

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Luiz Filipe Barcelos Macêdo

**IMAGEM DISSENSO:
Rastro digital como potência estético-política**

Brasília, 2014.

Luiz Filipe Barcelos Macêdo

**IMAGEM DISSENSO:
Rastro digital como potência estético-política**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de mestre em Arte e Tecnologia.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Daniela Fávaro Garrossini.

Brasília, 2014

Luiz Filipe Barcelos Macêdo

**IMAGEM DISSENSO:
Rastro digital como potência estético-política**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de mestre em Arte e Tecnologia.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dra. Daniela Fávaro Garrossini.

Prof^a. Dra. Fátima Aparecida dos Santos

Prof^a. Dra. Ana Carolina Kalume Maranhão

Brasília, 18 de Junho de 2014.

*Aos meus pais, João Carlos Macêdo e Francisca de Barcelos C. Silva,
por toda dedicação e apoio*

Agradecimentos

Agradeço a todos os professores, técnicos e colegas do Instituto de Artes da UnB que de alguma forma contribuíram para essa pesquisa, tornando possível a realização desse trabalho. Agradeço em especial a minha professora orientadora, Daniela Fávaro Garrossini, assim como as professoras que compõem minha banca examinadora.

Ao Núcleo de Multimídia e Internet da Universidade de Brasília pelo apoio e disponibilidade.

A CAPES/CNPQ pela bolsa de auxílio à pesquisa.

Ao Carlos Joaquim Macêdo, pela fiel companhia.

Agradeço a Júlia Tomé Vilela pelo carinho e amor. E por nunca deixar de acreditar.

RESUMO

Essa dissertação propõe uma aproximação teórica entre estética e política para a compreensão da imagem digital como potência criadora de regimes de visibilidade específicos. Buscou-se analisar o papel das Tecnologias de Comunicação e Informação (TICs) na elaboração de manifestações ativistas no século XXI, e quais implicações estéticas e éticas surgem desse contexto. O estudo partiu da reflexão teórica sobre o tema utilizando como base metodológica a Teoria Ator-Rede. Para isso demos enfoque na ação emanada por elementos humanos e técnicos em situações de dissenso contemporâneas, na tentativa de identificar o papel das TICs neste cenário. A pesquisa utilizou com elemento central de análise a intervenção “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”. A partir da intervenção foram abordados elementos relativos à arte urbana, as redes sociais e as manifestações ativistas na era da informação, buscando compreender os modos de disseminação das imagens técnicas e sua dimensão estético-política.

Palavras-chave: Tecnologias da Informação e Comunicação; Estética e Política; imagem digital; redes sociais; dissenso.

ABSTRACT

This study proposes a theoretical approach between aesthetics and politics for the comprehension of the digital image as potential creator of specific regimes of visibility. It was sought to analyze the role of the Information and Communication Technologies (TICs) in the formation of activist manifestations in the XXI century, as well as the kind of ethic and an aesthetic implications which have arisen from this context. The study starts with a theoretical reflection about the theme using the Actor-Network Theory as a methodological basis. Thus, we focused in the action emanated from human and technical elements in contemporary dissensus situations, in order to identify the role of the TICs in this scenario. The research used as the main element of analysis the intervention “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”. Intervention questions regarding the urban art, the social networks and the activist manifestations in the age of information were analyzed, seeking to understand the ways technical images disseminate in their aesthetic-political dimensions.

Keywords: Information and Communication Technologies; Aesthetics and politics; digital image; social networks; dissensus.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Intervenção “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” _____	11
Figura 2 – Montagem fotográfica compartilhada em rede social _____	13
Figura 3 – “ART-DOOR” – Intervenção do grupo 3NÓS3 em São Paulo _____	33
Figura 4 – “Ensacamento” – Intervenção inaugural do grupo 3NÓS3 _____	34
Figura 5 – Intervenção Coletivo Transverso em Brasília _____	37
Figura 6 – “Âncora” – Intervenção de Eduardo Srur em São Paulo _____	38
Figura 7 – “A arte salva” – Intervenção de Eduardo Srur em Brasília _____	39
Figura 8 – “Aqui as flores nascem do concreto” – Intervenção do Coletivo Transverso em Brasília _____	68
Figura 9 – Placa “rebatizada” pela intervenção _____	69
Figura 10 – Infográfico Cartografia de Controvérsias _____	71
Figura 11 – Reportagem do <i>Correio Braziliense</i> sobre o “Rebatismo” _____	73
Figura 12 – Trecho de comentários no Twitter no dia 12 de julho de 2012 _____	75
Figura 13 – Comentários negativos de leitores da matéria do <i>Correio Braziliense</i> _____	76
Figura 14 – Comentários positivos de leitores da matéria do <i>Correio Braziliense</i> _____	77
Figura 15 – Ato simbólico que batizou a Ponte Costa e Silva como Honestino Guimarães _____	80
Figura 16 – Rebatismo da Ponte Estaiada em São Paulo _____	83

SUMÁRIO

PARTE I: O “REBATISMO DA PONTE COSTA E SILVA”, DA INTERVENÇÃO URBANA AO RASTRO DA MULTIDÃO

1	Introdução	10
1.1	Objetivo geral	17
1.2	Objetivo específico	17
1.3	Metodologia	18

PARTE II: ABORDAGEM TEÓRICA

2	Estética e política	
2.1	Estética e partilha do sensível	22
2.2	Imagem, técnica e suporte	28
2.3	Intervenção urbana no Brasil	32
3	Redes e diferença	
3.1	Redes sociais, apropriação e disfunção	40
3.2	Imagem dissenso: diferença e iterabilidade	46
4	Micropolíticas virtuais: estado de exceção e nomadismo	
4.1	Netativismo: em busca de um paradigma ético-estético-tecnológico	53
4.2	O charivari tecnoestético	59
4.3	Multidão como potência estética	63

PARTE III: ANÁLISE

5	Análise da intervenção	67
5.1	Identificação dos atores	67
5.2	Ação dos atores	72
5.3	Atores-rede e mediação	83
5.4	Apropriação estética como potência política	85
5.5	Rastro digital como potência política	89
	Conclusão	95
	Referências Bibliográficas	98

PARTE I: O “REBATISMO DA PONTE COSTA E SILVA”, DA INTERVENÇÃO URBANA AO RASTRO DA MULTIDÃO

Introdução

A ditadura militar no Brasil se estendeu de 1964 a 1985. Durante estas duas décadas, diversos monumentos foram nomeados em homenagem aos militares então no poder, estampando honras aos responsáveis pelos duros anos de repressão civil no país. Na noite de 9 de julho de 2012, o coletivo de arte urbana Transverso, em parceria com o autor desta pesquisa, decidiu “brincar” com uma marca deixada pela ditadura que ainda perdura nos dias de hoje. Uma intervenção urbana fugaz escancarou o absurdo de a mais simbólica ponte de Brasília ter o nome do marechal Costa e Silva.¹ A ponte projetada por Oscar Niemeyer como parte do projeto urbanístico da capital federal deveria se chamar Ponte Monumental de Brasília. Porém foi terminada e inaugurada em 1973, e o marechal Arthur da Costa e Silva, que não ocupava mais a cadeira de presidente, foi escolhido como o homenageado. A ponte recebeu seu nome e assim continua até os dias atuais, carregando o fardo do responsável pelos piores anos da ditadura.

O fato de a ponte-monumento de Niemeyer ter a alcunha do marechal passava despercebido no cotidiano de Brasília, assim como acontece com dezenas de outros marcos, avenidas e ruas espalhados pelo Brasil. A incoerência da homenagem ao mais atroz dos presidentes militares se encontrava completamente esquecida pela população. Tal situação se transformou em uma velocidade impressionante a partir da intervenção do coletivo Transverso que ficou conhecida como o “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” (Figura 1). Uma simples cartolina

¹ O marechal Artur da Costa e Silva foi o segundo presidente militar do Brasil, tendo seu mandato vigorado de 1967 a 1969. Sobre seu governo foi promulgado o AI-5, ato que institucionalizava a repressão, dando ao presidente direitos de fechar o Congresso Nacional, caçar políticos e impedir qualquer atividade julgada como subversiva, suspendendo toda a liberdade democrática e os direitos individuais constitucionais. Foi permitido à polícia, por meio do ato investigar, perseguir e efetuar prisões de cidadão sem mandato judicial. (Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Costa_e_Silva).

fixada em uma das placas de acesso à ponte símbolo de Brasília modificava o “Costa” do marechal por “Bezerra”, em referência ao sambista boêmio pernambucano “Bezerra da Silva”. Bezerra ficou popularmente conhecido por representar o samba e a malandragem dos morros cariocas. Dois extremos se invertiam na ação, indo do símbolo da repressão para o símbolo da cultura popular e transgressora.

A intervenção em si não perdurou mais que a madrugada do dia 10 de julho de 2012, diferentemente do registro fotográfico da ação, que, ao ganhar as redes sociais, tomou proporção inesperada de alcance e significação. A imagem da placa rebatizada correu as redes sociais velozmente, tornando-se assunto comentado nas ruas e nos principais veículos de comunicação da capital federal. Em um prazo de 24 horas, a representação de uma dura realidade esquecida na paisagem se via novamente parte da subjetividade política de Brasília, em um fluxo em que a efemeridade da intervenção ganhou outros ecos quando disseminada em redes digitais.

Figura 1 – “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”



Fonte: arquivo do autor (2012)

Na manhã de 10 de julho de 2012, uma montagem fotográfica contendo o antes e o depois da placa foi compartilhada em rede pelo perfil pessoal dos autores da intervenção (Figura 2). O ato banal de divulgação da ação na rede social Facebook tornou-se matéria para as mais diversas interpretações e manifestações, gerando debates acalorados nos dias e meses seguintes. No prazo de poucas horas, a imagem já havia alcançado cerca de 500 compartilhamentos, ganhando força a cada novo nó e criando outros sentidos ao se disseminar. Outras reproduções da intervenção começaram a surgir, principalmente após os primeiros aparecimentos na imprensa *on-line*, tornando difícil contar quantos foram alcançados pela “viralização” da imagem. As primeiras notícias surgiram dos principais veículos de comunicação da capital federal, como o jornal *Correio Braziliense*² e os portais de notícia *GI*³ e *R7*.⁴

Ao longo de todo o dia 11 de julho, a imprensa noticiou o fato, entrevistando os integrantes do coletivo e pedindo explicações sobre os motivos da ação. A repercussão continuou nos dias seguintes, estampando manchetes de programas sensacionalistas televisivos⁵ e crônicas políticas.⁶ Nos meses subsequentes ao ato, a imprensa brasiliense fez verdadeira campanha para a mudança efetiva do nome da ponte. À medida que a repercussão crescia, surgia toda espécie de opiniões sobre a ação, das mais extremistas às mais enaltecidas, reacendendo a questão das marcas da ditadura militar em Brasília e no Brasil.

² Disponível em:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/07/11/interna_cidadesdf,311678/grupo-muda-nome-da-ponte-costa-e-silva-e-homenageia-sambista-brasileiro.shtml>.

