempo, se propõe ser múltipla e talvez afirme como identidade essa própria multiplicidade...

Evando Nascimento: ao mesmo tempo em que propõe ela desconstrói a noção de identidade. Eu penso também assim. Num certo momento, aquilo que estava chamando de afirmação existiu e de fato foi necessário, mas a identidade não é em si um mal, mas eu tendo a pensar em processos de identificação, porque quando eu penso em identidade, eu penso em uma coisa que uma vez adquirida, ganha uma forma fixa que vai ganhar a eternidade, as pessoas tendem a pensar em identidade assim, e identidade é um processo, ela se transforma o tempo todo. Aí eu acho que há várias questões, por um lado eu recomendaria que você buscasse pensar não tanto a vertente com algo que tenha uma linearidade, e não é assim que estou pensando, mas é um componente ligado a essa palavra, que é uma palavra de origem europeia, *Antropos*, homem e *Phagos*, comer, são duas palavras gregas, gerando uma palavra composta que o antropófago é aquele que devora o próprio homem, o principio etimológico da palavra é esse, então a palavra é de origem europeia, esse conceito na verdade está ligado ao próprio processo colonizador europeu, e Oswald até certo ponto tem consciência disso, então isso é importante.

Então eu acho que sim, que tem a ver, eu tendo a pensar a nacionalidade e a identidade eu tendo a ver a questão da singularidade, existe uma singularidade geográfica e histórica de nascer num território onde não havia país algum, o que você tinha eram diversos povos habitando, diversas línguas circulando naquele território e

existe um momento tal chamado de “descoberta” que é uma falácia, como se fosse algo escondido que é encontrado, quer dizer, chamar de descoberta é totalmente etnocêntrico, e que a partir do contato do europeu com os povos, que eram vários povos autóctones, né? Isso vai gerar uma colônia, que vai dar vez a um país com configuração europeia, ligado aos estados-nação europeus, que são muito recentes, os estados-europeus a configuração última deles vai acabar no século XX, se é que se acabou? Então a própria história do estado-nação europeu é muito recente, e o Brasil faz parte desse caldo cultural e dessa história extremamente violenta, que é a própria constituição das nações. Então qual é a nossa singularidade? De habitar os trópicos, de ter herdado dos portugueses uma língua, de ter herdado dos africanos escravizados uma parte da cultura deles, sobretudo uma parte do país como Bahia, Rio de Janeiro e alguns estados mais do que outros evidentemente. E ter herdado algo que apesar de toda a brutalidade e toda a brutalização em relação aos indígenas, algo dessa cultura indígena.

Então evidentemente desse caldo cultural resulta uma singularidade, né? Para mim a Antropofagia também é essa singularidade, que se é autodada, que não se identifica de todo jamais, que não se fecha numa identidade e que é, sobretudo, um gesto de indagação da cultura e do lugar da cultura brasileira, e é isso que eu acho que até hoje é válido à Antropofagia. É pensar de maneira não identitária, não inferiorizada como eu comecei dizendo, é afirmativo nesse sentido, é afirmativo na necessidade de se pensar não que esse lugar “periférico”, palavra que eu odeia, periferia de que? Onde é que está o centro do mundo? Quem determinou que o centro do mundo é a Europa? Isso é uma bobagem, isso tem que vir abaixo, a globalização por bem ou por mal está ajudando a reconfigurar essa geopolítica. Eu sempre achei horrível essa palavra periferia, nunca me senti periférico de nada. Nasci no interior da Bahia, numa cidade minúscula, nunca tive esse complexo de inferioridade, falo com os europeus de igual para igual. E o Oswald me ajudou demais a isso, é um gesto de afirmação não de uma identidade, mas de uma singularidade.

Então para mim, a Antropofagia hoje, ela pode ser ao mesmo tempo o lugar de se pensar essa nação que tenta se liberar da suposta dependência em relação a Portugal. Dizem que foi 1822, mas na verdade a gente sabe que foi um processo complexo, e a independência nunca é total porque as nações são sempre interdependentes entre si. Então tem a nomeação de uma nação, e claro, a antropofagia faz um diálogo com isso, não esquecer de toda a relação da semana de 1922 com o centenário da independência, e a Antropofagia é um desdobramento dessa comemoração, você não pode negar a questão da nacionalidade, o que você não deve afirmar a nacionalidade como uma identidade fixa. E tem muita gente que trabalha o pensamento de Oswald e de Mário dessa forma, isso que é horrível, porque o Mário, sobretudo enfatizou esse aspecto da nacionalidade... etc. então eu não nego a questão da nação, a questão da nação é fundamental, ela é europeia, ela é norte americana, ela é canadense, ela é brasileira, é latino-americana, entendeu? Agora que você tem a pensar hoje no século XXI é que o próprio conceito de estado-nação esta sendo completamente redimensionado, o próprio continente europeu ele se questiona o tempo todo, a questão das fronteiras, que é de origem europeia a determinação de fronteiras, está sendo em permanência questionada.

E eu acho que a Antropofagia ajuda ao mesmo tempo a repensar esse lugar nosso enquanto nacionalidade, enquanto situação geopolítica no mundo e ao mesmo tempo é uma contribuição inestimável para o lugar de fluxo do Brasil nesse fluxo global, um lugar singular e aí é maravilhoso. Qual a diferença, por exemplo, em produzir um determinado tipo de encenação no Brasil e em Buenos Aires? Ou em Nova York? Ou em Toronto? Ou em Lisboa? Claro que é singular, evidentemente, pode ser a mesma peça de Shakespeare, encenada aqui ela vai ter visivelmente componentes,

visíveis ou não, locais, entendeu? E essa localidade não é uma identidade, é uma singularidade, é o sotaque, é uma expressão local, é o corpo moreno, é a miscigenação, que já existe na Europa também, então esse dado singular, o modo como você recorta o texto do outro, o modo como você lê Shakespeare, o modo como você lê a filosofia de Aristóteles e Platão, etc.

E o modo como você lê os autores brasileiros hoje eu acho que a Antropofagia, nessa vertente que me interessa que é o do devorar, mas, sobretudo o ato compartilhar o ato de devoração, que ele seja coletivo, cada vez mais coletivo, acho que isso não se perdeu, por isso que essa temática continua me interessando, por isso eu escrevi um novo conto que é justamente de um antropófago falando sobre o prazer da devoração, como é bom comer carne, comer carne cozida, ele tem horror a carne crua, é fundamental para o Leão.

Diego Azambuja: Enquanto no outro texto ela morre por não conseguir comer carne alguma, fosse ela de homem ou de um outro animal, esse outro conto já fala sobre os prazeres de comer a carne.

Evando Nascimento: é, e tem tudo a ver com a sexualidade reprimida dela, o drama que é uma mulher comer um homem, e simbolicamente da cultura machista que come é o homem em geral, embora a vagina que seja o órgão que tem mais a ver com a boca, né? Eu sempre achei curioso isso, porque é que o homem come se na verdade é o pênis que é devorado, se houver devoração, que não nem devoração na verdade, mas se houver devoração simbólica ou física, é o homem que é devorado, mas na cultura machista que come, o ato de comer é masculino (...).

Diego Azambuja: afirmações suas que mais me chamaram atenção ao longo da leitura são as afirmações que questionam uma leitura única da antropofagia, isso para mim é enriquecedor e ao mesmo tempo para mim, afirma o motivo ou o porquê de eu ter escolhido esse sufixo, essa nomenclatura, vamos dizer assim, essa filosofia fágica...

Evando Nascimento: eu não sei se eu subscreveria ela, mas eu gosto dela, ela é bonita, ela soa bem, tecnofagia, é forte.

Diego Azambuja: e quando eu leio esses seus questionamentos eu penso que eu escolhi por ela me permitir transitar entre diversas possibilidades de roteiros, e não ser um caminho, mas caminhos, e não ser o antropófago ou antropofágico, fágicos, ou a tecnofagia, mas Tecnofagias, no plural, como o título da exposição da Giselle Beiguelman, por isso pensar a *tekhné* como esse indiferenciação entre arte, ciência e técnica/tecnologia, mesmo sendo o sufixo *logia* designando o estudo da técnica e o *orgia* designando a orgia desses estudos e desses significados de *teckné*, porque se me fechar essa potência multiplicadora da antropofagia em um único sentido eu acho que procuraria outra palavra.

Evando Nascimento: Mas aí eu acho que você já encontrou um princípio que é ao mesmo tempo uno e plural, já forjou uma palavra que você coloca no plural que já impede que você feche isso como categoria identitária. Eu compartilho do seu horror a identidade fechada, como algo estável, definitivo (...) E eu acho que uma das vertentes, vertente não como corrente, mas vertente como possibilidade ou como virtualidade da antropofagia é a questão do gênero e da sexualidade, em sua multiplicidade, isso é uma marca do Zé Celso, né? Romper com as identidades né? A coisa orgiástica dele que fecunda... meu primeiro livro de ficção tem todo um diálogo com o trabalho dele, tá tudo lá, a epígrafe, e tal, naquele momento foi fundamental me impregnar, expropriar o trabalho dele e incorporar a minha própria escrita.

Diego Azambuja: Obrigado pela entrevista.

Entrevista realizada com Michel Melamed no Rio de Janeiro, RJ, em 14/10/2013.

Diego Azambuja: Antropofagia hoje?

Michel Melamed: Como eu te disse por email é que eu não acho que eu seja, e muito menos que eu esteja, porque eu estou distanciado desse tema, instrumentalizado para falar pontualmente, assim, posso emitir opiniões como um exercício uma bricadeira de quem teve uma aproximação desse tema por causa do Regurgitofagia, então o que me ocorre quando você me pergunta antropofagia hoje? É que... claro que sim, antropofagia amanhã, mais do que nunca, porque desde o advento da globalização e das velhas mídias, o que se convencionou de chamar novas mídias principalmente a internet e todas as tecnologias que estão associadas à ela, então mais do que nunca esse modelo de deglutição de tudo é o que todos compartilham o tempo todo, não é atoa que usei inconscientemente a palavra compartilhar.

Até li outro dia um texto, não sei de quem é, se é do Hermano Viana, mas era alguém comentando como isso é visível no mundo da dança, por exemplo, que não há a barreira da língua, do idioma. A internet, por exemplo, se tornou um fórum permanente de desenvolvimento e debate do movimento. Então, um cara que faz uma dança na Tailândia, de um hip hop, o cara vê o vídeo de um cara do hip hop americano, ele vê como o tailandês reproduz o movimento lá e já reproduz um outro tipo de lógica pro corpo dele de lá, que é visto pelo cara da dança do passinho no Rio de Janeiro, então todo mundo se deglutindo, isso no melhor sentido, obviamente, sempre, mas... apesar dos absurdos que o Lobão tem falando... nunca é tarde para realçar o aspecto da antropofagia e da deglutição, como uma loa, uma louvação, como um elogio do que você se apropria, né? Então não é uma coisa destrutiva, é ao contrário, você está se alimentando desse outro que é o guerreiro, então acho que é isso, antropofagia ontem, porque é o modo de operação que você vê predominante no mundo todo, em comunicação através da rede, as pessoas se alimentando umas das outras, através da edição, da tecnologia editando, misturando todos os materiais, se alimentando de tudo, rompeu-se até essa questão geracional, cronológica, tem tanta coisa que está em jogo com esse... aí não é atoa, eu naturalmente já ia falar esse vômito, eu estou sempre pensando essa antropofagia como Regurgitofagia, mesmo que seja a mesma coisa de alguma, maneira, mas é a palavra, é um vômito constante para todos os lados, acho que a gente está comendo e vomitando ao mesmo tempo, é uma coisa incessante. Eu poderia ficar incessantemente falando sobre isso, mas acho que já consegui exemplificar e o único adendo final que eu faria é sobre o fato de que ao que parece ou ao que gostaríamos que parecesse, assim sendo a lógica contemporânea das relações, do mundo, respirando junto, vibrando junto, pulsando juntos essas relações, de apropriação, recriação, colagem, tudo isso, o Brasil, portanto teria um papel relevante, pela sua tradição e pela sua experiência com esse negócio todo e aí é o mesmo assunto, entra uma música, um assovio de alguém que passa na rua, e estamos aqui, devorando tudo isso...

Diego Azambuja: vai fundo...

Michel Melamed: não, já estamos indo fundo, (risos), a gente ouve a música, conversa, grava um vídeo, né? Mas o que eu estava dizendo é que em tese ou ao menos fazendo uma força para que isso seja verdade, nós somos especializados ou já temos experiência prévia com essa lógica em vários níveis, seja com o nosso modelo de colonização ou de barbarização, seja qual for a palavra que a gente queira escolher, mas que é feito de todos esses atravessamentos até o próprio manifesto do Oswald de Andrade e a arte moderna brasileira, então essa lógica que hoje pode ser em muitos países do mundo uma

novidade, do espírito da época da contemporaneidade no Brasil é uma coisa que a gente está pensando e se relacionando há muito tempo. Então poderia ser uma vantagem, ou é uma vantagem ou é mais um atributo para nós brasileiros e um conforto para se relacionar com o mundo. O mundo contemporâneo né? E o mundo por sua vez.

Diego Azambuja: REGURGITOFAGIA E ANTROPOFAGIA dez anos atrás:

Regurgitofagia= Re- de novo; Gu- do dialeto dos bebês “gugu dadá”; RG – identidade; It – charme; O – interjeição de espanto “ oh...”; Fa – nota musical; G – ponto g, parazer; Ia – verbo ir no pretérito imperfeito do indicativo. Antes de mais nada, tudo. Porque – diferentemente dos ávidos antropófagos, já deglutimos coisas demais. Regurgitofagia: Expelir, fazer sair (o que em uma cavidade está em excesso, principalmente do estômago). Fagia: comer. Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago de 1928, aludia a devoração do Bispo Sardinha pelos índios antropófagos, para propor que, inspirados neles, deglutíssemos as vanguardas europeias a fim de criarmos uma arte genuinamente brasileira. E hoje? Continuamos a “deglutir vanguardas” ou tem-nos sido empurrada goela abaixo toda sorte de informações? Conceitos? Produtos? Em suma, o que fazer com a impossibilidade de assimilação, o estado de aceleração, a síndrome do excesso de informação (dataholics), os milhões de estímulos visuais, auditivos diários, que crescem em um ritmo cada vez em ritmo diametralmente oposta à reflexão? Regurgitofagia: “vomitar” os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos redeglutir. A “descoisificação” do homem através da consciência crítica, a “ignorância programada” (...) Nós somos o que comemos... chicletes carnívoros...

Michel Melamed: Eu não sei,

Diego Azambuja: há uma diferença? Vomitar, para fora? Antropofagia, para dentro? Há necessidade dessas diferenciações?

Michel Melamed: Eu me lembro que na época, engraçado você falar do Zé Celso, eu falava do Zé Celso, eu lembro que eu dava esse exemplo, eu dizia que a antropofagia requer estômagos privilegiados como o do Zé Celso, eu brincava, eu me lembro que eu dizia isso, porque uma coisa que eu pensava na época era justamente a sensação das coisas enfiadas goela abaixo, então eu não sei se a gente sabe, e hoje eu não sei nem se a gente quer saber, se isso tem tanta importância assim, por isso virou numa quantidade de... isso virou a norma, e acho que naquele momento não era a norma, principalmente porque há dez anos atrás a internet estava começando, justamente essa explosão. Então hoje a maneira como a gente se relaciona com a informação é um negócio tão caldaloso, tão perfurante, tão em todas as vias e direções, é um negócio que ele é tudo já hoje em dia, que a gente já tem essa tecnologia de relacionamento que a pessoa surta, porque no final das contas a gente dá nossas surtadinhas diárias, porque quando você entra no facebook de manhã, você acorda e der o mole, ou der a sorte, dependendo de como você acordou, de entrar no facebook e enfileirar aquelas trinta manchetadas que teus amigos deram, e que cada um puxa para um lugar, entendeu? Um conteúdo está te mostrando a coisa mais alarmante do mundo, uma violência seja de qualquer nível e outra que te puxa para uma alegria de realização pessoal, e outra que te leva pro outro lado, então aquilo ali é terrível, nesse sentido do excesso de informação.

Até porque hoje eu vi isso, estou fazendo um parênteses e um travessão, mas o que sempre me chama atenção é essa questão de como essa pletora de informação e de alguma maneira há uma horizontalização... isso, uma horizontalização na disposição espacial das informações nos grandes portais você acaba de relacionando em algum nível com assuntos muito extremados, muito diferentes em valor mesmo, da mesma maneira, é uma coisa meio estranha, do lado assim você vê uma bunda gostosa, do lado do cara que espancou o outro, do lado do estupro, do lado do PMDB que é outro estupro, por isso que ficou na minha cabeça, eu pensei na internet, e me veio isso, hoje

eu vi essa imagem, mas aí fechando o parêntese e voltando... então eu acho que é isso, na época eu pensava que seria necessário isso, por isso o Regurgitofagia, que era uma ideia de razão crítica, de dizer, peraí, eu não aceito qualquer coisa, eu não consumo qualquer coisa, ou o contrário, eu consumo qualquer coisa mas existe um movimento, eu acho que você me disse alguma coisa do Machado de Assis de ruminar, né? E exemplos não faltam, não só o Machado fala disso, eu não estou com esse assunto avivado, mas eu lembro assim de diversos autores que pesquisei na época, acho que o Proust, não me lembro, mas sei que tem diversos autores que trabalham com essa lógica.

Então na época era isso de uma razão crítica, de valorar as coisas, e aí hoje acho que esse goela abaixo já é como as coisas funcionam, então acho que talvez não seja mais esse goela abaixo, seja um atravessamento constante, não sei, o fim das bordas, fronteiras, não tem mais nada, é capaz de passar a mão aqui e ele entrar por dentro da sua câmera e sair do outro lado, a gente está tão tomado disso tudo, aí também não sei se... eu só posso falar da minha perspectiva e hoje. Então a minha perspectiva hoje é diferente porque ela quer ser diferente por questões pessoais... por exemplo, eu li uma crítica ontem sobre o livro do Vargas Llosa em que ele fala sobre uns quatro ou cinco livros, o Guy Debord, o sociedade do espetáculo, outro livro do Lipovetsky, o *mainstream*, de outro cara, que eu li hoje no blog do Luciano Trigo, e outros, e o que eu li da crítica que eu entendi é que ele estava fazendo uma comparação dizendo que já não existe mais de alguma maneira o que seria um triunfo de uma lógica americana onde não diferença entre o que ele chama de alta cultura ou arte e/versus entretenimento.

Então eu me lembrei disso porque teria uma questão relacionada a juízo de valor, então talvez naquele momento, dez anos atrás quando fiz Regurgitofagia eu estivesse mais preocupado, talvez não, eu estava mais preocupado com essa questão dos valores, das diferenças das coisas. Tanto para você mensurar quando você se relaciona com alguma coisa, qual a importância daquilo, quanto dar valor a alguma coisa. Então um dos motivos pelo qual eu fiz, eu pensei o Regurgitofagia, que era um anseio que eu tinha naquele momento com vários amigos meus de geração, principalmente, “Ciber Vinte Mil” que era um projeto que estava já ligado há anos, então, a ideia que a gente tinha uma influência muito grande da geração de 1960 e 1970, e a gente tinha a percepção de que os nossos trabalhos ou a nossa voz não conseguia ter uma atuação ou uma participação no debate público como a gente almejava e como a gente acreditava que aquelas coisas tinham. Então era um pensamento de valor, o que eu estou dizendo é importante, eu estou querendo participar do debate do país, da cidade, daí eu me lembrei desse livro agora, porque o que me fez não comparar o livro ontem, foi que eu achei esse papo furado. Refletir sobre o mundo contemporâneo com um tipo de diapasão de um outro momento, então eu digo que não é de todo verdade, porque eu pensaria diferente, eu pensaria que o que houve foi um decréscimo no processo educacional geral, que não tem a ver com a escola formal, mas tem a ver com requerer a herança cultural, ter acesso a toda a literatura que foi produzida, ao próprio cinema, desculpa eu não estou fechando essas coisas é porque eu estou avançando o pensamento agora e acho que é uma questão que talvez possa resumir isso é justamente o contrário de resumir isso.

Acho que hoje as tentativas de normatização do que está acontecendo é que é a grande furada, entendeu? Essa é a lógica pós-moderna e desse mundo conectado, ciber e tudo isso é que as coisas estão em constante transformação, então a tentativa de normatização ela não encontra par, ela não traduz o que de fato é, mas enfim, então tudo bem, eu vou ficar nisso e voltando, por outro lado existe um decréscimo, então por outro lado não seria alta cultura versus... isso, que é uma besteira, porque de fato não existe esse fosso

entre alta cultura ou arte e entretenimento e pode haver também, mas isso não é uma nota definitiva a priori, de um lado uma coisa, outra de outro lado, há coisas que precisam de uma apreciação mais aprofundada, que precisam de um tipo determinado de informação para serem apreendidas na sua totalidade da proposição mas isso não significa que não ter essa determinada informação te impossibilita de se relacionar com aquilo, talvez não em sua totalidade em algumas, outras que tem mais sensibilidade mais fácil, outras que são uma fronteira, uma intercessão entre tudo isso. E tudo isso porque você perguntou Regurgitofagia versus Antropofagia? Então você vê que é isso, eu continuo indo de uma para o outro, eu fico vomitando e comendo, fico vomitando e comendo.

Então eu não sei pensar na Regurgitofagia, ou não quero pensar agora como uma proposição para todos e tudo, hoje em dia eu penso que para mim ainda faz algum sentido como modelo de produção, mas não é mais como eu quero, eu não sei mais como eu quero, mas eu sei que eu quis mudar, então acho que mudar é totalmente a Regurgitofagia, só para comprovar a regra de regras incomprováveis (risos).

Diego Azambuja: Uma coisa que você disse, é o que você quis com o Regurgitofagia em 2004, quando você começou e o que você está revendo agora quase dez anos depois, então eu te pergunto: Manifesto Antropófago e Regurgitofagia livro/peça manifesto/manifestação?

Michel Melamed: Muito obrigado. Isso é uma pergunta ou um *statement*? Eu acho que você me elogiou, eu te agradeço o elogio. Eu acho que sim. Mas o que não é assim? Tudo é um manifesto, tudo é um *statement* (apresentação, performance) tudo é uma peça, tudo é representação, tudo é um livro. Independentemente de já estar dispondo da mídia, né? Então acho que é sim, no caso especificamente do Regurgitofagia, palpavelmente era isso, é isso, será isso. Será isso para todo o sempre? É um livro, é um manifesto, e foi uma peça. Eu não sei o que eu acho hoje sobre isso, é que talvez hoje eu tenha mais consciência de uma certa especificidade, eu tinha consciência também na época, mas que eu achava que era secundária, hoje eu vejo que não é. O que eu quero dizer é que na época do espetáculo, eu tinha muita clareza que... eu continuo pensando assim, a mídia é fundamental, né? A linguagem. Mas eu acho que tudo é passível de comunicação com todas as linguagens. Basta que você tenha interesse nas outras linguagens e... aí o que eu estava falando que antes eu não tinha noção é que tem que ter algum domínio técnico sobre a linguagem, era o que não me importava tanto antes, não que hoje me importe, mas hoje eu tenho mais consciência disso, mas também não me importa tanto, não quer dizer que eu não tenha domínio técnico sobre algumas linguagens, mas não é o que realmente me importa, ou que me importa dizer, porque até me importa, mas me importa dizer na medida em que você tenha esse domínio para transgredi-lo, né? Para usá-lo como ponte para outra coisa, então assim sendo, é, eu acho que o que eu quis dizer foi isso, na época pontualmente nasceu como livro, aí eu me dispus a fazer um espetáculo, porque eu já trabalhava com poesia falada, então eu inventei, foi mais um achismo, e é isso que eu estou querendo dizer, eu não acho que a linguagem, nesse sentido que essa mídia, já nasce, já está na semente, como era aquela frase do Dom Casmurro, tinha uma frase que ele falava para Capitu? Era como se já tivesse ali dentro da semente o fruto que viria, então se eu falar criei a Regurgitofagia, então eu começo a escrever, então no texto que eu estou fazendo já está implícito entre sílabas que aquilo ali é um texto para teatro. Por mais que você possa escrever sim algo intencionando que seja para teatro, que você vá usar de técnicas e especificidades e etc., prevendo uma cena, isso é possível, mas também é possível você escrever algo que seja desprovido desse olhar e portanto aberto a tudo e você pode escrever algo direcionado para alguma coisa e depois usar para outra e essa fricção que talvez surja de uma coisa

que interessa para uma coisa e outra é que vai dar qualidade para aquilo. Então estamos voltando a ideia anterior da música do carro que já não é mais assovio e do companheiro que chegou aqui agora, e é isso, as coisas não param de nos atravessar.

Diego Azambuja: pensado nisso que você falou, pensando de um livro que depois virou espetáculo, pensando em todas essas linguagens e essas técnicas, esses suportes e mídias que você fala eu pergunto: Regurgitofagia, arte, ciência, magia e técnica/tecnologia?

Michel Melamed: é, essa que é a contradição, porque eu acho que tudo casa usando essa palavra, essa que é a questão, essas ferramentas, e normatizações, não funcionam mais, não valem mais, até nem me lembro do que eu estava pensando bem mais cedo, que eu acho que tem a ver com isso, talvez no ambiente de discussão, que é essa questão de quem é artista hoje? Porque a gente está passando por uma mudança muito profunda em toda essa lógica que não sei quanto tempo mais vai durar, quem é artista, o que é ser artista? Essa lógica está mudando e vai mudar, como hoje fala em gerações nativas digitais, nativos da internet, das mídias, todo moleque que tem um celular é um *filmmaker*, todo mundo que tem uma página ou um perfil no facebook está escrevendo, qual vai ser o gênero literário? Então assim, essas denominações já não servem mais, é uma loucura da gente pensar como é que isso vai funcionar? Como é que está funcionando. Aí aquele assunto do Vargas Llosa ganha de novo interesse, porque é uma maneira que você tem hoje seria dizer porque se a pessoa gerou um interesse no grupo seria um diferencial, né? Mas aí vai dizer assim, mas o que é que gerou? É o êxito comercial que vai designar?

