SOMVAGANTES

da Tecnologia à Interação entre Arte e Política

DARIO VARGAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

SÃO PAULO

2017

Azul

1

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MULTIMEIOS

JOSÉ DARIO VARGAS PARRA

da Tecnologia à Interação entre Arte e Política

São Paulo

2017

JOSÉ DARIO VARGAS PARRA

Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política
(versão original)

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Artes Visuais da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutor.

Orientação: Profª Drª. Branca Coutinho de Oliveira

Área de concentração: Poéticas Visuais

São Paulo

2017

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

Catálogo da publicação

Biblioteca Maria Luiza Monteiro da Cunha

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Vargas Parra, José Dario.

Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política / José Dario Vargas Parra; orientadora Prof^a Dr^a Branca Coutinho de Oliveira. – São Paulo, 2017.

(Número de páginas: 214)

Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais) Universidade de São Paulo, 2017.

Palavras-chave: Situação; Internacional Situacionista; Sociedade do espetáculo; Política, Poética.

(Código da biblioteca_____)

Nome: José Dario Vargas Parra

Título: Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Artes Visuais da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Doutor.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: Profª Drª Branca Coutinho de Oliveira

Data da defesa: _____

Resultado: _____

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a) : _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a) : _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a) : _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a) : _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof(a). Dr(a) : _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

RESUMO

VARGAS PARRA, J. D. **Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política**. 2016. 214 p. (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O objetivo de *Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política* é a apresentação de modos pelos quais a experiência estética no espaço urbano pode gerar atos de resistência capazes de uma expressão efetiva no âmbito da prática política. Trata-se da criação de experimentações estéticas por meio de operações poéticas que têm como recurso a utilização das tecnologias teleinformáticas. A hipótese é de que a eficácia estética desses experimentos, com o uso dos dispositivos teleinformáticos, evidencia as potencialidades político-ideológicas contidas na mídia, cujos usos costumeiros têm se prestado mais amplamente aos propósitos da ordem e à reprodução ampliada da produção capitalista. Nesse contexto, o conceito de “situação” tem particular relevo para a experimentação poética, ele expressa a ideia central do movimento Internacional Situacionista (IS), que consiste na adoção de um “comportamento experimental poético” como procedimento de intervenção afetiva no ambiente urbano convencional, cotidiano, visando sua transformação “em uma qualidade passional superior”. Em *Situações: da Tecnologia à interação entre Arte e Política*, a partir da criação de um conjunto de situações procura-se constituir uma poética de subversão, cujo objetivo central é a instauração de um campo estético propício para novas experiências comunitárias em rede, aberto à participação coletiva, ao diálogo e à mudança de certos modos de produção. As operações poéticas efetuadas almejam também contribuir para a produção de conhecimento interdisciplinar acerca dos dispositivos de dominação política, no estágio de desenvolvimento capitalista em que a produção de bens culturais tornou-se fundamental à própria reprodução ampliada do capital, por meio da construção de duas **situações**: “Intransferência” e “Unidade Tática de Comunicação Ativa – UTCat” e outros experimentos poéticos, trabalhos migrantes que, desarticulados das **situações**, mantém com elas estreita familiaridade.

Palavras-chave: Situação; Internacional Situacionista; Sociedade do espetáculo; Política; Poética.

ABSTRACT

The present work, *Situations: from Technology to interaction between Art and Politics*, aims to present ways through which aesthetic experiences in urban spaces generate resistance acts capable of an effective expression within the political practice. It is constituted by aesthetic experiments via poetic operations which resort to teleinformatics technologies. The hypothesis is that the aesthetic efficacy of such experiments, which use teleinformatics devices, makes evident the political-ideological potentialities contained in such media, which have been more commonly used in support of the Order and for the enhanced reproduction of capitalist production. In this context, the concept of 'situation' is of much consequence for poetic experimentation, it expresses the key Idea of the Situationist International (SI) movement, which consists in the adoption of an 'experimental behavior' as an affective intervention procedure in the conventional everyday urban environment, targeting its transformation into 'a higher passional quality'. In *Situations: from Technology to interaction between Art and Politics*, stemming from the creation of a set of situations, we attempt to build a poetics of subversion, whose central objective is instituting a favorable aesthetic field for new community web experiences, open to collective participation, to dialogue and to the change of certain modes of production. The poetic operations carried out also intend to contribute to the production of interdisciplinary knowledge about the political domination devices, in the stage of capitalist development in which the production of cultural goods has become fundamental to the very amplified reproduction of capital itself, by means of the construction of two **situations**, 'Intransference' and 'Tactical Unit of Active Communication – TUAcT, along with other poetic experiments, migrating works which, albeit not articulated with the **situations**, keep with them a close familiarity.

Key-words: Situation; Situationist International; Society of the Spectacle; Politics; Poetic.

RESUMEN

El objetivo de *Situaciones: de la Tecnología a la interacción entre Arte y Política* es la presentación de modos por los cuales la experiencia estética en el espacio urbano puede generar actos de resistencia capaces de una expresión efectiva en el ámbito de la práctica política. Se trata de la creación de experimentaciones estéticas por medio de operaciones poéticas que tienen como recurso la utilización de las tecnologías teleinformáticas. La hipótesis es que la eficacia estética de esos experimentos, con el uso de los dispositivos teleinformáticos, evidencia las potencialidades político-ideológicas contenidas en los medios, cuyos usos habituales, se han presentado más ampliamente a los propósitos del orden de la reproducción ampliada de la producción capitalista. En ese contexto, el concepto de “situación” tiene particular relevancia para la experimentación poética, él expresa la idea central del movimiento Internacional Situacionista (IS), que consiste en la adopción de un “comportamiento experimental” como procedimiento de intervención afectiva en el ambiente urbano convencional, cotidiano, pretendiendo su transformación “en una cualidad pasional superior”. En *Situaciones: de la Tecnología a la interacción entre Arte y Política*, a partir de la creación de un conjunto de situaciones se procura constituir una *poética de subversión*, cuyo objetivo central es la instauración de un campo estético propicio para nuevas experiencias comunitarias en red, abierto a la participación colectiva, al diálogo y el cambio de ciertos modos de producción. Las operaciones poéticas efectuadas anhelan también contribuir para la producción de conocimiento interdisciplinar acerca de los dispositivos de dominación política, en la práctica del desarrollo capitalista en que la producción de bienes culturales se tornó fundamental a la propia reproducción ampliada del capital, por medio de la construcción de dos **situaciones**: “Intransferencia” y “Unidad Táctica de Comunicación Activa – UTCA^t”, y otros experimentos poéticos, trabajos migrantes que, desarticulados de las **situaciones**, mantienen con estas estrecha familiaridad.

Palabras clave: Situación; Internacional Situacionista; Sociedad del Espectáculo; Política, Poética.

SUMÁRIO

RESUMO.....	11
ABSTRACT.....	13
RESUMEN.....	15
SUMÁRIO.....	17
AGRADECIMENTOS.....	19
SOBRE ABREVIACÕES E CITAÇÕES.....	21
ABERTURA.....	23
1.0 INTRODUÇÃO OU PRÉ-CONSTRUÇÃO	31
2.0 JUSTIFICATIVA OU JULGAMENTO SUMÁRIO	41
2.1 A SITUAÇÃO COMO TEORIA E PRÁXIS CRÍTICA DA ARTE.....	41
2.2 SITUAÇÃO E DESOBEDIÊNCIA ELETRÔNICA: CIÊNCIA POÉTICA E MATRIZ PERFORMATIVA.....	60
3.0 EXPERIMENTOS POÉTICOS	104
3.1 UNIDADE TÁTICA DE COMUNICAÇÃO ATIVA – UTCA ^T (2014-2017)	104
3.1.1 NO LABORATÓRIO EXPERIMENTAL HÍBRIDA. DESENVOLVIMENTO DO PROTÓTIPO DA UNIDADE AUTÔNOMA DE INTERVENÇÃO UAI - UTCA ^T	109
3.1.2 WORKSHOP BESIDES THE SCREENS – BRASIL (2015)	112
3.2 IRREAIS (2015-2016)	120
3.2.1 PROCESSO DE DESVIO.....	132
3.3 INTRANSFERÊNCIA (2014-2017)	162
3.4 RES-PÚBLICA(2016-2017)	179
3.5 O BANQUETE (2015-2017)	181
3.6 DAS KAPITAL (2015)	188
4.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU GAME OVER	191
4.1 A DERROTA. O IMEDIATO.	191
4.2 A VITÓRIA. O MEDIATO.....	198
BIBLIOGRAFIA	205

AGRADECIMENTOS.

Este trabalho não seria possível sem a existência de seres que, em consonância e ressonância com as ideias aqui expostas, alimentam estas palavras:

À Prof.^a Dr.^a Branca de Oliveira, por oferecer seu apoio artístico e conceitual, que permitiu o andamento deste projeto junto ao grupo de pesquisa *Poética da Multiplicidade* e à cumplicidade do *Atelier Paulista*. À Ana Lúcia Guimarães, por ajudar, no intenso jogo do diálogo e da escrita, na organização da rede de conceitos que povoam estas páginas. Aos grupos de pesquisa *Realidades*, da ECA-USP, e *Geografia urbana: a vida cotidiana e o urbano*, da FFLCH-USP, coordenados pelas Prof.^{as} Dr.^{as} Silvia Laurentiz e Amélia Damiani, respectivamente, por terem aberto discussões que ampliaram as perspectivas e os alcances desta pesquisa. À *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* – Capes, por apoiar este projeto com a bolsa concedida. Ao *Laboratório Experimental Híbrida* e aos seus colaboradores, junto aos quais desenvolvemos os primeiros passos das operações poéticas e tecnológicas enunciadas aqui. Ao Grupo *Harduime*, por abrir as portas para a união entre Arte e Ciência. À minha família, pelo ensinamento sobre a presença na distância. Ao *Castelo*, refúgio e amparo nos momentos difíceis. Às Derivas e Psicogeografias feitas nas noites bogotanas com o *Círculo*. A Julián Jaramillo, pelas conversas inteligentes sobre tecnologia e ação urbana, que possibilitaram processos dialógicos inerentes às relações entre arte, ciência e tecnologia, dispositivos móveis e ação coletiva. À Aline Camoles, pela profunda correção estilística e delicadeza para com as palavras e seus tecidos provocadores, que explodem nestas linhas de texto. À Thais Goldstein, por sua amizade, tesouro inestimável nessa travessia do viver. À Lorena Duran, por ter oferecido dados valiosos sobre o sangue como tinta viva. À Rita Wu, pelo seu interesse constante no desenvolvimento desta pesquisa. À Jéssica Trinca, pela força e pelo espírito que iluminaram discussões políticas em ambiências onde a Vida foi possível. À Maira Cammarano, pelas conversas sobre arte e produção. À Marize Moreno e aos invernos confusos, onde fomos luz e palavra um para o outro. A todos os que, sem serem nomeados aqui, estão sempre.

A você, leitor, agradecemos que faça vivas estas palavras nada fáceis de percorrer.

SOBRE ABREVIACÕES E CITAÇÕES.

Para facilitar a leitura e revisão das citações, abreviações e notas, realiza-se os seguintes esclarecimentos.

Sobre as citações do livro *Sociedade do Espetáculo*:

As citações da *Sociedade do Espetáculo* estão baseadas na edição referenciada na bibliografia, cuja publicação inclui os *Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*. Optou-se por citar o número do aforismo, e não o número de página, com a finalidade de facilitar sua busca, independente da edição. Os aforismos da *Sociedade do Espetáculo* se numerarão com algarismos arábicos, já os dos *Comentários*, com algarismos romanos, p. e:

(DEBORD, 1997, § 5) *Sociedade do Espetáculo*.

(DEBORD, 1997, § XV) *Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*.

Sobre a Revista Internacional Situacionista.

Para as citações gerais e os comentários sobre a *Internacional Situacionista*, usar-se-á a abreviatura IS.

Apresenta-se, na bibliografia, a publicação original em francês, editada em 1997 por Alice Debord, que compila todos os números da Revista IS; a edição em espanhol que, apesar de ser apenas uma seleção dos textos mais importantes, contém outros artigos, não publicados na revista; e por último, as edições de artigos específicos da IS, citados tanto nos livros de Paola Jacques Bernstein quanto nas publicações web.

Na citação da revista, descreve-se o número, o ano de publicação e a página, índice respeitado na edição de 1997: p. e:

(IS nº6, 1961, p. 21)

As traduções foram realizadas por leitura comparada das diferentes edições, aparecendo o idioma da publicação da fonte no respectivo rodapé.

*De apresentar-se problemas com vínculos web referentes aos trabalhos poéticos, estes podem ser acessados no site <<https://tesesituacoes.wordpress.com/>>

ABERTURA

Este livro tenta ser um mapa feito para uma orientação em que “se perder é encontrar-se em algum lugar”. Procura operacionalizar, com as matérias disponíveis, a articulação de atos cognitivos independentes, mas vinculados numa espécie de atlas, para criar uma *memória* dos experimentos poéticos em que a reconstrução de mundos, como a destruição de outros, são necessárias e suficientemente justas. O teor crítico dos resultados tem o objetivo de enviar alguma luz sobre o *Viver* como prática, como *Situação*, por vezes esquecido das artes e além. O artístico está expresso nas diferentes experimentações poéticas empreendidas na pesquisa. O político torna-se presente em qualquer atualização das atividades que o conjunto dos trabalhos envolve durante cada realização e na crítica que desencadeia para com a realidade que *modula* e representa.

A pesquisa, que tornou-se simultaneamente intensiva e lógica, tem como fontes os variados campos específicos da Arte, da Ciência, da Filosofia, como também os fatos do mundo, sejam eles compreendidos como manifestações naturais ou culturalmente produzidas. Por meio da ascensão à outras visões, o estudo voltou-se, de outra forma, a um resgate da vida cotidiana e da *presença* real do mundo oculta pelo espetáculo.

Nesse sentido, o livro se divide em **“Introdução ou pré-construção”** que *maquina* um contexto particular para abordar as relações entre Arte e Política, baseado nas noções da *Internacional Situacionista* e do *Critical Art Ensemble*, as quais vinculam as práticas políticas às artísticas; **“Justificativa ou julgamento sumário”** que procura atualizar as noções de *Situação* e *Matriz Performativa*, por meio de conceitos extraídos das ciências e da filosofia, tomando a prática poética como crítica política e práxis cotidiana, em oposição ao modelo espetacular; **“Experiências poéticas”** que apresenta as obras *UTCA*, *Irreais*, *Intransferência*, *Res-pública*, *O banquete* e *Das Kapital*, definidas em conjunto pelo cruzamento de diferentes técnicas materiais e virtuais. Essa divisão visa enfatizar dois tipos de leitura das obras, sob a perspectiva do processo metodológico das criações, de um lado e de outro, sob o sentido do exercício crítico.

Há ainda **“Considerações finais ou game over”** subdividido em dois tópicos: **“A derrota, o imediato”** e **“A vitória, o mediato”** - cujo contraste afirma a discussão do papel das Artes numa sociedade altamente complexa e espetacularizada.

Por fim, os elementos constitutivos do livro buscam, com as ferramentas da estética, entretecer o artístico, o político e o científico no tear imanente da ética.

Dedicado à Vida que ainda não é.

Qual é a utilidade real da **Arte?**

30/05/2015/22:40/ - 23°33'34.1"S 46°43'18.6"W

N o t a d o a u t o r

O termo que designa este hexagrama tinha, originalmente, o sentido do pêlo de um animal, que muda no decorrer do ano. Seu significado foi então ampliado de modo a abranger as mudanças na vida política, as grandes revoluções ligadas às trocas de governo. Os dois trigramas que compõem este hexagrama são os mesmos do hexagrama K'uei, oposição (38), as duas filhas menores, Li e Tui. Lá, porém, a mais velha das duas se encontrava acima e as influências causava apenas um antagonismo de tendências. Aqui, a mais moça está acima e as forças se opõem, as forças se combatem como fogo e água (lago), cada qual tentando destruir a outra. Por isso a ideia de revolução.

REVOLUÇÃO

A
TUI, A ALEGRIA, LAGO
A
LI, O ADEAR, FOGO

J u l g a m e n t o R E V O L U Ç Ã O

Em seu dia próprio, você verá
que lhe darão crédito

Supremo sucesso, propiciado pela perseverança.

O arrependimento desaparece.

evoluções na vida política são extremamente graves. Deve-se recorrer a elas apenas em casos extremos, quando já não há mais nenhuma outra saída. Nem todos estão aptos a empreendê-la; somente aquele que goza da confiança do povo e, mesmo este, apenas quando o faz no momento adequado. Ele deve então proceder da maneira correta, procurando dar alegria ao povo e orientando-o de modo a evitar excessos. Além disso, é preciso estar isento de qualquer proposta egoísta, procurando verdadeiramente aliviar o sofrimento das massas. Só assim ele estará livre de motivos para arrependimento. Os tempos mudam e, com eles, as exigências. Assim também passam as estações no decorrer do ano. O mesmo ocorre, em termos de ciclos cósmicos, com a primavera e o outono impondo transformações sociais na vida das pessoas e das nações.

I m a g e m
Fogo no lago: a imagem da REVOLUÇÃO

O homem superior organiza o calendário e marca com clareza o período das estações. fogo abaixo e o lago acima combatem e destroem um ao outro. Assim também, no decorrer do ano, uma luta se realiza entre as forças da luz e da escuridão, resultando na mudança das estações. O homem pode chegar a exercer um domínio sobre essas mudanças na natureza quando, percebendo sua regularidade, divide o fluxo ininterrupto do tempo em períodos correspondentes. Deste modo, ordem e clareza surgem em meio à mudança aparentemente caótica das estações. Com isso, ele pode ajustar-se com antecipação às exigências das diferentes épocas.

1 INTRODUÇÃO OU PRÉ-CONSTRUÇÃO

Frente fria

Nossa época não deve mais escrever instruções poéticas, mas deve realizá-las.
IS n° 8, 1963, p. 33¹.

No contexto pós-Segunda Guerra, os esforços para a reconstrução imediata das cidades europeias concentraram-se na adoção do modelo funcionalista de arquitetura e urbanismo que, instituído a partir da elaboração da Carta de Atenas, teve Le Corbusier como seu maior expoente. Esse modelo tornou-se predominante na Europa ao longo das décadas de 1950 e 1960, difundindo-se em escala mundial. A Internacional Situacionista (IS), através do conceito de “urbanismo unitário” (UU), foi um dos primeiros movimentos artísticos a criticar a modernização funcionalista das cidades (JACQUES, 2003, p. 13).

O urbanismo unitário — unitário por ser contra a separação de funções (base da Carta de Atenas) — não propôs novos modelos ou formas urbanas, mas sim experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano através da proposta de novos procedimentos como a psicogeografia e de novas práticas como a deriva. (JACQUES, 2003, p. 15)

A Internacional Situacionista era um grupo de artistas, pensadores e ativistas, fundado em 1957, a partir da fusão da Internacional Letrista (IL)² — que tinha Guy Debord entre seus membros —, com outros grupos de artistas europeus de tendências semelhantes às propostas dos letristas, tais como o London Psychogeographical

¹ Notre époque n’a plus à écrire des consignes poétiques, mais à les exécuter. (Tradução nossa).

² *Breve histórico da Internacional Situacionista – IS* (2003). Artigo de Paola B. Jacques. O movimento Internacional Letrista (IL) foi fundado em 1952 por Guy Debord e alguns amigos. Além de Debord, os membros mais influentes eram Michèle Bernstein, Raoul Vaneigem, Franck Conord, Mohamed Dahou, Gil Wolman e Jacques Fillon, editores de *Potlatch*, a revista da IL, publicada de 1954 a 1957. Em *Potlatch* foram publicadas “algumas ideias, práticas e procedimentos que depois formaram a base de todo o pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a ideia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a ‘construção de situações’” (JACQUES, 2003).

Association (LPA) e o MIBI (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista). O MIBI foi fundado em 1954 pelo dinamarquês Asger Jorn, após a dissolução do grupo Cobra (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã, 1948-1951), no qual atuou ao lado do belga Christian Dotremont e do holandês Constant. Constant e Jorn foram os responsáveis, junto com Debord e Raoul Vaneigem, pela elaboração do pensamento urbano situacionista. A IS passou rapidamente a contar com membros em vários países, entre eles: Itália, França, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Holanda, Dinamarca e Argélia (JACQUES, 2003).

As ideias, os métodos e as práticas do pensamento situacionista baseavam-se em cinco conceitos fundamentais — a “situação”, a “psicogeografia”, “a deriva”, o “urbanismo unitário” e o “*détournement*” (desvio). Em 1957, no *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência Situacionista Internacional*, Guy Debord escreve:

Nossa ideia central é a construção de situações, isto é, a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em qualidade passional superior. Devemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram. (1989, p. VIII)³

Para o autor, o urbano é o cenário do conflito permanente: “a cidade só pode ser o terreno de batalha da liberdade histórica, e não o lugar onde se realizou” (DEBORD, 1997, § 176), de modo que a luta em um espaço concentrado e “ocupado” torna-se uma luta por visibilidade e representação. Nesse sentido, todo e qualquer condicionamento imposto ao homem no espaço da cidade, “[...] espaço que é imposto pelo capitalismo na forma de planejamento urbano” (McDONOUGH, 2002, p. 259)⁴, deveria ser livremente reconfigurado pela força revolucionária de novos desejos, vitais para a “construção das situações” na cidade.

Todas as definições dos conceitos situacionistas foram publicadas na IS, nº. 1, em 1958 (p. 13-14). Assim, “psicogeografia” corresponde ao “estudo dos efeitos exatos do

³ Notre idée centrale est celle de la construction de situations, c’est-à-dire la construction concrète d’ambiances momentanées de la vie, et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Nous devons mettre au point une intervention ordonnée sur les facteurs complexes de deux grandes composantes en perpétuelle interaction: le décor matériel de la vie; les comportements qu’il entraîne et qui le bouleversent. (DEBORD, 1989, VIII, tradução extraída da obra *Apologia à Deriva*, de Paola Berenstein)

⁴ [...] a space that is imposed by capitalism in the form of urban planning. (McDonough, 2002, p. 259, tradução nossa).

meio geográfico, conscientemente ou não, que age sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.”⁵ Para os situacionistas, a psicogeografia era, portanto, um tipo de geografia passional cujo intuito era cartografar os ambientes da cidade a partir das flutuações afetivas experimentadas pelos participantes de uma deriva e cujo resultado final deveria ser uma situação. Nota-se aqui que a “deriva”, considerada “uma técnica de passagem rápida por ambiências *variadas*”⁶ era um conceito coextensivo ao mapeamento de natureza psicogeográfica, e, nesse aspecto, psicogeografia e deriva correspondiam à afirmação de um comportamento experimental lúdico-construtivo ligado às condições da vida urbana, culminando na construção de situações.

O “desvio”, por sua vez, era definido como “abreviação da expressão: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções artísticas atuais ou passadas, em uma construção superior do ambiente.” (ibid)⁷ Na prática, o desvio⁸ configurou-se numa forma de paródia, na qual o agregado de elementos desviados, ao aludir a um trabalho original, deveria expressar a indiferença dos situacionistas em relação a este mesmo original. Por isso, em seus escritos, o desvio “é um método de propaganda, que comprova o desgaste e a perda de importância dessas esferas [culturais].”⁹ (ibid) [fig. 1-1.1].

Por fim, o “urbanismo unitário” foi definido como “teoria da utilização global das artes e técnicas que concorrem para a construção integral de um ambiente em ligação dinâmica com experiências de comportamento” (ibid)¹⁰

⁵ Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. (Tradução baseada na obra de Paola Jacques Berenstein)

⁶ [...] technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. (Tradução baseada na obra de Paola Jacques Berenstein)

⁷ S’emploie par abréviation de la formule : détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. (Tradução baseada na obra de Paola Jacques Berenstein)

⁸ Os usos do Desvio na obra de Debord são visíveis no filme “A Sociedade do Espetáculo” baseada no seu livro homônimo, em cuja realização utilizou fragmentos de filmes comerciais e clássicos do cinema que, reeditados e com substituições de som, criam uma linguagem com sentido contrário ao original, e da mesma forma a intervenção sobre quadrinhos e publicidade que usa slogans políticos ou palavras de ordem, processo que dá como resultado o uso do termo *Culture Jamming* na atualidade. No livro que deu origem a seu filme, Debord, usou o *desvio literário*, como no caso do seu §1 onde disse: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*”, cuja frase original provem de Marx do seu Livro *O Capital*: “A riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista apresenta-se como uma imensa acumulação de *mercadorias*”. Os diferentes tipos de Desvio estão referenciados no texto *Um guia prático para o desvio* de Debord e Wolman, citados nesta tese.

⁹ [...] est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères. (Tradução baseada na obra de Paola Jacques Berenstein)

¹⁰ Théorie de l’emploi d’ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale

The Naked City [Fig. 2], um dos mapas afetivos realizados por Guy Debord, pode ser descrito como uma síntese gráfica da psicogeografia e da deriva, sendo considerado emblema da própria ideia de urbanismo unitário dos situacionistas. O trabalho é composto por dois tipos de imagem, o primeiro consistindo em uma série de recortes do mapa de Paris [Fig. 2.2]. Cada um desses recortes corresponde a uma *unidade de ambiência* específica. “As unidades estão colocadas no mapa de forma aparentemente aleatória”, pois, como explica Berenstein Jacques (2003, p.65), “não correspondem à sua localização no mapa da cidade real, mas demonstram uma organização afetiva desses espaços ditada pela experiência da deriva”.

No segundo tipo de imagem, setas vermelhas, retilíneas ou arqueadas, indicam as ligações latentes entre as diferentes unidades de ambiência, ou seja, as setas representam as possibilidades de deriva. O subtítulo do mapa, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, “fazia alusão às placas giratórias (*plaques tournantes*) e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança da direção dos trens, que representavam as diferentes opções de caminhos a serem tomados na deriva” (JACQUES, 2003, p.65).

O interesse da IS pela cidade, afirma Jacques (2003, p. 13), decorria de sua valorização do meio urbano como “terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna”. Daí a persistência e relevância de seu legado prático e teórico para se pensar a vida contemporânea.

Ao formular a teoria crítica do espetáculo em seu livro *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord, afirma que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997, § 4). O conceito de espetáculo unifica e explica, segundo Debord, uma grande diversidade de fenômenos aparentes. “[...] o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana — isto é, social — como simples aparência.” (1997, § 10), *toda afirmação da vida na aparência de um modelo* “[...] Sob todas as suas formas particulares — informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos — o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade.” (1997, § 6).

d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement. (Tradução baseada na obra de Paola Jacques Berenstein)

Figura 1. Desvio da história em quadrinhos "Steve Canyon" para o lançamento da primeira edição da "Sociedade do Espetáculo" de Guy Debord. Editorial Buchet Chastel, 1967. Detalhe. "O próprio desenvolvimento da sociedade de classes até a organização espetacular da não-vida leva pois o projeto revolucionário a tornar-se *visivelmente* o que ele já era *essencialmente*" (1997, § 123).

Figura 1.1. Desvio – Detournement. Folheto Asturiano. Espanha. Publicado na IS nº 9, 1964, p. 21. "Não há nada melhor que foder com um mineiro Asturiano. Esses sim que são homens!" (Tradução nossa)

↗ **Figura 2 (Reverso).** The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique. Guy Debord. Impresso em Copenhagen, 1957. (Biblioteca Nacional da França).

THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÈSE DES PLAQUES
TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE

G. - E. DEBORD

Figura 2.2. The Naked City, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique.* (Detalhe). Guy Debord. Impresso em Copenhagen, 1957. Detalhe. (Biblioteca Nacional da França).

Aqui é importante ressaltar que o estatuto da imagem “espetaculoísta”¹¹ não implica a imagem visual, sensível. As imagens as quais Debord se refere, segundo Emiliano Aquino (2010), “são expressões de uma força supra-sensível”, a saber, a “força abstrata e fetichista do valor econômico, em busca de sua autovalorização.”

Como sabemos, do ponto de vista do materialismo histórico, o que é próprio ao gênero humano é sua atividade prática, sua autoconstrução através de uma atividade sensível-material que, ao produzir um mundo humano histórico-social distinto do mundo natural produz, ao mesmo tempo, o homem como ser histórico-social. A tese específica de Debord e dos situacionistas é que a expropriação desta atividade, quando ela se torna alienada, quando a própria força de trabalho se torna — no trabalho assalariado — uma mercadoria, deveria e deve ter por consequência a expropriação da linguagem comunicativa. (AQUINO, 2010)

A partir do momento em que a comunicatividade da linguagem é expropriada pelo espetáculo, instaura-se uma inoperância da dimensão sociocultural e política, já que as *mediações* — que instituem o vínculo social e que, portanto, são correlatas à dimensão afetiva e *dialógica* da vida —, são *mediatizadas* em sua gênese. Essa distinção entre “mediação” e “mediatização” é importante para a compreensão da dinâmica de *mediatização* enquanto forma-imagem *espetaculoísta* da sociedade contemporânea, questão vital para esta pesquisa, já que “o mundo da vida cotidiana – no qual os seres humanos vivem e se relacionam (e não há outro mundo no qual possam viver e se relacionar), se transformou todo ele na esfera aparente da circulação mercantil [...]” (AQUINO, 2010). Como explica Debord:

O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que por princípio ele exige é a aceitação passiva que, de fato ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência. (1997, § 12)

Face a tal impasse, o conceito de “matriz performativa” (Critical Art Ensemble — CAE, 2001b) oferece um suporte importante a esta pesquisa, na medida em que faz frente ao “monopólio da aparência” efetuado pelo espetáculo, desviando-o e, com isso, “atualizando” o conceito de “teatro”¹² dos situacionistas, inserindo no

¹¹ “A sociedade que se baseia na indústria moderna não é fortuita ou superficialmente espetacular, ela é fundamentalmente *espetaculoísta*.” (DEBORD, 1997, § 14)

¹² O conceito de teatro é rejeitado pelos situacionistas no seu aspecto dramaturgico, na perspectiva de que “[...] a construção das situações substituirá o teatro apenas no sentido em que a construção real da vida terá substituído cada vez mais a religião” — [...] *On peut dire que la construction des situations remplacera le théâtre seulement dans le sens où la construction*

contexto das mídias teleinformáticas a construção de situações. Destaca-se, aqui, a concepção de teatro como parte de uma rede performativa, formada por múltiplos palcos, onde o cotidiano também seria um palco e, por conseguinte, seria passível de reconfiguração, a partir de si mesmo ou a partir de outros palcos — no caso, os palcos midiáticos, virtuais. Assim, “pode-se obter maior liberdade no teatro da vida quotidiana, uma vez que o teatro virtual seja infiltrado” (CAE, 2001b. p. 66).

A matriz(ou grade)performativa é o dispositivo que permite articular cognitivamente a complexidade dos diferentes teatros de representação — o do palco cotidiano, com as interações entre pessoas reais e o do palco virtual, com as tecnointerações entre personas midiáticas. Em suma: os palcos cotidiano e virtual se interpenetram e se recombinaem na matriz performativa, evidenciando um dissenso de sensorialidades entre a arquitetura tradicional e os meios de comunicação.

Assim, pode-se afirmar que o vínculo entre arte e política com destaque nas operações poéticas de *Intransferência* e *UTCA*t apresentadas nesse trabalho, advém do que Jacques Rancière descreve como “estratégias ficcionais”:

[A ficção] modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação ao modificar os enquadramentos, as escalas, os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; ele muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de se referir a sujeitos, o modo pelo qual nosso mundo está povoado de acontecimentos e figuras. (2012, p. 64-65)

Contudo, Rancière (2012, p.63) chama a atenção para o fato de que a relação entre arte e política é paradoxal, pois “Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”, havendo, portanto, uma “estética da política” e uma “política da estética”, cada uma dotada de um *modus operandi* específico.

Há, assim, uma política da arte que precede à política dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. [...] Aquilo que se chama política da arte, portanto, é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas. (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60)

réelle de la vie a remplacé toujours plus la religion” (IS n.º I. 1958, p. 12).

Nesse sentido, a reapropriação e reorientação da mídia para a construção de situações que instauram o dissenso na sensorialidade, atualizam os conceitos e práticas situacionistas de subversão do espetáculo. Assim, a noção de espetáculo, estudada no contexto da miniaturização tecnológica que invade o cotidiano e expande-se a toda atividade humana, revitaliza o pensamento situacionista.

A obra de grupos como o CAE aprofunda-se na relação entre tecnologia e cotidiano, o que permite, com o conceito de Situação, abrir a discussão sobre a relação dos palcos — real (o físico) e virtual (as redes e a tecnologia), destacando a importância e a correlação deles como espaços de interação social permanente, em palavras da IS:

A Situação é ao mesmo tempo uma unidade de comportamento no tempo. Ela é feita de gestos contidos no contexto de um momento. Esses gestos são o produto do contexto e deles mesmos. Eles produzem outras formas de contexto e outros gestos. (IS nº1, 1958, p. 11)¹³.

Por outro lado, o CAE cria operações poéticas nas quais o uso convencional da tecnologia é subvertido para fins ativistas e sociais, colaborando em projetos — como no caso do projeto *Zapped!* do *Preemptive Media* [fig. 3-4], que utiliza as tecnologias de miniaturização e vigilância, no caso o RFID¹⁴, para detectar e/ou interferir nos sistemas de dados, ou cria redes móveis de rádio pirata (Radio Bikes) e interfere no sinal das emissoras para emitir *textos desviados* de notícias fascistas, operando uma bicicleta como uma emissora móvel — *nomadic broadcast*. [fig. 5]. 📶

¹³ La situation est en même temps une unité de comportement dans le temps. Elle est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d'eux-mêmes. Ils produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes. (IS nº1, 1958, p. 11, tradução nossa)

¹⁴ *Radio Frequency Identification* – Identificação por Rádio Frequência

Figura 3. Zapped! Preemptive Media. 2005

Figura 4. Zapped! Preemptive Media. 2005

Figura 5. Radio Bikes. CAE. 2000

Logo de RKO Radio Picture no filme
"Citizen Kane" de Orson Welles. 1941.

2 JUSTIFICATIVA OU JULGAMENTO SUMÁRIO

2 1 A SITUAÇÃO COMO TEORIA E PRÁXIS CRÍTICA DA ARTE.

O panorama teórico que se produziu acima refere-se a seguinte perspectiva de trabalho: "[No espetáculo] o mundo sensível se encontra substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência" (DEBORD, 1997, § 36). Neste estudo, as posturas e experimentações artísticas, por um lado, baseiam-se na simulação midiática e tecnológica para compor uma contraposição ao espetáculo e, por outro, aprofundam questões apresentadas nas vanguardas e na Internacional Situacionista, que permitem ver na obra de arte soluções tanto do tipo teórico (debate de circunstâncias sociais, características geopolíticas e micropolíticas, percepção e estética, etc.), quanto do tipo prático (novas formas de ação tecno-política da arte, comunicação e mídias táticas, etc.). Assim "contra o espetáculo, a cultura situacionista realizada introduz a participação total" (IS nº4, 1960, p. 37)¹⁵.

[...] isso significa o abandono de toda 'obra' que visa a durar e a ser conservada como mercadoria de troca, não para substituí-la por uma arte sem obras, por *happening* ou *performance*, mas para superar a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais. (JAPPE, 2008, p. 89)

Esta é a situação problema a qual se dirige esta reflexão, ou seja, o reconhecimento de que o estatuto da arte, a partir dos posicionamentos situacionistas, implica uma afirmação da impossibilidade de autonomia da arte, dada uma nova concepção para a divisão do trabalho, na qual a cultura deveria fazer convergir os campos do conhecimento, do saber e do viver na sociedade.

Na linguagem da contradição, a crítica da cultura se apresenta *unificada*: porque domina toda a cultura — seu conhecimento e sua

¹⁵ Contre le spectacle, la culture situationniste réalisée introduit la participation totale. (IS nº4, 1960, p. 37, tradução nossa)

poesia —, e porque ela já não se separa da crítica da totalidade social. É essa *crítica teórica unificada*, e apenas ela, que vai ao encontro da *prática social unificada*. (DEBORD, 1997, § 211)

Nesse sentido, a noção de autonomia tem duas acepções a serem levadas em conta para o estudo proposto aqui: a primeira refere-se à tendência de separação das disciplinas e práticas da sociedade em esferas isoladas na (auto) representação, como no caso da arte, em que o *ato poético* é relegado à produção, à sofisticação técnica em benefício da “pura” imagem e do pensamento “puro” (LEFEBVRE, 1983, p. 215); já a segunda está vinculada a uma concepção libertária de trabalho, entendida aqui como uma desarticulação da especialização dos saberes, na qual os indivíduos, de forma colaborativa, rompem os vínculos com as maquinarias estatais ou corporativas vigentes, gerando alternativas às práticas sociais convencionais. Assim, esta segunda acepção é básica para entender os grupos ativistas, as comunidades camponesas e indígenas, e inclusive os coletivos artísticos.¹⁶

Proposto o problema nestes termos, trata-se de criar as condições nas quais seja possível produzir conhecimento a partir do vivido. Com efeito, tal percurso cognitivo realiza-se com base em experimentos poéticos que se propõem, de partida, a serem elementos de resistência política à mercantilização generalizada da vida cotidiana. Tal estratégia justifica-se na seguinte consideração: estando a política espetacularizada, estetizada, midiaticizada, o enfrentamento à sujeição implicada em tal fato deve ocorrer internamente à própria estética, não como recorte teórico, mas como prática que informa a teoria.

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. [...] A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo, pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, “vivenciadores”. (DEBORD, 1989, p. X)¹⁷

¹⁶ Grupos camponeses como o MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) no Brasil, movimentos indígenas como o EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) no México, ou mesmo os coletivos artísticos diversos, sejam eles temporários ou esporádicos como Luther Blisset, ou mais estabelecidos como RTMarK ou o CAE, baseiam-se em formas de trabalho e associação não hierárquica, horizontal e autônoma enquanto não dependem de auxílios ou vínculos com o Estado ou com corporações. Suas alternativas se focam em gerar redes colaborativas autossuficientes e autogestionadas.

¹⁷ La construction de situations commence au-delà de l'écroulement moderne de la notion de spectacle. Il est facile de voir à quel point est attaché à l'aliénation du vieux monde le principe même du spectacle : la non-intervention. [...] La situation est ainsi faite pour être vécue par ses

Partindo da compreensão do *ato poético* como uma ação coextensiva ao *socius*, pode-se pensar o papel do espectador, no trabalho artístico, não apenas como o de receptor, mas como o de participante ativo; tal ideia, presente como condição necessária à origem de determinadas vanguardas¹⁸, configura um elo importante entre a arte e a vida, expresso sob novas formas de acontecimentos estéticos numa urbe já entendida enquanto práxis artística e política:

A própria cidade, com as suas paredes, os prédios, as praças, parece tornar-se um gigantesco poema — por vezes futurista — onde as mais estranhas pinturas ladeiam os “slogans” políticos. A revolução modifica espontaneamente o rosto das ruas porque modifica as relações entre os homens. (PALMIERE, 1976, p. 187)

Portanto, a arte deve recusar-se a ser somente a *imagem* do desejo irrealizado e da *carência* de unidade dos momentos de vida, “[...] A arte devia ser ‘a linguagem da comunicação’, [...] mas a perda progressiva de todas as condições de comunicação levou a linguagem [...] a constatar justamente a impossibilidade de comunicação” (DEBORD *apud* JAPPE, 2008, p. 97). Tal impossibilidade motiva a necessidade de uma “arte do diálogo”, a realizar-se na cultura, como *esfera unificada*, por meio da prática e da crítica social.