³ Disponível em: <<http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/07/grupo-rebatiza-ponte-em-brasilia-com-homenagem-bezerra-da-silva.html>>.

⁴ Disponível em: <<http://noticias.r7.com/distrito-federal/noticias/grupo-de-arte-urbana-muda-nome-da-ponte-costa-e-silva-para-bezerra-da-silva-20120712.html>>.

⁵ O programa sensacionalista de TV Balanço Geral noticiou a intervenção como “Fazendo graça na cidade”. Disponível em: <<http://videos.r7.com/coletivo-de-artistas-muda-nome-de-ponte-de-brasilia/idmedia/4fff1fb96b718ec67edd3bda.html>>.

⁶ A cronista do *Correio Braziliense* Conceição Freitas publicou uma crônica em referência à intervenção no dia 13 de julho de 2012 chamada “Adorável insolência”.

Figura 2 – Montagem fotográfica compartilhada em rede social



Fonte: arquivo do autor (2012)

O reaparecimento do assunto por meio da opinião pública, iniciado pelo compartilhamento da imagem da placa, fez com que o poder público apresentasse alternativas para a efetiva mudança do nome da ponte. O aparato jurídico mostrou a excepcionalidade da causa, achando maneiras de efetivar o dissenso gerado em rede em termos concretos. O projeto de Lei nº 1.076/2012,⁷ de autoria da deputada distrital Eliana Pedrosa, foi apresentado à Câmara Legislativa do Distrito Federal cerca de um mês depois da intervenção, aproveitando o ressurgimento da questão no debate público da capital. O PL propunha a revogação dos efeitos do Decreto nº 1.183, de 27 de outubro de 1969, que dá à ponte o nome de Costa e Silva. O projeto de lei que revogava o batismo original da ponte foi aprovado na Câmara Legislativa do Distrito Federal, porém foi vetado em última instância pelo governador, em um movimento que passou despercebido pela população, mostrando o total desprezo com a vontade pública.

O “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” levantou reflexões sobre a possibilidade de uma apropriação estética da cidade ser capaz de gerar iniciativas reais de mudança, a partir de um fluxo em que a ação de inúmeros atores conectados em rede pode modificar uma subjetividade política. A imagem ganhou força ao se transformar em rastro digital, perdendo sua autoria e intenção original, tornando-se uma potência vagante capaz de criar outros significados para algo antes naturalizado no cotidiano da cidade. As tecnologias de informação e

⁷ Disponível em: <http://web01.cl.df.gov.br/Legislacao/consultaProposicao-1!1076!2012!visualizar.action>

comunicação (TICs) se configuram nessa experiência como vetores de transformação. O que se inicia na apropriação artística do espaço urbano se altera por meio da disseminação de uma imagem, capaz de gerar desvios e realocar a condição política das marcas sensíveis que compõem uma subjetividade comum.

Ações artísticas de cunho político são historicamente marcadas pela repressão, sendo fortemente reprimidas em seus primórdios no Brasil, especialmente nos anos da ditadura militar (1964-1985). A internet e as redes sociais se configuram no século XXI como um espaço em potencial para o reconhecimento e a expansão da ação artística de caráter político, capaz de agregar atores antes excluídos desse processo. Compreendemos como rastro digital toda ação projetada em rede, que, no caso em questão, se expande a partir do registro de uma intervenção urbana. O rastro é entendido como todo o produto da ação humana, marcas que são quase-objetos, situando-se em um limiar entre "presença e ausência; visível e invisível; duração e transitoriedade; memória e esquecimento; voluntário e involuntário; identidade e anonimato" (SERRES apud BRUNO, 2012, p. 685).

Seguindo o caminho de Jacques Rancière (2004), podemos compreender a existência ou não do rastro sensível produzido pelo homem como uma construção estético-política. A condição de permanência de uma imagem se dá pela ação de inúmeros atores, em um processo constante de construção e desconstrução no qual formas estéticas e políticas se misturam até quase se confundir. Rancière ressalta que certas imagens são capazes de criar rupturas no comum, nos falsos consensos elaborados historicamente via relações de força. Cabe à experiência estética abrir lacunas entre o que se torna comum e aquilo que é capaz de gerar questionamentos, o desentendimento como base de elaboração de uma ética coletiva (RANCIÈRE, 2004).

Os modos de disseminação de uma imagem como potência política sempre demandam um meio pelo qual esta se faz legível. O caráter fugaz da arte urbana encontra no registro técnico um modo de perdurar e intensificar o seu alcance. Uma intervenção pode durar apenas algumas horas, mas a partir do seu registro é aberta uma infinidade de possibilidades de contato com a obra, mesmo

não sendo com a original. Os canais de disseminação da intervenção passam a ser peças-chave para publicizar o ato, expandindo o potencial estético relacional da imagem. É a partir da relação entres os atores humanos e técnicos que o antes invisível se torna visível, reconfigurando-se como parte da subjetividade política de um tempo e de um espaço específicos. A plataforma que transpõe a marca, no sentido de uma escritura sensível, nunca é isenta, passa a ser coautora da existência ou não do bem comum imaterial que é capaz de transformar individualidades e achar outros significados coletivos.

A matéria sensível que surge da apropriação do espaço urbano ao ganhar as redes e se tornar rastro digital é transformada em potência estético-política. Os limites físicos impostos pela intervenção urbana deixam de ser empecilho quando uma multiplicidade de atores conectados em rede dão força a uma imagem que evoca a partir da ironia outros significados para a cidade. É possível afirmar que há na “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2004) um reentendimento político, a formulação de um comum a partir da ruptura de ordem estética. A disseminação da imagem se difere por agentes que extrapolam um caminho organizado entre signo e significado.

A ação desse corpo disforme sobre o rastro é a própria dinâmica da multidão, como o compreendido pelos autores Hardt e Negri (2005). A forma estética não se funde em uma significação estável, sua virtualidade faz com que se realoque a cada novo encontro em um espaço expandido, que nunca recorre ao ato original. É a multidão que cria e desloca o sentido de formas estéticas que não correm rotas predefinidas. Para os autores, as redes são atuantes na produção do comum, do bem imaterial que une essas formações cunhadas sobre o conceito de Multidão: “As singularidades interagem e se comunicam socialmente com base no comum, e sua comunicação social por sua vez produz o comum. A multidão é a subjetividade que surge dessa dinâmica de singularidade e partilha (HARDT; NEGRI, 2005)”.

A multidão é coautora do rastro digital como potência política: é os olhos, o ruído e o corpo das singularidades em movimento. Para Szaniecki (2103),

a estética da multidão não diz respeito somente a um regime de visibilidade, mas aos ruídos e aos gestos dos corpos:

Pela estética, podemos observar e analisar os posicionamentos e os movimentos dos corpos de cidadãos que saem de sua rotina produtiva e aderem à manifestação política que atravessa o espaço urbano e, nesse atravessamento, criam nos espaços públicos usos mais compartilhados, percursos menos disciplinados, deslocamentos de sentidos etc. (SZANIECKI, 2013).

O percurso da imagem da intervenção do coletivo Transverso sugere um desvio de sentido na formação de uma subjetividade partilhada, uma fissura no regime estético a partir da ação de interatores que se formam em multidão. A dinâmica de força de uma sociedade disciplinar em que subjetividades são programadas é vista sob outro diagrama de resistência no século XXI. A multidão toma as ruas e as redes, criando micropolíticas que questionam o controle dos corpos e das mentes do capitalismo cognitivo. É a partir da experiência do “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” que este trabalho busca refletir sobre a dimensão estético-política do rastro digital como potência, problematizando a resistência estética informacional que caracteriza o dissenso político contemporâneo.

Objetivo geral

A pesquisa objetiva analisar a imagem digital em redes sociais a partir da intervenção “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”, buscando identificar o rastro digital como potência estético-política.

Objetivos específicos

- Analisar a imagem digital como vetor de ressignificação política.
- Analisar o rastro digital em sua dimensão estética e política.
- Problematizar as implicações éticas do uso de TICs como manifestação ativista.

Metodologia

O projeto se baseia na teoria ator-rede para problematizar o rastro digital a partir do “Rebatismo da Ponte Costa e Silva”. Este rastro produz marcas, artefatos informacionais que serão levantados como vetores de resistência e reconhecimento político. Como ponto de partida, a pesquisa identificará os laços que tornaram possíveis a disseminação da imagem como apropriação do espaço urbano, sua inserção no histórico da intervenção urbana no Brasil, assim como o percurso do dissenso gerado em rede até se transformar em processo legislativo. O caso será analisado a partir da tecnologia usada como agente atuante no contexto tratado, extraindo daí o potencial do rastro digital de ser matéria para um reconhecimento estético-político.

A análise do discurso imagético (estético) será o método de análise utilizado, sendo abordada em uma perspectiva que não diferencia imagem e texto, já que ambos são tidos como técnicas de transcrição do sensível em marca, escritura. O discurso estético será tratado a partir da imagem da intervenção, visando identificar os agentes atuantes na construção da narrativa de dissenso. A análise do discurso é entendida na perspectiva de Foucault, tendo como centro as relações de poder identificáveis no episódio em questão. Será feita uma genealogia do caso a partir da inserção da tecnologia no contexto tratado e levantadas questões sobre o cruzamento entre estética, política e tecnologia. Para isso, foram recolhidos documentos que compõem o rastro digital da multidão: imagens e montagens disseminadas, matérias de jornais e textos publicados em *blogs*, dados de compartilhamento na rede, documentos do processo jurídico.

Tal abordagem se insere na perspectiva da Teoria Ator Rede (TAR), como abordada por Bruno Latour (2004). Para o autor, é impossível identificar uma formação sem identificar os laços que a tornam possível, sejam eles humanos ou técnicos. Todo grupo tem de ser sempre reagrupado, não existem por si só, mas pela reiteração dos traços que os mantêm conectados. Latour (2004) critica a pesquisa com atores sociais expondo que se parte sempre de uma estabilidade questionável. Para o autor, a sociologia fundamenta-se no pressuposto da existência de grupos mais ou menos fixos, catalogáveis. Para ele, não há grupos

rígidos, apenas formações grupais, associações, restando justamente retraçar essas instabilidades na tentativa de identificar os atores em jogo, ao invés de assumir um dos lados: “This is why, to regain some sense of order, the best solution is to trace connections between the controversies themselves rather than try to decide how to settle any given controversy” (LATOURE, 2004, p. 23).

Na perspectiva da TAR, as TICs não foram meramente intermediárias, mas mediadoras no episódio em questão. Mediação entende-se aqui como um processo em que a tecnologia é atuante na formação das associações humanas. A mudança está em identificar as redes não como isentas, como mero transporte de informação. A tecnologia também executa uma ação, toma parte na decodificação e recodificação promovida pelos atores-rede. Um mediador não transmite informação, produz diferença. Daí a necessidade de analisar a técnica como ente atuante. Mais do que tentar limitar os significados, a abordagem visa colocar em questão toda a complexidade de atores que tomam corpo nas ações. O aparato técnico tem o papel de rearranjar um contexto, de reposicionar os atores, portanto tem que ser tido como sujeito agenciador de forças.

