UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO - FAU USP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

UM HOMEM COM UMA CÂMERA:
CRÔNICA CONTADA POR MEIO DE REGISTROS DE DISPOSITIVOS MÓVEIS REALIZADOS NA CIDADE DE FORTALEZA-CE

Natália Marques Bezerra

Orientador: Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury

São Paulo / 2016

UM HOMEM COM UMA CÂMERA:

CRÔNICA CONTADA POR MEIO DE REGISTROS DE DISPOSITIVO MÓVEIS REALIZADOS NA CIDADE DE FORTALEZA-CE

EXEMPLAR REVISADO E ALTERADO EM RELAÇÃO À VERSÃO ORIGINAL, SOB RESPONSABILIDADE DO AUTOR E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede do programa.
São Paulo, 06 de julho de 2016.

Dissertação submetida ao corpo docente do programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - USP, como parte dos requisitos necessário à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Design e Arquitetura
Orientador: Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: nataliambezerra@gmail.com

B574u Bezerra, Natália Marques
Um homem com uma câmera: crônica contada por meio de registros de dispositivos móveis realizados na cidade de Fortaleza-CE / Natália Marques Bezerra. -- São Paulo, 2016.
XXX p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Feres Lourenço Khoury

1.Cidades - Fortaleza (CE) 2.Cinema 3.Tecnologia da informação (Aspectos sociais) 4.Redes de informação 5.Dispositivos móveis I.Título

CDU 301.175

Nome: **BEZERRA, Natália Marques**

Título: Um homem com uma câmera: crônica contada por meio de registros de dispositivos móveis realizados na cidade de Fortaleza-CE

Aprovada em:

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo na Área de Concentração Design e Arquitetura.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Feres Lourenço Khoury

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Orientador)

Prof.(a) Dr.(a)

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - Convidado(a)

Prof.(a) Dr.(a)

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - Convidado(a)

Dedico este trabalho à memória de meu querido primo, Ítalo Marques.

AGRADECIMENTOS

André, André, Angela, Auxiliadora, Bruna, Carolina, Camila, Ceará, Cida, Daniela, Débora, Dona Dalva, Dona Olívia, Dora, FAU, Feres, Filipe, Filipe, Gabriela, Gerson, Giselle, Ila, Ítalo, Jorge, John, Jullyanna, Larissa, Lindalva, Laura, Luiz, Marina, Marina, Michel, Mirelle, Naiara, Nicolau, Pedro, Priscilla, Raul, Raul, Ricardo, São Paulo, Thaisa, Valmir, Vera, Vertov, Vitor.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior- CAPES desde maio de 2014.

**Olhos negros cruéis, tentadores
das multidões sem cantor**

Fausto Nilo

BEZERRA, Natália Marques. **Um homem com uma câmera:** crônica contada por meio de registros de dispositivos móveis realizados na cidade de Fortaleza-CE. 2016. 91 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

RESUMO

A organização social em que estamos inseridos é denominada por Castells (1999) como Sociedade em Rede que é caracterizada por um processo de miniaturização das tecnologias e equipada pela internet sem fio. Esses dois fatores se articulam continuamente, ocasionando o que vemos hoje nas cidades, nômades tecnológicos – usuários das tecnologias móveis que produzem, consomem e compartilham informação sem sair do fluxo vertiginoso da cidade. Dentro dessa realidade, esta pesquisa tem como objetivo central o estudo da relação entre a produção imagética e a espacialidade. Com base nisso, realiza-se uma análise sobre a produção de vídeos gerados na cidade de Fortaleza-CE e compartilhados no site YouTube® junto a uma metodologia criada a partir do filme de Dziga Vertov - Um Homem com uma câmera (Rússia, 1929) - para uma leitura urbana, discutindo as práticas desses usuários sob a ótica da arquitetura e urbanismo.

Palavras-chave: Cidades-Fortaleza (CE), cinema, tecnologia da informação (aspectos sociais), rede de informação, dispositivos móveis.

ABSTRACT

The social organization in which we operate is called by Castells (1999) as the Network Society that is characterized by a miniaturization process of technologies and equipped with wireless internet. These two factors continually articulate, causing what we see today in the cities, technological nomads - users of mobile technologies that produce, consume and share information without leaving the vertiginous flow of the city. Within this reality, this research was aimed to study the relationship between image production and spatiality. Based on this, an analysis of the video production generated in the city of Fortaleza-CE and shared on YouTube® website is carried out along with a methodology created from the Dziga Vertov film - The man with a camera (Russia, 1929) - for an urban study, discussing the practices of these users from the perspective of architecture and urbanism.

Keywords: City-Fortaleza (CE), cinema, information technology (social aspects), information network, mobile devices.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Quadro do pintor russo Boris Kustodiyev intitulado Bolshevik, de 1920.	p. 16
Figura 2	Parte do cartaz do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1971).	p. 18
Figura 3	Dziga Vertov.	p. 21
Figura 4	Cartaz do filme <i>Um homem com uma câmera</i> (1929).	p. 22
Figura 5	Imagem (36’25”) retiradas do filme <i>Um homem com um câmera</i> (1929).	p. 26
Figura 6	Imagem retirada do filme <i>Um Homem com uma Câmera</i> (1929).	p. 31
Figura 7	Imagens retiradas do filme <i>Um Homem com um Câmera</i> (1929).	p. 32
Figura 8	Imagem do estudo de Lev Manovich, <i>Visualizing Vertov</i> .	p. 33
Figura 9	Imagem retirada do video nº 21 da pesquisa 02.	p. 42
Figura 10	Imagem retirada do video nº 50 da pesquisa 02.	p. 43
Figura 11	Imagens do Filme <i>The Internet’s Own Boy</i> (2014).	p. 48
Figura 12	Imagem das manifestações da Primavera Árabe.	p. 51
Figura 13	Imagens retiradas do filme <i>Um homem com uma câmera</i> (1929) que mostram o banco de dados sendo manuseado por Elizaveta Svilova.	p. 55
Figura 14	Legenda usa na classificação dos vídeos levantados na pesquisa.	p. 59
Figura 15	Gráfico quantitativo de vídeos - Pesquisa 01.	p. 64
Figura 16	Imagens de alguns vídeos que possuem relação com a água (19, 21, 29).	p. 65
Figura 17	Gráfico quantitativo de vídeos - Pesquisa 02.	p. 66
Figura 18	Imagem do vídeos nº 12.	p. 67
Figura 19	Imagens de vídeos dentro da classificação amanhecer-vista aérea (04 e 06).	p. 69
Figura 20	Gráfico quantitativo de vídeos - Pesquisa 03.	p. 70
Figura 21	Imagens de vídeos dentro da classificação aparelho (01 e 02)	p. 71

Figura 22	Imagem do vídeo nº 08.	p. 72
Figura 23	Imagens do vídeo nº 26.	p. 72
Figura 24	Comparativo de gráfico das pesquisas.	p. 73
Figura 25	Gráfico quantitativo de vídeos da pesquisa.	p. 74
Figura 26	Imagens de alguns vídeos que mostram esse registro documental da cidade. (Pesquisa 01: vídeos nº 24 e nº 25. Pesquisa 02: vídeo nº 31 e nº 38)	p. 75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DZIGA VERTOV E A CIDADE	15
1.1 A Rússia de Vertov	15
1.2 O Cinema de Vertov	19
1.3 <i>Um homem com um câmera</i> (Chelovec s kinoapparatom, 1929)	29
2. A CIDADE NA ERA DA REDE COMUNICACIONAL	34
2.1 Uma câmera na mão e nenhuma ideia na cabeça? O amador surge como modelo de subjetividade pós-industrial	36
2.2 Controle disfarçado de facilidade	38
2.3 Bate-papo das imagens	43
2.4 Imagem na/da cidade	51
3. EXPERIÊNCIA: UM HOMEM COM UMA CÂMERA (VERSÃO 2015)	54
3.1 Diálogos com russo: aproximações e procedimentos	54
3.2 Registro feito, estudo de caso: Fortaleza	60
3.2.1 Pesquisa 01 - “Fortaleza Ceará”	63
3.2.2 Pesquisa 02 - “Cidade de Fortaleza”	66
3.2.3 Pesquisa 03 - “Fortaleza Cidade”	70
3.2.4 Crônica sobre a Cidade: um panorama geral da pesquisa	73
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	84

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO
INTRODUÇÃO
INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

As discussões presentes neste trabalho surgem de um questionamento, dentro da atual realidade do uso massivo dos aparelhos celulares, no qual o mesmo foi formulado após assistir pela primeira vez, em 2013, ao filme *Um Homem com uma câmera* (Rússia, 1929) de Dziga Vertov. Se esse filme fosse realizado hoje, não teríamos somente UM homem com uma câmera, mas sim um número gigantesco deles?

Não precisamos apresentar dados para comprovar que a resposta é positiva, basta dar uma volta nos quarteirões, nos transportes públicos, nas escolas, que as câmeras estarão lá, a postos, registrando.

Assistindo mais algumas vezes ao filme, atentou-se para uma leitura da cidade russa do período, no qual Vertov trabalha as questões político-sociais contemporâneas a época a partir das imagens, que antes de pertencerem ao filme compõe um banco de dados montado pelo cineasta, relacionando-as em uma montagem frenética. O banco de dados construído por Vertov faz uma alusão ao atual banco de dados que cotidianamente nos deparamos: a Internet. Assim, o filme, que no começo foi uma referência para o tema desta dissertação, se torna estrutura de uma metodologia de leitura urbana.

A isso se atrelou a produção imagética e o espaço urbano¹ atual gerando novas questões. Estas questões foram trabalhadas no decorrer do programa de pós-graduação junto ao acesso a novos teóricos nunca vistos. Dessa forma, a pesquisadora começou a pensar em assuntos não abordados na graduação e se atualizou. Essa transação motivou a

¹ O espaço urbano é entendido dentro desta pesquisa como uma instância que toca na soma de uma espacialidade construída fisicamente e socialmente. No qual Lefebvre aborda na diferenciação entre “cidade, realidade presente, imediata, dado prático-sensível, arquitetônico - e por outro lado o urbano, realidade social composta de pensamento.” (2001, p. 54) Porém o autor ressalta a importância de entendemos de tratarmos com cuidado essa separação tendo visto que as duas são interdependentes.

mudança de tema, que a princípio trabalhava a legislação sobre comunicação visual existente na cidade de Fortaleza. O orientador participou desse processo e aprovou a mudança entendendo que há relevância e que será uma contribuição não somente pessoal, mas para o debate dentro da área de concentração Design e Arquitetura, como também para outros pesquisadores.

Os registros se mostram com um gancho para o estudo da cidade, onde notamos que a produção audiovisual encontrou na cidade um aliado, gerando contaminação mútua. A cidade e o cinema cresceram juntos, fazendo com que o cinema se torne uma boa representação da dinâmica urbana. Entendendo isso, este trabalho se funda nessa relação (audiovisual e cidade) para levantar e questionar a cidade contemporânea, onde o aumento da capacidade de produzir, consumir e compartilhar imagens colocou os dispositivos móveis (*smartphones*, *tablets*, *notebooks*, dentre outros) no centro da experiência urbana.

A metrópole atual é debatida por teóricos como Castells (1999, 2005) e Pierre Levy (1999) junto ao conceito de rede, que vem transformando a organização social. Os teóricos partem da impossibilidade de se ignorar os reflexos da microeletrônica na vida humana e social, na qual a base dessa sociedade, para ambos os autores, são as redes de comunicação digital. Onde o que circula é a informação, sendo essa produção informacional a força de produção deste período.

Junto a essa visão, a pesquisa trata a questão das redes estudando a relação do espaço urbano com o combo dispositivos móveis e internet sem fio, refletindo sobre a espacialização e a cultura do nosso tempo encarando-as como experiência de caráter aberto, provisório e descontínuo. Isso é realizado com base em um levantamento de vídeos produzidos pelos dispositivos móveis e compartilhados no site YouTube, que tem como estrutura para a análise dos dados levantados o filme russo de Dziga Vertov.

A produção russa problematizava a dinâmica social do período (câmera de filmar, trabalho, lazer, espaço urbano, dentre outros) construindo um discurso audiovisual atrelado às teorias desenvolvidas pelo cineasta e sua equipe. Estas questões abordadas no filme *Um homem como uma câmera* (1929) são utilizadas nesta pesquisa como categorias de classificação para os dados levantados.

A obra russa e a discussão sobre a produção imagética atual e sua espacialização estão em contato direto durante todo o trabalho, porém, devido à complexidade dos assuntos, estruturou-se a dissertação em três capítulos. Onde no primeiro é composto de

um panorama sobre a produção do filme russo, que inicia-se com contexto histórico, posterior a isso desenvolve-se um estudo sobre os escritos de Dziga Vertov referente a montagem, a sua visão sobre a linguagem cinematográfica e o aparato tecnológico, no caso a câmera de filmar. O entendimento das realidades que circunscreveram a produção do filme *Um homem com uma câmera* (1929) torna-se fundamental para o desdobramento da pesquisa propriamente dita, pois a mesma se funda na visão e no trabalho de Dziga Vertov afim de apropriar-se de seu trabalho para uma nova leitura do uso do aparato técnico na cidade contemporânea.

Posterior a isso, é realizado um estudo sobre a produção audiovisual dentro do contexto atual da cidade comunicacional a partir de uma pesquisa bibliográfica levando a problematização de algumas questões que tocam no uso dos dispositivos móveis e sua relação com a cidade. São elas: a construção da subjetividade na era pós-industrial, espacialização fruto, também, do caráter local dos dispositivos portáteis, a vigilância e o controle, o caráter comunicacional da produção imagética, a função pós-massiva das mídias, dentre outros.

Os dois capítulos anteriores se cruzam no terceiro, onde o referencial desenvolvido nas duas primeiras etapas servem de subsídio para o levantamento e estudo dos dados retirados da plataforma YouTube. Os dados são classificados e espacializados no mapa da cidade de Fortaleza. Levantando questões, tais: Como a representação, através da imagem digital, vem se relacionando com a cidade? Como ela gera espacialidade?

Acreditando que as turbulências paradigmáticas, presenciadas atualmente, entre os conceitos de espaço público e espaço privado, subjetividade, espacialidade, controle e vigilância, dentre outros, podem, também, serem vistas pela produção imagética, a pesquisa se torna uma investigação de cunho empírico que levanta estas questões no intuito de problematizá-las e compilá-las, culminado em uma leitura urbana da cidade de Fortaleza, mediada pelos registros realizados com o auxílio dos dispositivos móveis.

1. DZIGA VERTOV E A CIDADE

1.1. A Rússia de Vertov

Para melhor entender e absorver muito do que o filme *Um homem com uma câmera*² explora, e concomitantemente compreender a pesquisa aqui apresentada, é inevitável um levantamento da conjuntura político e social do período na União das Republicas Socialistas Soviéticas (URSS), país no qual o filme foi produzido. Tal entendimento se faz necessário, uma vez que o filme aborda e se direciona para as ideologias da Revolução Russa, tanto como um discurso de louvação ao socialismo, quanto como uma crítica aos desvios burgueses. Outro ponto de fundamental importância para o entendimento do filme são os trabalhos teóricos e práticos produzidos pelo cineasta e sua equipe, que serão abordados mais à frente.

Um pouco antes da data de produção do filme, na virada do século XIX para o século XX, o Império Russo era comandado pelo czar Nicolau II, que procurou facilitar a entrada de capitais estrangeiros para promover a industrialização do país. Esse processo de industrialização ocorreu tardiamente, se comparado à maioria dos países da Europa Ocidental. O capital russo foi ativado por medidas como a exportação do petróleo, a implantação de estradas de ferro e da indústria siderúrgica.

Os investimentos industriais concentraram-se em centros urbanos, como Moscou, São Petersburgo, Odessa e Kiev, cidades presentes no filme de Vertov. Nessas cidades, formou-se grandes grupos operários que recebiam salários miseráveis e eram submetidos a grandes jornadas de trabalho em locais precários. Apesar de, no período, ser um dos países

² O título original do filme é *Cheloveks kino-apparatom*, conforme alfabeto latino. O mesmo possui diversas traduções para o português, porém em concordância a escolha de Pernisa (2009) a pesquisa emprega o título *Um homem com uma câmera* em seu escopo por acreditar ser a forma mais usual.

mais poderosos, em termos militares, apenas pequena parte da população tinha uma boa condição de vida – neste caso, os nobres.

Tudo isso ocorria sob instável clima político, pois poucos anos antes, Nicolau II havia conduzido a Rússia à Primeira Guerra Mundial, mesmo o país estando em condições de pobreza. Tal medida fez com que a economia interna se deteriorasse e o descontentamento populacional aumentasse. Dento desse quadro, as ideias socialistas encontraram abertura para a suas aplicações.

A Revolução de Fevereiro caracterizou a primeira fase da Revolução Russa de 1917, culminou na abdicação de Nicolau II, que deu lugar um governo provisório. A mudança, no entanto, não alterou o quadro social e a insatisfação continuou.

Em abril de 1917, Vladímir Lenin (ou Lênin) volta a Rússia e lidera a atuação dos bolcheviques durante a Revolução de Outubro (segunda fase da Revolução Russa de 1917), que declara o fim do governo provisório, o fim da propriedade privada, redistribuindo a terra entre os camponeses (Decreto da Terra), e retira o país da Primeira Guerra Mundial (Decreto da Paz). O êxito da Revolução, no entanto, não acontece em toda a Rússia, e faz com que o conflito entre os Bolcheviques e os interesses dos vários grupos não-bolcheviques leve o país a um contexto de turbulência e divisão interna, culminando na Guerra Civil (1918-20).

Figura 1 – Quadro do pintor russo Boris Kustodiyev intitulado Bolshevik, de 1920.

Fonte: WIKIPEDIA, 2015. Acessado em março de 2015 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Kustodiyev_bolshevik.JPG>

Essas disputas prejudicaram a produção artística, em geral, e a indústria cinematografia, em particular. Estúdios foram desmontados, o sistema de distribuição se tornou precário e teatros foram fechados.

Vasco Granja (1981) aponta Lênin como o primeiro estadista a encarar o cinema como uma ferramenta a serviço de uma lógica revolucionária. Isso fez com que a produção cinematográfica se tornasse um dos principais meios do comboio de agitação e propaganda (*agitprop*), realizada dentro da Revolução de Outubro, uma ação política e cultural que buscava difundir a concepção marxista para as massas trabalhadoras, com auxílio, também, do cinema.

O comboio dispunha de uma sala de conferência, uma sala de aula, uma biblioteca contendo sete mil volumes, material de propaganda, oficina de impressão editando um boletim diário de informação, material cinematográfico para projeções no exterior, sala de montagem, laboratório de revelação e impressão. (GRANJA, 1981, p. 10)

Vasco Granja aponta, também, o interesse de Lênin por um cinema com caráter de crônica. O mesmo comprova essa afirmação usando um trecho de um relato feito por Lunatcharski³. Este estilo é encontrado na produção de Vertov, como, também, no filme aqui trabalhado: *Um homem com uma câmera*.

Vladimir Ilitch disse-me que a produção de filmes novos, impregnados das ideias comunistas, refletido a realidade soviética, deve começar pela crônica e que, em sua opinião, o momento da produção de tais filmes talvez não tenha ainda chegado. (GRANJA, 1981, p. 17)

Os soviéticos foram os primeiros a utilizarem o cinema para a luta contra o “inimigo”. Isso pode ser visto tanto na produção quanto na exibição do cinema russo.

No Brasil, o cinema engajado teve seu ponto de partida no Cinema Novo, encabeçado por um dos maiores cineastas brasileiros, Glauber Rocha, que acreditava no cinema como meio de transformar a realidade, denunciando as diferenças sociais, direcionando a câmera para as contradições políticas vividas no período. Tais ações eram orientadas para a tomada de consciência e não para a ideia revolucionária clássica de que “tudo é possível”, da tomada de poder. Essa tomada de consciência está presente na formulação do pensamento de Vertov e seus colegas sobre a influência do cinema na construção social, assunto este que será mais desenvolvido mais mais à frente, ainda nesse capítulo.

³ Dramaturgo e político soviético, membro do Partido Comunista da URSS e participante ativo da Revolução Russa de 1917. Foi responsável pelas políticas públicas revolucionárias para a Educação.

Nos tempos atuais, encarando o audiovisual nos dias de hoje como uma mídia que foi apropriada pela população como ferramenta comunicacional, há uma necessidade de descobertas de aberturas nesta produção imagética para a tomada de consciência. Estamos enfrentando um produção informacional nunca vista antes, logo seu estudo se mostra urgente.

Figura 2 – Parte do cartaz do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1971).

Fonte: CATRACA LIVRE, 2016. Acessado em janeiro de 2016 <<https://catracalivre.com.br/sp/agenda/barato/cartazes-de-filmes-brasileiros-em-exposicao/attachment/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol2/>>

Com a divergências enfrentadas após a morte de Lênin em 21 de janeiro de 1924, Stalin assume o comando Partido Comunista da União Soviético (PCUS), tornando-se o novo Chefe de Estado. Stalin possuía um posicionamento diferente de Lênin e Trotski, pois ele acreditava que a revolução precisava acontecer primeiramente em seu país, antes de internacionalizá-la. Outro pensamento divergente de Stalin se refere ao fato de que ele preferia um cinema que não fizesse o telespectador pensar. Para Stalin, o cinema intelectual e comprometido com os ideais libertários e igualitários, como o cinema de Vertov, constituía um risco. Isso contribuiu para que o cinema que incitava a tomada de consciência perdesse força.