Então assim, essas coisas estão em mutação muito veloz do que daqui a cinquenta anos a gente vai entender por artista, quem será o artista? E aí muitas vezes a gente está diretamente falando dessa questão das linguagens! Então você fala assim, magia, técnica... você viu que magia foi o primeiro que me chamou atenção, eu gosto da ideia de magia, mas na mesma proporção do resto, magia, arte, técnica, tecnologia, ciência, tudo isso, quem vai escolher? Quem vai definir o que é isso? O exemplo do churrascão do cumpadre no Youtube já não está mais valendo cara. O cara falava, não mas você botar uma câmera, são proposições diferentes, você pode fazer um filme com todo o domínio técnico, aquela coisa... mas o cara que coloca o churrascão do cumpadre no Youtube... a partir do momento que aquilo passou pelo Youtube, aquilo já passou a ser outra coisa, vai depender de quem assistir aquele material, em que contexto aquilo ali entrar, quem reeditar aquilo, a música que vai por trás, ser uma outra coisa, aquilo pode estar representando o máximo de uma expressão artística, de magia, de técnica, de tudo. O ápice do cinema *veritá*, da questão documental, da ficção, da questão documental versus a ficção e está tudo nesse vídeo do churrascão do cumpadre no youtube. Eu acho que essas catalogações todas aí, felizmente já eram, por isso a contradição que eu sinto na questão do Vargas Llosa lá me parece um pouco anacrônico, não me parece que é um modelo que funcione ou que funcionou, essa coisa revisionista de querer voltar e de querer valorizar uma outra lógica, é um outro momento, é uma outra maneira de perceber, tem outras coisas acontecendo, o que não quer dizer que não haja de fato um decréscimo ao menos de um requerimento dessa herança cultural toda, então assim, não é todo mundo que faz um vídeo no youtube está fazendo audiovisual e talvez pudesse estar produzindo um determinado tipo de audiovisual com outro tipo de qualidade e profundidade por ter um conhecimento prévio e estar em diálogo com a tradição do audiovisual, poderia, mas o fato de não estar não significa que não esteja produzindo uma outra coisa. Então um menino de 15 anos pode pegar um celular e produzir uma coisa fantástica mesmo que ele não saiba porra nenhuma sobre a história do cinema nem do audiovisual. Então é só isso, acho que as duas coisas são

importantes, é importante pensar que é uma pena e que será interessante que a gente passe a requerer cada vez mais.

Mas que querer dar um passo atrás e dizer que hoje virou uma banalização de tudo acho que é uma simplificação, uma normatização simplificante do mundo contemporâneo. Não sei se a música que é produzida hoje no Brasil, realmente, os artistas que conseguem se destacar, quem consegue viver de música, isso é drama se for pensar em termos históricos imaginar quem estava fazendo musica trinta anos atrás, o papel do teatro, uma serie de coisas, sim, então sim, é procedente em um aspecto, mas num outro aspecto você tem todos esses fenômenos acontecendo, principalmente com a internet no centro disso tudo e essa falha cronológica maravilhosa de hoje em dia em que tudo é contemporâneo, então teu primo de 11 anos um dia olha para você e bota um roqueiro dos anos 1930 que você nunca tinha ouvido falar e o cara te mostra o negócio, essa sensibilidade e essa memória disponibilizada, então, por outro lado se o requerer dessa produção toda da história, do conhecimento, se esse conhecimento está sendo de forma normativa, usado por todos, por outro lado ele está em praça pública, esta ao alcance do beijo, é só morder, se você morder o ar, você já aprendeu alguma coisa.

Diego Azambuja: sobre isso eu gostaria de te perguntar sobre uma frase do Regurgitifagia que é “Não se fazem mais antigamente como futuramente”, quando você fala que pela internet você é apresentado hoje a um artista da década de 30, e esse cara se torna contemporâneo ...

Michel Melamed: não, eu disse um artista da década de 30, (apontando para frente, para o futuro) acho que é de ambas. Acho que a frase era isso mesmo, a frase era exatamente isso que eu estava falando antes, que bom que você lembrou dela e que bom que ela... acho que era isso que ela queria dizer na época, essa era já a sensação, isso é uma coisa feliz do Regurgitifagia, que de alguma maneira ele foi bem pontual sobre um fenômeno que estava... que óbvio que a gente já vivia, mas que se radicalizou sobremaneira nos anos seguintes, acho que ele foi feliz nisso, “Não se fazem mais antigamente como futuramente”, é totalmente o espírito que a gente vive hoje, e cada vez mais.

Diego Azambuja: Sobre essa noção ainda anotei: modernos primitivos, bárbaros tecnizados, antigos futuros, futuristas passados?

Michel Melamed: é eu entendi, eu acho cara que você tem aquele problema Nietzchiano maravilhoso, mas como você é um performer que eu sei, acho que você entrega essa sua tese, mas você faz uma performance, não é esse o problema? Problema não, é a solução. É uma coisa que o Nietzsche colocava na origem da tragédia, eu deveria ter cantado, e ele vai e faz o Zaratustra, é a mesma coisa, você deveria ter performado, porque as categorias que você está buscando construir através do pensamento são maravilhosas, mas não comportam mais, então você fez um poema belo, como poesia eu achei lindo você inventar essas quatro categorias, mas que haja uma escolha entre elas, que haja diferença entre elas, ou qualquer coisa entre elas ou fora delas, a gente esta num outro momento, é tudo isso e não é tudo isso, porque quem está participando de tudo isso? Eu nem consegui registrar as quatro categorias, eu só fiquei com o futurismo na cabeça, mas você nem falou futurismo, você falou futurista, né? Eu fiquei futuristas, Marinetti, modernistas...

Diego Azambuja: mas pode ser também...

Michel Melamed: pois é, isso mesmo pode ser também. Pode repetir, por favor?

Diego Azambuja: modernos primitivos, bárbaros tecnizados, antigos futuros, futuristas passados?

Michel Melamed: olha o que eu achei disso aí foi que você fez um poema que você quis criar oximoros, mas o que eu achei que você fez para valer dos quatro foi o

bárbaros tecnologizados, esse era um conceito mesmo que você pensou e se propôs, os outros eu acho que foi um exercício de linguagem mesmo. Desculpa, mas foi como eu interpretei. Os outros dão efeito como um jogo poético de oximoros, de contradições, o futuro e o passado e tal, aí esse bárbaros tecnologizados.

Diego Azambuja: Bárbaros tecnizados é a ideia proposta pelo Oswald de Andrade, Bárbaros tecnologizados é a minha tentativa de atualizar essa ideia porque hoje a gente já está tecnoloRgizando, é uma grande orgia das tecnologias.

Michel Melamed: e você tem razão no tocante a... tudo bem não vou dizer nunca fomos tão bárbaros, mas sempre fomos tão bárbaros! É incrível esse fenômeno, como as tecnologias se desenvolveram e tanta coisa e continuamos, o velhos bárbaros, os indóceis bárbaros, então achei isso, achei bonito o seu poema, mas acho que é isso aí mesmo, e acho que mais do que todos, somos, para usar a palavra que você escolheu, Bárbaros de Iphone (aponta para câmera/Iphone).

Diego Azambuja: Regurgitofagia, Pau-brasil e Pau-de-arara?

Michel Melamed: Por que você escolheu esse modelo de entrevista Diego? É uma falsa múltipla escolha! (risos) eu entendi!

Diego Azambuja: Vai fundo no jogo de palavras e sentidos, quero que você faça os seus links, eu não posso afirmar nada...

Michel Melamed: eu também não, eu estou te provocando apenas, e eu estou indo no cerne das suas colocações, estou questionando as suas próprias colocações, essa que é minha resposta, é uma brincadeira. Mas é verdade. Agora é bonita essa imagem mesmo, do pau-brasil e o pau-de-arara. Foi pau-brasil que você falou? É bem radical essa imagem. Você sabe que o pau-de-arara é uma criação brasileira. Eu me lembro que na época do Regurgitofagia de ter pesquisado do pau-de-arara ter sido exportado, então em alguns países, acho que na Suécia, ele foi importado com o nome de *Pau-de-arará*, falando em português o nome, a tecnologia da tortura, a tecnologia do bárbaro, a tecnologia da barbárie. E esses dias eu estava andando com as minha namorada e pensando no pau-Brasil que não existe mais, quer dizer, existe aqui e acolá, mas de alguma forma está extinto. Então é isso, não sei, é bonito você ter lembrado a relação do nome das coisas, é até uma imagem forte, isso deve ter em algum lugar, apesar que a internet é a prova de que como era tola aquela ideia de que tudo já foi inventado, as pessoas falavam isso de que tudo já foi inventado, ao contrário, tudo está por ser inventado, reinventado. Mas é engraçado que tem coisa que você tem... eu estava falando num sentido mais amplo, mas agora me veio se a gente não acharia no google uma imagem de um pau-de-arara feito com pau-brasil, uma imagem interessante, forte, que diz muito, e eu imagino que essa imagem já exista, porque ela é tão essencial, e tão triste ao mesmo tempo, porque a planta que dá nome ao país está extinta e poderia ser ela a base, a matéria prima para a fabricação do instrumento de tortura que foi inventado no país.

Diego Azambuja: e a relação mesmo de quando você traz o pau-de-arara, que além de ser uma ferramenta de tortura era o nome do hardware que você usa no espetáculo, que te dava choque durante o espetáculo e era ativado por sensores de som que captavam o som da plateia, e colocava seu corpo para jogo e a plateia como seus torturadores e o link que eu fiz como o pau-brasil como a poesia de exportação proposta no Manifesto Pau-Brasil do Oswald de Andrade anterior ao Manifesto Antropófago. Eu tive uma descrição de como funcionava a partir de um texto da Eleonora Fabião, que eu traduzi, e eu queria saber mais de você como era essa tortura que você se propunha a passar e os links com todas essas referências tanto o pau-de-arara como instrumento de tortura, essa tecnologia com esse nome, e a relação com a antropofagia e o pau-brasil? Porque de certa forma havia uma devoração mediada por eletricidade entre você e o público. Eu li

numa reportagem que no começo você usava uma voltagem maior e depois você foi diminuindo.

Michel Melamed: o que eu acho legal dessa história do Regurgitofagia, tanto o conceito quanto o nome, o texto, a peça versus a tecnologia é que eu acho que eu fui feliz dentro da minha própria ambição de ter criado um trabalho que objetivava permitir e convidar a várias leituras e acho que faz isso, então esses dias eu revi o filme *Hiroshima mon amour* (diretor?) e essa experiência desse filme te permite e te convida a tantas leituras e reflexões e é uma experiência artística que se deseja, a mim particularmente me interessa, que é que você apreende um negócio e logo depois você tem que abandonar essa apreensão porque já te foi proposta outra coisa, e ao mesmo tempo o quanto isso está na obra e o quanto isso está em você, por isso tem a ver com a relação de antes, o quanto você está instrumentalizado para poder extrair do que está proposto ali para ter tantos acontecimentos, então é isso, a história do choque, para mim o que mais me toca e me interessa são as múltiplas leituras, entendeu? Tudo isso que você falou é possível e é interessante, mas o tudo isso é que é interessante, então é interessante brincar, como é que era o choque para o cara, é interessante pensar na perspectiva e manter, tem choque? Não tem choque? Tem choque e sofre, não tem choque porque é teatro, mas a proposta tendo choque ou não tendo pro público se instaura uma situação.

Ao mesmo tempo essa situação é diferente como o teatro é, via de regra não. Ao mesmo tempo evidencia e torna o conflito entre palco e plateia maior. Isso é uma experiência que é superinteressante e desafiadora para você como performer e ao mesmo tempo te machuca porque é agressiva, então você tem que estar muito bem naquele dia, naquele período em que você está fazendo o espetáculo, porque a qualquer momento você pode entrar numa *vibe* errada e se sentir pessoalmente agredido, entrar num conflito, então tem tanta coisa em jogo, que mais do que pontualmente qualquer uma dessas questões o interessante é ter conseguido fazer uma coisa que tinha tantas questões e tanta coisa em jogo é o que me interessa como público de arte e quando sou o artista que está propondo uma coisa, por isso que eu falei do *Hiroshima mon amour* e acho que isso amarra com tudo o que a gente falou antes, o tempo é muito propício, por isso que também é muito contraditório, porque diferentemente de alguns anos atrás onde eu era mais... eu me relacionava com muito mais tranquilidade com tudo isso, hoje em dia estou querendo experimentar novas formas. Então estou querendo dizer que a lógica da internet é uma lógica do *Hiroshima mon amour*, a lógica do Regurgitofagia, a lógica da multiplicidade, do excesso, de tantas provocações, eu sempre gostei desse universo, minha cabeça sempre funcionou dessa maneira, não que eu tenha deixado de funcionar assim, mas hoje tenho me interessado por outras maneiras de funcionamento. Mas não quer dizer que eu deixe de ser assim, eu continuo sendo assim, mas eu tenho escolhido ou tentado buscar outras formas de relação.

Diego Azambuja: Antropofagia / Refurgitofagia e globalização? (um carro estacionado liga a luz e sai).

Michel Melamed: Até ligaram o canhão de luz né? (risos) Olá, boa noite, eu estou aqui para falar desse triunvirato, desse tríptico... eu acho que tem relações diretas entre as três coisas, a antropofagia já falava da globalização de alguma forma, dessa questão da arte genuinamente brasileira, então acho que são três coisas diretamente ligadas, a única coisa que eu consigo pensar e nos efeitos da globalização, e os efeitos da globalização são os efeitos do capitalismo, e não sei se se fez cumprir esse olhar que... acho que havia um certo medo da globalização acabar com a individualidade, com a alteridade dos países, e não sei se foi isso que aconteceu, né? Por um lado óbvio que existe isso, por isso que eu falei da influência do capitalismo, óbvio que existe isso, mas hoje

chamam de *soft power*, hoje tem uma preponderância da cultura americana no mundo todo. Mas aí entra aquela questão se se trata da cultura americana ou se se trata dos jogos de força, que tiveram nas diversas manifestações, então sempre dialogando com as forças de diversos tamanhos.

Então, eu acho que essa permissividade ela é fundamental, a permissividade não é responsável por perda de identidade, entendeu? Ao contrário, sua identidade só ganha mais força ao se apropriar das outras, ao ser apropriada pelas outras, eu sou a favor da mistura, o que eu vejo do mundo nas minhas experiências, na minha vida, mas o que você vê dos acontecimentos da humanidade, as grandes passadas, a ideia, eu não usaria a palavra progresso porque ela é cheia de outras coisas, mas a própria ideia de humanidade ela é feita dessa mistura, daí que acontece tudo, então a Antropofagia, a Regurgitifagia e a globalização estão falando de mistura, ou pelo menos eu ouço nesse momento como mistura, é que a globalização também trouxe mais uma palavra, a antropofagia está ligada a uma questão cultural, super ampla, e a Regurgitifagia é uma reflexão encima disso, já a globalização está ligada a uma questão econômica inicialmente, e aí posteriormente a uma questão cultural também, então no tocante ao cultural, eu acho que essa mistura é fundamental.

Isso não quer dizer que eu não seja necessário uma série de reflexões sobre como fortalecer a sua identidade, aí entram questões pontuais, você pode falar do cinema, da história do cinema, etc. etc. tem que ter todos esses pensamentos, mas ter esses pensamentos não para voltar, já é encima desse diálogo, não é querendo voltar atrás querendo manter cada um no seu mundinho porque aí você vai para um outro extremo que é fascistóide (fascista), que é então homem branco não se mistura, que é, tomar no cú né? Não tem essa de homem branco, de homem não sei o quê, é a putaria é o que nós somos, o ser humano é essa mistura. (Enviado por sms) “ps: me ocorre agora que peguei leve demais com a "Globalização" e o sistema de exploração geral-global, mas, fica aqui o registro e conto com sua gentileza para retificar em função do contexto”.

Diego Azambuja: Oswald de Andrade parte da sua poesia para propor sua ciência e utopia bárbara tecnizada, do matriarcado de pindorama, a partir da sua poesia telegráfica, cinematográfica, ele se utiliza dessas técnicas e dessas tecnologias que estão surgindo na época dele, dessa industrialização e dessa modernização do país no contexto que se refletem na sua poesia, e eu queria fazer o link com a forma como você cria a sua poesia, como você escreve o Regurgitifagia como por exemplo: insustentável leveza do ser ou não ser aos 45 minutos do segundo tempo é dinheiro não traz felicidade (essa forma de escrita comendo uma frase, justapondo, seria uma poética fágica, devorativa que cria novos sentidos, influenciado por...?)

Michel Melamed: Não tem isso. Existe a partir do momento que a gente inventa, eu tenho algumas suspeitas da ligação, vem do próprio Oswald de Andrade, vem da geração mimeógrafo, mas não é assim que eu vejo, eu não escrevo por formulas, como um manual, não é fruto disso, eu não vou teorizar e daí eu parto para realizar minha teoria, é uma construção que surge de uma maneira de perceber o mundo e de... acho que a única coisa que eu vejo em você lembrar dessa frase é que acho que uma vez mais ela só, de alguma maneira, comprova essas coisas que a gente estava conversando e que eu me identifico com uma percepção do mundo plural. É uma maneira de perceber as coisas que tem a ver com essa horizontalidade da internet.

Diego Azambuja: Antropofagia digital, *Cybernetic cannibalism*, Digitofagia, Coprofagia, Iconofagia, Tecnofagia...

Michel Melamed: Sim, Todos. Próxima.

Diego Azambuja: o que você entende por Tecnofagia?

Michel Melamed: acho que como bem já falamos a lógica da fagia está em tudo o tempo todo na humanidade, especificamente no Brasil em relação a Oswald e ao modernismo brasileiro. E em relação a tecnologia, é isso que a gente falou antes, de que esse é o modelo de funcionamento do mundo hoje, então talvez as tecnologias sejam as ferramentas através das quais a gente está, é Marcuse que falava isso né? Que a máquina é o Poder do homem multiplicado, então é isso, se já tínhamos o poder de fagizar, de nos deglutir e deglutir a tudo, se já é uma característica primordial do ser humano, as tecnologias maximizaram isso, tornaram isso ainda mais presente, acessível e visível. Então Tecnofagia talvez seja o que acontece hoje na internet principalmente, né? O acesso a tecnologia e todo mundo usando delas e se misturando e usando o material do outro e gerando material, etc. através das tecnologias. Digamos que as tecnologias se tornaram a linguagem primordial para a fagia que é a linguagem primordial do ser humano.

Diego Azambuja: Muito obrigado pela entrevista.

Entrevista com José Celso Martinez Correa e Marcelo Drummond em São Paulo, em 06/07/2013.

Diego Azambuja: A minha pesquisa fala sobre a possibilidade de uma Antropofagia Tecnológica e de como diante desse cenário onde se fala de globalização, altermodernidade, mundianização, planetarização, entre outros nomes se insere a atualidade da Antropofagia? Esses Movimentos e manifestações atuais pela internet, o título da minha dissertação é “Macumba Antropófaga como uma manifestação da ciberbarbárie tecnologizada”, primeiro, por essa associação com um espetáculo manifesto, manifestação, e pela cena do tabu do bárbaro tecnizado, em que há uma reivindicação pública, presencial e online, utilizando-se das redes sociais assim como agora, essas ondas de manifestações, em que o Teat(r)o Oficina retoma o espetáculo “Acordes” em capítulos, para manifestar-se juntamente com todos que estão, seja online seja nas ruas, apoiando esse levante.

Marcelo Drummond: Quando eu cheguei no Teat(r)o Oficina, na década de 1980, a ideia era fazer teatro e transmitir pela TV, que era a tecnologia que a gente pensava na época que servia para o que queríamos, que era transmitir os espetáculos. Mas a gente vem fazendo isso pela internet, primeiro em 1992, que fizemos com um canal pela UOL, mas para isso vinha um carro com uma antena enorme que ficava na frente do Teatro Oficina e nós transmitíamos para esse carro, que era equipado com uma ilha de edição e retransmitia direto para o canal da UOL, era direto, e muito mais difícil estruturalmente de fazer porque precisava de toda aquela parafernália, e nem sempre estavam disponíveis. A gente começou mesmo a fazer transmissão, depois de canudos, em que houve a transmissão, mas também foi quase dez anos depois, ou menos, sei lá, um intervalo enorme entre um e outro, o espetáculo Banquete foi transmitido durante um período, mas não era pelo site do Teat(r)o Oficina, era um canal lá, depois você pergunta para o Tommy, começamos mesmo a transmitir direto desde as dionisíacas que foi um teste, e você pode falar disso.

Diego Azambuja: Eu acompanhei a transmissão de Brasília e das outras cidades, assisti e fiz relatórios de como foi cada noite, como funcionou ou não, o atraso entre o áudio e o vídeo, o *delay* entre um e outro, depois fiz o mesmo com a Macumba Antropófaga, transmiti na minha casa e convidei a cada noite algumas pessoas para assistirem, e gravei a transmissão a cada noite, para fazer essa análise, etc. não sei qual era o equipamento que era usado em cada cidade, pois em Brasília foi usada a internet via rádio, não sei qual foi nas outras cidades, mas acredito que o teste das transmissões e a prova disso foi as dionisíacas.

Marcelo Drummond: Em Inhotim não teve transmissão eu acho...

Diego Azambuja: Não.

Marcelo Drummond: A Macumba eu acho que foi o momento em que mais transmitimos, quer dizer, toda noite, com a participação do público online e agora com o “Acordes Manifesto” que transformamos o espetáculo em capítulos. Onde tem a interação com o público pelo chat e pelas redes sociais.

Diego Azambuja: Eu propus ao Tommy na época das Dionisíacas criarmos os ciber-coros, onde a cada cidade que passassem durante as dionisíacas, criassem coros locais que durante o período em que estivessem em determinada cidade, esse coro local atuaria nos espetáculos e quando o Teatro Oficina partisse para a próxima cidade das dionisíacas, esse coro atuaria online de suas cidades durante os espetáculos, mas não foi possível realizar isso na época, as questões técnicas e estruturais eram muito mais urgentes.

Marcelo Drummond: Nós temos tido uma média de 200 pessoas de público online nesse período...

Diego Azambuja: Na verdade você tem duzentas pessoas de público logado, mas isso não significa que sejam mais pessoas assistindo, na minha casa, tinham mais de cinco pessoas assistindo a cada dia, variando para mais e para menos, mas só eu estava logado e aparecendo meu número de ID.

Zé Celso: Como é que faz para ter mais de duzentas pessoas de público, o que é que tem que fazer Marcelo? Por que é que tem essa limitação de público?

Marcelo Drummond: Tem que comparar lá o espaço, é tudo loteado.

Zé Celso: é tudo loteado?

Marcelo Drummond: Lotearam nosso amor...

Zé Celso: Não é possível uma transmissão que tenha assim, infinitas possibilidades de muita gente ver?

Marcelo Drummond: tem, é só pagar para isso. ATÉ 500, até 1000, até trezentos, você vai pagando...

Zé Celso: e é difícil por exemplo conseguir uma associação seja com o UOL, seja com Google, seja com quem for?

Marcelo Drummond: não, eles vivem disso.

Zé Celso: Bem, só sei que acho muito pouco o alcance da nossa internet, apesar de chegar no mundo inteiro, mas só cabem... quantas pessoas? Ou é ilimitado?

Marcelo Drummond: eu não sei ao certo um para um quantas pessoas, mas é assim, você entra no site aí você vê: 300 é de graça, até 300 podem ver, aí depois você paga tanto que pode ser até mil, aí você paga tanto...

Zé Celso: Quem transmite ou quem recebe?

Marcelo Drummond: quem transmite.

Zé Celso: Quem recebe não paga nada?

Marcelo Drummond: ali não.

Zé Celso: mas pode vir a pagar.

Marcelo Drummond: a gente pode fazer fechado também, isso é meu maior sonho, fazer bilheteria eletrônica, eu falava TV a cabo, nos anos 1990 eu falava como é que a gente podia fazer transmissão por TV a cabo? Essas transmissões fechadas, que nada mais nada menos é o que fazem essas óperas, que as pessoas vão para o cinema para pagar...

Zé Celso: o problema é que a gente trabalha em condições realmente precárias, isso é um limite muito grande, é preciso expandir isso, porque se não existe ainda o Teatro de Extádio, e nós viajamos pelo Brasil com alguns prédios Extádios, como também quando a gente foi para Alemanha e transformou o Teatro *Volksbunnen* num prédio Extádio, enfim, fomos até Canudos, enfim, um Teatro realmente com milhares de lugares como o Teatro de Estádio Grego, esse é o teatro virtual também, é muito importante também ter público presente e ter público virtual, aliás, a gente tem já um público virtual, principalmente na Macumba Antropófaga a gente tinha um público que se correspondia muito conosco, durante o espetáculo a gente dialogava com eles, mandaram até umas fotografias obscenas para cena, teve um que mandou o pau dele com ipad com a cara do Roderick, coisas terríveis, mas é maravilhoso isso tudo! Né! Mas eu acho que ainda tem essa limitação ainda, que a gente está vivendo nesse momento...

Marcelo Drummond: Mas é também o seguinte, se atingir um número maior de pessoas, você tem que investir numa certa propaganda, eu não sei, espontaneamente, tipo manifestação pelas redes sociais, manifestação pela indignação, outra coisa é uma peça sendo transmitida ao vivo que dura muitas horas, então espontaneamente, você tem

um público pequeno, que já acompanha, mas para você crescer você tem que investir numa certa propaganda, aí você paga um espaço, e o próprio espaço te dá.

Zé Celso: era para ter uma transmissão internacional com legendas que parece que a gente já está pondo, me parece, né, ou não? Tem legendas em inglês, no Espetáculo Cacilda!!! O ideal que isso seja feito, por aí você expande o Teatro Oficina e torna muito mais fácil a possibilidade de viagens, mais contatos no exterior, com o teatro mundial, porque não há porque isso não ser oferecido para o mundo inteiro. Agora por outro lado, dentro, há todas as limitações, a gente ensaia com câmeras muito fracas, né mas aí nas apresentações é que a gente aluga as câmeras, o que é muito caro, né.