A TAR busca a construção de uma análise que contenha a instabilidade das associações ao invés de uma falsa estabilidade construída sobre conceitos fechados em si mesmos. O grande ganho dos precursores da TAR é aceitar de antemão a pluralidade de elementos de que são compostos todos os fenômenos, a heterogeneidade em qualquer rede de agenciamentos. O paradigma científico é calcado sobre um ideal de purificação, exatamente o que Latour (2002) se propõe a desconstruir ao tentar retraçar o caminho do que ele chama de híbridos. Nesta perspectiva, atores-redes são sempre híbridos com igual relevância de análise, sejam humanos ou técnicos. São produtos de relações de forças que se formam e se desmancham a todo o momento, que se diferenciam a cada nova formação, seja ela no plano físico, seja no virtual.

A TAR ganha especial reverberação hoje para os estudos sobre redes digitais, já que importante material de análise surge a partir do rastro da ação virtual. A pesquisa com atores-rede nessa perspectiva sempre deve refazer o caminho dos actantes, isto é, deve tentar compreender a ação contida nas

associações a partir do rastro por elas deixado. A partir da identificação desse rastro, é possível criar e mesclar metodologias a fim de extrair contradições desse todo temporário, interesse real de uma pesquisa que não se contentaria com elementos postos e nem com conclusões fechadas. Lemos (2013) ressalta sobre a TAR:

O ator-rede é transiente e só persiste enquanto mantêm-se as associações entre os diversos actantes mobilizados. O rastro das ações é o que deve ser analisado. Toda ação é produção de diferença; é mediação que deixa marcas. Quando não há diferença, há apenas intermediários. (p.62).

O conceito de mediação é central na TAR, diz respeito à capacidade de os elementos serem actantes, de produzirem efeito em uma associação. A importância de conceber a análise desde a ação é que o humano deixa de ser o objeto central, sendo visto em sua relação com os elementos técnicos. Esta é a essência da Teoria Ator-Rede, aceitar que somos produtores e também produtos da técnica, e a partir dessa constatação tentar questionar as implicações de tal hibridização. Portanto a ação na TAR é o foco inicial de análise, base para a identificação dos elementos. Segundo Fernanda Bruno (2012):

Agir, segundo a TAR, é produzir uma diferença, um desvio, um deslocamento qualquer no curso dos acontecimentos, das associações. Qualquer entidade que produza uma diferença no curso de uma situação deve ter o estatuto de actante, participando assim da composição de um coletivo. (p. 694).

Há nessa opção metodológica a tentativa de "cartografar controvérsias" nas relações de força estético-políticas em redes digitais. Cartografia de controvérsias é outro pensamento-chave da TAR, segundo a qual cabe ao pesquisador, ao ampliar o leque de agentes actantes, justamente fazer emergir padrões obscurecidos em estruturas analíticas.

Na tentativa de fugir de uma análise das relações "desmaterializadas no ciberespaço", Lemos (2012) propõe um modelo teórico-metodológico de estudo de mídias locativas a partir da TAR. O pressuposto é que agenciamentos tecnológicos nunca são individuais, portanto há de se extrair da análise os múltiplos agentes que a compõe. São identificadas algumas etapas de análise:

- 1 - identificar atores (humanos e técnicos);
- 2 - investigar os atores e ver como age cada um deles;
- 3 - interagir atores, descrevendo as relações em termos de mediação, delegação, traduções e pontualizações.

Tomando-se como base essas etapas iniciais de análise, o “Rebatismo da Ponte” será abordado em três categorias adicionais, as quais serão estabelecidas no aprofundamento teórico a ser feito nos capítulos fundamentados nas novas categorias de análise e nas adaptações à metodologia proposta por Lemos para o estudo de mídias locativas. Será elaborado um modelo que tente dar conta da complexidade do objeto a partir das dimensões almejadas. Após a identificação de atores feita por meio de suas ações, outras três categorias de análise serão aplicadas.

1 - Apropriação estética como potência política

Reflexão baseada em Jacques Rancière sobre a relação entre estética e política, dialogando com o pensamento de Vilém Flusser sobre imagens, técnicas e reprodutibilidade.

2 - Rastro digital como produção de diferença

Identificação da ação em redes sociais como produção de *diferença*, partindo do pensamento de Jacques Derrida, buscando diálogo com as considerações de Bernard Stiegler sobre o tema.

3 - Micropolíticas virtuais da multidão

Reflexão partindo de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Antônio Negri e Michel Hardt sobre apropriação da tecnologia como instrumento de ressignificação política de ordem estética.

PARTE II – ABORDAGEM TEÓRICA

2 Estética e política

Nesse capítulo serão abordadas questões sobre a relação entre estética e política, buscando identificar a imagem em seus diversos regimes de visibilidade ao longo do tempo. Serão objeto de reflexão conceitos como “partilha do sensível” e “aisthesis”, buscando identificar em que medida estes podem ser compreendidos como parte de uma elaboração entre política e arte.

2.1 Estética e partilha do sensível

“What makes images unacceptable?”⁸
Jacques Rancière

As imagens a que se refere Jacques Rancière (2008) podem ser compreendidas como as narrativas materializadas pelo homem sobre si para os seus iguais, e que atestam sua efêmera presença. Para o autor, imagens nunca estão sozinhas, são criadas em dispositivos de visibilidade que regulam a atenção que estas merecem, gerando um certo sentido de realidade, sentidos para o comum. É por meio desses dispositivos que são construídos os significados para a experiência sensível de estar no mundo. Há sempre um entrelaçamento do visível e do dizível e é nesta relação que a existência e a permanência das imagens se tornam questão política, dimensão estética onde o aceitável e o inaceitável são esculpidos em determinado momento histórico.

Para Rancière (2004) toda imagem é política, carrega consigo uma proposta de partilha do sensível, de fazer crível em um âmbito coletivo aquilo que é a princípio uma experiência individual, constituída em uma realidade comum. Tudo são escolhas, tomadas de posição, e nada está isento. Toda escritura, marca do homem no mundo (BARTHES, 2003), traz consigo o ideal de comunidade de quem a produziu. São recortes sensíveis, essencialmente políticos, contêm uma proposta

⁸ Palestra em Portland, Oregon, 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=c-ULbgFkNZs>.

do que pode ser visto e como deve ser visto. Imagens que podem ser compreendidas como artísticas, mas vão muito além da arte como instituição. A arte como expressão essencial é política por ser plural, por conter uma expressão singular emanada, uma alteridade. Nela se desvela o diferente, é relacional com os que partilham do mesmo universo sensorial. A experiência artística é essencialmente política, diz os contornos do possível, sensibiliza os comuns, cria noções de comunidade. Para Giorgio Agamben (2007), a arte não é uma atividade estética que, dependendo do contexto em que está inserida, ganha contornos políticos. Mais que isso:

A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso a arte aproxima-se da política e da filosofia até quando confundir-se com elas. (p. 49).

A arte como prática institucionalmente aceita por si só já traz escolhas políticas: uma tela ou um muro são tomadas de posição, são interfaces possíveis que trazem em si um processo político que torna aquilo legível como tal. Segundo Jorge Luis Brea, há uma força política intensa proporcionada pela arte. Esta força vem do jogo entre conhecer e desconhecer. A sensibilização estética deixa transparecer algo que foge ao racional, algo que está lá, mas excede a plenitude de sentido (BREA, 2005). A arte atua como transformadora da política na tensão entre consciência e inconsciência. Para Brea, aludindo a Foucault, vivemos sob um *regime escópico* no qual o mundo sensível é construído cultural e politicamente, em que as imagens formadoras do mundo são as histórias contadas coletivamente.

Não é necessário à arte política conter elementos do arranjo governamental em que se insere, mas sim deixar questões em aberto naqueles a quem fala. Trazer à tona as verdades ocultadas na vida cotidiana, trazer o prazer da descoberta, do novo. Para Rancière (2004):

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que tem em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (p. 26).

Rancière (2004, p. 16) afirma haver na base da política uma estética que pode ser entendida “como o sistema *das formas* a priori determinando o que se dá a sentir”. Cria-se uma subjetividade política em que as formas de sentir são estipuladas antes da experiência em si. A subjetividade política diz respeito ao momento histórico em que se insere, e a todo um complexo de práticas aceitas em um recorte temporal. A subjetividade política é um exercício constante de construção e desconstrução, e as formas políticas e estéticas se influenciam e se misturam nesse fluxo.

Em *A partilha do Sensível* (2004), o filósofo faz uma distinção entre três regimes estéticos. No primeiro deles, as imagens não são tidas como obras de arte em si, identificando-se mais por sua funcionalidade. Estas são as imagens míticas e religiosas, têm uma função social agregadora. Tais imagens são criadoras de um regime ético: “Trata-se, nesse regime, de saber no que o modo de ser daquelas imagens concerne ao ethos, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a ‘arte de se individualizar enquanto tal’” (RANCIÈRE, 2005, p. 29)”. Essas imagens seriam os simulacros de Platão, pois são cópias sem função, não possuem o mesmo valor de verdade de outros afazeres, que têm na imitação uma finalidade específica. O regime ético das imagens deve ser vencido em função de uma racionalidade ética.

De um regime ético em que não há uma distinção firme entre artes e fazeres, é separado um grupo de técnicas de representação que demanda uma *poiesis*. Representativo é chamado o regime que se baseia na *mímesis*, que vem a ser as belas artes e a arte como instituição. Mais que a questão da representação, tal regime implica normalidade, um lugar específico da arte, tira a arte dos afazeres comuns. É o próprio domínio da escrita sobre as imagens. A arte é colocada como um saber à parte. Só o conhecimento racional organizado é tido como constitutivo da sociedade.

O terceiro regime corresponde à ideia de autonomia da arte moderna, de ser portadora de um sentido não organizado, que escapa a toda hierarquia de temas e ordens. Este, para Rancière (2004, p. 33), é o regime estético: “[...] o

estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimentada por si mesma. É o momento de formação de uma humanidade específica”. É um regime de singularidade que costuma se associar à ideia de modernidade, mas diz respeito muito mais a uma constante relação com o antigo, em que não há hierarquia de temas e técnicas. A história se reinventa por essas imagens que resgatam o rastro humano, o realocando, abrindo caminhos de reentendimento. É ressaltado que a emancipação dos assuntos característica do regime estético se deu primeiro nas letras. Quando se sai dos assuntos de grande importância para o anonimato de personagens simples, é como um reconstruir do mundo a partir de uma autonomia estética (RANCIÈRE, 2004).

O autor afirma ainda que o rompimento com a figuração do modernismo é muito mais que uma escolha estética, erroneamente chamada de abstrata. Para ele, a antirrepresentação é um duplo rompimento político. Primeiro liberta a arte do mundo das imitações e o transfere para o mundo dos “[...] interesses vitais e das grandezas político-sociais” (2004, p. 41). E em segundo, destrói a hierarquia que rege a instituição arte em suas noções classistas e em seus jogos de poder. Para Rancière (2004, p. 23), “[...] o recorte ordenado da experiência sensível cai por terra”.