Como se percebe, a proposta de intervenção no cotidiano tem como eixos a provocação e a participação do público procurando, com isto, fazer com que ele construa poeticamente o seu próprio *entorno*, subvertendo o espetáculo. Dessa forma, a arte almeja ser menos a interface da vida do que a própria vida, com suas mediações características, acolhendo a influência mútua entre os interesses sociais e políticos, de modo que eles não sejam passivamente contemplados, mas sim efetivamente realizados.

Para aprofundar a discussão sobre a teoria e a práxis crítica e problematizar as atividades inerentes ao cotidiano, que se desenvolvem em seu seio, faz-se necessária a definição transversal do papel do Estado e do Trabalho, noções fundamentais para a compreensão dos conceitos de produção, ideologia e representação, e a apresentação do contraste entre as diferenças da versão econômica de produto e da versão poética de obra. Assim, é possível abordar a *Situação Construída* como uma prática crítica que se apresenta em oposição ao *Espetáculo*.

constructeurs. Le rôle du “public”, sinon passif du moins seulement figurant, doit y diminuer toujours, tandis qu’augmentera la part de ceux qui ne peuvent être appelés des acteurs mais, dans un sens nouveau de ce terme, des “viveurs” (DEBORD, 1989, p. X, Tradução de Paola Jacques Berenstein)

¹⁸ O aparecimento do Construtivismo, Futurismo, Dadaísmo e Bauhaus, por exemplo, tem clara conexão com o desenvolvimento tecnológico e a produção econômico-industrial do final do século XIX e início do XX.

O *cotidiano* é a *vida mesma*? A filosofia quis impor um estudo ao cotidiano, abordando-o a partir dos “critérios aparentemente rigorosos e atuantes da pura verdade conceitual”¹⁹ (LEFEBVRE, 1983, p. 68) para definir o *mundano* e o *vulgar* da vivência, considerada *não filosófica*. Nessa lógica, o cotidiano é submetido ao *concebido*, que rejeita a “crítica do saber” e o “saber da crítica” para apagar as contradições, tentando com isso eliminar o *vivido*, no intuito de extirpar tanto a ideologia quanto a sua representação. A filosofia pretende chegar, desse modo, ao *saber puro* das *verdades perfeitas*, no entanto, sem resolver o *saber ideologizado* e o *arraigamento* das representações na *vivência* (ibid). No pensamento marxista, a tentativa de suprimir e superar a *filosofia pura* se dá por meio de uma crítica ao *Estado*, vinculando sua superação à teoria crítica e sua supressão à ação crítica. A finalidade dessa operação, denominada como *crítica revolucionária*, seria a de unificar a teoria e a prática no social por meio de representações que terminariam dissolvendo-se nessa junção. (LEFEBVRE, 1983, p. 105)

É evidente, desde os primórdios da Revolução Industrial e da entrada na Modernidade, que o *cotidiano* torna-se um protagonista com o qual todos se defrontam: os artistas, ante sua aparição, o exploram poeticamente, como na bruma industrial de Turner ou no vivenciar do *Dandy perambulador*; por outro lado, o Estado o explora econômica e politicamente, a partir do controle da vivência social — por meio da Lei, do Nacionalismo (moral, costumes, folclore, propriedade, práticas, representações, etc), e, a Indústria o subordina por meio do controle do tempo (produção, trabalho, lazer, férias, consumo, urbanismo, etc), alcançando, assim, o *domínio do dia-a-dia* de todos. Por isso, para abordar a superação das “formas variadas do estado” é necessário, do mesmo modo, discutir a superação do *trabalho*, que o reproduz.

A Internacional Situacionista considerou que a realização de qualquer tipo de estudo sobre a vida cotidiana seria uma “empresa totalmente ridícula” já que o propósito, implicado na intelectualização deste conceito, seria o de fazer com que as práticas sociais se tornassem hipotéticas, dignas de um estudo altamente especializado da sociologia que vê “[...] atividades especializadas em todas as partes e a vida cotidiana em nenhuma” (IS nº6, 1961, p. 21)²⁰

Esta operação de deslegitimação da vida cotidiana, da vivência, está atrelada à potente intervenção do econômico sobre os aspectos da vida geral. Nesse contexto, o lazer (banalizado na figura do tempo que resta depois do trabalho, um *tempo separado*,

¹⁹ Por otro, se deprecia lo vivido en provecho de lo concebido, sometiéndolo a los criterios aparentemente rigurosos y actuantes de la pura verdad conceptual (LEFEBVRE, 1983, p. 68)

²⁰ [...] que la plupart des sociologues, donc, reconnaît des activités spécialisées partout, et la vie quotidienne nulle part. (IS Nº6, 1961, p. 21, tradução nossa).

livre) é colonizado, pois dele também se exige *produção* e subsequente *reprodução* — maquinal, autônoma, e em movimento perpétuo. Assim, no *espaço de tempo do lazer*, pela ingerência do fator econômico, a exemplo do turismo e das mais variadas facetas da indústria do entretenimento, estende-se o espaço do trabalho (da produção) e do consumo, cujo resultado promove a interação entre mercado e ócio. Transfigurado numa reprodução da atividade mercadológica, o lazer torna-se o *trabalho do lazer* e *negação do ócio*. O cotidiano, nessa visão, torna-se *tempo residual* em que a “representação” reflete-se e se reproduz indefinidamente - “especularismo”.

Como subverter esse desenvolvimento unidirecional? A versão ocidental do conceito de trabalho foi construída a partir de uma noção religiosa, que foi se adaptando à perspectiva econômica, conformation esta propiciada pelos aspectos *metafísicos* do trabalho, tomados como substância do ser humano. Na religião católica, o trabalho foi concebido como castigo e vinculado ao pecado original. A expulsão de Adão e Eva do Paraíso (o lugar do *eterno não trabalho* ou do *eterno produzir mundo in natura*) obrigou-os a adentrarem-se no desconhecido e no mortal da *vivência*; cada passo, para fugir da Ira de Deus, fazia-os mais distantes do seu *lugar natal*, até que se perdessem no *caminho do não retorno*. Assim, o fazer humano corporificado no trabalho tornou-se pesado e a matéria do mundo teria que ser modificada, obrigatoriamente, pela necessidade de sobreviver, pela subsistência: *eles fariam de tudo por retornar* (à Utopia?), até *trabalhar*. Já para os calvinistas e luteranos, o trabalho foi pensado como uma distinção que edifica o homem *moralmente*, o que talvez significasse, nesse sentido, que o trabalho fosse um meio para a *salvação* e o *perdão divino*, uma forma de (na produção, no esforço individual a partir da produção mercantil e da ascensão social) cultuar e justificar a vida frente a Deus, que está em *tudo o que faz* e à *Classe* na qual reconhece seu *Próximo* e se (*auto*)reconhece.

A partir de um estudo *fenomenológico* do trabalho, com suas representações subsequentes, o marxismo faz uma brilhante relação entre sujeito e objeto, entre o ser e sua manifestação e, nesse estudo crítico, também se encontra implícita uma perspectiva do *não trabalho*, como superação do trabalho alienado. O trabalho, como ação na qual o proletariado deverá se reconhecer, em que o elaborado nesse fazer, o seu *produto*, será sua *viva imagem*, proporcionará a superação e a supressão do trabalho alienado. Por meio da organização da sua produção, que deve suplantar qualquer outro poder, dará, portanto, *lugar* ao seu *mundo*; mas como e para quê? Talvez para o *necessário*? “[...] O movimento proletário é seu próprio produto, e esse produto é o próprio produtor. Ele é seu próprio fim.” (DEBORD, 1997, § 117)

Subjazem, nos termos “fazer” e “produção”, perigosas nuances que enfatizam o caráter reprodutor do Capital como mera (re) produção do mesmo, do *preconcebido*, do *fazer* como algo repetitivo e não criativo, ou tornado *criação per se*, o *produto substitui a obra na mercadoria*. Lefebvre destaca que não é uma simples eliminação do trabalho o que deveria acontecer, “contudo, reivindicar o fim imediato, a abolição pura e simples do trabalho, é cair (como a abolição pura e simples do Estado, da nação, da família, etc.) em um anarquismo e em uma inquietante demagogia” (LEFEBVRE, 1983, p. 245)²¹. Para ele, deve acontecer um deslocamento do produto para a obra, restituindo o interesse social com o qual o trabalho, no seu processo, alimenta aquela produção, devendo esta se tornar *ação poética*. A ação, então, transfere a quantidade para a qualidade, o valor de troca para o valor de uso e, a partir desta mesma perspectiva, pode-se definir que o tempo de produção, ao se tornar um tempo de ação poética, apagará os limites entre ócio e trabalho e transformará o produzir em *jogo*, demonstrando assim que “o artista não é um tipo especial de pessoa, mas toda pessoa é um tipo especial de artista” (COOMARASWAMY apud BEY, 2001, p. 69). *O jogo estaria em tudo o que se faz*.

Mas ainda a revolução não se cumpriu. As diferentes tentativas foram altamente ideologizadas, ou seja, estabeleceram-se como representações pobres, coerentes só em aparência. Institucionalizaram o discurso e o sentido, burocratizaram o *ato político* e a *existência*, criando camadas de ações reguladoras, regulamentando o significado da vivência de maneira a torná-la, em termos de Perniola, um *já vivido* (1993), tudo isso com a intenção de automatizar o aparelho estatal, a máquina na qual os seres humanos são peças pré-programadas sob controle. No bojo de algumas destas experiências, bem como no embate com a máquina já estabelecida, projetos autônomos de coletivos sociais foram rechaçados por terem se oposto à ideologia instituída, isso os caracterizou como inimigos internos, pois propunham *outra ordem do possível*; desde Kronstadt, os Construtivistas, a Revolução Anarquista Espanhola ou maio de 68, tiveram seu sonho obscurecido.

O mundo dito livre, com sua *cortina de fumaça*, oferece apenas uma versão caricata da vivência: produzida pelo juízo do consumo como critério, a ideologia da livre escolha entre milhares de objetos, está baseada no reino da “aparência” da diferença. O livre mercado se abre a todos os discursos; não se trata de um

²¹ Sin embargo, reivindicar el fin inmediato, la abolición pura y simple del trabajo, es caer (como la abolición pura y simple del Estado, de la nación, de la familia, etcétera) en un anarquismo y en una inquietante demagogia. (LEFEBVRE, 1983, p. 245, tradução nossa)

único olhar, mas de um olho multifacetado, que tudo permite, até mesmo, que se oponham a ele. Esta diferença-oposição faz parte dessa ideologia, não sendo, aqui, verdadeiramente dialética, mas normativa, reguladora das diversidades na igualdade da mercadoria. Tal banalização, utilizando como fundamento tanto as tendências e o comportamento do mercado, quanto os indicadores de produção e de consumo, resulta na obliteração do *jogo das singularidades* em favor do *jogo da concorrência, preço mais baixo x qualidade, custo x benefício*; a autonomia, que outrora se reunia em coletivo por força do comum, torna-se potência de individuação — separação do indivíduo entre indivíduos, da mercadoria entre mercadorias, do desejo entre desejos, sempre famintos, do sentido como *já sentido* (PERNIOLA, 1993): desde os Punks, a queda do Muro de Berlim, as boutiques Paulistas e o 11-S, o gozo sem sentido nem fim se multiplicou.

*Onde estão aqueles paraísos para viver o jogo? Onde praticá-lo?
Na Cidade!*

Parece contraditório que esse espaço não se tenha tornado anacrônico de tão antigo como *conceito* e como *obra* e que, com tantas oposições internas, tenha conseguido inserir-se na Revolução Industrial, preencher-se de maquinarias e, atualizando-se, a partir da justaposição do antigo e do novo, tenha recriado suas extensões e dinâmicas sociais, centralizando o Capital e a Miséria, renovando os rituais, com frenesi e tragédia.

Lefebvre faz uma descrição da Cidade como *tecido urbano em rede*, de aspecto morfológico simultaneamente homogêneo e fragmentado, que ao mesmo tempo obedece a regras de conjunto, constitui um “objeto” social, e se despedaça - *ecossistema* (2008, p. 19), como o *modo de viver* e seu *suporte*, a sociedade urbana e seu *modus (vivendi)*. O fato de constituir-se em suporte abre possibilidades para o ato poético, a urbe é *substrato*: peles, sons, cheiros, bens, corpos, dados, dias e noites de vinho, discursos e sorvetes, mapas de metrô e horóscopos, todos como sistemas de objetos, sistemas de valores, sistema de cores em *óleo sobre tela in progress*: “Se a poesia está extinta nos livros, agora existe ‘na forma das cidades’, ‘está estampada nos rostos’. E não se deve limitar-se a buscá-la onde está: é necessário construir a beleza das cidades, dos rostos: ‘a nova beleza será DE SITUAÇÃO’” (JAPPE, 2008, p. 82)

A IS propõe uma revolução dos sentimentos e dos comportamentos, o que é inspirado na análise crítica das atividades humanas na cidade, ou melhor, no estudo crítico do uso do tempo por parte da sociedade urbana contemporânea. Esta, dominada

pela escassez e pela precariedade, pela alienação da sua realidade e história, disso decorre, num momento, o atraso, no seguinte, o subdesenvolvimento: *a servidão*.

Assim, as novas cidades de nossos dias perfilam claramente a tendência totalitária da organização da vida pelo capitalismo moderno: os indivíduos isolados (isolados geralmente no marco da célula familiar) contemplam como sua vida se reduz à pura trivialidade do repetitivo, combinada com a absorção obrigatória de um espetáculo igualmente repetitivo. (IS. n°6, 1961, p. 23)²²

O estudo das cidades ficou relegado a estadistas, engenheiros, urbanistas, arquitetos tecnocratas, sociólogos, especialização que objetiva programar o controle do natural — a distribuição de áreas verdes, água, sol, etc., a velocidades dos fluxos — de transporte, mercadorias e trabalhadores — e a delimitação de atividades econômicas e sociais. Tal lógica resume não só as atividades de lazer, trabalho ou moradia, mas as classes e seu funcionalismo à máxima: *É assim e assim será, feito está*.

Debord, interessado na análise desses fluxos e dessas distribuições espaciais da cidade, junto à IS, começa a crítica teórica-prática sobre os espaços urbanos, que vai desde a análise avaliativa do automóvel até a implementação de estratégias para a abordagem artística da cidade. Desta maneira, tomando o cotidiano como práxis, procura uma forma de promover alternativas aos modelos dos roteiros tecnocráticos. Considerando que esses estão baseados, em sua maioria, no Estilo Internacional e em sua pedra angular, a *Carta de Atenas*, a crítica debordiana procura demonstrar como esse documento promoveu, de forma inocente, a intervenção mais nociva sobre o cotidiano, incrementando o loteamento das atividades e restringindo o comportamento social em *áreas*: se o Capital se define por concentrações, os blocos habitacionais e industriais não fazem outra coisa que reiterar a “separação” e sua justificativa.

Na práxis da Situação, enquanto metodologia poética, o protagonismo não é do inconsciente. Tanto a IS quanto Lefebvre são críticos da psicanálise, considerando-a uma herdeira da filosofia clássica e tradicional que, ao colocar o *inconsciente* como objeto de estudo, reverte para ele todo seu saber e, ao representá-lo, concretiza-o, converte-o em ideologia, confinando a sua função à moldura da *prática clínica*,

²² Ainsi les villes nouvelles d'aujourd'hui figurent clairement la tendance totalitaire de l'organisation de la vie par le capitalisme moderne: les individus isolés (généralement isolés dans le cadre de la cellule familiale) y voient réduire leur vie à la pure trivialité du répétitif, combinés à l'absorption obligatoire d'un spectacle également répétitif. . (IS. n°6, 1961, p. 23, tradução nossa)

impossibilitando o trabalho das outras disciplinas (LEFEVBRE, 1983, p. 181). O verdadeiro horizonte dos Situacionistas, seu objetivo revolucionário, é mudar completamente a realidade:

Devemos considerar, portanto, uma espécie de psicanálise com fins situacionistas, devendo cada participante nesta aventura formular desejos precisos de ambientes para realizá-los, contrariamente aos objetivos das correntes oriundas do freudismo. Cada qual deverá procurar aquilo que ama, aquilo que o atrai (IS nº1, 1958, p. 11)²³

O substrato sobre o qual trabalha a Situação, como operação poética, é a Cidade, ou mesmo a Cultura Urbana. Tal *construção* é fundamentalmente baseada na conjunção dialética do *Espaço* e do *Tempo*. Para a crítica do cotidiano pode-se ver essas duas dimensões sob vários enfoques. Um seria a partir da análise dos espaços de representação social criados por meio dos comportamentos habituais, ou seja, observar que as atividades humanas abrem-se no campo extensivo, a partir dos espaços de vivência, e desenvolvem-se no campo intensivo em *espaços de tempo*; porém, reduzir tudo isso a uma exclusiva ativação espacial, ou mesmo temporal, seria classificar as interações humanas em *tempos sem espaço* ou em *espaços sem tempo*.

A grandeza que determina o valor é o espaço-tempo, o instante ou o acontecimento. O espaço-tempo que é reservado à existência da espécie humana na terra expressa seu valor em acontecimentos. Sem acontecimentos, não há história. O espaço-tempo de uma vida humana é sua propriedade privada. Esta é a grande descoberta de Marx desde a perspectiva da liberação humana, mas também o ponto de partida dos erros dos marxistas, porque uma propriedade não se torna valor sem que se realize, se libere, se utilize, e o que faz do espaço-tempo de uma vida humana uma realidade é a sua variabilidade. (IS nº4, 1960, p. 19)²⁴

²³ Il faut donc envisager une sorte de psychanalyse à des fins situationnistes, chacun de ceux qui participent à cette aventure devant trouver des désirs précis d'ambiances pour les réaliser, à l'encontre des buts poursuivis par les courants issus du freudisme. Chacun doit chercher ce qu'il aime, ce qui l'attire [...](IS nº1, 1958, p. 11, tradução nossa)

²⁴ La grandeur qui détermine la valeur, c'est l'espace-temps, l'instant ou événement. L'espace-temps qui est réservé à l'existence de l'espèce humaine sur la terre manifeste sa valeur en événements. Pas d'événements, pas d'histoire. L'espace-temps d'une vie humaine, c'est sa propriété privée. C'est la grande découverte de Marx, dans la perspective de la libération humaine, mais en même temps le point de départ des erreurs des marxistes, parce qu'une propriété ne devient valeur qu'en se réalisant, en se libérant, en s'utilisant, et ce qui fait de l'espace-temps d'une vie humaine une réalité, c'est sa variabilité. (IS nº4, 1960, p. 19, tradução nossa)

Outro enfoque seria o de considerar a relevância do espaço geográfico urbano, tendo em vista que a topografia do território ajuda a modelar os sentimentos dos indivíduos e que a primeira natureza, a do território, inspira a poética refletida na segunda, a dos sentimentos (do realizado); dessa forma, a cartografia situacionista seria a das emoções, o *mapa dos momentos*, aliás, aqui seria o lugar de mediação entre essa primeira natureza e a segunda, que se entrecruzam:

A primeira natureza se representa através da segunda, de maneira antropomórfica, animista, subjetiva, A segunda natureza se representa através da primeira, como combinação de seus elementos (a terra, a água, o ar, o fogo), como emanção do sítio, como secreção ou concreção inesperada e exitosa das forças da natureza. (LEFEBVRE, 1983, p. 59) ²⁵

Assim, o que cabe à Situação, como metodologia artística é realizar a consciência do processo de produção do imaginário e o mapeamento de suas livres transformações, com os quais se possa produzir outros valores, que seriam cósmicos e comuns; dessa maneira, os sentimentos humanos vivenciados na experimentação do espaço topográfico desencadeariam outros novos ligados ao Cosmos, que seriam, por sua vez, transvalorações cujo efeito direto implica a tomada “máxima de consciência” de si, do comum e do coletivo (IS nº4, 1960, p. 17-18). *A Situação é uma festa em construção permanente.*

Na Revista *Internacional Situacionista* nº1, há um artigo “Os Situacionistas e a automatização”, que será discutido com mais profundidade posteriormente, onde aparece um aparelho [fig. 6] que descreve o traçado automático da curva de Gauss, também descrito como curva de distribuição normal [fig. 7], fundamentado no conceito de probabilidade. Nesta curva, os eventos individuais, sejam quais forem, não podem ser previstos objetivamente, mas, se há um maior volume de dados e eventos aleatórios, a possibilidade de fazer medições acertadas aumenta; o teorema do limite, no qual se baseia, diz que a soma das variáveis aleatórias e independentes, com média finita e variância limitada, aproxima-se de uma distribuição normal, incrementando a possibilidade de calcular a repetição de um parâmetro à medida que aumenta a amostra. Outra informação importante é que as extremidades do gráfico nunca vão chegar a zero, em nenhum dos eixos, e tenderá a uma curva em forma de sino [fig. 8].

²⁵ La primera naturaleza se representa a través de la segunda, de manera antropomórfica, animista, subjetiva. La segunda naturaleza se representa a través de la primera, como combinación de sus elementos (la tierra, el agua, el aire, el fuego), como emanación del sitio, como secreción o concreción inesperada y exitosa de las fuerzas de la naturaleza. (LEFEBVRE, 1983, p. 59, tradução nossa)

Figura 6. Aparelho para demonstrar a Curva de Gauss. Este dispositivo poderia funcionar como modelo visual dos trajetos dos indivíduos em Deriva ou em uma Situação.

$$f(x) = \frac{1}{\sqrt{2\pi\sigma^2}} \exp\left[-\frac{1}{2}\left(\frac{x-\mu}{\sigma}\right)^2\right], x \in (-\infty, \infty).$$

Figura 7. Fórmula de Distribuição Normal

Figura. 8. Curva de Gauss ou Bell. A área em azul escuro está a menos de um desvio padrão (σ) da média. Em uma distribuição normal, isto representa cerca de 68% do conjunto, enquanto dois desvios padrões a partir da média (azul médio e escuro) representam cerca de 95%, e três desvios padrões (azul claro, médio e escuro) cobrem cerca de 99.7%. Este fato é conhecido como regra 68-95-99.7, ou a regra empírica, ou a regra dos 3-sigmas. Extraído de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Distribui%C3%A7%C3%A3o_normal>

Tal ideia sugere que, para um alto número de indivíduos participantes ou *vivenciadores*, na prática da Situação, os eventos subjetivos compartilhariam o espaço de experiência dos eventos preconcebidos ou, ainda, criariam uma ordem particular auto-organizada em que seriam objetivamente verificáveis, indicando, assim, como os desejos, por mais particulares e subjetivos que sejam, são também comuns e compartilhados no imaginário que aparece no consciente coletivo. *Não há ser humano sem desejo, não há ser humano com todos os desejos.*

A forma na qual a Situação se aplicaria nos espaços urbanos seria a de um labirinto, cujos percursos se assemelhariam às trajetórias e aos comportamentos das bolinhas no dispositivo da curva de Gauss. Em oposição ao modelo padronizado do Urbanismo, caracterizado pela *apatia descartiana* da *falsa vida*²⁶, revelar-se-ia o labiríntico, produto das combinações *aleatórias* da Situação, como *negação dessa negação*, como *forma viva*. Em um dos poucos exemplos de experiência documentada da Situação — realizada pela IS, em 1959, no Stedelijk Museum em Amsterdam [fig.9], constituída por uma composição labiríntica de dimensões variadas por meio da combinação portas que se abriam em um só sentido [fig. 10] interligando espaços diversos, cujos ambientes climáticos diferentes eram controlados por dispositivos técnicos (chuva, neblina e vento criados de forma artificial) —, poder-se-ia observar as derivas pelo centro de Amsterdam de três grupos de pessoas comunicando-se via *walkie-talkies* e sob efeito de intervenções sonoras de palestras feitas com megafones que mudavam a cada 24 horas. A partir de uma base móvel montada em um caminhão, Constant²⁷ comandava tudo.

A obra foi realizada parcialmente, dados os impedimentos burocráticos e legais impostos pelo museu e outros organismos. Tal fato tornou evidente as determinantes conservadoras frente às tendências experimentais da arte, tal qual, por exemplo, a postura do senado belga contra a pintura abstrata, ou a de grupos cristãos que exigiam fervorosamente o “restabelecimento da arte figurativa”. (IS nº4, 1960, p. 5)

A sensação inicial que as Situações buscavam favorecer é a do *perder-se*: a construção labiríntica pretendia misturar os espaços íntimos com os públicos, sumir com as referências de orientação, trajeto, localização e atividade, para promover o acaso e abrir espaço para o intempestivo e inoportuno. Assim, na Situação proposta,

²⁶ O espetáculo como “pseudo uso da vida”. (DEBORD, 1997, § 48 – 49).

²⁷ Constant Nieuwenhuys, integrante da IS, expulso do grupo em 1961 por ser considerado “tecnocrata”, continuou com sua atividade artística e se envolveu posteriormente com o Movimento dos Provos, na Holanda. Seu projeto, Nova Babilônia, exemplifica uma das possibilidades de execução da Situação Construída. [fig. 11]

Figura 9. Maquete do projeto **Oriental Sector**. Constant Nieuwenhuys. Construção labiríntica. 1959.

Figura 10. Plano do labirinto para o Steedijk Museum. IS nº4, 1960, p. 6.

Figura 11. Esboço da "Nova Babilônia". Constant Nieuwenhuys. 1969.

misturou-se técnicas²⁸ como a psicogeografia, a deriva, o desvio, a pintura industrial e o Urbanismo Unitário, junto à comunicação em rede e a geolocalização, com o uso dos *walkie-talkies* e dos mapas urbanos. Explorando as tecnologias de comunicação procurava-se, além de criar redes, proporcionar experiências do imediato e do virtual — resultantes da circunstância de presença e *telepresença* produzirem-se, concorrência do atual e virtual —, discutir, na prática, a colonização interna dos espaços cotidianos por parte da vida burguesa e do Estado, evidenciando, ainda, métodos como os de levantamento aéreo militar, vivenciados na forma de técnicas de vigilância usadas pelo governo de Gaulle na cidade de Paris, mantida sob controle permanente das forças estatais: eis o *Novo teatro de Operações na Cultura* (LIBERO, 2005, p. 224).²⁹

Em muitos aspectos, as fontes e influências da IS vão além da estética do Construtivismo, do Dadá, da primeira fase do Surrealismo, ou da sua natural relação com os Letristas. A determinação política da IS, que tornou-se mais intensa a partir das primeiras expulsões de membros em 1960, define sua inspiração e seus objetivos: a revolução de 1848 e a Russa, a comuna de 1871, a luta de independência da Argélia [fig. 12], a insurgência³⁰ do *terceiro mundo* e do movimento operário; já em 1968 o mês de maio seria para a IS um campo de atividade poético-política sem precedentes. As barricadas nas ruas [fig. 13-13.1], as pichações e as panfletagens, a colaboração entre estudantes, operários e pessoas comuns, fizeram desta manifestação uma festa que fraturava o cotidiano, mudando a perspectiva dos caminhos habituais, convertendo tudo em refúgios e labirintos, em psicogeografias e desvios, em conselhos populares, em vivência total para transformar a realidade em uma outra possível, Situações Construídas! O que era obstáculo, para o Estado, transformava-se em caminho de saída para a revolta: *o que estava em jogo era a interação social*.

*A Arte do futuro será das Situações ou nenhuma!
Toma teus desejos como realidade!*³¹

²⁸ A técnica, a partir de uma abordagem situacionista, não implica na especialização de um fazer, mas no emprego da teoria, que se nutre da prática envolvida, em poucas palavras, um uso situacionista dos meios a seu alcance.

²⁹ Lembrar a influência da obra de Clausewitz nos Situacionistas, especialmente em Debord.

³⁰ O sentido deste conceito se encontra desgastado porque a forma convencional o utiliza quase exclusivamente para determinar o levantamento por meio da luta armada. Utilizado dessa maneira, serve para criminalizar a oposição e implantar a censura, mas seu significado, muito mais amplo, abrange também a participação política de autogestão por meio de coletivos, sindicatos e conselhos, além dos usos de ferramentas de (ex)pressão como manifestações, greves e assembleias, utilizadas para visibilizar condições sociais ou problemas entre o Estado e a sociedade, e para pôr em práxis sua teoria crítica.

³¹ Pichações realizadas na França em maio de 1968.

Como se realizariam as trocas e interações em uma Situação Construída? Como chegar ao fim da economia como hegemonia do precário? O *trabalho* seria invendável? Como realizar sua *poética*?

A crítica ao trabalho feita pelos Situacionistas ia além da realizada pelos marxistas de linha operária. Esta última havia se concentrado na reivindicação de melhoria das condições de trabalho e salário - valoração com a qual a força de trabalho se torna mercadoria - e, ao criticar a supra-estrutura e as condições do trabalho como relação social mediada pela economia, esquecia a crítica do trabalho na relação indivíduo e natureza. A Revolução de 68 foi perdida quando as representações sindicais negociaram com o governo e os empresários a força de trabalho por um *valor mais justo*: o *neg-ocium* voltou e os *desejos*, que se tornaram salário, *não se tornaram realidade*.

A Internacional Letrista (IL), antecessora da IS, editou a Revista *Potlatch*, que servia como meio de divulgação dos seus projetos e teorias e era distribuída gratuitamente. Ali, apelando a seu nome, a IL fazia um convite complexo: “os bens não vendáveis que tal boletim gratuito pode distribuir são desejos e problemas inéditos; só o seu aprofundamento por outros pode constituir uma retribuição do presente” (POTLACH, p. 283 *apud* JAPPE, 2008, p. 190). Esse convite a *retribuir* carrega uma obrigatoriedade voluntária não estrita, uma solicitação de participação, cuja natureza é incitar a ruptura dos paradigmas vigentes oferecendo, por meio de campos de jogo, a criação de espaços de troca e intercâmbio de elementos tanto materiais quanto imateriais, “amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos [...]” já diria Marcel Mauss (2013, p. 14). O *Potlatch* é um termo que provém do estudo das relações de troca nas comunidades indígenas norte-americanas e da Polinésia e pode significar “nutrir” e “consumir”; nesta economia, cada oferecimento recebido deveria ser restituído com dons maiores, até suscitar “a destruição puramente suntuária das riquezas acumuladas para eclipsar o chefe rival” (MAUSS, 2013, p. 15); no fundo, usando as palavras de Jappe: “Mais do que sobre a equivalência, o *potlatch* se baseia no desperdício de seus recursos que são prodigalizados sem a certeza, às vezes até mesmo com o desejo secreto, de *não* receber em troca um valor equivalente.” (2008, p. 190).

A superação do trabalho no *não trabalho* se daria através de uma poética do produzir ou do produzir poeticamente, ela seria o *ritual vivo* sem mito que, indistintamente, englobaria todas as práticas sociais. Na economia do *Potlatch*, todo

Figura 12. Carro pichado com palavras de ordem na Revolução Argelina. Publicada na IS nº8, p. 30.

Figura 13. Barricadas de Paris. 1968.

Figura 13.1. Barricadas de Paris. 1968.

o *valor do produto* seria transformado em valor de uso, o que faria obsoleto o valor de troca. Todo dom seria transmitido e oferecido, toda *dádiva* encerraria o doador e o usufruidor, e a dádiva recebida seria retribuída a um terceiro por quem a usufrui, a dádiva seria a *Obra em Situação*, um jogo que levaria à superação de sua representação, *apropriando-se do seu mundo*. Numa chave em que o trabalho é realizar a *Arte como Vida*, a *mais-valia* não faz sentido.

O *não trabalho*, assim descrito, é uma ação subversiva confrontadora do modelo produtivista da economia liberal, padrão que reduz a vivência a duas práticas: trabalho e lazer, ou ócio e negócio. Os seres humanos, dentro do paradigma liberal, são meras figuras de contemplação passiva da produção e do consumo. Já vem sendo confrontado aqui o sentido do produto, enquanto mercadoria e enquanto obra, o do trabalho baseado no modelo político-econômico de produção capitalista e do trabalho fundamentado no modelo político-econômico da atividade poética. Como alternativa ao cenário totalizante do espetáculo, enquanto produto que apenas se reproduz, configura-se o ato poético, enquanto obra e criação, que por meio de outra abordagem da relação do indivíduo com a realidade, tem a finalidade de provocar o pensamento na direção da produção de novos modos de existência. Semelhante intenção a de Marx que ressoaria a dos Jacobinos na Revolução Francesa: “Os ‘terroristas sonhadores’ da revolução francesa [...] se rebelavam contra a economia burguesa não com o fim de aboli-la, mas com o objetivo de subordinar o mundo material da propriedade à vida política dos cidadãos” (LIFSHITZ, 1981, p. 17).³²

Nunca se deve tomar o *não trabalho* como atividade passiva, como simples expressão do ócio ou da preguiça, relegando o artista e seu processo a uma vivência do tempo, supostamente livre, como tempo perdido, boêmio e vago. Pelo contrário, o ato poético com o qual o *não trabalho* se identifica, propõe unificar a vida e o artístico para realizar suas operações, para atualizar a promessa que a potência dessa união carrega.

Enquanto o produto, como resultado do trabalho, em condição de mercadoria, aparece ante o trabalhador como perda do objeto para um *poder estranho* e, para o *homem estranhado*, “o trabalho é o homem totalmente perdido de si” (MARX,

³² Los “terroristas soñadores” de la revolución francesa (como describió Marx a los Jacobinos) se rebelaban contra la economía burguesa no con el fin de abolirla sino más bien con el objetivo de subordinar el mundo material de la propiedad a la vida política de los ciudadanos. (LIFSHITZ, 1981, p. 17, tradução nossa)

2004, p. 90-91), na atividade poética, o produto, na condição de obra, aparece ante o trabalhador como *idêntico* a ele, como dádiva do objeto para um *poder natural* e, para o *indivíduo empático*, não como *exteriorização*, mas *inerente*: *o trabalho é o homem pleno de si*. Para os situacionistas, seu trabalho seria o de “leigo-profissional”, de “anti-especialista”, um cenário no qual todo mundo seria artista “em um sentido que os artistas não alcançaram: a construção da sua própria vida” (IS, nº4, 1960, p. 38); o papel revolucionário da Situação acabaria com as especializações, estando presente em tudo o que se faz, no cotidiano “não haverá mais pintores, mas situacionistas que, entre outras coisas, pintarão” (DEBORD, 1957, p. X).³³ O compromisso da Arte da Situação é a construção do mundo sem *separação*:

Aparentemente o artista faz tudo por si mesmo; domina seu tempo e seu espaço e, portanto, através da obra o espaço e o tempo de todos. Trabalha (muito, às vezes sem descanso) sem que pareça que trabalha (como o poeta); age em um espaço de representações que não o ata nem arrasta a uma superfície ilusória. A obra parece “produzir” seu tempo, seu espaço, sua afirmação e sua força. (LEFEBVRE, 1983, p. 229)³⁴

*Lebt macht frei!*³⁵

³³ Dans une société sans classes, peut-on dire, il n'y aura plus de peintres, mais des situationnistes qui, entre autres choses, feront de la peinture. (Tradução ao português em JAPPE, 2008, p.90)

³⁴ Aparentemente el artista hace todo por sí mismo; domina su tiempo y su espacio, por lo tanto a través de la obra el espacio y el tiempo de todos. Trabaja (mucho, a veces sin descanso) sin que parezca que trabaje (como el poeta); actúa en un espacio de representaciones que no lo ata ni arrastra a una superficie ilusoria. La obra parece “producir” su tiempo, su espacio, su afirmación y su fuerza. (LEFEBVRE, 1983, p. 229, tradução nossa)

³⁵ “Viver os fará livres”, desvio da frase “Arbeit macht frei” (Trabalhar os fará livres), localizada na entrada do campo de extermínio de Auschwitz.

Figura 14 . *Ne travaillez jamais. Não trabalhe jamais.* Pichação de Debord na Rue de Saine. 1953. Publicada na Revista Internacional Situacionista nº8, janeiro, 1963, p. 42. Esta fotografia foi usada pela Impressora Bernard para a realização de um postal. Em junho de 1963, Debord recebeu uma carta de exigência por pagamentos de direitos autorais sobre essa imagem, ao que ele respondeu com a seguinte carta. Veja-se <<https://www.marxists.org/reference/archive/debord/1963/never-work.htm>>, acessada em 11/10/2016. (Em inglês).

Depois de maio de 1968, o número dos membros da IS aumentou incontavelmente, em grande parte por causa do progresso dos acontecimentos que evoluíram das manifestações estudantis que pediam reformas no setor educacional para a deflagração da maior greve de trabalhadores da história que provocou uma insurreição social sem precedentes nos tempos modernos, desestabilizando o governo de então e provocando uma efervecência entre quase todos os setores da sociedade, por outro lado essa insurreição social converteu-se também em Espetáculo. No dia 27 de maio de 1968 chegou-se a um acordo entre os representantes dos diferentes grupos envolvidos — toda energia potencial da sociedade insurgente foi dissipada nos acordos realizados entre os representantes das classes estudantil, trabalhadora, governante, das associações de empresários, etc. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação. O autêntico tornou-se ilusão. Para os situacionistas, o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens, portanto toda força revolucionária foi assimilada, aspirada e, enfim, *recuperada*³⁶, pelo *Status Quo*: A aceitação que anula a dialética do opositor, por meio da produção acadêmica, midiática e política, implanta-a no Panteão inanimado da cosmovisão *amaneirada* homogeneizando seu *modus operandi*, “É sabido que esta sociedade assina uma espécie de paz com seus inimigos mais declarados quando lhes oferece um sítio no seu espetáculo” (DEBORD, 2000, p. 53)³⁷.

A dissolução da IS, em 1972, não foi encarada como uma derrota, mas como um meio para que a prática da Situação se re-inaugurasse. Em parte, esse movimento estratégico tem como fim manter a originalidade da experimentação imediata *destruindo o rascunho*, com o espírito de que a *arte do futuro* tem que ser procurada “[...] para reencontrar os rastros da arte desaparecida da Internacional Situacionista [...]” (IS, 2000b, p. 462).³⁸

³⁶ O método de Recuperação, definido pelos situacionistas, é uma operação com a qual o Estado desloca qualquer crítica feita contra si, leva-a ao interior da sua própria lógica para neutralizá-la e, na inversão do negativo que se lhe opunha, faz inoperante a crítica feita. A operação de Desvio é diametralmente oposta, de tal forma que também usa a negação da negação, seja partindo do discurso positivista da mídia ou da operação de desviar e resgatar os elementos recuperados pelo Espetáculo.

³⁷ Es sabido que esta sociedad firma una especie de paz con sus enemigos más declarados cuando les ofrece un sitio en su espectáculo (DEBORD, 2000, p. 53, tradução nossa).

³⁸ [...] reencontrar las huellas del arte desaparecido de la Internacional Situacionista, y los demás crímenes históricos que ha cometido. (IS, 2000b, p. 462, tradução nossa)

O contexto no qual surgiu a IS descreve muito bem o porquê da sua crítica e das contingências da sua estratégia: a sociedade altamente desenvolvida, o alto crescimento populacional, o *Welfare State*, o avanço da miniaturização eletrônica³⁹, *ARPAnet*⁴⁰, a colonização *Mass Media*, a sofisticação das formas de repressão e espionagem estatal e corporativa, as crises econômicas constantes, o *planeta doente*⁴¹, a exploração espacial, o *kitsch*. Tudo isso como Mercado em permanente conexão que reconfigura, incansavelmente, o *Teatro de Operações* frente aos atônitos olhos dos ativistas políticos e culturais que, carregando arcabouços artísticos e discursivos tornados *inoperantes* ou, no melhor dos casos, *deficientes e precários*, não conseguem atualizar-se em igual velocidade. Essas mesmas remodelações supõem, para Debord, a aparição de uma nova forma do espetáculo, produto dessa frenética intensidade.