Marcelo Drummond: Mas a qualidade que ainda tem a internet, essas câmeras pequenas tem qualidade para internet.

Zé Celso: Mas nossos ensaios diretos não foram feitos com elas.

Marcelo Drummond: Não. Não foram feitos com elas, porque a qualidade delas ao vivo, não é tão boa, a gente também precisa de uma câmera com uma qualidade melhor ao vivo, porque a imagem, projetada ao vivo ali no ensaio...

Zé Celso: Porque no teatro Oficina, que é uma imensa rua, a Rua Lina Bardi, é preciso mesmo, além do sentido estético de misturar o virtual e o real, tem o sentido mesmo de o espetáculo ser bem acompanhado por todos, porque tem determinadas encenações que se passam fora do alcance de algumas galerias, então isso é importantíssimo também mesmo para o público presente, e agora tendo o espaço do entorno do teatro, que parece que é um espaço que está balançando de novo, que parece que o Silvio Santos retornou, aliás, o intermediário dele o Velucci, retornou a ambição de construir no entorno, parece que tem já um consentimento do IPHAN pré-tombamento...

Marcelo Drummond: do IPHAN não, CONEPHAT.

Zé Celso: Não, disseram IPHAN também, tanto que eu vou à Brasília conversar com a Jurema, porque eles dizem que já tem a autorização do IPHAN e vou no CONEPHAT também, porque é uma pena porque a possibilidade daquele terreno é imensa de fazer um estádio com possibilidades incríveis para as artes, com tecnologias avançadas e cobrar ingressos baratos e reunir muito público e conseqüentemente ser transmitido como o futebol mesmo, que dizer, são utopias, mas utopias que por incrível que pareça, o que a gente produz já merece isso, já está a altura disso, são produtos de alcance universal, e o apuramento que está se ganhando nos trabalhos do Teatro Oficina, não há porquê eles não serem divulgados não só pro mundo inteiro, mas pro Brasil inteiro e em todas as classes sociais, como hoje em dia todo mundo tem uma maneira de acompanhar as coisas pela internet, mesmo no Brasil, e aumenta o diálogo cultural, uma possibilidade importantíssima essa não só de difusão mas de degustação cultural por todo mundo que pode ver, como diria, o teatro pode vir a receber uma influência muito grande diante com isso, isso pode até a vir tomar o lugar da própria televisão, não só no teatro oficina, mas em todos os teatros, aliás eu soube que aquele grupo Centro alguma coisa, que filmou diversos espetáculos nossos, vai colocar algum dos nossos espetáculos na TV paga, soube outro dia pelo jornal.

Mas nós estamos com uma equipe atualmente muito boa, nós temos o Ivan Vinagre, muito informado, ele fez curso de cinema, muito ativo, muito rápido, e agora se encontrou com o Igor que e fazem um trabalho de primeiríssima. Na luz nós temos do Renato Banti, nós estamos com uma equipe de corifeus na tecnologia de tremenda capacidade, agora realmente faltam os recursos necessários para desenvolver e realizar o que se pretende.

Marcelo Drummond: Mas também tem que se pensar além dos recursos que faltam, mas tem que se saber o que se quer. Porque é engraçado o que estava acontecendo aqui antes, eu estava conversando com o Diego e com o Roderick e eu falava para eles que

essa é a realização de um projeto que eu conheci em 1985 quando você falava em transmissão direta pela televisão de Bacantes, e se falava pela televisão, e era esse o projeto, que a gente em 2001 foi conseguir fazer a primeira, engatinhou, depois fez a transmissão dos “Sertões” da cidade de Canudos, BA, de novo, depois fez Banquete, aí depois fez as Dionisíacas, aí tornou uma coisa que é sistemática, que faz parte do espetáculo...

Zé Celso: inclusive estão todos lá no site...

Marcelo Drummond: faz parte dos nossos espetáculos transmitir e deixar lá gravado, como o artista plástico que faz a performance dele, o Helio Oiticica, que faz a performance dele e filma, então o que interessa é o projeto do negócio não é o negócio em si, a escultura caguei, você faz e constrói aquilo ali toda hora, quando quiser com o que quiser, o que interessa é a performance dele ali, isso é o que interessa na paraça do Hélio Oiticica em Inhotim, (#Magic Square 5) na Macumba Antropófaga, é o fato da performance em si, é bonito tudo o espaço, mas é a utilização que interessa, esses artistas que veem desde essa época é o artista que foi influenciado por televisão, rádio, artes plásticas, então meio que o que a gente faz também cai na coisa do artista plástico, do cinema...

Zé Celso: claro, na performance isso é importante, inclusive porque hoje todo mundo tem o sonho da eternidade quer queira ou não queira, e não sei também, essas coisas são muito voláteis, tudo pode sumir de repente numa nuvem que leva tudo... mas de qualquer maneira, por exemplo, os atores da TV, que vão para TV e fazem sucesso na Globo, eles querem eternizar a imagem deles na TV como se faz no Cinema, e os atores de teatro com a internet adquiriram essa possibilidade e revelam as atuações, revelam a beleza dos atores, do Marcelo, do Roderick, das atrizes, da Sílvia, da Camila, enfim, das pessoas todas que estão lá, e a atuação acompanhada inclusive, ela parte de cenas que... Essas equipes atualmente estão fazendo muito bem, porque além de captarem closes, captam também cenas abertas, o público, esses que estão com a direção de vídeo e de internet, o que é muito importante para a performance, inclusive atualmente o público aceita a performance se ao mesmo tempo ele tem uma leitura simultânea, que lembra a novela por exemplo, por isso eu vejo que as pessoas ficam olhando para os atores e as atrizes no vídeo e em cena, que ficam tremendamente bonitos, porque eu gosto muito de trabalhar com gente bonita, sempre gostei... isso é um fator também...

Marcelo Drummond: faz parte, glamour... glamour e eternidade, mas o bonito não é só bonito, porque uma pessoa extremamente feia é bonito... em cena o feio fica bonito...

Zé Celso: é claro, se ela tem talento... Se o monstro... Se o sapo vira príncipe pela atuação brilhante, mas é raro, tomara que apareçam mais sapos, sapos tem muitas... ehehehe. E também, por exemplo, na Cacilda!!!, no segundo Capítulo da Cacilda!!! Tem uma cena, em uma peça do Tennessee Williams, que a peça se baseia em peças que são comidas pela Cacilda e pelo tema da peça, mas tem uma cena Alma na peça do Tennessee Williams Anjo de Pedra, ela é uma puritana, e tem um médico que mostra um mapa, uma aula de anatomia, ele expõe o cartaz de um homem com o interior aberto, e fala aqui tem a cabeça, aqui tem muita fome de saber, aqui tem o coração, aqui tem muito desejo de amar, e aqui tem o sexo, que procria e além de procriar ele mostra o que é o animal humano, sei lá não me lembro muito bem, mas eu queria fazer um órgão holográfico... na leitura que nós fizemos, nós fizemos com o Wilson que é um ator muito bonito, que ficou nú, e se viu essa aula de anatomia muito bem, ele também é muito bom ator, e um ótimo ator fez o médico e Camila fez Cacilda, é uma das cenas mais lindas de toda essa trilogia entre aspas que são os três capítulos de Cacilda três exclamações, a glória do TBC. Aliás, hoje eu tive uma ideia maluca no banho, que eu deveria ter feito isso, do jeito que nós fizemos na primeira peça, nós começamos com a

primeira Cacilda e fomos para última, nessa, podíamos pegar a primeira, do primeiro ato e ir para última que é a semana de 1968, com as passeatas, fazer o primeiro ato no TBC e pular para última nas passeatas, por exemplo, primeiro ato, Cacilda!! Depois Nickbar, ao invés do Nick bar, vai para cena da Ruth Escobar tirando o cinto da castidade que ela usava e convencendo a Cacilda a ir para as passeatas.

Marcelo Drummond: vamos mudar agora?

Zé Celso: Não! A Silvia vai ficar Puta. Imagina, não dá! Vocês acham que a gente muda agora?

Todos: agora, sim, dá sim!

Marcelo Drummond: adorei, isso é uma jogada, ia acompanhar toda a cacilda! Que a gente cortou por acaso... Porque fica muita alucinação, corta de uma coisa para outra, completamente diferente.

Roderick Humeres: Se as pessoas gostarem das duas elas vão querer ver tudo.

Zé Celso: mas a Silvia vai ter que se revirar para fazer isso de um dia para noite, mas se vocês acham bom, vou dar uma olhada nisso. De qualquer maneira, quando eu escrevo e reescrevo em função do que está se montando, eu escrevi essa peça em 1990 e quando ela é montada agora em 2013, nossa, faz muito tempo, então ela é toda refeita de acordo com os acontecimentos, os acontecimentos engolem a peça, então é preciso trazer isso também.

Marcelo Drummond: nossa vai ser uma jogada!

Zé Celso: a gente tem que ser esperto!

Marcelo Drummond: é tudo bem na novela, ou optar por fazer uma coisa do inicio e depois fazer um projeto a novela toda do inicio ao fim...

Zé Celso: A Novela de Cacilda é legal fazer ela também em DVD como foi feito os Sertões, aliás, foi uma proposta que eu fiz à TV Globo quando eu fui fazer aquela novela, mas eles não levaram em conta, porque fiz um discurso outro, porque eu não gosto de novela, propus uma novela com público ao vivo com Cacilda feita por várias atrizes transmitindo a Cacilda inteira, em vários capítulos, e seria sensacional, fazer pela televisão com a audiência que tem a Globo. Eu fiquei lá gravando a novela e aquilo é maravilhoso, a infraestrutura que eles tem lá! Aquilo todo é gasto para fazer uns folhetins que são bonitinhos até, tem uma certa coisa, mas que porra! Não contribui em nada para o crescimento das pessoas, moderniza um pouco, mas deveria ter um espaço na televisão para obras de arte.

Marcelo Drummond: Tem lá o seu papel de educação, de campanha, a novela é uma campanha de educação do povo daquela maneira que eles acham que deve ser...

Zé Celso: Claro! Mas não tem aquele capítulo que tem, ou que tinha o cinema, porque agora também tá difícil, que tinha o espaço para as realizações do Pasolini, do Glauber, enfim, que eram diretores maravilhosos, Buñuel, e mesmo hoje, como aquele filme com o Selton Melo, o Lavoura Arcaica, eu acho que também devia ter esse espaço na TV, espaço para obras de arte, porque não são obras de arte, são obras de entretenimento, e uma educação gradual, restrita, lenta, até o beijo gay sair, não sei se já saiu, demoram décadas... a televisão é uma coisa para prender as pessoas em casa, para elas descansarem e no dia seguinte elas trabalharem, é uma coisa terrível.

Como atualmente eu sou viciado em internet, nem posso falar, mas eu nem tenho celular, eu devia ter celular para eu poder me locomover mais, para eu poder ficar vendo internet de onde eu estiver, mas é muito pequeno, mas tem o Ipad, eu não estou conseguindo saltar esse degrau ainda pro Ipad, eu estou no laptop ainda eu sou antigo demais, mas com a internet...

Marcelo Drummond: o laptop é antigo... o laptop agora é antigo, há dez anos atrás era um artigo de luxo...

Zé Celso: é ótimo ainda, dá para levar, eu opero tudo no laptop, inclusive porque eu tenho uma letra horrível, para mim foi uma salvação poder redigir no computador, eu digito mal, mas de qualquer maneira depois eu revejo, releio e corrijo e fica melhorzinho, eu tenho produzido quase tudo no computador, é impressionante, tem sido uma espécie de... como era a moviola no cinema, é onde eu reedito as peças, escolho, vejo imagens, eu faço tudo, eu trabalho muito com todos esses recursos, agora que eu tomei consciência disso, aqui falando com você...

Marcelo Drummond: a sua entrada no computador foi para escrever Cacilda, que eu tenho certeza que se não fosse pelo computador você não...

Zé Celso: eu não escreveria.

Marcelo Drummond: não, você escreveria a peça, mas não escreveria uma peça de mil páginas, o que deu o computador em você é que você não decora a peça, você reescreve o texto, quando você senta no computador para decorar seu texto, você não decora, você reescreve e faz um texto novo a cada vez, ao invés de ler o papel e decorar e trabalhar o texto e mudar uma coisa ou outra, mas você reescreve continuamente. No Hamlet quando começamos, a gente recortava os papéis e colava no texto e ia mudando o texto...

Zé Celso: mas já tinha internet não?

Marcelo Drummond: tinha computador, internet não.

Zé Celso: era um computador brasileiro dado por aquele político brasileiro que morreu com o Ulisses Guimarães, o Severo Gomes, conseguido pela lei Rouanet daquele tempo, acho que era lei Sarney (bate na madeira). Mas enfim, isso abriu bastante as possibilidades, eu sempre gostei de tecnologia, meu pai começou assim, meu pai começou com uma 16mm filmando, projetava em casa, tinha cinema em casa e tal, eu ia ao cinema todo dia, aliás minha primeira visão das coisas foi o cinema, depois que veio o teatro, quando eu escrevi para teatro, acompanhamos toda a evolução das tecnologias, primeiro veio o cinema que a gente filmava, filmamos o rei da vela, mas a gente filmava pouco em cena, porque era muito caro o cinema, e depois quando veio o vídeo eu me lembro que usava aqueles gravadores de rolo, fizemos algumas gravações inclusive do primeiro Acordes com gravadores de rolo e depois trocamos o equipamento quando comparamos a câmera do Fernando Meirelles ele trouxe de contrabando dois do Umatic, e nós comparamos, e eu carregava aquilo, enquanto o Ivo ia fazendo a câmera, eu carregava aquele gravador pesadíssimo. Depois foi simplificando e teve uma evolução muito rápida, e tá sendo ainda mais veloz, eu sinto que ainda vai acontecer coisas que a gente ainda nem sonha, inclusive com essa revolução permanente da computação ligada à neurociência, essa coisa de criar o cérebro e de repente o cérebro imprimir o que você pensa, de o computador transformar o pensamento em imagem, som, decodificando, fazendo essas leituras, você pode montar quem sabe uma peça, montar A Morta de Oswald de Andrade, com a cena dos robôs, você faz uns bonecos eletrônicos controlados a longa distância e trabalha com atores vivos e robôs, quer dizer, vai ser uma coisa fantástica isso.

Atende o telefone, falando com Ana Tereza.

Diego Azambuja: Eu queria que você falasse, lembrando a Macumba Antropófaga, e ponto a ponto a Macumba como sendo uma transversão do Manifesto Antropófago feito por você, para sua visão, a sua manifestação...

Zé Celso: A nossa né, do Oficina, da orgia toda.

Diego Azambuja: pensar alguns pontos como a relação entre arte, ciência, tecnologia e magia.

Zé Celso: Muito bonita essa observação sua, essa relação e a leitura que você fez da Macumba. Magia, tecnologia, arte e ciência. Exatamente, é tudo isso mesmo, isso é

inseparável. Inclusive com a chegada do Roderick, que é químico e mesmo o Marcelo já trazia com o lado biólogo que ele tem desenvolveu muito o interesse pela ciência. E está presente no Oswald de Andrade desde o início no bárbaro tecnizado, a ciência, a magia, a arte e a tecnologia, poxa, você fez uma síntese maravilhosa desse trabalho e do que nós estamos tentando fazer agora, e me deu uma dica também para trabalhar agora em Cacilda!!! Tá faltando um pouco de magia em Cacilda!!!

Eu estou trabalhando com um elenco grande e uma parte muito inexperiente e em condições difíceis, mas eu quero ver se eu trago mais magia. Magia, importantíssimo isso, por isso que eu quero pular talvez para as passeatas de 1968, para trazer mais atualidade porque a Magia é importantíssima. A magia, a religião órfica que o Oswald diz, porque é a magia que irriga tanto a sabedoria científica, quanto irriga a arte, porque a arte é mágica, a arte em si é mágica, por exemplo eu acho que aquela igreja de Belo Horizonte do Niemeyer, que é belíssima, que mistura barroco com outras coisas, que ela é uma capela de uma religião que é arte. A religião da arte, eu acho essa religião com arte, trazendo o desconhecido, o ator abrindo seu canal para o corpo sem órgãos e transformando as artérias, as veias dele, todo esse processo dele, ontem eu comi uma pimenta e me abriu todo, abriu tudo, eu mudei inteiramente, e depois você pluga isso nas ondas magnéticas e isso tudo se reproduz de uma maneira maravilhosa, agora a própria magia é uma ciência, e a ciência uma magia e uma arte, as coisas estão juntas, para mim essas coisas são completamente ligadas, a alquimia, a alquimia virou a química, e a química virou alquimia com Artaud, o Brecht também fala muito do teatro científico, talvez de uma maneira ainda limitada, mas aberta também, ao mesmo tempo, e a evolução científica que trouxe a evolução tecnológica que trouxe a evolução digital, e que possibilitou isso de ter o teatro digital, por exemplo, quem me dera ter visto as encenações do Shakespeare, que me dera ter acesso a esses arquivos, do Stanislavski, do Meyerhold, ter conhecido os grandes atores da história humana, ficaram os quadros, depois vieram os retratos, depois os filmes, e agora a internet, os filmes já possibilitaram isso, mas não com a instantaneidade do digital, o digital agora permite isso, eu gostaria de ter gravado todas as peças, Pequenos Burgueses, Rei da Vela, etc.

O Rei da Vela pelo menos tem o filme, mas tá demorando muito a ficar pronto, ele está feito mas precisa de uma remasterização agora, tem que ganhar a dimensão do som 5.1 essas coisas todas, a cinemateca estava fazendo isso, mas com essa intervenção burocrática, quando não se tem dinheiro o Estado fica inventando burocracia, a estagnação leva à burocracia, ela obriga você a ficar fazendo papelada, papelada, agora mesmo a Lála Martinez, minha irmã, disseram que ela tem que ser microempresa para poder trabalhar como artesã, porque foi instinto um organismo do Estado que trabalhava com os tecelões e que dava uma carteira pros tecelões. Agora essa carteira não é mais reconhecida e para ela trabalhar no SESC ou em qualquer outro lugar ela tem que ser uma mini empresa, quer dizer, a burocracia é um atraso total em relação à era digital, não só a burocracia mas a própria reforma política que as próprias passeatas provaram que é possível fazer uma democracia direta. Apesar que as pessoas que ficam no computador e entram mais nessas áreas, elas ainda são um pouco limitadas, não existe ainda um grande pensador político na internet.

Inclusive essa coisa que colhe assinaturas, Avast que chama? Que colhe assinaturas pelo mundo todo, parece que estão fazendo um para derrubar a Dilma, eu não faço isso, isso eu não assino. Eu, mesmo com todas as milhares de críticas que tenho a essa gestão dela, ela foi a primeira e única que recebeu manifestantes, no mundo. Uma presidente que recebe manifestantes é porque ela está cercada, ilhada, e justamente porque ela não deixou entrar a cultura.

A cultura na administração dela estava maravilhosamente bem, tinha conquistado um lugar em que a cultura e a tecnologia de ponta estavam presentes, pelo Gil, pelo Juca e houve uma interrupção disso e veio a burocracia no lugar. Parece que o Ministério da Cultura vai fechar e agora parece que vai se juntar com o da educação, maravilha, pois não existe educação sem cultura, educação seja para formar pessoas pro mercado, seja para educação militar, o que existe é a educação inspirada na arte, na magia, na ciência e na tecnologia, isso para mim é quase que uma definição de cultura atualmente. Porque a cultura é inseparável de tudo isso. E é o cultivo do inconsciente, agora está se ganhando o consciente, mas e o inconsciente? E isso que não cabe no consciente? Só passa pelas redes virtuais se tiverem bruxos por trás delas transmitindo a coisa, esse inconsciente, porque o inconsciente é a coisa mais linda que existe, que é o corpo sem órgãos, é o que você sonha, aliás, talvez, possa começar a filmar os sonhos, mas acho que é difícil, acho que é impossível porque, principalmente os pesadelos, eu tenho tido pesadelos que me atingem muito o corpo, são muito desagradáveis pro corpo, eu acordo arrasado como se eu tivesse levado uma surra, tem os parazerosos também, maravilhosos, como quando eu sonhei uma vez com o Glauber Rocha que eu estava percorrendo além de toda a obra dele, toda a obra que ele tinha deixado no inconsciente dele, então eu nadava por varias obras assim desconhecidas dele, que ele tinha deixado e que ele continua deixando, que ele continua produzindo, porque isso é muito grande o inconsciente do artista quando ele capta as coisas do inconsciente. Mas isso nos sonhos vem, e quando a gente cria uma obra de arte vem também. Agora mesmo eu estou trabalhando muito com isso, com o delírio, estou trabalhando o coma da Cacilda e seus delírios.

Mas ainda é difícil porque a crosta heterossexual, patriarcal que domina a composição do mundo, eu acho que a revolução sexual gay ela trouxe um desarranjo total, não é nem puro, tanto dos homens quanto das mulheres, principalmente quando, eu não pretendo fazer isso, mas muitos adotam crianças né, isso é um escândalo, os pais que vivem os filhos gays, isso vira do avesso o sistema patriarcal, porque o sistema patriarcal ele está penetrado em tudo, está penetrado na tecnologia ele está amarrando a arte, ele amarra a magia, ele torna a magia uma igreja, uma religião e vira um bosta, não é nada, é esse sistema patriarcal, heterossexual, etc. esse desarranjo que houve ele está contribuindo muito para desmontagem de tudo isso, mas é uma desmontagem, mas é uma máquina feita em milênios né, e que é muito difícil ela ser desfeita.

Mas acho que a revolução digital ela vem bastante rápida, e acho que os artistas se beneficiaram com isso, com essa possibilidade de expansão do universo dos artistas, acho que isso vai continuar de alguma maneira e eu não sei se vou viver para ver isso, eu realmente adoraria essas experiências com o cérebro e controle remoto, tudo o que se pode fazer com as artes vivas, com as artes cênicas, coma dança, com o teatro, alias eu gosto de misturar, dança, teatro, cinema, novela, televisão, tudo, artes plásticas, quadros, quadros, quadros, cada vez mais eu gosto de fazer quadros, em cena, quadros virtuais, quadros reais, misturando uma coisa com a outra, quadros holográficos, eu acho que Oswald de Andrade, você me lembrou muito bem isso, é o sujeito que começou a ver essa possibilidade da arte na tecnologia, essa relação da arte com a tecnologia, que eu acho que se ele vivesse agora na revolução digital, ele está vivo através de nós todos, é claro, o inconsciente dele está vivo, mas se ele estivesse vivo ele ia adorar essa mídia, ele ia querer devorar tudo isso, como você fala dessa antropofagia tecnológica, antropofagia das mídias, inclusive os Índios dominam essa mídia, a luta deles tem alcançado um nível de coragem, de audácia maravilhosa, quer dizer, eles entrarem no congresso com os ritos deles, é uma coisa que quando você vê isso pela televisão, você vê aqueles senhores de terno e aqueles homens completamente mágicos, cantando,

dançando, você vê que aqueles homens de terno não são nada! Como aquela cena da Morta do Oswald de Andrade que tem aquelas personagens que são ternos que passam andando e não tem ninguém lá dentro, foi chocante essa imagem dos índios, e é provocado pela revolução digital, eles fazem manifestação simultaneamente com os estudantes por causa da internet, quer dizer, é uma coisa muito louca o bárbaro tecnizado, realmente o bárbaro está tecnizado, está tecnizando-se a ascensão deles na riqueza do mundo, e na pobreza do mundo, na miséria do mundo e da sociedade patriarcal, ela está se dando, ela está acontecendo. É impressionante como essas tecnologias estão mexendo demais com eles, porque é impressionante que no mesmo dia haja manifestações de indígenas em todo o Brasil.

Exatamente como todas essas outras manifestações, que também são manifestações que tem uma teatralidade muito forte porque elas vêm ao seu encontro, porque elas vêm de vários lugares, aqui em São Paulo foi de uma beleza impressionante, era uma coisa de alegria nas ruas, porque São Paulo é uma cidade terrível, é trânsito e gente andando sem olhar uma para outra, com aquela rapidez enorme e de repente aquelas multidões chegando, vindo de todos os lados e interrompendo o trânsito, aquela coisa linda, e tem uns que querem chamar os militares para botar ordem, você vê muita gente na rua falando isso, um horror, mas você vê também que a população aceita isso, porque isso foi conquistado, porque cada tecnologia revoluciona todas as revoluções humanas, isso Marx já falava, e a tecnologia digital traz as revoluções plugadas às revoluções humanas mais importantes que foram e são as revoluções ligadas ao próprio corpo humano, ao indivíduo humano, ao poder do indivíduo humano, isso eu acho importante, o indivíduo plugado no coletivo e plugado no corpo sem órgãos. Agora a arte pluga ele exatamente no universo, claro, inclusive com as viagens espaciais, com isso tudo, a arte e o mundo virtual podem ir muito mais longe, vai acelerar muito esse processo de comunicação com o universo.

A própria astrologia ela ganha uma atualidade muito grande porque você começa a realmente pensar na influência que tem os astros, pode ser que não seja nada disso que veem no horoscopo, mas que existe uma influência, é claro que existe, quando nós vimos num final de tarde em noite de lua cheia na praia de carneiros a lua chegando a maré mudou completamente e a gente viveu um outro tipo de aquário energético. Assim como acontece com a lua acontece com o sol, as diferenças dos dias com sol ou sem sol, o sol está presente mesmo que ele não está, e os outros astros, a gente começa a ter uma percepção dessa física individual concreta desse universo, desse corpo em relação com o universo, no universo, o que é uma maravilha essa percepção nova, e essa percepção ela vem principalmente cutucada pela arte, com a amante tecnologia, a amante ciência e a amante?

Diego Azambuja: Magia.

Zé Celso: Essa é a mais importante de todas, porque a magia vai mais depressa que tudo. E é por isso que têm que dar um fim às guerras das drogas né, essas ervas sagradas, essas químicas ancestrais, porque, a maconha liberada pode abrir muitos espíritos, os alucinógenos, como aconteceu com nós todos nos anos 1960, abrir a percepção das pessoas para tudo isso que está acontecendo. Essa guerra às drogas, além de matar muita gente, ela tira uma possibilidade de mídia, meio, médium, porque as coisas que a natureza dá, elas são mídia para nós, aquelas plantas não tem lá atoa, se você pega um cogumelo e come o cogumelo, ele está transmitindo uma inteligência, a inteligência dele, se você fica um tempo olhando para uma planta, ou respirando um perfume, ela transmite coisas impressionantes, ela tem seu próprio computador, que você percebe muito mais ainda com os alucinógenos, quer dizer, é o admirável mundo novo, do Huxler.