A ruptura modernista é como um alargamento da compreensão estética. É pela negação do figurativo que se escancara o mecanismo no qual a obra de arte funciona, a representação carrega consigo o recorte da estrutura política, das forças que fazem aquilo legível como tal. Quando as vanguardas modernistas se voltam para os signos simples a fim de romper com a hierarquização artística estão buscando outros ideais de democracia, uma fuga do regime estético representativo. A economia de formas diz respeito a um ideal de um novo homem, um ideal de igualdade entre os sujeitos e as formas estéticas. Esta seria a vitória da ação sobre o passado representado na mimese. Há uma equidade representada pelo suporte na arte modernista.

Imagens criam senso comum, propõem um entendimento do sensível, partilham uma noção de mundo. Quando se nega a figuração, no modernismo são criados dissensos, compreensões possíveis sem a amarra política de uma

representação. Acima de qualquer figuração hierarquizada há o ato em si, simples emanção de sentido de um sujeito para com o mundo que se apresenta. Daí o radicalismo de Malevich ao pintar *Quadrado preto sobre fundo branco*. É preciso fugir da identidade, do regime estético, ser verdadeiramente democrático pela negação, pelo reentendimento político da experiência comum. Kandinsky atingiu sua proposta de fuga da representação quando incorporou o uso de formas e cores básicas em sua pintura. Para Kandinsky, a pintura não precisava retratar o deteriorado mundo exterior. O ponto de partida era o mundo interior, alcançado através do equilíbrio entre formas e cores simples, democráticas.

Marx, como figura central de construção do pensamento político moderno, também se ocupou de assuntos estéticos. As ideias marxistas sobre a estética se baseavam na concepção da arte como atividade criadora, essencialmente humana, sublime testemunho da presença do homem. Quando Marx se volta para os problemas estéticos em seus escritos da juventude, ele tem uma preocupação fortemente humanista. Segundo Vásquez (1978, p. 52): “O que ele buscava era o homem, ou, mais exatamente o homem social, concreto, que – nas condições históricas próprias da sociedade capitalista – se desfaz, se mutila, ou nega a si próprio”.

Ao aproximar arte e trabalho, Marx busca retomar a essência criadora que existe no trabalho, mas que se aliena no modo de produção. Nas ideias iniciais de Marx, a estética é atividade múltipla, criadora de entendimentos da existência humana, essência do ser. Mas quando inserida no sistema político perde a sua singularidade, ganha valor de troca e potencial de alienação social. A arte tem uma realidade própria, vive por si, e tem sua evolução feita de forma desigual, e a partir desse caráter criador da atividade estética o discurso ideológico se apodera para seus fins.

Estética aqui é compreendida como a apreensão do mundo pelas vias do sensível, não como a apreciação do belo, do sublime das formas perfeitas. Esta noção de estética herdada do iluminismo teve sua função emancipadora, transgrediu o pensamento religioso e voltou a reconhecer o humano em si. Mas entende-se aqui que o julgamento estético está contido não no objeto, mas no

sujeito, fim último desta pesquisa. A estética em questão é sem conceito, não parte de um processo de racionalização, apesar de este também ser constitutivo. Uma estética como experiência sensorial primordial, que antecede e escapa ao racional, sendo capaz de desvelar outros significados para o que é naturalizado em sociedade. Uma estética que diz respeito não só ao que captam os olhos, mas ao que sente o corpo, ao que dizem os sentidos: *aisthesis*. Segundo Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 38): “A *aisthesis* envolve todo corpo no sentir, um sentir que se dá por todos os poros, mas também pelos ouvido, pelo tato. Os sentidos movem-se todos para *aisthesis*, mas também todos os inteiros, para sentir desprazer”.

O regime estético visa à domesticação de todas as camadas dos sentidos, moldando os corpos e as suas sensibilidades, buscando a previsibilidade destes. É necessário para a engrenagem política que estes corpos tenham os mesmos padrões de desejo, que o reconhecimento do comum seja base para o consumo vazio e desprovido de questionamento. A questão não é opor o olhar domesticado a uma realidade escondida, mas compreender que imagens são construídas sobre determinados regimes de visibilidade. É necessário compreender por quem e a quem estas imagens são destinadas, tecendo assim a possibilidade de outras ficções, de outras sensibilidades partilhadas. Em um mundo em que são buscadas reações cada vez mais padronizadas dos corpos e do que estes sentem, fica a questão de qual será o lugar de fuga do regime estético.

As imagens que compõem a estética tecnológica do século XXI são criadas em um regime de visibilidade característico. Tais imagens agem sob fluxos de distribuição e permanência distintos de suas antecessoras, e assim como citado no caso da intervenção “O Rebatismo da Ponte Costa e Silva”, podem ser capazes de gerar outros reconhecimentos e configurações para determinado regime de visibilidade. O trabalho buscará identificar nos capítulos decorrentes características e atributos que distinguem a imagem digital dentro do quadro de evolução tecnológico das imagens técnicas.

2.2 Imagem, técnica e suporte

Vilém Flusser (2007) chama a atenção para a artificialidade de todo processo comunicacional. A comunicação não se apresenta ao homem como um processo natural, mas em “artifícios, em ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos transformados em códigos” (2007, p. 90). Para ele, o homem só pode ser compreendido como ser político pela artificialidade dos códigos que dão significado a uma vida natural solitária e desprovida de sentido. A tarefa da comunicação é codificar esse mundo natural, a partir de símbolos organizados, capazes de produzir outros códigos.

Flusser (2007) faz uma distinção entre dois tipos de códigos, lineares e de superfície. Lineares seriam aqueles herdados da escrita, da linguagem que produz conceitos, imposto em uma estrutura linear. Já outros códigos não se adequam a essa leitura, são uma superfície bidimensional que já contém uma mensagem organizada, uma imagem que não corresponde a uma linearidade temporal. O filósofo chama a atenção para o fato de que os significados para o mundo são construídos historicamente por linhas escritas, o que implica um “estar no mundo histórico”, situação que se modifica radicalmente no século XX, com imagens tomando cada vez mais o lugar do pensamento linear:

Recentemente surgiram novos canais de articulação de pensamento (como filmes e TV) e o pensamento ocidental está aproveitando cada vez mais esses novos meios. Eles impõem ao pensamento uma estrutura radicalmente nova, uma vez que representam o mundo por meio de imagens em movimento. Isso estabelece um estar-no-mundo pós-histórico para aqueles que produzem e usufruem desses novos meios. De certa forma pode-se dizer que esses novos canais incorporam as linhas escritas na tela, elevando o tempo histórico linear de linhas escritas ao nível de superfície. (FLUSSER, 2007, p. 110).

Máquinas especiais que transformam não só textos mas também imagens e sons em sinal remetem ao final do século XIX, com invenções como o fonógrafo e a fotografia. Vilém Flusser (1985) chama o momento em que a construção de imagens é feita com ou pela máquina de pós-histórico. Pode-se extrair todos os desdobramentos que a máquina permite, mas nunca desconstruí-la, instaurar outras funcionalidades. Não há o acesso às ferramentas que tornam a máquina

possível, apenas a máquina como um todo de possibilidades a extrair. Flusser (1983) chama estas imagens pós-históricas, construídas e articuladas por meio de máquinas, de imagens técnicas.

As imagens em questão sempre tiveram proprietário e mudam de função conforme os seus interesses, possuem intencionalidade. O século XIX inaugura a produção de imagens em massa, apoiadas na evolução tecnocientífica. As imagens então alinhadas com as descobertas tecnológicas, criam o autorreconhecimento para uma burguesia em ascensão. É possível por meio das imagens técnicas contar os ideais dessa nova classe de forma nunca vista, alienar a massa proletária inserida em uma nova experiência estética, dando os contornos da vida nos centros urbanos que emergiam. A estética do belo, das altas artes da representação, não mais atendia aos anseios de velocidade desse novo mundo, que exigia rapidez de produção, de locomoção, de consumo. As descobertas tecnológicas atestavam a necessidade de outras imagens, outras palavras, outros sentidos.

Arlindo Machado (1998) fala da importância e da radicalidade do pensamento de Flusser quando este precocemente identifica a necessidade de exceder à predeterminação da máquina, pois é preciso extrair da caixa-preta algo que ultrapassa sua funcionalidade programada. Para Flusser (1983), nesse momento pós-histórico não criamos “textos para as pessoas”, mas “pré-textos” para as máquinas. Criando programações são gerados pensamentos em aberto que podem ser esgotados em seus desdobramentos, dando margem a outras funcionalidades, o que difere de quando criamos textos, objetos fechados que não permitem uma reapropriação de sua forma original.

A estética tecnológica que surge tem como marco irônico a ruptura promovida pelo modernismo do início do século XX. A libertação das vanguardas modernistas da mimese visava alcançar outras camadas do sensível. Havia uma tentativa de empoderar o sujeito na não representação. Mas o fim político das formas básicas e abstratas tem espécie de efeito reverso. Eric Hobsbawn (1994) afirma que a real revolução das vanguardas modernistas do século XX está fora do que é reconhecido formalmente como arte. Para ele, a grande revolução está na

combinação de tecnologia e mídias de massa, na democratização do consumo estético.

Advertisements and movies, developed by hucksters, hacks, and technicians, not only drenched the everyday life in a aesthetic experience, but converted the masses to dare innovations in visual perceptions, which left the revolutionaries of the easel far behind, isolated and largely irrelevant. (HOBSBAWN, 1994, p. 30).

A cidade massificadora de homens é o palco para um caos imagético, de uma infinidade de ficções possibilitadas pela tecnologia. A vida no século XX foi invadida por uma constante exposição às imagens geradas por uma alavanca tecnológica, em um fluxo que democratizou a experiência estética por meio de imagens técnicas. A arte moderna e a tecnologia abrem caminho para uma democratização das imagens pela reprodutibilidade das formas sensíveis com fins específicos de mercado. Ao invés de uma negação de *status quo* artístico, como almejava o movimento modernista, há uma absorção da arte de vanguarda pelas estratégias do modo de produção da sociedade.

Para Walter Benjamin (2008), quando as imagens se tornam reproduzíveis a partir da técnica estas se fundem com a política. A obra de arte perde a sua autenticidade e a sua função social é transformada. A emancipação da obra acontece quando esta se aproxima do indivíduo, mas nesse mesmo movimento ela perde a sua aura, a sua relação ritualizada. A ruptura política das vanguardas artísticas deu os instrumentos para a alienação da sociedade capitalista. Pela primeira vez, o acesso às imagens é dado de forma massiva, não pertence a uma classe privilegiada. Mas estas imagens não são livres expressões, emanação artística da singularidade humana. São formadoras de uma subjetividade comum e programável. O século XX atesta que a democratização da forma estética foi instrumento político de disseminação ideológica, pelo fascínio das tecnologias de interação perceptiva. Essa fase do capitalismo é marcada pelo controle social e cultural de formas simbólicas produzidas em escala industrial, o que Theodor Adorno chama de indústria de bens culturais.