Existem realidades políticas na produção do filme *Um homem com uma câmera* (1929), como também, grande parte da produção do período pré-stalinista, este era o intuito: trazer as ações políticas para o debate. Neste trabalho o posicionamento político é exposto a partir da escolha de uma produção marginalizada, dentro de inúmeros canais de produções imagéticas existentes hoje, ou seja, os registros feitos pela própria população,

rompendo com hierarquias estéticas e de transmissão. Problematicando e questionando esta produção e encarando-a como mediação⁴.

1.2. O cinema de Vertov

1.2.1 Vida e obras

Início do século XX, uma nova tecnologia se popularizava e encantava o mundo: o cinema. Tal tecnologia teve, na União das Republicas Socialistas Soviéticas (URSS), seu desenvolvimento atrelado ao contexto político vivido no período, pois a indústria cinematográfica desse país era financiada pelo governo, que acreditava ser ela uma ferramenta fundamental para a luta política e para a educação ideológica de seu povo, como vimos anteriormente.

Na década de 1920, na Rússia, grande parte da população não sabia ler nem escrever, de fato isso fez com que o cinema fosse escolhido como arma para disseminação dos ideais da revolução. Vários artistas, entusiasmados com as possibilidades revolucionárias que as atividades estéticas e sociais poderiam colaborar com a difusão dos ideais marxistas, engajaram-se na produção e no estudo teórico das artes. Um deles foi Dziga Vertov.

A União Soviética é o único país em que o cinema, utensílio nas mãos do Governo, pode e deve empreender a luta contra a cegueira das massas populares, a luta pela vista. Ver e mostrar o mundo em nome da revolução proletária mundial, eis a formula mais simples dos Kinoks. (Vertov, *apud* GRANJA, 1981, p. 49)

O cineasta Dziga Vertov nasceu em 2 de janeiro de 1896, em Bialystok, na Polônia. Seu nome de batismo, no entanto, era Denis Arkadeyvich Kaufman. Vertov era filho de um casal de judeus que direcionaram sua educação para o estudo da literatura e das artes. Em 1912, cursou música em sua cidade natal. Durante a I Guerra Mundial, mudou-se com os pais para Moscou e foi nesse período que adotou oficialmente o nome de Dziga Vertov⁵, em uma referência ao movimento.

⁴ Falando dentro da Teoria Ator Rede (TAR), desenvolvida por Bruno Latour e outros autores, onde se afirma que tudo se define nas associações e a mediação é a capacidade de um actante manter outro envolvido, modificando-se e reinterpretando seus interesses. Ela é comunicação, produção de sentido, percepção, interpretação e apropriação.

⁵ Segundo Vasco Granja em seu livro “Dziga Vertov”: Dziga tem origem ucraniana que significa toupeira ou roda que gira sem parar ou ainda movimento perpetuo, mantendo afinidade com a palavra cigano. Já, para o próprio, Vertov, Dziga é uma onomatopeia do girar da manivela de uma câmera. E Vertov vem do verbo russo vertet e quer dizer girar, dar volta em torno de um eixo.

Nos anos de 1916 e 1917, Vertov estudou medicina em São Petersburgo, psicologia da percepção no Instituto de Psiconeurologia de Petrogrado e iniciou suas experiências com o domínio do som, que o levou a formar o Laboratório do Ouvido. Segundo Rafael Lignani (2009), o laboratório do ouvido o aproximou do movimento futurista, que repulsava o passado e celebrava a velocidade, a era mecânica e a guerra.

Em 1918, Vertov se uniu ao Comitê de Cinema do Comissariado do Povo (Kino-Komitet), tornando-se o editor do primeiro cinejornal produzido pelo governo soviético: o *Kino-Nedelia*. Ele era responsável por organizar o material, enviado por correspondentes que se encontravam em diversas frentes de combate, em um filme. Foi no comitê que o cineasta conheceu sua esposa e parceira de trabalho, Elizaveta Svilova.

No mesmo ano, Vertov se aliou ao Comboio de Propaganda de Lênin (*agit-prop*), onde acompanhando o Comboio, percorreu várias partes da Rússia, filmando, exibindo filmes, distribuindo panfletos, além de continuar com a mesma função exercida no Kino-Komitet; a de editor, montando os arquivos enviados pelos vários correspondentes em toda a Rússia para execução dos filmes. Vertov cultivou o hábito de catalogar todo o material filmado, até mesmo as sobras das montagens, onde tudo deveria ser guardado.

Em 1919, houve uma dificuldade no fornecimento de películas virgens. Nesse momento, Vertov decidiu executar o filme “O aniversário da revolução” (*Godovshchina revoliutsiya*), utilizando-se dos fragmentos arquivados por ele no passado. Neste mesmo ano, Vertov, sua esposa, Elisabeta Svilova, e seu irmão, Mikhail Kaufman, formaram o grupo Soviet Troikh (Conselho dos Três) e escrevem o primeiro manifesto, lançando o movimento Kinoks, “**Nós: variações do manifesto**”, que só seria publicada em 1922 pela revista Kinofot, considerada órgão oficial do movimento construtivista. No manifesto, o grupo se posicionou contra os filmes romanceados e teatrais, mostrando que o “verdadeiro cinema” independe das demais artes. Atacando, também, as filmagens em estúdios, alegando ser uma traição ao que poderia ser o cinema. Outro ponto abordado no manifesto é a crítica à imparcialidade da interferência humana devido ao seu psicológico com relação à máquina, que, segundo eles, não possui essa falha. Tal crítica demonstra um certo deslumbre do grupo pela máquina. Vertov e seu grupo enaltece a tecnologia, como podemos ver no trecho retirado do manifesto:

A máquina nos deixa envergonhados pela incapacidade humana de controlar a si mesma. Mas o que podemos fazer se os caprichos infalíveis da eletricidade são tão mais interessantes do que a rapidez desordenada do homem ativo e do que a inércia corrupta dos homens passivos? (Vertov, *apud* LIGNAMI, 2009, p. 29)

As reflexões desenvolvidas pelo Conselho dos Três levou Vertov a ver o cinema como um meio de comunicação dotado de uma linguagem única, especial. Juntos escreveram, também, o manifesto “*Kinoks: uma revolução*”. Esse manifesto coincide com início do trabalho de Vertov no cinejornal Kinopravda, que se baseava no jornal diário fundado por Lênin, o Pravda. Nas películas, ele aplica, nos escritos, o conceito de montagem. A proposta central deste manifesto, no entanto, é algo que eles já vinham trabalhando desde “Nós: variações do manifesto”: o desligamento do cinema das demais artes. Este manifesto defende, também, o poder do cineasta em dirigir o olhar do espectador, onde, através da montagem, se pode escolher o que se deve ver, além de aproximar tempos e espaços.

NÓS protestamos contra a miscigenação das artes a que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas idealmente entre todos os tons dos espectros jamais dará o branco, mais sim o turno. (Vertov, *apud* LIGNAMI, 2009, p. 28)

Com a morte de Lênin, em 24 de janeiro de 1924, as obras de Vertov experimentaram uma mudança temática, já que, anterior a isso, o líder político era o principal foco de seus filmes. Depois dela os temas passaram a ser acontecimentos específicos encomendados pelo Estado; porém, isso não o fez deixar de lado suas experimentações.

Figura 3 – Dziga Vertov.

Fonte: HAIKUDECK, 2015. Acessado em março de 2015 <<http://fda7ed3288f75266dcf2-c3155e3c451bb708de9594bb4903715e.r46.cf2.rackcdn.com/c307ded41bc049c0e6534152db0f2d1a.jpg>>

“Cine-olho – a vida do improviso” (*Kino Glaz – Jizn Vrasplokh*) foi uma de suas experimentações. Realizada em 1924, ela foi fruto de um maior número de participantes do movimento Kinoks, que nesse momento encontrava-se com mais de dez defensores da mesma ideia que a sua de cinema.

O ano de 1929 foi marcado pela execução de seu filme experimental: *Um Homem com uma Câmera* (*Chelovks kinoapparatom*), o filme que dá título ao trabalho. Um filme internacional, pois qualquer pessoa, de qualquer lugar poderia vê-lo, pelo fato de não haver intertítulos. A obra acompanha a proposta do regime soviético de buscar o processo de internacionalização da revolução idealizada por Lênin. Produzindo também linguagem universal para o cinema, um dos temas tratados nos escritos desenvolvidos pelo Conselho dos Três, como visto acima.

Livre das regras dos 16 quadros por segundo, livre dos limites do tempo e do espaço, eu reúno quaisquer pontos do universo, sem importar o lugar de onde eu gravei. **Meu caminho me leva à criação de uma nova percepção de mundo. Eu decifro uma nova forma de mundo desconhecido por vocês.** (Vertov, apud LIGNAMI, 2009. p. 33-34, grifos nossos)

Figura 4 – Cartaz do filme *Um homem com uma câmera* (1929).

Fonte: WIKIPEDIA, 2015. Acessado em março de 2015 <https://it.wikipedia.org/wiki/Cinema_russo_d%27avanguardia#/media/File:Man_with_a_movie_camera.jpg>

Dziga Vertov discutia, naquele momento, como decifrar o mundo e mais que isso, como ensinar a vê-lo. Sua proposta de cinema trabalhava as imagens como formas de pensamento e, dessa maneira, exigia do espectador uma grande participação social.

Vertov elaborou o primeiro filme sonoro soviético em 1930. No ano de 1934, lançou o filme “Três cantos para Lênin” (*Tri pensei a Lenine*), três anos depois, em 1937, realizou o documentário “Canção de ninar” (*Kolibel ‘naya*). A partir desse período, Vertov foi marginalizado tanto pelo cinema soviético como por seus patrocinadores. Dziga Vertov morreu em Moscou, no dia 12 de fevereiro de 1954, com 58 anos, devido a um câncer. A luta contra a doença foi abordada em seu diário: “A história de minha doença é a história dos inconvenientes, das humilhações e dos choques nervosos causados pela minha recusa em abandonar o cinema poético e documental.”. (Vertov apud LIGNAMI, 2009, p.25)

Após sua morte, Vertov é sempre lembrado por seus manifestos e técnicas de montagens, tendo influenciado o cinema documentário e alguns cineastas, como Jean-Luc Godard, que ao fundar um grupo de cinema militante o nomeia de: Groupe Dziga Vertov.

Vida de improviso, Cine-olho, Teoria dos intervalos e outras tantas

Vertov e sua equipe desenvolviam teorias em paralelo à produção prática, tudo era justificado, sendo suas teóricas importantes para o entendimento do seu trabalho, chegando a ser fundamentais.

Defendia um filme baseado na “**vida de improviso**”, ou seja, a obra não deve ter atores, cenários e nem um roteiro predefinido. Devia-se filmar a vida como ela é, fazendo da câmera parte dessa realidade, sem provocar intervenções. Vertov determinou-se a mostrar o mundo visto por meio de uma câmera, como ela a percebe. O filme é um instrumento reflexivo, não alienante. A ideia não era criar o que já existia, mas dar outro olhar aos objetos comuns.

Outro conceito é o “**Cine-olho**”, que pode ser visto como uma consequência da “Vida de improviso”. Ele seria, portanto, uma forma de corrigir a visão humana, dita imperfeita e demasiadamente emotiva, substituindo-a, assim, pela visão da máquina, perfeita e imparcial.

O “cine-olho” descodifica a vida como ela é:

O “cine-olho” é entendido como “aquilo que o olho não vê”, como o microscópio e o telescópio do tempo, como o negativo do tempo, como a possibilidade de ver sem limites ou distâncias, como o remoto controle das câmeras, como o tele-olho, como o olho de raio-x, como

a “vida de improviso”, etc., etc. (...) Não é “filmar a vida de improviso” pelo próprio “improviso”, mas a fim de mostrar as pessoas sem máscaras, sem maquiagem, para pegá-las no olhar da câmera em um momento no qual elas não estão atuando, pra ler seus pensamentos, descobertos pela câmera.

O “cine-olho” como a possibilidade de tornar o invisível, visível; o obscuro, claro; o manifesto, escondido; o publico, encoberto; o atuado, não atuado; transformar a falsidade em verdade.

O “cine-olho” como a união da ciência como cinejornal, para levar adiante a batalha do comunismo decodificador do mundo, como uma tentativa de mostrar a verdade na tela - a verdade do filme. (Vertov *apud* Michelson, 1981, p. 41-42 *apud* LIGNAMI, 2009, p.27)

O “cine-olho” seria capaz de ir onde o olho não pode, sendo o corpo humano uma máquina imperfeita. E sendo através do “cine-olho” a possibilidade de enxergar a verdade, captando a “vida de improviso”, não encenada, sem a falsidade, acreditada por ele, diferentemente do que o cinema clássico propunha.

Eu, cine-olho, crio um homem muito mais perfeito do que aquele criado por Adão; eu crio milhares de homens diferentes segundo modelos diferentes e esquemas preestabelecidos.

Eu sou o cine-olho

A um, tomo os braços, mais fortes e mais habilidosos, a outro tomo pernas, mais bem feitas e mais velozes, ao terceiro a cabeça mais bela e mais expressiva e, graças a montagem, crio um homem novo, um homem perfeito. (Vertov, *apud* LIGNAMI, 2009, p. 33-34)

Vertov acreditava na superioridade da câmera frente ao olho humano, pois este não pode mais ser melhorado, diferentemente das câmeras, cujo aperfeiçoamento será feito até a exaustão. O Conselho dos Três declarava que o essencial era o “*cine-sensação*” do mundo, ou seja, a utilização da câmera de filmar como “cine-olho”, mais aperfeiçoado que a vista humana, movendo-se no tempo e no espaço.

O olho submete-se à vontade da câmera e deixa-se dirigir por ela para esses momentos sucessivos da ação que através do caminho mais curto e mais claro conduzem à cine-frase em direção ao cume ou ao fundo do desenvolvimento. (Vertov *apud* GRANJA, 1981, p. 22)

Após o surgimento da câmera de filmar, ela, a câmera, logo se vira para as cenas urbanas, retratando-as e expondo-as em ambientes urbanos de entretenimento, apreendendo das cidades suas temáticas, objetos, narrativas, influenciando, assim, o cotidiano de seus habitantes e fazendo da cidade cenário, objeto e personagem. A ligação da câmera e a cidade é tamanha que Wim Wenders afirma ser o cinema uma manifestação

surgida da vida urbana em cidades: ele nasce da cidade e dela trata, utilizando-se da linguagem universal da imagem⁶.

Outro conceito trabalhado por Vertov foi a “**teoria dos intervalos**”, sua principal tese, contida no manifesto intitulado “Nós”, de 1922. O termo “intervalo” designa em Vertov aquilo que separa dois fragmentos de um mesmo filme, a diferença entre eles. O intervalo é um potencial de diferença, o movimento entre duas imagens.

A escolha do “cine-olho” exige que o filme seja construído sobre os intervalos, isto é, sobre o **movimento entre as imagens**. Sobre a correlação visual das imagens, umas em relações às outras. Sobre a transição de um impulso visual ao seguinte. (Vertov, *apud* XAVIER, 1991, p. 264, grifos nossos)

Esse método de montagem fílmica, desenvolvido por ele e sua equipe, pode ser visto em *Um homem com uma câmera*. A significação e a emoção surgem da combinação das relações abstratas entre as imagens, realizadas pela montagem. Esse método possibilitou que as cenas reais filmadas do cotidiano russo fossem trabalhadas por Vertov sem a necessidade de roteiro, possibilitando a adoção de uma linguagem universal.

O cinema (kinochestvo) é a arte de **organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço num todo artístico rítmico**, em harmonia com as propriedades do ritmo material e interno em cada objeto. São os intervalos (as transições de um movimento a outro) o material, os elementos da arte do movimento, e não os movimentos eles próprios. São eles (os intervalos) que levam o movimento a uma resolução cinética. **A organização do movimento é a organização de seus elementos, ou seus intervalos, em frases. Em cada frase há um ataque, um apogeu e um declínio (expresso de vários graus) de movimento. Uma composição é feita de frases, tal como uma frase é feita de intervalos de movimento.** Depois de conceber um cine-poema ou um fragmento, o kinok deve saber anotá-lo com precisão, a fim de dar-lhe vida na tela, desde que haja condições favoráveis para tal. evidentemente, nem o roteiro mais perfeito será capaz de substituir essas notas, tanto quanto o libreto não substitui a pantomima e os comentários libertários sobre Scriabin não dão nenhuma ideia da sua música. Para poder representar um estudo dinâmico sobre uma folha de papel é preciso dominar os signos gráficos do movimento. (Vertov, *apud* Michelson, *apud*, PERNISA, 2009, p. 65, grifos nossos)

Como o texto acima explica, a Teoria dos intervalos é compreendida como uma solução para a analogia das cenas. As imagens a seguir são um exemplo da teoria no filme *Um homem com uma câmera*, onde os movimentos são transmitidos de uma cena para outra, com aumento gradual do ritmo. A justaposição de imagens, técnica bastante

⁶ Afirmação retirada do texto “A paisagem urbana”, escrito pelo cineasta alemão Wim Wenders, disponível no portal do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico), no link: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8512&pesq=>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

utilizada por seus contemporâneos Eisenstein e Lev Kulechov, não tinha prioridade em sua montagem, mas, sim, as significações capazes de serem construídas pela montagem de imagens de diferentes tipos, tempos e lugares. Para Vertov, nenhum plano vale por si, isoladamente, como as palavras no texto, mas em função das conexões, da articulação com os outros planos.

Figura 5 – Imagens (36’25”) retiradas do filme *Um homem com um câmera* (1929).

Fonte: CINEMA LIVRE, 2014. Acessado em março de 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw>>

Essa montagem aparece definida no “Extrato do ABC dos *Kinoks*”, de 1929. “Montar” é organizar as imagens (os pedaços filmados) de maneira a escrever o filme através desses pedaços. Para Vertov, montar, no cinema, não é escolher pedaços para construir cenas (o que para ele seria um desvio teatral), muito menos para construir legendas (desvio literário). “Todo filme do ‘Cine-Olho’ está em montagem desde o momento em que se escolhe o tema até a edição definitiva do material, isto é, ele é montagem durante todo o processo de sua fabricação.” (VERTOV, 2008, p. 255). Para Vertov, o filme constrói-se sobre os intervalos.

Visto por esse ângulo, a diferença obtida na Teoria dos intervalos vai além do conceito de montagem, diz respeito também a uma maneira de estruturar um pensamento, isto é, dialeticamente.

Vertov desenvolveu uma escrita audiovisual, hoje amplamente conhecida pela sociedade. As técnicas desenvolvidas por ele foram e são muito usadas pela publicidade, pelo videoclipe, na televisão, no cinema e, hoje, na internet, onde o banco de dados sonhado por Vertov é uma realidade, que para o período do cineasta, de tamanho inimaginável. Há câmeras por todos os lados, levando a linguagem audiovisual, de forma mais forte e massiva, para nosso cotidiano.

Durante a presente pesquisa suas teorias são estudadas, questionadas e aplicadas não no intuito de imitá-las, mas, sim de entendê-las.

Movimentos: Futurismo e Construtivismo

O Futurismo italiano girava ativamente em torno do conceito básico de movimento, junto a ideias determinantes de velocidade, multiplicidade, simultaneidade e metamorfose. A arte futurista desejava produzir uma síntese da dinâmica do mundo, síntese essa que se superava no momento seguinte, em um processo contínuo de produção de novas sínteses. O século XX testemunhou o advento de uma nova estética: a da velocidade gerada pela máquina.

O poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876–1994) publicou, em 1909, o Manifesto Futurista. Nele, Marinetti defendia o fim de toda arte que se recusasse a abraçar as modificações sociais trazidas pela tecnologia do novo século. No cinema, Marinetti, os irmãos Brino e Arnaldo Corradini, o pintor Giacomo Balla e os poetas Remo Chiti e Emilio Settimelli viram o potencial de uma forma de expressão que refletisse a velocidade dos novos tempos. Tal visão culminou, em 1916, no lançamento do Manifesto do Cinema Futurista. Esse manifesto defendia o uso do cinema em benefício da nova sociedade, como uma nova forma de representação.

Nossos filmes serão analogias cinematográficas a partir da realidade, discursos e poemas cinematográficos, simultaneidades e compenetrações cinematográficas, estados de alma encenados no filme, exercícios cotidianos cinematografados para se libertar da lógica, vitrines de acontecimentos e de tipos filmados, dramas de desproporções filmadas, equivalências lineares, plásticas, cromáticas, palavras em liberdade e em movimento cinematografado. (Marinetti, *apud* ALVARENGA e CONCEIÇÃO, 2009, p. 78-79)

O futurismo, em si, influenciou outros movimentos, como o Dadaísmo, o Construtivismo, e também Vertov. Como expõe a citação abaixo, na Rússia, o futurismo ganha coloração comunista e com Vertov, por meio de seu método de montagem, em seu filme *Um homem com uma câmera* se observa a fusão do homem com a câmera.