Os Situacionistas distinguem, inicialmente, duas formas de Espetáculo, classificadas da seguinte maneira: **a) a Concentrada**, que se caracteriza pelo modo de atuação burocrático da elite que representa a ideologia de Estado e que, por isso mesmo, se atribui o poder sobre os recursos da nação, auto legitimando-se como a interface mediadora do trabalho social. Neste processo, o trabalho social é transformado em mercadoria para ser revendido retornando, portanto, à própria sociedade, na forma de tecnologias de *sobrevivência*. Tudo decorre com base no domínio da subjetividade conquistado por meio da produção e estimulação do medo e sustentado pelo exercício contínuo da violência e vigilância. O Estado *escolhe* tudo desautorizando o indivíduo (DEBORD, 1997, § 64), determinando, assim, o Capitalismo de Estado, da mesma maneira como acontece nos regimes autoritários, sejam Stalinistas ou Fascistas. **b) a Difusa**, caracterizada por uma apologia da produção de mercadorias, cuja contradição intrínseca se observa na luta de cada mercadoria por ser a *única*, aspecto esse que planifica a sociedade pelo consumo; aqui, a produção e o consumo servem de meios de reprodução do fetichismo — o “artificial ilimitado diante do qual o desejo fica desarmado”. Portanto, enquanto mediação do trabalho social, o fetichismo “provoca por toda parte a falsificação da vida social” (DEBORD, 1997, §67-§68). Nessa última forma de espetáculo, o *prazer* é a mais efetiva arma de controle.

³⁹ Segundo a lei de Moore sobre miniaturização eletrônica. Veja-se https://web.archive.org/web/20080218224945/http://download.intel.com/museum/Moores_Law/Articles-Press_Releases/Gordon_Moore_1965_Article.pdf.

⁴⁰ Advanced Research Projects Agency Network (Red da Agência de Projetos de Pesquisa Avançada), antecessora da *Internet*.

⁴¹ Faz-se alusão ao artigo escrito por Debord para a IS N° 13, mas, finalmente, publicado no livro *La Planète malade* (O Planeta doente), referenciado nesta tese.

As estâncias de Debord na Itália e na França permitiram-lhe observar, em primeira mão, mudanças importantes na vida social face à imposição de um novo modelo econômico-político. Neste, apresentavam-se misturas entre ambas as formas de espetáculo: repressão extrema dos movimentos sociais e avanço ilimitado da produção e do consumo, estratégia defensiva e tática ofensiva, alianças entre arte e produção midiática e entre economia e Estado-corporação. Diante deste quadro Debord conclui: “é absurdo opor uma [forma] a outra”, o *prazer* e o *medo* conjungam-se harmonicamente no *espetacular integrado* para a tarefa da dominação social absoluta — “o segredo generalizado, a mentira sem contestação” (DEBORD, 1997, § V), o contínuo prolongamento de um no outro e a onipresença dessa estratégia aplicada à vida, são os recursos mais frequentemente praticados no exercício do poder que esse modelo econômico-político acarreta. A compreensão deste cenário ajudará na abordagem das estratégias e táticas poético-políticas relacionadas às novas geografias e topologias do poder surgidas com o desenvolvimento da tecnologia eletro-eletrônica e dos meios digitais.

Apesar de alguns grupos posteriores aos anos sessenta continuarem realizando experimentações poético-políticas com base no ativismo artístico, no desenvolvimento de variados pensamentos filosóficos interdisciplinares e na ação de coletivos emergentes das tribos urbanas, os caminhos abertos por eles dissiparam-se, soterrados que foram pela forte, homogeneizante e identitária aspiração à unidade social - perderam-se da *dialogia*. Os atores culturais e políticos ficaram *presos* em um falso movimento, seja por terem acreditado no *possível* e não no *necessário*, seja por terem aceito que o desejo é um problema concernente apenas ao campo do inconsciente. Busca-se, portanto, a criação de operações poéticas, no plano prático, que se constituam também como crítica, no plano teórico, capaz de elevar a luz da consciência a potência do regime capitalista quanto a produção de desejo: O que define a máquina capitalista produtora de desejo é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções. Em perfeito acordo com a noção de que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte, o capitalismo pode ser pensado como o regime que desfaz a marca constituinte de um domínio, de uma “permanência”, do território que designa as relações de propriedade ou de apropriação, para, em seguida, reterritorializar na forma “ter mais profundo que

o ser". O agenciamento capitalista tem ao mesmo tempo aspectos territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o impelem. Mas não se confunde reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade para termos fundamentais como "corpos" e "atos", daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares. No regime capitalista o capital opera ao mesmo tempo por desterritorialização e sobrecodificação, por meio de redução da produção desejante a um sistema de representações ditas inconscientes e a formas correspondentes de expressão, isto é, redução do inconsciente produtivo a uma cena de teatro e rebatimento do desejo sobre as coordenadas do consumo. Se não se montar uma máquina revolucionária capaz de se fazer cargo do desejo e dos fenômenos de desejo, o desejo continuará sendo manipulado pelas forças de opressão e repressão, ameaçando, mesmo por dentro, as máquinas revolucionárias, diria o filósofo.

A compreensão dos processos de desterritorialização e reterritorialização no capitalismo é determinante para o entendimento não apenas das questões conceituais implicadas, mas também para a criação de operações poéticas críticas como práticas sociais de resistência que visam cooperar na construção de um efetivo projeto político de liberação dos desejos, dos corpos, da criação e da produção de subjetividade. Portanto, o *espetáculo* é aceitável, *mas na forma da sua negação*; do contrário, reproduzir-se-ia uma operação em que "as imagens existentes não demonstram, senão as mentiras existentes" (DEBORD, 2000, p. 23)⁴²

Continuando nessa linha de raciocínio, as habituais produções artísticas no universo das tecnologias informáticas e computacionais, costumam confinar-se ao *formalismo*, explorando apenas o deslumbramento desencadeado pelo aparato eletrônico/digital, através de *imagens hiperreais*, simuladas, convertidas em matrizes algorítmicas, tratadas em conformidade com as ambições publicitárias do universo da comunicação; sem, no entanto, realizar a crítica do espetacular, veiculado pela indústria cultural, em contexto planetário, com o objetivo de defender seus próprios interesses e os interesses da sociedade capitalista de modo geral. Devido ao panorama de *ausência crítica*, é comum encontrar-se diante do *Produto cultural* em

⁴² Las imágenes existentes no demuestran sino las mentiras existentes. (DEBORD, 2000, p. 23, tradução nossa)

postura contemplativa, em estado passivo, na paralisia do consumo da *visualidade idealizada*, sob *efeito-afeto* do fascínio da fantasia, abandonando a concepção da *Obra* como *crítica teórico-prática*, como *estranhamento dialógico* entre forma e conteúdo. A *Poética* pode ser reduzida, assim, a maneirismos e fórmulas. Eis, o perigo do encantamento: *A Poética Instrumentalizada*.

Para o modelo hegemônico, a automatização é um *processo positivo* de evolução contínua e ilimitada do avanço industrial. Ancorada nessa figura de progresso, a automatização permite a recuperação da mercadoria como um produto *poético invertido* no *gadget*. Dessa maneira, mostra-se um sintoma da transcendência mística com a qual a mercadoria é investida (DEBORD, 1997, § 67). Por outro lado, a inserção dos processos automatizados na produção social provoca crises industriais e trabalhistas, semelhantes às conhecidas nos inícios da Revolução Industrial⁴³, como o desemprego, a terceirização, a adaptação — tanto operária quanto da *cadeia produtiva*, às novas tecnologias. A invenção de nichos de consumo, a partir de necessidades criadas pela indústria para abrir *novos mercados*, é consequência do mesmo aspecto. A IS aborda esta problemática no artigo “Os Situacionistas e a automatização”:

A automatização apresenta, portanto, duas perspectivas opostas: retira do indivíduo toda possibilidade de acrescentar algo pessoal à produção automatizada, que é uma fixação do progresso e, ao mesmo tempo, economiza as energias humanas liberadas em massa das atividades reprodutoras e não criativas. O valor da automatização depende, portanto, dos projetos que a superem e que liberem novas energias em um plano superior. (IS N°1, 1958, p. 23)⁴⁴

Uma parte da resistência cultural e política culpa tanto as ciências quanto as tecnologias, produto do seu desenvolvimento, por uma série de desorientações, afastamentos e abstrações, por exemplo: a alienação humana e o culto fetichista do mercado, os problemas globais de contaminação e o crescimento desigual da sociedade. Nessa acusação, há uma leitura das artes que as coloca como reprodutoras do espetáculo, em conjunção com a mídia e uma *classe dominante*. Além disso, imputa ao artista certo primitivismo e inocência no uso da tecnologia para a *criação per se*, que não supera criticamente a estrutura da qual faz uso.

⁴³ Por isso chamada pós-industrial.

⁴⁴ L'automation possède ainsi deux perspectives opposées: elle enlève à l'individu toute possibilité d'ajouter quoi que ce soit de personnel à la production automatisée qui est une fixation du progrès, et en même temps elle économise des énergies humaines massivement libérées des activités reproductives et non créatives. La valeur de l'automation dépend donc des projets qui la dépassent, et qui dégagent de nouvelles énergies humaines sur un plan supérieur. (IS N°1, 1958, p. 23, tradução nossa)

Já se tem enunciado, aqui, o econômico como potência que se insere, sem limitação, nas esferas humanas. Nesse sentido, compreende-se que, com a instrumentalização das ciências, das artes e da filosofia, a tendência é que a economia, como plenipotência, domine a vida. Também as indústrias, conjuntamente com o Estado, se inclinam a usurpar o trabalho, como mecanismo, para retirar dele o *poético* e trocá-lo pelo *prosaico* “multiplicando pseudojogos banais de bricolagem” (ibid).

Como estratégia da política econômica de mercado, a instrumentalização é um recurso que integra elementos de banalização e de falsa consciência, que se reproduzem nas atividades sociais, precarizando a produção científica e artística para executar seus princípios de livre mercado, sem limite, no horizonte do desejo humano (produzido e subjetivado). Isso leva ao entendimento de como a autonomia, com a qual se distinguia a comunidade científica, tornou-se especialização, facilitando à indústria o emprego da ciência na produção compulsiva de objetos de espírito obsoleto:

Já não se pede à ciência que compreenda o mundo ou o torne melhor. Pede-se que ela justifique instantaneamente tudo o que é feito. Tão estúpida neste terreno quanto em todos os outros, que ela explora com a mais nociva irreflexão, a dominação espetacular derrubou a árvore gigantesca do conhecimento científico com a finalidade única de, dela, talhar uma matraca. (DEBORD, 1997, § XIV)

Qual seria o papel do ativismo cultural e político na superação desse panorama? Para a IS a automatização se desenvolveria quando, ao mesmo tempo, uma perspectiva contrária se abrisse. Esse é o propósito dos coletivos e *artistas* que, atualmente, trabalham nessa direção. Suas atividades promovem condições tanto para realizar uma crítica do virtual quanto para identificar as novas formas do poder, nas quais se transfigurou o comando do espetáculo.

Para o Critical Art Ensemble (CAE), a ideia de virtualidade, implicada na automatização, vem desde os primórdios da cultura ocidental, imanente ao misticismo, criador dos modelos que hoje atuam na base dos processos tecnológicos (2001b, p. 11). O caráter mistificador está presente, atualmente, nas ocultações do exercício do Poder, manifestadas nas instabilidades da *ausência-transcendência*, do *espírito de concorrência* que impregnou o imaginário, desde a carreira espacial à bipolaridade geopolítica⁴⁵ ou mesmo na definição do *mainstream* artístico. O

⁴⁵ Essa bipolaridade política finalizou-se com a queda do muro de Berlim. Após aquilo, impôs-se um pequeno período de unipolaridade, liderado pelos Estados Unidos, que seria substituído, nos

mesmo impulso, que levou toda atividade social a ser medida nesses parâmetros, indicou para os diversos coletivos artísticos e teóricos que, nas sutilezas tecnológicas advindas da automatização e da indústria, o espetáculo havia dinamizado suas técnicas de ocultamento e suas formas invisíveis de opressão, resguardando-as das lutas de oposição que viessem a ser implementadas ou postas à prova.

Assim, distinguem-se uma estratégia e uma tática do Poder, que operam na sociedade espetacular, intrinsecamente relacionadas: **a) A Simulação como estratégia** para criar representações por *imitação*, circunstância em que a instituição do Poder se perde na reprodução da verdade — simular permite poupar recursos, prever comportamentos futuros e avaliar mudanças utilizando *formas virtuais* sem que elas sejam, necessariamente, executadas no real. Aqui jaz também um sentido de *dissuasão*, a simulação traz implícita a capacidade de resposta imediata para se adaptar a fatores que possam influir no processo, pelo que a intimidação torna-se decorrente de qualquer intervenção externa que tenha, como intenção, acessar *seu secreto* (senhas dos dispositivos nucleares e segurança nacional, informação altamente confidencial, controle da rede global de comunicações, recursos corporativos, etc.) **b) A dissimulação como tática** para criar representações por *emulação*, aspecto em que a instituição do Poder se perde na reprodução do falso, que o protege na distração — dissimular permite fazer crer em *algo que não é sendo*. Aqui jaz um sentido de *persuasão*, fazer acreditar por convencimento. A emulação perscruta a imitação para se dissolver no real *aparentando* que é, e procura outra fórmula do *evidente* quando a distração cessa na *revelação* (institucionalidade democrática, concorrência política e empresarial, mídia convencional, publicidade, etc.). O papel, tanto da estratégia quanto da tática do Poder, é o de resguardá-lo na invisibilidade, tornar o seu local verdadeiro inacessível, e proteger a virtualidade da sua *casamata* por meio de um santuário de imagens distrativas. Portanto, a automatização do Poder se dá na execução da sua vontade, de forma remota, sem contar com sua presença; suas referências, na realidade, são simples imitações e emulações *preparadas para o ataque e preparadas para a defesa*.⁴⁶

seguintes anos, por uma multipolaridade, construída por diferentes blocos econômico-políticos como a União Europeia ou os *Bric's*. Para a segunda década do século XXI, estamos migrando de novo a blocos bipolares com o conflito entre a Rússia e os Estados Unidos ou Ocidente/Oriente.

⁴⁶ É usada, parcialmente, a definição de simulação-dissimulação delineada por Baudrillard, no livro "Simulacro e Simulação", na abordagem proposta aqui. Porém, tais definições são retomadas sem a concepção de impossibilidade de acesso ao real, que levaria ao apagamento do conceito de verdade, e sem deixar esses conceitos atrelados, exclusivamente, a uma operação entre signos e símbolos de forma automatizada. A teoria do simulacro de Baudrillard chegaria a ser

A classe ideológico-totalitária no poder é o poder de um mundo invertido: quanto mais forte ela é, mais afirma que não existe, e sua força serve-lhe em primeiro lugar para afirmar sua inexistência. [...] Espalhada por toda parte, a burocracia deve ser a classe invisível à consciência, de modo que toda vida social se torna demente. A organização social da mentira absoluta decorre dessa contradição fundamental. (DEBORD, 1997, § 106)

A IS definiu a efemeridade da arte da Situação, bem como uma tática e uma estratégia para seu resguardo, utilizando operações que procuram garantir a sobrevivência da crítica prática e teórica, tanto ao contrapor esta fugacidade à mercadoria, ação que valida a intensidade do cotidiano, quanto ao protegê-la da recuperação espetacular. Também foi enunciado o apagamento do conceito de Situação do repertório artístico, com a finalidade de sua retomada em um futuro, mas não se deve, com isso, esquecer a mudança que a IS teve para uma postura política mais radical sobre o estudo crítico do espetáculo, que marca a necessidade de aprofundamento na compreensão das suas operações, com a sua *condottiere*, o mercado, objetivando seu uso e sua reocupação por atividades poéticas de resistência, sobre o que o CAE também reivindica:

A velocidade com que as estratégias de subversão são cooptadas indica que a adaptabilidade do poder é muitas vezes subestimada. Contudo, deve-se dar crédito aos que resistem, na medida em que a ação ou o produto subversivo não seja tão rapidamente cooptado e reinventado pela estética burguesa da eficiência quanto esta gostaria. (CAE, 2001b, p. 22)

*Your confusion, my illusion*⁴⁷

Muitos dos exemplos dos quais se parte neste estudo não são obtidos diretamente no campo estrito da Arte, mas da leitura histórica das estratégias militares e das táticas de contestação, seja no seio da IS, dos movimentos posteriores, como o CAE, ou nas diferentes *guerrilhas culturais* que retomam esta luta. Pode parecer que este estudo relega o poético em benefício do político, mas, aqui também cabe destacar que a intenção é evidenciar, na atividade da crítica revolucionária, as propostas para mudar os paradigmas de realidade. Nessa pretensão, subjaz que: por um lado, a Arte cumpre com os requisitos da dialética, pois desenvolve uma Práxis como ação que desencadeia um conhecimento de natureza concreta em oposição à reflexão teórica, ao mesmo

oposta à teoria do espetáculo de Debord, apesar de terem relação por meio do marxismo e da figura de Henri Lefebvre.

⁴⁷ (Tua confusão, minha ilusão) Frase pertencente à música *Atmosphere* de Joy Division, presente no álbum *Closer* de 1979, que resume nessa forma de apropriação feita aqui, o sentido dos parágrafos anteriores. Veja-se <<https://youtu.be/PSH7444zG4O>>, Acessado em 23/10/2016.

tempo em que com isso elabora uma crítica teórica que incita o *paradoxal*, o *devenir*, cujo objetivo é mudar a *realidade*; por outro, a irrupção dessa nova realidade ocasiona uma interferência na ideologia do capitalismo, a qual “[...] apenas transformou policialmente a *percepção*” (DEBORD, 1997, § 105).

Os tipos de enfrentamento entre resistência e *Status Quo*, quase sempre focados em ocupações e extensão territorial, mobilização de exército e armamentos, combates e guerras, têm-se transformado, ao longo dos séculos; nesse interim, informação, contrainformação e comunicação, etc., também são tidos como campos simbólicos e virtuais de enfrentamento, isto fica evidente na invasão comandada pela religião e pensamento ocidental a todos os cantos do planeta. Nesse caso a noção de território tem que ser reavaliada.

A economia e o espetáculo com seu pensamento abstrato ao darem prioridade à reprodução do Capital, mediante incentivo ao consumo e à posse, virtualizaram o trabalho e o tornaram condição *sine qua non* do sentido social da existência: a transcendência divina da alma transformou-se no sonho da transcendência social de classe, e os territórios geográficos do domínio estatal estenderam-se aos territórios informacionais, lugar no qual as bases de dados e os jogos banais da comunicação, replicando cada movimento geográfico, econômico, comunicativo e estético, tornaram-se os vigilantes do comportamento da vida individual e social. Estes, alimentados com as intimidades da vida privada, tornaram-se um poderoso *corpo sem órgãos* (CsO)⁴⁸, a partir do qual contamina-se com uma falsa consciência o mundo real e, por consequência, um sentimento de falsa liberdade passa a operar nos indivíduos, tornando-os superficialmente satisfeitos e profundamente enganados. Assim, vem sendo construída uma pesada *big data* que dissimula o peso das obrigações da existência material enquanto, concomitantemente, engole tudo a seu passo.

As primeiras alternativas de experimentação explícita e autônoma do virtual foram acidentais, realizadas meramente com o intuito de *desviar* as formas

⁴⁸ O CAE retoma este conceito de Artaud e Deleuze, mas para explicar o corpo eletrônico, representação virtual feita dos dados do sujeito orgânico num corpo pós-biológico/virtual. Na crítica feita nessa tese, o CsO serve como figura para representar a construção com a qual o sujeito orgânico se transfigura na virtualidade, trasladando aspectos de sua identidade subjetiva ao ciberespaço. Nesta operação, como será tratado na segunda parte desse capítulo, a fluidez característica do CsO, tomada como libertação da produção em Deleuze, no CAE, é a libertação através do controle de nossas próprias imagens — jogar com as tecnomatrizes, porém, representa, também, o controle da produção de subjetividade por parte do Estado-Corporação, que se alimenta dessa informação.

computacionais existentes. Muitas delas, sem intenção operacional poética ou de enfrentamento tático-estratégico à estrutura tecnológica, visava apenas provocar a *inquiétude*. Interessados em experimentar e expandir as possibilidades que a tecnologia fornecia, grupos de estudantes de informática do MIT se juntaram no Tech Model Railroad Club (TMRC) e manipularam diretamente os computadores e os códigos para superar suas capacidades; é ali que nasce o termo *hacker*⁴⁹. Em 1959, o MIT criou o curso de Ciências da Computação, que impulsionou as experimentações do grupo.

Mas esse aspecto científico, paralelamente, ia atrelado à proposta de *ligar todo o sistema*, um interesse que tinha raízes profundas na ideia de *Memex*⁵⁰ [fig. 15], feita por Vannevar Bush⁵¹ em 1945, e na proposta da *Rede Galáctica* de Licklider na BBN⁵² em 1962. Esta última iria ser apoiada por setores industriais e militares norte-americanos e ingleses para criar meios de comunicação que sobrevivessem a uma guerra nuclear. Assim, em 1967 juntaram-se os grupos de pesquisa acadêmica que constituíram o *Advanced Research Projects Agency Network (ARPAnet)*⁵³ [fig. 16 - 17], interligando três áreas primordiais (desenvolvidas paralelamente): a rede militar - Rand Corporation (EUA), a rede comercial pelo NPL⁵⁴ (Inglaterra) e a rede científica pela *CYCLADES*⁵⁵ (França). A *ARPAnet* eliminava a possibilidade de uma perda de comunicações ante um eventual ataque, vinculando as diferentes pesquisas sobre transmissão e gestão de dados em rede com processos informáticos e descentralização da informação.

⁴⁹ *Hacker* é um termo que deriva do verbo inglês *hack*, que significa “cortar grosseiramente” ou, como substantivo, tem o significado de “gambiarra”. Foi adotado pelos programadores para designar a experimentação ética das possibilidades abertas pela informática, de difundir o livre conhecimento que advém dessa prática. Da mesma maneira, denomina aos ativistas culturais e políticos cujo trabalho dedica-se a revelar informação corporativa e estatal com a finalidade de evidenciar a manipulação midiática e ajudar em causas sociais. É relacionada com o ciberterrorismo, vinculação que tem, como objetivo, criminalizar esta prática, assim confundida com o termo *cracker*, o qual designa programadores que causam danos às bases de dados, para roubar informação vital e vender a terceiros, ou por simples diversão.

⁵⁰ Este acrônimo nas distintas fontes aparece significando *Memory + Index*, mais relacionado aos aspetos de navegação e busca, ou *Memory + Extender*, entendida mais como uma extensão tecnológica da mente, esta última acepção é a definida por Vannevar Bush.

⁵¹ Tido como o “Patrono das Ciências” nos EUA, conhecido, tanto como um dos responsáveis pelo investimento militar na pesquisa científica, quanto por suas ideias de centralizar a produção tecnológica para a proteção geopolítica e a segurança econômica do país.

⁵² *Bolt Beranek & Bauman Technologies*, contratistas do Departamento de Defesa dos Estados Unidos.

⁵³ Criada pelo DARPA (Defense Advanced Research Project Agency) a *ARPAnet* (Advanced Research Projects Agency Network) seria considerada a origem da Internet. Veja-se <<https://youtu.be/ZNpczzlsnLU>> Acessado em 27/10/2016.

⁵⁴ *National Physical Laboratory*.

⁵⁵ Do *Institute de Recherche d’Informatique et d’Automatique*.

Figura 15. Ilustração de Memex.

Figura 16. Expansão da estrutura de ARPAnet. 1969-1977.

Figura 17. ARPAnet. Mapa lógico.

Em 1970, outra empresa desse tipo estava sendo criada pelo governo progressista do Chile, liderado por Salvador Allende. Sob o comando do engenheiro Fernando Flores, nomeado Diretor Geral Técnico da *CORFO*⁵⁶, teve início o desenvolvimento de um sistema tecnológico para gerir os recursos estatais, como as indústrias, minas e demais empresas nacionais. O projeto, chamado *Cybersyn*⁵⁷ ou *Synco*⁵⁸, para o qual *Stafford Beer*⁵⁹, como especialista em cibernética operacional, foi convidado a participar, pretendia conectar uma *Sala de Operações* a todas as empresas nacionalizadas para que se pudesse monitorar sua produção e problemas em tempo real. As empresas se comunicavam com a *Sala de Operações* e desde aí se conseguia saber o estado da produção. Fortemente influenciado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, Beer pretendia implantar sua teoria do *Viable System Model* (VSM - Modelo de Sistemas Viáveis, em português): assim como o cérebro toma a maior parte das decisões importantes e não controla tudo; um sistema viável deve estar composto por partes com alto grau de autonomia. Sua ideia era implantar na sociedade um sistema nervoso eletrônico, de forma que todos os seus componentes estivessem ligados entre si por uma rede de comunicação nacional. O programa, que baseava-se em modelos biológicos, como o sistema neural e de controle, tinha funcionamento descentralizado e antiburocrático, que permitia a participação da classe trabalhadora.

Beer entendeu que a finalidade do Governo, contrário ao modelo centralista soviético, não era a de vigilância dos cidadãos, mas a gestão dos recursos nacionais por um lado e o empoderamento dos trabalhadores para a tomada de decisões, por outro. (BECKETT, 2003):

Uma vez Allende ganhou familiaridade com a mecânica do modelo de Beer, começou a reforçar os aspectos políticos do projeto e insistiu que o sistema fosse de maneira “descentralizada, com participação operária e antiburocrática”. Quando Beer, finalmente, chegou ao nível superior de sua hierarquia sistemática, lugar no modelo que Beer tinha reservado para o próprio Allende, o presidente recostou-se na cadeira e disse: “por último, *el Pueblo*”. (MILLER, 2002, p. 3).⁶⁰

⁵⁶ Corporação para o Fomento da Produção de Chile.

⁵⁷ *Sinergia Cibernética*.

⁵⁸ *Sistema de Informação e Controle*.

⁵⁹ Stafford Beer tornou-se uma referência importante tanto para variados artistas, entre eles Brian Eno e David Bowie, quanto para políticos como Tony Blair. Apesar de ser elogiado por Friedrich Hayek ao conceber a ideia de uma fábrica cibernética, este economista, da Escola Austríaca, com quem tinha contato, criticou-o por sua visão de planejamento, que incluía os trabalhadores interativamente no processo. Hayek se tornou apoiador e consultor das políticas econômicas de Pinochet durante sua ditadura.

⁶⁰ Once Allende gained a familiarity with the mechanics of Beer's model, he began to reinforce the

A participação mais profunda de Beer no projeto estava vinculada à gestão do trabalho apoiado pela tecnologia. Sua percepção das empresas e dos Estados como *homeostatos*, levou-o a visualizá-los como maquinarias autônomas, que se autorregulavam, adaptando seu comportamento e produção aos diferentes fatores externos, por meio da cibernética, nesse sentido “Todo mundo ia ganhar a partir dos computadores: os trabalhadores iriam desfrutar de mais autonomia, enquanto os gerentes iriam encontrar mais tempo para o planejamento a longo prazo. Para Allende, este era um bom socialismo. Para Beer, esta era boa cibernética.” (MOROZOV, 2014) ⁶¹ [fig. 18]

A Cybersyn entrou parcialmente em operação para fazer frente a uma greve apoiada pela CIA e por setores conservadores chilenos. A rede de 500 telex instalados em diferentes pontos de produção no país enviava informação sobre a escassez de produtos básicos ao centro de operações *Opsroom* [fig. 19 - 20], localizado em Santiago. A equipe integrada por engenheiros, *designers gráficos*⁶² e economistas, organizava a distribuição de provisões segundo as necessidades mais urgentes e, trabalhando desse modo, em rede interativa, conseguiram dissipar a crise. Apesar de ter sido possível comprovar a sua eficácia, esse foi o único triunfo do projeto (ibid). Os problemas da economia chilena na recessão, provocada pelo boicote das agências de segurança dos Estados Unidos, principalmente, não permitiram pôr em marcha outras fases do programa, tais como a avaliação da opinião pública, aliás, mais exatamente, a medição do fator de “felicidade” da população a partir do projeto *CyberFolks*, baseado em um dispositivo chamado *algedonic*⁶³, usado para interagir com os cidadãos e que “poderia medir em bruto as reações de prazer ou dor para mostrar se as políticas do governo estavam funcionando” (MOROZOV, 2014) ⁶⁴. A estocada final se daria com o golpe de 11 de setembro de 1973, em que os militares, ao desdenharem do projeto por considerá-lo aberto e igualitário, desmantelaram a *Cybersyn* completamente. (BECKETT, 2003)

political aspects of the project and insisted that the system behave in a “decentralizing, worker-participative. and antibureaucratic manner.,, When Beer finally reached the top level of his systematic hierarchy the place in the model Beer had reserved for Allende himself, the president leaned back in his chair and said, “At last, *el pueblo*”. (MILLER, 2002, p. 3, tradução nossa).

⁶¹ Everyone would gain from computers: workers would enjoy more autonomy while managers would find the time for long-term planning. For Allende, this was good socialism. For Beer, this was good cybernetics. (MOROZOV, 2014, tradução nossa)

⁶² Equipe formada só de mulheres.

⁶³ Acrônimo das palavras gregas *algos* (dor) e *hedonic* (prazer).

⁶⁴ [...] would measure only raw pleasure-or-pain reactions to show whether government policies were working. (MOROZOV, 2014, tradução nossa)

Figura 18. Esquema de planejamento e fluxo de informação da Cybersyn.

Figura 19. Opsroom. Sala de operações da Cybersyn.

Figura 20. Interfaces da Cybersync.

Nas duas perspectivas sobre automatização e redes exemplificadas anteriormente, encontram-se elementos comuns, entre os quais cabe destacar: a comunicação imediata entre usuários e grupos; a gestão, organização e descentralização da produção; o arquivamento de informação e o acesso à mesma através de bases de dados; a visualização infográfica de dados estatísticos, a comunicação não linear e multidirecional; a programação automática de tarefas e o emprego de recursos; a criação de protocolos de comunicação por pacotes, entre outros. Aqui, deve-se destacar, porém, as diferenças e oposições que têm com as outras redes; enquanto a *ARPAnet*, concebida como *sistema de defesa*, preocupou-se com a pesquisa em comunicações militares, com a blindagem dos dados e com o empenho por centralizar informações confidenciais de interesse estratégico; a *SYNCO*, concebida como um *sistema de gestão*, interessou-se pela descentralização da comunicação, pela interação com a população, principalmente com os operários, pela gestão igualitária dos recursos estatais e por uma postura anti-hierárquica de comunicações. No que se refere a essas duas concepções de virtualidade e rede, a Internet possui ambas que complementam, dessa forma, o espetáculo integrado.

As pesquisas da *ARPAnet* definiriam a estrutura tecnológica do que hoje chamamos de *Internet*, os **DNS's**⁶⁵, o e-mail e os *IRC*⁶⁶, p. e.; em 1983; justamente um ano depois de se terem consolidado os protocolos de comunicação cliente/servidor TCP/IP⁶⁷, base da internet hoje, o Departamento de Defesa dos Estados Unidos migrou para sua própria rede, chamada **MILNET**⁶⁸, com seu protocolo exclusivo, o *NIPRNET*⁶⁹, e navega, a partir dali, no *secreto*.

Foi em 1990 que, na rede do *CERN*⁷⁰, Tim Berners-Lee pôs em funcionamento o protocolo *HTTP*⁷¹, que daria passo ao *World Wide Web* (www), popularizando o acesso às redes cliente/servidor. O politicamente interessante na proposta de Berners-Lee é o caráter democrático que ela carrega: ao ser *não proprietária*, permite, portanto, que o usuário tenha a possibilidade de criar servidores e clientes livres de licença. Berners-Lee opôs-se ao uso de domínios *.mobi* porque este restringiria a navegação

⁶⁵ Domain Name System.

⁶⁶ Internet Relay Chat.

⁶⁷ Transmission Control Protocol/Internet Protocol.

⁶⁸ Military Network.

⁶⁹ Non-Classified Internet Protocol Router Network.

⁷⁰ Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire.

⁷¹ Hypertext Transfer Protocol.

a celulares, e concordou que os nomes de domínio deveriam ser recurso público. Mas sabemos, como se torna *evidente*, que, nos dias de hoje, outra é a história.

Conforme até este ponto de exposição, pode-se deduzir que *rede* não é *uma*, mas um entretecido de diferentes propostas de comunicação que, ao standardizar seus protocolos, dá forma à Internet como a Rede das Redes. Essa justaposição de cabos, endereços, *intercâmbios*, clientes e servidores delineia um *ambiente* caracterizado pelo desdobramento: **a) o material: a infraestrutura** (rede de fibra ótica, servidores, satélites, fontes de energia, dispositivos, etc.) [fig. 21-22], que se pode definir como localidades, o espaço físico; **b) o meta-material: a superestrutura** (informação, dados, código, intercâmbio e troca eletrônica, automatismos e interações humano-máquina/máquina-máquina) [fig. 23], que se pode definir como uma *a-localidade* enquanto *virtual*, o *Ciberespaço*.

Uma alucinação consensual vivenciada diariamente por bilhões de operadores autorizados, em todas as nações, por crianças que estão aprendendo conceitos matemáticos... uma representação gráfica de dados abstraídos dos bancos de todos os computadores do sistema humano. Uma complexidade impensável. Linhas de luz alinhadas no não espaço da mente, aglomerados e constelações de dados. Como luzes da cidade, afastando-se... (GIBSON, 2014, p.83)

Definindo o espaço virtual nesses termos, com suas novas complexidades, também se define um *Novo Teatro de Operações* como um campo de teoria e práxis crítica que tem na *a-localidade* um recurso tanto estratégico quanto tático. O *Ciberespaço*, *a-localidade* que surge com as propriedades meta-materiais flutuando sobre a realidade concreta, como um *repositório expandido* do mundo real, (devido à digitalização em massa da produção humana), torna-se seu duplo, mas essa existência carregada de energia potencial, portanto, metaestável por natureza, é virtual e quando se atualiza modifica o campo do vivido e do espaço físico, onde as relações sociais se estabelecem. Já em 1982, enxergava-se essa situação entre sujeitos mediados por interação tecnológica, a *interação social conflituosa*:

[...] os grupos de trabalho mediados por computador podem ser desorganizados, democráticos, sem restrições, e talvez mais criativos que os grupos de comunicação mais tradicional; eles podem ter dificuldade em chegar a um consenso, se a resposta “correta” não for óbvia; eles podem não funcionar para tomar decisões rápidas tranquilamente. Quais podem ser os resultados de grupos reais que têm que lidar com tarefas técnicas, políticas e organizacionais? Em última instância pode depender dos relacionamentos existentes.

Figura 21. Rede de fibra ótica. <http://www.submarinecablemap.com/>

Figura 22. Rede de satélites em órbita.

Figura 23. Mapa da atividade na Internet. <http://internet-map.net/>

Em grupos ligados por computador, cujos membros estejam descontentes e em conflito um com o outro, o comportamento impessoal pode tender a polarizá-los, exacerbar a agressividade e causar atribuições negativas para os outros. (KISLER; SIEGEL; MCGUIRE, 1984, p. 1125)⁷²

A obra *Good Morning Mr. Orwell*, de Nam June Paik [fig. 24], realizada em 1984, torna evidentes para os artistas e, principalmente, para o público, várias das características descritas acima. Sendo uma das primeiras obras a fazer um uso amplo da rede mundial de telecomunicações, une várias regiões do planeta com intervenções de videoarte, música experimental e diálogo poético em um espaço que foi colonizado, desde o início, pelo corporativo e estatal. Assim, também mostra, por um lado, a *infraestrutura* de transmissão via satélite, os limites técnicos e os erros característicos da experimentação com dispositivos e tecnologias e, por outro lado, a *superestrutura*, a imagem experimental, a informação submetida a uma estrutura poética, a mediação tecnológica, a união da cultura popular e da erudita. E, diante de tudo, de forma tácita, como o sugere o nome e o ano de transmissão, expõe a onipresença da *mass media*, que paira sobre a chamada sociedade globalizada; na entrevista com Eduardo Kac, Paik, em termos um pouco McLuhanianos, disse:

Hoje, as novas tecnologias podem ser usadas na arte de duas formas básicas: nas artes plásticas e nas artes aplicadas. As Belas Artes são arte por amor à arte, na qual identifico uma espécie de extensão da arte conceitual, segundo a qual o conceito é o contexto e o contexto é o conceito. O contexto é o conteúdo; O conteúdo é o contexto. Isto significa que as artes plásticas sempre estiveram interessadas num novo horizonte de possibilidades. (PAIK, 1988)⁷³

A obra de Paik apenas explicita as possibilidades inerentes às redes de comunicação e às operações poético-tecnológicas. Não se trata de uma tomada de assalto, já que está mediada pelos centros de controle da Arte, como o Centro George Pompidou,

⁷² [...] computer-mediated groups might be disorganized, democratic, unrestrained, and perhaps more creative than groups communicating more traditionally; they might have trouble reaching consensus if the "correct" answer is not obvious; they might not operate as cool, fast decision makers. What might be the outcome for real groups that have to deal with technical, political, and organizational tasks? Ultimately, it might depend on existing relationships. In computer-linked groups whose members are discontented and in conflict with one another, impersonal behavior might tend to polarize members, exacerbate aggressiveness, and cause negative attributions to others. (KISLER; SIEGEL; MCGUIRE, 1984, p. 1125, tradução nossa)

⁷³ Today, new technologies can be used in art in two basic ways: in the fine arts and in the applied arts. Fine art is art for art's sake, in which I identify a kind of extension of conceptual art, according to which the concept is the context and the context is the concept. The context is the content; the content is the context. This means that the fine arts have always been interested in the new horizons of possibilities. (PAIK, 1988, tradução nossa)

Figura 24. Good Morning Mr. Orwell. Nam June Paik. 1984. Transmissão entre os Estados Unidos e a França.

Figura 25. Barbie Liberation Organization. RTMark. 1989.

mas é uma das primeiras obras que descrevem essa nova geografia. A procura de meios de resistência leva, novamente, à *simulação* e à cultura *Hacker*.

Um dado que aparece, aqui, é a intrínseca união, apesar da sua aparente separação, entre o espaço e o ciberespaço, em que são integrados a produção humana, o trabalho e sua reprodução, as extensões do Poder e sua onipresença, na interação, cada vez mais alta, entre a sociedade e as máquinas. Nesse sentido, pode-se lembrar da proposta de RTMark, que oferecia entre 300 a 500 dólares a operários, ou mesmo a usuários, das fábricas de brinquedos, para alterar as Barbies com dispositivos que reproduziam mensagens pré-gravadas, de caráter estereotipado (As matemáticas são difíceis!, amo ir às compras!) e trocá-las pelo do G.I Joes e vice-versa, inserindo os brinquedos, subsequentemente, de novo no mercado, para o que ofereceriam uma guia detalhada. Essa ação, chamada *Barbie Liberation Organization* (BLO) [fig. 25]⁷⁴, rememora aos *luddistas*⁷⁵ do século XIX e as operações poéticas do desvio situacionista. O hacker demonstra, assim, que seu trabalho subversivo não se encontra somente relacionado com linguagens e código informático, mas com a alteração das linguagens semiótica e cultural. Esse tipo de desvio é conhecido como *Culture Jamming* e interfere nas redes corporativas da mercadoria e sua *semiótica*, manipulando, também, os dispositivos eletrônicos *proprietário*.

Cabe destacar que o CAE aposta mais em intervenções descentralizadas já que, em sua crítica, as formas massivas de contestação estão consideradas fracassadas, e a ação de guerrilha cultural está mais vinculada à autonomia, cuja dinâmica permite a multiplicação de trajetórias e táticas. O grupo também opta por apoiar estratégias de oposição direta, não se restringindo somente a um desvio da informação midiática. Assim, aponta para ações sobre os territórios informacionais, tais como os bloqueios de informação corporativa, como acontece com os *site-in virtuais*⁷⁶, *pranks*⁷⁷ e os ataques *DDoS*⁷⁸, como no caso de *Etoy vs. Etoys* [fig. 26], ou a ocupação de servidores

⁷⁴ Veja-se <https://youtu.be/OVT4T7OR3iQ> Acessado em 28/10/2016.