A experiência de mundo em si passa a se basear nessa estética consensual. Os contornos políticos do comum e do tolerável são construídos em um exercício diário de exposição a imagens que reiteram padrões de vida necessários à engrenagem de uma sociedade doente. As imagens reproduzíveis sempre têm dono, relações de poder incrustadas e praticadas na técnica. O processo que tornou possível o acesso a um leque infindável de imagens do mundo – nos mais diversos suportes – não permitiu igual acesso aos meios de produção dessas imagens. A democratização de acesso à imagem promovida pelos avanços tecnológicos não anda junto com uma democratização da produção, da transformação e da ressignificação dessas imagens.

Bernard Stiegler (2007) ressalta que a industrialização é um período de exploração das possibilidades do sensível. O momento que se estende por mais de duzentos anos desde o início da industrialização é responsável por um florescimento inigualável das artes, da escrita e do pensamento. A industrialização não seria, nesta perspectiva, uma mazela alienante da sociedade. O problema estaria sim em sua modernidade cognitiva, o capitalismo hiperindustrial. Esta é a fase avançada do modelo de produção, em que a rapidez dos fluxos de produção, de informação e o consumo atingem toda a extensão do planeta.

O capitalismo hiperindustrial demanda controle, norma, e as sociedades inseridas nesse fluxo são cerceadas ao nível mais pessoal e invasivo. É necessário para a engrenagem que se mantenha certa previsibilidade, que os comportamentos sejam padronizados para que se almejem objetos padronizados. Para Stiegler (2013), na fase atual do capitalismo industrial não apenas os corpos são manipulados pela política, mas também a própria psique como nível mais íntimo do sujeito. O que Rancière (2004) chama de regime estético, o sistema de formas consensuais ditando a experiência, é abordado por Stiegler (2007) como uma estética hiperindustrial. Para ele, essa fase do capitalismo que tira toda a energia libidinal do indivíduo, captando os desejos e massificando a produção, vai de encontro à experiência sensível em si, evita a dilatação que lhe é própria.

O capitalismo e a estética hiperindustrial é marcada no século XX e XXI por várias manifestações artísticas que questionam padrões de funcionamento da

sociedade. Além do fluxo incessante de imagens que visam consumo, outras imagens são elaboradas como resistência à engrenagem da estética consensual. Uma das expressões que mais caracterizam essa contra insurgência são as intervenções urbanas, que dialogam com a cidade e o sujeito na busca de outros significados para o caos dos centros urbanos. Buscaremos analisar no subcapítulo seguinte o surgimento desta expressão no Brasil e seus representantes nos dias atuais.

2.3 Intervenção urbana no Brasil: 3NOS3, Transverso e Eduardo Srur

Na década de 1970, intervenções artísticas de cunho político começaram a despontar como prática de reivindicação e apropriação do espaço urbano nas grandes cidades brasileiras. Grupos de jovens artistas enxergaram nas ações marginais como o grafite, a intervenção e a *performance* uma opção à atmosfera de cerceamento individual da ditadura militar e de exclusão do circuito das galerias. O grupo 3NOS3 surgiu em São Paulo em 1979 e é tido como o precursor no Brasil do que ficou genericamente conhecido como “intervenção urbana”. Os integrantes do grupo cunharam o termo para diferenciarem a sua expressão de outras. Em quatro anos de existência o grupo formado pelos artistas Mario Ramiro, Hudínilson Jr. e Rafael França fez onze obras que contestavam e brincavam com o cenário urbano da capital paulista (figura 2).⁹

⁹ ENCICLOPÉDIA ITAÚ DE ARTE E TECNOLOGIA. Disponível em:
<<http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+3NOS3>>.

Figura 3 – “ART-DOOR”: Intervenção do grupo 3NÓS3



Fonte: Canal Contemporâneo, disponível em:

<<http://www.canalcontemporaneo.art.br/enformes.php?codigo=3423>>.

O 3NÓS3 ficou conhecido logo em sua intervenção inaugural, chamada “Ensacamento”, gerando indagação nas ruas e forte repercussão na imprensa (figura 4). Na madrugada de 27 de abril de 1979, os artistas cobriram com sacos de lixo estátuas e monumentos de São Paulo. Na manhã seguinte, as estátuas “ensacadas” causaram espanto e debate, sendo amplamente noticiadas nos jornais da capital paulista. Os elementos que caracterizavam o trabalho do grupo já se encontravam nessa primeira intervenção: ações de larga escala na paisagem urbana sem aviso prévio algum, feitas na maioria das vezes no fim da madrugada, causando discussão e transtorno na manhã seguinte.

Em 6 de julho do mesmo ano, o grupo fez intervenções nas fachadas de galerias de arte de São Paulo, também gerando forte repercussão. A ação conhecida como “Projeto-X” consistiu em lacrar a porta de galerias com uma fita adesiva, formando um imenso “X”. Junto ao lacre ficavam folhas de papel mimeografadas com a frase: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”. A ironia ali se reiterava como característica do grupo, que usava do recurso como

forma de expressão e contestação política. As intervenções subsequentes foram caracterizadas pelo uso de produtos industriais em larga escala inseridos em viadutos e pontos que se destacavam no cenário urbano. As obras eram compostas com grandes rolos de material plástico colorido e filme polietileno, material conseguido devido ao apoio de uma indústria paulista, que doava a matéria-prima (RAMIRO, 1998).

Figura 4 – “Ensacamento”: Intervenção inaugural do grupo 3NÓS3



Fonte: Mario Ramiro. Disponível em: <<http://contradicoes.net/pesquisa/09-04-2011/>>.

A efemeridade das intervenções era algo com que o 3NÓS3 contava na execução dos projetos. A maioria das obras causava espanto e transtorno no início da manhã, mas eram logo retiradas por policiais e bombeiros, alegando transtorno da ordem pública. Porém desde a primeira intervenção o aparato midiático se tornou um instrumento para a documentação e a ampliação do alcance das obras. O que perdurava pouco tempo fisicamente ganhava outra reverberação nos meios eletrônicos e impressos, a partir do registro fotográfico das obras. Segundo Mario Ramiro (1998), uma rede de contatos na imprensa foi usada como instrumento

para propagar e registrar as intervenções, já que o grupo não tinha condições de efetuar a tarefa. A relação com a imprensa se tornou parte crucial no processo de elaboração das obras, sempre no intuito de que ao ganhar os jornais a imagem seria ampliada e alcançaria esferas que de outra forma seria impossível.

É possível constatar a partir do trabalho do grupo 3NOS3 a imbricada relação entre imagem, suporte e modos de circulação de intervenções políticas. A condição de coletividade da arte urbana a coloca desde a sua criação em uma relação reflexiva em diálogo com o cidadão comum, buscando se relacionar com o maior número de interlocutores possível. Nesta perspectiva, o uso do aparato midiático se configurava no caso do 3NOS3 como um modo de inserção de questões políticas a um número ainda maior de indivíduos, partindo inicialmente da apropriação estética do espaço urbano e usando a imprensa como plataforma de propagação. Imagens não circulam por contra própria, demandam sempre redes materiais e semióticas responsáveis por seu transporte.

Nas primeiras intervenções urbanas no Brasil, o caráter fugaz da obra era transformado pelo seu registro. As imagens fotográficas ganhavam repercussão no aparato midiático, transformado em instrumento relacional para maior alcance do público. Tal situação se modifica radicalmente a partir dos anos 1990 com a inserção da internet como plataforma de interação e comunicação. A imagem fotográfica como registro da fugacidade das intervenções urbanas é colocada sob novos agenciamentos quando transformada em rastro digital. Algo que pode ter perdurado instantes se torna atemporal quando digitalizado e compartilhado em rede, uma multiplicidade sem rota definida. Diferentemente das primeiras intervenções políticas no Brasil, em que a imprensa era usada como plataforma para alçar a ação para um raio maior de diálogo, hoje a internet se configura não só como uma plataforma, mas como um espaço expandido onde as relações que configuram o ato político se dão por uma infinidade de atores.

A efemeridade da intervenção urbana hoje é suprimida quando capturada pela infinidade de máquinas capazes de registrar e multiplicar a ação. A ubiquidade da internet faz com que intervenções no espaço urbano ganhem atemporalidade nas redes, perdendo o ato original com espaço, tempo e autoria

delimitáveis. Imagens capazes de gerar dissenso são partilhadas por atores múltiplos, não têm identidade fixa. Contrariamente às relações de poder bem estabelecidas entre governo, povo e modos de expressão dos anos da ditadura, os atores de ações políticas na era da informação não podem ser delimitados com tanta precisão, só existem em sua alteridade formadora da multidão.

Como representante da intervenção urbana brasileira na atualidade, o coletivo Transverso se caracteriza pelo uso de poemas, anedotas e aforismos como forma de apropriação da cidade. O coletivo surgiu em Brasília em 2011 e desde de sua criação vem espalhando suas “intervensões poéticas” por diversas cidades do Brasil, fato amplificado e expandido por sua presença na rede. O Transverso tem a proposta de trabalhar com arte e poesia no cenário urbano, investigando diferentes plataformas e possibilidades de alcance. Em pouco mais de dois anos de existência, cerca de 300 intervenções já foram realizadas pelo grupo, com forte repercussão nas mídias sociais. São mais de quatro mil seguidores no Facebook. Apesar do forte conteúdo político dos poemas, o “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” se diferencia de todas as outras ações por não fazer uso de um poema, mas sim de um trocadilho com uma mensagem já existente. Esta foi a ação de maior repercussão do coletivo, apesar de não conter as características principais do trabalho do grupo.

Figura 5 – Intervenção do Coletivo Transverso em Brasília



Fonte: Transverso (2013).

A relação entre arte urbana e plataforma de inscrição se configura como inquietação do coletivo, formado por Cauê Novaes, Patrícia Del Rey e Patrícia Bagnewski. Nas palavras do coletivo:¹⁰

A arte urbana é democrática em sua natureza, não está mediada pela compra de ingresso ou pela aquisição de um bem. Existem inúmeras interfaces da arte de rua com áreas como a literatura, as plásticas, a política, a publicidade, a internet. Queremos pesquisar essas interfaces, e desenvolver um trabalho próprio que exponha e amplie o potencial imenso que existe nas ruas para a poesia. (In CORREIO BRAZILIENSE, 10 mar. 2013).

Outro representante da intervenção urbana brasileira no século XXI é o paulista Eduardo Srur. É possível identificar no trabalho do artista uma aproximação com os primórdios das intervenções políticas no Brasil. O artista plástico vem efetuando intervenções de larga escala em várias cidades do país

¹⁰ Disponível em: < http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/03/10/interna_diversao_arte,353891/correio-apresenta-intervencoes-liricas-em-becos-e-quadradas-do-plano.shtml>

desde 2002, trabalhando a ironia e o escracho como potencial instrumento de reflexão política. É responsável por obras como “Âncora” (figura 6), em que instalou sem autorização prévia uma enorme âncora de navio atrelada ao *Monumento às Bandeiras* em São Paulo, e “PETS” (2008), em que esculturas gigantes em formato de garrafas *pet* foram instaladas às margens do poluído rio Tietê.¹¹

Figura 6 – “Âncora”: Intervenção de Eduardo Srur



Fonte: Eduardo Srur (2008).