Diego Azambuja: No processo da Macumba Antropófaga eu coloquei como título da dissertação como sendo uma manifestação da ciber-barbárie tecnizada, isso foi em 2011, e eu vejo que com o momento de agora, com todas essas manifestações, e com as montagens da Macumba, em Inhotim, no Oficina, em Parati, vários pontos do manifesto de 1928 de Oswald de Andrade foram atualizados por nós nessa montagem...

Zé Celso: é porque é uma leitura oposta feita pelo Lobão, o Zé Miguel fez um texto sobre isso.

Diego Azambuja: Mas como colocar a Antropofagia, com e na atualidade, através dessa Manifestação, manifesto...?

Zé Celso: O Rei da Vela, quando a gente fez pela primeira vez foi um manifesto, nós não sabíamos, foi exatamente o que aconteceu comigo na semana passada quando eu fiquei estudando essa situação toda, eu fiquei dois dias tentando escrever um texto, mas eu vi que a única maneira que eu podia exprimir tudo era fazendo Acordes, do Brecht e então decidimos fazer em três dias e fizemos e foi maravilhoso. Falei, é igual ao Rei da Vela, um manifesto, o manifesto da arte, ele se exprime, ela se exprime muito melhor do que o manifesto redigido, não o do Oswald que é um manifesto esperto, para quem sabe ler, é um manifesto feito em gotas, em pílulas, mas essas pílulas elas são explosivas, dinâmicas, elas tem um poder assim transatômico, um poder que cada palavra tem múltiplos sentidos e remete a diversos... tanto que hoje além de ser um texto belíssimo, uma poesia lindíssima, é uma poesia que você pode pegar cada palavra dela e fazer links com a internet e você vê todo universo que aquele manifesto apresenta, e que o Lobão não soube ver porque ele ficou na superfície, nas palavras né, eu não li, mas você me falou coisas, o Zé Miguel me falou coisas e escreveu sobre o livro dele, eu não li, nem quero ler. Mas é a superfície, é a incapacidade da interpretação múltipla das coisas, esse patriarcalismo esse machismo da interpretação única da realidade, e a internet ela dá essa realidade, ela possibilita isso, por exemplo, se você quiser fazer isso, eu acho maravilhoso, ir a cada palavra e remeter a tudo que ela diz respeito, em cada sentença e todos os links possíveis.

Eu comecei a fazer isso quando eu fiz o manifesto que está no site, eu trabalhei muito com a internet, pequei as coisas que o google tem que falta muita coisa, e outras coisas que eu consegui de outros lugares, e fui montando o manifesto todo ilustrado com todas as remissões que ele traz, imagens e tal. É uma coisa que é projetada, para agora, para sempre, é para eternidade. Quando o artista é bom, quando o artista é plugado, ele se pluga com a eternidade, ele se pluga com a magia, ele se pluga com o corpo sem órgãos, e quando ele se pluga com o corpo sem órgãos ele está na eternidade, ele atinge uma coisa tipo uma fruta, pode evoluir e ficar melhor ou pior, sei lá, é uma composição que traz essa simplicidade da eternidade, (...) bom, se eu morrer, outra pessoa estará sentindo e essa pessoa sou eu, qualquer pessoa é uma pessoa num certo sentido, então foda-se, não adianta isso, eu estou tomando também por alguém que já foi e que está aqui em mim, agora, ou sei lá onde, eu não sei muito bem o que eu acho da eternidade, mas eu sinto a eternidade muito presente, que é o eterno presente, aqui agora da eternidade, que nós estamos chegando hoje, com essas palavras que você trouxe sobre a Macumba, depois eu queria que você me mandasse essas palavras e essa pergunta que você me fez, me inspiraram muito, faz de novo essa pergunta.

Diego Azambuja: a pergunta é no sentido de como o espetáculo “Macumba Antropófaga” de 2011 atualizou o manifesto Antropófago de 1928, e a atualidade da antropofagia?

Zé Celso: Mas o que falta é o que você disse, falta Oswald de Andrade no mundo da ciência, da arte, da tecnologia e da magia. Porque todas as revoluções digitais vão sendo comentadas de uma maneira muito superficial, muito pragmática, muito utilitária, sem

inspiração, falta poesia dessa nova tecnologia, falta o poeta dessa nova tecnologias, os poetas múltiplos dessa nova tecnologia, que por enquanto ela está muito careta né, principalmente nos blogs, nossa, como tem coisa de ódio! Ela também tem essa possibilidade, ela expande muito essa energia do ódio, do ressentimento, nossa senhora! O que aquele ato na PUC despertou, eu estou sendo até processado. E as imagens que fizeram minhas, eu estou jogado numa privada, umas coisas assim, o Chico Buarque já tinha feito disso, alias foi uma das melhores coisas que eu vi o Chico fazer e a risada que ele dá é maravilhosa diante do ódio.

Mas eu acho a Antropofagia é uma filosofia que ainda vai ganhar cidadania mundial porque é uma filosofia da exportação, porque os índios são os nossos primitivos, os índios acho que no mundo todo são antropófagos, vendo bacantes eu vejo que o mesmo ritual do bumba-meu-boi é o ritual das bacantes com Penteu, e o grande chamado folclorista Câmara Cascudo, ele diz que o livro dele é um livro realmente de mitologia, porque folclore é considerado uma palavra de sentido pejorativo, mas ele dá o sentido mítico. E o sentido mítico vem da origem humana, e a origem humana, o DNA da humanidade ele persiste, então a humanidade, os animais, as plantas tem um DNA trabalhando aí ele traz uma sabedoria muito grande, e a Antropofagia, o Oswald de Andrade teve a humildade desse retorno ao primitivo, porque ele foi um homem formado em cultura francesa, escreveu duas peças em francês, tinha uma cultura toda ocidental. Maluquinho ele descobriu os índios brasileiros, tupi or not tupi e ele relinkou ao passado, que foi isso que aconteceu em 1967, com a montagem do Rei da Vela, porque nós relinkamos o teatro aos rituais indígenas, africanos, aos rituais da macumba, à tudo o que acontecia nas rádios, a música pop, internacional, tudo isso fazia parte do teatro, porque o teatro era muito branco, ocidental e racionalista, e 1967 é um marco porque Oswald de Andrade chega em cena com o Rei da Vela e relinka a Antropofagia, e com isso toda a nossa geração, os baianos, Caetano, Gil, Hélio, Glauber, todo mundo foi pros primitivos também, começaram a descobrir a potencia do índio, da cultura primitiva, e começaram a descobrir a natureza e os astros e tudo. Teve uma revolução que até agora não foi compreendida, nem a Tropicália, as musicas do Caetano, por exemplo, é uma música que para você receber ela também é muito ampla, não é qualquer pessoa que está capacitado a descobrir a grandeza de teatro, uma pessoa que esta plugada, porque os versos deles remetem a muitos significados, do Gil idem, do Glauber, uma geração que com tudo isso descobriu a universalidade, não é exportação, não é brasileiro, a gente virou internacional, a gente esta no mundo, mesmo que não esteja do ponto de vista da aceitação do hemisfério norte em relação ao hemisfério sul.

O que dá na geração de internautas a mesma percepção da geração da tropicália, a mesma universalidade. Essa nova geração, revolucionou inclusive a fotografia no teatro, porque de repente começaram a aparecer fotógrafos excelentes, que fotografam de ângulos diferentes dos outros, como o Leander, a gente começou a ver diferentes visões diferentes, o que via de fotografias dos nossos trabalhos, são maravilhosos, e isso vai influenciando em todo, quer dizer, é uma mudança mesmo de percepção, de sensibilidade e que não é captada, pela oligarquia do teatro fazenda ainda, do teatro que está ainda no tempo do império, colonialista completamente, o teatro Real brasileiro é um teatro que vive de importação de peças sobre relação humana, um teatro completamente pequeno burguês e burguês, ligado a decadência europeia, não está plugado na ascensão dos trópicos e do mundo todo, não só dos trópicos, do mundo inteiro, também esse negocio de dividir o mundo em dois pedaços não esta com nada.

Diego Azambuja: obrigado pela entrevista.

Entrevista realizada com Jarbas Jácome em Brasília, DF, em 17/12/2013.

Diego Azambuja: estou fazendo uma pesquisa sobre a exposição da 3M Tecnofagia e sobre o conceito de Tecnofagia num sentido mais ampliado, partindo da relação entre Arte, Ciência e Tecnologia num viés Antropofágico, e gostaria de entrevistar os participantes para perceber como vocês percebem esse conceito. Primeiramente gostaria que falasse sobre a sua obra “Crepúsculo dos ídolos” (2008), por que fazer parte de uma exposição que tem como conceito essa tecnofagia, essa antropofagia tecnológica e qual a relação do seu trabalho com esse conceito?

Jarbas Jácome: “Crepúsculo dos ídolos” é uma instalação que quando eu tive a ideia de fazê-la, eu nem sabia o que era uma instalação, entendeu? Eu era um estudante de computação que estava terminando a graduação e percebi que a placa de captura de vídeo que eu estava usando para querer usar a webcam na verdade, eu poderia usar essa placa de captura de vídeo para distorcer a imagem da webcam, e percebi que poderia fazer isso com a imagem de um canal de TV, de uma TV. E vi o pessoal que fica fazendo trabalhos de arte, podia usar isso para distorcer uma imagem de uma TV, de uma rede.

E daí veio da ideia do “Crepúsculo dos ídolos” que são cinco TVs e um microfone no meio e quando elas estão ligadas na Rede Globo, e eu escolhi a Rede Globo porque ela é o principal canal de *broadcasting* do Brasil, que é um centro mandando paras pontas, e aí quando você fala no microfone distorce a imagem da Rede Globo na hora em que estiver passando pela instalação e dependendo do horário e do dia segundo a programação, se for 20hs, na hora do Jornal Nacional, vai estar lá o Willian Bonner, só que vai distorcer nas cores do crepúsculo, depois, ao invés da imagem da Globo, vai aparecendo a sua própria imagem.

E para mim é um trabalho que é muito mais um anúncio do que uma denúncia. Para mim era uma empolgação na época, ali, em 2006 de um novo modelo que agora esta se concretizando, que as pessoa estavam passando, as crianças pelo menos, cada vez menos tempo em frente à TV e cada vez mais tempo em frente ao computador, seja um computador desktop, ou seja, pelo celular. Ou seja, do fim de um sistema de um ponto mandando paras pontas, de uma inteligência no centro mandando paras pontas que estão ali só para receber para um sistema de rede e de produção de material. E o nome “Crepúsculo dos ídolos” é um pouco isso, de Nietzsche, o que é a liberdade? “É a vontade de ter responsabilidade por si próprio”, então, assim, para mim é muito o momento com o que a gente está vivendo. E no final do livro ele fala “mas e os novos ídolos? Quem serão os novos ídolos? Que se vai bater com o martelo nos velhos ídolos, novos ídolos aparecerão, sempre”. E esse trabalho fala dos novos ídolos também que seriam essas novas formas de manipulação através de rede sociais por exemplo, então basicamente é isso que o trabalho significa para mim.

No caso da exposição Tecnofagias, a Giselle Beiguelman já gostava muito desse trabalho desde a primeira vez que ela viu em 2009 no Rio de Janeiro, e ela ficou impactada com disposição das televisões, com a coisa do... eu me lembro que ela me falou da coisa meio anos 1980 que tem o trabalho, uma coisa meio Kitsch a coisa toda, a TV com as antenas e ao mesmo tempo com uma mensagem forte, e aí ela vê dentro desse contexto do que ela chama de Tecnofagias, que você esta estudando, que seria... eu me lembro que ela ate usou um termo que eu achei interessante, que a gente era uma galera que não ficava deslumbrada com as modinhas novas com essas marquinhos bonitinhos do tweeter, que é a onda.

Diego Azambuja: o capitalismo fofinho, que ela chama.

Jarbas Jácome : é , exatamente isso, o capitalismo fofinho, e a gente coloca isso em questão, reflete criticamente sobre isso, e aí eu me identifico com essa visão dela, foi um experiência interessante ter 5 TVs ligadas na Globo no meio do Tomie Ohtake, foi meio diferente, tinha o pessoal do Gambiólogos que tinham um painel super estranho ali, e isso quebra um pouco com a lógica, e ao mesmo tempo no meio da exposição conhecer um dos irmão Ohtake lá e ter uma conversa legal e ele gostou do trabalho, e ao mesmo tempo, o mais engraçado é isso o que me deixou em crise também, a própria rede Globo cobrindo o evento e colocar no Jornal nacional e milhões de pessoas viram o trabalho com um discurso, distorcido né, óbvio, a rede Globo se apropriou do discurso do trabalho, eles não são idiotas né, eles sabem que é um trabalho que é uma crítica ao modelo deles de uma inteligência na ponta, mandando pro resto por *broadcasting*.

Foi muito interessante isso, porque me colocou em crise, para mim, foi legal fazer esse trabalho, mas, ta, legal, vamos lá, não sei se ele vai chegar só até aí, foi o máximo e ironia ele ser transmitido para 5 milhões de pessoas no Brasil inteiro, mas será que minha raiva, meu grito foi... Porque qual foi o meu sentimento que veio para fazer o trabalho? Foi raiva. E será o que o grito foi um grito na tempestade? AAAAAAAAAAAAAAAAAA... e esse grito chegou em 5 milhões e já virou um assovio talvez? (risos) Um cantarolar do Jornal Nacional... Então é isso, para mim isso tudo é interessante, mas não sei se teve um efeito tão megalomaniaco quanto eu tinha de exposição na hora de fazer o trabalho.

Diego Azambuja: Eu entendi que você concorda com essa proposta da Tecnofagias, mas o que você entende por Tecnofagias e como isso se dá em relação a seu próprio processo de trabalho?

Jarbas Jácome : Tinham os Gambiólogos, o Dirceu Maués, de Belém, que são visões assim que... é óbvio que isso não é só do Brasil, a gente tem essa coisa, mas é obvio que todo mundo tem isso, né? Nos EUA também você tem o Nicolas Colins que é um acadêmico, mas que tem o *remade eletronic music* que é uma gambiarra atrás da outra, mesmo sendo nos EUA com acesso a tudo, a mais equipamentos que a gente, só que eu concordo que existe uma tendência maior de alguns de colocar isso na linguagem, de ironizar, o Fernando Rabelo também é um dos caras que mais fazem isso nos trabalhos dele.

Acho que essa tecnofagia o sentido de que a tecnologia, infelizmente a tecnologia que eu aprendi, que é essa técnica de programação, ela não foi criada no Brasil, ela foi criada nos EUA, eu programo em C++, quem criou o C++, uma cara que trabalha na TIT hoje em dia, na época ela estava na Downlabs que depois virou a TIT, então assim quase tudo vem de fora, então é como se a gente chega e tenta utilizá-las de uma maneira que elas não foram programadas, que elas não foram planejadas para ser usadas, no contexto do Brasil e você tem consciência da sua história e da sua identidade, vamos dizer assim, você vai colocar isso no seu trabalho intencionalmente inclusive.

Então se a gente for pensar a Tecnofagia, pensando da Antropofagia para cá, é muito uma pegada dessas, uma classe média brasileira, como foi uma classe média lá na semana da arte moderna, que teve acesso, teve acesso a muita coisa, que se apropria, só que no nosso caso, no meu caso, por exemplo, é completamente Naif, né?

Eu vim da computação, jamais imaginei que ia expor, que ia fazer parte de uma exposição de arte no Instituto Tomie Ohtake, por isso tecno, de tecnofagia, porque a fagia que a gente está fazendo, o que a gente está comendo, e reprocessando é a tecnologia, é a ciência, e questionando a separação mesmo, de por que isso também não pode ser considerado arte? E esta sendo mesmo, aos poucos está ocorrendo essa quebra de barreiras, não é mais sustentável, não tem mais como manter essas barreiras hoje em dia, então eu acho que é muito nessa linha mesmo, reprocessar ao nosso modo as

tecnologias de domínio, agora é claro, a própria Giselle fala da pretensão que é a de considerar a Tecnofagia como... mas é o recorte dela, é isso, a curadoria é um jogo de afetividades, é um jogo, arte é um jogo, e ela escolheu essa espécie para jogar no jogo institucional da arte, a gente se conheceu no instituto Sérgio Mota que é uma instituição, Tomie Ohtake é uma instituição, a própria 3M é uma empresa, uma instituição, e isso tudo tem que ficar evidenciado, que é um jogo, e eu fui lá para jogar também, e assim vai, estamos jogando.

Diego Azambuja: Você falou que na verdade você entende essa Tecnofagia partindo da utilização dessas tecnologias que vem de fora e como reprocessa e utiliza-se delas no contexto local, brasileiro. No catálogo da Exposição quando você é questionado sobre o que entende por Tecnofagias, você responde: “São para mim processos de tentar experimentar conhecimentos científicos em ferramentas tecnológicas de software para coisas ‘inúteis’, porém divertidas, como distorcer a imagem capturada por uma webcam gritando ao microfone. São também escolhas orientadas pela busca de um visual mais parecido com a realidade da maioria dos brasileiros e uma forma de apropriação das limitações das tecnologias digitais como linguagem” (BEIGUELMAN, 2012:64).

Jarbas Jácome: Massa, perfeito, bem lembrado. Quando eu falo assim que primeiro essa parte para coisas inúteis. É interessante isso, porque, por exemplo, se eu ficasse na caretice padrão, de estar num laboratório frio, cinza e tal branco, como esse lugar aqui, (Museu Nacional) num laboratório de computação da UFPE, com ar condicionado geladão, e no momento que eu descobri que dava para distorcer a imagem da TV com a placa da TV, mas o que eu estava querendo era a webcam, mas para usar a webcam eu tinha que usar a placa de TV, porque na época não tinha USB, no momento ali, tinha uma webcam RCA, que tinha que entrar na captura, e ali se eu fosse pensamento de cientista da computação caretica, que era o esperado do papel que eu estava cumprindo naquele momento que era de estudante de ciência da computação, seria absolutamente de descartar essa ideia, ah isso é coisa de maluco, negócio de distorcer TV para quê? Que a atitude que a maioria, que um técnico, um tecnólogo, a maioria das vezes... quer dizer, a maioria eu estou exagerando, muitas vezes ele vai fazer até por pressão mercadológica ali, de fazer o serviço dele ou do cientista de publicar o *paper* dele ali. Só que não eu cheguei e vou experimentar, eu tinha uns amigos malucos ali, o Mabusí do Recombo, inclusive Mabuse foi o cara que apresentou o Chico Science pro Fred 04, tinha me chamado pro Recombo já, então ele já tinha aberto a minha cabeça para essas coisas, eu mesmo a música, para mim era a música, só que ali o cara tinha aberto minha cabeças para artes visuais também, para esse tipo de maluquice para gente.

Eu ainda me sinto bem cientista da computação, eu ainda me sinto um graduando de ciências da computação que vai ao centro de artes para diversificar, para conhecer mais gente e tal, até hoje acho que me sinto um pouco isso, mesmo estando agora professor num centro de artes, tanto que meu doutorado vai ser em computação ainda, porque eu acho que eu quero puxar a computação e trazer para arte, está entendendo? Construir junto com a arte, computação é na arte. E aí assim, para mim é isso que acontece, quando o cara decide e naquele momento em que ele escolhe, não, isso é inútil, mas vou experimentar, porque vai expressar a minha raiva, entendeu? Então é inútil no sentido técnico, mas no sentido afetivo e emocional é muito útil, e para mim sinceramente, mesmo que a Globo tenha distorcido tudo, para mim foi uma sensação de vitória ter o trabalho sido exibido no Jornal Nacional.

Diego Azambuja: e esse inútil como uma “forma de apropriação das limitações das tecnologias digitais como linguagem”?

Jarbas Jácome: Isso aí é muito interessante, porque eu comecei a participar desses eventos, teve o Sérgio Mota, o prêmio que eu tinha ganhado também, e comecei a

conviver com esse pessoal e entender melhor o que é a arte, o meu professor de informática e sociedade Clilton Galama, disse uma vez, ele era professor de informática e saiu e foi ser professor no centro de artes, de escultura, na UFPE, ele é impressionante de como ele mobiliza a gente da emocionalmente e afetivamente na computação, ele fala o seguinte, que arte é você trabalhar com restrições da linguagem, é você criar sua linguagem a partir de restrições, é obvio que você não pode representar a coisa exatamente como ela é porque você tem restrições no símbolo, as regras, tudo isso, aí o artista usa as regras, quebras as regras, brinca com as regras para fazer a própria linguagem e isso consegue acontecer quando a pessoa entende, ou seja, quando a coisa chegou pro público, e a pessoa entende. E aí o que eu descobri é que o que me interessava no caso da computação era... e eu comecei a pensar: então eu sou artista? Então eu sou mesmo, mas por que eu sou artista? Qual a minha linguagem então como artista? Qual o meu interesse então?

Aí eu descobri que era exatamente isso, na computação há os “caretas” na computação, caretas entre aspas, porque as vezes a gente chama o cara de careta e ele é menos careta do que muita gente, mas que essa galera da computação mais pesada, da computação gráfica, eles querem superar os limites da computação, eles vão à Hollywood, eu entrei na computação porque eu queria trabalhar em Hollywood, quando eu era mais pequeno, 12 anos, eu vi Jurassic Park e fiquei maluco, é superar os limites da tecnologia, é fazer algo extremamente realista, que o cara olhe assim e não é tecnologia, é real! Entendeu? Então, ou seja, superar os limites da matemática, da tecnologia. E eu não!

Eu descobri que a minha tara, o que me dá tesão é o contrário, é evidenciar os limites. E como é bonito, apesar dessa limitação, como é bonito, a gente pode usar para ironizar e evidenciar esses limites, esses limites que já foram colocados pelo próprio Alan Turing quando ele provou que o computador não pode provar tudo, porque a matemática não pode provar tudo dela, ele evidenciou esses limites e cravou a primeira adaga na matemática, é o primeiro cara a matar, a iniciar o processo de morte da matemática nesse sentido da matemática platônica, da matemática que vai conseguir representar e explicar o mundo. Alan Turing foi o primeiro a dizer que não. Ele fazia matemática, e ele teve que inventar o computador teoricamente, para dizer que a matemática não conseguia provar tudo, e ele deixou de fazer matemática para fazer computação. Tanto que hoje o “prêmio Nobel” da computação, digamos assim, o nosso ídolo na computação é Alan Turing. Um gay, que morreu por ser gay. O pessoal da computação já tem assim essa pegada, eles estão um pouco mais a frente mesmo nesse sentido de certos... quando eu digo isso eu digo do pessoal que está fazendo computação mesmo, ele tem certa abertura já.

Diego Azambuja: Já que você não vê mais esses limites entre Arte e ciência, que seria institucional apenas, vou te perguntar a relação entre Arte, ciência, técnica/tecnologia e magia?

Jarbas Jácome: Legal a pergunta, vou começar com magia. Primeiro, tudo bem ficar falando que tecnologia é magia, desde que seja magia consciente de que dá para fazer a mágica, de que qualquer um pode fazer aquela mágica, que seja magia como quando uma criança que pai chega lá depois e explica, que o irmão mais velho chega lá e fala como funciona, aí vira outra coisa, de magia, de uma coisa de não entender, vira vontade de fazer também, para mim é isso, porque senão mistifica a coisa, fica uma coisa mística, esotérica e tal, não, aquilo ali é muito complexo, é mágico, é uma coisa absurda, a gente nunca vai entender, não, isso eu não gosto. Isso é tecnolatria, o Flusser fala, idolatria do texto, textolatria, e eu comecei a chamar isso de tecnolatria, idolatria da tecnologia, que é um texto também, entendeu? O computador da Dell ele está trazendo a ideologia da empresa Dell nesse objeto técnico, então para mim é isso.

E arte cara, eu estou cada vez mais perdido assim com relação à arte, e ainda bem que todo mundo está, ainda bem porque é massa isso, ainda bem, porque a arte acaba sendo a mais radical de todas as áreas nesse sentido, porque você chega no Spa das artes lá em Recife, em 2007, e chama um estranho da computação para fazer a abertura de uma evento que já tem uma legitimação nacional e tal, eu insistindo que eu não sou artista e eles insistindo, venha, a gente quer, isso aí que você faz para gente é massa, isso aí é uma abertura que o pernambucano tem. Paulo Brusky, pega um cara como ele, a galera não tem essa paranoia, ah não isso não é arte, isso é arte, não, não sei, é ao contrário, chega aí cara, isso é interessante, agrega valor, tá me mobilizando afetivamente, traz aí seu trabalho, gostei, como é, então, vamos ver aqui? Chega aí com a gente. Pronto, para mim é isso a arte, nessa linha aí eu estou dentro. Pode me chamar que a gente vai lá. Nessa arte.

E tecnologia para mim é brincadeira, é um jogo também como a matemática e também gosto de jogar. A técnica é a parte para mim que é quando você está com a mão na massa, é a mão na massa, no sentido das horas que você passa fazendo aquilo, você está desenvolvendo a sua técnica, fazendo, fazendo, fazendo e pensando, é tecnologia, não adianta só técnica, tem que ter a reflexão.

A ciência é um jogo também, que as regras são ditadas, combinadas nesse jogo de uma maneira que se pretende mais rigorosa, para uma comunidade, ainda assim é um jogo, costume dizer que minha religião é uma ciência. Mas ainda é um jogo.

Diego Azambuja: Antropofagia hoje?

Jarbas Jácome : antropofagia extrema no sentido de acerto de contas, hoje a gente está num momento de acertar as contas, chega de não encarar os problemas de frente, das pessoas, dos outros, dos meus principalmente. Começa logo comigo mesmo, meu irmão o quê eu sou? Que idiota que eu sou, que otário, por que eu sou assim? Crítica entendeu? É isso, então vamos, se é para comer, e a antropofagia é para comer os outros, vamos comer a gente mesmo, vamos começar comendo a gente mesmo, criticando a gente mesmo, para comer os outros de sobremesa, é isso.