⁷⁵ O Luddismo foi um dos primeiros movimentos operários a surgirem no começo da Revolução Industrial, cuja tática era a destruição das máquinas nas fábricas onde se trabalhava sob péssimas condições. Neste caso, o atentado não se faz na infraestrutura física da indústria, mas na superestrutura de representação, um desvio da veiculação ideológica da mercadoria.

⁷⁶ A tática de piquete, o bloqueio físico de prédios para impedir a normalidade na produção, no ciberespaço, traduz-se no bloqueio da transmissão e interação da comunicação corporativa e estatal, impedindo o acesso a bases de dados e sites que os representam no corpo das relações públicas.

⁷⁷ Definido como paródia, brincadeira ou farsa, é a veiculação de notícias falsas que procuram conscientizar sobre fatos verdadeiros, usando a emulação e tornando visível a simulação do poder.

⁷⁸ Distributed Denial-of-Service attack (Negação Distribuída de Serviços).

Figura 26. Toywar: Etoy vs Etoys. RTmak. 2000.

Figura 27. Andy Bichlbaum (Yes Men) como “Jude Finisterra” em entrevista para BBC (2004) sobre a responsabilidade da Union Carbide no desastre químico em Bhopal, Índia, em 1984.

de sítios *web* e as simulações de *sites* corporativos, como o realizado na OMC⁷⁹ por Yes Men. Este, infiltrou um falso *spokerman* da empresa DOW chemical em uma entrevista para a BBC, o que sairia muito caro à Companhia [fig. 27]⁸⁰. O CAE propõe, assim, formas para alcançar o nível da simulação e atacá-lo, essa operação confronta o Poder onde ele se oculta.

Como se falou anteriormente, a estratégia da simulação, que é ostentada pelo Poder, reage a qualquer ataque com a dissuasão. Aqui, é onde os exemplos de radicalidade das operações poéticas começam a dar sinais de posteriores reestruturações dos processos criativos de contestação.

Nesse sentido, a *Transborder Immigrant Tool* (TBT) [fig. 29-30]⁸¹ é um dos exemplos mais destacados da arte eletrônica tanto pelo nível de contestação quanto pela repressão estatal de que foram alvo; a TBT segue o legado da obra *La region de los pantalones transfonterizos* (2004) [fig. 28] de Torolab — que aborda questões sobre imigração, fronteira e vigilância a partir de acontecimentos estéticos, e faz uma crítica política aberta, ressaltando características encontradas em obras como *BorderXing* (2002), de Heath Bunting⁸² e Kayle Brandon [fig. 31]. Foi em 2007 que o Electronic Disturbance Theater (EDT), grupo de ativistas, artistas e professores de arte eletrônica, criaram a TBT, um dispositivo que vinculava tecnologia celular e GPS, para a geolocalização de reservas de água potável na fronteira México-Estados Unidos, com o objetivo de proporcionar recursos tecnológicos aos imigrantes ilegais para sua sobrevivência na travessia, acompanhando-os com áudios poéticos. O projeto recebeu total atenção do setor republicano do Congresso Estadunidense e da Agência de Cibercrimes que, com a ajuda da UCSD⁸³, começou a perseguir e espionar o grupo, obrigando-os a pagar uma multa de US\$ 5600 (US\$5000 estipulados como mínimo pago pelo crime e US\$600 por executar um cibercrime com a performance) (RODRIGUEZ, 2012); os protestos por parte da comunidade acadêmica e a visibilidade

⁷⁹ Organização Mundial do Comércio.

⁸⁰ Em 2004, comemorando 20 anos do desastre de contaminação química na Índia, depois de um vazamento de 40 toneladas de gases tóxicos que matou 3000 pessoas e atingiu uma população de 500000 em Bhopal, os Yes Men se apresentaram como representantes da DOW chemical, atual dona da Union Carbide, prometendo liquidar a empresa para pagar 12 bilhões de dólares às vítimas. Apesar de serem desmentidos, duas horas depois da entrevista, a DOW se desvalorizou 23% na bolsa de valores, perdendo um total de dois bilhões de dólares. Veja-se <<https://youtu.be/LiWlvBro9eI>> Acessado em 27/10/2016.

⁸¹ Veja-se <<https://vimeo.com/6109723>>, acessado 23/10/2016.

⁸² “Nós nos consideramos combatentes. O artista não se limita só a observar. Não é só a percepção da realidade o que está ao alcance de todos, mas a realidade mesma”

⁸³ University of California, San Diego.

Figura 28. La región de los pantalones transfronterizos. Torolab. 2004-2005.

Figura 29. Interface da TBT.

Figura 30. Pôster de divulgação do projeto TBT para descarga e instalação.

Figura 31. BorderXing. Heath Bunting e Kayle Brandon. 2002. Veja-se <<http://rational.org/borderxing/>> Acessado em 30/10/2016

que teve o caso evitaram maiores repercussões sobre o grupo. A TBT era considerada tão ameaçadora que o jornalista Gleen Beck denominou-a como um projeto em que “a poesia neste sistema destruirá a fronteira e a nação”⁸⁴.

Essas forças de contestação aumentaram, com os anos, e muitos desses exemplos percorreram o imaginário, alimentando as possibilidades tecnológicas de subversão poético-política, que se radicalizaram tanto quanto as respostas em oposição. Aaron Swartz, o jovem gênio co-criador do RSS⁸⁵ e do Creative Commons (CC), levado por um desejo de liberar a informação para todos, criou formas para descarregar, através da rede do MIT, papers científicos da corporação *Jstor*, que concentra e privatiza o mercado de divulgação científica. A pretensão de Swartz era distribuir essa informação para o domínio público e científico. O governo estadunidense abriu um intenso processo contra ele, envolvendo as agências de segurança, o aparelho jurídico e o MIT, que exerceram tanta pressão até que, em 11 de janeiro de 2013, Swartz foi encontrado morto no seu apartamento, em um aparente suicídio; os vários processos por cibercrime, que acumulavam naquele momento 50 anos de prisão e uma multa de US\$ 1 milhão de dólares, foram retirados dias depois da fatídica morte.

Esse exemplo, junto ao de Wikileaks, com Julian Assange, e o vazamento de informação da NSA, por parte de Edward Snowden e Chelsea Manning⁸⁶, são provas indiscutíveis da forma dissuasiva com a qual a estratégia de simulação atinge pessoas e coletivos que, de maneira independente ou associada, tentam acessar o território onde o Poder se efetiva.

Não se pode, ainda, adentrar na discussão da Matriz performativa do CAE e dos desdobramentos da Situação sem antes falar sobre um dos danos colaterais desse contexto, no qual a imagem espetaculoísta constrói às corporações e aos Estados: o impacto sobre o público e seus desejos. O caráter opositor do ativismo poético, que torna evidente as ações do Poder, como se tem visto, é provocador e importante, mas a capacidade do Espetáculo em *recuperar* qualquer contradição ainda é insuperável,

⁸⁴ “The poetry on this system will destroy the border and the nation.” Veja-se <<http://post.thing.net/taxonomy/term/3007>> Acessado em 28/10/2016.

⁸⁵ *Rich Site Summary* ou *Reach Simple Syndication*. Conhecido subconjunto XML para informar as atualizações de notícias.

⁸⁶ Antes, Edward Manning, analista do Exército Norte-americano revelou 700000 documentos confidenciais, através de Wikileaks. Hoje, Manning condenada a 35 anos de prisão, foi libertada por autorização de Obama em 2017. Veja-se uma das primeiras informações reveladas em <<https://youtu.be/5rXPrfnU3G0>> Acessado em 17/08/2016.

porque retém a percepção e dizima, dessa forma, qualquer ação crítica individual ou coletiva. Necessita-se, então, de um retorno aos mapas do território ciberespacial.

Na figura 23 e na ampliação seguinte [fig. 32], referentes ao mapa da superestrutura da Internet, as *a-localidades* são *ciber-geo-referenciadas* pela quantidade de fluxos e conteúdos veiculados pelos *interatores*, cujas interações terminam por circunscrevê-los no nodo que habitam. Esses nodos, como *constelações*, representam as ações dos internautas em grupos *fechados* de navegação, cujos tamanhos⁸⁷ expressam *quantidades* de usuários, fluxos e big data; assim, o Google comanda o mapa, junto ao Youtube, o Facebook, o Yahoo e o Live, que lhes seguem respectivamente, como as corporações que mais concentram *big data*, interações e interatores [fig. 33]. O mapa reflete a antítese do que era a proposta da Internet: *aberta e disponível para todos*; a internet seguiu pelo caminho contrário, hierarquizou-se, centralizou a informação corporativamente, e confinou a navegação a algo menos livre, a uma canoagem em linhas de ida e volta em uma raia olímpica, enfim, os espectadores, moldados pela ambiência da *rotina*, reproduzem-na com *prazer*. Segundo Vagner Diniz, gerente de *w3c Brasil*:

Desta forma, tudo passa a conversar e a convergir para um determinado servidor de dados. E assim são criados os jardins murados: o fato de que as pessoas não podem usar os dados que lhes pertencem em outras aplicações, só nas que as empresas determinam, é uma consequência da centralização da web. (CANTO, 2016)

Os primeiros conceitos de Espetáculo descritos pela IS auxiliam, aqui, na compreensão dos modelos de rede que se apresentam hoje. Por um lado, o modelo que foi descrito anteriormente, desenvolvido no seio da sociedade ocidental e amparado na figura da Corporação, faz parte do *espetacular difuso*, já que mostra variadas opções de plataformas de compartilhamento, incompatíveis umas com as outras, justificando, assim, a concorrência corporativa e a *escolha*. Cada rede social, na dualidade mercado/produto, detentora do poder de *gerenciar as metadatas* dos usuários como *forma-mercadoria*, disputa-as entre si e, subsequentemente, vende-as a Companhias, que procuram impulsionar seu branding, ou a Estados, que procuram impulsionar formas novas de controle e vigilância.

Por outro lado, há o modelo que está sendo instaurado pelo Partido Comunista Chinês, que proibiu o uso das redes ocidentais no seu território e, em contrapartida,

⁸⁷ A cor representa os países, nesse caso os EUA, em azul, encabeça.

Figura 32. Detalhe do mapa da Internet. <http://internet-map.net/>

Figura 33. Da direita para a esquerda: Presidente Obama, Steve Jobs (CEO Apple), Steve Westly (Westly Group), Ann Doerr (esposa do anfitrião), Eric Smith (CEO Google), Art Levinson (Chefe Genentech), John Chambers (CEO Cisco System), John Doerr (Anfitrião, Kleiner Perkins Caufield & Byers), Larry Ellison (CEO Oracle), Reed Hastings (CEO Netflix), John Hennessy (Presidente da Stanford University), Carol Bartz (Presidente de Yahoo), Dick Costolo (CEO Twitter), Desconhecido, Mark Zuckerberg (CEO e Fundador de Facebook). Fevereiro 2011. FONTE: THE WHITE HOUSE.

está criando as suas próprias e absorvendo as existentes. Na nova rede, esperada para 2020, pretende-se atribuir uma classificação por pontos de crédito social, avaliando o comportamento positivo (ou negativo) dos usuários (DENYER, 2016). O governo chinês está construindo este modelo baseado na compatibilidade das distintas funcionalidades da rede, ou seja, os mecanismos de busca, vídeo, microblog, geolocalização e rede social estarão em um lugar só, portanto, a compatibilidade das plataformas torna-se uma forma de controle do Estado (informação, localização, gostos e comércio dos usuários, histórico clínico, etc.). Tal procedimento anula a disputa pela forma-mercadoria do usuário, característica da concorrência, deixando-a reduzida a uma representação mediada por um Estado que a gerencia. Este modelo faz mais analogia à forma do espetacular concentrado. Com esse panorama de base, Peter Sunde, fundador do Pirate Bay, disse a respeito da Internet:

“deu totalmente errado”. “Não sou pessimista, sou realista. Nós criamos a melhor infraestrutura, descentralizada, e a primeira coisa que fizemos foi construir um sistema super centralizado sobre ela, o que é muito bizarro. Depois, centralizamos tudo nas mãos de algumas companhias em um só país, que não tem um histórico de bondade [se referindo aos EUA] com qualquer um que esteja além de suas fronteiras” (SUNDE, 2015)

A culpa não só recai na dupla Estado-Corporação, mas também no público, que aceitou silenciosamente esses recursos, devido a distintas circunstâncias, entre elas o desconhecimento de ferramentas de programação, que decorre de certo *analfabetismo tecnológico*, e também o fascínio contemplativo de se sentir produtor de informação e opinião. Emily Canto disse, no seu artigo para a Intel, “Veja bem, não é culpa da internet, mas sim do uso que está sendo feito, seja por governos, empresas, ou até mesmo pelos usuários” (2016).

A *utopia* da Internet como espaço democrático duraria pouco tempo e, hoje em dia, com a proliferação das formas corporativas de interação social, pode-se ver um novo tipo de conflito entre as formas libertárias de ciberativismo e autogestão, atreladas ao livre conhecimento, e a expansão estatal-corporativa, atrelada a uma ampla vigilância e cooptação de dados da população. A sociedade torna-se refém da ideologia espetacular ao ser exposta, ininterruptamente, à informação extremamente manipulada e recortada; a comunicação social impõe o *conhecimento invertido* da *pseudoteoria da opinião*, onde o internauta constrói sua realidade a partir de fragmentos das realidades compartilhadas por outros usuários, os fatos não passam de ser ardis,

falácias lógicas que alimentam a opinião, a *navegação* deixa de existir, sendo substituída pelo *passar* do olhar em um lugar concentrado. Nesta *distopia*, tudo o que se diz é *verdade*, Umberto Eco alertou, sobre isso: “A mídia social dá o direito de discorrer a uma legião de idiotas que primeiro falavam apenas no bar, depois de uma taça de vinho, sem prejudicar a comunidade. Eles eram rapidamente silenciados, mas agora eles têm o mesmo direito de falar de um prêmio Nobel. É a invasão dos insensatos.” (ECO, 2015)⁸⁸

A *Situação Construída* tem um importante desafio nesse contexto. No início da Internet, a *navegação à vontade* era a forma de viajar pelos dados, criando caminhos e labirintos hipertextuais numa deriva eletrônica, o *derivante-radicante*⁸⁹, ou ciber-psicogeógrafo, unia produtor-consumidor em uma alternativa viável frente às categorias de produção, separadas no capitalismo. Isto se dava com a criação de blogs pessoais, tutoriais, canais de comunicação independente, criação de bases de dados compartilhadas, coletivos, etc., com o que se fundavam espaços virtuais de encontro. Assim, a *Situação* se apresentava propícia para a organização coletiva dos *espaços cibernéticos*, os quais superavam os geográficos/físicos no que se referia a noções de Estado, distância, produção e interação, e, dessa forma, puderam ser entendidos como lugares para desenvolver a *Situação Construída*, possibilitando aos interatores perderem-se na navegação para encontrar formas de interação em um “nível superior”: “Os Situacionistas não são cosmopolitas. São *cosmonautas*. Ousam lançar-se a espaços desconhecidos para construir neles zonas habitáveis para homens não simplificados e irreduzíveis. Nossa pátria está no tempo (no possível de cada época). É móvel.” (IS N° 8, 1963, p. 59)⁹⁰

Hoje, o ciberespaço, constrito pelo estatal-corporativo, fabrica seres redutíveis e simplificados, a partir de uma economia que “[...] está em contato direto com a fabricação dos hábitos e manipula pessoas sem desejos, e lhes expulsa seu

⁸⁸ I social media danno diritto di parola a legioni di imbecilli che prima parlavano solo al bar dopo un bicchiere di vino, senza danneggiare la collettività. Venivano subito messi a tacere, mentre ora hanno lo stesso diritto di parola di un Premio Nobel. È l'invasione degli imbecilli (ECO, 2015, tradução nossa)

⁸⁹ Com o conceito de Radicante, extraído da botânica, Bourriaud define a característica errante e de intercâmbio dos artistas atuais, cuja poética está em permanente mutação, contrapondo-se ao caráter radical, central e impositivo da arte moderna.

⁹⁰ Les situationnistes ne sont pas cosmopolites. Ils sont des *cosmonautes*. Ils osent se lancer dans des espaces inconnus, pour y construire des îlots habitables pour des hommes non réduits et irréductibles. Notre patrie est dans le temps (dans le possible de cette époque). Elle est mouvante. (IS N° 8, 1963, p. 59, tradução nossa)

desejo” (IS nº 7, 1962, p. 17) ⁹¹; o *prosumer* ⁹² baseia sua *produção de identidade* em customizações por *default*, os aplicativos das tecnologias móveis reduzem-se à noção de *portal*, de onde se parte *interativamente* na busca por uma simples *janela*, dentro da qual se fica *contemplativamente* na *espera*; na *IoT* ⁹³, o espaço virtual funde-se no real, na *onipresença invisível das coisas*, anula os espaços comuns, nos quais se desenvolvia a dialogia do *civitas*, e ilumina-os, com *gadgets habituais*, em *ambiências programadas*. O *prosumer* aparece na unidimensionalidade do ciberespaço efetivado da mercadoria. *Sem desejo, não há buscas, não há encontros, não há surpresa, não há Situação*:

Adaptar-se ao mundo é um jogo de cara ou cruz no qual *a priori* se decide que o negativo torna-se positivo, que a impossibilidade de viver fundamenta as condições *sine qua non* da vida. Nunca a alienação se incrusta tão bem como quando se faz passar por um bem inalienável. Mudada em positividade, a consciência do isolamento não é mais que a consciência privada, esse pedaço de individualismo inacessível que as boas pessoas arrastam com elas como propriedade sua, incômoda e cara. É uma espécie de prazer-angústia que, ao mesmo tempo, impede que nos fixemos para sempre na ilusão comunitária e que permaneçamos bloqueados nos subsolos do isolamento. (VANEIGEM, 1980, p. 37)

Assim, há que se caminhar com passos delicados no sentido de uma aproximação com a *matriz performativa*, devido às atualizações que o conceito requer para a abordagem dos novos palcos e das reconfigurações que estes têm sofrido. Esta noção surgiu em um momento no qual as pessoas, na tecnocultura, “se encontravam em teatros virtuais alheios à vida cotidiana” (CAE, 2001b, p. 62). O CAE define o caráter performático do real e do virtual usando como exemplo o ocorrido com uma pessoa (*P*) que pediu um empréstimo bancário apresentando-se em ótimas condições e usando procedimentos que aparentavam as melhores expectativas sociais, mas que, diante do contraste de tais condições com os dados eletrônicos existentes no histórico financeiro de *P*, teve sua tentativa reduzida a uma negativa. Mas, se *P* tivesse a capacidade de alterar os dados do seu histórico (seu duplo virtual), poderia mudar o resultado: “A estrutura do palco, representada pela arquitetura do banco, foi consumida pelo teatro virtual. O palco da superfície da

⁹¹ Mais l'économie actuelle est en prise directe sur la fabrication des habitudes, et manipule des gens sans désirs, en les expulsant de leur désir. (IS nº 7, 1962, p. 17, tradução nossa)

⁹² Termo criado por Alvin Toffler para descrever como a produção-consumo mudou, na chamada pós-modernidade, cuja reverberação chegou aos nichos de mercado, outrora caracterizados por grandes números de população alvo, agora trocados pelas micro-audiências.

⁹³ Acrônimo de *Internet of Things*. Internet das Coisas.

tela, apoiada pelos bastidores constituídos de bancos de dados e internets, mantém um privilégio ontológico em relação ao teatro da vida cotidiana” (CAE, 2001b, p 63). Aqui o sujeito é subvalorizado no determinismo da *mercadoria do eu*. Discutiu-se já como o cotidiano integrou-se ao teatro do virtual, mas, nesta discussão, atualiza-se o conceito do *duplo*, pois o CAE destaca um elemento visível que tem potencialidade para ser usado como recurso em operações críticas de subversão poética, o chamado *avatar*, usuário virtual, ou internauta: *doppelgänger*.⁹⁴

O *avatar* e o *doppelgänger* são aqui tomados como sinônimos do *representamen* do usuário físico-real na virtualidade. O *avatar*, noção hinduísta que define a encarnação de uma deidade, expressa uma transcendência que já não existe no ambiente imersivo, pelo simples fato de referenciar ao internauta uma cópia, fiel ou melhorada, que dissimula a corporeidade do usuário, ficando, assim, ligada a uma referência personalista de caracterização, um *culte de la personnalité*. O *doppelgänger*, pelo contrário, é uma duplicata, uma ampliação, uma cópia que simula por (des)semelhança, um sócia com características do *original invertido* em seu *pseudo*, não tenta convencer para fazer acreditar, pelo contrário, para dissuadir, o que é fundamental para resguardar ao(s) sujeito(s) físico(s), que pode(m) ter inúmeros rostos com os quais se descaracterizar.

Pode-se observar como a *big data* configura outras estruturas de identidade, totalmente independentes da existência orgânica, definindo automatismos, que desenham a constituição de identidade dos sujeitos na nossa época, sujeitos para os quais o ser humano é de pouca importância⁹⁵. No entanto, a consciência acerca dessas operações pode determinar novas formas de ação sobre tal duplicidade para distingui-la, dominá-la, negá-la, multiplicá-la ou superá-la. Nesse sentido, a figura de *doppelgänger* é um atributo que o sujeito pode tornar seu, em um desvio da estratégia do Poder; assim pode lutar, no mesmo campo de representação, navegar *encriptadamente* de formas múltiplas, fazer *psico(ciber)geografias* e derivas em ambiências virtuais restritas ou pouco exploradas, determinar táticas de dissimulação ou ataques mais abertos, construindo Situações, *fazer o mapa de operações*.

⁹⁴ Das palavras alemãs *doppel* (duplo) e *gänger* (andante). Usada na literatura, particularmente romântica e de ficção científica, descreve um *metamorfo*, uma entidade que imita uma pessoa, funciona como augúrio de morte, manifestação do lado escuro de um indivíduo, uma sombra, às vezes com referência a um estado esquizoide.

⁹⁵ Ser *metadata* talvez seja o único atributo importante do sujeito em nosso sistema, seu valor.

A matriz performativa deve ser entendida como um conjunto de palcos, seja de atividades ou de técnicas. O CAE define dois grandes palcos para desenvolver sua teoria, o da vida cotidiana e o da virtual, que da mesma maneira podem ser agrupados em subconjuntos que compõem os anteriores, como fica claro nas suas denominações de teatro ou performance, por exemplo. Nesse caso, a combinatória de palcos, também designável como *palcos recombinantes*, obedece a táticas meditadas para gerar ações que perturbem a ordem estabelecida pelo palco do *Status Quo*.

É necessário analisar aqui que, nessa leitura crítica, o CAE desestima o palco da vida cotidiana — enquanto lugar físico — e as performances que dele derivam, no caso mais específico, os modos de luta tradicionais do ativismo como greves, piquetes, passeatas, panfletagem, etc, dando mais importância ao palco virtual, que define profundamente a identidade da cultura contemporânea, dentro desse ponto de vista. Nesse sentido, a crítica que surge é que o chamado palco do cotidiano é real e que, apesar das conotações do virtual sobre este, é ali que a vida acontece, a fome, a precariedade dos pobres, a soberbia do champanhe dos milionários, a extração de *Índium*⁹⁶, a água que esfria os servidores do Facebook, as bombas e invasões; ele é o palco que permite, no seu ecossistema, a vida e seu desenvolvimento, onde o oxigênio é real:

Os senhores da sociedade são obrigados, agora, a falar da contaminação, tanto para combatê-la (pois eles vivem, apesar de tudo, no mesmo planeta que nós; é este o único sentido no qual se pode admitir que o desenvolvimento do capitalismo tenha realizado efetivamente uma certa fusão das classes) e para dissimulá-la, pois a simples verdade das “nocividades” e dos riscos atuais basta para constituir um imenso fator de revolta, uma exigência materialista dos explorados, tão inteiramente vital quanto o foi a luta dos proletários do século XIX pela possibilidade de comer. (DEBORD, 2006, p. 80)⁹⁷

Porém, nesse caminho aberto pelo CAE, fica explícita uma forma necessária de abordar a unidade de crítica revolucionária do ato poético, enquanto matriz de diferentes métodos para agir em uma cultura recombinante. Isso possibilita que se

⁹⁶ O Índio é o elemento químico nº 39 da tabela periódica, usado para a fabricação de monitores LED.

⁹⁷ Los dueños de la sociedad se ven ahora obligados a hablar de la contaminación, tanto para combatirla (pues ellos viven, a fin de cuentas, en el mismo planeta que nosotros: he aquí el único sentido en que se puede admitir que el desarrollo del capitalismo ha realizado efectivamente una cierta fusión de las clases) como para disimularla: pues la simple verdad de las «nocividades» y de los riesgos actuales es suficiente para constituir un inmenso factor de revuelta, una exigencia materialista de los explotados, tan vital como fue en el siglo XIX la lucha de los proletarios por poder comer. (Tradução comparada baseada na tradução para o português realizada por Emiliano Aquino disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/planetadoente.html>> acessado em 5/10/2016)

torne eficaz o distúrbio eletrônico; ao interligar as práticas que oscilam nos palcos do cotidiano e do virtual, o artista, como ator nessas ambiências, compete com a autoridade virtual pondo em jogo suas imagens eletrônicas, suas tecnomatrizes, atacando-a, desse modo (CAE, 2001b, p. 67).

Retomando a proposta do CAE, o doppelgänger, como interagente, realizaria essa superação do ator teatral, pois sua representação e interação, em um primeiro momento, têm como finalidade e tática confundir. Essa confusão seria um elemento distrativo para agenciar *hackeamentos*, tanto de código quanto de cultura e, por meio dessa interação com os dados no palco virtual — o ciberespaço, interferir na comunicação, difundir informação e fazer partícipes a outros interagentes. Tal operação abriria outros campos de influência mútua, mas, paralelamente, traria à luz o *Poder*, porque este ao reagir torna-se visível, é o “olho da disciplina rapidamente” (ibid) atraído para o interagente. Daí, a estratégia de se proteger e a sua identidade no mundo real. Contrariamente ao que o mesmo CAE pensa, quando opina que a performance acaba quando se desliga computador (2001b, p. 66), ela continua porque o *Poder*, como foi demonstrado nos exemplos anteriormente expostos, procurará os interagentes, com diferentes métodos de vigilância e repressão, usando a lei, a mídia e a tecnologia que estiverem ao seu alcance para dar cabo de seus alvos, reduzir os danos sofridos e recuperar as táticas executadas com as quais foi atingido na ação.

A relação, aqui estabelecida, entre os métodos da Matriz Performativa e a Situação torna-se mais clara. A ação poética, aquela que *vai além de escrever poéticas* é, em si, uma crítica à revolução, uma crítica à especialização e ao mesmo poder separado. O jogo da Situação se baseia, como qualquer jogo, na repetição, quer dizer, na experiência que, ao ser repetida, pode ser descrita e analisada para comprovar se é “válida” ou não e a partir daí criar as regras de jogo. (IS nº 8, 1963, p. 57) Na cultura recombinate, o jogo de libertação com o doppelgänger, dentro do qual o interagente “tem o controle da sua imagem em todos os teatros”, permitiria manter sua atividade para alinhar a vida cotidiana com o desejo pessoal e, assim, “ilustrar os processos de resistência e mostrar explicitamente como alcançar a autonomia” (CAE, 2001b, p. 66, 69).

Continuando com a comparação, o CAE reconhece que, para os distúrbios de largo espectro, as estratégias espaciais servem como apoio por estarem desenvolvidas em um grau maior (2001b, p. 33) e, não seria demais dizer, tornam-se necessárias. A *Situação* também está por se desenvolver. Nessa atualização, a *Situação*, como

uma *Matriz Total*, abrange as atividades nos campos virtuais e permite, pelos seus mecanismos metodológicos, o contraponto ao *Domínio do Poder Nômade*, já que o fundamento das práticas situacionistas é um nomadismo que, além do movimento geográfico, atinge o simbólico com o *Desvio*, por exemplo, e nesses deslocamentos físicos, virtuais e culturais, permite explorar o, ainda sigiloso, ciberespaço. Cabe notar, aqui, que as tentativas do *Poder* de se defender, criando avançadas técnicas de encriptação e vigilância, sempre foram ultrapassadas em pouco tempo, sendo hackeadas, desviadas e pirateadas por pessoas inquietas com o fenômeno tecnológico.

Um aspecto que o CAE lamentou, quando definiu a *Desobediência Eletrônica*, foi o radicalismo das ações feitas por ativistas e artistas que a levaram ao extremo, de forma que a contestação tornou-se, sob o argumento do *Poder*, um crime; a prática crítica, entendida como ameaça hiper-real, aumentou a paranóia estatal-corporativa, a partir da qual se incrementaram os orçamentos para pesquisas tecnológicas militares voltadas ao campo do virtual para atingir a opinião e a lei:

O pânico e a paranóia do Estado se transformaram, através dos meios de massas, em paranoia pública, e esta, por sua vez, não fará senão reforçar o poder estatal. Nos Estados Unidos, o público com direito a voto apoia, de forma invariável, penas mais duras para “criminosos”, mais cárceres, mais polícia; e é esta paranóia hiper-real que consegue os votos que os políticos, paladinos da lei e da ordem, necessitam para converter estas correntes de opinião em legislação ou em diretrizes do governo. (ROE, 2006, p. 277)⁹⁸.

Porém, o anterior não deve acovardar a resistência poética, em primeiro lugar porque os algoritmos de simulação do *Poder*, devido a sua sofisticação, irão responder a qualquer intenção, seja ela inocente, dissimulada ou despolitizada; em segundo lugar porque o que está em jogo, nessas interações, é o objetivo de remodelar a realidade social, *empoderando* as pessoas “leigas” na prática como crítica, para levar suas vidas ao seu *serviço ativo*, ao *viver poético*; em terceiro lugar, porque, para que essas ações surtam efeito no plano *mediato*⁹⁹, “Não podemos nos limitar a ações fragmentárias. Um

⁹⁸ El pánico y la paranoia del estado se transformarán a través de los medios de masas en paranoia pública, y ésta, por su parte, no hará sino reforzar el poder estatal. En los Estados Unidos, el público con derecho de voto apoya de forma invariable penas más duras para “criminales”, más cárceles, más policía; y es esta paranoia hiperreal la que consigue los votos que los políticos paladines de la ley y el orden necesitan para convertir estas corrientes de opinión en legislación o en directrices del gobierno. (ROE, 2006, p. 277, tradução nossa)

⁹⁹ Ao contrário do que parece, o conceito *mediato* não é usado aqui para definir a realização das ações em um tempo distante; procura-se definir com o *plano mediato* a necessidade do *tempo de processo poético*, para articular as ações por meio de estudos pré-situacionais e configurar as táticas necessárias, além de que ditas ações estão *mediadas*, estão no *limiar*, estão *por acontecer*.

dia teremos os encontros de que necessitamos, encontraremos aventuras em uma cidade nova, composta de selvas, estepes e labirintos de um gênero novo” (IS nº 8, 1963, p. 58)¹⁰⁰

Na abordagem do ciberativismo, há outro elemento que aparece naturalmente intrincado à ambiência virtual, a dupla ciência-tecnologia, a primeira como a natureza do concebido e a segunda como a do realizado. A ciência, como foi descrito anteriormente, dentro do marco instrumentalizado da sua especialização, presta-se apenas a justificar teoricamente a produção industrial que se reflete na tecnologia. A ciência que, como prática humana também absorvida pelo modelo produtivo, torna-se uma *ciência prosaica*, abandonando a *episteme* e aderindo à *doxa*, justifica o injustificável. Tem-se, assim, que as plataformas provenientes da infraestrutura/superestrutura ciberespacial, posicionadas como mediadoras das relações sociais, comprometeram, em grande medida, as interações humanas, restringindo-as a uma falsa não linearidade. Ou seja, na aparência, tais relações se contrapõem ao modelo linear da produção geral, que continuava amparado no molde industrial mecanicista de emulação do natural, agora, integrado ao modelo industrial eletrônico, amparado na simulação do artificial, substitui a natureza com o artifício:

Sobretudo na medida em que os gestos mecânicos (repetitivos-lineares) têm dominado, no mundo moderno, os ritmos e os ciclos naturais. O que implica no efeito buscado — o domínio técnico, mas acarreta outros efeitos, uns transtornos. Os ciclos e ritmos “naturais” subordinam-se às séries lineares de atos, de papeis e de gestos, isto é, a diversidade se submete à homogeneidade. Contudo, a “natureza” (qualquer que seja sua definição filosófica) e seus ritmos, o uso e a vivência do corpo, seguem sendo os fundamentos da presença. A abstração das fórmulas e das séries lineares apenas comunica um sentimento de ausência que invade o cotidiano (LEFEVBRE, 1983, p. 204)¹⁰¹

Para definir uma oposição ao modelo da ciência prosaica, mostra-se imprescindível um retorno à história da origem da automatização fazendo um resgate do espírito da *ciência poética*, que servirá para desviar os usos convencionais nos quais são entregues os gadgets com o quê se constrói atualmente o social. Nesse sentido, faz-

¹⁰⁰ Nous ne pouvons pas nous limiter à des actions fragmentaires. Un jour, nous aurons les rencontres qu’il faut, et nous trouverons des aventures dans une ville nouvelle, composée de jungles, steppes et labyrinthes d’un nouveau genre. (IS nº 8, 1963, p. 58, tradução nossa)

¹⁰¹ Tanto más cuanto que los gestos mecánicos (repetitivos-lineales) han dominado en el mundo moderno los ritmos y ciclos naturales. Lo cual implica el efecto buscado — el dominio técnico — pero acarrea otros efectos, unos trastornos. Los ciclos y ritmos “naturales” se subordinan a las series lineales de actos, de papeles y de gestos, o sea que la diversidad se somete a la homogeneidad. Ahora bien, la “naturaleza” (cualquiera que sea su definición filosófica) y sus ritmos, el uso y la vivencia del cuerpo, siguen siendo los fundamentos de la presencia. La abstracción de las fórmulas y de las series lineales tan sólo comunica un sentimiento de ausencia que invade lo cotidiano. (LEFEVBRE, 1983, p. 204, tradução nossa)

se necessário criar uma teoria e uma prática críticas da fórmula, pois o mundo está *formulado* em valores de equivalência e troca. Pode-se analisar a fórmula a partir da linguagem, o que implicaria ter presente duas perspectivas e suas correlações, para essa abordagem: a) quando a realidade dá origem à linguagem b) quando a linguagem dá origem à realidade. Essas perspectivas albergam um dilema, fruto da separação linguagem/realidade, causado pela anulação da poética por parte da operação positiva com a qual a ciência moderna a substitui pelo prosaico. A fórmula, como parte de uma linguagem formal *não poética*, impôs-se, por meio do avanço científico-industrial, na produção de um mundo baseado na matriz econômico-política, que lhe dá sentido na automatização, não para definir seu significado, mas para ser o significado, o resultado, a *realidade*.

Babbage conhecia os equipamentos de Pascal e de Leibniz, mas estava tentando fazer algo mais complexo. Ele queria construir um método mecânico para tabular logaritmos, senos, cossenos e tangentes. Para isso, adaptou uma ideia que o matemático francês Gaspard de Prony teve nos anos 1790. Para criar tábuas de logaritmo e de trigonometria, De Prony decompôs as operações em passos muito simples que envolviam apenas adição e subtração. Então, deu instruções fáceis a dezenas de trabalhadores humanos, que pouco sabiam de matemática, de modo que eles pudessem desempenhar essas funções simples e repassar as respostas para o próximo grupo de operários. Em outras palavras, ele criou uma linha de montagem, a grande inovação da era industrial, que foi memoravelmente analisada por Adam Smith em sua descrição da divisão do trabalho em uma fábrica de alfinetes. (ISAACSON, 2014, p. 32)

A fórmula não é só uma organização simbólico-matemática que se executa no virtual científico (teórico) ou tecnológico (práxis). Ela é parte do ritmo de produção e consumo da imagética espetacular (cultura), cuja *estrutura linguística* a faz evidente. O cotidiano foi inundado com *formulismos*: urbanismo, técnicas de relações públicas para a interação social, parâmetros de conduta, documentos, consumo e gerenciamento de identidades, selfies e mercados do eu; o que Warhol preconizou para todos, seres condicionados à fórmula da mercadoria, a mais *eficaz* de todas.

A solução para tal impasse do determinismo das fórmulas na vida geral chega pelo mesmo caminho que as impôs aos processos científicos e de produção. No século XIX, Ada Lovelace [fig. 34], filha do famoso poeta romântico Lord Byron, por decisão da sua mãe, Lady Byron, que tinha o intuito de afastá-la dos perigos da poesia, refletidos na vida boêmia do seu pai, foi inserida na matemática, como antídoto contra a imaginação

Figura 34. Ada Lovelace. Daguerreotipo de Antoine Claudet. 1843.

Figura 35. Máquina Analítica. Charles Babbage.

poética. Mas isso não foi suficiente. As visitas com sua mãe às fábricas têxteis e seus teares mecânicos levaram-na a ter contato com os resultados da Revolução Industrial e das ciências aplicadas, incitando, dessa forma, seu espírito poético no modelo das ciências. Na sua juventude, ela se propôs a aprofundar-se no conhecimento científico: “A aplicação dedicada e intensa a assuntos de natureza científica hoje parece ser a única coisa que impede que a minha imaginação corra solta [...]. Parece que a primeira coisa a fazer é um curso de matemática.” (ISAACSON, 2014, p. 25).

Apesar de que Lord Byron fosse contra a tecnologia, postura natural dos românticos, e apoiasse os ludditas na Câmara dos Lordes, Ada via, nas máquinas, possibilidades de ampliar a imaginação. Tutores como August de Morgan influenciariam seu pensamento, por meio da lógica simbólica, que daria as bases das ciências da computação. Mas o espírito imaginativo de Ada ia além dos simples cálculos e a influência de seu pai marcaria sua vida na contradição subjacente entre lógica e emoções, o que, definitivamente, acompanharia os artistas de vanguarda desde o começo. Esse sentimento está refletido em uma carta para sua mãe: “Se você não me vai conceder poética filosófica. Inverta a ordem! Você vai dar-me filosofia poética, ciência poética?” (TOOLE, 2001, p. 2)¹⁰².

Ao longo da sua vida, Ada continuou mantendo a relação entre ciências e poética, busca que faria por meio da mecânica analítica, tomada como *metafísica* para chegar a uma “verdade superior”, com a qual pretendia apoiar à ciência (TOOLE, 1998, p. 118). *A máquina analítica de Babbage* [fig. 35], *programada* por Ada [fig. 36], embora apenas parcialmente terminada, era uma efetivação do seu sonho de uma “matemática sentimental” com a qual “até eu possa imaginar, para mim, uma figura no ar, e passar à construção e à demonstração sem nenhum livro ou assistente”, diria Ada (TOOLE, 1998, p. 44)¹⁰³. A questão metafísica ou o certo misticismo presente nela, que envolveria problemas com as críticas ao metafórico ou ao místico, aquele por ficar no concebido e no negativo (o ausente), e este último por estar no vivido e no dogmatismo (o presente), é superada no ato poético que os cruza; bem diria Lefebvre, nesse quesito: “Que é o que se supera? A pseudopresença ou sobrepresença (substitutiva) das representações transposta em modelos (filosóficos, metafísicos, místicos)” (1983, p. 261)¹⁰⁴.