Um das intervenções de Eduardo Srur que mais convidam à reflexão política é “A Arte Salva”, efetuada no Congresso Nacional em 2011 (figura 7). A intervenção colaborativa contou com a participação de mais de cem estudantes da Universidade de Brasília (UnB) na concepção da obra, que também foi realizada sem nenhum aviso prévio. Em 8 de dezembro, o artista e os estudantes arremessaram trezentos e sessenta boias salva-vidas no espelho d’água em frente ao Congresso. Cada boia era numerada e continha a frase “a arte salva” adesivada, produto da oficina ministrada nos dias anteriores pelo artista na UnB. Segundo

¹¹ Disponível em: <<http://www.eduardosrur.com.br/#!ancoras/czuw>>.

Srur, a ação pretendia mostrar a arte como uma “possibilidade de salvamento e resgate da consciência cívica”.¹²

A intervenção teve grande repercussão em Brasília, com ampla cobertura da imprensa. A agência de notícias do governo federal chamou a ação de “manifestação artística”, ressaltando o Congresso como palco de manifestações.¹³ A apropriação do Congresso como plataforma de ação não foi alvo de impedimento da polícia, porém a permanência das boias não foi permitida.

Figura 7 – “A arte salva”: Intervenção de Eduardo Srur em Brasília



Fonte: Eduardo Srur, Disponível em: <<http://www.eduardosrur.com.br#!a-arte-salva/c1ow>>.

Nesta etapa inicial da pesquisa buscamos analisar conceitualmente pontos de intersecção entre estética e política, assim como distinguir a imagem dentro de um quadro histórico de produção e disseminação. Foram levantadas questões da inserção da imagem dentro dos modos de produção da sociedade, e suas consequências como elaboradoras de regimes estéticos específicos. Também

¹² Disponível em: <<http://www.eduardosrur.com.br#!a-arte-salva/c1ow>>.

¹³ Agência Brasil. Disponível em: <<http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/galeria/2011-12-08/manifestacao-artistica-pela-vida-em-frente-ao-congresso-nacional>>.

identificamos a evolução da arte urbana no Brasil e sua dimensão política de questionamento, analisando manifestações que buscam dialogar com padrões instaurados em sociedade através da intervenção no cenário urbano

3 Redes e diferença

Abordagem teórica sobre as redes digitais e sua evolução tecnológica. Serão objeto de reflexão a dimensão estética da imagem digital e a condição de imaterialidade do suporte em rede. Tal abordagem se apoia na filosofia da diferença na tentativa de levantar questionamentos sobre como agem as imagens em redes sociais, e quais implicações emergem desse ambiente de disseminação.

3.1 Redes sociais, apropriação e disfunção

As tecnologias digitais invadem todas as instâncias da vida humana no século XXI. A rede se torna ubíqua, pulverizada em toda espécie de aparelhos inteligentes. A experiência com o outro é “performada” em simbiose com mecanismos de uso cotidiano, uma realidade expandida em que tudo carrega e dissemina sentido. É o que vem sendo chamado premonitoriamente de internet das coisas, ou o ciberespaço pingando no mundo real (RUSSEL apud LEMOS, 2012). A disseminação de uma imagem é colocada sobre outras relações de força, que se apoiam em atores diferentes para a existência e a fruição desta. A cada individuação virtual ideias são transformadas e recontextualizadas, o suporte tecnológico reinventa a experiência como ser político.

Nunca a informação esteve tão acessível e nunca se produziu tanta informação. Informação que não faz distinção entre o visível e o dizível, entre a linguagem e a imagem. São narrativas transformadas em código, sinal sem corpo. São sobretudo formas estéticas, rastros do homem sobre o mundo, essencialmente

políticas, pois recriam e atestam a condição humana de coletividade. Imagens que produzem um sensível partilhado no qual o virtual e o real, o humano e o não humano são cruzamentos da mesma multiplicidade.

As pesquisas em TICs têm se empenhado em adjetivar o que seria um modelo para a comunicação em rede: descentralizadas, rizomáticas, transversais, emergentes, complexas. Muito se diz sobre como caminha a informação, em uma tentativa de dar continuidade à lógica das mídias de massa do século XX, herdeiras da noção de meio e mensagem de McLuhan. Mas grande parte das análises acabam por se firmar em vagas descrições que não ajudam a dar nova luz à questão. Outro área de conhecimento que caminha junto é aquela focada na gradação das tecnologias: *web 2.0*, *3.0*, GPS, *blue tooth*, Wi-Fi, 3G, RDFI. (LENZ, 2007; HEMMET et. al., 2006; RUSSEL, 1999; SANTAELLA, 2008; TUTERS; VARNELIS, 2006; LEMOS, 2007; LEMOS; JOSGRILBERG, 2009; NOVA, 2009, *apud* LEMOS, 2012). Uma enxurrada de tecnologias e de nomenclaturas que atestam que os caminhos por que se dão os encontros são múltiplos, e aos pesquisadores ficam os rastros.

As redes são provavelmente a forma de organização social mais orgânica e antiga da humanidade, “dada a simplicidade de sua operação e a adaptabilidade para os ambientes diferentes (PORRAS, 2003, *apud* GARROSSINI, 2010, p. 102)”. As redes tecnológicas com as quais lidamos hoje são representadas pela internet como um centro motor em confluência com uma infinidade de atores, em um fluxo de trocas imateriais em escala global. O processo é excludente, mas fato é que rapidamente toda a atividade humana é permeada pela tecnologia, e o reflexo da sua ação (e disfunção) é constatável em todas as bases de funcionamento da sociedade.

As TICs se diferenciam de outras tecnologias por conter a reprogramabilidade como parte essencial do processo. Não a reprogramação da máquina em si, mas a recombinação de atores em jogo. A rede permitiu o reconhecimento e a formação de grupos que comungavam de causas semelhantes, dando condição a uma extensa gama de atividades agregadoras pelo uso da internet. Ainda em suas primeiras formações na década de 1990, as redes sociais

eram restritas a grupos específicos como os de *hackers* e a organizações não governamentais, bastante limitadas em número de atores. Em meados da primeira década do ano 2000, surge um grande número de redes que tem como premissa de funcionamento ser alimentadas por usuários comuns. O fato coincide com as melhorias do sinal de rede e com o acesso à banda larga por parte de uma parcela cada vez maior da população global.

Redes de interação de indivíduos, que têm como premissa a ação do usuário, são criadas por volta de 2005, e a partir daí ganham projeção e inserem a internet como ferramenta de uso cotidiano. Redes sociais que se popularizaram nesse período (como o Youtube, o Facebook e a Wikipedia) contam primordialmente com o usuário para que sejam abastecidos os conteúdos. Esta permissividade na criação, disponibilização e fruição de conteúdos fez com que pela primeira vez a internet se tornasse de uso comum para uma grande parcela da população mundial. Há uma invasão da “realidade” na “virtualidade”.

As interações humanas por vias digitais se tornam mais acessíveis, mesmo a despeito da exclusão sociotecnológica histórica de um enorme número de pessoas ao redor do planeta. Mas a premissa que há uma ação mais ou menos livre entre indivíduos comuns é uma ruptura dentro da ordem da comunicação permeada pela tecnologia. Talvez pela primeira vez a tão comentada interatividade tenha sido exercida de forma mais eficaz, e não como uma mera reatividade a um programa. A partir da interação em redes sociais vêm à tona como objeto de consumo corriqueiro o amadorismo, o viral, a paródia, o grotesco, a mimese televisiva e o que mais puder ser incluído como expressão humana em um suporte técnico.

Redes sociais surgem para o compartilhamento de arquivos, saberes, informações, imagens, músicas ou para nada. Agrupamentos surgem a todo o momento pelas infovias que se cruzam nas redes. Configuram-se para o fazer artístico, para a troca de conteúdos, para as transações comerciais, para a interação lúdica, para projetar insatisfações. A partir deste momento, cada vez mais a ação do sujeito, a participação, a intenção no trato com a tecnologia são exigidas como própria base de funcionamento do sistema. Mesmo sendo essas redes privadas e com regras determinadas, há um jogar, um relacionar, uma atividade humana

criadora com o auxílio do aparato tecnológico. São produzidos artefatos simbólicos em uma permissividade controlada, mas que dão margem para o desvio no pressuposto do *input*.

Não que haja total liberdade de ação nesses espaços, pelo contrário, as regras do jogo são postas, há limites, privações, bloqueios. Mas não há a predeterminação de como agir. Nada mais é fechado em seu destino mecânico, na fluidez da informação só existem meios, os fins são multiplicidades, pensamentos em aberto. Não existe um eu nem um nós como totalidade, como identidade fixa. Diferentemente de uma hierarquização inevitável do discurso emissor/receptor, a ação se dá por uma escolha (consciente ou não). Há um ato, qualquer que seja, não um movimento sempre posterior de decodificação de uma mensagem. É a própria mensagem “performando” uma ação.

Não por acaso, as redes digitais de acesso massivo que nascem nos meados dos anos 2000 vêm a ser instrumentos nas revoltas que eclodem no início da década seguinte. Os anos que se passaram corresponderam ao tempo necessário para que redes sociais como o Twitter ganhassem proporção mundial. Em 2010, praticamente todos os países com acesso à internet 2.0 tinham a rede social de sua preferência, configurando-se como um fenômeno globalizado. O que chama a atenção é justamente o fator de inserção dessas redes a qualquer situação política, cultural ou jurídica. A ação nesses sistemas se diferencia em cada microrrelação travada, excedem a um controle ideológico formal, por mais que haja tentativas.

Toda rede carrega consigo uma proposta de agenciamento. São programações que navegam em uma tênue linha, separando liberdade e restrição (tanto em redes fechadas quanto em redes abertas). O que diferencia as redes sociais em questão é o fato de conter no seu “devir-programa” o pressuposto da apropriação. Há o gesto singular de ação no sistema. Mesmo que o sujeito esteja sendo movido por outra força agenciadora, há um gesto anterior: o da escolha. Há opções de agir na rede, ou, em último caso, de simplesmente negar a ação. Não existem acordos legais que obriguem a permanência na rede.

A diferença primordial da reapropriação de usos em redes virtuais é a quantidade possível de interatores, de sujeitos ativos na reapropriação.

Dependendo da forma como os *inputs* são decodificados, perde-se o controle dos *outputs*. Não há como haver controle quando o número de agentes atuantes excede determinações, pois cria-se um sistema entrópico. Por mais que haja um caminho preestabelecido a ser seguido, a recombinação das possibilidades já não é mais o que foi estipulado inicialmente, pois não há como ecoar o mesmo rastro quando não há territórios certos.