Aqui, o elogio futurista do mundo, repleto de máquinas assume coloração comunista: a máquina existe em função e em relação ao homem, o novo homem da sociedade desaleitada que surge da revolução. Coroando essa ode ao trabalho na sociedade soviética, e reforçando a dimensão reflexiva do filme, esse bloco termina com a célebre fusão entre homem da câmera e as máquinas. O novo homem surge, construído pelo método de montagem do cine-olho. (Saraiva, *apud* PERNISA, 2009, p. 64)

O Futurismo foi inspirando as manifestações artísticas na Rússia, gerando na década de 1910 o surgimento do futurismo russo, que teve como um dos maiores expoentes o poeta Maiakovski, que muito inspirou Vertov. Em 1912, Maiakovski, Burlyuk, Khlebnikov e Kruchonykh publicaram “Uma Bofetada no Gosto do Público”, o primeiro manifesto futurista assinado por poetas russos.

O construtivismo vê no futurismo uma inspiração para uma nova visão, onde ambos buscavam por meio da arte novas formas de percepção do mundo moderno propondo, assim, um engajamento do artista na construção da sociedade a partir de sua organização, constituindo uma nova cultura comunista. Vemos isso em Vertov, quando ele defende o cinema como veículo da revolução. Sendo assim, no construtivismo, assim como no futurismo, tentava-se absorver na arte as novas formas de percepção do mundo moderno, seu ritmo e sua rapidez de uma maneira que a arte abandonasse a característica representativa e assumisse uma função transformadora, propondo o engajamento do artista na construção da sociedade, trabalhando com o rearranjo de elementos da realidade social.

O filme *Um Homem com uma Câmera* mostra isso, pois expõe o processo de feitura do filme, em que os produtores aparecem como “artistas-operários”, no processo de construção do filme. O artista é visto como um engenheiro social, que compreende o seu trabalho e o impacto de sua obra. Desta ideia se desdobrou a noção de que a criação artística deveria ter o hábito de explicar o que fazia, ou seja, teria de ser acompanhada de trabalhos teóricos e de manifestos, e deveria construir-se em uma estrutura que mostrasse de forma o método utilizado, podendo-se, assim, compreender a elaboração do argumento e atingir o objetivo da educação e da propaganda da ideologia.

Vertov, com suas práticas de montagem e seus escritos, expõe sua proximidade com os princípios futuristas e posteriormente construtivistas, seguindo os ideais pregados pelas vanguardas, dando expressão formal à energia das máquinas, símbolo dinâmico do progresso, assim como à luta do homem pela transformação revolucionária da sociedade.

1.3. “Um homem com um câmera” (Chelovec s kinoapparatom, 1929)

Assistindo ao filme, o telespectador se depara com a multiplicidade de camadas explorada por Vertov. A obra se caracteriza como um: documentário, filme poético, propaganda soviética, uma crônica do dia a dia na cidade, metalinguístico e até mesmo como maiêutico, como sugere a professora Annette Michelson⁷. Todas essas camadas estão presentes no filme e vão se revelando a cada nova visão. Como toda obra de arte, a cada vez que voltamos a ela, encontramos novos traços, novas possibilidades de leitura.

Uma das camadas está nas intenções políticas. elas ficam bem claras no decorrer da obra, tratando de propagar as ideologias do regime soviético. A cultura bolchevique dos anos 1920 influenciou as decisões tomadas nas montagens de *Um Homem com uma Câmera*. Para Pernisa⁸, isso pode ser bem visto quando se tenta explicar a exploração da qual os trabalhadores são vítimas no capitalismo, sem se darem conta. Outro ponto é a construção de um discurso em torno do proletariado, uma certa idealização do operário, uma valorização do trabalho e do trabalhador. Há também uma valorização da máquina, devido ao contexto industrial e seu ligamento aos pensamentos construtivistas.

Além das ideologias marxistas presentes em *Um Homem com uma Câmera*, Vertov faz uso na obra de suas experiências e concepções sobre o cinema, logo, produz um filme que é tanto um manifesto de sua estética quanto um experiência cinematográfica. A base de sua experiência é a já comentada Teoria dos intervalos como método de montagem que nasce de uma metáfora, a música, criando uma “linguagem universal” cinematográfica. Sendo essa experimentação de linguagem sua maior relevância para o cinema contemporâneo.

Um homem com uma câmera constitui um experimento na transmissão cinematográfica do fenômeno visual sem a ajuda de intertítulos (um filme sem intertítulos), roteiro (um filme sem roteiro), atividade dramática (um filme sem atores, sem cenários). O cine-olho é um novo trabalho experimental que busca criar uma linguagem filmica verdadeiramente internacional, absolutamente escrita no filme, e a completa separação do cinema do teatro e da literatura (Vertov, *apud* MICHELSON, 1995, p. 283, tradução nossa)

⁷ A pesquisadora e autora do livro “*Kino-eye: the writings of Dziga Vertov*”, de 1984, interpreta o filme “Um Homem com uma Câmera”, também, como um obra com característica maiêutica, que consiste na multiplicação de perguntas, induzindo o interlocutor na descoberta de suas próprias verdades e na conceituação geral de um objeto.

⁸ Carlos Pernisa é professor associado na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (Facom/UFJF), organizador do livro *Vertov, o homem e sua câmera* presente na bibliografia do presente trabalho.

A tentativa é fazer um desvelamento dos segredos do cinema, da técnica e da linguagem cinematográfica. Nessa obra, Vertov realiza um total rompimento do cinema com a literatura e o teatro e promove uma clara exemplificação prática das teorias elaboradas pelos Kinoks. (LIGNAMI, 2009, p. 24)

O texto acima mostra todo o desligamento de Vertov das demais artes, experiência que ele tanto pregava em seus textos. Em *Um Homem com uma Câmera*, Vertov conseguiu atingir por completo esses desligamentos, buscando captar o que ele chama de “a vida de improviso”, sem o auxílio de quaisquer artifícios. As imagens do filme mostram o que seria um dia em uma cidade, do amanhecer até o anoitecer, em uma tentativa de revelar ao mundo o modo de vida soviético. As imagens, porém, não foram realizadas no mesmo dia, nem mesmo no mesmo ano, nem filmado em uma única cidade.⁹

Apesar da existência de inúmeras camadas no filme, o mesmo é defendido por Vertov como documental, mostrando a realidade da montagem. Segundo Carlos Pernisa, no entanto, o filme é “guiado” pela caminhada do operador da câmera, o que acaba sendo seu enredo, contendo uma faceta narrativa. Esse personagem, porém, não se caracteriza como protagonista, longe disso: como visto, ele é só mais um operário que compõe o sistema mostrado durante a obra.

A metalinguagem, outra característica do filme, pode ser observada já em uma das primeiras cenas. A obra inicia-se com imagens de uma sala de exibição sendo preparada para o início da sessão onde se observa a projeção do próprio filme, exibido dentro da própria obra.

Se em *O homem com uma câmera* não é o fim o que se destaca mas o meio, é porque o filme tinha, entre outras coisas, a missão de apresentar este meio em lugar de dissimular como acontece nos outros filmes. Na medida em que um dos fins do filme era tornar conhecida a gramática dos meios cinematográficos, teria sido absurdo esconder essa gramática (Vertov *apud* GRANJA, 1981, p. 56)

No decorrer do filme, mais uma possibilidade é explorada: a da didática por trás das imagens. Vertov procura expor ao público como os filmes são feitos, e mais, como é importante entender o mecanismo de produção do cinema para que se possa compreender melhor as obras. Falando em termos Flusserianos, Vertov abre a caixa preta.

⁹ Entre 1924 e 1928 as filmagens foram realizadas em Kiev, Moscou, Donbas, Yalta e Odessa.

Figura 6 – Imagem retirada do filme *Um Homem com uma Câmera* (1929).

Fonte: CINEMA LIVRE, 2014. Acessado em março de 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw>>

Flusser, em seu livro “Filosofia da Caixa Preta - Ensaio para uma futura filosofia da fotografia”, escrito em 1983, fala da necessidade de compreensão do dispositivo, no qual o mesmo utiliza-se da fotografia como exemplo (FLUSSER, 2011). Esta compreensão desenvolvida por Flusser faz aproximação com a que encontramos no filme aqui estudado. Vertov tem na câmera um poderoso instrumento para revelar não as minúcias das coisas, mas as contradições de uma sociedade que não se revela ao olho humano.

O filme inicia com a apresentação do operador de câmera e o ambiente de projeção, os operários envolvidos em seus respectivos serviços, para só daí dar início à apresentação da cidade russa sob o regime político em questão. Os diversos tipos sociais e de trabalho são mostrados sempre em contraste, utilizando a Teoria dos intervalos. Dentro disso tem a cena onde Elizaveta Svilova, esposa de Vertov, aparece editando um filme, onde mais um processo de produção da obra é mostrado. Essa imagem é dialogada com uma manicure e uma costureira, classificando-a como uma artesã.

Figura 7 – Imagens retiradas do filme *Um Homem com um Câmera* (1929).

Fonte: CINEMA LIVRE, 2014. Acessado em março de 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw>>

O que está em jogo é a comunicação entre os planos através da montagem. Operando por analogias visuais, correlacionando espaços e situações, mas que ganham novos sentidos quando montadas em conjunto. Diferentemente da montagem encontrada no cinema clássico, Vertov não mantém uma relação causal entre as cenas. No caso do desenvolvido pelo cineasta estadunidense Griffith, que segue uma lógica narrativa, regras de continuidade de espaço e movimento. A montagem segue uma diegese, ou seja, adota-se um ponto de vista dentro das cenas voltado para a percepção do personagem.

Segundo Nilson Alvarenga e Pedro Conceição, era a partir de determinados conceitos que Vertov selecionava as imagens, que passavam por organizações, em frases (ALVARENGA e CONCEIÇÃO, 2009, p. 77). Em *Um Homem com uma Câmera* essas frases são tratadas como temas – vida e morte, casamento e divórcio etc.

Essas frases, compostas apenas de imagens, formariam uma sinfonia visual, organizando o mundo visível. Cada imagem, de acordo com Vertov, pede seu intervalo, e este é dado de acordo com o ritmo que se pretende empreender ao filme. (...) Cada imagem chama uma outra, seja por analogia, oposição, ou continuação de movimento. (ALVARENGA e CONCEIÇÃO, 2009, p. 77)

Lev Manovich analisa o filme sempre o relacionando à conjuntura atual denominada por Manuel Castells de informacionalismo, onde reforça a atemporalidade da obra que nos reporta para questionamentos atuais como o uso das câmeras de forma natural no meio urbano, assim como a manipulação de um banco de dados (MANOVICH, 2013). Questão esta trabalhada pelo próprio Manovich em seu trabalho intitulado *Visualizing Vertov*, no qual o autor estuda dois filmes de Vertov utilizando técnicas de visualização experimental, organizando os quadros em um software, na tentativa de encontrar novas formas de se estudar o cinema.

Figura 8 – Imagem do estudo de Lev Manovich, *Visualizing Vertov*.

Fonte : SOFTWARE STUDIES, 2015. Acessado em junho de 2015 <<http://lab.softwarestudies.com/2013/01/visualizing-vertov-new-article-by-lev.html>>

2. A CIDADE NA ERA DA REDE COMUNICACIONAL

Pertencemos a dispositivos¹⁰ e neles agimos.
(Deleuze, *apud* CARVALHO, 2006, p. 77)

Para Manuel Castells, sociólogo espanhol, estamos em uma organização social denominada por ele de “Sociedade em Rede”, que tem como base a microeletrônica e que através de redes tecnológicas “fornece uma nova capacidade a uma velha forma de organização social: as redes” (CASTELLS, 2005). Nessa sociedade, a tecnologia é um fator necessário, mas não suficiente, para a emergência dessa forma de organização social baseada em redes.

A sociedade em rede, também, é analisada por Pierre Lévy, filósofo francês. Sua denominação, porém, para o contexto atual é “Cibercultura”. Os estudos de ambos abordam a experiência de uma nova relação com o espaço e o tempo, junto a uma mesma analogia, a de “rede”. Para Lévy, no entanto, isso culmina na tentativa de apontar para uma formação de uma inteligência coletiva¹¹.

Apesar das abordagens analíticas serem distintas, onde Castells dispõe de uma visão marxista da sociedade capitalista e Lévy de um pensamento antropológico, é impossível ignorar os reflexos da microeletrônica na vida humana e social, onde a base dessa sociedade, para ambos os autores, são as redes de comunicação digital, assim como

¹⁰ Nesta pesquisa, o conceito de dispositivo aqui debatido é entendido não por uma parte técnica, exclusivamente, ou por um aparelho, mas, como fala Victa de Carvalho: “[...] um regime de fazer ver e de fazer falar. É composto por curvas de enunciação e de visibilidade, e não há como escapar de suas lógicas de saber e poder.”. (CARVALHO, 2006, p. 79)

¹¹A explicação dada para Inteligência Coletiva por Lévy em seu livro *A Inteligência Coletiva - para uma antropologia do ciberespaço* (2003) é: “uma inteligência distribuída por toda parte, incessantemente valorizada, coordenada em tempo real, que resulta uma mobilização efetiva das competências.”

as redes energéticas eram a infraestrutura para o desenvolvimento da sociedade industrial. Essa comunicação digital se caracteriza por transcender fronteiras, uma sociedade em rede global, baseada em redes globais. Aquilo que chamamos “globalização” é outra maneira de nos referirmos à sociedade em rede, que não inclui todas as pessoas, embora toda a humanidade seja afetada pela sua lógica. Isso pode ser visto nas citações abaixo, onde os mesmos definem os conceitos de “Sociedade em Rede” e “Cibercultura”, respectivamente:

A sociedade em rede, em termos simples, é uma estrutura social baseada em redes operadas por **tecnologias de comunicação e informação fundamentadas na microelectrónica e em redes digitais de computadores que geram, processam e distribuem informação** a partir de conhecimento acumulado nos nós dessas redes. A rede é a estrutura formal (vide Monge e Contractor, 2004). É um sistema de nós interligados. E os nós são, em linguagem formal, os pontos onde a curva se intersecta a si própria. As redes são estruturas abertas que evoluem acrescentando ou removendo nós de acordo com as mudanças necessárias dos programas que conseguem atingir os objectivos de *performance* para a rede. (CASTELLS, 2005, p. 20)

O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo ‘cibercultura’, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço. (LÉVY, 1999, p.17)

Assim, os autores ratificam as redes comunicacionais como fundamento para a organização social atual, onde o que circula é a informação, sendo essa produção informacional a força de produção do período pós-industrial, no qual Castells denomina de “informacionalismo”. Cabe destacar essa afirmação que contextualiza o conceito:

(...) o termo informacional indica o atributo de uma forma específica de organização social em que a geração, o processamento e a transmissão da informação tornam-se as fontes fundamentais de produtividade e poder devido às novas condições tecnológicas surgidas nesse período histórico. (CASTELLS, 1999, p.65)

O autor, entretanto, encara a informação como um elemento inerente a todas as sociedades independentemente do momento, ou seja, a informação sempre exerceu um papel importante na composição social. Sendo a diferenciação entre “informação” e “informacionalismo” importante para o entendimento do uso da informação no contexto atual.

Vilém Flusser (2011), filósofo tcheco naturalizado brasileiro, exemplifica esse caráter informacional da organização social atual em seu livro “Filosofia da caixa preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia” a partir da fotografia (imagem-técnica). Para ele, a imagem produzida por aparelhos tecnológicos é um exemplo de objeto pós-industrial, que opera dentro desse caráter informacional exposto por Castells. Ele afirma que a fotografia, enquanto objeto, tem valor desprezível, no qual “não tem muito sentido querer possuí-la. Seu valor está na informação que transmite”. Com isso, o valor se transferiu do objeto para a informação. Não se trata mais de possuir ou distribuir propriedades, mas, sim, de dispor informações, onde essa transformação de valores é visualizada junto à fotografia e ao aparelho fotográfico.

Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação. Pós-indústria é precisamente isso: desejar informação e não mais objetos. Não mais possuir e distribuir propriedades (capitalismo ou socialismo). Trata-se de dispor de informações (sociedade informática). Não mais um par de sapato, mais um movél, porém, mais uma viagem, mais uma escola. Eis a meta. Transformações de valores, tornada palpável pela fotografia. (FLUSSER, 2011, p. 70)

Dentro dessa dinâmica abordada pelos autores acima, seguiremos debatendo como a cidade contemporânea absorve e reflete essa nova organização social tocando em questões que penetram na produção e no consumo imagético.

2.1 UMA CÂMERA NA MÃO E NENHUMA IDEIA NA CABEÇA? O AMADOR SURGE COMO MODELO DE SUBJETIVIDADE PÓS-INDUSTRIAL

Hoje, um sujeito saca seu aparelho celular, mira-o para a paisagem e aperta um botão. Os vídeos são gerados e imediatamente transformados em dados, código binário, e muito provavelmente transmitidos para uma rede social na internet, onde no instante em que são publicados, inúmeros amigos desse suposto sujeito, também conectados, passam a partilhar dessa visão. E curtem, comentam e compartilham.

Essa é certamente uma narrativa audiovisual que nasce de um contexto tecnológico e comportamental atualmente em desenvolvimento, que promove a produção das imagens em movimento de maneira disseminada e muito presente nos espaços públicos. A imagem gerada, quando compartilhada, passa a ser também encontro. E não poderia deixar de ser, já que a câmera e o instrumento de comunicação se encontra no mesmo dispositivo (na maioria dos casos): o aparelho celular.

Mas o que há de comum, relevante e pertinente nessas praticas é o vídeo como processo¹², e não somente como obra acabada. Destas ações se desdobram possibilidades de linguagem junto aos meios técnicos, desenvolvendo para estes outras funções sociais. Desta maneira se constroem as possibilidades do vídeo como instrumento de mediação com a realidade sócio-espacial urbana, mas o que observamos é que o vídeo surge, neste contexto, mais fortemente como prática social e urbana que como linguagem.

O barateamento dos aparelhos celulares com câmera e sua facilidade de manuseio alinhados a internet sem fio construíram um campo fértil para proliferação das imagens. Esse novo cenário tem possibilitado formas outras de apropriação da técnica e da linguagem audiovisual como meio de expressão e participação. Essa incorporação das imagens (vídeos e fotografias digitais), na forma de ver e interpretar a realidade pelos usuários, se faz de maneira amadora e pouco estudada. Isso ocorre devido a uma prática recente e ainda em desenvolvimento. No entanto, dentro desta presente pesquisa, podemos observar, no desenvolver do terceiro capítulo, a produção em questão como uma prática social onde há um exercício de inserção social, artística e política, mesmo que não consciente.

Logo, a crescente diversificação das formas de uso da imagem e consequentemente de suas experiências estão sendo mediadas pelo aparato técnico, dispositivos de visibilidade. Para Fernanda Bruno (2013, p. 76) amparada pelos estudos de Foucault, afirma que a subjetividade é inseparável dos dispositivos de visibilidade e que os dispositivos contemporâneos vêm contribuir para a constituição de uma subjetividade exteriorizada. Exteriorizada porque encontra na exposição o domínio privilegiado de cuidados e controle sobre si. É importante notar que se trata de uma subjetividade que se constitui prioritariamente na própria exterioridade, no ato mesmo de se projetar e de se fazer visível ao outro. Essa exterioridade é vista nas redes sociais como todo (*Facebook, Instagram, Snapchat...*), mostrando como a prática da exposição de si coincide com o processo de constituição do que os indivíduos tomam como seu “eu”, sua identidade. Há no usuário um reconhecimento pessoal junto a construção do seu perfil nestas plataformas,

¹² O processo de execução da linguagem audiovisual sempre se fez presente e é debatido dentro do núcleo de produção cinematográfica, entretanto o que se pode observar é que, na dinâmica aqui estudada de vídeos gerados junto ao combo internet e dispositivo móvel, o processo se torna uma mediação, assim mesmo como na produção cinematográfica, porém não debatida. A quantidade de vídeo aumentou junto com o número de celulares e *logins* de sites de compartilhamento, porém o processo é velado e obscuro e o registro é feito sem precedentes claros.

onde suas preferências e personalidade são compiladas e consequentemente exteriorizadas através de várias linguagens midiáticas, tais como: imagem, vídeo, som e escrita.

Durante a era industrial o olhar normatizador era público e coletivo. Atualmente, esse olhar parece não mais estar dado, precisando ser produzido pelos próprios indivíduos. As práticas de exposição de si na Internet podem ser vistas, nesse sentido, como uma busca pelo olhar do outro, que se torna assim uma conquista individual, de responsabilidade do próprio indivíduo, privada, e não mais um dado público, em uma realidade social na qual o indivíduo só existe se ele é capaz de fazer saber que ele existe. Isso altera os limites entre público e privado, tão bem definidos até então.

Outra característica que pode permitir inserções antes impensáveis para o “cinema no cotidiano” é a conexão com os dados de satélites e os sistemas de geolocalização. O mesmo sujeito mira sua “câmera-telefone”, dispositivo móvel, para uma certa paisagem e, enquanto isto, o sistema GPS do aparelho reconhece o ponto geográfico para onde ele está direcionando. Ou seja, a localização é importante.