Diego Azambuja: Sobre o Brasil: “A cultura ‘popular’ está sempre presente em meus trabalhos. Não por acaso coloquei o nome de Vitalino em minha segunda instalação, em referência ao mestre artesão pernambucano. Usar nomes de livros de Nietzsche em minhas obras e ler esses livros depois que as obras estão quase prontas está muito próxima da mania de nordestino, como diz nosso querido Tom Zé, de falar com prazer do que não conhece”(BEIGUELMAN, 2012:64).

Jarbas Jácome: Foi tudo o que eu fiz nessa entrevista né? (risos) é massa isso cara, Isso é uma coisa boa, positiva dessa galera de arte e tecnologia. A minha relação com eles foi interessante porque eles não me esnobaram, e eles fizeram isso por causa do meu conhecimento técnico, e mesmo tendo só esse conhecimento técnico eles não me reconheceram como um bitolado, um cara que mesmo tendo esse conhecimento técnico também sai da casinha, também vai ver o que está acontecendo do lado e eles reconheceram isso entendeu? Então achei massa essa relação, então tem uma coisa que o Mabuse me falou uma vez que um compositor brasileiro leu um livro de Nietzsche e compôs uma música, ele falou isso porque eu estava colocando título das obras com livros de Nietzsche, teve o Crepúsculo dos ídolos, o Humano, demasiado Humano e tem um outro, que não sei se vou fazer ainda, eu estou vendo se eu vou fazer mesmo ou não. Que aí eu fecharia a trilogia Nietzscheana. Aí meu amigo programador disse, amigo, você está com muita tendi Nietzsche. É muito isso, acho que é muito inspirado em meu pai mesmo, meu pai que é um figura assim.

Diego Azambuja: Muito obrigado pela entrevista.

Entrevista realizada com Raquel Kogan em São Paulo, em 05/07/2013.

Diego Azambuja: Bom primeiramente vou falar um pouco sobre a pesquisa que é a relação entre arte ciência e tecnologia num viés antropofágico, o título provisório é por uma vertente tecnofágica nas artes na atualidade, como título provisório, para verificar se é possível afirmar que exista um vertente e por isso estou buscando inicialmente os artistas que participaram dessa exposição, que é o núcleo da tese, onde surgiu o conceito-chave da pesquisa, além de outros artistas que se relacionam com o tema antropofágico.

Raquel Kogan: O meu trabalho na exposição Tecnofagia é um trabalho que já tinha sido exposto no Sesc São Carlos, foi um trabalho encomendado por eles e a Giselle Beiguelman com o conceito da exposição Tecnofagias achou que o trabalho caberia dentro do conceito. O trabalho eu vou te descrever, é um trabalho sonoro, uma instalação interativa sonora, chama XYZ, na qual o público (individualmente) sobe numa balança, o teu peso é capturado, tem um sensor cardíaco, que coloca o seu dedo e ele captura os batimentos cardíacos e tem um sensor de altura. Esses três elementos são interpretados por um computador como uma sonoridade, o batimento cardíaco dá o ritmo, o peso dá o grave e o agudo e a altura, o timbre. O que a gente não tem é a harmonia. Ele era um grande banco de dados com 30 instrumentos que eu dividi em pequeno, grande e médio, foi difícil dividir nessas categorias porque a divisão é muito conceitual, é o que eu dividi na minha cabeça, porque pequeno, por exemplo, pode ser pequeno instrumento ou grande som, então as vezes você tem um pequeno instrumento com um grande som, então esse arranjo na minha cabeça foi um pouco complicado, mas por fim peguei por tamanho, pequeno eram instrumentos pequenos, médios eram instrumentos médios e grandes, instrumentos grandes, indiferente do som, então por exemplo pode vir uma pessoa magra e muito alta e ter um som pequeno, porque pode ser uma harpa com som dedilhar.

Nessa implementação no Instituto Tomie Ohtake, tinha uma sala muito cumprida, eu notifiquei toda a cenografia da primeira implementação que tinha toda uma especificidade com cadeirantes e deficientes visuais, que era essa a proposta do Sesc de São Carlos, e fiz como se você fosse um regente de várias caixas, você tinha oito caixas, cada um entrava numa caixa e esses sons iam se sobrepondo até oito pessoas, aí a nona, caía a primeira caixa e entrava na primeira, então você tinha uma música atonal as vezes, as vezes não, tinha uma música agradável, apesar que eu adoro música atonal, eram os momentos que eu mais gostava, enfim, e você estava encima dessa balança olhando essas caixas em diversas alturas, como se elas fossem a orquestra e você tivesse regendo.

Eu não sei se a Giselle falou o que ela pensou sobre cada projeto em relação ao conceito, porque a gente não chegou a conversar sobre isso, porque na verdade houve o convite, e a loucura da montagem, então a conversa entre a montagem e o que ela pensou, porque ela escolheu esse trabalho, fica difícil de dizer, seria mais fácil você falar com ela. Mas acho que no sentido de você ter vários dados e esses dados se transformarem numa sonoridade.

Diego Azambuja: Por que fazer parte de uma exposição que tem um conceito como esse? Claro, ela escolheu o seu trabalho, que já existia e fez referência direta com o conceito Tecnofagia, que era o conceito que ela estava criando. Mas por que aceitar fazer parte de uma exposição que tem como conceito Tecnofagia? O que de tecnofágico você vê no seu trabalho, ou nessa obra especificamente? Porque a antropofagia é o tema principal, não?

Raquel Kogan: A antropofagia seria comer o homem, certo? Nós estamos comendo dados dele, e transformando ele em música, é a altura, o peso, o batimento cardíaco, e transformando em outra coisa. É lógico que, é engraçado, eu tive uma experiência uma vez com um trabalho em que um mesmo trabalho estava em duas exposições absolutamente diferentes, uma era totalmente política e a outra era um *copy and paste*, e o trabalho se dava aos dois conceitos, um trabalho não é só feito para uma exposição, para um conceito, tanto que ele já existia, ela já existia dentro da minha cabeça quando o Sesc me chamou. Claro que essas leituras são as mais variadas, mas nesse sentido da antropofagia de você pegar esses dados que já existe e transformando eles outra coisa, já dialoga com o conceito.

Diego Azambuja: Quando eu terminei o mestrado eu estava usando o conceito de tecnofagia porque eu já tinha conseguido algumas informações e textos da Giselle no site dela, o desvirtual, até aquele momento da minha defesa ela não havia definido, e agora quando ela já definiu, no site e no catálogo da exposição, em que diz ser “o encontro entre a ciência de ponta e a ciência de garagem” (BEIGUELMAN, 2012:10).

Raquel Kogan: O meu trabalho tem um pouco dos dois, porque o software foi desenvolvido e poderia ser considerado uma ciência de ponta, ele foi todo desenvolvido para isso, é um software customizado, a gambiarra existe num mecanismo de medida de ritmo, que é aquela coisa hospitalar que te dá o batimento cardíaco e o nível de oxigênio do corpo, que a gente desmontou e foi a parte mais complicada, pois ele começou a ser feito no verão e esfriou, e ele enlouqueceu, porque no frio as veias diminuem e ele tinha que dar um valor só, então ele ficava passando, vamos supor de 90 91 92, 90 91 92, até acertar o batimento, e o computador não conseguia coletar os dados, então isso enlouqueceu toda a programação, então tivemos que abrir o equipamento e adaptar ele, o sensor é um sensor normal, e a balança tem uma leitura direta para o computador, e um dado que tinha uma saída direta para o software, tinha uma interface que juntava tudo isso que também era customizada, então a gambiarra, tipo *low tech*, seria a gente ter que lidar com esse equipamento já existente e ter que adaptar e transformar ele de alguma maneira, e isso foi sem querer que a gente descobriu que teria que fazer, porque o tempo mudou, e são esses parâmetros as vezes que você não sabe que vai se deparar, são os acasos que acontecem na execução. Existem acasos da montagem, existem acaso com o público e existem acasos da produção, e por um acaso a gente pegou isso, senão teria sido um problema grande, porque quando a pessoa subia na balança, demorava 10 segundos, mas os 10 segundos não era para juntar todos esses dados, porque a pessoa tinha que parar encima da balança para gerar um número, então esses 10 segundo era um problema com a balança, a gente não tinha como saber depois de tudo junto o que tinha acontecido, era difícil definir onde estão os problemas num circuito complexo desses, e descobrimos que foi um problema climático. E além de desmontar e fazer essa alteração nesse aparelho, e na programação também uma alteração, que o primeiro número que apareceria era o número... a variação do ritmo era muito pequena para pessoas sentirem, se você ouvir os trechos separados, você consegue, mas dentro de todos os dados que você ouvia naquele momento simultaneamente, era difícil saber se entre 90 91 92, não havia diferença, então a gente fixou o número também na programação, mas a gambiarra foi mesmo nesse aparelhinho, o que acontece muito no nosso trabalho de arte e tecnologia, a gente tenta utilizar coisas de prateleira, modificadas pro nosso problema, muitas vezes isso é impossível, então você cria do zero o hardware, mas em geral o hardware você tenta adaptar o que tem no mercado.

Diego Azambuja: A problematização dessas áreas: Arte, Ciência, Técnica/Tecnologia em separado e depois suas relações. Então a primeira, Arte.

Raquel Kogan: Arte para mim é artéria, aí e com você. (risos) Eu sou Arteira, uma mistura de arte, de brincadeira, do jogo, do lúdico e artéria.

Diego Azambuja: ciência.

Raquel Kogan: estudo.

Diego Azambuja: técnica/tecnologia

Raquel Kogan: instrumentos.

Diego Azambuja: arte e tecnologia.

Raquel Kogan: ferramentas das minhas artérias.

Diego Azambuja: arte digital se existe diferença.

Raquel Kogan: não, não acho que exista diferença, arte digital são mídias digitais estamos lidando com mídias digitais, quer dizer, a tecnologia pode ser desde um pincel, que é um técnica, pois foi desenvolvido aquilo, teve um estudo para fazer, teve ciência, teve tudo isso, mídias digitais e tecnologias, eu não estou usando pincel, já usei muito, mas já fiz gravura, que tem toda uma técnica, e uma técnica que não se modificou, se você ver Goya, é um filme super interessante, e você continua fazendo gravura do mesmo jeito.

Diego Azambuja: O XYZ especificamente traz algo que me interessa é a relação do corpo com as tecnologias.

Raquel Kogan: Então, não são todos, mas grande parte dos meus trabalhos, quando eu comecei esse trabalho, existiam muitos trabalhos em que a interação não estava presente em todos, também estava se testando muito as técnicas, mas você falando e eu pensando agora, acho que a interação existe em quase todos os trabalhos, então foca uma coisa meio que é esse caminho. Então se limpou muita coisa, mas acho que muita coisa que você tem que interagir, mesmo que seja só apertar um botão, ou só a presença do seu corpo, mas eu estava pensando assim, o “Ponte”, que é um trabalho meu e da Lea Van Steen, tem a relação com o corpo, “Memo_ando” também tem, o “Reler” também tem, o “XYZ” também tem, então na verdade acho que tem, eu ia dizer que não tem, mas tem, todos tem mesmo, de alguma maneira. Eu acho que esse ativar, o que é muito importante para mim [e que você olha pro trabalho e ele te olha e esse momento é único, se você entrar no XYZ como existem 30 instrumentos, vai ser difícil se repetir esse momento, e somado com todos os outros sete que passaram por lá antes, compondo essa música corporal então esse momento sonoro é único, no ReleR existe toda uma movimentação sonora na sala que ilumina as pessoas, então o momento sonoro é único também, o “Reflexão”, que foi meu primeiro trabalho, dependia da movimentação das pessoas, da cor da roupa, você carregava o trabalho em você, porque você se transformava em sombra no trabalho e o trabalho aí nas suas costas, e esses são momentos únicos, eu costumo dizer que o trabalho é um só mas são vários porque depende dessa interação entre o participantes, naquele momento, então se transforma nesse olhar de mão e contramão.

Diego Azambuja: Antropofagia hoje?

Raquel Kogan: (bebe-água) bebi água! Kkkk, sei lá! Nossa teria que ler mais sobre o conceito de antropofagia e pensar bem. Difícil né, você não acha?

Diego Azambuja: eu não, kkkkkkkkkkk, vocês que são os antropófagos tecnológicos. Mas me vem sempre isso, pois o conceito que a Giselle propõe da tecnofagia, ele traz diversos problemas, no sentido, de problematizar e questionar esse olhar sobre as tecnologias num viés antropofágico.

Raquel Kogan: Eu me lembro que ela me fez uma pergunta quando ela me convidou, ela disse: você acha que seu trabalho seria diferente se você morasse em outro lugar? E a resposta que eu nem sei se está no catálogo ou não, é que eu não acho que meu

trabalho tenha uma brasilidade, mas quem sabe tenha, eu nasci e vivo e me formei aqui em São Paulo. Puxa vida eu não consigo responder essa pergunta.

Diego Azambuja: Então, a próxima pergunta sobre a Antropofagia em relação ao discurso da Globalização, Mundialização, Planetarização, seja qual for o termo ou a nomenclatura que se queira usar, apesar de serem alternativas para uma mesma questão, e alguns artistas e teóricos como o Gerardo Mosquerda e a própria Giselle me questionaram dizendo que a Antropofagia fala de um discurso que está associado ao nacionalismo. No entanto, no catálogo a Giselle pergunta a vocês Tecnofagia?

Raquel Kogan: (risos) eu não me lembro, não lembro nada

Diego Azambuja: Sobre Tecnofagias: “De tudo um pouco” (BEIGUELMAN, 2012: 86).

Raquel Kogan: é, mas é de tudo um pouco mesmo, por isso no trabalho tem de tudo um pouco, tem a tecnologia de ponta e a gambiarra.

Diego Azambuja: E quando ela pergunta sobre o Brasil você responde “sou uma artista brasileira sem problemas de língua e linguagem” (BEIGUELMAN, 2012:89). Nesse sentido a sua resposta dialoga com a quebra dessa noção de um nacionalismo, por exemplo, a minha leitura da Antropofagia, do discurso antropofágico, problematizaria o nacional, não fala do nacional, essa relação do eu, no local, em relação ao mundo, em relação ao global.

Raquel Kogan: Nesse sentido eu posso te falar de como as pessoas vêem o meu trabalho fora, é completamente diferente em cada país. Tem uma coisa do universo corporal que eu sinto diferenças, não sei se é educação, a relação com o corpo. “Reflexão” foi um trabalho que eu levei para a Espanha e para a França. A Espanha é muito parecida conosco, já os franceses tem um respeito pelas obras de arte, e esse tipo de trabalho não precisa ter esse respeito todo, essa distancia, não é para ser respeitado, você tem que ir lá e usar, experienciar, aí você vai ver o que é, ficar olhando de longe, não esta sendo usado, não esta cedendo ao propósito, então, eles tem esse respeito, ficam atrás e com o tempo começam a relaxar, mas devagar.

Já o “Água”, um trabalho, meu, do Leo e da Rejane Cantoni, que inundamos a entrada do prédio, foi para Holanda, é um trabalho que você tem que entrar, pisar, sentir o que acontece no seu corpo e olhar o que acontece na arquitetura enquanto você se desloca pelo espaço, os caras não entram, as crianças se jogaram, eles colocavam o pezinho e saíam, é uma relação com o corpo e com o trabalho totalmente diferente, então quando eu falo que eu não tenho problema de língua e linguagem, se não lá soa assim, mas os trabalhos, que também não tem, quando entram em outra cultura, são usados de outra maneira, mas também não tem certo e errado, eles são usados de maneiras diferentes, por hábito, por costume. Na Holanda, as pessoas demoravam um pouco, mas depois entravam, teve uma pessoa que dançou que era dançarina, então tinha uma relação com o corpo diferente, assim como as crianças, mas os adultos e pessoas mais velhas tinham um certo receio... como na França, que as pessoas ficavam encostadas na parede observando, que é uma coisa mais de observação, nós somos mais táteis, eu tenho um vizinho que fala que a nossa mistura é a mais perfeita possível que tem a África que é mais essa coisa do corpo e tem os portugueses que é uma coisa mais do cérebro, então juntou essas duas coisas nesse nosso país tropical e virou isso, então é uma relação diferente. Eu acho que tem uma particularidade sim, bom eu estava falando dos trabalhos, mas os trabalhos podem ser mostrados no mundo inteiro, como eles serão digeridos é que vem a questão. Eu acho que essa é uma questão, a digestão da antropofagia, acho que esse é o problema, talvez pensar a antropofagia no corpo do público seria uma questão. Não sei se te trouxe mais um questão, mas depois que você faz o trabalho ele não é mais seu.

Eu gosto muito de ficar observando, aprendo muito do trabalho e das pessoas, então eu tenho um retorno, eu vou muito, observo, converso, me enriquece essa relação com o público. Como ele esta usando, de que forma o trabalho esta sendo visto, por exemplo, as perguntas que me fazem aqui no Brasil, não me fazem em nenhuma parte do mundo, então, o XYZ entrou um senhora que estava fascinada com o trabalho e ela me perguntou: esse é meu som no universo? E eu disse a ela, não, esse é o som que eu fiz pegando os seus dados, peso, altura e batimentos cardíacos, mas não é seu som no universo. Mas ela insistiu, mas então é meu som no universo. Ela precisava de um sim, então eu disse é, esse é o seu som no universo.

Diego Azambuja: Eu prefiro pensar que aquele era o som do universo, é mais poético.

Raquel Kogan: Então, a maneira como a pessoa digere o trabalho... (pausa) eu acho que você pode olhar também esse outro lado, os artistas fazendo, a gente mostrando, curadora pensando, mas e aí, esse público que está lá como é que ele digere tudo isso? Tem diferenças.

Diego Azambuja: você traz uma inversão, uma tecnofagia não do artista e das tecnologias, entre as linguagens, mas de uma antropofagia do público, uma tecnofagia do público, de como absorvem essas linguagens, essas obras, essas tecnologias envolvidas, de como seria essa antropofagia feita pelo público.

Raquel Kogan: Porque na verdade assim, são experiências que eu tenho com os meus trabalhos, se a antropofagia é “comer”, existe um processo, é abrir a boca, mastigar, digerir e eliminar, é legal pensar conceitualmente nisso, são várias etapas, por exemplo, tem um trabalho meu e da Lea Van Steen que é o Ponte em que existe uma projeção que não significa absolutamente nada, são pessoas andando, ida e volta, e você tem que olhar através de uma interface que é um vidro, e você vê essa imagem que é uma projeção, do outro lado do vidro, como se ela tivesse estivesse interagindo com o espaço, e nós montamos na Telefônica em Buenos Aires, e teve um senhor que veio, só olhou o vídeo, e a Lea disse, não, olha lá o vidro, ele não olhou, ele voltou no dia seguinte, trouxe pessoas, e só olhou o vídeo, ou seja, ele não viu o trabalho. Entendeu? Os trabalhos a partir do momento em que você coloca o corpo dentro de um trabalho, em que você não está só se colocando em frente a um quadro, a uma foto estática, as relações mudam e essas relações dependem muito de como funciona o teu cérebro, eu faço um trabalho que não tem bula, mas tem caminhas, se as pessoas seguem outros caminhos, ela vê de outro jeito, a gente podia dizer que são interpretações, mas não são interpretações, porque o cara não viu o trabalho, ele viu o que ele quis ver, o que ele teve vontade de ver e não adiantou a gente avisar, olha o trabalho é isso tudo, ele gostou só daquilo que ele estava vendo entendeu? Acho que essas relações são muito interessantes, por isso eu gosto de ficar vendo, e gosto de observar exposições de outras pessoas também, como é a montagem, como a pessoa montou, porque ela montou daquele jeito, como é a circulação, como as pessoas estão interagindo. O que você tinha antigamente, quadros pendurados na parede, as pessoas estáticas em frente a eles, ou na Mona Lisa que você ficava se movendo de um lado pro outro, para ver se era verdade que aqueles olhinhos estavam te seguindo, e era o máximo que se tinha como interação.

Então a partir do momento que você coloca todos os seus sentidos, quer dizer uma pessoa que observa um quadro podia estar com todos os sentidos atentos, mas hoje você precisa de todos os seus sentidos, são ferramentas que estão a sua disposição, você come pelos olhos, pelos ouvidos, pelas mãos, hoje seus sentidos são mais requisitados, você ficou mais multi, multi-tudo. É complicado o seu tema, quando você pensa esse conceito acho que tem muito do comer, a boca mesmo é solicitada, você tem que ver o “Memo_ando”, é um trabalho meu e da Lea Van Steen, quando eu fiz o reler eu filmei as pessoas, no primeiro dia de gravação eu vi o movimento das bocas, e eu achei super

interessante, primeiro que se você conhece uma pessoa, você reconhece ela só por isso (mostra a região da boca, queixo) e eu decidi com a Lea gravar isso e depois ver o que faríamos com essas imagens. E gravamos as bocas de diversas pessoas falando. Aí o Lucas, do Arte Móvel chamou a gente para fazer um trabalho com celular, e resolvemos fazer um trabalho com esse material que chama “Memo_ando” que é memória do jogo e o jogo da memória, então no monitor, ou com o celular ou com o teclado numérico, você tinha todas aquelas figurinhas fechadas com números e você escolhia um número, dava enter e abria uma boquinha que falava uma meia frase, pois nós pegamos as frases e dividimos no meio, e quando você acertava as duas “meias bocas”, ou seja a boca correspondente a primeira, a tela ficava grandona e falava a frase inteira. Na tela ao lado, todas as escolhas que já tinham sido feitas como se fossem um grande texto sem fim, que tem sentido ou não, com todas as boquinhas falando simultaneamente.

Diego Azambuja: E esse vídeo tem no seu site?

Raquel Kogan: Tem sim, no meu e no da Lea, é bem legal, tem texto e tem tudo. E essa coisa da boca, do movimento da boca, o mastigar, o falar, e o sentido da antropofagia, se for dividir o que significam as palavras seria comer o homem, nesse sentido.

Diego Azambuja: Mas interessante quando você traz o público, e o corpo do público, e essa percepção de corpo inteira, é pensar a antropofagia para além da boca, acho que temos que rever inclusive essa noção localizada da antropofagia, pois hoje é uma antropofagia de corpo inteiro, com todos os sentidos, em níveis diferentes de realidades, porque a gente está conectado, plugado em vários níveis, absorvendo e sendo absorvido o tempo todo e numa velocidade acelerada, então a antropofagia pensada hoje, é muito atual e problemática, por ser tão amplo os níveis de absorção mútua, e é importante rever a antropofagia como uma questão que problematiza e questiona essas relações, diretas e mediadas que se apresentam como parte do cotidiano.

Raquel Kogan: Mas ao mesmo tempo ele fica pequeno também, porque a gente está tudo isso, mas algumas características de nacionalidade ficam. Então eu acho que tem uma coisa geral que nos une que é a rede, você está conectado com todas as informações, o que tá acontecendo no Egito, na Síria, na Turquia, em todos os lugares, você se mobiliza por todos esses lugares, mesmo não estando lá, você está mobilizado, você está participando de alguma maneira, mas as características de nacionalidade, elas permanecem, mesmo não sendo nacionalista, existe algo de muito forte, hábitos, as maneiras de ser e de ver o mundo. É como chegar num lugar que você nunca foi e que você não sabe as regras do jogo, então primeiramente você tem que ficar observando, olhando, eu, por exemplo, acabei de ir para Polônia, meu país são poloneses, eu estive em Varsóvia que é uma cidade grande, eu achava que eu conhecia todo mundo na rua, que era tão familiar, tão presente na minha forma de ver o mundo, e eu não sabia que seria assim por causa dos meus pais, os dois são poloneses, falavam polonês, foi uma relação com um país que eu nunca tinha ido, muito interessante e estranha...

Diego Azambuja: um estranhamento e uma familiaridade, o estranhamento veio da familiaridade.

Raquel Kogan: um estranhamento de querer cumprimentar as pessoas, porque elas pareciam com alguém que eu conhecia, que no fundo eu não conhecia de verdade, mas tem uma coisa forte que vem do lugar que você mora, da sua origem, meus pais são poloneses e eu nasci no Brasil, eu não esperava isso.

Diego Azambuja: diante desse relato, vou retomar a antropofagia, porque eu acho que esse é um questionamento que a antropofagia e o discurso antropofágico traz em relação ao local e ao global, ao mesmo tempo em que fala dessa brasilidade que por si só é múltipla e fala de uma relação com esse global, conectado, que nos torna ainda mais

permeáveis em nossa própria constituição, você me diz, eu nasci em São Paulo, meus são poloneses, eu sou brasileira, tenho essas características, meu trabalho é visto de diversas formas dependendo do contexto em que ele é apresentado, pensar essa sensação de familiaridade e de estranhamento quando você está aqui e quando você vai para fora se reconhece, se talvez as redes ampliam essa sensação, ou a própria cultura brasileira tão rica de referências de povos e línguas do mundo inteiro, São Paulo é isso, e a antropofagia surge nesse lugar, nessa cidade, eu ando por aqui e fico rindo. Eu venho de um lugar onde existe uma colônia japonesa onde as crianças aprendem português e japonês desde cedo, tem árabes, turcos, gaúchos, indígenas, quilombos, fora que faz fronteira com Bolívia e Paraguai, meu avô fala tupi-guarani e minha avó era gaúcha, e eu sou essa pessoa, que uns acham que eu sou judeu, e não tenho nada de judeu. Quando eu chego lá, as pessoas falam comigo em inglês, e diante de tudo isso, de toda essa complexidade de referências e influências eu tento resumir-me, entender-me, simplificar, dizendo, eu sou brasileiro, que talvez seja ser tudo isso mesmo e ponto. Entender-me como essa multiplicidade é afirmar, eu sou brasileiro. Como você vê isso e diante disso como falar de antropofagia?