¹⁰² You will not concede me philosophical poetry. Invert the order! Will you give me poetical philosophy, poetical science? (TOOLE, 2001, p. 2, tradução nossa)

¹⁰³ [...] until I can imagine to myself a figure in the air, and go through the construction & demonstration without any book or assistance whatever. (TOOLE, 1998, p. 44, tradução nossa)

¹⁰⁴ Qué es lo que se supera? La pseudopresencia o sobrepresencia (sustitutiva) de las representaciones

Diagram for the computation by the Engine of the Numbers of Bernoulli. See Note G. (page 722 *et seq.*)

Number of Operations Nature of Operations	Variables acted upon.	Variables receiving results.	Indication of change in the value of any Variable.	Statement of Results.	Data										Working Variables										Result Variables			
					V_1	V_2	V_3	V_4	V_5	V_6	V_7	V_8	V_9	V_{10}	V_{11}	V_{12}	V_{13}	V_{14}	V_{15}	V_{16}	V_{17}	V_{18}	V_{19}	V_{20}	V_{21}	V_{22}	V_{23}	
					0	0	0	0	0	0	0	0	0	0														
					1	2	4	0	0	0	0	0	0	0														
1	$\times V_2 \times V_3$	V_4	$V_4 = V_2 \times V_3$	$-2n$		2		n	$2n$	$2n$																		
2	$- V_4 + V_1$	V_5	$V_5 = V_4 - V_1$	$-2n-1$	1			$2n-1$																				
3	$+ V_5 + V_2$	V_6	$V_6 = V_5 + V_2$	$-2n+1$	1			$2n+1$																				
4	$- V_6 + V_3$	V_7	$V_7 = V_6 - V_3$	$2n-1$				0	0																			
5	$+ V_7 + V_4$	V_8	$V_8 = V_7 + V_4$	1	2																							
6	$- V_8 + V_5$	V_9	$V_9 = V_8 - V_5$	2				$2n-1$																				
7	$+ V_9 + V_6$	V_{10}	$V_{10} = V_9 + V_6$	$-2n+1$																								
8	$- V_{10} + V_7$	V_{11}	$V_{11} = V_{10} - V_7$	$2n-1$	1			n																				
9	$+ V_{11} + V_8$	V_{12}	$V_{12} = V_{11} + V_8$	$-2n+1$																								
10	$\times V_{12} \times V_9$	V_{13}	$V_{13} = V_{12} \times V_9$	$-2n$																								
11	$- V_{13} + V_{10}$	V_{14}	$V_{14} = V_{13} - V_{10}$	$-2n+1$																								
12	$+ V_{14} + V_{11}$	V_{15}	$V_{15} = V_{14} + V_{11}$	$2n-1$	1																							
13	$- V_{15} + V_{12}$	V_{16}	$V_{16} = V_{15} - V_{12}$	$2n-1$																								
14	$+ V_{16} + V_{13}$	V_{17}	$V_{17} = V_{16} + V_{13}$	$-2n+1$	1																							
15	$- V_{17} + V_{14}$	V_{18}	$V_{18} = V_{17} - V_{14}$	$2n-1$																								
16	$\times V_{18} \times V_{15}$	V_{19}	$V_{19} = V_{18} \times V_{15}$	$-2n$																								
17	$- V_{19} + V_{16}$	V_{20}	$V_{20} = V_{19} - V_{16}$	$-2n+1$	1																							
18	$+ V_{20} + V_{17}$	V_{21}	$V_{21} = V_{20} + V_{17}$	$2n-1$																								
19	$- V_{21} + V_{18}$	V_{22}	$V_{22} = V_{21} - V_{18}$	$2n-1$																								
20	$\times V_{22} \times V_{19}$	V_{23}	$V_{23} = V_{22} \times V_{19}$	$-2n$																								
21	$- V_{23} + V_{20}$	V_{24}	$V_{24} = V_{23} - V_{20}$	$-2n+1$																								
22	$+ V_{24} + V_{21}$	V_{25}	$V_{25} = V_{24} + V_{21}$	$2n-1$	1																							
23	$- V_{25} + V_{22}$	V_{26}	$V_{26} = V_{25} - V_{22}$	$2n-1$																								
Here follows a repetition of Operations thirteen to twenty-three.																												
24	$+ V_{26} + V_{23}$	V_{27}	$V_{27} = V_{26} + V_{23}$	$-2n+1$																								
25	$- V_{27} + V_{24}$	V_{28}	$V_{28} = V_{27} - V_{24}$	$2n-1$	1																							

Figura 36. Diagrama de Lovelace da *nota G* para a engenharia dos números de Bernoulli, considerado o primeiro algoritmo informático a ser publicado.

Ada relacionava a visualidade e a metáfora, como caminho poético de criação, com os modelos geométricos, pelos quais se interessava para visualizar a matemática, em justaposição com as tecnologias informacionais que se gestavam; o projeto de Babbage, que procurava uma *extensão maquínica* que operasse cálculos extensos, realizasse os *diagramas* correspondentes, replicasse e até armazenasse a informação, alimentava em Ada um entusiasmo por resolver o problema da volatilidade com a qual o *complexo* se transfigura na mente humana, por superar a dificuldade para fazer visível a *imaginação*. Em carta para de Morgan, ela reflete: “As equações funcionais são *fogos fátuos* para mim. No momento em que imagino que finalmente consegui algo tangível e substancial, tudo retrocede mais e mais e desaparece novamente no ar” (TOOLE, 1998, p. 173)¹⁰⁵ (grifo nosso). A arte serve como apresentação inteligível da abstração, nesse sentido Ada incentivava seus estudantes a evocarem o visual, usarem papel *Cambridge Quire*, especialmente adequado para o design, e “canetas coloridas, réguas e compassos, que eram, então, considerados ‘instrumentos vulgares’” (TOOLE, 2001, p. 3)¹⁰⁶

A concepção poética da ciência, presente em Ada Lovelace, alberga uma crítica prática sobre o modelo de produção tecnológica com o qual convivemos hoje. Enquanto a Revolução Industrial abria-se a passo largo com uma maquinaria potente, amparada exclusivamente em uma lógica paradoxalmente irracional, a transposição entre ciência e poética feita por Ada procurava outro caminho, oposto ao que se converteria em dominante atualmente, que considerava as fórmulas como objetos para compor poesia e a matemática como linguagem que dera conta da *beleza lógica* da vida e sua sensibilidade. Sua tarefa, ela mesma disse, era superior a dos poetas como seu pai: “Não creio que meu pai tenha sido (ou pudesse ter chegado a ser) Poeta como posso ser Analista; porque, para mim, as duas coisas seguem juntas, de modo indissociável” (ISAACSON, 2014, p. 29-30) como escrevia para Babbage em 1841. *Ada sabia que a tecnologia não era somente para fabricar alfinetes.*

A ciência atual adoece do que chama Toole de “visão de túnel” (2001, p. 6-7), caracterizada pela perda da visão periférica. Capaz, apenas, de enxergar um

transpuesta en modelos (filosóficos, metafísicos, místicos) (LEFEBVRE, 1983, p. 261, tradução nossa)

¹⁰⁵ Functional Equations are complete Will-o-the-wisps to me. The moment I fancy I have really at last got hold of something tangible and substantial, it all recedes further and further and vanishes again in thin air. (TOOLE, 1998, p. 173, tradução nossa)

¹⁰⁶ She suggested that they use colored pens, rulers and compasses, which were then considered “vulgar instruments” (TOOLE, 2001, p. 3, tradução nossa)

foco único, perde a possibilidade de interpretação dos objetos em um sistema correlacionado, tornando-se uma ciência interessada no resultado, sem se importar com a implicação da operação dos seus processos. Sobre isso, Ada havia respondido de forma contrária, importando-se não apenas com os números, como Babbage, mas com o processo e seus objetos. Assim, desde jovem, pressentia a *ciência poética* como estímulo à criatividade, à *imaginação* “Ela reúne coisas, fatos, ideias em combinações novas, originais, infinitas e sempre em mutação [...] É ela que penetra os mundos invisíveis da ciência à nossa volta.” (ISAACSON, 2014, p. 30)

Pode-se ver que o pensamento da ciência poética de Ada Lovelace cria cruzamentos entre a arte e a ciência, de tal forma que motiva o pensamento de um ambiente novo inusitado, um lugar que Lefebvre descreveria como o da filosofia, enquanto *intervalo* entre as duas, necessário para “limitar os danos ocasionados pelo cientificismo e o esteticismo, impedir que essas ‘potências’ exerçam seu império e se tornem totais (totalitárias)” (LEFEBVRE, 1983, p. 151)¹⁰⁷. Mas a arte poderia levar adiante esse ambiente, enquanto *espaço* de encontro entre a filosofia e a ciência, para superar o ideologismo e o cientificismo mediante a crítica teórico-prática do ato poético, permitindo que, como “potência”, realize-se na vida.

A *ciência poética* foi recuperada. Cem anos depois, as experimentações tecnológicas deram como resultado os primeiros computadores, não focados em melhorar as condições de vida e liberar as pessoas do trabalho, para criar outro modelo de produção, mas sim para criar *jogos de guerra*. Isto, lamentavelmente, é visível no nome do primeiro programa, orientado a objetos, criado pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos, o *Ada*. Nesse contexto, o trabalho dos chamados cibernéticos enfatiza a técnica como resultado. Já na IS, a crítica persiste:

A teoria da informação ignora, de início, o principal poder da linguagem, que é lutar-se e superar-se em seu nível poético. Uma escrita que afeta o vazio, a neutralidade absoluta do conteúdo e da forma, só pode se desdobrar em função de uma experimentação matemática (como “literatura potencial”, que supõe a última epígrafe da longa página em branco escrita por Queneau). Apesar das hipóteses soberbas de uma “poética informacional” (Abraham Moles), a comovente confiança dos seus contrassensos sobre Schwitters e Tzara, os técnicos da linguagem não compreenderão jamais além da linguagem *da técnica*. Eles não sabem julgar isso tudo. (IS nº 7, 1962, p. 21)¹⁰⁸

¹⁰⁷ [...] limitar los daños ocasionados por el cientificismo y el estetismo, impedir que esas “potencias” ejerzan su imperio y se vuelvan totales (totalitarias) (LEFEBVRE, 1983, p. 151, tradução nossa)

¹⁰⁸ La théorie de l’information ignore d’emblée le principal pouvoir du langage, qui est de se

Em Ada, a proposta era chegar às *formas desejáveis*, que configurassem a possibilidade de estender a imaginação complexa e consciente por meio da tecnologia. Mas viu-se que as *poéticas* originadas de “cibernéticos tecnocráticos”, como Abraham Moles, apenas suscitaram assombro, dados os absurdos proferidos na tentativa de encaixar suas práticas na poesia, chegando às *formas doentes*. Moles, em carta para a IS (nº 9, 1964, p. 44-48), abordou os conceitos de Situação e de vida cotidiana a partir de exemplos, como os que seguem: na afirmação “[...] um indivíduo que, por uma razão qualquer, marcha pelos telhados ao invés de no chão, está em uma situação nova?”¹⁰⁹, ou na concepção de homossexualidade como situação estranha ao ser “estatisticamente menos frequente que a sexualidade pueril e honesta”; “O amor entre três parceiros é menor que a copulação legal”¹¹⁰, ou na descrição da possibilidade, biotecnologicamente concebível, de fabricar mulheres com dois pares de seios, ou também em “[...] *n* sexos diferentes planteiam uma combinatória sexual que segue o teorema das permutações e sugere um número imenso de situações amorosas (fatorial *n*)”¹¹¹. Nesses pensamentos imprudentes, vê-se a redução da poética a um *sem sentido* e à fragmentação do ético, para justificar a “poética informacional” com resultados possíveis *tecnicamente*, dentro das ciências — o que se manifesta tristemente na poética de algumas propostas de arte contemporânea, em uma libertinagem das formas *per se*; mas a IS responderia, em palavras de Debord, de forma contundente a Moles. Entre as respostas, destacam-se: “Era inútil escrever-nos [...] dado que tua capacidade para pensar em qualquer outra coisa está além da tua programação”¹¹², “[...] tuas fantasias pornográficas também parecem tão desinformadas quanto

combattre et de se dépasser, à son niveau poétique. Une écriture qui touche au vide, à la neutralité parfaite du contenu et de la forme, peut seule se déployer en fonction d’une expérimentation mathématique (comme la «littérature potentielle» qui est le dernier point de la longue page blanche écrite par Queneau). Malgré les superbes hypothèses d’une «poétique informationnelle» (Abraham Moles), l’attendrissante assurance de leurs contresens sur Schwitters ou Tzara, les techniciens du langage ne comprendront jamais que le langage de la *technique*. Ils ne savent pas ce qui juge tout cela. (IS nº 7, 1962, p. 21, tradução nossa)

¹⁰⁹ [...] un individu qui, pour une quelconque raison, marche au plafond plutôt que par terre, est-il dans une situation nouvelle? (IS nº 9, 1964, p. 44-48, tradução nossa)

¹¹⁰ l’homosexualité est statistiquement moins fréquente que la sexualité puérile et honnête; la partie d’amour à trois partenaires l’est moins que la copulation légale. (IS nº 9, 1964, p. 44-48, tradução nossa)

¹¹¹ [...] *n* sexes différents, propose une combinatoire sexuelle qui suit le théorème des permutations et suggère un nombre rapidement immense de situations amoureuses (factorielle *n*). (IS nº 9, 1964, p. 44-48, tradução nossa)

¹¹² Il était bien inutile de nous écrire[...] puisque la capacité de penser sur quoi que ce soit d’autre n’entre pas dans ta programmation. (IS nº 9, 1964, p. 44-48, tradução nossa)

tuas pretensões filosófico-artísticas.” ¹¹³, “Mas como esse poder é ainda frágil, depois de tanto carreirismo! Rimo-nos de ti” ¹¹⁴.

A coisificação da linguagem pelo determinismo técnico define essa *poética prosaica*, na qual se funda a Ciência atual, levando ao entendimento da *política econômica* como a (*Pseudo*)Ciência que comanda a irracionalidade pela qual a lógica foi submetida. Esta linguagem, tão poética como a *novilíngua*¹¹⁵, funciona tomando a vida e copiando-a, separadamente, dissecando-a, com uma sutileza que se vai perdendo na medida em que o gozo frio da psicopatía aprofunda-se na exploração do vivo, enquanto o *não vivo* faz-se passar por algo que respira. Os algoritmos, proporcionadores da possibilidade poética de abrir os caminhos do possível para fazer o necessário, já domesticados, terminam por quantificar os sujeitos e mutilá-los em dados. A economia e suas políticas dominam tanto a vida que não são mais os seres humanos que a governam, não são os seres humanos mais governados por ela, a poética naufragou na beleza vazia da mercadoria. O *social* não é mais, só “[...] um aglomerado de solidões sem ilusões” (DEBORD, 1997, § 70).

Em tal vazio proposital pratica-se, invisível e obrigatoriamente, a mercadoria como a *linguagem da interação social*, o que a torna palpável com seu *trânsito* através das tecnologias que tudo abrangem na prática cotidiana. As *linguagens* do corporativo e da *indústria ideológica*, comportando sua *onipresença* e sua *ausência*, executam as seguintes matrizes para justificar o vazio com o *total* da mercadoria, como linguagem única e universal: **a) semiótica** (O Design, a Marca, o Branding, a Publicidade, o estilo, a *tendência*), **b) econômica** (terceirização, indústria dos minérios, exploração irracional do natural, valor, swaps, evanescência) **c) informática** (linguagens de programação *proprietárias*, atualizações e normativas de uso, redes, dispositivos e interação, IoT) e **d) social** (produção de identidade, psicologismos do consumo, fetiche e alienação, comunicação como necessidade mediada tecnologicamente, informação e mercadoria do eu).

¹¹³ [...] tes rêveries pornographiques paraissent aussi mal informées que tes prétentions philosophico-artistiques. (IS nº 9, 1964, p. 44-48, tradução nossa).

¹¹⁴ Mais comme ce pouvoir est encore fragile, après tant d’arrivisme! Nous rions de toi. (IS nº 9, 1964, p. 44-48, tradução nossa)

¹¹⁵ Forma pela qual George Orwell denomina, no seu romance *1984*, à língua falada pelo megabloco da Oceania, criada com a finalidade de suprimir, nesse Estado autoritário, as novas ideias e reduzir ao máximo a criatividade poética da língua, exercendo, dessa forma, um controle ideológico da população.

Anteriormente, ao tomar o conceito de Matriz Performativa e as atualizações da *Situação Construída* como formas nas quais a Poética se efetivava de maneira estratégica, apelou-se à conjunção Arte e Tecnologia para tornar prática a crítica do modelo espetacular, apontada como único horizonte possível e única ambiência livre. Viu-se que, ante os distintos repertórios descritos, deve-se retomar a *Situação* como a *Matriz* que contém, na sua unidade, uma infindável multiplicidade de práticas a serem postas à prova, sempre e renovadamente *como nunca antes*. Tais práticas têm demonstrado sua eficácia, ainda que temporária, em atentar contra a estrutura semiótica dominante (usando, por exemplo, o *Culture Jamming* como antropofagia cultural produtora do *novo* para interferir na estrutura econômica e alterar as formas de produção e consumo) pondo em evidência a subjugação do vivo pelo poder secreto do capital. Procura-se, com isso, desviar a estrutura informática, por meio da utilização inusitada dos gadgets e dos hackeamentos de *código* para remodelá-los com usos desviados de necessidade, criando, assim, na estrutura social, outros modelos de relação entre pessoas, objetos, entre a sociedade e sua obra, de forma que, no *jogo* dos reencontros, o reconhecimento fosse substituído por um novo conhecimento, no qual a Ciência voltaria a mostrar a verdade natural de ser e existir, a Filosofia desenvolveria novos conceitos para outros modos de existência e a Arte com suas operações poéticas iluminaria a direção de novos caminhos para a liberdade — *jogo sério* da única *ditadura* possível, a da Vida e sua multidimensionalidade. ↻

3 EXPERIMENTOS POÉTICOS

3 1 UNIDADE TÁTICA DE COMUNICAÇÃO ATIVA – UTCAT (2014-2017)

Contra a arte fragmentária, será uma prática global que conterà, de uma só vez, todos os elementos utilizados. Tenderá naturalmente para uma produção coletiva e, sem dúvida, anônima (na medida em que, ao não armazenar as obras como mercadorias, a dita cultura não estará dominada pela necessidade de deixar marcas). Suas experiências se propõem, no mínimo, a realizar uma revolução do comportamento e um urbanismo unitário dinâmico, susceptível de se estender para todo o planeta; e de se propagar, em seguida, para todos os planetas habitáveis. (IS nº 4, Manifesto da Internacional Situacionista, 1960, p. 37)¹¹⁶

O Projeto *Unidade Tática de Comunicação Ativa* — UTCAT¹¹⁷ é uma intervenção artemidiática¹¹⁸ fundada na criação de ferramentas múltiplas que, atuando como interfaces entre mobilidade e locatividade urbana, permitem *cartografar ambiências* usando a psicogeografia como método de estudo e a deriva como técnica de travessia, e que, apoiadas por dispositivos de comunicação móvel e criação poética, vinculam o palco do virtual com o da vida cotidiana. Seu uso abre outros campos e outras práticas onde se procura: desde desenvolver a

¹¹⁶ Contre l'art parcellaire, elle sera une pratique globale portant à la fois sur tous les éléments employables. Elle tend naturellement à une production collective et sans doute anonyme (au moins dans la mesure où, les oeuvres n'étant pas stockées en marchandises, cette culture ne sera pas dominée par le besoin de laisser des traces). Ses expériences se proposent, au minimum, une révolution du comportement et un urbanisme unitaire dynamique, susceptible de s'étendre à la planète entière, et d'être ensuite répandu sur toutes les planètes habitables. (IS nº 4, Manifesto da Internacional Situacionista, 1960, p. 37, tradução nossa)

¹¹⁷ O projeto UTCAT, foi selecionado na convocatória do Laboratório "Híbrida: prototipagem experimental de ampliadores de percepção", na ECA-USP, para realizar a prototipagem da 1ª etapa do projeto (Unidade Autônoma de Intervenção – UAI), entre 17 de março a 2 de maio de 2014, com a colaboração de especialistas em arte e tecnologia. <<http://www2.eca.usp.br/hibrida/index.php/projetos-selecionados/utcat/>>

¹¹⁸ Cf. Arlindo Machado. Arte e mídia. "Strictu sensu, o termo [artemídia] compreende, portanto, as experiências de diálogo, colaboração e intervenção crítica nos meios de comunicação de massa. Mas, por extensão abrange também [entre outros trabalhos artísticos] [...] aqueles que acontecem em campos ainda não inteiramente mapeados – como a criação colaborativa baseada em redes, as intervenções em ambientes virtuais ou semivirtuais, as aplicações de recursos de hardware e software para a geração de obras interativas, probabilísticas, potenciais, acessáveis remotamente, etc." (MACHADO, 2007, p. 7-8)

experimentação poética, criadora de encontros por meio da interação em espaços públicos, até *psicogeografar* manifestações políticas promovidas pela população, o que decorre em práticas como mídia tática e ativismo, entre outras. Assim, a UTCAt procura viabilizar táticas de comunicação alternativa e gerar experimentações de distintos modos de existência na cidade e formas urbanas de expressão política.¹¹⁹

A *UTCAt* é composta por vestimentas e acessórios tecnologicamente preparados para gerar redes de ação midiática em grupos, cujos integrantes dividem-se em Unidades, mediadas por um Centro de Comando, que se intercomunicam por meio de dispositivos sem fio. A *Situação Construída* envolve três segmentos participativos: **a)** as Unidades (*UTCAt*), **b)** o Centro de Comando (CC) e **c)** o público em geral, que poderá participar de forma presencial ou virtual.

Cada Unidade (*UTCAt*) é composta por participantes de rua que utilizam equipamentos variados entre si, contando com tecnologia de transmissão online de vídeo e som e plataformas de visualização de informação, em unidades móveis que, mediante dispositivos — como painéis, capacetes, alto-falantes, bicicletas, etc., — expandem os recursos de intervenção e ação. O Centro de Comando (CC) dispõe de ferramentas digitais para visualizar a imagem transmitida pelas *UTCAt's*, de modo a articular a atividade de rua às diretrizes do planejamento pré-situacional dado, controlando o *streaming* por meio de aplicativos criados com essa finalidade. As funções do CC englobam o mapeamento das *UTCAt's* em deslocamento, a coordenação de táticas midiáticas, e a mediação do intercâmbio entre os agentes diretos da situação e o público partícipe, tanto presencial, quanto virtual; o CC, em poucas palavras, *agencia* as diferentes *Matrizes*. A participação virtual abrange o envio de informações ao CC, por meio de salas de chat, iRC, etc., que poderão, eventualmente, modificar as intervenções e os percursos das *UTCAt's*, cabendo ao CC e ao *encenador* vigente essa decisão final. Os participantes quaisquer serão convocados por meio de convites públicos, cartazes, panfletos e redes sociais, ou, então, se envolverão casualmente no percurso da operação.

Nesse contexto, os níveis de participação são estruturados visando os objetivos da situação construída: o nível máximo de controle cabe ao Centro de Comando, cujos integrantes, com acesso à rede, comunicam-se diretamente com todas as Unidades que, situadas no nível intermediário, comunicam-se também entre si. As Unidades têm sua

¹¹⁹ Veja-se < <http://youtu.be/8dc9nt-rX5o> > Acesso em: 09/2013.

autonomia condicionada por aspectos urbanos diversos, sobretudo aqueles consequentes das contingências que as interações cotidianas comportam, bem como pelos pressupostos estabelecidos no estudo prévio pré-situacional. Além disso, o CC deve monitorar, processar, analisar e divulgar a informação produzida não só pelas Unidades, mas também pelos participantes virtuais que, embora situados no nível mínimo de controle da situação, podem alterar, com sua interação, as condições cotidianas de um lugar físico.

Com efeito, a proposta e os dispositivos aqui apresentados são denominados com acrônimos que os vinculam ficcionalmente ao universo da terminologia militar e do material bélico, numa alusão à etimologia belicista da designação “vanguardas”, assumida por diversos movimentos artísticos do século XX (COMPAGNON, 1996, p. 39-41) e também pelo *agitprop*¹²⁰, que foi criado em 1920 a partir da proposta do marxismo-leninismo de fazer da arte uma ferramenta de propaganda revolucionária, influenciando autores como Bertold Brecht, entre outros. Trata-se, portanto, de atualizar um jogo de denominação estratégica que vincula a *UTCA*t a uma linhagem de arte engajada, concebida como instrumento de ação e propaganda *anti-establishment* cultural: “A lei que tentamos retirar é pois a seguinte: todas as forças disponíveis que visam a um objetivo estratégico devem ser-lhe consagradas no mesmo momento, e esta utilização será tanto mais perfeita quando tudo estiver condensado numa só ação e num só momento.” (CLAUSEWITZ, 2010, p. 228).

Para Anselm Jappe, a superação da arte, almejada pela Internacional Situacionista, por meio do “abandono de toda obra”, é um recurso “para superar a dicotomia entre momentos artísticos e momentos banais” e, assim, deter a “tentativa burguesa de manter a arte como objeto morto para ser contemplado”. Nessa perspectiva, o momento artístico, como expressão de uma “urgência de mudança [...] deve também expressar a impossibilidade de realizá-la num plano puramente artístico” (1999, p. 94-98).

No mesmo sentido, *UTCA*t é uma plataforma de dispositivos que evoca a tarefa histórica de superação da *performance* e do *happening* como manifestação artística, unificando-as com a finalidade de criar e fomentar as situações e, com isso, dar vazão a comportamentos experimentais na ambiência da cidade. A *UTCA*t procura concentrar todas as possibilidades técnicas de proteção dos participantes, seja na ação de rua, contando com a autonomia e a resistência material das vestimentas,

¹²⁰ Acrônimo de agitação e propaganda.

seja na ação virtual, com a encriptação de redes e mecanismos de preservação do anonimato, afirmando uma arte impessoal; assim, busca fornecer as ferramentas necessárias para a expressão poética em uma plataforma móvel.

A contradição presente aqui é: se os artistas dispõem de meios para determinar o “sentido da vida”, a sociedade abstratamente reconhece esse direito, no entanto, impede-lhes de realizá-lo livremente, mediante a imposição do embelezamento e da adoração do nada. Contrário a este estado, os artistas devem optar pela realização direta dos valores artísticos como uma arte anônima e coletiva, que procura dar passo a uma arte do diálogo. (JAPPE, 1999, p. 94)

A natureza da atividade artística, no contexto contemporâneo de fragmentação do indivíduo isolado no culto à personalidade, dilui-se na proposta, já que esta é criada em coletivo e apresenta os participantes nas Unidades — descaracterizando suas identidades— como vetores de informação dos outros, que se autorrepresentam no espaço urbano, capturado pelos dispositivos das unidades, e na ação determinada pelas diferentes variáveis que incidem na Situação Construída, onde a poesia “deve ser obra de todos” (DEBORD, WOLMAN, 1956), e a configuração *plástica* oferece alternativas táticas e estratégicas, produto do estudo pré-situacional e das matrizes em jogo:

Como as quatro estações, revestem-se de mil nuances. Só há cinco notas musicais, mas quem jamais ouviu todas as melodias que podem resultar de sua combinação? Só há cinco cores primárias, mas quem jamais viu o espetáculo de todas as cores matizadas? Só há cinco paladares, mas deles podem resultar infinitos sabores. Quem jamais experimentou todos? (TZU, 2006 p. 28, 29)

Ao final, o projeto *Unidade Tática de Comunicação Ativa – UTCA*t pretende fornecer ao público ferramentas de comunicação autônomas e independentes, para torná-lo, assim, potencialmente ativo na *construção de situações* e gerar discussões, mapeando as *intensidades* da cidade e suas manifestações políticas, no intuito de traçar cartografias das sensações urbanas.

Este tipo de operações poéticas, que envolvem atividades de psicogeografia e deriva, foram amplamente usadas pela IS ao longo da suas atividades. Uma das mais destacadas foi realizada na cidade de Veneza por Ralph Rumney em 1957 [fig. 37], mas, apesar do esforço, a natureza da imobilidade e da repetição invadiu suas intenções nômades para com a geografia daquele lugar. O anterior lembra

que as atividades desse tipo, nas condições atuais do espetáculo, tornam-se mais difíceis devido às intervenções urbanísticas de separação implementadas nas urbes contemporâneas, à vigilância permanente das maquinarias *paranoicas* de repressão que veem, nesse tipo de operações, ameaças e sublevações contra o Status Quo, e às características do público que se envolveu com a contemplação espetacular mais que com a interação poética; ainda assim as operações poéticas devem continuar:

Os primeiros exploradores experimentaram uma elevada percentagem de perdas como preço que foi alcançado pelo conhecimento de uma geografia objetiva. Há de se temer novas baixas entre os novos investigadores, exploradores do espaço social e seu emprego. As armadilhas são de um tipo diferente, dado que o desafio é de outra natureza: é o de atingir um uso emocionante da vida. Isso evade naturalmente qualquer defesa do mundo do tédio. (IS nº1, 1958, p. 28)¹²¹

Este tipo de prática artística requer, como precedente, o estudo pré-situacional, constituído de estudos teóricos que, apesar de não possuírem o aspecto ativo da práxis da deriva experimental, fornecem os recursos para realizar as primeiras aproximações do meio, a partir de mapas, enquetes sociológicas, estatísticas e outras fontes de informação, enriquecendo a complexidade característica da vida cotidiana (IS nº 2, 1958, p. 13-14). Nesse sentido, para realizar uma crítica teórico-prática com o ato poético, a UTCat permite, a partir do uso das tecnologias móveis, tanto fazer o tipo de levantamentos necessários para comparar, cruzar dados e elaborar cartografias no estudo pré-situacional quanto incentivar a interação com as pessoas, nas operações projetadas, constituindo-se numa interface que relaciona o espaço e o ciberespaço, vinculados no trabalho poético.

③ ① ① NO LABORATÓRIO EXPERIMENTAL HÍBRIDA. DESENVOLVIMENTO DO PROTÓTIPO DA UNIDADE AUTÔNOMA DE INTERVENÇÃO UAI - UTCat.

EQUIPE: José Dario Vargas Parra; Célio Ishikawa; George Rufato; Luciana Santos; Mauricio Mancuzi; Pedro Pessoa.

COORDENADORES: Paloma Oliveira (USP); Jaime Lobato (UNAM).

COLABORAÇÃO NA PERFORMANCE: Jéssica Trinca.

¹²¹ Les anciens explorateurs ont connu un pourcentage élevé de pertes au prix duquel on est parvenu à la connaissance d'une géographie objective. Il fallait s'attendre à voir des victimes parmi les nouveaux chercheurs, explorateurs de l'espace social et de ses modes d'emploi. Les embûches sont d'un autre genre, comme l'enjeu est d'une autre nature : il s'agit de parvenir à un usage passionnant de la vie. On se heurte naturellement à toutes les défenses d'un monde de l'ennui. (IS nº1, 1958, p. 28, tradução nossa)

O HÍBRIDA E UTCA-T-UI¹²²

No Projeto *Híbrida*, desenvolveu-se uma *Unidade Autônoma de Intervenção* – UAI [fig.38-39], constituída basicamente de dispositivos de transmissão de áudio e vídeo online para o público virtual, e de intercomunicação entre os participantes envolvidos na *operação poética*. Para esse fim, foi criado um capacete, equipado com duas câmeras web (uma na frente e outra atrás) [fig. 45] ¹²³, conectadas a uma mochila com um notebook e internet via wifi, acompanhado por smartphones para a transmissão de mensagens e geolocalização.

A proposta original não foi realizada devido a problemas de orçamento da USP (Universidade de São Paulo), o que se apresenta até hoje e, naquele momento, inviabilizou o acesso a tecnologias para o laboratório, afetando todos os projetos selecionados. Porém, esse aspecto negativo incentivou os participantes a procurarem outros caminhos para a continuidade do projeto por meio da criatividade e da técnica.

A colaboração em rede entre artistas, técnicos e cientistas fez do Híbrida um lugar ideal para que a troca de saberes gerasse uma oportunidade única de construir a UAI. No laboratório, intensificou-se a pesquisa sobre software para videostreaming, uso de GPS e comunicação online por meio de smartphones, assim como o uso de notebook para oferecer mobilidade ao dispositivo; a dita união de diversos elementos permitiu um fluxo de informação da imagem capturada e da troca de mensagens entre o público virtual, o Centro de Comando, as UAI's e o público físico na rua [fig. 40].

Nesse sentido, o uso coletivo de uma tecnologia criada para utilização exclusivamente pessoal e íntima reitera a intenção de Desvio Situacionista de empregar seus recursos fechados com a finalidade do jogo coletivo; a usurpação dos propósitos corporativos, envolvidos na natureza dos dispositivos de comunicação, configura-se como forma de ocupação dos espaços virtuais corporativos materializados nos gadgets, o que desarticula suas *linguagens* ao reconfigurá-las para propósitos diferentes da sua natureza alienada inicial.

O protótipo final [fig. 39] foi exibido na UNESP (Universidade Estadual Paulista)¹²⁴ — fechando a exposição *Zonas de Compensação V.2*, do grupo de

¹²² Veja-se na íntegra em <https://tesesituacoes.wordpress.com/experimentos-poeticos/utcat/hibrida-utcat/>

¹²³ O uso de duas câmeras nessa posição de captura permitirá que o centro de controle (ou mesmo o participante) cuide da retaguarda e amplifique a imagem capturada em uma panorâmica.

¹²⁴ <http://bambuser.com/v/4580074>

pesquisa GILP em 30/04/14, assim como no ciclo *Híbrida - México*, e sua ideia de interface encontra-se no vínculo <http://utcat.co/> [Fig. 44].

Este projeto foi destacado, por um grupo de pesquisadores doutorandos brasileiros na área de design e ativismo, na Alemanha, como operação poética relevante dentro do uso de dispositivos tecnológicos de resistência cultural e comunicativa.¹²⁵

UNIÃO DE ETAPAS.¹²⁶

No contexto apontado acima, diversas preocupações surgiram acerca da realização do projeto. No começo do processo, pensou-se em duas alternativas para o design do capacete, uma delas era usar Arduino com diferentes *shields*, o que permitiria conseguir algumas peças por meio do *Garoa HackLab* e colaboradores, mas a programação, o número necessário de peças, o volume da estrutura gerada do *Arduino+Shields*, faziam esta alternativa inviável por conta dos custos, do tempo e do design. Outra alternativa, que solucionaria o problema do uso de volumosos dispositivos, seria substituí-los por um smartphone, que junta as características técnicas de GPS, videostreaming e processamento, e permite, assim, tanto reduzir o volume do aparelho, os custos e tempos de programação quanto divulgar, na conclusão do projeto, os planos e esquemas para sua realização e fabricação pelo público, sem recorrer a conhecimentos profundos em programação.

A impossibilidade de adquirir smartphones para desmonte e uso no capacete da UAI — já que teriam que ser emprestados — levou a um momento de incerteza do projeto. Pensou-se em criar uma estrutura externa ao capacete para colocá-los, ideia que gerou desconforto em integrantes da equipe, já que repetia passos dos capacetes cotidianos da mídia alternativa usados nos protestos, deixando de lado elementos de design propostos inicialmente.

Procurando soluções para este problema, voltou-se à ideia inicial de design, de usar câmeras web, mas somando, para isso, a segunda etapa da *UTCA*t que é a *MI* (Mochila de Intervenção) [fig. 46-47-49] para permitir o videostreaming sem recorrer ao smartphone embutido no capacete. As câmeras iriam protegidas por uma estrutura especialmente desenhada, que lhe daria forma de *Gálea* [fig. 41-42-43].

¹²⁵ Veja-se: <http://designintimesofcrisis.tumblr.com/post/78962038925/utcat>, Acessado em 30/09/2014.

¹²⁶ Texto adaptado do blog do projeto no *Híbrida*. Veja-se <<http://www2.eca.usp.br/hibrida/index.php/projetos-selecionados/utcat/>>

O uso de programas como Open Broadcaster Studio¹²⁷, programa *open source* para Broadcast, com o qual se gerenciam as câmeras do capacete e o videostreaming, e o uso de ferramentas de GPS online Greenalp¹²⁸, que permitem visualizar publicamente o percurso do interagente, ao vivo [fig. 44-45], possibilitam que as tecnologias para este tipo de prática poética sejam acessíveis a qualquer um, tanto pelo baixo custo e fácil acesso aos recursos quanto pelo fato de que os conhecimentos técnicos necessários são básicos. Tudo isso proporciona a replicação e o uso experimental das redes, implementando tecnomatrizes e campos de atividade nômade.

TEXTO PARA A ABERTURA DA PERFORMANCE EM ZONAS DE COMPENSAÇÃO – UNESP.

LEITURA: JÉSSICA TRINCA.

Somos uma arma afiada contra o ethos antiprazer!

Somos a voz da voz de todos, cujas palavras incendeiam a imagética contaminada do espetáculo!

Somos a unificação da práxis social e sua teoria!

Porque a revolução está nas poéticas, temos que criar em coletivo novos repertórios para lutar pela conquista real do nosso espaço: o tempo histórico!

Por isso a arte tem como dever ir além do horizonte estético, além de sermos publicitários instrumentalizados pelo status quo, de sermos decoradores da barbárie, de sermos estetas da contemplação passiva... Somos a potência de novos mundos! Nosso dever é dissolver a arte na vida!

Somos agit-prop! Somos mídia tática! Somos a interface de vocês!

Somos comunicação ativa!

WORKSHOP BESIDES THE SCREENS BRASIL 2015. OS MÉTODOS E MATERIAIS DE CURADORIA, 2015. COVENTRY UNIVERSITY — PUC - USP. SÃO PAULO. MI - UTCA^T (MOCHILA DE INTERVENÇÃO - UNIDADE TÁTICA DE COMUNICAÇÃO ATIVA).

A MI (mochila de Intervenção), como um dos dispositivos que fazem parte do conjunto UTCA^t, apresenta-se como proposta a ser realizada de forma coletiva e sob licenciamento Creative Commons (CC). Dentro da proposta das Unidades UTCA^t, a MI trabalha em conjunto com as UAI's, já que o capacete, embora possa trabalhar autonomamente, pode vincular-se às MI's via wi-fi. As intenções da MI são: portar dispositivos tecnológicos de alto desempenho que unifiquem ferramentas para a realização de operações digitais e em streaming, ao vivo, e amplificar a rede wi-fi para

¹²⁷ <https://obsproject.com/>

¹²⁸ <http://www.greenalp.com/RealTimeTracker/>

participantes externos, usando caixas de som, microfones, câmeras de diferentes tipos, displays digitais, energia, enfim, quantos elementos estejam disponíveis para a exploração técnico-estética nas práticas móveis.¹²⁹

¹²⁹ Grande parte da inspiração para a conceitualização deste dispositivo baseia-se nas mochilas com amplificadores de som, popularizadas no México, usadas por diversos coletivos ativistas como *Las hijas de la violencia*. Veja-se <https://www.facebook.com/aiolusenglish/videos/676054245869419/> Acessado em 27/01/2016.

Figura. 38. Esboço da Unidade Autônoma de Intervenção - UAI.

Figura. 39. Esboço da Unidade Autônoma de Intervenção - UAI.

Figura 40. Diagrama de fluxo de informação do UTCAt em atividade.

Figura 41. Protótipo do UAI. Laboratório Híbrida

Figura 42. UAI + MI (Mochila de Intervenção)

Figura 43. Protótipo de UAI + MI (Mochila de Intervenção). Provas em laboratório.

UTCAt | Unidade Tática de Comunicação Ativa
CENTRO DE COMANDO

MENSAGENS:
 UTCat: TODOS
 30/04/2014 - 15:03 :: Retorno geral!!!
 30/04/2014 - 14:53 :: Evasão pela Rua Antonio Guedes
 30/04/2014 - 14:45 :: Agrupamento na praça Frederico Antunes (praça dos coqueiros)
 30/04/2014 - 14:37 :: Saída controlada. UTCats na rua!!!

Links
[Centro de Comando](#)
[Híbrida-ECA-USP](#)
[wiki UTCat](#) (proximamente Instruções de desenho)
[Bambuser Broadcast](#)

Figura 44. Site de UTCat. Protótipo. <www.utcat.co>

Figura 45. Videostreaming da UAI. <https://youtu.be/-8FA4GSdopU>

Figura 46. Esboço Mochila de Intervenção. MI + UAI.