Acreditou-se, por volta dos anos 1990, que a localização desapareceria para dar lugar a uma vida virtual, simulada, mantendo o usuário imobilizado em frente a um computador e, em consequência, distante do contato com a cidade. Porém, passadas mais de três décadas e com o advento das tecnologias móveis, os computadores saíram dos recintos fechados e fixos e foram passear por essa cidade (diferentemente do que pensou teóricos como Virilio), gerando uma mobilidade entre espaços de diferentes naturezas, urbanas e comunicacionais.

Hoje, o usuário de dispositivos móveis possui o conforto de levar consigo a internet para onde for, mas a localização a qual se encontra o limita e o identifica: o limita, uma vez que a internet global não é tão global, sofrendo influência da produção informacional local – a informação produzida e consumida na Groenlândia é diferente da de Fortaleza, por exemplo; e o identifica porque o usuário se torna um ponto conhecido e identificável, ou seja, sem anonimato.

2.2 CONTROLE DISFARÇADO DE FACILIDADE

A organização social debatida por teóricos como Castells tem as redes sociais como um dos dispositivos que configuram, classificam e modificam as dinâmicas atuais.

Dispositivos estes de organização espacial, temporal e mental, que trazem potencialidades estéticas, sociais, políticas e de organização e controle.

O uso das redes sociais tem já como atores imbricados a elas e tão disseminados que muitas vezes não são notados: os aparelhos móveis (*smartphones*, GPS, *palms*, etiquetas RFID...) e as conexões sem fio (*Wi-Fi*, *bluetooth*...), que estão transformando as relações entre pessoas, máquinas e espaços urbanos, assim como as formas de mobilidade. Com isso, as metrópoles estão se transformando em cidades “desplugadas”, em um ambiente em plena conexão e frente a uma mobilidade que vai além da já existente mobilidade de pessoas, objetos e pensamentos, sendo essa mobilidade ampliada para também o espaço informacional-virtual. O que nos faz definir os lugares, de agora em diante, como uma complexidade de dimensões físicas, simbólicas, econômicas, políticas, aliadas a banco de dados eletrônicos, dispositivos e sensores sem fio, portáteis e eletrônicos, ativados a partir da localização e da movimentação do usuário.

Isso se reflete na potencialização vertiginosa no que diz respeito a produção e distribuição de conteúdos informativos. No caso específico da fotografia, os novos dispositivos de captação de imagem facilitam a produção devido a facilidade de acesso e seu caráter móvel. No entanto, essa proliferação de informação só se concretiza junto a internet sem fio, facilitando seu alcance e distribuição global. Algo revolucionário dentro a história dos meios de comunicação.

A mobilidade informacional-virtual tem impactos diretos sobre a mobilidade física e sobre o lugar e o espaço onde opera, e vice-versa. Não podemos dissociar comunicação, mobilidade, espaço e lugar. **A comunicação é uma forma de “mover” informação de um lugar para outro, produzindo sentido, subjetividade, espacialização.** (LEMONS, 2009, p.28)

Como disse Lemos na citação, a mobilidade é também uma forma de produção do lugar, o “des-locar” causa turbulências, mas não elimina a dimensão espacial. O que acontece é um aumento das ações sobre o espaço físico. Devemos então pensar esses espaços em um fluxo de práticas sociais, em processo de territorialização (desterritorialização e reterritorialização)¹³.

¹³ Neste trabalho entende-se por territorialização, conceito amplamente trabalhado por Deleuze e Guattari, como um processo que abrange outros dois conceitos, desterritorialização e reterritorialização. No qual, ambos os conceitos operam por agenciamentos que têm como referência o território. Nos escritos dos autores o conceito de território é amplo e múltiplo, entendido como agenciamento e apropriação. Assim, de forma simples, entendemos o processo de desterritorialização como o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga” e o de reterritorialização é o movimento de construção do território. Compreendendo como etapas fluidas na construção de espacialidade.

A comunicação em mobilidade amplia a experiência local, onde a experiência vivida é referenciada localmente, ou seja, o lugar continua importante. Atualmente, essa espacialização é mais evidente devido à tecnologia de georreferências, como o GPS, tornando a produção e o consumo midiático localizado, fincado no local. Isso culminou no surgimento do conceito mídia locativa.

Podemos definir mídia locativa (*locative media*) como um conjunto de tecnologias e processos info-comunicacionais cujo conteúdo informacional vincula-se a um lugar específico. Locativo é uma categoria gramatical que exprime lugar, como “em”, “ao lado de”, indicando a localização final ou o momento de uma ação. As mídias locativas são dispositivos informacionais digitais cujo conteúdo da informação está diretamente ligado a uma localidade. Isso implica uma relação entre lugares e dispositivos móveis digitais até então inédita. (LEMOS, 2008, p. 27)

A definição dada por Lemos ao conceito de mídias locativas nos faz compreendê-la como uma mídia que agrega conteúdo digital a uma localidade. Essa ligação do conteúdo com o espaço facilita funções, como as de monitoramento, vigilância, mapeamento, geoprocessamento (GIS). Dessa forma, ocorre o diálogo entre os lugares e dispositivos informacionais, enviando, coletando e processando dados a partir de uma relação estreita entre o espaço, a informação e o aparelho. Essa mobilidade informacional se torna um ponto alto da atualidade, nos permitindo emitir, circular e movimentar ao mesmo tempo. No qual a mesma se dá pela interface entre o espaço eletrônico e o espaço físico.

Com isso, as cidades e seus tradicionais espaços de lugar (Castells, 1999) estão, pouco a pouco, se transformando em ambiente generalizado de acesso e controle da informação por redes sem fio, criando zonas de conexão permanente, ubíquas, denominado por Lemos (2007) de: territórios informacionais.

A relação das cidades com redes técnicas e sociais não é um fato novo. Toda forma urbana configura-se junto às mais diversas redes técnicas e sociais (água, estradas, ferrovias, aeroportos, telefone, televisão, eletricidade...). A cidade é artefato. Portanto, as novas facetas que a cidade vem desempenhando junto às redes não deve ser compreendida como uma novidade radical. Não se trata da emergência de uma nova cidade, ou da destruição das antigas, mas de reconhecer a instauração de uma dinâmica de reconfiguração.

O ponto de ônibus, as ruas, as praças, as bibliotecas, dentre outros, ganham qualidades informacionais, mas não deixam para trás suas características essenciais. Assim,

podemos afirmar que são os mesmos lugares, ampliados por novas funções informacionais que os colocam na dimensão do fluxo e da mudança da sociedade.

A mobilidade, no entanto, deve ser politizada. Ela não deve ser encarada apenas como o deslocar entre pontos, ou o acesso a determinada informação. Ela não é neutra. Revela **formas de poder, controle, monitoramento e vigilância**.

Milton Santos ainda afirma a importância das tecnologias na construção da atual conjuntura, nesse caso a tecnologia “infocomunicacional”, onde as mesmas possuem alcance global, direta ou indiretamente, porém a sua distribuição não ocorre de maneira homogênea, o que estabelece desigualdades.

A ciência, a tecnologia e a informação estão na base mesma de todas as formas de utilização e funcionamento do espaço, da mesma forma que participam da criação de novos processos vitais [...]. Os espaços, assim requalificados, atendem sobretudo a interesses dos atores hegemônicos da economia e da sociedade, e desse modo são incorporados plenamente as correntes de globalização. (SANTOS, 2008, p. 48).

A mobilidade de uns se dá também em função da imobilidade de outros, já que existem diferentes graus de mobilidade que expressam diferentes poderes e controles contemporâneos (tipos de acesso a máquinas, redes, espaços físicos, espaços culturais, dentre outros). Diferentes mobilidades refletem diferentes hierarquias e geografias de poderes.

Ou seja, a mobilidade, seja qual for ela (espacial, econômica, cultural...), se encontra dentro da lógica capitalista. O poder de um sujeito em se locomover varia com sua classe, localização, etnia, cultura, entre outros fatores. Dentro do Brasil, por exemplo, um homem branco e heterossexual tem um grau de mobilidade diferente de uma transexual negra. A mobilidade entre o espaço físico e o ciberespaço não escapa dessa lógica, onde as facilidades vendidas pelas operadoras de telefonia (“você sem fronteiras”) e empresas como Google e Facebook são trocadas por formas de controle e vigilância, onde essas corporações passam cada vez mais a adquirir poder político equivalente ao de governos.

A vigilância que está intimamente ligada a formas de controle e tem no período moderno uma relação estreita com a máquina estatal e o capitalismo industrial. Da mesma forma, a vigilância contemporânea está ligada à maquinaria informacional e ao capitalismo pós-industrial.

Sendo a vigilância uma das características dos registros feitos pelos dispositivos móveis, assim como um dos elementos presentes na configuração atual, sua

problematização se fez necessária. Esses dispositivos móveis têm a princípio a função comunicacional e registro visual, mas, como viemos observando, os desdobramentos do seu uso são vastos, sendo um deles o de vigilância. Isso pode ser visto em inúmeros vídeos levantados na pesquisa ou em casos mais conhecidos como o do registro feito no atentado a bomba no metrô de Londres. (Nesta pesquisa essa questão pode ser encontrada na discriminação dos vídeos no terceiro capítulo, página 66, vídeos 01, 17, 19, 21 e 22)

Esses aparelhos móveis que possuem câmeras fotográficas e de vídeos estão se tornando onipresentes no espaço e multiplicam os olhares sobre a cidade, tornando seus usuários possuidores de olhos que não apenas vêem, mas registram e transmitem as cenas que registram. Olhos locais, mas com alcance global, no qual os olhares são simultaneamente públicos e privados, individuais e coletivos.

Esses olhares que constituem imagens constroem um repertório diversificado sobre a cidade e seus sentidos. Fernanda Bruno, em seu artigo de 2008, “Controle, flagrante e prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades”, discute um traço comum que faz com que essas imagens se tornem de vigilância, que seria justamente a estética do flagrante. Segundo a autora, as imagens enquadradas nesse perfil possuem aspectos simultaneamente policiais, libidinais e jornalísticos, junto ao um *voyeurismo*, um olho que vê sem ser visto.

Figura 9 - Imagem retirada do vídeo nº 21 da pesquisa 02.

Fonte: acervo da autora (2015).

No decorrer do levantamento dos vídeos, esse traço defendido por Fernanda, o qual concordo, foi bastante presente, pendendo mais para o jornalístico de denúncia dentro de uma atitude “cidadã”. (Página 63, vídeo: 21. Página 66, vídeos: 44, 46, 47, 49, 50 e 51. Página 70, vídeos: 35, 36 e 37) A consciência de que a câmera como instrumento de poder

e proteção está aumentando, no sentido que muitos dos usuários acreditam ser um meio para ser ouvido.

Figura 10 - Imagem retirada do video nº 50 (denuncia um vazamento no esgoto) da pesquisa 02.

Fonte: acervo da autora (2015).

2.3 O BATE-PAPO DAS IMAGENS

Plataformas como *Instagram*, *Flickr* e *YouTube*¹⁴ são exemplos de produções circulando de maneira planetária. A popularidade desses sites aponta para a valorização da produção e circulação de imagens de diferentes conteúdos e perspectivas (local, global). A possibilidade de publicação imediata da imagem consiste numa das características mais inéditas da produção imagética atual. A ampla divulgação agora pode ser acessível a qualquer um que tenha um dispositivo de registro e acesso à internet. A coisa torna-se mais gritante quando observamos que, nos últimos anos, isso se atrelou aos dispositivos móveis cada vez mais populares. Isso nos leva a pensar os dispositivos, as redes sem fio e o homem de forma indissociável. As tecnologias, aqui em estudo, nos transformam em unidades móveis de produção de imagens e informação que alimenta o sistema de comunicação.

¹⁴ YouTube é a plataforma escolhida para a pesquisa que permite a seus usuários hospedarem e assistirem vídeos em formatos digitais, no qual a mesma foi criada por um pequeno grupo de empreendedores em fevereiro de 2005, oferecendo um serviço ilimitado de hospedagem e publicação de material audiovisual para usuários registrados. Pouco tempo depois de seu lançamento, tornou-se um portal altamente visitado. Com investimento inicial de US\$ 11,5 milhões, dezoito meses depois de criado, foi comprado pela Google por US\$ 1,65 bilhões.

Somos hoje corpos “*ciborguizados*” pelos celulares, em conexão permanente. Isso significa assumir que as redes se tornaram tão presentes no cotidiano e que o processo de digitalização da cultura é tão abrangente, que pensar na dicotomia real/virtual se tornou anacrônico.

Os usuários de tecnologias móveis com fins de produção imagética, para André Lemos, têm a **intenção de comunicar**, fazendo dessa produção vetores de contato, de testemunho da vida banal. Os aparelhos agem como artefatos para suporte de sociabilidade e expressão individual. Isso caracteriza o uso pós-moderno dos dispositivos, onde emergem formas de contato permanente e contínuo. Essa produção se esgota na circulação. Elas são imagens imediatas, que circulam como forma de sociabilidade, onde o que vale é o momento, a prova disso é que nunca conseguimos visualizar o que foi publicado há 2 dias dentro do *feed* de imagens no *Instagram*, por exemplo, dando importância aos registros mais recentes.

A imagem é, entre outras coisas, uma mensagem: ela tem um emissor e procura um receptor. Essa procura é uma questão de transporte. (FLUSSER, 2007 p.152)

Esta pesquisa elege a plataforma YouTube para seleção dos dados que problematizam e questionam o uso desses dispositivos na cidade, como será exposto no capítulo seguinte, porém observa-se que as imagens compartilhadas nesse site possuem também um caráter de registro, onde não se anula a função comunicacional, mas sim agrega-se a ela. Isso ocorre devido presença da ferramenta de busca específica, na qual é possível acessar as imagens independentemente de sua data de publicação.

Outra característica que se relaciona ao caráter comunicacional da imagem explorada pelos dispositivos móveis é a “replicabilidade”, ou seja, a multiplicação com base na perda total da relação entre original e cópia. Devido a imagem digital ser construída numericamente, esta acaba gerando uma independência da cópia frente ao original. O que possuímos é sua matriz numérica, que pode ser modificada por qualquer um que a possuir. Isso faz com que a imagem digital seja um processo contínuo de criação, não mais um objeto fixo e imutável, como acontecia no período industrial. Com o advento das mídias eletrônicas, a reprodução passa a ser mais que uma possibilidade técnica, torna-se uma condição básica da própria produção.

O que se guarda em algum lugar não é mais um ‘original’, mas uma matriz técnica, um molde ou modelo (por exemplo: o negativo ou máster), de onde sairão as reproduções, estas sim – e apenas elas – destinadas à fruição massiva (MACHADO, 2001, p. 17)

Arlindo Machado em seu livro “Máquina do Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas” (2001) aponta que o que ocorre no universo digital frente a essa replicabilidade é essa possibilidade da manipulação numérica. Na tecnologia digital, o termo reprodução perde o sentido, pois não há cópia no sentido literal da palavra. O que se reproduz é a própria fórmula matemática da imagem, texto ou som. Na imagem impressa, havia a perda da qualidade entre a matriz e a cópia. Isso não acontece na digital, a não ser que ocorra uma mudança na estrutura original dos *pixels*.

A imagem disponibilizada na Internet torna-se passível de apropriação e replicabilidade por outro sujeito, não mais o que a disponibilizou e a difundiu. Essa questão, apesar da discussão relativa ao *copyright*¹⁵, é um dos principais fatores a fazer do sistema digital uma revolução, em termos de produção artística. Frente a esse contexto, a imagem produzida por dispositivos tecnológicos se mostra um processo de atualização contínua que possibilita uma multicriação junto a vários sujeitos.

A desmaterialização é outro caráter presente na imagem digital. As mensagens, imagens e sons enviados e recebidos caminham pelo ambiente digital como se o próprio “eu” fosse representado por esses dados de informação enviados através de dois *clicks*. (Isso se liga a subjetividade exteriorizada, debatida na página 37). Na arte pictórica, o homem usava a imagem para representar seu entorno, da forma como ele o observava. Agora usamos as imagens em outro sentido, **com a intenção de que elas nos representem**. Weibel observa:

O espaço imaterial da telecomunicação, o espaço virtual desmaterializado da era tecnológica, não é somente um espaço da ausência, um espaço da falta, **mas é também um novo espaço da presença, da telepresença, um novo espaço situado além do visível, que sempre esteve ali, mas que nunca pôde ser visto**. O tecnoespaço e o tecnotempo se situam além da experiência física; são espaços que se tornaram experimentáveis por meio de máquinas telemáticas, espaços de tempo invisíveis. (Weibel, *apud* TRAVISANI, 2010, p. 4)

Segundo Peter Weibel, existem dois atores que facilitaram a definição de imagem que utilizamos hoje. O primeiro foi o advento da fotografia, encontro entre imagem e meios tecnológicos, e o segundo foi a separação entre mensagem e meio, com a invenção do telégrafo. Com a tecnologia digital, os meios estão em inter-relacionamento e abrem

¹⁵ Um direito autoral que concede ao autor direitos exclusivos de exploração de uma obra artística, literária ou científica, proibindo a reprodução por qualquer meio. Uma forma de direito intelectual.

espaço para a exploração de uma nova linguagem trabalhada por Weibel através do conceito de pós-imagem.

Já não vivemos somente nas ruas e nas casas, mas também nos fios telefônicos, nos cabos e redes digitais. Estamos telepresentes num espaço de ausência. Aqui onde nos encontramos, estamos ausentes, e onde não estamos, somos onipresentes. (Weibel, *apud* TRAVISANI, 2010, p. 6)

Essa onipresença é apresentada por Weibel pela ubiquidade, ou seja, a possibilidade de estar presente em todas as partes, simultaneamente ou não. No meio digital esse caráter se faz inteiramente possível, pois o mundo imaterial dos códigos é a base da cultura telemática. Toda obra digitalizada pode percorrer os canais da Internet e habitar qualquer aparelho conectado. Isso nos refere, também, como usuários onipresentes, visto que fazemos parte dessa dinâmica através da conexão. A mesma reflexão aplica-se às imagens, produtos desse meio. Não há mais qualquer uma localização única para essas imagens, que podem ser compartilhadas infinitamente e, desse modo, apropriadas a outro uso.

Pierre Lévy aponta a informação como bem coletivo, produto de uma cultura da participação, fruto do uso e da circulação das produções. André Lemos (2005) trabalha essa participação através da “re-mixagem”, ou seja, “o conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais”. A técnica do *remix* pode ser vista nas músicas produzidas pelos *DJ's*, que inserem sonoridades variadas e consequentemente de outros autores, construindo uma nova obra sonora. A tecnologia digital tornou possível a convergência das demais mídias, e o *remix* tornou-se uma ação frequente dos usuários, não apenas na colagem e montagem dos materiais, mas também na reciclagem das mídias.

Para Manovich o *remix* é a melhor metáfora para entendermos as mídias em redes, ou seja, a replicabilidade não é apenas uma possibilidade técnica dos meios digitais, é o próprio pensamento e ação digitais.

Isso fere o conceito de autor desenvolvido junto ao período moderno (industrial), onde o que ocorria era a ideia de um autor iluminado e dono da criação. Atualmente o artista busca a quebra de fronteiras e passa a usar trabalhos de outros artistas em processos de recombinação, gerando um ruído no entendimento da arte, devido às transformações frente a noção de obra, autor, autoria e propriedade. “Não há mais autor, original e obra, apenas processos abertos, coletivos e livres.” (LE MOS, 2005).

Atualmente, qualquer usuário das mídias em rede pode produzir e consumir informação em qualquer tempo e em qualquer lugar, onde o mesmo possui a liberdade de

alterar, adicionar e colaborar com informações geradas por usuários. A liberação da emissão é um dos princípios da rede, segundo Lemos, e a reconfiguração é consequência do potencial das tecnologias digitais para recombinação. Essa colagem de meios, para não dizer montagem, no entanto, já vinha sendo trabalhada antes da Internet, no método *cut-up* desenvolvido por William S. Burroughs (1914-1997), por exemplo. As redes, então, potencializam e servem de estrutura para esse processo – a novidade não é a recombinação em si, mas o seu alcance.

A nova dinâmica técnico-social da Cibercultura instaura assim, não uma novidade, mas uma radicalidade: uma estrutura midiática ímpar na história da humanidade onde, pela primeira vez, qualquer indivíduo pode, *a priori*, emitir e receber informação em tempo real, sob diversos formatos e modulações, para qualquer lugar do planeta e alterar, adicionar e colaborar com pedaços de informação criados por outros. Tudo comunica e tudo está em rede: pessoas, máquinas, objetos, monumentos, cidades. (LEMOS, 2005, p. 2)

Não dependemos mais dos meios de comunicação hegemônicos para obter, deter e repassar conhecimento, desenvolver produtos e ter espaço para difundir produções próprias. Qualquer um pode ser criador e tornar público um trabalho. Esses novos critérios de criação potencializados pelas características das ferramentas e pela dinâmica da sociedade contemporânea estão gerando embates sobre a liberdade dos dados que circulam na rede.

Flusser afirma em seu livro “Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia”, que não mais quem possui (propriedade) tem poder e sim quem *programa* informação e a distribui, onde para o ativista Aaron Swartz (1986-2013) é o que deve ser questionado. O mesmo foi acusado pelo governo americano de invasão de computadores e condenado a 35 anos de prisão por “baixar” trabalhos acadêmicos da biblioteca interna do MIT na tentativa de disponibiliza-los ao alcance de todos os usuários da internet. “A informação quer ser livre” (LEMOS, 2005).