O surgimento de *smart mobs* cada vez mais complexos, tanto em estrutura quanto em intenção, coincide com um grau cada vez mais apurado de ação no espaço comum de reconhecimento, de acesso a uma plataforma que seja agente de ressignificação. O empoderamento está em dar os meios e não os fins. Segundo Howard Heinghold (2002): “Não há conjuntos predefinidos de usos para cada tecnologia: os manuais de usuário da Nokia, Motorola ou Siemens não apresentam uma seção separada sobre como organizar, no prazo de uma hora, “multidões inteligentes” (*smart mobs*) de teor ativista” (Apud SANTAELLA, 2011).

A internet permite a inclusão de outros, agrega as diferenças. Por mais que haja uma predefinição de usos, recombinações são possíveis, e quanto mais agentes atuantes na reapropriação, mais difícil será prever os resultados. A interdependência dos indivíduos é base de funcionamento. É preciso das partes para que o todo funcione, dos interatores como parte vital do jogo, tendo as suas implicações próprias. É possível ter acesso a outros atores longínquos, mas que comungam dos mesmos anseios. A força gerada a partir dessa interconexão é capaz de criar estratégias únicas, alternativas possíveis de interferência na vida cotidiana, no relacionar, no reivindicar.

A condição atual é a de uma constante atualização de ideias, saberes e intenções sem corpo, conectados no instante presente por territórios fluídos. Se há o “biopoder”, que cerceia e domestica os corpos pelo aparato político, há também a ação de confronto deste, que, em episódios específicos neste início de milênio, criou fissuras, suspensões, estados de exceção. As velhas estruturas institucionais não conseguem dar conta de suas bordas. O reconhecimento virtual faz com que a materialidade coercitiva em que se calca o estado moderno se veja com suas manobras tradicionais anuladas.

Não se interage mais com um saber uníssono aprisionado em uma plataforma físico-temporal, reiterado por meio de forças de poder construídas historicamente. Há uma quebra na materialidade do suporte, fazendo com que as imagens que o homem cria de si, base de seu próprio reconhecimento, sejam colocadas em outras instâncias de identificação. Há uma diluição da escritura na técnica, gerando uma atemporalidade das marcas que compõem o homem como ser social.

Mais do que uma transformação política, as revoluções sociais da era da informação atestam uma “crise narrativa”, uma desfalecimento dos pilares institucionais que compõem a modernidade. Consentimentos históricos se desmancham pelo reconhecimento de singularidades em um corpo efêmero, que se esvai com a mesma rapidez com que surge, exigindo outros significados ao precário modelo democrático em que é calcado o nosso tempo. Nos levantes de indignação política acontecidos a partir de 2011, o inimigo não tem rosto, emerge como um vírus de dentro da própria estabilidade social, reflexo das fraquezas do modelo político. O dissenso gerado em rede é detentor de uma força que não nasce exterior, como uma ameaça, mas a partir de um reconhecimento estético virtual, de imagens que podem gerar rupturas no regime do comum.

O ativismo em rede se faz por construções efêmeras, por interfaces geradoras de imagens difusas, múltiplas, escancaradas, singularizadas. Uma experiência sensível partilhada em outro universo relacional permeado pela técnica, que pode gerar cisões no regime biopolítico. Há na apropriação da tecnologia um movimento de força essencialmente estético, pois se singulariza na forma sensível, que carrega em sua virtualidade uma força política distinta das imagens que a antecederam. A imagem como partilha do sensível deixa de ser produto de uma força central e, na sua banalidade, se vê como matéria para outros reconhecimentos.

3.2 Imagem dissenso: diferença e iterabilidade

A iterabilidade é peça-chave no pensamento sobre a *diferença*.¹⁴ A iterabilidade, para Jacques Derrida (1972), é a capacidade que toda inscrição possui de ser transportada de um contexto a outro, de ser repetida, porém nunca de forma idêntica. É relativa ao espaçamento e à temporização dos elementos. A repetição é condição para a transformação de toda marca, ato de imprimir sentido sobre um suporte. O rastro não se funda em um valor de verdade, não tem emissor e nem destinatário. O ato de iterar sempre requer um movimento de translação posterior ao suposto ato original, que é *a priori* um diferir (WOLFREYS, 2009).

A questão do rastro é problematizada por Derrida (1972) no seio da conceituação existente em cada jogo de linguagem. Um conceito sempre exige uma rede de outros conceitos para que surja uma significação. Este percurso da linguagem em si mesma é que a coloca sempre como um processo de diferir, em que há sempre de se recorrer a outras redes de conceito para que exista um significado correspondente. Tal movimento exige que toda criação de sentido seja submetida a um recorte de tempo, entre o que está presente e aquilo que se apresenta como marca. Nas palavras de Derrida (1991):

A diferença é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito “presente”, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que aquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio. (p. 45).

Pensar a tecnologia e as redes a partir da diferença nos leva a questionar a atemporalidade e a reprogramabilidade do rastro digital. A noção de presença e ausência se coloca em outro patamar de consulta, no qual não há a cena fixa onde

¹⁴ O conceito de diferença é alvo de inúmeras traduções. O termo na grafia de Jacques Derrida corresponde a *différance*, um neologismo que substitui a letra *e* da grafia original da palavra (*différence*). Em sua pronúncia fonética ficam implícitos tanto o sentido de diferir, quanto o de diferenciar, tornando-se um “indecível” que é capaz de abarcar várias significações para palavras que atendem à ideia do conceito. Nesta pesquisa, se optou pela tradução em português, *diferença*, sem a utilização da alteração fonética.

se recorre a uma existência estável da inscrição; há sim um diferir incessante das marcas formadoras do rastro, que são recombinações e individualizadas a partir de sua imaterialidade. A técnica a partir do *input* criador rearranja o rastro em uma quantidade incalculável de outras diferenciações, tornando a sua permanência indefinível em um limiar entre presença e ausência.

Outros agentes se fazem atuantes na elaboração de ações de questionamento político expandidas, abrindo caminho para o surgimento de um ativismo conectado em rede e potencializado por formas estéticas. Compartilhando o pensamento de Derrida, para Daniel Hora (2010), o uso dissidente da tecnologia por meio da prática de “hackeamento” pode ser compreendido como produção de diferença:

Assim como Derrida entende a *diferença*, admitimos que o hackeamento se agencia com base em uma errância empírica que une acaso e necessidade em um cálculo não-objetivo, que rompe e refaz as fronteiras tecnológicas e as oportunidades para novos hackeamentos. Sem projeto preconcebido para sua execução e engajado em uma cultura de simulação, o hackeamento seria o diferir da diferença, sem uma causa predeterminada exterior a seu próprio jogo de apropriação, expansão e subversão tecnológica voltada para sua própria continuidade cíclica. (p. 30)

Para Stiegler (2013a), a diferença pode ser pensada como um processo, em que os elementos sempre se dilatam em relação ao ato de sua consulta. Por mais que haja uma tentativa de transposição de uma marca para outro contexto de forma análoga, esta nunca terá as mesmas características, assim como a interpretação que lhe é dada será sempre uma individuação – um movimento de retenção da memória dos objetos simbólicos que se apresentam ao indivíduo.

Somos formados e transformados pela repetição das marcas dos que aqui nos antecederam, sejam elas tratados científicos ou pinturas rupestres, gramáticas ou filmes hollywoodianos. Estas marcas são criadas pelo uso da técnica, da tecnologia disponível em determinado momento como matéria para seu surgimento e exteriorização. A técnica, e o que é criado a partir dela, a todo o momento nos inventa, assim como também a inventamos. A cada novo artefato tecnológico que surge são abertos encontros por vir. Os elementos que vão

atualizar a interação com o objeto nunca serão os mesmos do momento de sua criação. A permanência frente à efemeridade humana é condição do artefato. Ao contrário de nossa condição orgânica, essa memória artificial permanece e atesta os saberes adquiridos pelos que aqui passaram.

A conservação desse rastro no mundo (das técnicas, das coisas, dos saberes) passa a ser uma questão política, pois é o legado póstumo da condição humana de ser coletivo. Para Stiegler (2007), aprendemos como viver pelo acúmulo das gerações anteriores, pela atenção dada a estes artefatos e pela sua iteração, transposição para um recorte futuro. Certas técnicas e conhecimentos são mantidos e reiterados como um bem adquirido, criando um conjunto de relações entre técnica e sociedade: a cultura (STIEGLER, 2007). Stiegler denomina tais artefatos sensíveis que se reiteram por gerações como *attentional forms*.

O indivíduo e a sociedade se transformam a cada repetição, que é sempre transformada por um processo de seleção (STIEGLER, 2012). As *attentional forms* são artefatos do comum, partilhas do sensível, objeto de individuações, agem em um fluxo relacional com o outro, criando grupos e sociedades, ou, em sua formação mais elementar, uma rede. A partilha desses artefatos é condição da individuação, ou seja, a capacidade que cada ser tem de dar significados únicos à experiência individual, o que também pode ocorrer por meio de objetos relacionais obtidos pela técnica. A formação de uma memória individual está sempre relacionada a outras individuações na formação de uma memória coletiva, sempre em movimento, “transindividuação”.

O elo para que uma significação individual se torne coletiva está na técnica. Sociedades acumulam técnicas, conhecimentos, habilidades sobre como cuidar de si e dos outros. É somente pela exteriorização da experiência individual que é criado um sentido coletivo. A conexão entre os tempos está naquilo que é conservado como legado para a compreensão futura. A experiência individual se trava pela reiteração das formas que são o acúmulo da experiência das gerações anteriores. A cultura, deste ponto de vista, pode ser entendida como agrupamentos de apreensões de conhecimento coletivo – a atenção a esta memória artificial é retida por cada conjunto de culturas de forma diferente, dando sentido singular

para a experiência de cada indivíduo e de cada grupo humano, que se influenciam e se transformam.

A atenção retida em cada nova singularização da experiência tem a técnica como *médium*, suporte para a memória. A memória individual se dá pela retenção de memórias técnicas. O conjunto de técnicas que se incorpora são condicionantes de um tempo social, político e cultural. Para Stiegler (2012):

The technique of the spatialisation of memory is what permits the transformation of individual time into this social space society is constituted and individuated (that is, transformed). Social space, the support of social time, is ceaselessly re-run, recommenced, reformed, deformed and transformed by the individuals who re-temporalise it. (p. 3).

Segundo o autor, lidamos hoje com os reflexos de todo um sistema de técnicas e saberes que eclodem na revolução industrial e se estendem até hoje no que ele chama de “hiperindustrial”. As tecnologias de informação são características dessa sociedade, motores de sua rapidez, reconhecimento para o eu e o nós. De tempos em tempos, certas técnicas promovem mudanças radicais na forma de interagir com o mundo, como no caso da invenção da linguagem escrita, da gramática. É o que Stiegler chama de “technical becomings” (2007). Para ele, há nesses casos um excedente de significado pela ação da técnica sobre o indivíduo. A individuação a partir da tecnologia gera lacunas entre os que detêm ou não o saber, em um movimento que pode ser tanto emancipatório quanto alienante; tanto veneno quanto remédio.