Unidade Tática de Comunicação Ativa – UTCAT –
ETAPA II. Desenvolvimento da Mochila de Intervenção – MI
Lado direito (Acabado)

Figura 47. MI – Mochila de Intervenção.

Figura 48. UMI – Unidade Móvel de Intervenção.

Figura 49. UTCAt-MI (Mochila de Intervenção). Esboço e componentes.

Quaisquer elementos, não importa de onde forem tirados, podem ser usados para fazer novas combinações. As descobertas da poesia moderna a respeito da estrutura analógica das imagens demonstram que, quando dois objetos são unidos, não importa quão distantes os seus contextos originais, uma relação é sempre formada. Restringir-se a um arranjo pessoal de palavras é mera convenção. A interferência mútua de dois mundos sensíveis, ou a união de duas expressões independentes, supera os elementos originais e produz uma organização sintética de grande eficácia. Qualquer coisa pode ser usada.

(DEBORD, WOLMAN. 1956)

O dinheiro é a medida do tempo no espaço social...

(IS n° 4, 1960, p. 21)¹³⁰

Irreais é uma obra de intervenção visual que, baseada nas notas de Real (R\$), busca expandir-se a outras práticas artísticas, além da simples exposição das notas como intervenção. Assim, esse experimento visa polemizar vários aspectos, entre os quais está a produção de valor, a crise ambiental, a reprodução ampliada do capital, a criação artística e o mercado da arte.

Em *Irreais*, as notas sofrem uma intervenção que utiliza, em grande parte, as mesmas imagens da nota, mas agrega outras, vinculadas a imaginários político-econômicos vigentes para, dessa forma, subverter seus valores. Nessa intervenção, procurou-se utilizar técnicas próprias da elaboração de notas, tais como princípios de segurança, microimpressão, uso de tintas especiais reativas a espectros de luz UV, substratos similares ao papel moeda, hologramas, etc. O uso de ditas técnicas enfatiza, com a sua apropriação, o que os Situacionistas chamam de Desvio, não apenas um método parodístico que conduza a um efeito cômico, mas que conduza a uma paródia séria para expressar, além de indignação ou riso, a indiferença “[...] em relação a um original insignificante e esquecido, e que procura proporcionar uma espécie de sublimação” (DEBORD, WOLMAN. 1956).

Nesse sentido, a obra procura atingir o sistema de valor econômico dinheiro-capital mediante uma transformação estética baseada na produção de antivalor, em outras palavras, busca atacar o sistema, que impede o desenvolvimento de uma arte antimercadológica e de uma sociedade livre, desarticulando o fetichismo que promove:

[...] nada de simples “apropriação” da tecnologia industrial por parte de uma sociedade com pretensões “não capitalistas”, nada de sair da tecnologia, ou de seus excessos, sem demolir a valorização do valor,

¹³⁰ L'argent est la mesure du temps dans l'espace social... (IS n° 4, 1960, p. 21, tradução nossa)

o trabalho abstrato e o capital. É preciso centrar fogo no fetichismo, enquanto sistema já pronto e acabado, em que nenhuma decisão, pequena ou grande, é mais possível. (JAPPE. 2013, p. 30-31)¹³¹

O que se mantém de subversivo na obra enquanto falsa-falsificação é fazer uso das mesmas estruturas espetaculares do sistema em que se realiza; aqui, o *falso* é o *valor de verdade*.

Atentar contra as formas de produção de valor, em definitivo, pode ser identificado como a finalidade crítica desta obra, pois os elementos correspondentes ao *homo æconomicus*, contidos na operação, são postos em um contexto diverso para sua apropriação, de forma a superar a “simples fruição passiva ou posse econômica”, tornando a experiência em um descondicionamento cultural que responde à constante recuperação que “a burguesia tenta fazer das suas manifestações criativas” (PERNIOLA, 2009. p. 28-29); a obra aponta, assim, à liberdade criativa do *homo ludens*.

Os processos ficcionais — presentes tanto aqui quanto nas outras propostas poéticas — assinalam conceitos-base da obra, cujas operações não evocam somente a livre inspiração da subjetividade artística¹³², baseada na emoção, para produzir um elemento que pertença a essa esfera autônoma, mas a produção de elementos que, mediante sua configuração, realize a crítica teórico-prática do ato poético no cotidiano, para superá-lo — como espaço de trânsito da forma-mercadoria e da forma-dinheiro — por meio da vida vivida, que se opõe à atual produção de valor da *falsa vida*. Esta última relaciona teoria e prática da mesma forma que a analogia apresentada “[...] entre significado e realidade, entre um significado sem realidade e uma realidade sem significado” (PERNIOLA, 2009. p. 74)

Graças à utilização do dinheiro, a forma-espetáculo mais usada no *teatro do cotidiano*, interligam-se as operações da vida cotidiana à práxis social do consumo, na *casamata* do poder econômico, criando, dessa forma, um *modelo recombinate* de palco, efêmero enquanto valor econômico, mas rico enquanto valor de resistência e remodelagem do sentido do valor econômico-político, *sine qua non* da sociedade contemporânea.

¹³¹ Aqui se apresentam duas vertentes à crítica do capital: uma tem a ver com a alienação, a qual descreve o processo de desarticulação do indivíduo frente a sua realidade e opera de tal forma que o sujeito se despersonaliza; a outra tem a ver com o fetichismo, o qual descreve o “animismo” da mercadoria, que age com vontade própria em relação a sua produção, substituindo as relações das pessoas por relações através dos objetos da produção. Nesta pesquisa, ambas estão correlacionadas.

¹³² Não se pode fugir do resultado artístico enquanto poética, mas sim transformar a realidade enquanto política.

Nesse sentido, esta obra traz elementos postulados pela IS, como o desvio, em jogo com postulados do CAE, como a Matriz Recombinante, que apontam para a Arte Total enunciada tanto pelos Situacionistas quanto pelas Vanguardas, justapondo distintos palcos e alterando os valores intrínsecos do dinheiro para propor, com isto, uma nova forma de ver o econômico e suas interações com o social e o simbólico.

As operações econômicas são desviadas pelas operações poéticas, que subtraem o objeto do campo monetário para colocá-lo no campo da arte e *falsificá-lo*, simulando os mesmos recursos técnicos de segurança com os quais a nota foi criada originalmente; assim, reintroduz o monetário com outros valores para alterar as relações entre o público e o *valor* do dinheiro, gerando um *antivalor* que se opõe ao senso comum da equivalência do econômico — enquanto farsa, enquanto obra.

A intervenção em notas é usada, convencional e popularmente, como forma de apropriar-se dos mecanismos de significação enquadrados no mercado, fazendo-os circular em outros (e com outros) sentidos; é este o caso dos cheques *Tzanck*, feitos por Duchamp para substituir o valor do dinheiro e pagar ao seu dentista [fig. 50], dos carimbos sobre as notas, realizados como forma de protesto pelo caso de Amarildo [fig. 51]¹³³, das palavras de ordem da crítica cotidiana feitas anonimamente [fig. 52]¹³⁴, das formas cômicas que, usando a apologia do espetáculo, subtraem-se do campo da crítica ou o encobrem [fig.53-54]¹³⁵, da reivindicação de direitos históricos, da campanha *Woman on 20* [fig. 55]¹³⁶ — nesse último caso, porém, sob a linguagem do capital, não se supera a questão.

¹³³ Amarildo Dias de Souza, pedreiro desaparecido logo após a detenção pela Polícia Militar, no dia 14 de julho de 2013, no Rio de Janeiro. O caso tornou-se símbolo do abuso de autoridade e da violência policial.

¹³⁴ Veja-se <<https://www.facebook.com/cedulaanarquista>>, comunidade do Facebook que publica intervenções sobre cédulas de Real. Acessado em 15/03/2015.

¹³⁵ Veja-se <<http://www.nerdhead.com.br/filmes/bancos-do-canada-implorem-para-que-fas-de-star-trek-parem-de-desenhar-o-mito-spock-em-suas-notas-de-5-dolares>>, acessado em 4/03/2015.

¹³⁶ Campanha estadunidense <<http://www.womenon20s.org/>>, cujo objetivo era buscar, por meio de aprovação presidencial, a modificação da nota de 20 dólares para inserir uma personagem feminina, substituindo à imagem do Andrew Jackson, presidente que foi conhecido por sua postura contra os indígenas estadunidenses. A campanha candidatou 15 mulheres com trajetória histórica, entre as quais se distinguiam Eleanor Roosevelt e Rosa Parks. Após a votação realizada online, ganhou Harriet Tubman, lutadora afrodescendente que, depois de escapar da escravidão em 1848, liberou, ao longo de 13 missões, mais de 70 pessoas. Procurando reivindicar a participação feminina nos imaginários dominados pelos homens, esta campanha, porém, não critica o capital nem os modelos de produção de valor, reprodutores da problemática que a campanha tenta visibilizar.

Figura 50. Cheque Tzanck. Marcel Duchamp. 1919.

Figura 51. Cadê Amarildo.

Figura 52. Cédula de Real alterada anonimamente.

Figura 53. Dólar canadense com intervenção.

Figura 54. Cédula de dólar com intervenção de Donovan Clark. Veja-se <<http://donovanclark.blogspot.com.br/>> Acessado em 01/03/2015.

Figura 55. Cédula de 20 dólares estadunidense com a imagem de Harriet Tubman, da campanha *Woman on 20*.

Operações desse tipo são usadas por artistas que servem de referência para *Irreais*. Um primeiro referente é Genpei Akasegawa, com a obra *1000 Ienes* [fig. 56] de 1963, na qual o artista altera a nota de lene original. Diante de sua criação, o governo japonês supôs uma violação à *Lei de Controle da Imitação de Moeda e Valores Mobiliários*, o que levou o artista a enfrentar um processo longo com a justiça japonesa, e a mudar, posteriormente, a forma da operação poética nas suas futuras intervenções sobre a moeda, substituindo o número do valor por **0** (Zero) [fig. 56.1], operação de negação, que seria continuada posteriormente por Cildo Meireles. O conjunto de obras *Zero Cruzeiro* (1974-78) [fig. 57], *Zero Dolar* (1978-1984) [fig. 58] e *Zero Real* (2009) [fig. 59], de Meireles, é mais um referente para o presente trabalho. Nesse conjunto, o artista “propunha a inserção de informações ruidosas no campo homogêneo em que as mercadorias circulam e se trocam”¹³⁷. Em *Irreais* optou-se por mudar o nome da família das notas e fazer trocadilhos com os seus valores nominais, anulando seu valor econômico para *superá-lo* no seu valor poético; apesar de alterar o modo de operação, mantém-se o vínculo mais importante, a crítica ao valor:

Eu quero pensar a respeito dos diferentes tipos de poder, os quais aparecem — e desaparecem — em torno deste modelo. E, falando de algo cuja memória é despertada pela ideia de um modelo: assim como a imagem do Imperador pendurada sobre os altares xintoístas das casas de nossas famílias durante a guerra sagrada, qual é o perigo em pendurar alto na parede um modelo do original de 1.000 (A nota), cuja realidade é tão difícil de preservar? (AKASEGAWA, 1967, p. 117-118)¹³⁸

Outra referência é a obra *Os Cem* (1998) [fig. 60-61] de Jack Leirner que, por um lado, junta o fator de acumulação do capital e o uso cotidiano das notas como substrato para a expressão de histórias cotidianas, subvertendo suas características gráficas e simbólicas e, por outro lado, torna evidente a caducidade do seu valor, dada pelas atualizações em novas famílias, realizada pelo Estado, principalmente, com o objetivo de enfrentar problemas relativos a reformas monetárias e inflação.

¹³⁷ Veja-se <http://www.ppgav.eba.ufri.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Felipe_Scovino.pdf> Acessado em 15/05/2015.

¹³⁸ I want to think about the different kinds of power which appear – and disappear – around this model. And speaking of something whose memory is awakened by the idea of a model: just like the Emperor’s picture hanging over the Shinto altars of our families’ homes during the sacred war, what’s the danger in hanging high on the wall a model of the original 1,000-Yen note, whose reality is so difficult to preserve? AKASEGAWA, Genpei. *The objet after Stalin*. Tradução do japonês. Pedro Erber. in ARTMargins. Massachussets: MIT. 10/2015, Vol. 4, No. 3: p. 117–118, tradução nossa.

Figura 56. 1000 ienes. Genpei Akasegawa. 1963. Anverso ▲ Reverso ▼

Figura 56.1. Greater Japan Zero Yen-Note. Genpei Akasegawa. 1967. Anverso ▲ Reverso ▼

Figura 57. Zero Cruzeiro. Cildo Meireles. Anverso ▲ Reverso ▼

Figura 58. Zero Dolar. Cildo Meireles. Anverso ▲ Reverso ▼

Figura 59. Zero Real. Cildo Meireles. Anverso.

Figura 60. Da série Os Cem (todos os Cem (Amor)). Jack Leirner. 1987

Figura 61. Da série Os Cem (Todos os Cem - com fantasma). Jack Leirner. 1987

I ETAPA. ESBOÇO.

Esta primeira etapa, desenvolvida na disciplina *Modos contemporâneos de produção de imagens poéticas*, da Prof^a. Dr^a. Branca de Oliveira, orientadora desta tese, surgiu no contexto ambiental da crise hídrica da cidade de São Paulo, que marca patamares históricos e coloca em incerteza o futuro de uma das cidades mais populosas do mundo, distinguindo, assim, importantes motivadores para a produção da obra.

Na nota de 100 reais (da família anterior) [fig. 62], suprimem-se os elementos das riquezas naturais, que representam em si o único suporte de valorização simbólica da moeda, para substituí-los pela mesma referência, mas tirando a carne (do real) e deixando-a só nos ossos, operação que evidencia aquilo que é tácito, mas invisível — o valor, como no caso da Garoupa, no reverso [fig. 63]. No anverso, substitui-se a imagem da República (Res pública) [fig. 64], pela figura do poder político de turno, no caso, Alckmin, governador do Estado de São Paulo, cujo partido (PSDB) lidera há 21 anos consecutivos [fig. 65].

As mudanças imagéticas também são acompanhadas por mudanças iconotipográficas, copiando-se a fonte, mas jogando com trocadilhos que modificam a sintática das palavras. Assim, a frase *Deus seja louvado* torna-se *Deus seja lavado*, na nota de CEM Reais, no reverso, a palavra CEM muda para SEM, o que intensifica o sentido *depreciativo* envolvido na operação. Já no anverso, REAIS torna-se IRREAIS, aqui, o irreal é o *valor de verdade* que se torna *antivalor*.

II ETAPA.

REALIZAÇÃO DA SÉRIE.

Nesta etapa, decidiu-se intervir totalmente na nova família de cédulas do Real, mantendo as mudanças feitas na primeira etapa.

Ao trabalhar em conjunto todas as notas, tornou-se ainda mais evidente que, na ausência do ouro como *medida-lei* das notas a nível mundial, faz-se necessária, por parte dos Estados-Nação, a recriação de seu valor com base em imaginários de riqueza e identidade e, neste caso em particular, no imaginário do ambiental, para dar referência ao valor abstrato do dinheiro:

O acúmulo real de capital ameaçava parar. Foi nesse momento que o “capital fictício”, como denominou Marx, alçou voo. O abandono da convertibilidade do dólar em ouro, em 1971, eliminou a última válvula de segurança, o último ancoradouro da acumulação real. (JAPPE. 2013. P. 49)

Figura 62. Cédula de 100 Reais. Família anterior.

Figura 63. Reverso da nota de 100 Reais com intervenção.

Figura 64. Cédula original de 100 Reais. Família anterior.

Figura 65. Anverso da nota de 100 Reais com intervenção.

Aqui, aparece a contradição do valor em relação ao ambiente. Os recursos naturais que dão valor ao Real estão sendo depredados de forma rápida e voraz. A escala de desmatamento da Amazônia — bem como o extermínio de culturas, a falta de uma reforma agrária e a prevalência de políticas públicas, que atendem lobbys de grandes empresas — faz com que o valor que sustenta simbolicamente o Real acabe tornando-se um fator de depreciação da moeda, cujo valor, paradoxalmente, encontra-se na depredação dos recursos naturais para abastecer as redes de comércio e alimentar o PIB.

A modificação visual da moeda simula as técnicas com as quais é produzida inicialmente para recriar os vazios que ficam após a retirada das imagens a serem substituídas, como será observável nas imagens abaixo. O “virtuosismo”, apresentado na recriação das notas, constitui-se somente no eco do que era o valor verificável da nota, cujo preenchimento com as imagens manipuladas pretende alcançar o nível de perfeição para trocar o original pelo falso, mais real que o espetáculo criado no original.

Uma das discussões do grupo de pesquisa *Poética da Multiplicidade*, frente aos resultados iniciais da obra, era: como usar imagens que ampliassem a obra a um contexto mais global mantendo, ainda, o local como um dos seus aspectos. Esta questão também provém de um aspecto imerso no capital: sua supranacionalidade. Cada cédula representa uma idiossincrasia nacional como valor a ser medido em porcentagens de endividamento e crescimento econômico e lançado no mercado para concorrer com outras nações. A forma-dinheiro, tão intercambiável como a forma-mercadoria, mede seu valor por meio de conversões para moedas dominantes, fato que permite estabelecer valor universal para um elemento abstrato, usando outras abstrações — mais complexas, porém sempre depreciativas.

O grau de depreciação do valor do dinheiro, figura que a tudo torna vendível e comprável, apresenta-se, paradoxalmente, tanto nessas conversões entre moedas quanto na sua distribuição cotidiana, aparecendo apenas como uma representação evanescente da circulação e da troca. Cada elemento que respalda o valor (como foi o ouro no seu momento) torna-se o mais ínfimo possível, “Aqui o dinheiro se apresenta unicamente como signo [...] haveria que dividir o ouro em frações muito pequenas” ¹³⁹ (MARX, 1977, p. 364); o dinheiro evanescente é *poeira áurea* que não pode restituir o valor por estar dividida e miúda, “A sobrevivência do proletário se

¹³⁹ Se trata de signos de plata y de cobre, que por ello no están amonedados en la proporción que media entre el valor de su sustancia y el valor del oro, p. ej. Aquí el dinero se presenta únicamente como signo, [...] habría que dividir el oro en fracciones demasiado pequeñas. (MARX, 1977, p. 364, tradução nossa)

resolve como troca simples de mercadorias, com pouco dinheiro ou por complacência — pública ou não — ou roubo. No limite, resta-lhe o dinheiro evanescente ou sequer isto” (DAMIANI, 2008, p. 233-234). A supressão da nota de 1 Real¹⁴⁰ [fig. 103-104] na nova família [fig. 102], substituída pela moeda, indica que o valor necessário para o dinheiro, como nota, tornar-se *legítimo* deve ser maior do que o custo de *produção* de um real; assim gera-se uma restrição à circulação de outros dinheiros e à *acumulação previdente* e evidencia-se o cada vez mais baixo poder aquisitivo de grande parte da sociedade, incapaz de dividir a moeda que representa seu *mínimo*, *a moeda não dura um dia, é do varejo*:

Não se trata de clareza, de cientificidade absoluta, mas da realidade social e das formas de consciência, baseadas nela, inclusive a consciência cotidiana, imersas na tragédia de nossa época. Calar-se sobre essa realidade social é traduzi-la em drama, senão ainda mais redutor, em número. Para uma economia das proporções, das exponenciais quantidades..., o espectro trágico vai do dinheiro evanescente, os pequenos dinheiros, na vida cotidiana dos sem dinheiro, aos grandes dinheiros, do capital produtivo, na relação com o capital financeiro, até a autonomização do dinheiro-capital, economia financeirizada ficcional e da crise social precipitada. (DAMIANI, 2017, p. 7)

3 2 1 PROCESSO DE DESVIO.

A variação do anverso da nota [fig. 80] baseia-se nas discussões travadas no grupo de pesquisa, pretendendo tanto abranger elementos mais universais como também oferecer outros aspectos da crítica ao capital, tais como os conceitos de tempo morto e pseudovida.

O crânio utilizado para esta intervenção é a obra de Damien Hirst *For the Love of God* (2007) [fig. 79], que é tida como a escultura mais cara do mundo¹⁴¹, com a qual o autor faz uma “celebração contra a morte”. Tal obra, no entanto, levanta críticas sobre sua natureza de objeto artístico como objeto mercadológico, nas palavras do sociólogo Alain Quemin “Hoje, quem certifica a obra é o comprador,

¹⁴⁰ Na obra *Irreais* persiste nessa crítica e torna evidente o dinheiro evanescente, o que na nova família de Reais é, em parte, anulado por conta da eliminação da nota de um Real (R\$ 1), a qual é resgatada em Irreais, para questionar, entre outras coisas, a desvalorização da moeda, e a necessidade de reintroduzi-la. Faz isso criando um duplo crítico, desenhado sob os parâmetros de identidade da nova família, com os quais adquire o *valor* a ser desmontado no desvio da nota de um Irreal (IR\$ 1) [fig. 100-101].

¹⁴¹ Esta escultura foi leiloadada pelo valor de R\$ 200.000.000, contém 8.601 diamantes pequenos mais um grande na testa, incrustados em platina.

da mesma forma que a academia fazia no século XVIII” (CÉLÉRIER, 2008), em um mercado onde o comprador escuta mais do que vê: “Mas como criticá-los quando o que se promove é menos a cultura e mais seu resultado?” (ibid.).

A tentativa de inserir valor na nota, substituindo a *República* pelo crânio da obra, nasce para injetar valor monetário, por meio do uso de uma reconhecida mercadoria artística e, paralelamente, ativar uma crítica ao mercado da arte, onde esta mesma operação está inserida. A *República* que fica nos ossos torna-se transparente como um valor modificado pelo mercado: “[...] a mercadoria aparece como uma força que vem a *ocupar* a vida social. É então que se constitui a economia política, como ciência dominante e como ciência da dominação” (DEBORD, 1997, § 41).

Esta intervenção também traz o tema da *Vanitas* que, recorrente na arte até o século XVIII, simboliza a efemeridade da vida, a vaidade e a opulência, uma advertência moral sobre o que se *consome*: o mortal, cuja via de salvação dava-se por meio de um vínculo religioso, pelo eterno. Na arte contemporânea, no entanto, este vínculo é substituído pelo econômico, que fortalece sua existência por meio da concorrência permanente e da alienação — as quais a sociedade é submetida no capitalismo — e perpetua-se na prática social do consumo: da vaidade, passou-se à vacuidade:

Diferentemente da época da *Vanitas*, a crítica das obras de hoje não tem um fim religioso e/ou moralizante, mas tenta mostrar, sem deixar a moral completamente de lado, que nosso sistema econômico-social, criador da sociedade do consumo, não vai levar-nos para longe de Deus, como tentava alertar a *Vanitas* tradicional, mas sim encaminhar-nos a ser uma sociedade subjugada e manipulável pelos que comandam este sistema, já que nos tornamos dependentes das mercadorias produzidas por ele. (WITECK. 2012 p. 92.)

Essa vacuidade na extensão do consumo, esse vazio mortal do mercado no qual o capitalismo se acha imortal, pode ser mais bem exemplificada em palavras do CAE:

O consumo tem a ver com a internalização dos objetos a fim de torná-los “reais”, só pelo prazer de internalizá-los. Só por causa do prazer de internalizá-los, consumimos os objetos a fim de torná-los “reais”, só pelo prazer de torná-los reais. Só por causa do prazer de torná-los reais, eu como a mim mesmo a fim de ser “real”, só pelo prazer de ser real. O autocanibalismo é criado só pelo prazer de comer a si mesmo, planejado só pelo prazer de comer a si mesmo, organizado por meio da produção social só pelo prazer de comer a si mesmo. Somos cães apaixonados por nosso próprio vômito. Isso não é uma transgressão estética, não é um sacrifício ritual, não é arte corporal, é apenas autoconsumo, só pelo prazer de se autoconsumir... só pelo sabor do autoconsumo. (CAE. 2001b. p. 64).

PROCESSO
NOTA DE 100 IRREAIS. REVERSO

Figura 66. Nota original de 100 Reais.

Figura 67. Remoção da Garoupa.

Figura 68. Extensão e criação de texturas do fundo.

Figura 69. Extensão e criação de flora e fauna marinhas.

Figura 70. Fundo completo.

Figura 71. Fundo completo mais planta com microtexto 100.

Figura 72. Imposição dos ossos da Garoupa e remoção da Garoupa menor.

Figura 73. Imposição dos ossos com a textura original da segunda Garoupa, remoção de figura e letra.

Figura 74. Nota de 100 Irreais. Reverso.

NOTA DE 100 IRREAIS. ANVERSO.

Figura 75. Anverso. Nota original.

Figura 76. Remoção da República e substituição do texto.

Figura 77. Substituição da imagem.

Figura 78. Proposta da nota sob luz UV.

Figura 79. For the love of God. Damien Hirst. Escultura. 2007.

Figura 80. Anverso da nota de cem irreais, com inserção da escultura de Hirst e esqueleto.

NOTA DE 20 IRREAIS. REVERSO.

Figura 81. Nota original.

Figura 82. Nota Irreal. Reverso. Proposta 1 .

Figura 83. Nota Irreal. Reverso. Ossos mico-dourado. Proposta 2.

Figura 84. Nota Irreal. Reverso. Ossos. Proposta 3.

NOTA DE 20 IRREAIS. ANVERSO

Figura 85. Nota original.

Figura 86. Nota 20 Irreais. Anverso e variações. Katya Abreu ▲ Donald Trump ▼ . Proposta 3 e 4.

FAMÍLIA DE IRREAIS

Figura 87. Família de Irreais em conjunto. Incluiu-se a criação da nota de Um Real (R\$ 1) que não faz parte da nova família de Reais, com o propósito de realizar sobre essa nota inexistente operações de desvio.

Figura 88. 100 Irreais ▲ 100 Reais ▼ Anverso.

Figura 89. 100 Irreais/Cem Reais ▲ 100 Reais ▼ Reverso.

Figura 90. 50 Irreais ▲ 50 Reais ▼ Anverso.

Figura 91. 50 Irreais/Esquenta Reais ▲ Cinquenta Reais ▼ Reverso.

Figura 92. 20 Irreais ▲ 20 Reais ▼ Anverso.

Figura 93. 20 Irreais/Pedinte Reais ▲ Vinte Reais ▼ Reverso.

Figura 94. 10 Irreais ▲ 10 Reais ▼ Anverso.

Figura 95. 10 Irreais/Deu Reais ▲ Dez Reais ▼ Reverso.

Figura 96. 5 Irreais ▲ 5 Reais ▼ Anverso.

Figura 97. 5 Irreais/Zinco Reais ▲ Cinco Reais ▼ Reverso.

Figura 98. 2 Irreais ▲ 2 Reais ▼ Anverso.

Figura 99. 2 Irreais/Nois Reais ▲ Dois Reais ▼ Reverso.

Figura 100. I Irreal ▲ 1 Real ▼ Nota criada pelo artista, cuja denominação não existe na Família Nova do Real. Anverso.

Figura 101. 1 Irreal/Nenhum Real ▲ Um Real ▼ Nota criada pelo artista, cuja denominação não existe na Família Nova do Real. Reverso.

Figura 102. 1 Real da família anterior. Reverso.

Figura 103. 1 Real da família anterior. Anverso.

OUTRAS BIFURCAÇÕES POSSÍVEIS.

O resultado da obra não se resume à mera contemplação em um espaço expositivo, o que implicaria grandes riscos para uma obra que se ostenta como poética operante fora do mercado da arte. Este impasse, quase natural para obras materiais, poderá ser ultrapassado na mesma circulação da obra como produto à venda.

Uma das formas possíveis é o estabelecimento do valor comercial a partir do dobro do preço do valor enunciado na nota, por exemplo. A partir desse exercício negativo do negócio artístico, a nota de Irreal colocará seu valor, da mesma forma que a cédula original o faz, valor dado pelo número de notas impressas e circulantes. Assim, o jogo de falsidade se incrementará, autogerando valores abstratos na circulação da *pseudo-moeda* existente e criando uma rede de valorização, sujeita à depreciação ou ao incremento do seu valor.

No espaço expositivo, a nota de Irreal estará acompanhada de dispositivos, tais como luz UV e lupas de aumento, entre outros [fig. 104], utilizados não apenas para verificar a *legitimidade do ilegítimo* e dar espaço a sua “virtuosidade”, mas para descobrir, nos signos ocultos de segurança da nota, textos e imagens alusivas às problemáticas do capital e à produção de valor, com os quais a obra gera uma crítica sobre a economia-política imperante.

INSTALAÇÃO.

Paralelamente a sua venda e exposição, Irreais pode gerar diversos tipos de montagens por modulações das pilhas de cédulas [fig. 105], conjuntos de notas acumuladas em espaços da galeria, que dividam ou atrapalhem os espaços, malas preenchidas de notas de 100 irreais, etc.

SITUAÇÃO – AÇÃO PLÁSTICA.

A partir da instalação *Correspondente* [Fig. 106], cria-se uma situação com o agir dos iniciadores no contexto cotidiano. Apesar de a Situação fazer-se clara quanto às ações da atividade plástica, ainda não se determinou o conjunto de elementos pré-situacionais a levar em conta, tais como: possíveis impactos emotivos negativos nos moradores de rua, ações individuais, por parte dos passeantes, que se tornem incontroláveis, entre outras possibilidades, que terão de ser estudadas sob contextos psicogeográficos particulares de áreas da cidade, devido ao peso de ter que lidar com o significado do dinheiro.

Figura 104. Nota de 100 irreaís mais lupa.

Figura 105. Dinheiro impudico. Pilha de notas de Irreal. Esboço.

Figura 106. Correspondente. Mala com notas de Irreal. Esboço.

A ação plástica a ser realizada parte, inicialmente, de pequenos percursos individuais dos participantes em áreas próximas ao lugar combinado. Estarão vestidos de terno e roupa elegante, levando a mala, com as notas de Irreal, presa com uma algema ao seu braço. Depois de abordar diferentes circunstâncias, usando ou não as notas no percurso, chegarão ao lugar marcado, ali abrirão suas malas, deixando que as notas saiam livremente. Depois disso, assinarão entre si documentos burocráticos, que têm a ver com o número e o valor das notas liberadas; finalizando aquilo, voltarão a se fundir com a cidade, em percursos livres, até se perderem na atividade.

Paralelamente, pretende-se criar um site para seguir as notas liberadas usando etiquetas RFID, processo ainda em estudo.

TODO VALE (PARA UM MUNDO COM NOVOS VALORES).

VÍDEO DE 1'00.

DEDICADO A VALE S.A.

Palavras-chave: Arte, ativismo, imagem digital, vídeo.

<https://youtu.be/kfadi6RnqV0>

Apresentado na exposição coletiva *Lugares de Experiência*, dentro do 6º Encontro Internacional de Grupos de Pesquisa *Convergências entre Arte, Ciência, Tecnologia e Realidades Mistas*. UNESP - São Paulo - Brasil.

Este vídeo trata da intervenção na nota de cem reais (R\$ 100,00), como crítica do crime ambiental da Bacia do Rio Doce. Tal crime foi ocasionado pelo rompimento da barragem das empresas BHP-Vale-Samarco, que contaminou a região com rejeitos da indústria de minérios, comprometendo parte do Oceano Atlântico Sul (RUSHI, 2015), lesando e extinguindo a seu passo ecossistemas naturais e culturais completos. Tido como o maior desastre com barragens dos últimos 100 anos (OLIVEIRA, 2016), obrigou a Samarco a realizar planos de contingência sem importância com o aval do Estado, o que revela o grau de poder do capital corporativo-industrial sobre a lei e a política.

Figura. 107. Todo Vale. Frame do vídeo, baseado na nota de 100 Reais/Irreais da obra *Irreais*. 2015

3 3 INTRANSFERÊNCIA (2014-2017)

— Por que é que as chaminés têm em redor aquelas coisas que parecem balcões?
- perguntou Lenina.

— Recuperação do fósforo - explicou Henry num estilo telegráfico. - Durante o trajeto para o alto da chaminé, os gases sofrem quatro tratamentos diferentes. Em outros tempos, quando se fazia uma cremação, o P_2O_5 era completamente desperdiçado. Hoje, recupera-se mais de noventa e oito por cento. Mais de quilo e meio por corpo de adulto. Isso representa, só para a Inglaterra, quase quatrocentas toneladas de fósforo por ano. - Henry falava cheio de orgulho feliz, regozijando-se sinceramente com tal resultado, como se fosse obra sua. - É uma bela coisa pensar que podemos continuar sendo socialmente úteis mesmo depois de mortos. Fazendo crescer as plantas.

(O Admirável Mundo Novo. Aldous Huxley).

Intransferência é um projeto de artemídia que continua em processo. Busca intervir no espaço da cidade construindo uma situação em um entorno corporativo, localizado em uma rua ou avenida com fluxo intenso de pedestres, na cidade de São Paulo. O projeto tematiza a biotecnologia enquanto dispositivo capitalista de conversão “de algo que tinha de direito um valor ambiental em algo que pode ter de fato um valor econômico” (SANTOS, 2003, p. 25).

Em *Intransferência*, a montagem desse dispositivo teleinformático [fig. 108] permitirá analisar *virtualmente* a composição química elementar de cada transeunte em circulação na frente do prédio corporativo a partir do peso individual. Com esse montante, será possível calcular o número de passantes por dia, seu peso individual e total, dividir o resultado pelas percentagens dos elementos químicos presentes no corpo, para convertê-los em gramas. Paralelamente, esse conjunto de dados será cruzado com os dados de valor das *commodities* no mercado internacional, atualizados na tela eletrônica instalada sobre a fachada do prédio corporativo, bem como no site do projeto. Ao final do dia, após o fechamento da bolsa e o encerramento da captura de dados, infográficos com leituras comparativas entre os fluxos do mercado e dos transeuntes serão projetados no prédio ou nos displays da montagem.

A criação do design de interface dos aplicativos e do site dar-se-á em conjunto com especialistas nas áreas do design, da arte, da informática e da economia, originando uma transversalidade de conhecimentos, que permitirá tanto a programação quanto a visualização das informações coletadas e entrecruzadas. O Grupo Harduime¹⁴² do CCSL-IME¹⁴³ da USP está participando em parceria.

¹⁴² <<http://hardwarelivreusp.org/>>

¹⁴³ Centro de Competência em Software Livre – Instituto de Matemática e Estatística. <<http://ccsl.ime.usp.br/>>

Atualmente, o projeto se encontra na etapa de pré-produção e programação básica. A partir desses encontros, redefinir-se-ão tecnicamente os processos executivos.

Pensava-se em usar sensores de movimento e altura como dispositivos de medição da massa corporal e contagem de transeuntes, mas esta variável não aportava mais elementos relevantes do que os que tínhamos na captura e análise dos dados determinados apenas pelo peso, único dado biométrico que dava conta da quantidade (do material) e da presença (da singularidade), e que funcionaria, por sua vez, como contador das pessoas que passam pela balança.

A captura e a conversão de dados serão visualizadas em forma de infográficos e metáforas visuais, em tempo real, tanto nos displays instalados em frente ao prédio quanto na internet [fig. 109]. A interação do público, aparentemente mínima, tem a função de produzir informação a partir da presença física dos indivíduos no espaço determinado para a medição, sem a qual a obra não se executa. O corpo humano é o elemento que catalisa a coleta de dados, bem como os cruzamentos entre os índices biométricos e os indicadores das *commodities*. Opta-se por fazer uso do *Arduino* para o envio da informação da balança para o servidor, e utilizar o *Processing* e a biblioteca *D3.js* de *Javascript*¹⁴⁴ para fazer os cálculos das distintas variáveis, em tempo real, produzindo os diagramas correspondentes, que serão enviados ao site e aos monitores da montagem.

A partir da acumulação de dados nos diferentes dias, o projeto contará com elementos especulativos para formular suas próprias previsões mercadológicas em relação aos preços de *commodities*. Assim, também poderá produzir cartografias estatísticas de elementos químicos, valores e pesos. Com isso, será instaurada uma paisagem infográfica e estatística, sobreposta ao entorno arquitetônico do edifício corporativo, evocando o trabalho de criação de uma “ficção midiática realista”:

Quero dizer, uma fusão entre realidade e ficção midiática típica, como, por exemplo, os noticiários da CNN mostrando como podemos criar um modo de viver através da ficção em tempo real. O risco da comunicação atual (estética ou espetacular) é criar a ilusão, com a ficção escondendo a realidade, como afirma Guy Debord em sua sociedade do espetáculo. (BENAYOUN, 2001)¹⁴⁵

¹⁴⁴ Veja-se <https://d3js.org/>

¹⁴⁵ Entrevista de Maurice Benayoun, concedida a Lorenzo Taiuti: “I mean a fusion between reality and typical media fiction, as for instance CNN news bulletins showing how we can create a life-size and real-time fiction. The risk of today’s communication (aesthetical or spectacular) is to create illusion and fiction hiding reality, as stated by Guy Debord in his *Society of the Spectacle*”. (BENAYOUN, 2001, tradução nossa)

Seguindo esta noção de “ficção midiática realista” de Benayoun, a situação *Intransferência* pretende menos tematizar uma crise da representação dos valores no atual capitalismo biopolítico do que construir uma situação em que a experiência estética e os modos de ficção tornem visível a crise entre as diversas formas [de representação] do valor, para além do valor de uso e do valor de troca “naturalizados” pelo mercado, evidenciando o que Rancière denomina como “eficácia do dissenso” — com consequências políticas a determinar.

O que entendo por dissenso não é o conflito entre ideias e sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no coração da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar pelas leis e instituições. [...] A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. (RANCIÈRE, 2012, p. 59-60)

Em *Intransferência*, o dissenso, em última instância, está vinculado ao efeito de estranhamento do sujeito face aos dados mostrados na obra, os quais vinculam sua existência empírica a uma existência físico-química e material que, ligada a um mercado baseado na concorrência, competência e rendimentos, reduz a dimensão corporal a um *continente* de matéria-prima industrial, a um espaço de exploração comercial — enfim, a uma mercadoria.

As operações poéticas realizadas na *Situação* partem da tradução constante dos fluxos e das massas corporais dos pedestres em pesos e porcentagens de elementos químicos, os quais, por sua vez, são traduzidos em valores do capital financeiro. Assim, a situação faz evidente a transfiguração do ser humano em dados objetivos e numéricos, tornando visível um processo em que os corpos dos passantes, seus movimentos e sua presença, transformam-se em pesos e vetores. Essa espécie de esquadramento do indivíduo em termos matemáticos, químicos e econômicos, faz com que ele seja cartografado na transdução¹⁴⁶ da infografia, e

¹⁴⁶ Para Julio Plaza a “transdução” é um processo de tradução de um sinal em uma imagem, “este processo exemplifica, portanto, a passagem de um código estruturado para outro. Esse sinal pode ser um evento sonoro, um gesto, uma fotografia. Desta forma, todo o universo de sinais — sonoros, textos, imagens, gestos — se coloca em estado potencial de recriação pelos processos informáticos.” Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>. Acesso em: 05/2013.

reconfigurado como “um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem.” (ROLNIK, 1989).

A crítica da tecnologia, implícita no projeto, torna-se evidente no *desvio* de funções tecnológicas convencionais dos dispositivos do dia a dia, como por exemplo: a subversão do uso corriqueiro e privado de sensores, criados originalmente para monitorar o estado físico corporal e o peso de mercadorias, por meio de seu uso em outros ambientes e sob outros conceitos. *Intransferência* propõe a instalação e a encenação pública da obra de arte, ou, valendo-se da coleta de dados referentes a fluxos e pesos, que são expedientes costumeiros na medicina e no esporte, a situação os utiliza como figuras estéticas, que dão passo ao resultado crítico por intermédio da composição e da expressão poética dos fluxos demográficos da cidade e do mercado capitalista contemporâneos.