Figura 11 - Imagens do Filme *The Internet's Own Boy* (2014).

Fonte: THE DOCUMENTARY NETWORK, 2014. Acessado em: outubro de 2014 <<https://www.youtube.com/watch?v=vXr-2hwTk58>>

A produção informacional passa a tomar rumos diferenciados com o apoio das redes. Castells levanta que uma das tendências dessa nova forma de organização social é a produção informacional horizontal, comunicação de massa autocomandada. Onde é comunicação de massas porque é difundida em toda a Internet, podendo potencialmente chegar a todo o planeta, e é autocomandada porque geralmente é iniciada por indivíduos ou grupos, por eles próprios, sem a mediação do sistema hegemônico da mídia.

Este conceito trabalhado por Castells se faz presente, mas o que observamos com o crescente poder das empresas como Google e Facebook é que essa potência que a internet estimulava está perdendo força devido ao controle e domínio por parte as plataformas frente aos dados produzidos. Como apresentado acima nos *frames* do filme “*The internet's own boy*” (2014): “não se trata mais de apenas algumas pessoas terem licença para falar. Todo mundo pode falar agora. É uma questão de ‘quem fica sabendo?’”.

Isso pode ser bem explicado com o levantamento dos dados da pesquisa que será exposto no capítulo seguinte. Observa-se que os dados que são manipulados por essas empresas ainda são em grande parte produzidos pela população (amadora) porém o alcance dessa produção vem competindo com produções patrocinadas, no qual a competição é desleal. A lógica capitalista penetra na produção informacional e rompe a esperança que alguns teóricos tinham na Internet como dispositivo revolucionário.

Na tentativa de romper com essa lógica, a pesquisa ignora qualquer produção imagética patrocinada, dando voz a quem é marginalizado, sem pretensões subversivas, mas apenas como posicionamento político, porém, no decorrer deste capítulo veremos exemplos que extrapolam os limites já pré-determinados das redes, subvertendo-as.

A produção informacional horizontal se liga aos estudos de André Lemos sobre a produção informacional. O que ocorre com essa produção é que a mesma pode ser caracterizada por uma função massiva ou por uma função pós-massiva. A função massiva caracteriza-se por um fluxo centralizado de informação, unilateral (um-todos), com controle do polo de emissão da informação por grandes empresas, tem um forte papel político/social e é um grande formador de opinião, são dirigidas para a massa, para pessoas que não estão espacialmente juntas e conseqüentemente não se relacionam entre si. Essa função pode ser, geralmente, encontrada na televisão, por exemplo.

Na função pós-massiva o fluxo comunicacional é bidirecional (todos-todos), ou seja, qualquer um pode produzir informação, esse produtores não competem por verbas publicitárias, como acontece nas mídias com função massivas, no qual a mesma pode ser visualizada em algumas plataformas construídas na internet, tais como blogs e até mesmo alguns perfis dentro da plataforma YouTube. Essa função caracteriza a produção imagética questionada na pesquisa onde o espectador das mídias passivas hoje são os produtores das mídias pós-massivas.

Porém a função massiva não é encontrada exclusivamente no jornal, rádio e televisão, pois não é a mídia que define a função e sim a forma como a mídia é usada. Hoje encontra-se facilmente blogs e aplicativos para celular com função massiva, antes dominado pela função pós-massiva. Todas as mídias existentes podem possuir uma das ambas funções, apesar de ocorrer uma generalização, onde as mídias digitais possuem uma função pós-massiva predominante e as mídias “clássicas” a função massiva.

Segundo Andre Lemos (2010), a função pós-massiva trabalha com três princípios: a liberdade de emissão, a conexão generalizada e a reconfiguração das instituições. Isso implica em uma disseminação da informação de forma não controlada por empresas, estando aí um dos sentidos nobres da função pós-massiva: a democratização da produção informacional, logo imagética.

A função pós-massiva pode ser encarada como uma mobilidade na emissão e recepção da informação, hoje essa função está muito atrelada ao uso dos celulares, de onde a maior parte dessa produção surge (LEMOS, 2010, p.3). A introdução desses dispositivos móveis, como vimos, tem como a principal característica essa mobilidade, onde se define como o movimento de corpos entre espaços, porém a mobilidade explorada atualmente é a entre espaço físico e ciberespaço, sendo um ponto forte para o entendimento das cidades

contemporâneas. Isso nos faz reconhecer uma nova dinâmica, que reconfigura o espaço e as práticas sociais, onde podem ser pensadas como uma forma emergente do meio urbano.

Apesar das críticas acima expostas, existem formas de subverter o controle das empresas sobre os dados publicados. Isso se vê através destes novos formatos midiáticos junto a essa possibilidade de mobilidade impulsionando práticas políticas, tais como as manifestações de junho de 2013 no Brasil. Onde os manifestantes atuaram no espaço público combatendo, com sua produção informacional, a grande mídia massiva. Isso exemplifica as potencialidades do espaço público, hoje, onde o mesmo é constituído também pelas redes de comunicação. Ocupá-las, relativizando suas funcionalidades publicitárias é, hoje, questão política fundamental.

[...] a sinergia potencial entre a ascensão da autocomunicação de massas e a capacidade autônoma da sociedade civil ao redor do mundo de definir o processo de mudança social. (Castells, *apud* BEIGUELMAN, 2013, p. 161)

A importância das redes sociais e celulares nesses atos está diretamente relacionada ao seu potencial para funcionar como dispositivos de controle. Ao mesmo tempo em que abrem possibilidades inéditas, são também dispositivos de uso crítico e criativo das mídias existentes. Esses dispositivos juntamente às plataformas (*Facebook*, *Twitter*) tornaram as manifestações levantes híbridos, produzidos pela população. Porém sem as redes sociais não alcançariam a amplitude atingida. Nessa perspectiva, observamos uma reprogramação das redes de comunicação levando a mudança cultural, junto a subversão das imagens.

A amplitude de movimentos como as Manifestações de Junho (Brasil), *Occupy Wall Street* (EUA) e a Primavera Árabe (Oriente Médio) e suas conquistas são suficientes para nos convencerem do potencial de agenciamento das redes, quando os usuários ultrapassar o uso tradicional dos mesmos, subvertendo-os. Deixando de ser comandados para comandar os dispositivos de acordo com seus desejos, aproveitando do potencial de alcance das redes para o exercício da cidadania.

Neste sentido, os cidadãos podem colocar seus problemas de forma coletiva, incentivando o debate, a tomada de posição política, cultural e social. Não se trata aqui de uma utopia, mas de uma constatação de um potencial e de forçar os poderes públicos a instaurarem práticas neste novo espaço de fluxo.

Outro ponto latente a esses episódios é a cidade como integrante da ação, mostrando a importância do espaço urbano na disputa de poder.

Figura 12 - Imagem das manifestações da Primavera Árabe.

Fonte: TUMBLR, 2011. Acessado em novembro de 2014 <https://40.media.tumblr.com/795a9b2deb9c456bc77232690174852d/tumblr_mk70t427Yv1rkweoqo1_500.jpg>

2.4 IMAGEM NA/DA CIDADE

Enquanto construção, a cidade é meio, enquanto imagem e plano, a cidade é mídia, enquanto mediação, a cidade é urbanidade. (FERRARA, 2008, p. 43)

Segundo Lucrécia Ferrara (2008), “para apreender a cidade é necessário acompanhar sua circularidade comunicativa que nos leva a saber distinguir entre um sistema construído, o valor por ele emitido e a interação que permite que a cidade seja diferente de ambos”. Ou seja, a cidade é, ao mesmo tempo, objeto comunicativo e sujeito da própria interação que nela se desenvolve: entre as duas possibilidades, podemos salientar a dimensão do seu ambiente mediativo.

Ferrara explica que a lógica construtiva da cidade pode servir de suporte para a comunicação de uma ideologia, imagem que, enquanto mídia, articula desejos e valores, mas enquanto interação, a cidade vai além de sua aparência ou mensagem midiática e se propõe a exigir o diálogo cotidiano que a constitui.

Quando a imagem está relacionada à paisagem da cidade, a paisagem não é cenário, é agente de uma dinâmica cultural (imagem na cidade), enquanto a mídia (imagem da cidade) atua como controle de uma modo de ver programado pelos veículos de comunicação de massa, onde pedaços da cidade são selecionados para valer pelo todo.

Nesse debate tentamos deixar claro que a cidade não possui função determinante: ora se caracteriza como ativa e ora como passiva das ações humanas; ora é influenciada e ora influencia, por isso a brincadeira com o “imagem na/da cidade”. A imagem é produzida na cidade e para a cidade, em um ciclo infinito.

Milton Santos, geógrafo baiano, vem somar a discussão no que diz respeito à diversidade das características do espaço. O autor concentra seus estudos em verificar contradições e desdobramentos do processo de globalização e como ele se materializa no espaço urbano, onde tenta defini-lo na citação a seguir.

[...] algo dinâmico e unitário, onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria o conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistemas de ações, deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se às outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente. (SANTOS, 2008, p. 46).

Essa questão parte da Teoria Ator Rede (TAR) trabalhada por Bruno Latour e outros teóricos que defende o social não como algo que explica as associações, mas aquilo que emerge delas, ou seja, nas mais diversas mediações entre humanos e não humanos, afirmando a interdependências dos domínios (econômico, social, cultural...), no qual não podemos pensá-los como substantivos. Sendo assim, a rede não é infraestrutura e está sempre se fazendo e se desfazendo, rizomática, sempre aberta. Para Latour, tudo se define nas associações.

Dentro da TAR, não existem domínios separados, como, por exemplo, os da técnica ou os do social, mas híbridos denominados de “atores-redes”, circulando, rompendo e alterando as fronteiras desses supostos domínios definidos e limitados (econômico, social, cultural...). Não havendo, assim, sujeito ou objeto e, sim, ambas as funções, podendo ora ou outra se sobressair, mas não os definir.

Conceber humanidade e tecnologia como polaridade é desejar afastar a humanidade: nós somos animais sociotécnicos, e cada interação humana é sociotécnica. Nós nunca estamos limitados aos laços sociais. Nós nunca estamos diante dos objetos. Este diagrama final recoloca a humanidade no seu lugar - no cruzamento, a coluna central, a possibilidade de mediação entre mediadores. (Latour, *apud* LEMOS, 2013, p.41)

Na citação de Bruno Latour, retirada do artigo de Andre Lemos “A crítica da crítica essencialista da cibercultura”, observamos com clareza o pensamento acima desenvolvido, no qual a pesquisa se baseia nessa linha de pensamento. Ainda para Lemos, para compreendermos a cultura contemporânea devemos estar mais próximos do empírico e entender que todo dispositivo técnico deve ser reconhecido não como uma individualidade,

fechada, acabada, agindo sobre outras, mas como um “ator-rede” que age e é agido dependendo das associações formadas, como já dito.

Desta forma, a pesquisa aqui presente, ate então, vem revelando seu partido teórico e suas questões, para que no próximo capítulo exponha o levantamento propriamente dito e sua formulação empírica.

3. EXPERIÊNCIA: UM HOMEM COM UMA CÂMERA (VERSÃO 2015)

O que remete a psicanálise:
falar novamente sobre o mesmo assunto
não é falar exatamente sobre o mesmo assunto.
(BASTOS, 2014, p.75)

3.1 Diálogos com russo: aproximações e procedimentos

Ao assistir ao filme russo *Um homem com uma câmera* (Rússia, 1929), de Dziga Vertov, as leituras podem ser inúmeras, pois a produção toca múltiplas questões, como: a linguagem cinematográfica, o aparato cinematográfico, a construção social, o discurso soviético, dentre outros.

Entretanto ao entrar em contato pela primeira vez com o filme, em 2013, logo de início se fez uma leitura que gerou alguns ganchos com a dinâmica atual do uso da imagem, despertando muitas questões presente nesta pesquisa: “Se esse filme fosse realizado hoje, certamente não existiria somente um operador da câmera.”; “Consigo compreender a cidade russa daquele período por meio desses registros realizados na cidade por esse operador. Será que por meio dos registros feitos pelos novos operadores da câmera é possível ler essa cidade atual?”.

Como vimos no primeiro capítulo, Vertov trabalhava a montagem realizada em muito de seus filmes a partir de um banco de dados construído por ele e sua equipe. Em partes do filme, conseguimos ver esse banco de dados, onde estantes estão nomeadas como “máquinas”, “clube”, “o movimento de uma cidade”, “exercício físico”, e assim por diante.

Vemos também a esposa de Vertov, Elizaveta Svilova, trabalhando com este banco de dados, acessando alguns rolos e recortando *frames*¹⁶.

Isso se liga a mais um gancho: “Como trabalhar esse banco de dados atual para um leitura da dinâmica urbana?”. Assim a pesquisa foi se desenvolvendo no intuito de averiguar a cidade registrada pelos usuário de dispositivos móveis (*smartphones*, *tablets*, *notebooks*, dentre outros), por meio dos vídeos disponibilizados no banco de dados do site YouTube.

Figura 13 - Imagens retiradas do filme *Um homem com uma câmera* (1929) que mostram o banco de dados sendo manuseado por Elizaveta Svilova.

Fonte: YOUTUBE, 2014. Acessado em março de 2015 <<https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw>>

Estão aí as pistas que encabeçaram a pesquisa: **o operador da câmara e o aparato técnico como mediador de processos de linguagem e apropriação urbana**. No qual a realidade destes dois pontos, na dinâmica atual, se tornam os objetos desta pesquisa, junto a cidade de Fortaleza.

¹⁶ Imagem fixa de um produto audiovisual, também usada como unidade de tempo. Algumas velocidades são de 16 *frames/s*, 24 *frames/s*, porém a velocidade pode variar.

Ou seja, o filme russo se torna estrutura para a pesquisa e questionamentos de uma outra realidade: a produção imagética realizada na cidade de Fortaleza no ano de 2015 com auxílio dos dispositivos móveis (*smartphones, tablets, notebooks*, dentre outros). Dentro deste recorte temporal o “operador da câmera”¹⁷ se mostra em número bem maior que no filme russo. A multiplicação dos usuários destes dispositivos os tornam onipresente e, conseqüentemente, também a câmera. Como já visto no segundo capítulo, o aumento no número das câmeras ocorreu com o desenvolvimento das tecnologias móveis, artigos pessoais de comunicação em mobilidade, e com ele a população tem acesso a um meio produtor de registro e de fácil manuseio.

A força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se sobrevoa de aeroplano. Assim é a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua sobre a paisagem e para ele se desenrola segundo as mesmas leis que o terreno em torno. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio e de como, daquela região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas a cada nova curva [...]. assim comanda unicamente o texto copiado a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas do seu interior, tais como se abre o texto, essa estrada através da floresta virgem interior que sempre volta a adensar-se: porque o leitor obedece ao movimento de seu eu no livre reino aéreo do seu devaneio, enquanto o **copiador o faz ser comandado**. (BENJAMIN, 1995. p. 17)

Benjamin, na citação acima, esclarece a diferença de um leitor para um copiador, expondo que quando adentramos uma obra por meio de sua transcrição acabamos sendo comandados por ela, logo o entendimento da obra é mais específico. Isso se reflete neste trabalho quando se copia, utilizando as palavras do autor, o filme *Um homem com uma câmera* (Rússia, 1929), deixando ser guiado por ele para uma nova leitura urbana.

No filme russo, Vertov trabalha a linguagem cinematográfica junto ao operador da câmera, no caso seu irmão, Mikhail Kaufman, o único operador que se faz presente no filme, através do conceito desenvolvido por ele e sua equipe: o **cine-olho**¹⁸. O cineasta faz

¹⁷ Opta-se pela utilização de aspas para quando a denominação “operador da câmera” for usada para o contexto atual, pois a significação dos termos em cada período são diferentes. O uso, porém, da mesma denominação, em alguns momentos, fortalece a leitura dos contrastes temporais.

¹⁸ O cine-olho, conceito desenvolvido por Vertov e sua equipe, trabalha a sobreposição do aparato técnico sobre a vida cotidiana a fim de desvendá-la. “O “cine-olho” como a união da ciência como cinejornal, para levar adiante a batalha do comunismo decodificador do mundo, como uma tentativa de mostrar a verdade na tela - a verdade do filme.” (Vertov *apud* MICHELSON, 1981, p. 41-42 *apud* LIGNAMI, 2009, p.27)

uso da tecnologia para desenvolvimento da linguagem, porém não se limita ao suporte em si, mas à atitude com a qual o encarava, como um dispositivo¹⁹.

Dentro desta pesquisa, os usuários de dispositivos móveis (*smartphones*, *tablets*, *notebooks*, dentre outros) são encarados com os “operadores das câmeras”, no qual sua potencialidade de registro é inegável. Assim, a pesquisa opta por trabalhar a produção realizada por esses operadores, a massa populacional, que se opõe à mídia massiva²⁰, hegemônica e patrocinada. Porém, os registros realizados pela população, no geral²¹, acabam não conseguindo competir com a mídia massiva e, por mais que estejam compartilhados em sites de alcance global, os registros continuam sem voz, marginalizados. Esta realidade impulsionou a tomada de partido da pesquisa. A escolha da produção amadora parte de um posicionamento político de trazer para o debate essa imensa produção que é deixada à margem.

Hito Steyerl, cineasta alemã, denomina esta produção imagética realizada e compartilhada por civis como “imagens pobres”, porém são pobres porque a elas não são atribuídas qualquer valor. Se encarmos o fluxo imagético atual dividido em classes, as imagens levantadas nesta pesquisa estariam dentro da classe pobre.

Nicole Brenez, teórica da produção cinematografia, levanta a bandeira do estudo da produção amadora, fora de circuito, onde a linguagem cinematográfica se expande e é utilizada como mediação social.

O povo – não só o povo, no sentido político, mas qualquer pessoa – nunca teve tantas ferramentas para se defender. Não em termos de AK-47, mas em termos de representação. Hoje, acho que a principal tarefa de um historiador do cinema, talvez a mais emocionante e exigente, é tentar ver o que está realmente acontecendo na internet em termos de cinema político (e, claro, nas ruas, mas isso já era uma questão para a década de 1970 e até 2000). Nós todos sabemos sobre as imagens da Primavera Árabe, mas não conhecemos as formas estilísticas pelas quais o povo se expressa. É óbvio para todos que a principal manifestação política dessas imagens é o

¹⁹ Nesta pesquisa o conceito de dispositivo aqui debatido é entendido não por sua parte técnica, exclusivamente, ou por um aparelho, mas, como fala Victa de Carvalho: “(...) um regime de fazer ver e de fazer falar. É composto por curvas de enunciação e de visibilidade, e não há como escapar de suas lógicas de saber e poder.” (CARVALHO, 2006, p. 79)

²⁰ Como já exposto no segundo capítulo, as funções midiática são classificadas entre massiva e pós-massiva. A mídia de função massiva é aquela na qual a produção ocorre de um para todos, como a televisão, por exemplo, onde um pequena parcela produz para uma gigantesca consumir. Já a mídia de função pós-massiva é formada por um produção todos-todos, como por exemplo os blogs, onde dentro deste quadro todos possuem a possibilidade de ser produtores e consumidores.

²¹ No segundo capítulo levantamos alguns momentos em que essa produção pós-massiva se sobrepõe a mídia massiva. Estes casos são pontuais, porém de uma grande importância, pois conseguimos visualizar uma quebra na lógica midiática, caracterizando-se assim como momentos de subversão dessa lógica.

cinema direto (você está em um evento, documenta-o, e coloca-o online), mas há muitas mais. (BRENEZ, <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>)

A visão de Nicole Brenez fortalece um dos critérios de seleção dos vídeos analisados mais a frente: a função pós-massiva. Ou seja, os vídeos selecionados estão dentro de um fluxo comunicacional bidirecional (todos-todos), onde os produtores desses vídeos não competem entre si por verbas publicitárias, como acontece nas mídias com função massiva.

Para isso, foram realizadas três pesquisas de buscas dentro do site YouTube, elas são: “Fortaleza Ceará”, “Cidade de Fortaleza” e “Fortaleza Cidade”. Com o intuito de que a pesquisa realizada no site tivesse relação com a leitura feita pelos usuários dos dispositivos portáteis sobre a cidade Fortaleza, buscou-se palavras chaves que fizessem essa ponte.

Toda a história, o presente e o futuro do cinema, do vídeo e da televisão parecem estar se incorporando a esse novo formato: a passagem do tubo para o YouTube é a passagem do formato dos tubos de raios catódicos (cathode ray tubo - CRT) ao formato reduzido de 320 x 240 pixels. (SCHAFFNER, 2011, p. 208)

A escolha da plataforma de compartilhamento de imagens YouTube como fonte da pesquisa ocorre por acreditar, assim como Wolfgang Schaffner, que ela é a que mais se aproxima de uma estética audiovisual clássica, dentre os existentes (*Instagram, Flickr, Facebook, Snapchat...*), cooperando, assim, na relação deste banco de dados com o construído por Vertov.