Raquel Kogan: eu vejo tudo isso como enriquecimento... enriquecimento não só meu, mas dos outros, não vejo como gordura, como excesso, como algo que não serve, eu sou uma pessoa muito curiosa, sempre vejo isso como enriquecimento, por exemplo, eu estava no FILE no rio e fiquei observando um casal, o cara estava de saco cheio, ele não queria estar lá, e a mulher adorando, conversando, mostrando, falando, e ele sempre fechado, cara fechada, aí eles entraram no meu trabalho, e eu entrei junto, pensei, preciso ver o que é que vai acontecer. O cara não queria nada, ele não queria estar lá. Eu acho que tem pessoas que não enriquecem em nada, estão fechadas, totalmente de mal com a vida, agora você ir a uma exposição ou se deparar com um trabalho na rua e parar para olhar, em alguma coisa, eu espero, senão as artérias devem para serem cortadas nesse momento e a arte não serve para nada, e eu espero, não que transforme cara, aí é um desejo profundo demais, mas que tenha criado um desequilíbrio naquele momento para ele, isso já basta, mesmo esse cara teve que subir vários andares ouvindo a mulher falando para ele, alguma coisa quem sabe ficou nele, que nele tenha percebido naquele momento. Eu acho que alguma coisa enriqueceu, o estranhamento é um enriquecimento, reconhecimento, eu adoro quando as pessoas detestam o meu trabalho, porque eu acho que é muito bom, acho mais interessante essa relação, nossa odiei, é perturbador de alguma forma para pessoas, você falar que eu odiei é bom, não é ruim, então acho que sempre seja pro bem seja pro mal, é enriquecedor, e fazer uma pessoa parar, entrar, com ingresso, sem ingresso, ir a uma exposição, ir olhar o cenário, seja em qualquer parte do mundo (...).

Diego Azambuja: (risos) De forma alguma, porque eu acho que essa frase “eu não tenho preconceito de línguas nem linguagens, é de uma coragem e de uma disponibilidade de abertura e de permeabilidade que é muito enriquecedor mesmo, usando as suas palavras, isso fala diretamente, com o que eu leio, como entendo, com o que eu falo sobre o que é a antropofagia para mim, e nesse caso, coloco mesmo um recorte bem pessoal sobre o tema que é imenso e complexo e não se resume ou restringe a uma leitura única, porque senão eu o empobreceria e talvez anularia seu poder devorador e transformador, como as outras pessoas leem a antropofagia, to enriquecendo o meu olhar buscando saber como os artistas que participaram da exposição Tecnofagias vêem o conceito de antropofagia, lêem o conceito de tecnofagia, do Oswald de Andrade e além da Giselle Beiguelman que cunharam esses conceitos, assim como o Zé Celso que tem uma leitura própria da Antropofagia e que acaba também assumindo ou se tornando autoridades no tema, então quem são essas outras

peessoas que estão pensando ou nem pensando mas fazendo antropofagia atualmente e que talvez não tenham um comprometimento ideológico como a própria Giselle que diz que a Antropofagia não dá conta de abarcar ou se universalizar assim como o cubano Gerardo Mosquerda, etc. Não fechar dizendo existe uma vertente tecnofágica e funciona assim, e assim que tem que ser, como um modelo ou fórmula, porque senão empobrece o conceito e o poder revolucionário que ele tem em si sem deixa fechar-se ou definir-se, expandindo-se e absorvendo e retransformando-se continuamente. Então eu pensei preciso conhecer quais são essas Tecnofagias, no plural, como o título da exposição, quais são essas antropofagias tecnológicas ou tecnolórgicas como eu falo no meu mestrado? Seriam vertentes ou versantes? Versar, versos, versões,

Raquel Kogan: e não é só a gente que vê diferente, as pessoas recebem esses trabalhos de maneiras distintas, dentro de todas essas possibilidades que existem do que ela já arquivou, das experiências que tiveram, como ela recebe, como ela vê a vida, já passa por esses filtros que já são únicos. Você faz a mesma pergunta para todo mundo, elas já são diferentes, não existe uma verdade, isso que é o mais lindo, melhor, nos meus trabalhos é isso também, eu tento, quer dizer, existe esse momento único da criação, único de quando você está vendo o vivenciando a obra, mas quando você vai descrever o trabalho para outra pessoa ela pode te dizer, será que era o mesmo trabalho, eu vi de forma diferente, então os acontecimentos são diferentes por causa da presença dessas pessoas dentro, então uma coisa vai misturando à outra e faz essa massa.

Diego Azambuja: Obrigado pela entrevista.

Entrevista realizada com Rejane Cantoni e Leonardo Crescenti em São Paulo, em 04/07/2013.

Sobre arte contemporânea e arte digital:

Leonardo Crescenti: Falando de arte em geral, arte é arte, sem discriminação de técnicas, tecnologias ou meios de produção, tudo converge para arte, tudo é um meio de expressão e de comunicação entre o criador e o usuário dessa obra, seja ela interativa seja ela contemplativa, da maneira que for. Hoje essa conversa começa com o conceito de arte e tecnologia, hoje a gente está mais atento a essa questão da arte digital ou arte contemporânea. Mas o que é a arte hoje sem o digital? Ela praticamente não existe. Obviamente que existem artistas que usam o pincel, a tela, a pedra, e hoje a gente tem essa riqueza de pessoas que trabalham todos os de modos. Mas se você vai para uma fotografia que é uma arte, mas não necessariamente é uma arte digital, mentira, hoje em dia 99 % das câmeras são digitais, a parte vem da produção que é digital, a obra pode parecer analógica, você não precisa ter pixels rolando, números na obra para ela ser digital, a produção que é digital. Na nossa produção a gente parte de um conceito, a gente foi construir uma obra interativa, uma escultura chamada interativa, imersiva, cinética e a gente parte de um croqui, de um esboço num papel, lápis e caneta num papel, é analógico, mas também a gente trabalha no computador, trabalha em 3Dmax, autocad, a gente faz cálculos, faz planilhas, quer dizer todo o processo é digital, a gente não pode escapar disso, a tecnologia digital está aí, é uma ferramenta a nossa disposição, a gente não precisa nem ter isso como objetivo, nem isso como preconceito. Na verdade é mais uma ferramenta, é mais um pincel que a gente usa.

Rejane Cantoni: Acho que é legal comentar o exemplo do “Túnel”, que é uma obra menção honrosa ARS eletrônica, ele é um túnel feito de alumínio, porcas, parafusos, molas, etc. No ano passado essa obra estava exposta no FILE, Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, e a repórter que nos entrevistou perguntou, Rejane, mas isto é um projeto para um festival como o FILE? E eu respondi: obvio que sim, porque fato, o objeto distanciado, ele é um objeto mecânico, ele usa alavancas, ele usa princípios da mecânica, mas é uma obra que não poderia ter sido realizada sem a os recursos da computação, ele é todo cortado por máquinas, o corte é controlado por máquinas, é cortado a laser, é cortado a jato de água, os parafusos são feitos sob medida, as molas são feitas sob medida, então por trás do projeto, o pensar do projeto e a forma de realização do projeto, ele é híbrido, a gente usa todas as ferramentas que o homem já possui nos nossos projetos. Na verdade eu acho que essa discussão sobre a relação entre arte digital e a arte contemporânea existe mais como um posicionamento político, na verdade um posicionamento político e econômico. O que acontece é que se a gente pensar em um personagem como Leonardo Da Vinci, este é um homem que não se perguntava se ele era cientista, artista ou tecnólogo, é um pouco o que nós fazemos, nós não nos perguntamos que estratégias estamos usando para realizar um projeto. O que a gente se pergunta é qual é o meio mais eficiente, mais acessível e mais economicamente viável dentro das estruturas que a gente opera para realizar uma ideia que a gente tem. Então, neste contexto, para gente não faz a menor diferença, a gente opera arte digital, arte contemporânea, ciência e tecnologia, a gente não tem e nunca tivemos essas fronteiras, apesar de sermos nomeados artistas na área digital ou área tecnológica, porque a gente manipula muitas ferramentas.

Leonardo Crescenti: Na verdade o porquê e como a gente manipula essas ferramentas dependem do que a gente quer, quer dizer, se eu quero um trabalho e ele precisa ser em metal, vou buscar alguém que corte metal, vou procurar uma programação, vou procurar esse material que me vai ser fornecido por alguém, se é madeira, se é água, se é plástico,

que dizer, tudo vai depender, vou adaptar a técnica ao meu objetivo, eu não vou ficar preso à técnica. **(TECNOFAGIA?)** Essa ideia de que o artista digital tem que fazer tudo digitalmente, quer dizer, não posso mais fazer um risquinho com a mão? A gente tem que ter liberdade para criar, não precisa estar preso, a gente não precisa criar barreiras para nós mesmos. Tem muitas maneiras, se eu quiser me deslocar daqui para ali, eu posso ir caminhando, eu posso ir de skate, posso ir de carro ou de bicicleta. Vou escolher a forma, a forma mais confortável, mais prática, mais econômica, é claro que a gente tem que pensar em economia, claro que a gente podia pensar e fazer trabalhos extremamente caros, mas ninguém vai pagar por isso. Que instituição vai ter esse dinheiro? A gente não vai ter esse dinheiro, então a gente vai ter que ir se adequando, qual teu melhor resultado com o melhor preço, né? A gente tem que pensar nisso também, e velocidade e o que é factível? A Rejane sempre quer uma ponte de 50 metros que possa andar uma multidão e ela tenha um milímetro de espessura.

Rejane Cantoni: Flutuando no espaço (risos)

Leonardo Crescenti: A gente tem que se adequar à realidade, então ela sonha e eu trago para realidade. Nosso universo é de adequação com a criatividade embutida.

Rejane Cantoni: Além disso, tem a questão de que instituições nós operamos? Hoje em dia nossos times são híbridos. A gente opera com equipes que vem diretamente da indústria até artesãos. A gente elabora a equipe de trabalho em função do desafio que a gente se colocou. Agora o grande truque, institucionalmente, quando eu me lembro do primeiro trabalho que a gente fez em 1997 na pinacoteca foi um marco, porque o povo da arte digital e da arte e tecnologia, liga para gente e pergunta: poxa vocês vão colocar uma obra digital, de arte e tecnologia, na pinacoteca? Por isso é um marco em termos de quebra de fronteiras, derrubada de uma parede. Da mesma forma nós somos artistas que a gente expõe em todos os lugares, festivais de arte contemporânea, ao FILE, que são projetos que tem um pouco mais de atenção para esse tipo de pesquisa que a gente elabora.

A outra questão, por trás há outra questão muito interessante de abordar é a seguinte, o nosso tipo de discurso, de projeto que a arte e tecnologia vêm elaborando e tem desenvolvido é incluir o corpo do homem, isso não é um privilégio disso, mas artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica introduziram o corpo e a percepção que é também resquícios de uma escola, que é a Bauhaus, que vem um pouco antes, que introduz o corpo humano na história, quando você faz isso você facilita muito a tua relação e o teu discurso com o público, porque está desenhado tamanho, então qualquer pessoa, quando a gente desenha uma obra uma pessoa de cinco anos ou um senhor de oitenta, uma pessoa que pesa 30 quilos e uma que pesa 200 quilos, desfruta da experiência da obra, porque ela está desenhada para isso, porque a gente já desenha pensando em todas essas variáveis.

Então o que acontece é que a gente de um público, de uma audiência, de um interator, que está incluído, ele não precisa estar iniciado, que foi um dos problemas da arte moderna, as pessoas precisavam estar iniciadas para entender o branco sobre o branco, do Malevich, você tem que entender o contexto em que aquela pintura aparece, para saber por que aquele discurso se sustenta num museu importante. Tanto que as pessoas falavam, mas isso eu também poderia ter feito.

O tipo de trabalho que a área de arte e tecnologia desenvolveu dos anos 1950 para frente incluiu o homem, inclui o aparato perceptivo humano, ela é desenhada quase como uma interface, então o que acontece, nós temos público, temos muito público, e isso obviamente interessa também à arte contemporânea, ou ao setor da arte contemporânea que excluiu durante muito tempo a pesquisa em arte e tecnologia. É incrível, às vezes que nós paramos no meio da rua, que é a história da arte pública, a gente saiu no

“Caderno cotidiano”, enquanto que o Estadão nunca nos cobria, por exemplo. Nós somos artistas que não apareciam nos meios tradicionais de divulgação da arte contemporânea, mas de repente quando a gente tem esse acesso ao público, com duas mil, três mil pessoas num trabalho, ou filas que passam pela avenida paulista e descem pela galeria inteira da FIESP, descem escadas nobres, isso vai para o jornal, óbvio. Então essa é uma das questões que a arte, que a pesquisa em arte e tecnologia nessa junção com a arte contemporânea pode acrescentar a arte contemporânea.

Essa é a questão política e econômica para essa divisão entre arte digital e arte e tecnologia, a divisão é óbvia, quem vai colocar na sala da casa um túnel de 6 metros ou um Cubo de 3m por 3m?

Leonardo Crescenti: tudo é uma questão de dimensão.

Rejane Cantoni: colecionadores tem menos que colecionam obras digitais, que como é que ele vai manter isso? Elas ocupam muito espaço, é pro corpo humano caber dentro, não é mais uma coisa que eu faço em volta mas uma coisa que me contém, então nós estamos desenvolvendo quase arquiteturas, custa caro, é de difícil manutenção, todo mundo tem medo disso, então na verdade uma questão econômica é isso, mercado.

Leonardo Crescenti: E um colecionador profissional, ou ele investe e acredita naquilo no futuro, ou investe porque não sabe o que vai ser daquilo no futuro, e tem eventualmente que compara porque gosta do trabalho, porque se apaixona independente do mercado, esse é um cara mais legal não pelo fato de comparar, mas porque está indo atrás do trabalho pelo trabalho, independente do mercado.

Rejane Cantoni: recentemente eu ouvi um curador importante falando “não entre em sala escura” e “o que é isto dessa tal de arte interativa?”. Então é isso. Há preconceitos, muitos.

Leonardo Crescenti: e é um preconceito tolo, porque sala escura qualquer cinema necessita de uma sala escura e você vai a um caixa eletrônico de banco e ele é interativo, quer dizer, não só um túnel, mas qualquer coisa no mundo você interage, você entra num carro você já está interagindo, se você não interagisse o carro não saia do lugar, você nem abria a porta, a maçaneta é interativa, quer dizer, nessa altura, arte interativa...

Rejane Cantoni: sem falar que essas questões são super antigas também, já, desde os modernos já falavam disso e operavam isso, Duchamp faz um desenho todo com régua porque ele não quer mais a pata do artista, não quer mais ter a marca da mão do artista, tem máquinas desenhando, quer dizer, imagina o que isto representa, é quando a gente tem máquinas desenhando, máquinas compondo música, como é que a gente vai interagir com isso, que preparo nós vamos ter para isso? E precisamos de preparo. Precisa estudar muito, para quem não nasceu já imerso nesse contexto é difícil, são máquinas difíceis de operar, e estão ficando cada vez mais, os tecnólogos estão auxiliando muito a gente, estão desenhando cada vez mais para nossa intuição, a gente hoje manipula bibliotecas inteiras mexendo o dedo assim (faz gesto de passar o dedo sobre a tela *touchscreen*) que é como folhear um livro, mas até chegar nisso havia muito preconceito porque a gente precisava se letrar no mundo, se letrar em tecnologias, estar muito preparados, agora a gente já desenha ferramentas melhores, isso vai ajudar muito essa aproximação. Acho que a arte tem esse papel neste casamento com a ciência. Quando a gente pensa no Leonardo (Da Vinci) que é um cara híbrido, que era um cara que manipulava todas as ferramentas sem distinção, da medicina à mistura de pigmento, do desenho abstrato à anatomia, é um laboratório híbrido, o laboratório de um cara do século XV.

No século XVII, XVIII isso vai mudando porque a matemática precisa se especializar enquanto linguagem, então o que acontece é uma separação, os artistas precisam

experimentar a questão dos sentidos e os cientistas muito mais com a questão lógica, no século XX quando as máquinas começam a aparecer, e aí é como o que o Leo (Crescenti) disse, uma máquina de cinema passa a ser difícil de operar, você passa e precisar ter cuidado, você precisa ter um assistente da máquina, o diretor, quer dizer, você tem vários personagens para produzir uma imagem, que está mediana, isso quer uma inteligência e um preparo que acaba excluindo algumas pessoas do processo. Isso vai juntando, algumas coisas que eram atividades e estratégias da ciência, as atividades estratégicas do cientista, porque afinal esta é uma máquina de ver, então ela precisa entender como eu vejo e reproduzir isso, então toda a questão do artista, da experimentação da percepção está conectada a esta máquina, já está embutida...

Leonardo Crescenti: Hoje a máquina traduz muito conhecimento, isso é muito interessante por um lado, e por outro lado é uma pegada, porque ela te tira um conhecimento, quer dizer, você não precisa trilhar aquele caminho, então hoje quem fotografa com uma câmera mais complexa ou com um iphone ou qualquer celular com câmera, pode não saber nada de fotografia, ele pode aprender a apertar o botão ali e a foto sai, o cara não sabe por que essa aqui saiu boa e essa outra foto não, quer dizer, ele nem questiona, ele apaga a que não saiu boa e fica com a outra, nem vai entender por que ficou boa ou não, por que a luz ficou azulada ou avermelhada, para entender tudo isso você tem que entender de colorimetria, tá claro ou tá escuro, tem que entender de fotometria, tem que entender de enquadramento, por que a sombra está muito pesada e o branco esta muito claro? Tem que entender de latitude, de espectro de luz, etc, quer dizer, você vai entendendo, mas hoje, você também pode não entender de nada disso, então ao mesmo tempo que, por um lado te facilita, ele admite um pouco de burrice, isso te elimina a reflexão sobre o que você faz. Quando você tem um equipamento mais complexo como uma câmera analógica, que você precisa fotometrar manualmente, ou você consegue medir intuitivamente, que pela prática você já sabe, porque tem as regras de disposição, sol pleno você pega a sensibilidade do filme, vamos dizer 125, você põe 125 de velocidade por 76 de diafragma, os ângulos, se for num dia nublado, você passa para outro, e assim por diante, as vezes você já conseguia fotometrar com a palma da mão porque o olho já estava habituado, e como as câmeras eram muito caras e raras, hoje a gente tem uma invasão de câmeras no mercado numa profusão que a gente não dá conta, tem tanta câmera no mundo que não dá para saber sobre todas, antes a gente tinha poucos modelos, então tudo era tratado como uma jóia, você tinha os procedimentos, as câmeras eram complexas, mas você tinha um cara formado naquela profissão para trabalhar com a câmera, carregando a câmera de cima com a película, fechar a janela, montar a janela, você precisava ter um cara formado naquela função específica, ele tinha o outro assistente, eram funções muito complexas mesmo porque os equipamentos exigiam, hoje você tem um computador no seu telefone, os primeiros computadores, você tinha que ter gente muito formada para poder lidar com aquela máquina, porque tinha que lidar com aquela máquina, tudo era muito complexo e muita novidade também.

Rejane Cantoni: nessa história da Kodak Plaza “you play the button ... the rust” que é por onde a tecnologia navegou para facilitar a vida das pessoas, todo mundo tem uma câmera na mão, qualquer um, do seu celular você está documentando as coisas, fora as coisas que estão acontecendo na cidade, que são da ubiquidade da tecnologia. Esse lugar eu acho genial, acho genial essa não fronteira entre ciência, arte e tecnologia, essa não fronteira entre arte contemporânea e arte digital e tecnológica, não dá, os discursos são múltiplos e variados e todos eles tem seu lugar, então a gente não vive mais no mundo da perspectiva, mas das múltiplas perspectivas, e é super-romântico também, quando eu comecei a namorar o Leo, ele falava para mim, olha a cor daquela sombra, e eu dizia o

que é isso? Porque ele tem o olho tão treinado para perceber as cores e suas variações, quer dizer, ele tem um olho máquina.

É muito interessante também essa história de tentar quebrar as caixas pretas, e um pouco o que a gente sente hoje que a gente consegue fazer neste mundo contemporâneo, que é genial, a gente consegue criar nossas próprias caixas pretas, a gente consegue desenhar caixas pretas para cada projeto, a gente consegue desenhar as máquinas.

Leonardo Crescenti: é interessante pensar que quando você não tem o digital, você tem que pensar como a máquina pensa, tem que antever o que a máquina está vendo, meu olho se habituou, nosso olho se habitua a tudo, transforma todas as cores em branco, ele vai se habituando, tanto é que como se fazia antes, tanto que batia o branco antes, fazia a fotometria e a colorimetria antes, hoje você tem ajustes na câmera de temperatura de corpo, hoje as câmeras são muito mais inteligentes, antes era mais manual, antes você tinha que calcular ou pelo olho ou por aparelho, tem o colorímetro, mede a cor, o espectro de cor, hoje já não existe filtro de cor, de correção de cor, as câmeras já corrigem isso automaticamente, o curioso é a gente se antecipar, pensar como as máquinas pensam, pensar como elas veem, no caso de uma câmera fotográfica ou uma filmadora, trabalha as máquinas para que elas passem a pensar como os homens um pouco, quer dizer corrigindo esses erros, a visão se adaptando a visão humana, eu me lembro que quando eu comecei a fotografar eu queria ter uma câmera no olhos que eu pudesse picar e fazer uma foto instantânea, as vezes eu estava na rua e não dava tempo de tirar a câmera, ligar, focar, etc, porque o instante já foi, a gente tem câmeras hoje que fotografam e filmam sem a necessidade do humano, você esta cheio de câmeras de vigilância, de satélite, telescópios, câmeras em marte telecomandadas, tudo isso, então, o mundo é outro, a gente tem que saber navegar e entender o que é isso como informação.

Rejane Cantoni: até para desenhar máquinas e não ser escravo delas.

Leonardo Crescenti: O espelho, que é o trabalho que foi exposto na Mostra 3M Tecnofagias, o conceito do "Espelho" parte da pressão em relação aos corpos nesse ambiente, a gente tem uma sala fechada e se entra alguém nesse ambiente eu aumento a pressão, por mínimo que seja o tamanho da pressão, então se eu tenho uma superfície flexível aqui, essa pressão vai afundar esse espaço, se eu alivio a pressão desse espaço ele se expande. (mostra as duas mãos paralelas e ao aumentar ou diminuir a pressão, o espaço entre as mãos se comprime ou expande), só que um desses espaços é uma superfície reflexiva, é um espelho, e aí a gente começou a pensar, a transformar o espaço de acordo com permanência e a presença de pessoas, a tua proximidade, a pressão que você cria ali dentro, então a medida que eu me aproximo desse espelho ele vai se deformando e ficando côncavo, a medida que eu me afasto ele vai ficando convexo, e você consegue perceber isso visualmente, porque toda imagem refletida no espelho ele vai refletir visualmente no ambiente até duas pessoas que estão em sua volta e você sente isso no espaço, você consegue perceber isso visualmente.

O "Espelho" ele parte de uma pesquisa de materiais e encontrar o material mais adequado a ter essa flexibilidade, a gente usa o espelho em acrílico, ele permite essa movimentação, ela tem que ser mínima, mas ela pode ser mínima, porque um mínimo de deformação lateral já te causa uma sensação de deformação visual muito grande, e toda a mecânica aplicada, o Espelho usa toda a mecânica por trás, desde a mecânica simples de alavanca, ele tem um sistema de alavanca atrás, uma rosca sem fim que faz essa movimentação, e tem toda uma mecânica computacional através de um sensoramento ultrassônico, então a gente trabalha com um sensor ultrassônico hiper preciso que percebe milímetros de movimentação, o que para gente foi um problema no início, porque qualquer movimento, como uma respiração o interator já provocava

reação no motor o que gerava um problema porque ele ficava com muita informação, foi necessária a criação de um filtro, para que ele saberia com uma diferença de 20 centímetros para que essa movimentação fosse mais óbvia para quem está participando da obra, para quem está interagindo. Então a cada 20 centímetros o motor recebe um comando.

Rejane Cantoni: O “Espelho” é uma obra cuja interação ocorre num plano que não é o plano físico, de certa forma, porque a percepção disso não é tátil, mas o visual te dá a dimensão da relação que você (corpo) e o espaço estabelecem. Então ele funciona como uma membrana, como uma interface de comunicação entre presença (física) e localização no espaço. O convite da Giselle Beiguelman para a Exposição Tecnofagias foi muito interessante até porque a gente já tinha visto outras mostras de 3M e quando a Giselle faz a curadoria das mostras 3M a gente percebe que ela conseguiu desenhar um espectro desse tipo de experimentação gigante, todos os parceiros, todas as pessoas, com as quais a gente dialoga e trabalha, então a exposição em si já foi uma espécie de interface espaço-temporal das experimentações em arte e tecnologia.

Era tão amplo que na abertura, não tinha espaço, agente tem fotos da abertura da exposição em que a quantidade de pessoas que estavam dentro do Tomie Ohtake era impressionante. Então eu acho que ela conseguiu estabelecer um diálogo interessante entre experimentação e esse coisa institucional. Além disso a exposição aconteceu num espaço muito *sui generis* do instituto Tomie Ohtake porque ela aconteceu na passagem entre a entrada e o restaurante, e isso foi muito curioso por isso criou, pelo menos no nosso caso, porque a gente estava experimentando o projeto, e na chegada das pessoas no restaurante tinha uma preocupação dos seguranças do instituto, de como as pessoas que iam para o restaurante passavam, como que a gente interagia com a obra, como se daria essa relação. Então a Giselle colocou a tecnologia, como se daria essa experimentação no meio do caminho das pessoas, você naturalmente usufruía da pesquisa.

Leonardo Crescenti: E é interessante, porque no “Espelho”, por ser um espelho, e são varias pessoas que “não se olham no espelho”, naturalmente passam por um espelho e dão uma olhadinha, principalmente mulher, você nunca passa reto, você sempre olha, mas ali você olha para um espelho que não é comum, você passa por ele e ele se mexe, se deforma, isso causa uma estranheza, chama a atenção de quem está passando, uma pessoa que está passando, para e volta para tentar entender o que aconteceu. Ou então você vê essa reação com outro que está passando, o espelho reagindo, às vezes é até mais rico você estar de fora e ver o espelho se mexendo e observando as mudanças de como o espectador interage se deformando no espelho e deformando todo o espaço.