A capacidade da *artemídia* de configurar-se mais como um discurso crítico que como um estilo, tendência ou técnica, decorre do procedimento de *desvio* da predeterminação tecnológica contida nos dispositivos. Esse procedimento, em *Intransferência*, visa alterar e subverter a *mídia* concentrada, bem como seus aparelhos unilaterais e onipresentes; pôr em *deriva* os fluxos estáticos e repetitivos da experiência cotidiana e virtual; correlacionar vetores econômicos e humanos para questionar existência, mercado e ciência e, por meio dos resultados calculados, criar uma forma de resistência cultural, propiciada pelo *ato poético em agência*: “A capacidade de agenciamento da artemídia depende de um desvio da lógica industrial que ponha em questão a integralidade de suas máquinas semióticas, solapando a um só tempo suas funcionalidades objetivas e subjetivas”. (BEIGUELMAN, 2013, p. 161)

Como teoria crítica provinda da atividade poética, a artemídia gera tensões territoriais ao enfrentar o “universo do marketing”. Além disso, na artemídia, o imediatismo inerente às obras manifesta-se como uma estratégia de ação frente à noção da arte como mercadoria devido aos recursos de atualização dos dados em tempo real, bem como a sua simulação, pois tais obras representam uma arte efêmera, refratária à comercialização e circulação nos circuitos das galerias e dos *marchants*. Tal postura antimercadológica era destacada pelos Situacionistas em seu manifesto e em sua proposta de arte, baseada nas “situações”: “Contra a arte conservada, [a nova cultura] é uma organização do momento vivido diretamente” (I.S nº 4, p. 37, 1960) ¹⁴⁷

¹⁴⁷ Contre l’art conservé, c’est une organisation du moment vécu, directement. (I.S nº 4, p. 37, 1960, tradução nossa)

A construção da situação em *Intransferência* pretende *encenar*, criar o ambiente para a experimentação dos fluxos e de suas variáveis, cujo resultado numérico e visual abre possíveis discussões sobre o cotidiano, o mercado e os fluxos econômicos e sociais, bem como sobre os efeitos da metamorfose informacional que as interfaces tecnológicas e estéticas operam sobre os mesmos.

Neste processo ficcional de intercâmbio e especulação dos valores da informação biofísica, bioquímica e econômica, a situação *Intransferência* propicia, por meio da construção de uma interface para visualização das informações obtidas a partir da coleta e do processamento dos dados, a conscientização acerca da influência da dimensão econômica no cotidiano, tendo em vista que a dinâmica da imagem infográfica é consonante tanto com a sensibilidade coletiva de nossa época quanto com a flutuação, em tempo real, dos preços na bolsa de valores.

A prática de um cartógrafo diz respeito, fundamentalmente, às estratégias das *formações do desejo no campo social*. E pouco importa que setores da vida social ele toma como objeto. [...] Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos — sua perda de sentido — e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. (ROLNIK, 1989)

Em *Intransferência*, com efeito, os processos de “transdução” do sistema teleinformático permitem a transferência, a conversão e a variação de dados em uma velocidade maior, pois a metaforma¹⁴⁸ dos infográficos é capaz de tornar visível, em tempo real, as alterações na interação contingente dos indivíduos no entorno do edifício corporativo.

Quando chegamos a compreender que a virtualidade é, nas origens, uma propriedade do mundo “real”, devemos admitir que a troca entre ficção e realidade seja equilibrada somente se as propriedades dinâmicas e simbólicas da representação virtual tornem-se parte do mundo físico. (BENAYOUN, 2001)¹⁴⁹

¹⁴⁸ Segundo Steven Johnson, a “arte da interface” corresponde à “arte de representar zeros e uns na tela do computador”, e a forma de visualização da avalanche informática de milhões de gigabytes produzidos dia a dia, coloca-se, mais precisamente, como uma “metaforma”: “condensadores, satiristas, intérpretes, sampleadores, tradutores. Eles se alimentam do excesso de informação, da atordoante sobrecarga sensorial da mediasfera contemporânea.” (2001, p. 4-29)

¹⁴⁹ “When we come to understand that virtuality is, at the origins, a property of the ‘real’ world, we should admit that the exchange between fiction and reality would be balanced only if the dynamic and symbolic properties of the virtual representation become part of the physical world.” (Tradução nossa)

Dessa maneira, o *improviso* e as probabilidades inerentes à plasticidade dos dados, tanto no âmbito da sociobiodiversidade urbana quanto na esfera intangível das oscilações do mercado financeiro, remetem-se a uma arte do *imediato* e do *momentâneo*. Assim, os procedimentos poéticos da obra engajam-se numa dupla dimensão crítica: por um lado, subvertem o campo informacional e tecnológico e, por outro, ativam o debate econômico.

Figura 108. Componentes da instalação-dispositivo. Esboço.

Figura 110. Interfaces possíveis. Esboços.

Figura 111. Interfaces possíveis. Esboços.

Figura 111-1. Estudo 3D. baseado no prédio da FIESP – Av. Paulista. Realizados por Pedro Machado.

Figura 111-2. Simulação baseada no prédio da FIESP. Disponível em < <https://youtu.be/K40J9r5xoY4>>.

MONTAGEM DO PROJETO.

DISPOSITIVOS E PROCESSO DE ENSAMBLAGEM. HACKED.

MATERIAIS E INSTRUMENTOS.

Balança pessoal. Marca Vivitar PS-V002

Arduino (MEGA, usado aqui)

Combinador de células de carga. <<https://www.sparkfun.com/products/13878>>
[fig.117]

Amplificador de células de carga HX711 <<https://learn.sparkfun.com/tutorials/load-cell-amplifier-hx711-breakout-hookup-guide>> [fig. 118]

Instrumentos para solda.

Programa Arduino.

Libreria HX711.<<https://github.com/aquagu/ardulibs/tree/master/hx711>>

Figura 112. Balança pessoal. Marca Vivitar PS-V002

Figura 113. Abertura da balança. Vista traseira.

Figura 114 Corte dos fios que ligam as células de carga da balança ao display.

Figura 115. Medição da resistência das células de carga para definir a saída para o Combinador. RED+WHITE=1MΩ.

Figura 116. Medição da resistência das células de carga para definir a saída para o combinador. RED+BLACK=2MΩ. Soldar os RED no pin "+", os BLACK em "-" e os WHITE nos pins "C" do Combinador.

Figura 117. Load Combinator. Combinador de células de cargas.

Figura 118. Load Cell Amplifier HX711

Figura 119. Solda de cabos do Combinador..

Figura 120. Solda do Amplificador.

Figura 121. Balança hackeada.

PROGRAMAÇÃO ARDUINO.

CÓDIGO PARA CALIBRAÇÃO E CAPTURA DE DADOS. SPARKFUN_HX711_CALIBRATION SKETCH

```
/*
Example using the SparkFun HX711 breakout board with a scale
By: Nathan Seidle
SparkFun Electronics
Date: November 19th, 2014
License: This code is public domain but you buy me a beer if you use this
and we meet someday (Beerware license).
This is the calibration sketch. Use it to determine the calibration_factor
that the main example uses. It also outputs the zero_factor useful for
projects that have a permanent mass on the scale in between power cycles.
Setup your scale and start the sketch WITHOUT a weight on the scale
Once readings are displayed place the weight on the scale Press +/- or
a/z to adjust the calibration_factor until the output readings match the
known weight. Use this calibration_factor on the example sketch
This example assumes pounds (lbs). If you prefer kilograms, change the
Serial.print(" lbs"); line to kg. The calibration factor will be significantly
different but it will be linearly related to lbs (1 lbs = 0.453592 kg).
Your calibration factor may be very positive or very negative. It all
depends on the setup of your scale system and the direction the sensors
deflect from zero state
This example code uses bogde's excellent library: https://github.com/bogde/HX711
bogde's library is released under a GNU GENERAL PUBLIC LICENSE

```

```
Arduino pin 2 -> HX711 CLK
3 -> DOUT
5V -> VCC
GND -> GND
```

Most any pin on the Arduino Uno will be compatible with DOUT/CLK.
The HX711 board can be powered from 2.7V to 5V so the Arduino 5V power should be fine.

```
*/
```

```
#include "HX711.h"
```

```
#define DOUT 3
#define CLK 2
```

```
HX711 scale(DOUT, CLK);
```

```
float calibration_factor = -7050; //-7050 worked for my 440lb max scale
setup
```

```
void setup() {
  Serial.begin(9600);
  Serial.println("HX711 calibration sketch");
  Serial.println("Remove all weight from scale");
  Serial.println("After readings begin, place known weight on scale");
  Serial.println("Press + or a to increase calibration factor");
  Serial.println("Press - or z to decrease calibration factor");

  scale.set_scale();
  scale.tare(); //Reset the scale to 0

  long zero_factor = scale.read_average(); //Get a baseline reading
  Serial.print("Zero factor: "); //This can be used to remove the need
  to tare the scale. Useful in permanent scale projects.
  Serial.println(zero_factor);
}
```

```
void loop() {
  scale.set_scale(calibration_factor); //Adjust to this calibration
  factor
```



```

Serial.print("Reading: ");
Serial.print(scale.get_units(), 1);
Serial.print(" lbs"); //Change this to kg and re-adjust the
calibration factor if you follow SI units like a sane person
Serial.print(" calibration_factor: ");
Serial.print(calibration_factor);
Serial.println();

if(Serial.available())
{
  char temp = Serial.read();
  if(temp == '+' || temp == 'a')
    calibration_factor += 10;
  else if(temp == '-' || temp == 'z')
    calibration_factor -= 10;
}
}

```

CÓDIGO PARA APLICAR O VALOR DE CALIBRAÇÃO, MODIFICADO PELO HARDUIME, BASEADO NO SPARKFUN_HX711_EXAMPLE.

```

#include <hx711.h>

/*
Exemplo baseado no SparkFun HX711 breakout board with a scale
By: Grupo Harduime <http://hardwarlivreusp.org/>
License: Dominio público.
*/
#include "HX711.h"
#define calibration_factor -23630 //Valor obtido com SparkFun_HX711_
Calibration sketch. Varia segundo o modelo de balança.
#define DOUT 3
#define CLK 2
HX711 scale(DOUT, CLK);
int pessoas = 0;

void setup() {
  Serial.begin(9600);
  Serial.println("HX711 scale demo");
  scale.set_scale(calibration_factor);
  scale.tare(); //Sem peso na balança, assume-se 0
  Serial.println("Readings: ");
}

void loop() {
  float peso;
  peso = scale.get_units();
  if (peso > 20) {
    pessoas++;
    float maxi = 0;
    while ((peso = scale.get_units()) > 20) {
      if (peso > maxi) {
        maxi = peso;
        Serial.print(peso);
        Serial.println(" kg");
      }
    }
    Serial.println(pessoas);
  }
}

```


3 4 RES-PÚBLICA.(2016-2017).
VÍDEO. 1 MIN.

Palavras-chave: Arte, ativismo, vídeo, lawfare, impeachment.

<https://youtu.be/yfk77Sq00LM>

Res-pública é um experimento que tem como base uma crítica à atual conjuntura política do Brasil. Usa-se, como desvio para a operação poética, a aceleração temporal do material gravado durante a transmissão de imagens televisivas de uma sessão da Câmara dos Deputados, especificamente, a que tratou do Impeachment da então Presidente Dilma Rousseff, em conjunção com a imagem científica, também acelerada, da decomposição de um porco.

Essa operação extrapola as limitações locais com as quais esse registro enquadra a situação brasileira, torna manifesta a crise global da representação política e estatal na atualidade e na sociedade em seu conjunto.

O material original, em vídeo, da sessão da Câmara que durava 9 horas e 49 minutos, foi alterado para 1 minuto. Este processo, facilitado pela tomada fixa da câmera, fez com que as imagens se justapusessem de tal forma que se criou uma espécie de *morphing*¹⁵⁰ entre os rostos dos deputados.

A compressão temporal, aplicada ao áudio das falas dos deputados, incrementa a sensação de caos e vertigem da imagem e incorre, propositalmente, na perda de sentido do discurso institucional. Igualmente, este áudio alterado intensifica a sensação da voracidade com que os vermes consomem o porco. A *Res pública*, entendida como “coisa do povo” ou “esfera pública”, cuja etimologia dá origem à palavra *República*, singulariza também a gerência do Estado pela burocracia política. ■

¹⁵⁰ Técnica de vídeo que cria a ilusão de transformação de uma forma em outra, como se apresenta na *metamorfose*.

Figura 125. Res-pública. Frame do vídeo.

3 5 **O BANQUETE. (2015-2017)**
SÉRIE DE SERIGRAFIAS.

Os produtos de consumo atraem, os refugos repelem. Depois do desejo vem a remoção dos refugos. É, ao que parece, como forçar o que é estranho a abandonar a alteridade e desfazer-se da carapaça dissecada que se congela na alegria da satisfação, pronta a dissolver-se tão logo se conclua a tarefa. Em sua essência, o desejo é um impulso de destruição. E, embora de forma oblíqua, de autodestruição: o desejo é contaminado, desde o seu nascimento, pela vontade de morrer. Esse é, porém, seu segredo mais bem guardado — sobretudo de si mesmo.

(BAUMAN, 2004, p. 24)

A série *O banquete* é um conjunto de serigrafias que, baseadas no imaginário visual da anatomia humana, visam provocar a discussão de diferentes conceitos sobre os quais a sociedade contemporânea constrói subjetividade, entre os que se destacam o desejo, o corpo e o consumo.

Em *Híperporn*, a primeira serigrafia da série [fig. 126], destaca-se a eliminação dos músculos e ossos dos corpos do casal que compõe a cena, para mostrar só os órgãos internos, vinculados ao térreo, ao desejo e ao mundano, radicalizando, assim, a nudez dos *corpos transantes* que afastam seus corações para longe do centro, onde o *ato carnal* os consome. A composição das formas respeita os eixos de centralidade e equilíbrio, característicos da Renascença e das ilustrações anatômicas realizadas por Vesalio e Da Vinci. Estas obras, aliás, também foram o ponto de partida da imagética com a qual a ciência médica atualmente quantifica e coisifica o corpo humano no molde científico.

Em *Olhos que não veem* [fig. 127-129], um coração e um olho fervidos encontram-se servidos em um prato, acompanhados de talheres de ouro. A cena reúne elementos do grotesco, mas configurados de tal forma que a imagem adquire dimensões estéticas clássicas. Da mesma maneira, aparecem outros conceitos ligados ao prazer e às emoções. O coração, que materializa aqui um ritual de consumo dessas formas: o amor, a força vital, o lugar do qual emana o *calor inato*, é servido e disposto para o consumo, junto a um olho morto, cego. Apesar da viveza das cores da versão policromática [fig. 127], o prato é quase póstumo, o que é intensificado na versão *Ceia Preta* [fig. 128] e tornado *elegantemente frio* na versão dourada [fig. 129].

Em *Apetite em calda I* [fig. 130] e em *Apetite em calda II* [fig. 131], são servidos o útero e o pênis respectivamente. Surge aqui o sexo como forma de relação estabelecida, por um lado, pelo gênero que os órgãos representam e, por

outro lado, pelo ato carnal, sugerido na analogia feita entre ambas às serigrafias e no ato insinuado de comer; isso é reiterado na série no seu conjunto.

O corpo, visto aqui como cenário de prazer e decomposição do momento, é um território que se define na manifestação dos desejos, que o mediam como representação do seu estado emotivo. A luta pela liberdade de expressão corporal e sexual é absorvida pela dinâmica da dupla moral do capital e sua onipresença, ou seja, a ciência que, influenciada pelo misticismo de Platão, pretende a superação da corrupção da carne por meio do estudo da geometria “para purgar a impureza dos sentidos” ¹⁵¹(YEYHA, 2001, p. 24), com a ilusão de poder, ao transformar-se em *objeto puro*, transferir-se a uma máquina desejante que abandona o orgânico para tornar-se *perene*. Essa perspectiva permite que a performatividade, característica da *identidade* — e, subsequentemente, do *gênero-corpo* como autopercepção — insira-se como *tecnologia social* e, usando as práticas linguístico-discursivas, defina o sujeito num jogo adaptável de signos, no entanto sem conseguir levá-lo a superar-se, já que este se encontra vinculado, na verdade, à materialidade do corpo, onde o gênero (e o desejo que carrega) é inteiramente prostético, mas “construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico”, o gênero pretende, assim, fugir das “falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria” (PRECIADO, 2014, p. 29). Esta contradição interna cresce quando dita performatividade, como representação teatral [cena], não se extrapola, dividindo, assim, o diálogo em duas totalidades: “o que se diz e o que se faz” (IS nº5, 1960, p. 28)¹⁵²; tal impossibilidade de dissipar a “ideologia do desejo” a qual se responde com temor, é definida por Lefebvre da seguinte forma:

Nessas “profundezas” da vivência ocultam-se as raízes das crenças, o nexó entre a natureza e a abstração; o nascimento e a morte e inclusive o desejo, porque este nasce e morre, não pertenceriam ao “humano”, mas ao divino, natureza imanente ou deidade transcendente. Assim, o sexual, sem abandonar o cotidiano, transforma-se em obsessão e em ficção. Também isso se converte em figura de ausência. A nudez mesma, em vez de descobrir uma presença (como na arte clássica), divulga-se como imagem, como ausência. (1983, p. 182)¹⁵³

¹⁵¹ [...] para purgar la impureza de los sentidos (YEYHA, 2001, p. 24, tradução nossa).

¹⁵² [...] mais du fait que ces dialogues isolent en lui deux totalités: ce qui se dit et ce qui se fait. (IS nº5, 1960, p. 28, tradução nossa)

¹⁵³ En esas “profundidades” de la vivencia se ocultan las raíces de las creencias, el nexó entre la naturaleza y la abstracción; el nacimiento y la muerte e incluso el deseo porque éste nasce y muere no pertenecerían a lo “humano” sino a lo divino, naturaleza imanente o deidad transcendente.

O panorama elaborado anteriormente exemplifica o fim da comunicação entre indivíduos, onde o entendimento é anulado pelo corte radical do vínculo, eliminando a empatia para não encarar a negociação nem resolver os desacordos; assim, a “materialização do amor” impede a mútua compreensão, já que tal materialização requereria um investimento de tempo maior, o que a torna inalcançável (BAUMAN, 2007, p. 164). Devido à vertiginosa velocidade com a qual o espetáculo reconstrói as identidades na sua cenografia, define-se a instantaneidade do “aqui e agora” na qual o sujeito explora as formas para consumir seu desejo, sem que isto se configure como o momento de intensidade para se encontrar com o outro, mas sim como o *espaço do gozo subjetivo*, no qual se realiza como indivíduo radical.

REEDIÇÕES E NOVAS TÉCNICAS.

Planeja-se uma reimpressão da série com o intuito de inserir na operação poética, por meio da técnica, novos elementos para a discussão, relacionando obra, mercadoria e sujeito artístico. Em primeira instância, será usada folha de ouro em substituição à tinta dourada, o que é, em parte, inspirado pelos trabalhos feitos nas iluminuras da Idade Média. Este trabalho era reservado somente para textos religiosos importantes e feito por eleitos entre os iluminadores. O ouro materializava *Deus-Dominus*, o *Deus Sol* e era procurado, incessantemente, pela alquimia, na noção de pedra filosofal, como ferramenta para alcançar, por um lado, a transmutação de qualquer elemento em ouro e, por outro, a transcendência divina do alquimista.

A tinta vermelha será substituída pelo sangue do artista. Para atingir tal propósito, pesquisou-se sobre formas de fabricação de tinta a partir de elementos orgânicos. Assim, encontrou-se a experiência de Ruud Linssen, escritor holandês, que imprimiu o livro *Book of war, mortification and love* (2010) e, escrevendo sobre o sofrimento voluntário, aprofunda-o radicalmente ao incorporar seu sangue como *protagonista voz* na impressão; nesse caso, uma longa pesquisa sobre emulsificantes, óleos e processos biotecnológicos permitiu a transferência do sangue ao processo litográfico, usando, particularmente, a liofilização para sublimação da água do sangue de modo a torná-lo pó¹⁵⁴. O uso do sangue, na obra *O banquete*, é uma forma de

Así, lo sexual, sin abandonar lo cotidiano, se transforma en obsesión y en ficción. También ello se convierte en figura de la ausencia. La desnudez misma, en vez de descubrir una presencia (como en el arte clásico) se divulga como imagen, como ausencia. (LEFEBVRE, 1983, p. 182, tradução nossa)

¹⁵⁴ Veja-se <http://www.underware.nl/publications/the_book_of_war_mortification_and_love_general/>. Nesse site, o escritor Ruud Linssen explica sucintamente a pesquisa sobre a fabricação da tinta com sangue e a publicação do seu livro. Acessado em 23/09/2016

transferir o corpo do artista ao corpo da obra e, apesar de tratar-se de um elemento mundano, profano, sua intenção nessa operação é sublimar negativamente o sujeito.

Ambos os elementos, ouro e sangue, na oposição transcendência-imanência, indefectivamente, incrementam o valor da obra enquanto mercadoria, tanto por conta dos processos para a obtenção desses elementos, quanto por conta do processo técnico para sua aplicação, acrescentando assim, as tensões entre conceito de obra como produto da operação poética e o de obra como mercadoria artística. ⚠

Figura 126. Hiperporn, Da série O banquete. Serigrafia. 3 tintas. 2015.

Figura 127. Olhos que não veem. Da série O banquete. Serigrafia. 6 tintas. 2015.

Figura 128. Olhos que não veem - Ceia negra. Da série O banquete. Serigrafia. 1 tinta. 2015.

Figura 129. Olhos que não veem – Versão dourada com verniz. Da série O banquete. Serigrafia. 2 tintas. 2015.

Figura. 130. Apetite em calda I. Da série O banquete. Imagem simulada. 2017.

Figura. 131. Apetite em calda II. Da série O banquete. Imagem simulada. 2017.

3 6 DAS KAPITAL. 2015.

SERIGRAFIA.

A habilidade detalhista do operador de máquinas individual, esvaziado, desaparece como coisa diminuta e secundária perante a ciência, perante as enormes potências da natureza e o trabalho social massivo que estão incorporadas no sistema de maquinaria e constituem, com este último, o poder do “patrão” (master). Por isso, em casos conflituosos, esse patrão, em cujo cérebro estão inextricavelmente ligados a maquinaria e seu monopólio sobre ela, proclama à “mão de obra”, repleto de desdém.

Karl Marx. 2013, p. 495.

A obra *das Kapital* é uma serigrafia que usa como base a famosa fotografia da execução do prisioneiro vietcongue Nguyen Van Lem, tirada na Guerra de Vietnã. Este, também conhecido como “Capitão Bầy Lốp”, havia sido membro da Frente de Libertação Nacional e rompeu com a trégua decretada entre Estados Unidos e os insurgentes, em 1968, sendo executado, naquele mesmo ano, por Nguyễn Ngọc Loan, chefe da Polícia Nacional de Vietnã do Sul.

Este momento, fotografado por Eddie Adams e filmado por Vo Suu, cinegrafista da NBC, alimentou a crítica tanto da Guerra de Vietnã quanto da interferência dos Estados Unidos como agente externo. Este conflito seria o primeiro a ser emitido ao vivo mundialmente, tornando públicos os métodos extremos com os quais a guerra se transformou técnica e ideologicamente.

A imagem resume aspectos envolvidos no intervencionismo com o qual o capital expressa-se geopoliticamente; um desses aspectos destaca um caráter moral, resumido nas palavras de Loan, momentos depois de ter executado a Lem: “Estes homens matam a muita gente do nosso povo, creio que Buda me perdoará”. A escusa apenas omite a reprodução dos atos de lesa humanidade pelos protagonistas do conflito, sejam defensores, sejam opositores, porque, nesse sentido, a procura pelo perdão histórico, moral, está mediada pela impossibilidade do real, que se perde na imagem já midiaticizada. A partir daqui, os Estados de Exceção serão a *forma-lei* para controlar estrategicamente a *forma-imagem* das ações militares, com a censura e com a fabricação imagética.

Nenhum dos dois campos prepara a guerra efetiva, senão a conservação indefinida desse equilíbrio, como imagem da estabilização interna do seu poder. Não é necessário dizer que este deverá mobilizar enormes recursos, pois é imperativo manter cada vez mais alto o espetáculo da guerra possível. (IS nº 7, 1962, p. 3)¹⁵⁵

¹⁵⁵ Les deux camps ne préparent pas effectivement la guerre, mais la conservation illimitée de cet

O aspecto político-econômico que a imagem fornece é o da luta de classes, do poder. Ambos os protagonistas da imagem (o militar e o insurgente) são seres divididos por lutas ideológicas, as quais os tornam inimigos na sua própria nação, o que os iguala na “mão de obra”, “carne de canhão” da maquinaria ideológico-econômica. O militar, representante do agente nacional e do interventor, é dotado com o poder de uma maquinaria de guerra - exemplificada pelo revolver 38 Special Smith & Wesson “Airweight”-, da qual é *operário* e, acompanhado dos agentes midiáticos, executa extrajudicialmente na forma de *Édito* a voz comandante que governa. O insurgente está incapacitado, dominado, sem voz, mas porta uma culpa suposta.

Usou-se a impressão em tinta preta sobre substrato preto, para invisibilizar, tenuemente, o processo de decomposição cultural da mediatização da imagem, que fica *transparente* na obra; a atenuação emocional que alimenta o imaginário com o alto realismo do abjeto. Por sua vez, essa característica técnica serve para transluzir o ouro que, materializado em moedas que substituem o sangue jorrado no ato do disparo, mostra-se como a verdade do conflito, o real interesse do Poder, evidenciando a guerra como instrumento do econômico¹⁵⁶.

A operação poética empregada enfatiza o desvio situacionista, e procura a “negação do valor da organização anterior da expressão”¹⁵⁷, cuja finalidade é a “[...] construção mais vasta num nível de referência superior, uma nova unidade monetária de criação”¹⁵⁸ (IS nº 3, p. 10), na qual se produz a crítica poética da obra. ➔

équilibre, qui est à l'image de la stabilisation interne de leur pouvoir. Il va sans dire que cela devra mobiliser des ressources géantes puisqu'il est impératif de s'élever toujours plus haut dans le spectacle de la guerre possible. (IS nº 7, 1962, p. 3)

¹⁵⁶ A guerra de Vietnã, bem como as subsequentes guerras contemporâneas, foi determinada por fatores político-ideológicos, evidenciados no combate contra o comunismo ou o islamismo, mas que sempre tiveram, como plano de fundo, a posse dos recursos estratégicos de insumos e produção, como monopólio.

¹⁵⁷ Le détournement se révèle ainsi d'abord comme la négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression. (IS nº 3, p. 10, tradução nossa)

¹⁵⁸ [...] la recherche d'une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur, comme une nouvelle unité monétaire de la création. (IS nº 3, p. 10, tradução nossa)

Figura 132. Das Kapital. Serigrafia. 2015

4

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU GAME OVER

Mapa de monitoramento da temperatura global, 2016, o ano mais quente da história.
FONTE: NASA - NOAA

4

1

A DERROTA. O IMEDIATO.

Individualmente, os artistas da época moderna que não são meros reprodutores das mistificações admitidas, são relegados com mais ou menos clareza à margem da vida social. Isso se dá porque eles são forçados a perguntar, embora por meio de formas ilusórias ou fragmentárias, sobre a questão da significação desta vida, a questão do seu emprego; enquanto permanece sem sentido, a vida é desprovida de qualquer utilidade lícita que não seja a do consumo passivo. Então, por natureza, eles relatam as más condições de um mundo inabitável. E sua exclusão pessoal desse mundo — pela separação confortável ou pela eliminação trágica — ocorre, por assim dizer, naturalmente.
(IS nº 6, 1961, p. 28)¹⁵⁹

Impedidos pelas circunstâncias de um contexto positivado graças à potência da política econômica, os artistas e seu produto acham-se inabilitados para proporcionar uma saída real a essa situação por terem sua atividade, insistentemente, atrelada à representação, como a única possibilidade da arte.

Imensos e profundos problemas integrados em um grande conjunto, que se constrói como muralha pesadamente invisível, mas deixa ver, através do abismo aberto, o possível idealizado no bloco da irrealização. O eco da Nona Sinfonia de Beethoven, interpretada pelas Orquestras da Alemanha Nazista no coração da Europa, ressoa qual hino universal da fraternidade nunca alcançada, como advertência do uso mercenário da poética, instrumentalizada e vendida ao estilo *Benetton* — *formas acabadas* para definir nosso tempo como o menos violento do mundo, o mais livre e unido.

¹⁵⁹ Individuellement, les artistes de l'époque moderne qui ne sont pas de simples reproducteurs des mystifications admises, sont tous plus ou moins nettement rejetés en marge de la vie sociale. Ceci parce qu'ils se trouvent obligés de poser, même à travers des moyens illusoires ou fragmentaires, la question de la signification de cette vie, la question de son emploi; alors qu'elle reste sans signification, se trouve dépourvue de tout emploi licite autre qu'une consommation passive. Par nature donc, ils signalent les mauvaises conditions d'un monde inhabitable. Et leur exclusion personnelle de ce monde - par la séparation confortable ou bien par l'élimination tragique - se produit, pour ainsi dire, naturellement. (IS nº 6, 1961, p. 28, tradução nossa)

Na vida, não se instaura mais o possível como horizonte, mas como fantasma realizado, ultrapassado, visto e vivido, vivido e sentido, aqui, agora, na instantaneidade da precariedade, na obsolescência programada do cotidiano. Dessa forma, obstinadamente, deseja-se convencer à sociedade de que o *hoje é o futuro*; a obra, enquanto *possibilidade objetiva* e em potência, não tem de onde partir, pois, para isso, teria que mostrar como resultado o vazio; o futuro, assim, é esvaziado no *presente realizado*, é seu insumo. O passado? Retorno do futuro que nunca foi vivido, encenado virtualmente pela *arqueologia hollywoodiana*. Todo se tornou uma combinatória de formas-significantes, o amor evangélico, a solidariedade xenofóbica, a variedade pop, a pintura para pintores, a riqueza do salário, a ilusão do real, o fim da(s) história(s).

Assim, as mentiras repetem-se como incontestáveis verdades passageiras, um nada que se quer em tudo, obtendo seu domínio pleno. Os indivíduos, nesse processo, isolados no conjunto, só acessam sistemas coerentes de convenções por meio de linguagens sem luta poética; artistas e cientistas, filósofos e operários, sem escapatória, condicionados no *déjà-vu* da repetição sem propósito.

Quando se levanta a contestação, a voz da revolta, capturada pelas tecnomatrizes do espetáculo e tornada silêncio, é extinta ou transformada em modelo; a intenção esfarela-se na possibilidade, a necessidade deixa de ter pretensões, assume-se conformista, a revolta apagada transforma-se em trauma contido, os *experts* da arte realizam o desejo apenas como imagem traumática, não como cura, não como prevenção, nem como realidade.

Múltiplas impossibilidades para o encontro comum se antepõem; o coletivo, também irrealizado, não podendo reconhecer sua história, é vivido apenas como figura sociológica, sofisticação virtual, quimera, falsa ação. A convenção do comum faz crer em uma realidade conjunta que não existe, e somente a modifica em virtude da sua aparência de real, fórmula, convenção de união, que se mostra alternativa em falso, alheia à vida cotidiana, como perpetuação da escravidão moderna, subproduto do trabalho e seu papel de restaurador das condições vigentes. A derrota deveria indicar a renúncia aos mistérios das especializações, à “grandeza”, à “imortalidade da arte” e sua importância estranha à vida, armas sobreviventes do mundo dos dirigentes, em proveito dos seus contrários, a eleição consciente e o risco. (IS nº 6. 1961, p. 26-27).

Micah White, articulador do *Occupy Wall Street*, reflete sobre o *insucesso* como resultado da operação subversiva desse fato que, apesar de ser importante como

evento histórico, evidenciou a transformação dos possíveis agentes de mudança em espectadores de si próprios na representação midiaticizada. White, na análise dos diferentes tipos de mobilização popular contemporânea, aponta a violência como o mais efetivo método de pressão antissistema, por meio do qual as massas populares perderam o medo¹⁶⁰. Porém, na Primavera Árabe, um dos maiores protestos históricos da humanidade, a mesma violência deu lugar à imposição de novas formas de repressão, de governos autoritários mais radicais e violentos, submergindo os países em guerras civis que expulsam populações à morte, na diáspora da ilegalidade dos sem terra, dos *sans papiers*. A inspiração gerada nessas manifestações massivas, que reverberou internacionalmente em diferentes sociedades, levou não apenas à reinvenção do protesto social, mas, também, à reinvenção de métodos de violência estatal — como o *Lawfare*¹⁶¹ p. e, para que governos se mantivessem no poder e continuassem executando seus programas de *desequilíbrio* e de *boicote*.

A arte ativista, subversiva — perseguida, reprimida, castigada, no mais trágico dos casos, ou, no mais triste, absorvida, recuperada — não foge dessa espessa neblina, somente repete sua voz nos campos de relação controlados pelo espetáculo; efêmera, possível apenas por um minúsculo momento, esquecida, presa em galerias e circuitos artísticos, perde sua natureza e contamina seu derredor com a decomposição cultural da qual faz parte, como o formol das obras de Damien Hirst, como o individualismo dos chamados guerrilheiros culturais e seu jogo de personalismos.

Os indivíduos que procuram a mudança radical das condições existentes desejam-na sem abrir mão dos seus privilégios, adquiridos no consumo da sociedade de classes; eles não perderiam o rumo para um propósito comum sem obter algo em troca, uma página em um livro de história da arte, um escuro espaço em uma galeria, um melhor valor da sua mercadoria artística, um templo para o isolado ego, *sobreviver*. Dever-se-ia empreender um ataque sem descanso contra o capital e sua reprodução, contra a mercadoria como reflexo do produto social, contra o fetichismo como valorização do sujeito-mundo, mas, tristemente, os artistas dedicam-se a elaborar trabalhos separados da vida, tanto na radicalidade

¹⁶⁰ Veja-se <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2015/05/1633343-protestos-precisam-mais-do-que-multidoes-para-ter-sucesso-diz-occupy.shtml>> Micah White em entrevista para a Folha de São Paulo. 25/05/2015. Acessado em 27/10/2016

¹⁶¹ Traduzida como “Guerra Jurídica” denomina, assim, a manipulação interna, por parte do poder vigente, do Direito Internacional para atacar os oponentes políticos.

individual quanto conjuntamente, na experiência coletiva *perdida socialmente* de trabalhar com outros; ecoa-se o mal-estar da decomposição cultural, do sujeito-mercadoria, da ideia-fetice, do inconsciente adormecido no *diazepam* da *não prática* da realidade comum.

O mapa de operações expressa-se na confusão da mudança contínua e instantânea, na inércia na qual os gadgets aparecem nas estantes dos hipermercados, nas atualizações do código informático e semiótico das relações e das interações. Suas mudanças, mais potentes que os movimentos das placas tectônicas, transformam o que hoje era alternativa em um amanhã da inutilidade, do esquecimento, do inexistente. O imediato sem memória, o lugar sem história, o lar sem local, o nomadismo obrigatório, a poética prosaica do vazio, o espaço sem tempo como espelho bifrontista, o tempo sem espaço como relógio em conta regressiva, a ultradivisão dos momentos em sequências cinematográficas de falsa vida — como comerciais em *prime time*, a nova geografia do não lugar, a nova história do seu fim, a nova estética do êxtase, as emoções sem objeto, a repressão pelo gozo, a carência de um nós, a hiperprodução do eu, tudo isso caracteriza um mapa desarticulado, sem trajetos, zona de indivíduos dissolúveis na multidão onde todo discurso se valida, mas que, em suma, invalida todo o conjunto. Sem territórios, não há luta, não há criação provável além daquela que repete a passividade contemplativa sem práxis ou teoria ativa.

Em geral, a antiga frase esperançada, de que a próxima geração faria possível o que apenas se imaginava na anterior, por um lado demonstra que a responsabilidade da tarefa de uma mudança radical da vida foi relegada ao posterior, e que a geração atual mostra-se incapaz, assume seu medo em silêncio ou na violência da oposição que defende a conservação do seu estado; por outro lado, explicita uma esperança insensata, já que o tempo acabou. Segundo modelos simulados por meio de coleta de dados, a Nestlé, de forma secreta¹⁶², e depois a ONU, de forma pública, delimitaram o fim das reservas de água para 2050; o fim dos minérios necessários para a tecnologia, segundo outras pesquisas, se dará em 20 anos, e o ritmo de extinção duplicou-se, desde o século passado, em relação ao ritmo de extinção dos 10000 anos anteriores. Que futuro como dádiva é entregue a essas impossíveis e hipotéticas gerações? Qual será o *referente* dos artistas para uma nova arte? A morte? A esperança? Um *outro* planeta?

¹⁶² Veja-se <https://wikileaks.org/plusd/cables/09BERN129_a.html> Informe secreto de pesquisa da Nestlé sobre os recursos hídricos e seu esgotamento planetário previsto para 2050. De 24/03/2009. Acessado em 15/11/2016.

No Manifesto Situacionista, como exposto anteriormente, apela-se à revolução dos comportamentos, para primeiro espalhá-la no planeta e, subsequentemente, a todos os planetas habitáveis (IS nº 4, 1960, p. 37). Mas, em vista do desprezo do cotidiano por parte das pessoas, forçadas ao desinteresse em efetivar suas vidas em torno da revolução dos seus desejos, parecerá impossível conquistar *Marte* com seres que não os possuem. Essa revolução, em parte simulada nas redes e no ciberespaço, deu provas suficientes de que a conquista de novos espaços mediada pela falsa consciência, instalada como ideologia, é impossível; a ocupação do virtual — em rede, em sonho, no sideral — é apenas reprodução das condições que imperam, a colonização político-econômica dos sujeitos quantificáveis.

O *ultradesvio*, o desvio levado ao comportamento (IS nº3, 1959, p. 11), técnica radical de sublevação contra as práticas sociais de standardização subjetiva, não pode ser praticada nos espaços de reserva para os “bons selvagens”, que não têm o mínimo controle da sua história (IS nº 6, 1961, p. 22). A Situação, dessa forma recuperada, desvirtuada, seria mais bem explicada por Abraham Moles que pelos situacionistas, na sua forma invertida no positivo da vida *espetaculoísta*, um ambiente sem jogo e desenhado para os sentidos que, sem objetivo nenhum, propicia o *personismo*, entre outras fórmulas. Anula-se a Situação possível, o todo e o nada são equivalentes no absurdo do drama de hoje: “nossa pergunta é: ‘de que está privada a vida?’ Simplesmente de vida, cruelmente ausente” (IS nº 6, 1961, p. 24) ¹⁶³

A única saída visível e praticável ante o “poder sádico” é a representação da vida através da negação, a resposta contra o “eu poético”, ente que torna privilegiado o singular do pessoal (CAE, 2001b, p. 27-28), uma resposta que evita a coisificação-burocratização antepondo um “nós poético”, ainda que se imponha o transcendentalismo *new age*, a mistificação *prêt-à-porter*. Dessa forma, os operários poéticos chamam a derrota de *vitória do espírito*, uma *patafísica* que se mostra religião para cultuar a inspiração emanada por objetos vazios de emoção, que habitam a pseudovida como motivadores da esperança e da fé; os *demiurgos* abandonam, assim, a luta pela mudança revolucionária do cotidiano, preenche-se a falta do distúrbio coletivo com procuras ascéticas, que servem para lavar a culpa da não ação.