Na leitura do filme russo, como já exposto no primeiro capítulo, observa-se temáticas que são trabalhadas e confrontadas a partir da “**teoria dos intervalos**”²², relacionando inúmeras questões, tais como: trabalho, lazer, nascimento, morte, separação, casamento, espaço público, espaço privado, burguesia, proletariado e assim por diante. O contraste é bem presente e reforçado na montagem.

A pesquisa se apoia em algumas destas questões para observar como elas se comportam neste novo contexto que é a cidade contemporânea, neste caso a cidade de Fortaleza. As questões são relacionadas a uma paleta de cores com objetivo de classificar cada vídeo de acordo com a temática mais fortemente presente no mesmo, definindo assim uma legenda.

²² Conceito de montagem trabalhado por Dziga Vertov exposta no primeiro capítulo nas páginas 25.

Figura 14 - Legenda usa na classificação dos vídeos levantados na pesquisa.

LEGENDA		
aparelho	morte	espaço urbano
amanhecer - vista aérea	morte	política
elementos culturais - arte	mulher	religião
transporte	lazer - esporte	
nascimento	espaço privado	

Fonte: acervo da autora (2015).

As questões selecionadas e expostas na figura acima estão presentes no filme russo e sua ordem segue a ordem do desenrolar da produção de Vertov. A classificação foi feita pelos temas: aparelho, amanhecer - vista aérea, elementos culturais - arte, transporte, nascimento, morte, mulher, lazer - esporte, espaço privado, espaço urbano, política e religião.

Porém, o contexto no qual as questões foram trabalhadas dentro desta pesquisa é outro. A presença massiva dos dispositivos móveis é desconcertante expondo o imbricamento entre o aparato tecnológico e a vida cotidiana, ocasionando uma turbulência nas relações sociais (contato permanente), espaciais (multiespacialidades) e temporais (multitemporalidades). Isso formula uma nova visão sobre os temas, diferente da explorada no filme *Um homem com uma câmera* (1929).

Assim, como metodologia de leitura dos dados da pesquisa, os vídeos levantados seguem essa classificação. Muitos deles, porém, poderiam se encaixar em dois ou mais temas, mas optou-se por classificá-los com o tema que mais se sobressai, para gerar um panorama mais fechado.

Devido aos inúmeros dados encontrados no site YouTube, optou-se por um recorte temporal, facilitando a leitura dos dados e, conseqüentemente, uma análise mais precisa. O site YouTube possibilita vários tipos de filtros nas buscas, o utilizado na pesquisa foi o da data de publicação dos vídeos, ativando a busca para vídeos compartilhados só no ano de 2015. Disto surge a brincadeira, *Um homem com uma câmera (versão 2015)*.

Dada a característica locativa dos dispositivos móveis e para uma leitura urbana espacializada, o mapeamento dos vídeos se mostra obrigatório. Essa etapa do trabalho é apresentada no item a seguir, juntamente ao banco de dados construído.

3.2 Registro feito, estudo de caso: Fortaleza

A cidade, em sua totalidade, é impossível para o olho humano. Precisamos de interface maquinicas para ver a cidade. O que somos capazes de representar é o que forma nossa realidade dentro do nosso pensamento (DUARTE E MARCHI, 2010). Ou seja, os aparelhos óticos interferem em nossa percepção geográfica. Eles projetam a imagem de um mundo que aproxima o próximo do longínquo, gerando uma passagem da visão para a visualização.

As inovações tecnológicas são atores que operam na transformações da espacialidade urbana. Vimos isso no período industrial, com os veículos motorizados expandindo as cidades e agora estamos acompanhando as turbulências geradas pelas Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC).

Dentro dessa realidade, a pesquisa faz uso da interface dos dispositivos móveis, para uma interpretação da cidade contemporânea. Nesta etapa, mapeia-se os vídeos selecionados gerando uma espacialidade por meio da interação promovida pela comunicação, fruto do compartilhamento dos vídeos no site YouTube.

O método desenvolvido para o levantamento dos dados e seu mapeamento, apesar de todos os critérios de seleção expostos no item anterior, aproxima-se da errância urbana, desenvolvida primeiramente por Baudelaire, depois, em ordem cronológica, por Walter Benjamin, pelos dadaístas, situacionistas, fluxos, dentre outros, partindo do princípio de que os errantes questionam a construção dos espaços de forma crítica.

Criticando a urbanidade defendida pelo movimento moderno e discutida nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs), as práticas trabalhadas pelos situacionistas acabaram por contribuir para desenvolver muita dessas ideias de errância urbana, propondo a noção de deriva urbana e da errância voluntária pelo espaço urbano (JACQUES, 2003) e defendendo o “andar sem rumo” como forma de romper com uma visão fria e racional pregada pelo urbanismo moderno, assim como as cidades-espetáculos geradas pela não participação populacional e sua alienação, tornando-o uma prática de relação mais afetiva com o espaço.

A errância nesta pesquisa acontece porque o banco de dados do YouTube é fluido e dinâmico, sempre sendo alimentado e subtraído, tendo a cada minuto um banco de dados novo e a busca dos vídeos, por mais que possua classificações que a limitem e amarrem a

seleção, foi realizada em um dia específico, ao acaso. Assim se constrói uma cartografia do cotidiano expondo a espacialidade fruto dos dados disponibilizados na Internet.

O respeito à produção disponibilizada no site YouTube, mais ainda ao produtor dos vídeos, o acaso presente nas busca é fundamental, pois assim realiza-se uma pesquisa onde os dados revelem a dinâmica, ou seja, uma sobreposição dos dados sobre o olhar da pesquisadora.

Outro ponto estruturante para o entendimento dos vídeo aqui levantados e expostos é o processo de territorialização (desterritorialização e reterritorialização)²³, no qual, para Paola Jacques, a noção de desterritorialização se assemelha ao do errante urbano, sendo um momento de passagem entre a territorialização para a reterritorialização. Quando nos perdemos, nos encontramos em um momento de desorientação espacial, com isso nos tornamos atentos e vivenciamos uma outra percepção. Aqui entende-se o espaço como algo sempre em processo, então não há uma ultima instância ou uma primeira estrutura.

Para Lemos, o espaço pode ser desterritorializado por agenciamentos sociais e coletivos gerando reterritorializações, justamente por criar deslocamentos de corpos e informação, não existindo, assim, desterritorialização sem reterritorialização. Onde a territorialização, desterritorialização e reterritorialização estão associadas a processos de mobilidade, porém nem sempre associada a mobilidade de corpos, exclusivamente. Assim os processos dependem da dinâmica.

Os dispositivos móveis exercem um controle sobre o espaço e o tempo. E podem ser encarados como atores dentro desses processos territoriais. Por instituir formas de controle, por meio do imbricamento do espaço eletrônico e físico, tecnologias móveis criam territorializações e controles informacionais.

Alguns exemplos, também citados por Lemos, podem facilitar o entendimento desses processos, tais como: um executivo que viaja constantemente – ele está em mobilidade, mas controlado pelo seu celular. Ele está em mobilidade, mas não é um nômade, já que é territorializado, controlado pelo fluxo de informação. Ou seja, um

²³ Neste trabalho, entende-se por territorialização, conceito amplamente trabalhado do Deleuze e Guattari, como um processo que abrange outros dois conceitos, desterritorialização e reterritorialização. Ambos os conceitos operam por agenciamentos que têm como referência o território. Nos escritos dos autores, o conceito de território é amplo e múltiplo, entendido como agenciamento e apropriação. Assim, de forma simples, entendemos o processo de desterritorialização como o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga”, e o de reterritorialização é o movimento de construção do território, compreendendo como etapas fluidas na construção de espacialidade.

usuário de dispositivos móveis, que se desloca no espaço e acessa um banco de dados, está em movimento, mas territorializado pelo controle informacional do espaço físico e eletrônico. Outro exemplo é quando um internauta dentro de um local navega por horas por informações mundiais, vivenciando, assim, processos nômades, desterritorializantes, sem sair do lugar.

Isso ratifica os dispositivos móveis como um possível ator dentro dos processos territoriais e de controle, porém sem cair no determinismo tecnológico – entendemos que o uso do aparato não garante a realização desses processos.

Dentro da realidade estudada, a circulação da informação é uma forma de manter laços e ela sendo referenciada localmente, através dos mecanismos de georreferencia presente dos dispositivos móveis, gera um contexto, onde amplia-se o compartilhamento sobre a experiência local. Segundo Barbara Scifo (2011), há uma necessidade de ancorar a experiência em um contexto local. Isso leva a multilocalização, mesclando e confundindo as esferas públicas e privadas.

Com isso, o levantamento dos registros atrela-se a um “caminhar” pela cidade através dos dados, uma cidade vivenciada pelos usuários de dispositivos móveis que compartilham sua relação local afetiva em alcance global. A afetividade atribui valor à localidade, levando a personificação da cidade nas memórias de seus habitantes. Hoje essa memória é partilhada e se transforma em elemento da paisagem (BASTOS, 2011, p. 65).

Assim, se segue para a exposição dos dados levantados de cada pesquisa com auxílio de tabelas, mapas e descrição de cada diagnóstico. Por fim, se faz o comparativo das pesquisas em um panorama geral, a fim de construir um panorama dessa cidade compartilhada

Seguem anexo ao trabalho um CD com todos os vídeos trabalhados nesta pesquisa, inclusive o filme *Um Homem com uma câmera* (1929).

LEGENDA
aparelho
amanhecer - vista aérea
elementos culturais - arte
transporte
nascimento
morte
trabalho
mulher
lazer - esporte
espaço privado
espaço urbano
política
religião

PESQUISA : FORTALEZA CEARÁ (08/DEZ/2015) - Aproximadamente 33.900 vídeos					
Nº	ASSUNTO	VISUALIZAÇÃO	TEMPO	QUALID	LINK
-					
01	Vista aérea por drone - Igreja Redonda	218	11:23	regular	https://www.youtube.com/watch?v=U7rs8Q3fR4
02	Vista aérea do Parque do Cocó	111	3:00	regular	https://www.youtube.com/watch?v=SF3-s6mpejQ
03	Arraiá em Fortaleza	348	7:25	regular	https://www.youtube.com/watch?v=QW_wP79eulw
04	Apresentação de Maracatu	140	20:41	regular	https://www.youtube.com/watch?v=OaXvhJMpD0w
05	Arte de Rua	101	24:55	regular	https://www.youtube.com/watch?v=rDDdSYUcDQo
06	Trem da alegria na Beira Mar	11.505	3:34	regular	https://www.youtube.com/watch?v=tfwZb9gR_fw
07	Show do David Guetta	31	1:10	regular	https://www.youtube.com/watch?v=BK_T0xNaXtY
08	Ciclista andando entre os carros	81	4:18	regular	https://www.youtube.com/watch?v=MNRX0LSwP8M
09	Caminhoneiro chegando em Fortaleza	13.799	6:43	bom	https://www.youtube.com/watch?v=HJ2w57fQy8
10	Metro - estação José de Alencar	47.359	3:37	regular	https://www.youtube.com/watch?v=9iRCWKib2mA
11	Metro - estação São Benedito	840	1:39	regular	https://www.youtube.com/watch?v=O6geSPmHhZA
-					
12	Doze mortes	1.578	1:28	regular	https://www.youtube.com/watch?v=n4YnEVruCwA
13	Venda no Centro de Fortaleza	83	0:18	regular	https://www.youtube.com/watch?v=i8A6SLgF18A
14	Confraternização de amigas em um bar	1	0:33	regular	https://www.youtube.com/watch?v=o_qk4F82j_E
15	Capoeira na Praça Portugal	34	00:51	bom	https://www.youtube.com/watch?v=FLfTMSyxfwo
16	Musculação no espaço público	190	02:02	bom	https://www.youtube.com/watch?v=FDRtp6nYs3g
17	Torcida do Time Fortaleza	48.715	11:26	regular	https://www.youtube.com/watch?v=iQKpaQWa_7o
18	Ciclofaixa de Lazer	82	01:20	boa	https://www.youtube.com/watch?v=4SZ7l0726aY
19	Praia do Futuro por turista	1.436	08:26	regular	https://www.youtube.com/watch?v=ieCt1LuWmNg
20	Dança Kizomba na Praça Portugal	13.624	4:20	regular	https://www.youtube.com/watch?v=21Hk_vyMPDk
21	Denúncia - Rio do cocó sendo devastado	25	1:13	regular	https://www.youtube.com/watch?v=zt4OgLL_SCc
22	Passeio pelo bairro Barra do Ceará	32	6:16	regular	https://www.youtube.com/watch?v=yDA8_3a1wh0
23	Passeio a pé pela Beira Mar	77	10:13	regular	https://www.youtube.com/watch?v=pGJTPQWLMAE
24	Av. Abolição	297	6:08	regular	https://www.youtube.com/watch?v=8jNDRP1td4
25	Caminhoneiro saindo de Fortaleza	7.043	14:49	regular	https://www.youtube.com/watch?v=jdDpIaFu4
26	Video mapping - Natal de Luz	802	5:09	boa	https://www.youtube.com/watch?v=vq_l2djpVUJ
27	Queimada no Parque do Cocó	34	3:34	regular	https://www.youtube.com/watch?v=crlUxsMoW68
28	Praça da Bandeira - Crítica Urbana	265	6:45	boa	https://www.youtube.com/watch?v=x_qV1hijOtE
29	Caminhar pela calçadas do Centro	209	5:14	regular	https://www.youtube.com/watch?v=ccwyltszgbg
30	Vista da orla	21.684	2:36	regular	https://www.youtube.com/watch?v=AnzedTWH5Do
31	Panelaço no Bairro da Aldeota	230	0:50	regular	https://www.youtube.com/watch?v=0B0O_aJFixY
32	Fuga da prisão	497	0:35	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=w6uidzuEn6k
33	Moto romaria na Av. Mister Hull	204	0:48	regular	https://www.youtube.com/watch?v=0qj9vg9-zYw

MAPA PESQUISA 01
FORTALEZA CEARÁ

3.2.1 Pesquisa 01 - "Fortaleza Ceará"

A primeira pesquisa na plataforma YouTube faz uso da palavra chave "Fortaleza Ceará" e do filtro de data de publicação para o ano de 2015. O total de resultados informados pelo site é de aproximadamente 33.900. O número de vídeos patrocinados ou de perfis relacionados a empresas de TV é enorme. Acredita-se que isso se deu pelo fato que Fortaleza e Ceará são respectivamente os nomes dos maiores times de futebol do estado, então a primeira pesquisa apresentou um grande número de momentos dos jogos realizados pelos times e compartilhados pelos canais de televisão *Verdes Mares* e *TV Diário*, como também pelos jornais que possuem um perfil no site (*O Povo Online* e *Diário do Nordeste*) que foram descartados por não possuírem função pós-massiva, critério chave para o desenvolvimento do trabalho.

Estão presentes, também, em grande número, vídeos publicitários do mercado imobiliário e vídeos compartilhados pela Prefeitura Municipal e pelo Governo do Estado, que possuem, cada um, perfil público no site. Estes também foram descartados por já serem mídias com função massiva. Ou seja, já possuem alcance por se tratarem de mídias hegemônicas.

Assim o número total de vídeos selecionados nessa primeira mostra é de 33 vídeos, no qual o tema predominante é **espaço urbano** e em seguida os temas **elementos culturais-arte** e **lazer-esporte** são os que mais se sobressaem, como podemos observar na **Figura 15**.

Apesar da diversificação dos temas, observa-se que quase a totalidade dos registros levantados são realizados no meio urbano, porém não tem como questão a problematização do mesmo, podendo assim ser classificado em outros temas.

Figura 15 - Gráfico quantitativo de vídeos - Pesquisa 01.

Fonte: acervo da autora (2015).

Quanto a sua espacialização, observa-se um maior número de vídeos produzidos nos bairros com maior infraestrutura, dentro da dinâmica urbana atual, consequentemente os bairros mais ricos e com habitantes com maior poder aquisitivo. São os bairros: Centro, Aldeota, Meireles, Praia de Iracema e Cocó – este último se caracteriza como um dos bairros dentro de uma área de expansão da cidade, a região Sudeste.

Outro ponto relevante é que os bairros mais presentes nessa amostra possuem localização próxima com a água, seja com o mar ou com o rio, exceto pelo centro da cidade. Os bairros Meireles e Praia de Iracema são bairros que acompanham a orla da cidade, Aldeota é um bairro limite ao Meireles, sendo assim, bem próximo ao mar. O bairro Cocó tem sua denominação ligada ao rio que está presente nele, o rio Cocó. Isso explica a presença da água em muitos dos vídeos.

Figura 16 - Imagens de alguns vídeos que possuem relação com a água (19, 21, 29).

Fonte: acervo da autora (2015).

Dentro do tema **transporte**, a diversificação de modais se faz presente, há vídeos sobre dicas de andar de bicicleta pela cidade e registros sobre o metrô da cidade. Estes dois modais tiveram seu suporte estrutural implantado recentemente: a ciclo-faixa teve início em 2013 e o metrô teve sua primeira linha finalizada também no mesmo ano.

LEGENDA	
aparelho	
amanhecer - vista aérea	
elementos culturais - arte	
transporte	
nascimento	
morte	
trabalho	
mulher	
lazer - esporte	
espaço privado	
espaço urbano	
política	
religião	

PESQUISA : CIDADE DE FORTALEZA (18/AGO/2015) - Aproximadamente 14.500 vídeos					
Nº	ASSUNTO	VISUALIZAÇÃO	TEMPO	QUALID	LINK
-					
01	Apagão em time-lapse - Centro	28	00:46	regular	https://www.youtube.com/watch?v=pVIWEE7IM5k
02	Nascer do sol em fortaleza a partir do mar - time lapse	154	03:28	regular	https://www.youtube.com/watch?v=-MwKHZ2n3XM
03	Pouso de dia	13490	05:53	regular	https://www.youtube.com/watch?v=0EVorq5FMY
04	Pouso noturno	22648	04:15	regular	https://www.youtube.com/watch?v=ngmyjqrkOY
05	Pouso de dia	3252	10:09	regular	https://www.youtube.com/watch?v=5AokQW4Jrk
06	Amanhecer - time lapse	214	00:30	boa	https://www.youtube.com/watch?v=_bhY28-0h4
07	Arte de rua - Selo coletivo	9	04:26	regular	https://www.youtube.com/watch?v=WRp5Mpfj7JA
08	Grafite na rua	11	02:46	regular	https://www.youtube.com/watch?v=DNJkCVCx9_k
09	Concurso de dança - Swing	1.247	14:45	regular	https://www.youtube.com/watch?v=y0AaD_gFrdw
10	Show da banda cearense Januei	158	04:49	regular	https://www.youtube.com/watch?v=z_QzxXdhpEU
11	Kizomba na Praça Gustavo Barroso	440	04:12	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Snh3XGDeFkk
12	Kizomba na Praia de Iracema	3717	03:24	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Lld9t6j05o
13	Coletivo de arte urbana	289	01:18	bom	https://www.youtube.com/watch?v=ZOv1U-Embqk
14	Apresentação assistia na rua	413	00:28	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Vu3zg27Ta9k
15	Dicas de um ciclista	1061	05:53	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=qDkJD6o77o
16	Usuário de moto andando pela cidade	399	17:08	boa	https://www.youtube.com/watch?v=UCdNjzKSx9c
-					
17	Linchamento	2.152	01:57	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=HlCYdpTlikA
18	Polícia em ação no Bairro Barra do Ceará	15.790	01:17	regular	https://www.youtube.com/watch?v=kAjnpXisiSM
19	Assalto no Bairro Praia do Futuro	4673	00:29	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=pM0G8Zbx-70
20	Execução no Bairro Modumbim	138.546	00:23	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=Lxy4g5VoKUw
21	Linchamento no Bairro Modumbim	109869	03:37	regular	https://www.youtube.com/watch?v=M2fnn5bGWB4
22	Assalto na Beira Mar	52529	02:17	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=hS1N3FehkMY
23	Cemitério São Joao Batista	1767	05:00	boa	https://www.youtube.com/watch?v=r9u5JhXcbzU
-					
24	Show banda Calcinha Preta	933	02:09	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Mkh7Z6yoAF94
25	Compras no Mercado Municipal	28	01:10	regular	https://www.youtube.com/watch?v=laykfoi5o6Q
26	Dicas de moda - mulheres de classe alta	624	04:07	regular	https://www.youtube.com/watch?v=EKpvrO25gy0
27	Canal de estética	125	05:08	regular	https://www.youtube.com/watch?v=k_dW_CwOLSY
28	Apresentação de esporte praticado no litoral da cidade	1656	16:30	boa	https://www.youtube.com/watch?v=Z1IY_RYxs6I
29	Campeonato de xadrez	251	01:07	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=5f5Zlum-1nM
30	Turista na Beira Mar	186	15:31	regular	https://www.youtube.com/watch?v=RwYsmr4Ckko
31	Morador do Bairro Cidade dos Funcionários anda por ele de carro	493	06:32	regular	https://www.youtube.com/watch?v=uIWKL2LID1Q