Rejane Cantoni: Acho que o interessante de uma proposta de curadoria como a da Giselle, dessa curadoria em particular, é que as pessoas são devoradas, é tão ubíquo tudo, é tão intuitivo, absolutamente intuitivo, e aí agente tinha manifestações que iam desde obras muito pequenas, mínimas, ao “Espelho” que é uma das nossas obras mais sofisticadas, porque de fato envolve um conhecimento das diversas áreas, tem mecânica, eletrônica, ela é quase um robzinho, porque toda a parte de sensoriamento, o controlador lógico programado, ela tem um sistema computacional. Então toda essa relação ela é ao mesmo tempo mágica e ciência, ela está presente na exposição como um todo, e o quanto este conhecimento aplicado, que tinha muita requer entender o amplo espectro da produção do conhecimento humano, e como isso é dado de maneira intuitiva ao interator. Acho que ela foi muito feliz nisso, tinha cinema no sábado, que as pessoas usavam o Tomie Ohtake quase como uma paraia (PARAIA PAULISTA), então isso vai de certa forma rompendo relações institucionais, burocráticas e vai absorvendo tudo isso para dentro de um discurso, de um contato, de uma troca que está muito

customizada pelo humano, que é muito a vontade, que é muito natural e que é muito agradável. Então é isso, um discurso devorando o outro, de certa forma eu acho que isso é mágico dentro da proposta.

Leonardo Crescenti: E a tecnologia na verdade ela é absorvida pela obra, ela é incorporada muito facilmente pelo público, então você tem, no caso do “Espelho”, você tem um espelho ali que ele se mexe, ele é mágico, mas ao mesmo tempo a gente deixou o espelho distante da parede 50 centímetros, porque é aquela coisa, eu vejo o ponteiro do relógio girando, então deixa ver a maquininha, é muito interessante, é muito legal você ver a máquina, você ver como ela funciona. Então, a gente faz a mágica, mas mostra o truque, quem quiser, que for curioso vai lá ver o que está acontecendo atrás. Encanta-me ver o mecanismo, uma coisa que puxa a outra, a alavanca que sobe e desce, gira ali, o que empurra o que puxa, e isso continua sendo mágico, é mais mágico do que a própria mágica.

Rejane Cantoni: esse truque dos discursos conectados, da arte, da ciência, das tecnologias, da magia, da ilusão, o que resulta é que a experiência é uma experiência cognitiva né? Você absorve os sentidos e aquilo tem um impacto na sua reação/relação com o mundo e te transforma, acho que esse é o grande truque, de repente você ter uma experiência transformadora.

Diego Azambuja: Por que a Antropofagia hoje? Um antropofagia tecnológica, que é proposta por esse conceito Tecnofagias, antes da Giselle Defini-la como “a mistura de ciência de ponta e ciência de garagem” eu lia essa Tecnofagia como técnicas e tecnologias devorando técnicas e tecnologias e sendo devoradas por elas mutuamente. Quando vocês foram convidados para a exposição, como leram esse conceito em relação ao modo como vocês trabalham?

Rejane Cantoni: é como a gente produz o nosso trabalho, como a gente não elimina tecnologias e conhecimentos, então a gente pode ter uma solução para um projeto que absolutamente primitiva, sei lá, então a gente acendeu fogo roçando palitinhos de fósforos, se isso chegar como a solução mais eficiente para aquele problema que a gente se colocou, a gente não elimina, ao contrário, estamos navegando as diversas camadas tecnológicas e as diversas disciplinas do conhecimento para poder resolver os problemas. Neste sentido a gente brinca nesse *overlabing* de tecnologias, o espelho não é isso, ele é uma obra ultra sofisticada que está trabalhando com tecnologia de ponta embora essa tecnologia toda tenha sido desenhada para cumprir a função que é empurrar um espelho para frente ou para trás em função da distância que o corpo humano está dele. É porque isso ocorre em tempo real, à gente poderia ter utilizado o truque do circo, parque de diversões, o espelho deformado do circo, mas o espelho do circo não se move e o nosso tinha que se mexer, ele está em relação a você. Então para desenvolver essa relação a gente que desenvolver a máquina daquela maneira, mas nós temos outros projetos que são absolutamente mecânicos.

O último projeto que é o “Jardim suspenso” ele é motivado pelo vento, então o grande truque do projeto era fazer com que as placas de espelho se movessem como folhas secas se movem ao vento, e esse se mover implicava em que? No nosso caso implicava em mola, em pêndulo, em uma estrutura de apoio. Então a gente vai desenhando, depois da ideia da folha ao vento, da superfície espelhada ao vento, aí a gente começa a montar quê materiais a gente vai usar, que desenhos vai ter, e aí óbvio que vai usar tecnologias de todas as épocas. **Não existe separação entre isso, entre alta e baixa tecnologia.**

Leonardo Crescenti: A mola foi inventada por um conceito, mas já faz muito tempo, o pêndulo mais antigo ainda, sei lá, não tenho essas datas, mas são conceitos muito antigos, quer dizer o pêndulo na verdade é um contrapeso, a gente tem uma chapa de 25 por 25 centímetros, meio milímetro de espessura, ela é ultra leve, mas ela precisa ficar

sempre na horizontal, se eu deixar ela apoiada assim, só apoiada por uma base, ela vai cair, você nunca vai acertar o centro perfeito dela, sempre vai ter uma interferência, se cair qualquer coisa nas extremidades dela ela já vai pender e cair, então para compensar isso nós pudemos uma haste aqui com um peso em baixo, e por mais que ela se mova ela vai tender a ficar na horizontal. E o que vai permitir que esse movimento aconteça? É uma cruzeta, que é um mecanismo que trabalha girando nos dois sentidos, tanto direita esquerda, quanto frente trás, isso permite fazer toda essa movimentação (e equilibrar com o peso do pêndulo), mas a cruzeta é pesada, ela não vai permitir que um simples soprar do vento ou uma luzinha mexa, ela vai precisar de um vento mais forte, aí o que pode substituir uma cruzeta, uma mola, então a gente põe uma cruzeta encima da pedra e encima de uma mola e tem essa mesma possibilidade de movimentação, e a gente teve que por a mola para não ter torção da placa, então com a mola, se ela torce um pouquinho ela volta para posição original. Então o conceito é muito simples, a gente usa a tecnologia digital, a gente usa tecnologia avançada para projetar, mas o conceito é mecânica pura, não tem nada além de mecânica nesse trabalho, então a gente usa uma tecnologia antiga com uma tecnologia ultra moderna que são tecnologias tanto de projeto quanto de execução, porque as placas são cortadas a laser, as molas são feitas de uma maneira tradicional, com um enrolador todas retificadas a mão cada uma, os parafusos são mandados fazer sob encomenda, quer dizer, projetados por nós e feitos como um projeto especial de parafusos, as placas e as estruturas todas foram desenhadas em Autocad, calculando ângulos, curvas, cortadas a laser e dobradas em/por máquinas, e por aí vai, o pé é feito por um serralheiro, feito a mão, as colas são de aeromodelismo, a gente usa uma fita dupla face gelatinosa, uma VHB, que não solta, quer dizer, ela é difícil de sair, mas fácil de retirar, que a NASA usa, e tal. Então quer dizer, tem um mínimo de tecnologias que eu não diria que uma come a outra, na verdade uma agrega a outra, elas se procriam, quer dizer, se não existisse a alavanca lá atrás, a gente não estaria sentado nessa cadeira hoje, quer dizer, tudo é evolução, a gente está aqui porque teve o passado.

Rejane Cantoni: Acho que a obra que nos trouxe essa sensação mais próxima dessa relação entre tecnologias e essa viagem do tempo, essa máquina do tempo, essa máquina tecnológica do tempo, foi o “CUBO”, nosso primeiro projeto. Porque aconteceram várias coisas, o “CUBO” é o primeiro projeto que a gente desenhou e o primeiro projeto que é totalmente mecânico.

Leonardo Crescenti: O “CUBO” é uma obra que é um cubo de 3 por 3 por 3 metros espelhado por dentro e por fora, e fica apoiado por uma cruzeta porque pesa mais de uma tonelada, então você pode entrar, então toda a sua movimentação ali dentro faz com que ele de movimento, ele é apoiado por essa cruzeta com uma mola em cada canto, e quando você está ali dentro você inclina o cubo segundo o tipo movimentação e o peso que você exerce sobre os cantos dele, dependendo do tipo de inclinação você faz uma parece vascular ou então outra parece pivotar então você muda toda a reflexão interna, quer dizer, então fica tudo paralelo, tudo perpendicular e paralelo, se você anda para esquerda a parede de trás vai pivotar, ou seja você vai provocar curvas nessa reflexão, para esquerda ou para direita e a parede da frente pivota (NOTA DE TRANSCRIÇÃO: (pi.vo. tar). v. 1. Arq. Fazer girar em volta de um pivô. [F.: pivô + - ar].), então elas provocam curvas para cima e para baixo.

Rejane Cantoni: A percepção das curvas ocorrem porque as paredes não se encontram, ela é uma máquina ótica, o princípio da máquina fotográfica, só que no lugar de ter um ponto de luz que penetra o interior da caixa, o que a gente tem são as frestas das paredes que não se encontram, e este não encontrar desenha linhas de luz que penetram do exterior para o interior dessa superfície espelhada, do cubo, então você está dentro de

um mundo geométrico, totalmente geométrico e com a movimentação do teu corpo você altera essa geometria.

Leonardo Crescenti: Ele tem um conceito de que quando você aperta a mola quando você se locomove, quando você vai para frente e afunda o espaço, é como se você deformasse toda a malha newtoniana de gravidade, porque o teu peso deforma, se você vai para trás você relaxa e ela deforma, se você vai para esquerda você deforma para lá e para cá, dos dois lados, direito e esquerdo, então você tem o conceito de teu corpo, como um corpo celeste no espaço, gravitando e a tua gravidade interfere no espaço circundante.

Rejane Cantoni: Na verdade foi uma obra foi muito curiosa porque quando nós estávamos terminando de montar a obra na Pinacoteca... porque a Pinacoteca, porque lá tem um teto de luz e um chão todo de mármore branco, além disso tem uma arquitetura toda simétrica, então o cubo como é uma caixa com espelhos por dentro e por fora, refletido, ele quase desaparecia nesse espaço, e a gente precisava da luz refletida pelo piso e da luz do teto para ele funcionar, ele é uma máquina ótica. Então o que aconteceu foi que quando estávamos montando e o cubo estava ficando pronto, não foi simples montar, nem a Pinacoteca tinha infraestrutura para montar, era a primeira vez que a gente estava mostrando e montando a obra, ele é enorme, pesa duas toneladas e meia, etc e eu me lembro que um amigo nosso nos mandou um email dizendo que “ o octógono do Leonardo Da Vinci vai estar numa exposição em São Paulo”, que ia inaugurar tal dia, e nós fomos a essa exposição, ficamos na fila para entrar no octógono do Leonardo Da Vinci, que é um octógono de espelhos.

E era muito interessante ver aquilo, até porque o nesse trabalho dele a gente entrava no octógono na exposição e de dentro a gente percebia que tinham dois buraquinhos, como dois olhinhos, então o que o Leonardo Da Vinci fazia com esta máquina foi, que ele desenvolveu para colocar um objeto no interior para ele de fora observar, claro, porque naquele momento histórico o homem fazia o que? A pintura, o desenho, toda a história da arte está preocupada com isso, com o observar o mundo a partir da perspectiva humana.

Leonardo Crescenti: Ele criou essa máquina como uma máquina de observação mesmo, se eu colocasse uma escultura ou qualquer objeto dentro, você poderia observá-lo de diversos pontos de vista sem sair do lugar, sem mover-se ao redor para isso.

Rejane Cantoni: E o que aconteceu foi que quando a gente foi para nossa máquina que tinha muita relação com isso, com esse trabalho, o diálogo, e a nossa máquina tinha o que? Alavanca, mola, toda a tecnologia do século XV e XVI né? Eu lembro que um teórico, na verdade dois teóricos a Cris Melo e o Marcos Moraes da FAAP entraram no “CUBO” e quando eles saíram eu e o Leo Crescenti fomos falar com eles e dissemos, engraçado que a gente já tinha chegado a essa conclusão: esta é uma máquina do século XV.

Leonardo Crescenti: Este é um projeto do século XV que poderia ter sido executado naquela época.

Rejane Cantoni: E depois a gente conversando a gente concluiu que não podia, as tecnologias existentes permitiam que fosse executado naquela época, mas não poderia ter sido realizado porque o que mudou de lá para cá foi a percepção, a perspectiva, onde está o observador. Na nossa máquina, o observador estava dentro da máquina, elas se observam e modificam a máquina de acordo com o movimento dos seus próprios corpos, é a questão da imersão e da interação, que vem depois, que são conceitos que não eram preocupações do século XV, portanto eles não desenvolveriam o “CUBO” naquela época, apesar dessas tecnologias inteiras estarem lá disponíveis, as mesmas.

Então acho que esse é um exemplo de como essas tecnologias de diversos tempos estão conversando dentro dos nossos projetos e dentro da nossa pesquisa. Interessa-nos essa integração.

Leonardo Crescenti: E muitas vezes o importante não é a técnica ou tecnologias utilizadas, mas a forma como elas são utilizadas. No último trabalho que a gente apresentou na virada, alguém perguntou para uma monitora, que material é esse? E ela respondeu, isso é segredo do artista. Não, isso não é o segredo do artista, na verdade o segredo, se for segredo, é como você usa qualquer material, os materiais estão aí a disposição de todo mundo, é uma questão de pesquisar. Não tem segredo

Rejane Cantoni: a gente inclusive passa para outras pessoas o que a gente usa, como a gente faz, essa história da troca também é fundamental no nosso trabalho, a gente troca com as pessoas, com a história inteira, com a história da arte, da tecnologia, da ciência, lógico, a gente vive em rede.

Leonardo Crescenti: é sempre muito enriquecedor quando vem alguém e a gente percebe que está olhando de uma outra forma pro trabalho, já usugruiu, já fez, já brincou, já tá lá, já se encantou e aí começa a olhar os mecanismos. Aí eu chego e pergunto se querem saber sobre e quando eu começo a explicar você vê que o olho do cara brilha quando começa a entender o mecanismo, o que tem por baixo, porque em sempre tudo pode estar evidente pela própria construção, não que seja um segredo, mas porque ou fica por baixo e não dá para ver, ou porque a obra não revela tudo, mas quando você começa a explicar o que ter por traz as pessoas ficam muito mais encantadas, porque todo mundo quer saber como funciona, qual o truque, o que acontece, quais os mecanismos, é a história do relógio por exemplo, não basta você ver a imagem passando ali e o barulhinho tic tac tic tac, mas como faz para movimentar o ponteiro?

Rejane Cantoni: Da nossa perspectiva as pessoas sempre falam, vocês sempre ficam no trabalho, quando a gente monta a gente fica na exposição, a gente não vai embora, e aí tem uma relação que é que o trabalho é uma interface de comunicação com as pessoas. E isso nos alimenta, não é nem que isso nos ensina, é, além disso. É obvio que isso, essa observação de como o trabalho estabelece uma relação com quem desfruta, com que usa o trabalho, é interessante para pensar novos modelos, novos projetos, mas é além disso, é como se ali se estabelecesse uma comunicação que é de outra natureza, que é através do sensível, é muito próximo da ideia de amor, na verdade a gente troca amor com as pessoas, a gente não se cansa, é muito poderoso, porque você monta a dinâmica da exposição, a montagem, é tudo muito difícil por que é tudo de última hora, e a gente trabalha muito na véspera da exposição, mas quando a gente vai à exposição e a gente encontra as pessoas a gente descansa, é engraçado.

Leo Crescenti: você é recarregado de energia e você aprende mesmo, porque você ver um cara, que você imaginou que ele iria se comportar de um jeito e de repente tem uma orquestra rolando, algo completamente inusitado diferente do que você imaginou. Obviamente a gente não consegue prever todos os comportamentos possíveis, e isso é muito interessante, até vira algo dentro do comportamento previsto como as obras se comportam e o que que a gente tem que mudar, o que a gente pode acertar, na verdade é a continuação do laboratório, quando ela é apresentada, quando ela é usada pelo publico, a gente começa a perceber os ajustes, aqui poderia ter mexido um pouco mais, ali, e você tem uma observação da mecânica da obra, de como ela se comporta, de como ela funciona, o que que posso melhorar, o que vai sofrer um desgaste muito grande, o que vai ser corrigido, o que esta sujando, o que não está sujando, o que é perigoso, o que não é perigoso, porque como são obras mecânicas, a gente tem que tomar muito cuidado coma segurança. A gente tem uma obra, que são solos, que são chapas

conectadas entre si, mas que se eu piso em uma, levanta a outra e a seguinte, criando uma onda. Na verdade ela abre um vão e fecha, se eu tivesse em um instante em que elas se abrem e fecham alguém colocar um dedo ali, você pode guilhotinar um dedo, então você tem que pensar numa proteção para que ninguém ponha o dedo lá. Então isso é básico, a gente tem que ser responsável na hora de construir, no caso do cubo que pesa mais de uma tonelada e tem espelhos, não uso espelho de cristal ou de vidro, porque aquilo pode rachar, quebrar e cair na cabeça de alguém, pode até matar alguém, então escolhemos o espelho de acrílico, até porque ele é mais leve, mais cristalino, não esverdeia as reflexões, então você tem que pensar numa estrutura que seja totalmente segura.

Rejane Cantoni: e acessível a todos.

Diego Azambuja: eu gostaria de fazer uma última pergunta, mais focada no sentido do conceito da exposição de Tecnofagias, porque a Giselle me falou que a Antropofagia é uma tradição brasileira, enquanto eu venho falando ou lendo a Antropofagia como ruptura e como continuidade dessa ruptura proposta pelo Modernismo brasileiro. E a Antropofagia em relação à globalização, nesse marco mais internacional, no campo da arte e de como o trabalho de vocês alcança ou dialoga com isso. Pensando a Antropofagia de forma mais ampla, não restrita ao nacional. A sua resposta à Giselle no catálogo quando ela pergunta sobre o nacional vocês respondem: “nós trabalhamos com humanos, não nos interessa especificidades geopolíticas”. É nesse sentido que gostaria que vocês falassem um pouco, em relação da Antropofagia, da Tecnofagia, e a arte nesse contexto de mundialização, globalização, planetarização seja qual for o nome.

Rejane Cantoni: É isso mesmo. Acho que toda a nossa pesquisa, a maneira de produzir, os diálogos que a gente estabelece tanto local quanto global, ele esta pautado na ideia da evolução e da troca. Então assim a gente não está devorando nada, mas a gente está trocando o tempo inteiro, eu penso numa antroTROCA vamos dizer alguma coisa assim, acho que isso seria uma coisa que também não seja só Antropo, não só o humano, mas uma coisa que seja entre espaço-tempo e as relações maquinicas humanas, então você já não tem um mundo com discursos que são produzidos principalmente pelo homem, mas nós vivemos um mundo onde os discursos são plurais, múltiplos, inclusive, não humanos. A gente entende cada vez mais a natureza, nós desenvolvemos instrumentos para ouvir melhor a natureza, para enxergar melhor, desde Galileu, graças a Deus, a gente enxerga melhor esse mundo, a gente construiu interface para penetrar esferas que o nosso aparato físico não estava preparado. Então nossa pesquisa também vai muito por aí, a gente está o tempo inteiro desenvolvendo interfaces para o sensível, então se agente constrói um piso que eu piso numa ponta e ele projeta uma onda e essa onda te levanta, se eu piso nesse ponto e você sente o piso se mexendo como uma onda, você está sentindo o que eu estou fazendo aqui agora, na verdade eu estou te enviando uma comunicação, e essa comunicação está chegando até você.

Então o nosso corpo tem que estar preparado para isso, eu me lembro que quando a gente desenvolveu o “Piso”, a gente tinha assistido um programa na TV, na Discovery, e esse programa falava de como os caras saíram da costa e foram mar a dentro para ilha da páscoa, então como que os homens naquela época sem GPS sem nada vão duzentos quilômetros mar a dentro sabendo que iam encontrar terra. Tem uma teoria que diz que eles sabiam por que a noite eles colocavam a canela deles para fora do braço e a partir disso conseguiam entender a frequência das ondas. É isso, a gente foi perdendo algumas coisas, porque quando a gente privilegiou a visão, a gente amputou outras partes do corpo.

Agora que a gente está num mundo onde todo o corpo está se integrando, o corpo está integrado, a gente é requerido, a gente tem interfaces táteis o tempo inteiro avisando a gente coisas, o telefone vibra, a gente tem muitas informações por todos os sentidos, para todos os sentidos, desenhados cada vez mais para todos os sentidos, então neste momento a gente pode dizer que os discursos são múltiplos. Eles estão operando todos os canais da percepção humana, e isso é um avanço, eu vejo isso como um processo evolutivo, não como um processo devorativo. E o processo da troca onde a gente desenhando melhor para o corpo, entendendo melhor o corpo, a gente consegue desenhar dispositivos de comunicação mais eficientes e isso naturalmente implica em novas trocas, maiores, mais positivas, mais expandidas.

Leo Crescenti: Você pode entender a globalização por um viés ruim, por exemplo, que você vai perder a sua cultura local, que ela vai ser absorvida pelo global e vai ficar tudo igual, mas por outro lado quando você troca com seu vizinho, você vai aprender algumas coisas e vai dar outras coisas, ele também vai aprender da sua cultura, então a gente seria muito rústico, rudimentar na nossa postura se a gente não incorporasse o conhecimento que a humanidade gerou até hoje. A gente tem um trabalho que é o “Solar” que se pode dizer que é muito antigo, porque quem começou a observar o céu? O “Solar” é um simulador solar, então através de uma plataforma você consegue dar comandos e tem uma luz que se posiciona ao seu redor simulando a posição do Sol em vários pontos da terra em vários períodos do ano, etc. mas se não tivesse tido Galileu, se não tivesse a NASA, mecânicos, todos os mecânicos ao longo da história que desenvolveu ou criou algum mecanismo para que hoje a gente pudesse realizar isso, porque esse conhecimento está acumulado, eu não vou redesenhar todo o mapa celeste e todas as coordenadas que a gente tem no sistema solar, porque eu tenho isso no banco de dados da NASA. Para quê eu vou fazer tudo isso de novo? Senão a gente vai cair naquela reserva de mercado burra que o Brasil viveu, que a gente estava reinventando o computador e ficou atrasado quinze anos. Então vou partir do que existe já. Obviamente que eu não vou importar e fazer igual, usar da mesma forma, claro que eu vou importar e usar aquilo dentro do meu universo e adaptar a minha realidade, usar aquilo da forma que eu quero, não é você ser escravo de uma tecnologia, você está usando um Iphone para capturar a gente aqui, você está usando pelo seu interesse, não sendo escravizado pela globalização. Acho que esse discurso acaba ficando um pouco velho, acho que o próprio Brasil se utilizou dele quando ele mesmo precisou se libertar de alguns laços, mas hoje em dia acho que a gente não tem mais essa necessidade, algumas áreas sim, mas as artes, você pode sofrer influências, pode imitar um modelo estrangeiro, ou você pode incorporar o que tem de bom e você pode modificar, e você pode exportar também modelos, a gente está aqui para trocar, não dá para pensar em viver no vale ou na montanha, e plantando e comendo milho e pensando em atacar, a gente está aqui para conviver, a gente está aqui para mudar a mentalidade do homem e aprender a conviver, o que a gente não aprendeu ainda.

Rejane Cantoni: Na verdade tem dois truques aqui, na verdade a gente está tentando falar o óbvio das suas estratégias fundamentais que são troca, para evolução, porque se eu não trocar a receita do meu molho de macarrão, quando eu desaparecer ele também vai morrer, é muito mais importante para a humanidade fazer ideias se multiplicarem, por isso a gente não censura nenhum tipo de entrevista, a gente está aqui para trocar, a gente distribui tudo, todas as imagens, a gente tem usado nos projetos, principalmente nos dois últimos a estratégia de publicar a montagem passo a passo, o desenho, a montagem, tudo, a gente publica no facebook e coloca no nosso site. Alguns artistas falam nossa vocês compartilham tudo, mostram todo o truque, e tal, e para gente isso

faz parte do trabalho, faz parte de um discurso, de um diálogo com as pessoas, que é o diálogo da mágica e da ciência, estendido pelo conceito da obra.

Leo Crescenti: Se você for falar pelo conceito da Antropofagia, entendida como você comer o seu inimigo para absorver a força e o saber dele, acho que a gente não precisa mais disso, a gente pode sentar com o “inimigo”, transformar ele em amigo, e produzir juntos, não preciso mais matar e comer ele.

Rejane Cantoni: é a Antropotroca.

Diego Azambuja: Muito obrigado pela entrevista.

Entrevista realizada com Yara Guasque em Brasília, DF, em 02/10/2014.

Diego Azambuja: Conceito de telefagia, como surgiu e quais as relações ou possíveis absorções possíveis que esse conceito apresenta, pensando na telemática?

Yara Guasque: Esse conceito surgiu numa performance, (Performance Desterro em 2000) a gente tinha a Laurette Pasternack e o Grupo Fome que era do teatro, que tinha o Grupo Fome, e a gente convidava as pessoas para irem para performance, mas era uma coisa meio descontrolada, essas pessoas participavam e não participavam, pegavam coisas diferentes, e ela começou a falar em francês “seja bem-vindo ao maravilhoso mundo novo”. A gente estava numa sala que era bastante equipada, tinham duas câmeras fixas, uma câmera móvel, e outras que a gente colocava também, e ela pegou alguns objetos, a gente tinha trazido várias bugigangas que seriam os presentes que os europeus dariam aos índios, espelhos, metais e iscas, etc. e ela pegou um espelho e focou a câmera. E nesse momento, quando a gente reviu o vídeo e gente percebeu que o espelho acabou cegando a câmera. Quer dizer, o espelho era para poder ver a cena, refletir a cena, e ele acaba cegando a câmera.