¹⁶³ On s’est demandé: “La vie privée est privée de quoi?” Tout simplement de la vie, qui en est cruellement absente. (IS nº 6, 1961, p. 24, tradução nossa)

Paralelamente ao esgotamento inevitável dos recursos básicos com os quais a vida se faz possível, ocorre o esgotamento dos recursos sógnicos com os quais a arte se faz vivível; o qualitativo, hasteado pela dialética, como a “dimensão mais decisiva do desenvolvimento do real” (DEBORD, 2006, p. 79) ¹⁶⁴, é precarizado na troca entre a inúmera quantidade de subjetividade existente, vendido como decoro do engano, como distinção de classe, evanescente na penúria da distribuição; nesta operação de descrédito por meio da qual se ataca a dialogia, a *cruel ausência da vida* é a cruel precariedade da sua presença.

Os bandos nômades, que procuram a invisibilidade em áreas desterritorializadas urbanas, rurais, selváticas, ciberespaciais ou sógnicas, para efetivar, dessa forma, experiências de comportamento como alternativa ao modelo padrão, ou para conservar o pouco que fica, são afetados pelos resíduos culturais da colonização permanente do mercado; a instabilidade desses coletivos-comunidades, não necessariamente negativa para o CAE (2001b, 29-30), concretiza, tarde ou cedo, o transtorno vital da não experiência de união e o efêmero como a possibilidade espaço-temporal para os encontros, o que também é uma possibilidade para a mercadoria. Nessa lógica, surgem críticas à crítica teórico-prática, cuja aplicação, indistintamente, tornar-se-ia precária, sempre falha, insuficiente: *procurava-se uma obra acima de toda crítica, mas não há mais crítica, não há mais obra. Os presos sem culpa, os bem intencionados, os bodes expiatórios, os radicantes, até mesmo os radicais, perderam o momento do imediato para executar a poesia e, apesar de terem assumido o risco, sem procurar a estética da barbárie, obtiveram-na como seus estetas irremediáveis. Acaso de onde nasce a inspiração contemporânea, do Paraíso? Da Utopia? Do Futuro? De um lugar que já era?*

Não se havia visto ainda escurecer o céu e desaparecer o bom tempo por culpa do governo, nem a bruma postiça da contaminação cobrir permanentemente a circulação mecânica das coisas neste vale de desolação. As árvores não haviam morrido afogadas, e o progresso da alienação não havia apagado as estrelas. (DEBORD, 2000, p. 31) ¹⁶⁵

A “Situação” *desconstruída* no Espetáculo torna a humanidade refém do presente, a recuperação imediata dos gestos e comportamentos assusta, na medida em que

¹⁶⁴ [...] lo cualitativo es la dimensión más decisiva del desarrollo real. (DEBORD, 2006, p. 79, tradução nossa)

¹⁶⁵ No se había visto aún oscurecer el cielo y desaparecer el buen tiempo por culpa del gobierno, ni la bruma postiza de la contaminación cubrir permanentemente la circulación mecánica de las cosas en este valle de desolación. Los árboles no habían muerto ahogados, y el progreso de la alienación no había apagado las estrellas. (DEBORD, 2000, p. 31, tradução nossa)

este fato demonstra não apenas a velocidade eletrônica da captura de tudo pelas tecnomatrizes do Espetáculo, mas nossa antipatia frente ao real como real; a ilusão substitui o ouro do capital, e/ou o brilho do evanescente oculta a decomposição generalizada que representa o motor da pseudo-existência, que se afasta cada vez mais do passado, que se aproxima cada vez mais do fim do futuro.

O Realismo, que exemplifica, como tendência artística, a estética de grande maioria dos regimes políticos e econômicos na história do século XX, e causou tanto dano ao *construtivo*, hoje, no desgaste de todos os repertórios, revela-se como oposição ao transcendentalismo espetacular do Pessimismo; para este último, a *não ação* se dá: **a)** porque nada mudará e **b)** porque é impossível. No entanto, o chamado *Realista (in extremis)*, contrário a um otimismo pleno de esperança fútil e a partir de uma base materialista dialética, pensa na ação: **a)** porque *não tem* mais nada a fazer e **b)** porque negar a negação é a única saída. A poética tenta enxergar as estrelas ocultas pelo progresso da alienação, mas o oxigênio se esgota. A Realidade, *nossa fonte* de produção de mundo, torna-se ilusão.

Matamos o tempo, por enquanto. ☒

4 2 A VITÓRIA. O MEDIATO.

Nós rejeitamos a ideia de atacar abertamente. O espírito não pode se enfrentar à força bruta em combate aberto. A questão é mais de compreender, claramente e sem prejuízos, quais são as forças que se exercem no mundo, de cuja interação surgirá o futuro; e logo, tranquilamente, sem indignação, mediante uma espécie de jiu-jitsu espiritual, que aplicamos em virtude da nossa inteligência, modificar, corrigir, comprometer, desviar, corromper, corroer, virar, ser os inspiradores do que podemos chamar insurreição invisível. Esta chegará ao conjunto dos homens, se isso ocorrer, não como uma coisa pela qual eles têm votado, ou pela qual têm combatido oficialmente, mas como uma mudança de estação: se encontrarão ali dentro, conduzidos pela própria situação a recriar tudo, conscientemente, a partir de tal situação, uma história interior e exterior que, por fim, converte-se em si própria. (IS nº 8, 1963, p. 49)¹⁶⁶

A perda do instante, como momento de experiência, não se deve a uma procura artística, filosófica ou científica em particular, mas a um propósito fundado pelo Espetáculo que, em suas diversas formas, apropriou-se das linguagens gerais e particulares que mediam a produção da segunda natureza, a do *realizado*. Não caberia a esta pesquisa numerar os inimigos da vida e da sua arte, cabe a ela apenas oferecer um quadro geral para o estudo e a prática da *beleza objetiva* da experiência vivida, momentos da única verdade que ocorre na mentira contínua que emana do Espetáculo, buscando, dessa forma, experimentar métodos de resistência poética que alimentem as mudanças necessárias, como os afluentes que nutrem os rios, como os rios que nutrem os mares, como os mares que alimentam as *nuvens*. “O sentido do humano não é desviado para o desumano sem resistência, sem combate. Onde se situa o campo de enfrentamento? Sempre no prolongamento imediato do vivido, na espontaneidade.” (VANEIGEM, 1974, p. 102)

Ter-se-ia que partir de zero no sentido de ter um mundo novo, mas o zero torna-se o resultado do mundo atual e de suas perspectivas, cuja totalidade, ainda desconhecida, não pode evitar a crítica do seu vazio insondável, do fim. O zero, como *duplo* no qual se reconhece a necessidade de ação, é também o *fim das ações*. Aqui

¹⁶⁶ Nous avons déjà rejeté toute idée d’attaque à découvert. L’esprit ne peut pas affronter la force brutale dans une bataille ouverte. La question est plutôt de comprendre clairement et sans préjugés quelles sont les forces qui s’exercent dans le monde, et de l’interaction desquelles sortira le futur; et alors, calmement, sans indignation, par une sorte de jiu-jitsu spirituel qui nous appartient en vertu de notre intelligence, de modifier, corriger, compromettre, dévier, corrompre, éroder, tourner; d’être les inspireurs de ce que nous pouvons appeler l’insurrection invisible. Elle arrivera pour la masse des hommes, si elle arrive, non comme une chose pour laquelle ils ont voté, ou pour laquelle ils ont officiellement combattu, mais comme un changement de saison: ils se retrouveront dedans, et poussés par la situation même à tout recréer consciemment à partir d’une telle situation, une histoire intérieure et extérieure enfin devenue la leur propre. (IS nº 8, 1963, p. 49, tradução nossa)

pode surgir uma estratégia que sirva para enfrentar a espetacularização da vida e o vazio da contemplação: a *antecipação*. O conhecimento sobre o Espetáculo, como resultado da crítica teórico-prática, fornece os elementos para criar um plano de ação; o devido processo de toda obra, em cuja prática sempre existe a ação crítica necessária para o estudo do cotidiano e dos contextos pré-situacionais — entendido como reflexão sobre as formas em que as diferentes matrizes se envolvem nas interações sociais — define, com o mapa de operações elaborado, os objetivos, as estratégias e as táticas a serem usadas na procura de dar lugar a uma *Situação Construída*.

Observa-se que no processo de construção, sucintamente exemplificado, não há lugar para o instante enquanto uma espontaneidade configurada como ação imediata e não meditada, mas sim como uma projeção, um alvo no tempo. Torna-se evidente a maneira pela qual o uso do tempo *mediato* define o ato poético, cujo *processo* crítico requer etapas, camadas de interação, cartografias, ciência poética, *tempo*, para, assim, produzir o jogo, controlando as atividades que transversalmente construirão, na hora certa, o *momento marcado*, qual pincelada justa, qual movimento de xadrez. O zero como *vazio futuro*, como *ausência predestinada*, devorado em silêncio pelo presente da novidade, deve ser *tomado de assalto*; enquanto lugar de operações, o zero, como negação espaço-temporal, pode ser manipulado espacialmente para criar uma *simulação de campo* de um momento do tempo futuro, um possível *mediato* adequado às necessidades que os pré-situacionistas, ou bem os vivenciadores, plantarão no *tempo projetado*, qual bomba poética cuja explosão criará o espaço situacional e seu tempo, criará *outro fim*, *outro começo*. O zero é seu substrato, não sua representação.

O lugar do instante, automatizado na *distração* e no *esquecimento*, estende as formas de domínio da vida no trabalho até o campo do ócio; a *vida mecânica da repetição*, norma e causa da “impotência permanente da inteligência frente aos acontecimentos, dos quais ninguém pode se dizer responsável [...]” ¹⁶⁷, faz necessário pensar um tipo de produção em oposição, deliberadamente coordenado no quadro social, controlado em coletivo de uma ou outra forma, para “um mundo que espera que [os sujeitos] tomem sua causa em suas mãos” (IS nº 8, 1963, p. 48)¹⁶⁸. Na Situação, aparecem uma postura *hiperpolítica* e uma ação *hiperpoética* —

¹⁶⁷ C’est la norme. Mais c’est en même temps la raison de cette impuissance permanente de l’intelligence face aux événements, dont personne ne peut être dit responsable [...] (IS nº 8, 1963, p. 48, tradução nossa)

¹⁶⁸ Le monde attend qu’ils prennent la chose en mains (IS nº 8, 1963, p. 48, tradução nossa)

hiperpolítica como superação da política econômica, como realização direta do ser humano por meio de um processo de provocação, como obra de arte transformada na totalidade da vida cotidiana (IS nº 4, p. 21-22), e hiperpoética como superação artística, como poder criativo sobre o hábitat, como produção qualitativa em quantidade, assumindo o industrial como instrumento de prazer, “[...] onde a terra prometida e o paraíso não poderão ser senão o entorno que se respira, que se come, toca e penetra” (IS nº 3, 1959, p. 34).¹⁶⁹

Diante disso, e retomando o elemento da antecipação, a ação correspondente contra o imediatismo¹⁷⁰ é também se contrapor ao detalhe¹⁷¹, monopólio do particular e da distração, para assim, procurar uma revolução cultural em bloco, em conjunto, não fragmentária. A antecipação é um valor tático vital nos jogos, é em parte intuição, em parte desejo, em parte rápida associação dos detalhes que configuram um todo apreensível, como objeto de estudo, como objeto de uso, como objeto de crítica; dessa forma, torna-se elemento fundamental para definir operações no cenário de conflito, o espetáculo em bloco. Aparentemente metafísica, aparentemente mística, antecipar é uma *ação de antever*, de *adivinhar o devir*, baseando-se nos dados aportados pela metodologia experimental de estudo situacionista, prever as fissuras futuras desse bloco e suas formas de recuperação, infiltrar-se nesse espaço-tempo para localizar os pontos vitais de insurreição e instalar os dispositivos necessários para o ataque e para a defesa *prognosticados*. O *Demiurgo* é um *crononauta* que tem por objetivo, e finalidade única, organizar o futuro no processo, voltar ao presente e aguardar ativamente o advento da construção implantada diante no tempo, esperando o momento crítico para acontecer, segundo o planejado, fazendo “[...] aparecer em certos pontos o sinal incendiário de um *jogo superior*” (IS n.º I. 1958, p. 12)¹⁷². Hiperpoliticamente, age como teoria crítica no rigor da análise determinada por seu objeto de estudo, a *vida*, hiperpoeticamente age como prática crítica no rigor da práxis determinada por seu modo de produção, o *cotidiano*.

Situamo-nos do outro lado da cultura. Não antes dela, mas *depois*, dizemos que há de ser *realizada*, superando-a enquanto esfera

¹⁶⁹ [...] où la terre promise et le paradis ne pourront être rien d'autre que notre entourage qui se respire, se mange, se touche et se pénètre. (IS nº 3, 1959, p. 34, tradução nossa)

¹⁷⁰ Enquanto característico do *tempo*.

¹⁷¹ Enquanto característico do *espaço*.

¹⁷² [Nous ruinerons ces conditions en faisant] apparaître en quelques points le signal incendiaire d'un *jeu supérieur* (IS n.º I. 1958, p. 12, tradução nossa)

separada; não só como domínio reservado aos especialistas, mas, sobretudo, como domínio de uma produção especializada que não afeta diretamente à construção da vida, inclusive à dos próprios especialistas (IS nº 8, 1963, p 21) ¹⁷³

As formas artísticas convencionalizadas de interação como o happening, a arte cinética e o teatro tradicional, por exemplo, são rejeitadas enquanto produtoras de Situações, por pretenderem transformar o espectador passivo em um espectador “estimulado” por obras nas quais se espera “que aconteça algo”. Tais obras são entendidas como registros pobres das relações humanas, baseados na miséria material e ideológica herdada tanto do espetáculo artístico quanto da desesperança metafísica de que padecem (IS nº 8, 1963, p. 16, 20-21); a arte, assim, só pode ser advertida se se situa no nível do espetáculo (IS nº 8, 1963, p. 50). No entanto, os especialistas da arte de interação, ao querer integrar o tempo na arte, sem sorte, não a superam na *dissolução* da arte no tempo vivido (IS nº 8, 1963, p. 16).

A visão estetizante da arte no espetáculo centra-se na produção de gosto — “a dimensão mais plangente e lábil do prazer, a menos comprometida e vinculante” — aparecendo no *superestético* e em sua tendência apolínea, que margina a luta na conciliação da *anestesia* e da apatia (PERNIOLA, 2011, p. 72-73). Contrária à empatia do *ser pleno*, a apatia invade a prática do político com o sofisma da participação da *não ação*, com a representação inanimada da democracia como lugar comum do ato especializado do poder. A luta inexorável, que emana da urgência, revela a utopia estética não no presente, mas no futuro, e hostil à estética e ao belo, autodefine-se com o termo militar de *vanguarda*, antecipando mais o conflito no qual a sociedade se envolverá do que a paz universal que dará como resultado (PERNIOLA, 2011, p. 70); de tal modo, a IS se definia como *vanguarda da presença*, que usando de maneira não artística conceitos da arte, leva a exigência artística à vida e à política revolucionária para explicar sua ausência (IS nº 8, 1963, p. 22).

Portanto, a IS não se concentrava na criação de situações, as quais, dito por eles mesmos, estavam longe de advir, mas em criar situacionistas, “o que não é pouco”¹⁷⁴ (IS nº 8, 1963, p. 22), reiterando, com isto, que a Situação não trata da

¹⁷³ Nous nous plaçons de l’autre côté de la culture. Non avant elle, mais *après*. Nous disons qu’il faut la *réaliser*, en la dépassant en tant que sphère séparée; non seulement comme domaine réservé à des spécialistes, mais surtout comme domaine d’une production spécialisée qui n’affecte pas directement la construction de la vie - y compris la vie même de ses propres spécialistes. (IS nº 8, 1963, p 21, tradução nossa)

¹⁷⁴ [...] ce qui est beaucoup (IS nº 8, 1963, p. 22, tradução nossa)

criação de objetos artísticos, mas de modos de comportamento experimental que modifiquem a vida cotidiana, por meio de uma teoria posta em prática, por meio de uma prática que vive a teoria.

Aqui fica expressa, tacitamente, nas operações poéticas que implicam interação, a importância dos indivíduos, do público e de seus desejos que, levados ao nível da consciência, deverão suscitar mudanças globais de comportamento. Essas mudanças, aparentemente inofensivas, ao se defrontarem com a “norma social”, tornam-se insurretas e provocam uma “estética da confusão” entre o indivíduo e sua *data-imagem*, liberando devires sensíveis que perturbam a estética burguesa da eficiência midiática (CAE, 2001b, p. 69), contrárias ao espetáculo e seus elementos normativos, não dialógicos, que são a *falsa vitalidade* por meio da qual a mercadoria domina e submete a realidade ao contemplativo, a sua voz da igualdade do quantitativo. A mercadoria age “estimulando” necessidades que essencialmente não existem, desejos programados por sua presença ante um público submisso, mas, para “encolerizar o povo”, busca-se manifestar o contraste entre as possíveis construções da vida e sua miséria atual; nesse contexto, a participação e a criatividade, como projeto coletivo, constituem a possibilidade de explicitar todos os aspectos do vivido (IS nº 6, 1961, p. 3-4).

A participação coletiva entrou numa implosão, sendo descaracterizada tanto pelas diversas tentativas políticas, dentro das quais se transfigurou em populismo ou consumo quanto pelas diversas tentativas poéticas, onde se tornou estímulo ou domesticação pela estética do gosto; em ambas as formas subsistem, ingenuamente comemorada, a “multiplicação dos contatos humanos”, na qual não se reconhece a trivialidade de seu desgaste, dado por seu aumento simplesmente quantitativo em todas as partes (IS nº6, 1961, p. 4).

Pode-se reinventar, a partir do comportamento, não apenas as relações, mas a subjetividade e as formas de produção. Para o CAE, o *doppelgänger* é uma tecnomatriz que permite, por um lado manter o segredo, longe das mídias de massa, falando “semi-publicamente” sobre modelos gerais e casos hipotéticos, não sobre ações concretas (ROE, 2006, p. 281), e manter a *clandestinidade*, como propunha Alexander Trocchi para a IS, o que conduz a uma maior liberdade de ação (IS nº8, 1963, p. 22). O anterior, por outro lado, permite propor uma insurreição invisível na vida cotidiana, a partir da negação do pessoal como político (CAE, 2001b, p. 63) para afirmar sua existência *multiplicada* em

uma *revolução permanente generalizada*, sem discípulos, sem especialistas, mas com *vivenciadores* que constroem coletivamente o *programa*, como a IS afirmava (nº6, 1961, p. 5); A *multiplicidade* do doppelgänger, ao recombina os palcos usando as engenhocas do Espetáculo, camufla as identidades físicas dos interagentes entre os diferentes palcos recombinantes; paralelamente, o desvio de linguagens e comportamentos, método que garante sua natureza anti-ideológica e sua “própria verdade como crítica presente” (DEBORD, 1997, § 208), configura, dessa forma, um uso situacionista das matrizes, inspirado no apagamento do artista como autor(idade), na experiência vivida, portadora do desejo consciente de uma nova vida a se manifestar.

Desse modo, “a matriz performativa” instaura um jogo recombinante, entre corpos empíricos e seu homólogo teleinformático, para atingir um palco e subvertê-lo, modulando suas intensidades por meio de sua recombinação com outros palcos, reais ou midiáticos.

A luta poética e sua revolta frente a uma realidade consumida refletem seu agir, indefectivelmente, em mediações, mas, Vaneigem explica, usando Hegel, que a mediação “é a igualdade consigo-mesmo-movendo-se”, o que implica na possibilidade de perder-se como “momento do *morrer* e *tornar-se*”; na perspectiva de Vaneigem, assim, apresenta-se a luta entre duas opções que se procuram realizar: a do poder autoritário ou a do *homem total* (1974, p. 101), portanto, essa decisão depende do processo poético com o qual a mediação faria efetiva a realidade colocada nessas opções de horizonte realizável, entre as quais a última seria uma *mediação direta*, ou seja, por apropriação, não por representação.

A Arte é aquela que, *pensando* o mundo e *representando-o* na *práxis*, ainda não o concebe, mas que, como constelação do conhecimento humano, mais perto está de alcançá-lo, pois do mundo, pelo menos até agora, a *Arte Geral* é um esboço realizado. A IS já dizia “não querer trabalhar para o espetáculo do fim de um mundo, mas para o fim do mundo do espetáculo” (nº 3, 1959, p. 8) ¹⁷⁵. Isto não alude a uma Arte que, simplesmente, sem obras, represente o vazio que é o mundo do espetáculo, da ausência, mas alude a uma Arte que participa do vazio apenas para modificá-lo e negá-lo com a presença, a *Vivência*. 🚫

¹⁷⁵ Nous ne voulons pas travailler au spectacle de la fin d'un monde, mais à la fin du monde du spectacle. (IS nº 3, 1959, p. 8, tradução nossa)

BIBLIOGRAFIA.

AKASEGAWA, Genpei. The objet after Stalin. Tradução do japonês por Pedro Erber. *in* ARTMargins. Massachussets: MIT. 10/2015, Vol. 4, No. 3: p. 115–118. Disponível em <<http://www.mitpressjournals.org/doi/pdfplus/10.1162/ARTM.a.00126>> Acessado em 30/11/2016.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. As imagens do mundo das imagens: O estádio de futebol, a câmera fotográfica e a mulher nua. Disponível em <<http://emilianoaquino.blogspot.com.br/2010/01/as-imagens-do-mundo-das-imagens-o.html>> Acessado em 08/2013.

BAUMAN, Zygmunt. Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. Vida de consumo. Traducción de Mirta Rosenberg e Jaime Arrambide. México D.F: Fondo de Cultura Económica. 2007

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Lisboa: Ed. Relógio d'Água. 1991.

BECKETT, Andy, Santiago dreaming. The Guardian, Londres 08/09/2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/technology/2003/sep/08/sciencenews.chile>> Acessado em: 23/10/2016.

BEIGUELMAN, Giselle. Arte pós-virtual: criação e agenciamento na era da internet das coisas e da próxima natureza. In: Fernando Pessoa. (Org.). Cyber-arte-cultura. 1a. ed. Vitória/Rio de Janeiro: Museu Vale ES/ Suzy Muniz Produções, 2013.

BENAYOUN, Maurice. From Virtual to Public Space. Toward an impure art. 21/09/2001. Bonn In CAST 0. 21-23/09/2001. Bonn. 2001. Disponível em <<http://www.benavoun.com/projetwords.php?id=48>> Acessado em 07/2012.

BENAYOUN, Maurice. Critical Fusion. Milan. 2011. Digimag. Milan. nº 64. Maio 2011. Entrevista concedida a Lorenzo Taiuti. Disponível em <<http://www.digicult.it/digimag/issue-064/critical-fusion-interview-to-maurice-benavoun/>> Acessado em 07/2012

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasiliense, 1989

BERGSON, Henri. Matéria e Memória. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEY, Hakim. TAZ - Zona Autônoma Temporária. São Paulo, Conrad, 2001

BOURRIAUD, Nicolas. Radicante. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.

CALIRMAN, Claudia. Brazilian art under dictatorship: António Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham: Duke University Press, 2012.

CAMNITZER, Luis; Weiss, Rachel (Editor). On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias. Austin: University of Texas Press, 2009. University of Texas Press.

CANCLINI, Néstor G. Consumidores e cidadãos. Trad. Maurício Santana Dias. 7a ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

CANTO, Emily Nunes. Tim Berners-Lee quer você na luta pela web descentralizada. IQ Intel. Brasil. 16/8/2016. Disponível em <<https://iq.intel.com.br/tim-berners-lee-quer-voce-na-luta-pela-web-descentralizada/>> Acessado em 31/10/2016.

CARERI, Francesco. Walkscapes: el andar como práctica estética/Walking as an aesthetic practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili GG, 2002.

CASTELLS, Manuel. Communication Power. Nova York: Oxford University Press, 2009.

- CASTELLS, Manuel. The Informational City. Londres: Blackwell, 1989.
- COLLINS, R. Quatro tradições sociológicas. Trad. de Raquel Weiss. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CÉLÉRIER, Philippe Pataud. Pura especulação. *in* Le Monde diplomatique Brasil. Cultura / Artes Plásticas. 04/08/2008. Disponível em <<https://www.diplomatique.org.br/print.php?tipo=ar&id=232>> Acessado em 25/4/2015.
- CERTEAU, M. A invenção do cotidiano I: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994
- CLAUSEWITZ, Carl von. Da guerra. Trad. Maria Teresa Ramos. 3ª. ed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSGROVE, Denis. Carto-City. In: HALL, J. A. A. P. (Ed.). Else/Where: Mapping New Cartographies of Networks and Territories, 2006.
- CRISPIANO, José. A guerrilha surreal. São Paulo: Conrad Editora do Brasil; Com-Arte. 2002.
- CRITICAL ART ENSEMBLE – CAE. Digital Resistance - Explorations in Tactical Media. Nova York, Autonomedia, 2001.
- _____. Distúrbio eletrônico. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001b.
- DAMIANI, Amélia Luisa. (Des)encontros entre a Geografia e o urbano: a contribuição de Henri Lefebvre. 2017. (Em prelo)
- DAMIANI, Amélia Luisa. Espaço e Geografia: Observações de Método. Elementos da obra de Henri Lefebvre e a Geografia. Ensaio sobre Geografia Urbana a partir da Metrópole de São Paulo. Livre-Docência. FFLCH, DG, USP, 2008.
- DAMIANI, Amélia Luisa; CARLOS, Ana Fani Alessandri; SEABRA, Odette Carvalho de Lima. O Espaço no Fim de Século: a nova raridade. São Paulo: Contexto, 1999.
- DEBORD, Guy . A Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- _____. La société du spectacle. Paris: Simar Films. 1973. 88 min. P&b. Disponível com legendas em português em : <https://youtu.be/q0AJ66Rb-1o> Acessado em 09/2015.
- _____. El Planeta enfermo. Barcelona: Ed. Anagrama, 2004.
- _____. In girum imus nocte et consumimur igni. Barcelona: Ed. Anagrama. 2000.
- _____. In girum imus nocte et consumimur igni. Paris: Simar Films. 1978. 100 min. P&b.
- _____. Introdução a uma crítica da geografia urbana, 1955. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance Situationniste Internationale. 1957 in *Inter : Art actuel*, nº44 , p. I-XI, Québec: Les Éditions Intervention, 1989. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/46876ac> Acesso em 17/04/2015.
- _____. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência Situacionista Internacional, 1957. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. Panegírico. São Paulo: Conrad Ed. do Brasil, 2002.
- DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. ¿Por qué el letrismo? In: *Potlatch*, #22, 09/09/1955. Archivo Situacionista (trad.), 1997. Disponível em: <http://www.sindominio.net/ash/presit04.htm> Acesso em: 07/2012.
- _____. Um guia prático para o desvio, 1956. Disponível em: <http://www.imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf> Acesso em: 08/2013.

DEMOS, T. J. The exiles of Marcel Duchamp. Cambridge: MIT, 2007.

DOMINGUEZ, Ricardo. Poetry, Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool. Entrevista por Leila Nadir. Hiperallergic. 23/07/2012. Disponível em <<http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>> Acessado em 28/10/2016

DENYER, Simon. China wants to give all of its citizens a score – and their rating could affect every area of their lives. The Independent [online]. Beijing: 22/10/2016. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/news/world/asia/china-surveillance-big-data-score-censorship-a7375221.html>> Acessado em 23/10/2016.

ECKMANN, Sabine. "German exiles, modern art, and national identity" In: Caught by politics. Hitler exiles and american visual culture. ECKMANN, Sabine; KOEPNICK, Lutz (Edited by). New York: Palgrave Macmillan, 2007

ECO, Umberto. Umberto Eco: "Con i social parola a legioni di imbecilli", Turim: La Stampa. 10/06/2015. Disponível em <<http://www.lastampa.it/2015/06/10/cultura/eco-con-i-parola-a-legioni-di-imbecilli-XJvezBN4XOoyo0h98Ffj/pagina.html>> Acessado em 26/01/2016.

FURTADO, Beatriz. Imagens eletrônicas e paisagem urbana: Intervenções espaço-temporais no mundo da vida cotidiana: comunicação e cidade. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE, Secretaria de Cultura e Desporto. 2002.

GIBSON, William. Neuromancer. Edição especial de 30 anos. São Paulo: Editora Aleph. 2014.

GUARNACCIA, Matteo. Provos: Amsterdã e o nascimento da contracultura. São Paulo: Ed. Veneta. 2015.

HARVEY David... et. al. Occupy. Trad. João Alexandre Peschanski... et. al. São Paulo: Boitempo: Carta Maior. 2012.

_____. Los Limites del Capitalismo y la Teoría Marxista. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

_____. El Nuevo Imperialismo. Madrid: Akal, 2004.

HIGHT, Jeremy. Views From Above: Locative Narrative and the Landscape. Disponível em: http://www.aughty.org/pdf/locative_nar_land.pdf Acesso em: 02/2012.

GALLOWAY, Alexander. Protocol: How Control Exists after Decentralization. Cambridge / Mass., MIT Press, 2004

GODÉ, Véronique. Contemporary Art & Geopolitics: Strategic Remodelling!. Digitalarti, Paris, #6. Pag. 10-11. Abril-Maio-Junho. 2011. <http://www.digitalarti.com/files/pdf/Digitalarti-6_UK-web-papier-MD.pdf> Acessado em 21/07/12

GOFFMAN, Ervin. Os quadros da experiência social: Uma perspectiva de análise. Trad. Gentil A. Tilton. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOODWIN, Jeff; JASPER, James M. (eds.) Social Movements: Critical Concepts in Sociology. London and New York: Routledge, 2007.

GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Ed. Papirus, 2009.

HERNÁNDEZ, Iliana. Mundos virtuales habitados: Espacios electrónicos interactivos. Bogotá: CEJA, 2002.

HERNÁNDEZ, Iliana; NIÑO, Raúl. Estética, vida artificial y biopolítica. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2010.

I CHING: o livro das mutações / tradução do chinês para o alemão. introdução e comentários Richard Wilhelm; prefácio C. G. Jung; introdução à edição brasileira Gustavo Alberto Corrêa Pinto; tradução para o português Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. São Paulo: Pensamento, 2006.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. Textos completos em castellano de la revista "Internationale Situationniste" (1958-1969). Vol. I La realización del arte. Internationale Situationniste nº 1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones". Madrid: Ed. Literatura Gris. 2000a.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA - IS. Textos completos em castellano de la revista "Internationale Situationniste" (1958-1969). Vol. II La supresión de la política. Internationale Situationniste nº 7-10. más "Las tesis de Hamburgo de septiembre de 1961". Madrid: Ed. Literatura Gris. 2000b.

_____. Questões preliminares à construção de uma situação. IS n.º I, junho de 1958. Disponível em: < <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=83> > Acesso em: 08/2012.

_____. Contribuição para uma definição situacionista de jogo. IS n.º 1, dezembro de 1959. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Definições. IS n.º 1, dezembro de 1959. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. O urbanismo unitário no fim dos anos 1950. IS n.º 3, dezembro de 1959. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Manifesto da Internacional Situacionista. IS n.º 4, maio de 1960. Disponível em: < <http://guydebord.blogspot.com.br/2009/06/manifesto-internacional-situacionista.html> > Acesso em: 08/2012.

_____. Crítica ao urbanismo. IS n.º 6, agosto de 1961. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE - IS, 1958-1969. Paris: Librairie A. Fayard, 1997.

ISAACSON, Walter. Os inovadores, uma biografia da revolução digital. São Paulo: Companhia das letras. 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, nº. 035.05, Vitruvius, abril de 2003. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696> > Acesso em: 08/2013

JAPPE, Anselm. Guy Debord. Lisboa: Ed. Antígona, 2008.

_____. Crédito à morte: A decomposição do capitalismo e suas críticas. São Paulo: Hedra. 2013.

JOHNSON, Steven. Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

KISLER, Sara; SIEGEL, Jane; MCGUIRE, Timothy. Social Psychological Aspects of Computer-Mediated Communication. In *American Psychologist*. Vol. 39. Nº 10, p.1123-1134. Washington: American Psychological Association. Oct. 1984.

LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. São Paulo: Ed. 34, 1994.

LAURENTIZ, Paulo. A Holarquia do Pensamento Artístico. São Paulo, Editora da UNICAMP, 1991.

LECLANCHE-BOULÉ, Claude. Tipografias y fotomontajes: constructivismo en la URSS. Valencia: Campgrafic, 2003.

LEMOS, André. Mídia locativa e territórios informacionais. In: ARANTES, P. e SANTAELLA, L. (Ed.). Estéticas Tecnológicas. Novos Modos de Sentir. São Paulo: Ed. EDUC/SP, 2008.

LEFEBVRE, Henri. La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones. México, D.F: Fondo de Cultura Económica. 1983.

_____. O direito à cidade. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Ed. Centauro. 2008.

LIBERO, Andreotti. "Architecture and Play" in Tom McDonough, ed. *Guy Debord and the Internationale Situationniste*. Cambridge, MA: MIT Press 2005. Disponível em <<http://portfolio.newschool.edu/guydebord/files/2014/10/Libero-Andreotti-Architecture-and-Play-t08fyh.pdf>> Acesso em 08/10/2016.

LIFSHITZ, Mijail. La filosofía del arte de Karl Marx. Madrid: Siglo XXI, 1981.

LING, Rich. New Tech, New Ties: How Mobile Communication Is Reshaping Social Cohesion. Massachusetts: MIT. 2008.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MAGALHÃES, Fabio Lopes Bonna Moreirão de. Ideias provisórias para tempos provisórios: a trajetória da Internacional Situacionista e apontamentos para seu lugar na Geografia. 2011. Dissertação de Mestrado em Geografia Humana - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-13062012-133327/>> Acesso em: 09/2012.

MARX, Karl. Elementos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política (Grundrisse) 1857-1858. México: Siglo Veintiuno, V. II, 1977.

_____. Manuscritos econômico-filosóficos. São Paulo: Ed. Boitempo. 2010.

_____. O Capital: crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Ed. Boitempo, 2013.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dívida. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MCDONOUGH, Tom. Situationist space. 2 In: MCDONOUGH, Tom (Ed.). *Guy Debord and the situationist international: texts and documents*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MELUCCI, Alberto. A invenção do presente. Movimentos sociais nas sociedades complexas. Trad. de Maria do Carmo Alves do Bomfim. Petrópolis: Vozes, 2001 [1982].

MILLER, Eden. Designing Freedom, Regulating a Nation: Socialist Cybernetics in Allende's Chile. Working Paper #34, Cambridge: MIT, 2002. Disponível em: <http://web.mit.edu/sts/pubs/pdfs/MIT_STS_WorkingPaper_34_Miller.pdf> Acessado em 26/09/2016.

MITCHELL, William J. Me++ The Cyborg Self and the Networked City. Cambridge/Mass.: MIT Press, 2003.

MOROZOV, Evgeny. The planning machine: Project Cybersyn and the origins of the Big Data nation. In A critic at large. *The New Yorker*. Nova York. 13/10/2014. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/10/13/planning-machine>> Acessado em 23/10/2016.

MOSQUERA, Gerardo. El diseño se definió en octubre. La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1989.

OLIVEIRA, Noelle. Desastre em Mariana é o maior acidente mundial com barragens em 100 anos. EBC. Agência Brasil. Brasília. 15/01/2016. Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-01/desastre-em-mariana-e-o-maior-acidente-mundial-com-barragens-em-100-anos>> Acessado em 28/11/2016.

PALMIERE, Jean Michel. Lénine, a arte e a revolução. v. I, II, III. Saramago, José (trad.) Moraes Ed. Lisboa. 1976.

- PARENTE, Andre (org). Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- PAIK, Nam June. O arco-iris de Paik. Entrevista por Eduardo Kac. Rio de Janeiro: *O Globo*. Matutina. B12. 10/07/1988. Disponível em inglês em <<http://ekac.org/paik.interview.html>> Acessado em 28/10/2016
- PERNIOLA, Mario. Do sentir. Trad. Antônio Guerreiro. Lisboa: Ed. Presença. 1993.
- PERNIOLA, Mario. Os Situacionistas: O movimento que profetizou a “Sociedade do Espetáculo”. São Paulo: Ed. Annablume. 2009.
- PERNIOLA, Mario. Ligação direta: estética e política. Trad. David Pessoa Carneiro. Florianópolis: Ed. UFSC. 2011.
- PRECIADO, Beatriz. Manifesto contrassexual. Práticas subversivas de identidade sexual. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1edições. 2014.
- SUNDE, Peter. A internet deu totalmente errado. Roda de Imprensa. Nota de Anna Beatriz Anjos. São Paulo: Revista Forum. 23/04/2015. Disponível em <<http://www.revistaforum.com.br/2015/04/23/a-internet-deu-totalmente-errado-diz-fundador-do-the-pirate-bay/>> Acessado em 18/08/2016.
- PLAZA, Julio. Arte e interatividade: Autor-obra-recepção. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars2/arteeinteratividade.pdf>> Acesso em: 05/2013.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34. 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.
- ROE – REUNIÓN DE OVEJAS ELECTRÓNICAS. Ciberactivismo: Sobre usos políticos y sociales de la Red. Barcelona: Virus Editorial. 2006.
- ROLNIK, Suely. Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil, 1987. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>> Acesso em: 02/2013.
- RUSHI, André. ‘Impacto de lama no mar seria como dizimar Pantanal’, diz biólogo, entrevistas por Luís Barrucho. BBC Brasil. 21/11/2015. Disponível em <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/11/151120_impacto_lama_mariana_oceano_lgb> Acessado em 28/11/2016.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. São Paulo: C. das Letras, 2003
- SANTOS, Laymert Garcia dos. Politizar as Novas Tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SZNAJDER, Mario; RONIGER, Luis. The Politics of Exile in Latin America. New York: Cambridge University Press, 2009.
- TARROW, Sidney. O poder em movimento. Movimentos sociais e confronto político. Trad. De Ana Maria Sallum. Petrópolis: Vozes, 2009 [1998]
- TILLY, Charles. From Mobilization to Revolution. Londres: Addison-Wesley Publishing Company, 1978.
- TILLY, Charles. The Politics of Collective Violence. Cambridge: Cambridge University Press, 2003
- TOOLE, Betty Alexandra. Ada, the Enchantress of Numbers: Poetical Science. California: Critical Connection. 1998.
- _____, Ada Lovelace’s Poetical Science. Skiathos: WSES International Conference on Automation and Information: Theory and Applications. 26-30/9/2001 Disponível em <<http://www.wseas.us/e-library/conferences/skiathos2001/papers/161.pdf>> Acessado em 4/10/2016.
- TZU, Sun. A arte da guerra. Tradução de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2006.

VANEIGEM, Raoul. A Arte de Viver para a Geração Nova. Porto: Afrontamento. 1980.

VANEIGEM, Raoul. Nous qui Désirons sans Fin. Paris: Gallimard, 1996

WITECK, Ana Paula. Vanitas contemporânea: um possível novo apelo do tema. *in* Monteiro, R. H. e ROCHA C. (orgs.). *Anais do V Seminário nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012. Disponível em <https://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais_2012/19_vanitas_contemporanea.pdf> Acessado em 25/04/2015.

YEHYA, Naief. El cuerpo transformado, cyborgs y nuestra descendencia tecnológica en la realidad y en la ciencia ficción. México, D.F: Paidós. 2001.

Esta Tese terminou-se
de diagramar e imprimir
no caloroso final de
fevereiro de 2017 na
cidade de São Paulo.
Usou-se para o
interior do livro a família
tipografia *Frutiger*. Para
portada usaram-se as
tipografias *04b_03b* e
04_19.

APOSO
AVARES

MARIAN

VILA
SÔNIA

MORUMBI

ITAIM
BIBI

MOEMA

12

SAÚDE

VILA
ANDRADE

CAMPO
LIMPO

CAMPO
BELO

SANTO AMARO

JABAQUARA

17

14

15

CAPÃO
REDONDO

JARDIM
SÃO LUÍS

CAMPO
GRANDE

CIDADE
ADEMAR

SOCORRO

16

18

PEDREIRA

JARDIM ÂNGELA

CIDADE DUTRA

19

GRAJAÚ