PESQUISA : CIDADE DE FORTALEZA (18/AGO/2015) - Aproximadamente 14.500 vídeos					
Nº	ASSUNTO	VISUALIZAÇÃO	TEMPO	QUALID	LINK
32	Passeio Parque das Crianças - centro	179	08:37	regular	https://www.youtube.com/watch?v=nK04wP98V3w
33	Passeio de carro pelo Centro a noite	405	03:01	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Thrb7AbBlao
34	Visita de turista a Beira Mar	12	00:24	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Sc9_0IzMolc
35	Vista do BNB - Centro	2948	00:48	regular	https://www.youtube.com/watch?v=zHBuTT37Xcl
36	Trabalho do curso de Arquitetura sobre a cidade	66	02:26	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=qVlIapsc8vU
37	Passeio de carro pelo entorno do Estádio Castelão	313	23:48	regular	https://www.youtube.com/watch?v=iXKkmRAYJTs
38	Passeio pelo bairro do Benfica	677	04:49	boa	https://www.youtube.com/watch?v=WAYRuiJ4Msc
39	Centro em time-lapse	325	00:41	boa	https://www.youtube.com/watch?v=vpVTotUGlGA
40	Vista de drone na Beira Mar	96	02:43	boa	https://www.youtube.com/watch?v=Nm0OCOnzVh8
41	Passeio Praça da Estação - Centro	145	01:57	regular	https://www.youtube.com/watch?v=iX-NNikOtCA
42	Visão dos alunos de ensino médio sobre a cidade	917	03:56	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=E_mb0_HsxiA
43	Morador da cidade andando pela Beira Mar	200	07:06	boa	https://www.youtube.com/watch?v=csi9j2Pit5A
44	Ataque de policiais em manifestantes	26	00:56	regular	https://www.youtube.com/watch?v=mY5MQsvfNfE
45	Protesto pela chacina de 11 jovem na periferia	1.956	03:47	regular	https://www.youtube.com/watch?v=ia8w-iy-qTo
46	Denuncia - alagamento da Av. Engenheiro Santana Júnior	240	01:15	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=rDAB5U-Xms
47	Denuncia - Motorista de ônibus trabalha olhando o celular	33	00:11	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Gi67kgDeVCs
48	Meninos do surf	5718	04:06	boa	https://www.youtube.com/watch?v=ibG5vSRWRT4
49	Denuncia - perigo no cruzamento	30	05:26	regular	https://www.youtube.com/watch?v=f7wqZzvijsmM
50	Denuncia - esgoto a céu aberto	9	00:24	regular	https://www.youtube.com/watch?v=ODSvoG4q0ug
51	Reivindicação - abertura de bibliotecas	89	01:30	regular	https://www.youtube.com/watch?v=lmwg0EmnNm0
52	Greve da construo civil	677	06:41	regular	https://www.youtube.com/watch?v=-6vke4eKT8&list=PLP3oGLSZGvrvK5EbfNzXqw8smTfNsCa1
53	Tropa de choque para tirar vendedores ambulantes	13	01:32	regular	https://www.youtube.com/watch?v=4CCogofyk_M
-					

3.2.2 Pesquisa 02- “Cidade de Fortaleza”

A segunda mostra de vídeos tem como título da busca: “Cidade Fortaleza”. O total de resultados informados pelo site foi de 14.500 vídeos. No entanto, apesar de um menor número de vídeos compartilhados, menos da metade da pesquisa anterior, a seleção foi bem maior, 53 vídeos. Isso se deve a uma grande presença, comparada a amostra anterior, de vídeos com função pós-massiva (todos-todos).

Figura 17 - Gráfico quantitativo de vídeos - Pesquisa 02.

Fonte: acervo da autora (2015).

O tema mais presente continua sendo **espaço urbano** reforçando o caráter de mobilidade que possuem as tecnologias contemporâneas. Isso mostra que a mobilidade

física não é empecilho para a mobilidade informacional, muito pelo contrário, a segunda se alimenta da primeira. (LEMOS, 2011)

O segundo tema com maior número de vídeos foi **política**. Dentro dessa seleção são encontrados vídeos com caráter de denúncia e reivindicação e isso expõe uma potencialidade do compartilhamento junto aos dispositivos móveis. Uma consciência da câmera como instrumento de poder e proteção está aumentando no sentido que muitos dos usuários acreditam ser um meio para ser ouvido. Isso se atrela ao poder da comunicação, o de “não estou sozinho”.

Um ponto contrastante nessa amostra é a quantidade de vídeos relacionados com o tema **morte**. Neste tema aborda-se também a violência, que poderia ser encarado como tema político, na visão da pesquisadora, por entender que a violência está intimamente ligada à desigualdade social.

Assaltos, linchamentos, violência policial, estes são alguns dos assuntos que podem ser vistos nos vídeos. Dentro da realidade de Fortaleza, a capital mais violenta do Brasil segundo o 9º Anuário Brasileiro de Segurança Pública²⁴, os registros se tornam sintomáticos.

Figura 18 - Imagem do vídeos nº 12.

Fonte: acervo da autora (2015).

²⁴ O documento do 9º Anuário Brasileiro de Segurança Pública foi retirado do site do Fórum Brasileiro de Segurança Pública. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/produtos/anuario-brasileiro-de-seguranca-publica/9o-anuario-brasileiro-de-seguranca-publica>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

Quanto ao **elementos culturais-arte**, terceiro tema com maior número de vídeos, pode ser visto nas filmagens práticas de um estilo musical e de dança original de Angola, a Kizomba. Esses registros são prova da migração africana na cidade e de sua inserção cultural. Os angolanos realizam as práticas no espaço urbano e em pontos referenciais da cidade, como a orla da Praia de Iracema, a Praça Portugal, entre outros.

Outro tema com grande número de registro é o **amanhecer-vista aérea**. Esse tema se tornou relevante como classificação, pois o filme russo *Um homem com uma câmera* (1929) tem como uma das primeiras cenas o despertar da cidade e seus habitantes. No decorrer da película há visões aéreas de regiões das cidades que foram registradas. Assim, nesta pesquisa, os dois momentos são encarados como um só tema classificatório, no qual encontram-se também vídeos noturnos.

No contexto atual a vista aérea se populariza como forma de representatividade no imaginário dos habitantes da cidade. Programas de computador gratuitos como o Google Earth e também o próprio site da Google e o Google Maps, tornam-se partes quase que imprescindíveis na vida cotidiana. Isso se reforça na vista aérea proporcionada pelas viagens de avião e o uso de drones²⁵. Nos vídeos levantados, as imagens produzidas pelos veículos aéreos não tripulados se fazem presente, porém as vistas áreas geradas em aviões são maiores, assim como vistas aéreas gravadas em coberturas de prédios.

Figura 19 - Imagens de vídeos dentro da classificação **amanhecer-vista aérea** (04 e 06).

²⁵ Drone, em inglês, diz respeito a um tipo de inseto voador, um zangão. No contexto, serve para designar veículos aéreos não-tripulados de decolagem vertical.

Fonte: acervo da autora (2015).

Referenciando localmente a produção levantada, observamos se repetir uma maior quantidade de vídeos nos bairros centrais, porém nesta pesquisa a dispersão dos registros pelo mapa da cidade é maior que a pesquisa anterior. Isso ocorreu pela quantidade de gravações realizadas entorno do tema **morte**, e elas foram produzidas nas regiões mais periféricas das cidade. Relacionando, assim, a violência às regiões mais pobres e menos assistidas.

- LEGENDA
- aparelho
 - amanhecer - vista aérea
 - elementos culturais - arte
 - transporte
 - nascimento
 - morte
 - trabalho
 - mulher
 - lazer - esporte
 - espaço privado
 - espaço urbano
 - política
 - religião

PESQUISA : FORTALEZA CIDADE (09/DEZ/2015) - Aproximadamente 16.000 vídeos					
Nº	ASSUNTO	VISUALIZAÇÃO	TEMPO	QUALID	LINK
01	Show da Banda Calcinha Preta	432	02:58	regular	https://www.youtube.com/watch?v=CjO7ZY4FJcM
02	Show da Banda Calcinha Preta	456	02:40	regular	https://www.youtube.com/watch?v=R1GBL3mDZqk
03	Decolagens - aeroporto	28	07:57	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=vLXBNl0wAmA
04	Time-lapse no aeroporto	512	02:42	regular	https://www.youtube.com/watch?v=9_BiW9X8Rs
05	Lambe-lambe	13	04:34	regular	https://www.youtube.com/watch?v=FFsTuwH6L_0
06	Uirá declamando	112	05:45	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=vRy3k47dYHE
07	Corpo e a cidade - apresentação de dança	131	04:59	boa	https://www.youtube.com/watch?v=DFuM04_F_kk
08	Show de banda local	171	04:30	regular	https://www.youtube.com/watch?v=xw8khrqtKb8
09	Show de banda local	110	07:48	regular	https://www.youtube.com/watch?v=CxZIEutA7vc
10	Ensinado a andar de bicicleta	294	04:56	regular	https://www.youtube.com/watch?v=AbZJUn5o-s
11	Ônibus articulado	1290	02:22	regular	https://www.youtube.com/watch?v=nZv-efeaACw
-					
-					
12	Selfie notícias - perfil de notícias	35	01:05	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=mF4i4YfAiQI
13	Criança na beira mar	16	00:34	regular	https://www.youtube.com/watch?v=IF3EiEOumPw
14	Mulher solicita a abertura da biblioteca	10	00:29	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=dFipDDHo7Cc
15	Mulheres na Política	320	00:11	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Qi30rscbCTI
16	Kizomba na Vila do mMar	37	03:45	regular	https://www.youtube.com/watch?v=8gUM-uJsw1s
17	Clube do Opala	116	20:30	regular	https://www.youtube.com/watch?v=OP9Qb7eMjo8
18	Show Jonnata Doll	479	07:06	regular	https://www.youtube.com/watch?v=7YJQ5irmsPo
19	Pratica de exercício físico na praça	398	04:19	regular	https://www.youtube.com/watch?v=9ET7n75rFcs
20	Festa Junina	75	18:04	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=7bRvGdDAqvs
21	Torcida do Fortaleza no Castelao	78.097	08:28	regular	https://www.youtube.com/watch?v=PkW9iaDJsE&list=PL7cGLH_OnEIKILTHMOM6s_o7DIOVkg2qV7
22	Apresentação artística	20	01:29	regular	https://www.youtube.com/watch?v=L_e0l8OZboQ
23	Passeio Shopping	27	05:42	regular	https://www.youtube.com/watch?v=uZoQlhdLKD0
-					
24	Vista praia do futuro	28	00:29	regular	https://www.youtube.com/watch?v=XEFijTY8FmA
25	Vista do hotel e beira mar	177	00:30	regular	https://www.youtube.com/watch?v=Y7lrQTgst_E
26	Caminhando pelo espigão da Rua João Cordeiro	271	05:57	regular	https://www.youtube.com/watch?v=-bPwWlYz6Ac
27	Passeio pela Praia de Iracema	115	15:31	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=RwYsmr4Ckko
28	Passeio pela Praia de Iracema	52	12:30	regular	https://www.youtube.com/watch?v=fdciY3TNtts
29	Andando por Fortaleza de carro	160	10:02	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=bLz56d79Dio
30	Centro histórico	25	04:43	regular	https://www.youtube.com/watch?v=BhGC1Lx3sTQ

PESQUISA : FORTALEZA CIDADE (09/DEZ/2015) - Aproximadamente 16.000 vídeos					
Nº	ASSUNTO	VISUALIZAÇÃO	TEMPO	QUALID	LINK
31	Praça Portugal - Natal	92	02:52	regular	https://www.youtube.com/watch?v=bG6wSqfWx5Q
32	Av. Abolição a noite	119	03:47	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=ijMQBOokMh4
33	Jumentos dentro do aeroporto	45.056	00:37	ruim	https://www.youtube.com/watch?v=sydDIGPy2Dw
34	Orla alagada	23.427	01:54	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=TPNceCWFhng
35	Denuncia - mar invade a Beira Mar	1280	02:41	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=3ab64Q6Y4Y
36	Denuncia - degradação da beira mar	187	02:07	boa	https://www.youtube.com/watch?v=Nrx2aG3uzww
37	Denuncia - maus tratos em animal	336	09:16	reg-ruim	https://www.youtube.com/watch?v=k8dxbNURqI8
38	Grupo islâmico fala da pratica da religião em Fortaleza	76	07:09	regular	https://www.youtube.com/watch?v=mM1gsf-aVjQ

3.2.3 Pesquisa 03- "Fortaleza Cidade"

Na terceira e última mostra de vídeos, "Fortaleza Cidade" são as palavras usadas para realização da busca no site YouTube. Com um total de aproximadamente 16.000 resultados, a seleção possui 38 vídeos.

Assim como as pesquisas anteriores, a questão do **espaço urbano** é o tema mais recorrente, seguindo do **lazer-esporte** e **elementos culturais-arte**.

Figura 20 - Gráfico quantitativo de vídeos - Pesquisa 03.

Fonte: acervo da autora (2015).

A temática **aparelho** foi a que apresentou vídeos que se destacam com relação aos demais, pois as características vêm se repetindo no decorrer das pesquisas anteriores. Estes

registros são sobre um show de forró realizado na região metropolitana de Fortaleza, onde durante aproximadamente três minutos de duração de cada vídeo os integrantes da banda tiram *selfies*²⁶ com a plateia através dos aparelhos celulares do próprio público. O aparelho celular e o registro realizado repetidas vezes acabam se tornando os protagonistas.

Figura 21 - Imagens de vídeos dentro da classificação **aparelho** (01 e 02).

Fonte: acervo da autora (2015).

Quanto à espacialização, os vídeos continuam sendo gerados nos bairros com maior infraestrutura. Porém, neste levantamento, um bairro surge através dos vídeos com o tema **elementos culturais-arte**, o Benfica, região onde se concentra algumas faculdades da Universidade Federal do Ceará (UFC), sendo a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo uma delas. Isso opera junto à produção cultural independente características da região.

²⁶ Segundo o site Wikipédia, *selfie* é um tipo de fotografia de autorretrato, normalmente realizada com a câmera em mãos. Foi considerada a palavra internacional do ano de 2013 pelo Oxford English Dictionary. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Selfie>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

Figura 22 - Imagem do vídeo nº 08.

Fonte: acervo da autora (2015).

A orla que vai da Praia de Iracema ao Mucuripe, como nas demais pesquisas, é bastante registrada. Trata-se de uma região bastante turística, ao mesmo tempo em que é bastante residencial. Fortaleza se trata de uma cidade com uma economia inclinada para o turismo e isso pode ser visualizado com a presença de vídeos realizados por turistas.

Figura 23 - Imagens do vídeo nº 26.

Fonte: acervo da autora (2015).

MAPA GERAL

3.2.4 Crônica sobre a cidade: um panorama geral da pesquisa

Quando comparamos e observamos as pesquisas para a formulação de um panorama geral, conseguimos visualizar uma repetição entre as três seleções, percentualmente falando. Tanto quanto a temática, que proporcionalmente não possui grandes variações, exceto pelo tema **morte e política** na pesquisa 2, quanto pela localização dos vídeos no mapa de Fortaleza.

Figura 24 - Comparativo de gráfico das pesquisas.

Fonte: acervo da autora (2015).

Porém, quando sobrepomos e mesclamos as três pesquisas gerando um quantitativo geral, notamos um reforço do discurso já apresentado nas pesquisas anteriores. Isso pode ser visto na **Figura 25**.

Figura 25 - Gráfico quantitativo de vídeos da pesquisa.

Fonte: acervo da autora (2015).

A quantidade de registros presentes em cada temática de classificação mostra a presença massiva da classificação **espaço urbano**. É importante levar em conta que os verbetes pesquisados levam o nome da cidade e do estado, assim como a palavra “cidade”, isso facilita o surgimento de vídeos que abordem o espaço. As pesquisas, porém, não poderiam ser diferentes, visto que é a relação da produção e compartilhamento das imagens sobre a cidade de Fortaleza o que é problematizado neste trabalho.

Nos vídeos que trabalham o assunto do espaço urbano observamos gravações despretensiosas. A forma mais presente nessa categoria é de vídeos onde a câmera está fixa no veículo (carro, bicicleta, moto), mostrando o trajeto feito pelo usuário da câmera de filmar. Há também vídeos gerados por pessoas andando. Ao assistir as filmagens foi observado a ausência de conflito, ou seja, sem qualquer pretensão crítica. Ocorre um registro quase documental do espaço urbano, no sentido do registro cru. Aperta-se o botão e deixam ser comandados pelo aparato técnico.

Figura 26 - Imagens de alguns vídeos que mostram esse registro documental da cidade. (Pesquisa 01: vídeos nº 24 e nº 25. Pesquisa 02: vídeo nº 31 e nº 38)

Fonte: acervo da autora (2015).

A diferença em números de filmagens em espaço urbano e em espaço privado é enorme, no que se refere ao debate feito no segundo capítulo, no qual os dispositivos móveis têm como uma das características mais relevantes o seu poder de mobilidade. “O lugar do homem é na pólis, a cidade” (BEIGUELMAN, 2015).

A discussão presente no desenvolvimento da pesquisa mostra que a turbulência na compreensão da espacialização urbana gerada pelos dispositivos móveis é fato e a câmera do celular propicia a multiplicação de conexões entre diferentes espaços físicos e sociais. Seu uso parece responder a uma necessidade, por parte dos usuários, de inserir suas relações sociais num contexto e também de se apoiar visualmente de seus espaços sociais. Porém o desafio é criar formas efetivas de comunicação e a reapropriação do espaço físico, o espaço público, favorecendo a apropriação social das novas tecnologias de comunicação e informação, fortalecendo a democracia. (BASTOS, 2011)

As temáticas elementos **culturais-arte** e **lazer-esporte**, também possuem junto um grande número de vídeos, expondo o lazer como ponto forte para o registro. Diferentemente do tema **trabalho**, que só surge em filmagens com caráter de propaganda.

A **política**, tema de classificação, apresenta número relevante de vídeos, comparado com os demais temas. Aqui, o sujeito, produtor de imagens, aparece reivindicando. Com já dito, o uso da ferramenta como arma de defesa, de

representatividade. Isso mostra uma potência das mídias de função pós-massiva: a possibilidade de ser ouvido.

Como abordado no capítulo anterior, este poder de voz que as tecnologias de informação e comunicação (TIC) parecia disponibilizar para seus usuários está diminuindo, porém observa-se nos vídeos que isso não foi compreendido pela massa, no qual os registros apresentam uma ingenuidade frente ao dispositivo, ao mesmo tempo em que a quantidade de denúncias e reivindicações encontradas nas filmagens expõem uma necessidade de representatividade, talvez não mais encontrada no sistema político atual.

A exposição do foro íntimo é ponto presente em quase a totalidade dos vídeos. Isso reflete na discussão da subjetividade exteriorizada, desterritorializada, debatida no capítulo anterior, que cria novos formatos sociais visando compartilhar, à distância, a vida como ela é, vida comum. Não há histórias, aventuras, enredos complexos, extraordinariamente planejados. Na realidade, nada acontece, a não ser a vida banal.

Quando espacializamos os vídeos no mapa da cidade de Fortaleza, conseguimos fazer uma leitura do compartilhamento da imagem da cidade de Fortaleza no ano de 2015. A representação dos bairros e localidades se ligam à relevância dada aos mesmos, onde dentro do contexto atual, só existe quem é visualizado.

A segregação espacial existente na cidade pode ser vista nas referências locais de cada vídeo, junto a uma dominação dos elementos referenciais da cidade, como: praias, praças e principais vias. Assim como uma presença massiva dos bairros com maior infraestrutura e mais centrais.

Assim, observa-se a relação existente entre o acesso as tecnologias de informação e comunicação (TIC) e o poder aquisitivo do usuário. O uso dos dispositivos móveis não foge da lógica capitalista estruturada na luta de classes, no qual o mesmo se encontra em processo de democratização.

Com relação aos dados da Anatel²⁷ disponibilizados em 2014, o Brasil possui o equivalente a 137,5 celulares para cada 100 habitantes, porém apenas 17% da população nacional acessam a internet pelo aparelho. Ou seja, a exclusão digital ainda existe no país e como mostra o mapa, ela pode ser espacializada.

²⁷ Os dados foram retirados da pesquisa realizada pela Anatel disponibilizada no site: <<http://www.anatel.gov.br/Portal/verificaDocumentos/documento.asp?numeroPublicacao=334879&assuntoPublicacao=null&caminhoRel=null&filtro=1&documentoPath=334879.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2016.

No levantamento ocorreu a falta de um tema, o **nascimento**. Nenhum vídeo abordando a questão foi encontrado dentro das três pesquisas de busca. Como as buscas se tratam de um recorte para a leitura da produção, consumo e compartilhamento da imagem em Fortaleza, a pesquisa corria esse risco. Porém não faria sentido procurar vídeos fora do recorte para cumprir qualquer “lacuna”. Até porque qualquer dissonância encontrada seria um rebatimento da pesquisa, e seus resultados podem ser controversos.

Como pode ser visto nas tabelas dos vídeos selecionados que se encontra ao lado de cada mapa, há subcategorias que ajudam a leitura dos dados, elas são: visualização, tempo e qualidade. Essas informações foram retidas no link de cada vídeo, são dados informados pelo próprio site, exceto pela categoria qualidade, que passa pelo crivo da pesquisadora.