Então surgiu essa questão desse conceito de telefagia nesse momento e também uma reflexão de que quando a gente importa tecnologia, você importa maneiras de se comunicar, importa formas que são pensadas e são relacionadas à outras culturas. E foi essa a questão da telefagia que era a fantasia do colonizado tecnologicamente. Depois ele teve outros desdobramentos, mas em suma foi assim que surgiu.

Diego Azambuja: mas em relação à telemática, como se daria a telefagia numa performance em telepresença?

Yara Guasque: o que a gente estava trabalhando era nesses estúdios de ensino a distância e eles tem toda uma visão do próprio corpo e da imagem que eles fazem do próprio corpo, primeiro eles segmentam o corpo, um corpo que é educado a se relacionar socialmente, e estava pensando na possibilidade de usar esses equipamentos, por exemplo, para poder minimizar o sofrimento de uma separação, você sabe que o gado novo (bezerro) ele chora a noite porque está separado da mãe, então eu tinha pensado também na questão dos equipamentos de telecomunicação, de teleconferência, como uma maneira de minimizar, pensando também numa ambientação que fosse mais orgânica, que fosse mais relacionada ao animal e não ao homem racional.

Diego Azambuja: A atualidade da antropofagia hoje em relação à essas outras tecnologias?

Yara Guasque: bom, no ano passado eu apresentei um texto que foi meio criticado porque ele estava comparando dois casos de canibalismo, e na verdade eu não queria tanto a cena canibal, a cena sangrenta da história, mas eu comecei a comparar e vi vários parâmetros que se rebatiam, a questão do acesso a registros da própria “cena canibal”, a questão da economia informal e a economia formal, educação formal e educação informal, e eu tinha colocado nesse texto que parecia um ato “desesperado”, um ato visceral contra qualquer tradição da cultura, mas também eu falei que talvez esses casos fossem uma evidencia de que era necessária uma outra reestruturação, como uma animal quando ele não esta no seu habitat normal, normalmente, normalmente não, mas tem cadelas que ao parirem acabam comendo o próprio feto.

Diego Azambuja: A relação da telefagia com outros conceitos que se utilizam do sufixo fágico, pois você cita a tecnofagia e a antropofagia cibernética da Vanessa Ramos Velasques, além desses tem a digitofagia, a iconofagia, a Regurgitofagia, etc... qual a relação da telefagia e esses desdobramentos em e com outras fagias?

Yara Guasque: esse termo da telefagia, eu apresentei a primeira vez em 2005 na ANPAP, em 2006 na estéticas tecnológicas da Lucia Santaella e da Priscila Arantes, e nesse evento de estéticas tecnológicas estava a Giselle Beiguelman, e ela sempre trabalhou com esse conceito de tecnofagia, eu não sabia que ela estava trabalhando com esse termo tecnofagia, mas quando o nosso grupo de pesquisa resolveu intitular o nosso site e o blog de tecnofagia, eu vi que ela usava esse termo com diferentes conotações, mas também estava falando dessa antropofagia, quer dizer no sentido de que a gente não é capaz de criar mas a gente é capaz de devorar. E eu no texto questionava essa questão de que o telefone só faz sentido na medida em que ele é usado, quer dizer, os vários usos que você faz dessa tecnologia. Daí a Vanessa Ramos Velasquez, uma performer que mora na Alemanha ela também trabalhava com essa tecnofagia digital, em que ela faz uma performance e tem cenas dessa questão meio tribal e tem aí essa questão da tecnologia, e tem outros desdobramentos.

A questão da antropofagia menos como a absorção da carne do outro, como um trabalho produtivo, mas a resistência mesmo é a do Macunaíma, aquele da preguiça, a preguiça do Macunaíma como resistência, porque o problema todinho de uma cultura sobrepor a outra é o sentido de eficiência de trabalho, então o Macunaíma pela preguiça, ele resiste a/em incorporar esse sentido de trabalho e de eficiência.

Diego Azambuja: O ócio.

Yara Guasque: mais do que essa questão de você incorporar o outro.

Diego Azambuja: Obrigado pela entrevista.

Entrevista realizada com Nicolas Bourriaud em Paris, França, em 06/03/2015.

Diego Azambuja: Introduction: My research is about the relationship between Art, Science and Technology based upon in Oswald de Andrade's anthropophagic philosophy, and I am using the concept of Giselle Beiguelman, Technophagie, that is based on your idea of altermodern and radicant. So i have a few question that i have to do about your concept altermodernity, and the first of the questions is about your notion of art in altermodernity.

Nicolas Bourriaud: Well, the notion of art that i am developing in the book radicant, which gives a full display of the concept of altermodernism, altermodernity, is not that different from the one a I has been using before in my previews books, I mean in Relational Esthetics, Postproduction, could it be dressed to before the publication of Radicant. I would say that the only possible definition that I ever could find of this activity called art, is the one a gave in Relational Esthetics, which is: art is an activity, consisting in producing relations into the world, by any means possible, and the exhaustivity of the means, the tools that I use, for the artist this is very important. We don't know what art is, we might have an idea of what art is, but don't know what it will be in a way, is a constantly evolving process. And a ray of a possible ways of materials, of procedures to produce art is almost infinite. So this is very important, that's why i just did something to this definition, i said a route, and this is not published yet, by the way, but I think it's not important, say about it, I have been talking about it, it's the Omega Number, in mathematics is the blessed one, is some of the numbers, is the blessed one. And the bless one is according to me the cipher of art because it always add something to this infinity of possible ways to express, to produce ways to the world.

Diego Azambuja: Now I would like to know about the relationship between Art and Science in altermodernity.

Nicolas Bourriaud: That's a complex question, the relations between art and science are exactly the same of the relation between art and politics, art and sociology, art and any other possible field of knowledge, it's both, material and a kind of "reservoir" of forms, also, so it's formalist speaking or in times of content it's crossing the path of the artists in many ways, so there is not only one way to apprehends this question. It really depends of the artists who actually are using science, it goes for, well... I don't know, the Belgium artists from sixties, trying to invent a flying machine or Carsten Höller, who is a scientist (...),many others examples. I'm full absolutely nominalist I believe more in specific cases than in abstractions, so nominalism is also a way to a vision infinity within the finite world.

Diego Azambuja: Well, let's talk about the relationship between Art and Technologies.

Nicolas Bourriaud: I think what is driving all my writings is the question, which is the: when do we say contemporary art, what is art contemporary of? And I really believe that art is or can be said contemporary when it's the contemporary of the production system of its time. Either to know fight it or to adapt it or to criticize it, whatever the agree of adhesion the artist choose, I think the most important is to be fully aware and able to part into perspective of the production system of your time. So technology is obviously part of it. And it's absolutely obvious that, because, not necessarily your direct role in the evolution of art, but does always in one direct role, for example, in the photography is the possibility of the impressionism in the Nineteen Century. And internet at the beginning of 1990's was obviously... obviously produced many... modified deeply the way the artist were thinking and also produced new forms. Not necessarily on screens, but the frame of mind has been changed. So, the relation between Art and Technology is the same of the Art and the production system in

general. It's... It can be undirected and very allusive, but it's super strong obviously, and it's want do leading of the major factures for the evolution of the concept of art.

Diego Azambuja: I am trying to do some approximations between my theme, the anthropofagous and the radicant that you propose. In the book radicant, you make a differentiation between rhizome and radicant, and I am thinking about the different between the radicant and the anthropofagous, who is constantly in absorption and movement, absorbing the ambient. You can say something about this possible approximation?

Nicolas Bourriaud: I think the conclusion might be very productive, but I would need to get back to texts about Brazilian anthropophagy and modernism to be really able to produce a more interesting answer, is difficult to say just like that, but it's an interesting thread, i think, to be, it doesn't thread me, so I'm going to try to have a look on my books about brazilian modernism of twenty century to find what the connection it can be, that's interesting.

Diego Azambuja: I was thinking about the relations between the semionaut and the semiophagous, because when we pass from one technologie for the other, from one format to the other, this "conversions", and in technology we say all the time this word, conversion from video to text, to audio, to image, and so on, or the translations, as you say in your book, this translations for me is understood asan anthropophagic translation, happens something like this phagic act when you translate, because, if you are interested for the other, you want to absorber it, other person, other culture, other mode, other version, in other technics... is this thinking that I am trying to develop.

Nicolas Bourriaud: The main difference, and what you are trying to bring to the idea of altermodern or the semionaut into is the idea of swallowing things, you know, and this is the exact concept that I would have to re see. So, what it means to swallow, to ingest other things. It's a way of moving, you absorbs something to include it in yourself, the way seams go today, might not be exactly this one, the notion of translation for example, preserves the original, if you swallow something you cannot destroys the original object you are actually mentioning, translation might be a kind of anthropophagy without destruction, in a way, accumulation, dynamic...

Diego Azambuja: Well, but this idea of accumulation is exactly I am trying to change, question eat, because, anthropophagy is not to accumulate, but, absorption and transformation of you and the other, in relation, is movement... and if the modernism was centralism and postmodernism the deconstruction and dispersion, how could I say it in altermodernism?

Nicolas Bourriaud: the very notion of modernism. Modernism was radical, which means goes back to the roofs, which means erasing, that's a destruction, so it's closed to the idea of anthropophagy, because you destroys the object that you are investing into, so that's subtraction, you subtract something, than postmodernism is the idea of accumulating science, I think todays real mental operation might be more multiplication, which is very different, it's not about erasing, it's about all kind of multiply the potential, the energy contenting into an object. And in a way, browser, for example, multiplies the angles in one object, it's not accumulating, it's not transforming, there is a dynamic process, transforming the landscape that you are investigating, in a way. So it might be the beginning of the shadow of an answer. So it has to be thought about, but it's an interesting lead, I think, it might be a thread that could be followed from the twenty century abstractions to the twenty century subtraction, to the multiplication of the twenty one century. So it's also the big difference between the radical and the radicant. Between the multiplication of the roots

in the radicant process and the subtractions, which is the erasing of all branches to get back to the original seed of ideas that modernism was.

Diego Azambuja: you are talking about the multiplication and I thought about an interview that I did with a Brazilian philosopher called Evando Nascimento, and he asked me what was my anthropophagy? And he proposes another lecture of the anthropophagy today, and he said about the word and the act of share as this new way, we are sharing all the times on internet.

Nicolas Bourriaud: Anthropophagy is a sharing in a way.

Diego Azambuja: So how could be the altermodern anthropophagy? So perhaps share could be an altermodern anthropophagy?

Nicolas Bourriaud: I think it might be, I just thinking loud, it might be an anthropophagy without deprived of the notion of substance, because anthropophagic, the classical anthropophagy, was about assimilating the substance of this contained into the body you are actually consuming. In New Guiné, for example, some tribe, Dayak, were eating or reducing the heads of the hunters or the warriors of the other tribes to acquire their physical abilities, to acquire the power, in a way, that's substance! The idea that there is substance contained into the body, by the body, actually. I think if there is any anthropophagical thought today, it might be anthropophagy without substance. Where the notion of substance doesn't exists anymore. And maybe is just... what could it be that? And that would be the interests of the question! But I think the notion of substance, which is the idea of origins, in a way, it's not equal, but it's linked with the notion of origins, it's metaphysical belief in the inner power of the body, I think this idea of the body without origins, without substance, might be a thread to follow.

Diego Azambuja: And how about the idea of technophagy? The idea of technics absorptions, the notion of technics swallowing technics, that is the semionaut ambient.

Nicolas Bourriaud: The semionaut is about inventing pathways, you know, finding an itinerary throw out a landscape of science, but there is no a direct model about the way of assimilating those science, depends what is the use actually, I think the twenty one century art invented new ways of using science, in a way, not only assimilating them, not only transforming them to quotation, for example, but new possibilities, because it is a new tool box, it is a thought that goes directly to use of things, that's what I used to say in postproduction, for example.

Diego Azambuja: I read in an interview with you, and the person asks you about the instrumentality, but if we think in art the technics first as language and than as an instrument, than as a tool, this notion of semionaut in his pathways, he is crossing languages, not crossing tools or instruments, and in the case of the semiophagous he is swallowing languages first, than tools or instruments.

Nicolas Bourriaud: You are right, because everything can be used, not only technics, not only technical devices, whatever can be used, grass, the air, the oxygen, another human being, so it's not a technical device, anymore. But art it's one element of definition is also a space-time where everything is meaningful, I would say, that's the main common point between any possible object or artefact or art work, you know, it does produce the meaning, and its intend to be signing or apprehended or investigated as something that's meaningful, so that's one of the elements of definition I would say, which brings us back to the fact that, as you say, it's about language, you know, because language is the space of the meaningless of the meaning, of translation also.

Diego Azambuja: You says in the notion of altermodernity that the problem dialectic the opposition between the local and the global, when the real question is the relation between the tradition and the globalization, first i would like to understand better this

and than think about if in altermodernity anthropophagy on a broader scale could be an alternative for globalization.

Nicolas Bourriaud: I insist in the opposition between the local and the global because these are the two main themes, when I say themes are ways of apprehends the world, using contrasts between local and global is the most important, because the local, the localities, your surroundings, what you can apprehends as human being, in day to day bases, is space of visibility and contact, than if you go to the global space, is the space of abstraction, which where things, you know, loose their link with humanity, in a way, the sphere of economic abstraction, immaterial economy, computer driven economy, which can totally exist without us human beings, so that's why local and global are the two most important. It's not the opposition between country and international, for example. Something which are very national, can be totally global. Something which are very international, and be completely lift by one individual as a local. So it's more like two different space-times, where... which actually produce and induce very different effects. Arts, obviously and also as human being, so you decide.

Diego Azambuja: And how about the globalization and tradition?

Nicolas Bourriaud: I said that the main opposition is from the global and local. Globalization can be very tradition, and vice-versa. So I'm not sure, I don't think that there is an opposition between tradition and globalization. globalism can be very conservative.

Diego Azambuja: And the last question is about the relation between anthropophagy and globalization. When I interviewed Giselle Beiguelman, she said that Anthropophagy is a modern and national proposition, in Brazilian modernism, and now how we can think this anthropophagy of our times, and if this anthropophagy can be in the same path of a globalization?

Nicolas Bourriaud: I think that the Anthropophagy was invented in Brazil to make understandable and connectable to the international modernism this very specificities of a country which was very hybrid, with lots of crossovers and new hybridations going on at that time also, some characters was emerging, as Macunaíma, was a way to invent a possible pure Brazilian in modernism, but one century later or most, this situation of cross-polinization between different characters is now global, it is happening everywhere, every part of the world almost, so this might be a possible discussion for everyone, not only Brazilian artists and their tools, so obviously, it might also produce new hybridations, which might be interesting not only for Brazil but for any other country.

Diego Azambuja: Well, Thanks Mr, Bourriaud.

Nicolas Bourriaud: You are welcome.

Entrevista com Rosa Maria Rodríguez Magda, por email.

Diego Azambuja: Introduction: Mi pesquisa é sobre la relación entre el Arte, las ciencia y las tecnologías basado en la filosofía antropofágica de Oswald de Andrade y parto de la idea de la curadora brasileña Giselle Beiguellman de Tecnofagia, que seria la relación entre tecnologías *high* y *low tech*, entre tecnologías artesanales y tecnologías industriales, pero su definición es que la tecnofagia es la relación entre las ciencias de punta y las ciencias de fundo de quintal o de garaje. La propuesta de la Tecnofagia se basa en la proposición de Nicolas Bourriaud sobre el fin de la postmodernidad e inicio de la altermodernidad.

Intento comparar esas propuestas de otras modernidades, la relación entre la modernidad, (si puedo hablar de una modernidade o de muchas modernidades), la postmodernidad, la hipermodernidad, la altermodernidad y ahora la transmodernidad que propone en relación à la transmodernidad de Dussel y Walter Mignolo. Partiendo de su definición de transmodernidad, la primera pregunta es: cual su noción del arte en la transmodernid y cual la relación de la transmodernidad y su diferencia en relación a las otras modernidades?

Rosa Maria Rodríguez Magda: Existen serias diferencias entre todas estas denominaciones. Especialmente mi concepción de la transmodernidad es completamente diferente de la que posteriormente pondrían en circulación Dussel y Mignolo. Ellos parten de una crítica a la Modernidad como creación eurocéntrica y colonial, y así proponen una visión decolonial que bebe del multiculturalismo y reclama un giro identitario. Conuerdo con Bourriaud en la crítica que este realiza tanto a la postmodernidad como a la decolonialidad. Esta última -que se denomina falsamente transmodernidad-, responde a planteamientos caducos, ya no estamos en una situación colonial, ni nunca hubo un espacio otro a recuperar, salvífico e inmaculado frente al imperialismo. Creo que esta postura arrastra en exceso los planteamientos de la teología de la liberación en la que se gesta el pensamiento de Dussel. La globalización nos fuerza a considerar que estamos en un nuevo paradigma, un nuevo Gran Hecho, que genera un pretendido nuevo Gran Relato con pretensiones totalizantes. Efectivamente esta situación actual supone una interconexión económica, social, una hibridación cultural, una percepción del tiempo y del espacio diferentes, potenciadas por las nuevas tecnologías de la comunicación, la rapidez y el flujo de datos. No obstante, tanto en Bourriaud, como en la hipermodernidad de Lipovetsky, encuentro cierta celebración festiva del capitalismo tardío, y una ausencia de crítica a éste, no ven suficientemente los aspectos negativos de ese narcisimo hedonista superficial que asume el arte y la vida como productos de consumo diferenciados pero irrelevantes. Creo que su visión debería matizarse con las críticas que realizan otros autores al actual sistema-mundo, como la dimensión de control que evidencia por ejemplo Foucault en su análisis de la biopolítica, actualizada por filósofos como Agamben o Esposito, o la revisión más radical de esta sociedad del cansancio y la transparencia articulada desde una psicopolítica como expone Byung Chul Han. Es esa actitud poco crítica la que torna politicamente light la noción de altermodernidad de Bourriaud frente a la altermodernidad propuesta por Hardt y Negri, mucho más combativa y acorde con los planteamientos altermondialistas.

Con respecto al arte, no creo que haya una propuesta normativa de cómo debe ser el arte transmoderno. Las nuevas tecnologías, la virtualidad, el hiper-realismo... abren nuevos caminos de experimentación, que deben no obstante ser explorados para alejarse tópicos recurrentes sobre el cuerpo, lo monstruoso, la violencia... , que se están

volviendo muy reiterativas. Espero que la profundización en la Tecnofagia aporte renovadas perspectivas. La filosofía antropofágica de Oswald de Andrade me parece mucho más genésica en su aspecto poético, portadora de un impactante imaginario creativo, que en su dimensión filosófica propiamente dicha.

Diego Azambuja: cual su noción de ciencia en la transmodernidad en relación con las otras modernidades?

Rosa Maria Rodríguez Magda: La transmodernidad es simplemente el nombre que describe el nuevo paradigma en el que nos encontramos, no prescribe, busca analizar los cambios gnoseológicos y sociales. Epistemológicamente la ciencia ha abandonado hace mucho el modelo newtoniano, por el relativista y cuántico. Existe una transferencia metafórica de modelos y conceptos (lógica borrosa, teoría de cuerdas, principio de indeterminación, entropía...) que van impregnando diversas disciplinas, pero que convierten a la ciencia hoy en algo también cercano a la especulación metafísica o la creación poética.

Diego Azambuja: Cual su noción de tecnologías en la transmodernidad en relación con las otras modernidades?

Rosa Maria Rodríguez Magda: Las nuevas tecnologías de la comunicación son fundamentales a la hora de marcar el paso del nuevo paradigma transmoderno frente a la modernidad. El universo virtual se superpone, amplifica y a veces sustituye a la realidad material. Ello crea una nueva visión del mundo y de estar en el mundo. He analizado algunos de los cambios epistemológicos en la configuración de lo que he denominado "ciberontología", sobre todo en lo referente a nociones como realidad, verdad, virtualidad, simulacro. En la doble vertiente de una simulourgia (generación de simulacros) y una simulocracia (efectos de poder que éstos desencadenan).

Diego Azambuja: Cual la relación entre el arte y la ciencia en la transmodernidad?

Rosa Maria Rodríguez Magda: Se alimentan mutuamente. Los nuevos modelos científicos generan, como he dicho, metáforas creativas a través de las cuales percibimos la realidad. Por otro lado, las nuevas tecnologías crean espacios novedosos para la creación artística.

Diego Azambuja: Cual la relación entre el Arte y las Tecnología en la transmodernidad?.

Rosa Maria Rodríguez Magda: El videoarte, las holografías, la realidad aumentada, la fusión de la imagen, el sonido, el olfato, el diseño por ordenador de escenarios de ficción... abren nuevos campos de experimentación.

Diego Azambuja: En la actualidad, en Europa hubieron otras exhibiciones en que el tema es la noción de la modernidade, una en Barcelona, en MACBA, que se llamó Modernologías, una em Londres, en Tate Modern, que se llamó Altermodern, donde Nicolas Bourriaud lanza su manifiesto Altermoderno, y otra en París, en el Centro de Cultural Pompidou, que se llamó Modernidades Plurales. La noción de la modernidad es cuestionada y su relación con modernidades alternativas, modernidades globales hablan de la relación de una otra modernidade posible en tempos de globalización. La transmodernidad se relaciona con que noción de modernidade?

Rosa Maria Rodríguez Magda: La noción de Modernidad debe ser superada, de hecho ha sido superada por el impacto de las nuevas tecnologías y la globalización. Y a esta nueva configuración, híbrida, virtual, interactiva, es a la que denomino Transmodernidad.

Diego Azambuja: Cual la relación entre la proposición de la antropofagia, del manifiesto antropófago de Oswald de Andrade em relación a la modernidade o moderinización del Brasil em el principio del siglo XX y la transmodernidade? Es

posible hablar de la antropofagia hoy? Es posible no simplemente actualizar la antropofagia hoy pero pensar una antropofagia de hoy, una posible Antropofagia Transmoderna?

Rosa Maria Rodríguez Magda: El universo transmoderno es un universo híbrido. Hace años caractericé la formas de presentársenos de la realidad con la denominación “El modelo Frankenstein”, haciendo referencia a que nuestro presente es como un monstruo recosido donde encontramos fragmentos primitivos, bárbaros, vanguardistas, modernos, tecnológicos y rabiosamente innovadores. En este aspecto pienso que es posible una versión transmoderna de la antropofagia, en las que el mito, la magia, captadas antropológica/antropofágicamente, pueden fundir lo ancestral y lo tecnológico.

Diego Azambuja: En la altermodernidad, Nicolas Bourriaud compara el artista a un tipo de semionauta, un artista que viaja por los signos, los lenguajes, los medios, traduciendo sus formas, sus signos, operacionalidades, formatos, usos, yo comparo el semionauta al semiofago, una vez que parto de la noción de traducción como antropofagia, o traducción antropofágica, que como propone Oswald de Andrade en sus rotos, el antropófago esta siempre en devoración y movimiento. Como es el artista en la transmodernidad y cual la posible aproximación del artista transmoderno con el semionauta y el semiofago?

Rosa Maria Rodríguez Magda: El artista es un transeúnte de lenguajes. Los hipertextos nos llevan a una proliferación de traducciones que no remiten a un significado preexistente ni substancial. Así, es posible entender al semionauta como semiofago. Deglutir y transformar los signos sería la única manera en la que el arte nos salvara de ser deglutidos, triturados por esos mismos signos. Este es en el terreno artístico el mismo reto que tenemos en el ámbito ético y social. No se trata de volver a lo primigenio o al sentido, sino de saber jugar estratégicamente con la generación hipertrófica de significantes, de manera que podamos existir en sus resquicios o en su silencio.

Diego Azambuja: Partiendo de la noción de tecnofagia como técnicas y tecnologías devorando técnicas y tecnologías, cual es la posible relación de una tecnofagia en la transmodernidad?

Rosa Maria Rodríguez Magda: La tecnofagia debe, a mi modo de ver, poder manifestar la impostura tecnológica, sabiendo utilizarla, pero también revertirla. Entre la apoteosis tecnoeufórica deberían quedar zonas de fractura, de vacío, de reencuentro cuasi místico con la nada que somos mientras nos construimos sin cesar.

Diego Azambuja: cual la relación entre a transmodernidad con la globalización?

Rosa Maria Rodríguez Magda: La globalización es una de las características de nuestro presente que nos obliga a pensar transmodernamente, más allá de una Modernidad asentada en la realidad, en la herencia ilustrada, en la visión eurocéntrica, pero sabiendo que solo recuperando sus retos pendientes podemos obtener una visión panescópica que no embarranque en la superficialidad heteróclita.

Diego Azambuja: Cual la posible relación entre la antropofagia y la globalización? Cuando he entrevistado Giselle Beiguelman, ella dice que la antropofagia es un propuesta moderna y nacionalista, del modernism brasileño, pero como podremos pensar esa posible antropofagia de nuestros tiempos, pós-modernos, altermodernos, hipermodernos, transmodernos, en relación a la globalización? Podría decir que la antropofagia esta en la misma situación de las modernidades alternativas o modernidades globales que desean ser una alternativa a la globalización o solo puedo colocar la antropofagia en relación a esas modernidades otras y esas sin, son una alternativa a la globalización?

Rosa Maria Rodríguez Magda: Para mí la cuestión es si el concepto de antropofagia puede releerse más allá de la propuesta inicial inmersa en el modernismo brasileño y en las referencias conceptuales de Andrade. Los tiempos son diferentes. Creo que es factible, pero para ello se debería reflexionar sobre si la vanguardia es hoy posible, y cómo aquella perspectiva brasileña puede enriquecer una producción artística altamente globalizada y tecnológica –que es también la del propio Brasil hoy-, incorporando en parte sus raíces primitivas, lo que le otorga una fuerte originalidad, sin pretender recuperar con ellas un elemento telúrico identitario.

Em relación a la modernidade y a la postmodernidad, há hecho um quadro comparativo entre essas propostas y la transmodernidad, en el libro transmodernidad. Pero em relación a la Altermodernidad y la hipermodernidad y modernidades reflexivas, como la transmodernidad diferencia como una alternativa a la modernidade?

La altermodernidad, tanto en el sentido de Bourriaud como en el del bastante diferente de Hardt/Negri, y también la hipermodernidad, están para mí inmersas en la transmodernidad puesto que este es el nombre que otorgo al nuevo paradigma presente.