O número de visualizações de cada filmagem é no geral baixo, comparado aos vídeos de sucesso que chegam até 886.446.172 visualizações como é o caso do clipe *Sorry* do cantor Justin Bieber lançado em 2015. Na pesquisa a variação do número de acessos em cada vídeo varia de 10 acessos a 78 mil, isso é bem relacionado a uma produção fora de circuito e com foco de comunicação em nicho, ou seja, dentro de um ciclo social a qual o produtor pertence.

Esses dados são importantes para observarmos o alcance dessa produção. O alcance é limitado, os vídeos são velados, porém inúmeros. Dentro da lógica atual, na qual, cada vez mais, o poder está intimamente ligado às formas de visibilidade, esta produção aqui estudada fica à margem.

Quanto ao tempo de duração de cada vídeo, no geral são curtos, com uma média de quatro a cinco minutos. São registros breves que se relacionam ao dinamismo informacional que vivenciamos hoje.

A qualidade encontrada nas gravações é, no geral, regular, caracterizando uso amador do aparato tecnológico, sem domínio. Isso confirma o discurso Hito Steyerl (2015) de que há uma hierarquia das imagens atrelada a nitidez e resolução, e um exemplo disso são as lojas de eletrônicos com os preços dos produtos variam de acordo com a qualidade da imagem. Este desenvolvimento está ligado à radicalização neoliberal do conceito de cultura como mercadoria, comercializando a produção audiovisual em multiplexes, e marginalizando o cinema independente.

O estudo aqui exposto emerge de um pensamento alinhado à Teoria Ator-Rede, discutida no segundo capítulo, na qual o social é fruto de todas as coisas e de cada uma

das infinitas associações, conexões, redes. As turbulências geradas pelas associações são inúmeras, onde atores discordam, se chocam, gerando controversas.

A visualização dos vídeos levantados faz alusão a uma crônica. Isso se relaciona à estrutura de pesquisa que segue a exposta no filme *Um homem com uma câmera* (1929), onde no mesmo você encontra uma representação de o dia-a-dia na cidade russa, indo do amanhecer ao anoitecer. Quando a pesquisa cria categorias que seguem essa dinâmica, a construção da crônica está feita.

Outra conclusão da autora é que o uso dos dispositivos móveis ficou corriqueiro e que o registro banal realizado por eles é o que movimenta a dinâmica comunicacional. Inevitavelmente, o que o levantamento acaba mostrando é uma crônica da cidade de Fortaleza.

Há complexidade na vida coletiva e social. Consciente disso, a pesquisadora entende a dificuldade de se fazer uma leitura precisa. Porém, isso não significa que a vida social seja apenas caótica e inexplicável. Podemos dizer algo, mesmo que temporário e redutor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho realizou-se uma leitura da cidade de Fortaleza, apoiada no filme russo *Um homem com uma câmera* (1929), junto a produção imagética geradas com auxílio dos dispositivos móveis e compartilhadas no site YouTube. Essa leitura reforça a ligação existente entre o aparato tecnológico e a espacialidade em processos de territorialização (desterritorialização e reterritorialização). A partir da afirmação de Win Wenders (1994), notamos que as cidades mudam em uma relação mútua com a imagem.

A paisagem urbana sob a ótica das “imagens”... Eu gostaria de me deter um pouco na palavra “imagens”. “Imagem” não é seguramente um conceito muito claro e unívoco, ele pode querer dizer todo tipo de coisas, algumas completamente abstratas e outras bem concretas. “A imagem da cidade” desenhada pelo cinema ao longo de sua história é algo bem diverso da imagem efetiva de nossas cidades contemporâneas. “As cidades sob o ângulo das imagens”... Tudo parece em movimento, em plena mudança. Todos vocês sabem a que ponto as cidades mudaram. Todos vocês sabem, por exemplo, a que ponto Tóquio mudou ao longo dos cem, cinquenta, até dos últimos dez anos. Estas mudanças parecem se acelerar, e nós nos habituamos tão bem a elas quanto a rapidez com que ocorrem. Mas não é só o nosso meio urbano que muda: “as imagens” também mudam. (WENDERS, 1994, p.181)

No filme *Um homem com um câmera* (1929), a relação entre o espaço e produção imagética é explorado por Dziga Vertov como indissociáveis. A dinâmica urbana se funda nas infinitas associações, onde a imagem não escapa. Vimos isto, também, quando reportamos a análise midiática da produção atual guiada pela obra do cineasta russo.

Os contrastes gerados entre realidade russa e a atual vão além do acesso ao aparato técnico, que atualmente possui um ritmo de desenvolvimento desconcertante. A cidade, o contexto político e seu discurso por uma sociedade mais igualitária estão presentes no filme russo sob a ótica de um gênio do cinema que possuía uma visão do aparato técnico

de forma subversiva. Vertov abriu a caixa preta e a dominou através da linguagem. Seus escritos e obras provam isso.

Os “operadores das câmeras” contemporâneas mostram ser dominados. Os dispositivos móveis (*smartphones*, *tablets*, *notebooks*, dentre outros) estão sempre à mão, tornando a documentação um hábito. Isto fomenta a produção imagética, hoje caracterizada por uma quantidade nunca vista de registro individuais. Cada usuário registra seu dia a dia e compartilha, exteriorizando suas vivências e sua subjetividade, no qual parte considerável da produção imagética possui intenções comunicacionais. O registro é realizado para ser compartilhado.

O caráter móvel destas tecnologias reflete no fluxo urbano, possibilitando aos usuários das tecnologias portáteis produzirem informação sem sair do fluxo vertiginoso que é a cidade. Ou seja, há apropriação das imagens pelos usuários dos dispositivos que realizam essa comunicação em mobilidade, gerando espacialidade.

Assim, o uso desses dispositivos móveis junto com a internet sem fio vem reconfigurando conceitos, como: espaço público e espaço privado, subjetividade, espacialização e assim por diante. Quanto ao processo de espacialização, nele ocorre um estriamento do espaço por conta do fluxo informacional. Você pode desterritorializar um espaço quando acessa dados de outra localidade, você também pode privatizar um território acessando o site de um banco privado em uma praça, por exemplo. O espaço se encontra mais fluido, dinâmico e turbulento, devendo ser entendido como fluxo. Porém essas recombinações são muito complexas e estamos ainda no início desse processo. Contudo, já estamos vivendo hoje essa potência, em que a recombinação se dá por diversos territórios.

Nos novos contornos políticos que se formam dentro dessa realidade, existem aspectos positivos e negativos, como debatidos nos capítulos, no qual a democratização da produção e a facilidade no acesso informacional está próxima da vigilância e do controle. Discutimos alguns embates políticos, de total significância, presentes no uso local dos dispositivos móveis e a produção audiovisual gerada pelos mesmo, como as manifestações de junho de 2013.

Outro ponto político é a competição desleal entre a produção de caráter pós-massiva (todos-todos) e massiva (um-todos). Ela nos faz romper com o entendimento da internet como uma ferramenta revolucionária. Vimos que a lógica capitalista se apropria e engole essa produção. Sendo que uma das questões mais pertinentes é a formulada pelo

ativista americano, Aron Swartz: “não se trata mais de apenas algumas pessoas terem licença para falar. Todo mundo pode falar agora. É uma questão de ‘quem fica sabendo?’”.

A análise dos dados expostos nesta pesquisa exemplifica esse embate quando, com caráter de denúncia, a produção compartilhada no site YouTube possui um número de visualização irrisórios. O registro é disponibilizado em alcance global, mas não possui voz.

Nenhuma tecnologia é neutra. Elas possuem regras internas, ou seja, são caixas pretas. Sendo de total importância o enfrentamento das normas predefinidas em seu programa. Para Flusser isso pode ser entendido junto aos conceitos de programadores, funcionários, programa e metaprograma, como explica a citação abaixo:

Isto implica o seguinte: Os programadores de determinado programa são funcionários de uma metaprograma e não programam em função de uma decisão sua, mas em função do metaprograma. De maneira que os aparelhos não podem ter proprietários que os utilizem em função de seus próprios interesses, como no caso das máquinas. O aparelho fotógrafo funciona em função dos interesses da fábrica, e esta, em função dos interesses do parque industrial. E assim *ad infinitum*. Perdeu-se o sentido da pergunta: “Quem é o proprietário dos aparelhos?”. O decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota seu programa. (FLUSSER, 2011, p.46)

Assim, na tentativa de abrir, nem que seja ranhuras, a caixa preta, direciona-se a pesquisa para essa produção sem “voz”, sendo ela a que mais dá volume ao infinito banco de dados da internet.

Observou-se ao assistir os vídeos levantados que a linguagem se disseminou, porém não há domínio algum, se registra sem precedentes, mas a produção audiovisual está se potencializando como linguagem comunicacional, até então dominada pela escrita. Há uma urgência em seu estudo para o entendimento da dinâmica contemporânea.

Para Nicole Brenez, não há fronteiras entre o cinema e a produção amadora compartilhada em sites como o YouTube. “É a mesma história. Tudo isso é a história da gravação e da distribuição. É a mesma história, com diferentes tipos de ferramentas.” Claro que existem diferentes limites estéticos, formatos, mas se resume no representar e transmitir.

Mas, para mim, parte da energia fabulosa de Jean-Luc Godard é que ele tentou incorporar ao cinema todas as outras tecnologias. O vídeo, quando ele fez *Numéro 2* (1975), o digital, quando fez *Filme Socialismo* (2010). De certa forma, ele tenta “exportar” o cinema para todas as outras ferramentas, para que o cinema não seja determinado por nenhuma tecnologia específica. O cinema está sempre em qualquer outro lugar. Por outro lado, é como se o cinema fosse a matriz de todas as outras atividades fílmicas. Isso é lindo. (BRENEZ, 2014)²⁸

²⁸ Trecho retirado da entrevista dada pela teórica Nicole Brenez para a revista Cinética. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez>>. Acesso em: jan. 2016.

Desta maneira, aborda-se o “modo de ser” (FERRARA, 2002, p. 139) da cidade registrado pelos modos de apropriação e participação através da mediação comunicativa que é o audiovisual rebatido no desenho da cidade, permitindo compreender um pouco mais os processos de comunicação que ocorrem nas cidades, como também sua espacialização. Construindo uma imagem da cidade de Fortaleza, fruto da visão da população.

Quando se constrói um diagnóstico da cidade de Fortaleza junto aos registros realizados pelos usuários de dispositivos móveis, no qual estes registros não se tratam de uma visão hegemônica da cidade, acaba-se por romper com a lógica espetaculosa de construção das cidades contemporâneas?

Por mais que a pesquisa seja ancorada nesta produção de caráter pós-massivo, os dados e sua análise mostram, em quase sua totalidade, um rebatimento da dinâmica disseminada pelos meios massivos, tanto na espacialidade, quanto no discurso. Observamos que essa produção imagética não possui um perfil crítico nem subversivo, provando que os usuários seguem e reproduzem a lógica existente, sem reflexão, comandados. Quando mapeados, os registros mostraram um reforço da identidade dos bairros, também já existentes. Na periferia se visualiza vídeos com temáticas violentas, nos bairros com maior infraestrutura os registros são mais pacíficos e de lazer.

Assim, observamos que o reflexo das mídias de massa, como a televisão, ainda se faz presente na construção estética e ideológica desta produção realizada através dos usos dos dispositivos móveis. Porém, a possibilidade de produção, seu poder comunicacional relacionados ao espaço urbano, possui potencialidade que gera turbulência na compreensão da espacialização urbana.

A câmera do celular propicia a multiplicação de conexões entre diferentes espaços. Seu uso parece responder a uma necessidade, por parte dos usuários, de inserir suas relações sociais num contexto e também de se apoiar visualmente de seus espaços sociais. Porém o desafio é criar formas efetivas de comunicação e de reapropriação dos espaços urbanos, de forma que favoreça a apropriação social das novas tecnologias de comunicação e informação, fortalecendo a democracia. (BASTOS, 2011)

A abordagem temática deste trabalho possui inúmeros desdobramentos, nos quais os limites são fluidos. Isso dificulta uma conclusão precisa que vá além de inúmeras possibilidades de caminhos. Porém reconhecer essa dinâmica é fundamental para o

entendimento da cultura atual, consequentemente sua espacialidade, para que possa, assim, lutar por melhores condições de vida e reconfiguração social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, N. E CONCEIÇÃO, P. Dziga Vertov e as vanguardas cinematográficas: o Construtivismo Russo em diálogo com o Impressionismo Francês. In: PERNISA, C. (org.). Vertov: o homem e sua câmera. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009. p. 53-72.

AUMONT, J. A imagem. Trad. de Marcelo Félix . Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

BAMBOZZI, L., BASTOS, M. e MINELLI, R. Mediações, tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

BASTOS, M. Limiares das redes: escritos sobre arte e cultura contemporânea. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. Tela total: mito-ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BEIGUELMAN, G. Arte pós-virtual : criação e agenciamento no tempo da internet das coisas e da próxima natureza. 2013. Disponibilizado em: <<http://www.seminariosmv.org.br/textos/Giselle%20Beiguelman.pdf>>. Acessado em: junho de 2015.

_____. Espaço de subordinação e contestação nas redes sociais. In: PESSOA, F. (Org.). Cyber Arte Cultura. A trama das Redes. Seminários Internacionais Museu Vale, ES Museu Vale, Rio de Janeiro, 2013.

_____. O Ovo da Serpente 2.0. Revista Trópico. p.01-07, 2008. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2979,1.shl>>. Acessado em: outubro 2014.

BEIGUELMAN, G. e LA FERLA, J. Nomadismos Tecnológicos. São Paulo: Senac, 2011.

BENJAMIN, W. Walter Benjamin, Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única. Trad: R.R.Torres Filho e J.C.M. Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BRENEZ, N. Entrevista com Nicole Brenez, 2014. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>>. Acessado em: Dezembro de 2015.

BRUNO, F. Controle, flagrante e prazer: regimes escólios e atenciosas na vigilância nas cidades. Em Fanecos, n 37, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4799/3603>>. Acessado em: novembro, 2015.

_____. Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013.

_____. Mediação e interface: incursões tecnológicas nas fronteiras do corpo. In: DA SILVA, D. F.; FRAGOSO, S. (Orgs.). *Comunicação na cibercultura*. São Leopoldo: Unisinos, 2001, P 191-215.

_____. Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm>. Acessado em: novembro, 2015.

BRUNO, F. e PEDRO, R. Entre aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade contemporânea. Intexto, Porto Alegre, v. 11, p. 1-10, 2004. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/errata/RosaPedroFernandaBruno.pdf>>. Acessado em: outubro de 2015.

CARVALHO, V. Dispositivos em evidencia: a imagem como experiência em ambientes imersivos. In: FATORELLI, A. e BRUNO, F. (org.). Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006. P. 77-90.

CASTELLS, M. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra. 1999.

_____.(Org). A sociedade em rede: do Conhecimento à Política. Brasília. Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 2005.

_____. Galáxia da internet. Rio de Janeiro: Zahar. 2003.

DELEUZE, G. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUARTE, F. e MARCHI, P. Fantasmagorias, vitrines, infiltrações: ensaios sobre as tecnologias e a cidade. In: BAMBOZZI, L., BASTOS, M. e MINELLI, R. Mediações, tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010. P. 51-63.

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

FATORELLI, A. e BRUNO, F. (org.). Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

FERRARA, L. Cidade: meio, mídia e mediação. Matrizes, v. 1, n.2, 2008. p. 39-53.

_____. Design em espaços. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

FLUSSER, V. Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. O mundo codificado: Por uma filosofia do Design e da Comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FONSECA, R. Interimagens e cine-sensação: a kinoc-montagem de Vertov e a antimontagem do cinema digital. Belo Horizonte: Mediação, 2012.

FOUCAULT, M. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: N-1, 2013.

GRANJA, V. Dziga Vertov. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

JOHNSON, S. Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEFEBVRE, H. O direito à cidade. São Paulo. Centauro, 2001.

LEMOS, A. A crítica da crítica essencialista da cibercultura. In: OLIVEIRA, L. e BALDI, V. (org.). A insustentável leveza da Web. Retóricas, dissonâncias e práticas na sociedade em rede. Salvador: EDUFBA, 2014. pp. 41-76.

_____. Arte e Mídia Locativa no Brasil. In: LEMOS, A.; JOSGRILBERG, F. (Eds.). Comunicação e mobilidade - aspectos socioculturais das tecnologias móveis de comunicação no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2009. p. 156.

_____. A comunicação das coisas. Internet das Coisas e Teoria Ator-Rede. Etiquetas de radiofrequência em uniformes escolares na Bahia. In: PESSOA, F. (Org.). Cyber Arte Cultura. A trama das Redes. Seminários Internacionais Museu Vale, ES Museu Vale, Rio de Janeiro, 2013. p. 18-47.

_____. Celulares, funções pós-midiáticas, cidade e mobilidade. Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. 2, p. 155–166, jul. 2010.

_____. Cibercultura como territórios recombinantes. In: MARTINS, C.; SILVA, D. e MOTTA, R. Territórios recombinantes. Arte e tecnologia, debates e laboratórios. São Paulo: Instituto Sergio Motta 13, 2007.

_____. Ciber-Culrura-Remix. 2005. Disponível em: <www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/remix.pdf>. Último acesso em: novembro de 2014.

_____. Você está aqui! Mídia locativa e teorias “materialidades da comunicação” e “ator-rede”. Comunicação & Sociedade, v. 54, p. 5–29, jul. 2010.

_____. Mídia Locativa e Território Informacional. In: ARANTES, P e SANTAELLA L. Estéticas Tecnológicas. Novos Modos de Sentir. São Paulo: Ed. EDUC, 2008.

LÉVY, P. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. O que é o virtual?. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

LIGNANI, R. Dziga Vertov: Uma Revolução. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). Vertov: O Homem e sua Câmera. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

JACQUES, P. Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

JACQUES, P e JEUDY, H. (org.). Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais. Salvador: EDUFBA, 2006.

LYNCH, K. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, A. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. O filme-ensaio, in: Anais do XXVI Intercom. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003.

_____. Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1995.

MARTINS, C.; SILVA, D. e MOTTA, R. Territórios recombinaentes. Arte e tecnologia, debates e laboratórios. São Paulo: Instituto Sergio Motta 13, 2007.

MANOVICH, L. The Language of New Media. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MANOVICH, L. e KRATKY, A. Soft Cinema: navigating the database. Massachusetts, MIT Press, 2005.

MANOVICH, L. Visualizing Vertov, 2013. Disponível em: <http://softwarestudies.com/cultural_analytics/Manovich.Visualizing_Vertov.2013.pdf>. Acessado em: abril, 2015.

MICHELSON, A. Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov. Berkeley: University of California Press, 1984.

OLIVEIRA, B. Dziga Vertov: Manifestos (1919-1923). Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/01-10/dzigavertov.html>>. Acessado em: abril, 2015.

OLIVEIRA, L. e BALDI, V. (org.). A insustentável leveza da Web. Retóricas, dissonâncias e práticas na sociedade em rede. Salvador: EDUFBA, 2014.

OLIVEIRA, S. Quando o cinema vira urbanismo: o documentário como ferramenta de abordagem da cidade. Salvador: EDUFBA: PPGAU; Florianópolis: ANPUR, 2011.

PARENTE, A. (org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. Tramas da Rede. Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre, Sulina, 2004.

PERNISA, C. (org.). Vertov: o homem e sua câmera. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

SANTAELLA, L. Culturas e Artes do Pós-Humano. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus. 2003.

SANTOS, M. Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico-informacional. São Paulo: EDUSP, 2008.

SOUZA E SILVA, W. A tela como ambiência e experiência da fotografia. Revista Eco-Pós, V. 15, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. Disponível em <<http://www.pos.eco.ufrj.br>>.

_____. Flusser e as dores da superficialidade: o concreto e o abstrato da imagem contemporânea. In: MARCONDES F., Ciro (org.). Transporizações. São Paulo: ECA, 2010.

STEYERL, H. In defense of the poor image. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acessado em: novembro, 2015.

SCHAFFNER, W. A revolução telefônica da imagem digital. In: BEIGUELMAN, G. e LA FERLA, J. Nomadismos Tecnológicos. São Paulo: Senac, 2011. P. 197-210.

TRAVISANI, T. Imagem digital em movimento e processo poético de criação. Revista Aurora, n.8, 2010.

VERTOV, D. Resolução do Conselho dos Três. In: XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 2008. P. 255.

VIRILIO, P. O espaço crítico. São Paulo: Editora 34, 2014.

WENDERS, W. A paisagem urbana. Revista do patrimônio histórico artístico nacional. nº 23. Ministério da Cultura, 1994.

XAVIER, I. (org.). A experiência do cinema. São Paulo: Graal, 2008

SITES CONSULTADOS

CINEMA LIVRE. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=axosrbPaWcw>>. Último acesso em: Janeiro de 2016.

SOFTWARE STUDIES. Disponível em: <<http://lab.softwarestudies.com>>. Acessado em: agosto de 2015.

DADOS ANATEL. Disponível em: <<http://www.anatel.gov.br/dados/>>. Acessado em: janeiro de 2016.

YOUTUBE. Disponível em: <<https://www.youtube.com>>. Último acesso em Dezembro de 2015.

REVISTA CINÉTICA. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/>>. Acessado em: dezembro de 2015.

REVISTA CONTRACAMPO. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em: outubro de 2015.