Transpor a linguagem falada para códigos envolveu uma tecnologia de espaçamento e temporização. A escrita possibilitou separar a ideia daquele que a havia pensado. Ali se contrariava a ordem do tempo e do corpo. O indivíduo fazia com que as suas ideias perdurassem mais que a sua existência. O alfabeto torna-se técnica universal adquirida e condição do próprio “esclarecimento”. A transformação da cultura oral por códigos iteráveis transforma toda a retenção e a transposição do conhecimento. O homem é reinventado a partir daquilo que ele mesmo criou.

A prensa industrial também pode ser entendida como um “technical becoming”, com suas consequências estético-políticas. A tecnologia de reprodução transpõe a marca alargando a noção do comum por meio de textos e de imagens. É criada uma abertura de reconhecimento a partir de todo tipo de jornais, revistas, folhetins. Bem mais à frente no tempo, o telégrafo surge na mesma linha de evolução técnica, permitindo que a informação se desprendesse pela primeira vez de um suporte, sendo transformada em sinal, expandindo o alcance territorial da informação. Como exemplo de um reconhecimento do outro pela ação da técnica pode ser citada a Primavera dos Povos de 1848. A condição miserável em que vivia a grande massa proletariada da Europa é exposta em todo o continente via telégrafo. A transformação da marca em sinal elétrico cria o reflexo do pensamento insurgente generalizado que é responsável pela queda de monarquias e pela instauração de outros modelos de governo.

De acordo com Stiegler (2013b), as redes sociais são a etapa atual de um processo de “gramatização da vida” que remete a tempos imemoriáveis, representado por um ato de exteriorizar pela técnica a experiência individual. O processo de “gramatizar” a vida, transformar em signo, acontece desde os tempos mais remotos, mas as tecnologias de informação com as quais lidamos hoje geram intensa transformação na própria sociabilidade. Chegamos a um estágio em que as vias onde acontecem os encontros, as transações, as singularizações se dão tanto em um ambiente codificado, transformado em signo, quanto em um ambiente real, orgânico. Stiegler (2013b) afirma que as redes tecnológicas de informação não só permitem a transcrição da experiência individual, mas também a fusão das próprias relações na técnica, pela representação dos laços reais de interação da sociedade.

A capacidade de se relacionar por meio da técnica transformada em sinal faz da atividade humana em redes sociais uma espécie de *collective retention*. Ao pensar a memória inorgânica formadora de uma memória coletiva a partir das novas tecnologias digitais de informação, há uma quebra interessante. Há uma diluição da materialidade da técnica. Ela não produz mais “coisas”, apenas formas temporárias. A mesma matéria simbólica que é transformada em um processo de

seleção ao longo dos tempos se encontra agora não em um local específico, como um *artefato de fato*, mas atemporalizada por uma técnica que não demanda a materialidade do suporte em si. Há a máquina que singulariza a memória coletiva em formas estéticas digitais. Não há a existência estável da escritura.

A exteriorização da marca é transformada em sua materialidade e nisso está a sua força: o artefato técnico sendo transcodificado em sinal, demandando cada vez menos o suporte. A mudança está na forma de manter, criar e recontextualizar esses artefatos para o conhecimento futuro. Tais tecnologias têm força também por interferir em todas as outras técnicas de reprodução do sensível, agrega o que existia nos suportes que as antecediam. Há uma dilatação da escritura no suporte tecnológico em rede, uma quebra do movimento de retenção da percepção. A memória digital atua com a memória orgânica em um processo coletivo, uma transindividuação. Não há o ato-retorno de decodificação. O artefato sensível se espalha em uma singularização atemporal em qualquer espaço.

Há uma reapropriação sobre o sensível partilhado, que tem uma força singular por sua presença independente do suporte ou do sujeito. Ela só existe em sua externalidade, ela *não existe em si, mas consiste* pela energia que é projetada no sistema. A disfunção do programa está na banalidade do uso em nível individual da memória auxiliar, que antes era criada e mantida em um processo coletivo, político. A existência da marca sempre depende do poder de quem detém a técnica, mas a partir da ação em redes não há uma exclusão direta pela técnica, já que se demanda o seu uso como instrumento relacional. A força política surge na facilidade da transcrição da marca atemporal, reconhecimento coletivo. A banalidade com que se exterioriza a vida, seja por palavras ou por imagens, faz com que certas formas se tornem detentoras de um potencial político singular.

O poder incrustado na técnica, de onde se origina a força de sua manipulação, tende para um lado diferente do habitual. Há o pressuposto de que o indivíduo atue sobre a técnica, que seu rastro projetado seja base para um capitalismo de metadado. Não é mais necessário o consenso coletivo para que uma marca exista. A técnica se dissolve no orgânico, individualmente. A capacidade de dar sentido e forma à experiência deixa de ser privilégio de quem

detém o conhecimento. As formas sensíveis que correm nas redes, a experiência estética em si que é atuar por meio da máquina, é a matéria simbólica de um processo de individuação estético-tecnológico. Estas formas agem como objetos culturais reflexivos, geram espaços de abstração, um duplo que não corresponde a um conceito original fechado, mas a uma diferença, tal qual criptogramas que possuem não um só significante, mas ganham contornos de acordo com a situação em que se insere.

São imagens que surgem a partir de tecnologias estéticas, pois se dão nas interações sensíveis, ao invés de criar uma leitura estética a partir de algo originado tecnologicamente. A internet não funda uma nova linguagem, um novo paradigma estético que emancipa o homem. A ruptura se encontra no plano da evolução histórica da tecnologia de produção, transmissão e transformação de imagens técnicas, que é feita por atores não pré-estipulados. Sua grande virada está na subversão dos suportes que unem o homem à sua ação no mundo. A imagem dissenso é esta que foge ao tempo da legitimação, surge de forma fugaz e sensibiliza, abre para algo novo, é um descontrole da máquina, a transindividuação por artefatos simbólicos sem autoria, vagantes entre a verdade e a mentira.

A ruptura política está na potencialidade de a imagem ser produto de um dissenso e não de um consenso, de ser formada em um processo coletivo e não em um excludente. Na sua atemporalidade a marca é capaz de desconstruir o valor de verdade do discurso, pois ao mesmo tempo em que escapa ao ato original já é um novo ato em outro espaço. A tecnologia passa a ser performativa. Produz singularidade e diferença nos contextos em que atua, não como quaisquer tecnologias de interação, mas como palco para que outros reconhecimentos aconteçam, para que relações de força sejam desconstruídas.

Esse novo contexto de disseminação das imagens técnicas gera implicações de ordem política, em que diferentes atores se colocam como parte de uma elaboração de ordem estética. A imagem digital como vetor de resistência política faz emergir outras formas de manifestação e reivindicação, que não obedece rotas pré-definidas e nem poderes institucionalizados. Os capítulos decorrentes

buscarão analisar em que medida estas imagens de potência se opõe a imagens de poder, e como reconfiguram o questionamento político na contemporaneidade, abrindo espaço para elaboração de outros regimes de visibilidade.

4 Micropolíticas virtuais: estado de exceção e nomadismo

Aprofundamento teórico sobre o ativismo em rede e as revoltas urbanas da era da informação. Nesta etapa são abordadas questões sobre o uso de TICs como forma de insurgência política e suas dimensões estéticas, a imaterialidade do trabalho e o levante da multidão. Também são alvo de reflexão a instauração de estados de exceção na contemporaneidade, assim como o lugar das novas lutas biopolíticas no cenário das redes.

4.1 Netativismo: em busca de um paradigma ético, estético, tecnológico

A segunda década do século XXI é testemunha de uma onda de revoltas urbanas em que multidões tomaram as ruas clamando por mudança política. Certa indignação tomou corpo na África, no oriente médio, na Europa e nas Américas. Cada uma em sua singularidade, com motivos e anseios diferentes, mas todas expondo a urgência de mudança no que se tornou hoje o modelo político e econômico global. Não há concordância sobre quem são ao certo os inimigos, e nem qual a estratégia a ser tomada contra eles. Situações tão díspares têm um laço em comum que coincide a cada movimento insurgente: a técnica que torna possível o reconhecimento do mal-estar coletivo. O que se tornou uma onda de revoltas de escala global teve as tecnologias de informação e comunicação como protagonistas. O dissenso político que eclodiu em 2011 no mundo árabe e ecoa até hoje faz uso massivo de redes digitais como forma de reconhecimento e articulação.

Há um elo condutor entre a Primavera Árabe,¹⁵ o movimento Occupy,¹⁶ os Indignados espanhóis¹⁷ e as Jornadas de Junho no Brasil.¹⁸ Sugere-se o nascimento de um ativismo 2.0, em que a ação de contestar o estado surge a partir da formação de agrupamentos virtuais em rede, apropriando-se da tecnologia para fins políticos. Muito se tem dito como obra de um chamado *netativismo* (DI FELICE, 2012). O termo abarca sob um único chapéu uma extensa gama de ações de cunho político acontecidas em um passado recente, mas que contêm características bastante distintas entre si. Em outra nomenclatura, o termo *smart mobs* tem o mesmo sentido de formação de grupos em rede com teor ativista.

Um episódio é tido como o estopim do que ficou genericamente chamado de revoltas do mundo árabe: em protesto contra as condições políticas no seu país, o tunisiano Mohamed Bouazizi atirou fogo contra o próprio corpo em 17 de dezembro de 2010. Antes do ato de desespero, o jovem feirante de 26 anos deixara uma mensagem de despedida para a mãe no Facebook. Bouazizi faleceu em 4 de janeiro, gerando comoção em toda a Tunísia. Um marcha pacífica em memória do jovem aconteceu no dia posterior à sua morte, e foi reprimida fortemente pelas tropas de choque tunisianas. Assim se iniciou a Revolução do Jasmim. Após a morte do feirante, uma onda de protestos tomou conta da capital Tunis. Milhares de jovens foram às ruas. E as redes sociais Facebook e Twitter foram as principais ferramentas de mobilização.

¹⁵ Nome dado à insurgência revolucionária no Oriente Médio e no Norte da África que teve início em dezembro de 2010. Uma onda de manifestações e protestos ocorreram na Tunísia, Egito, Líbia, Síria, Argélia, Líbano e Marrocos, dentre outras nações. O movimento foi responsável pela queda de regimes ditatoriais que perduravam por décadas e seus reflexos continuam em curso.

¹⁶ Série de protestos contra desigualdade econômica e social iniciados nos Estados Unidos em 2011. As manifestações se caracterizam por acampamentos nos centros econômicos de centenas de cidades ao redor do planeta, tendo se iniciado em Wall Street, centro financeiro de Nova York.

¹⁷ Onda de protestos na Espanha iniciada em 15 de maio de 2011. As manifestações reivindicavam mudanças políticas, sociais e econômicas frente à crise espanhola. Os protestos pacíficos se organizaram em um primeiro momento em torno da plataforma digital *Democracia Real Ya!*, se espalhando por toda a Espanha ao longo de 2011.

¹⁸ Nome como ficaram genericamente conhecidas as manifestações que levaram milhões de pessoas para as ruas do Brasil a partir de junho de 2012. Os protestos tiveram como mote os gastos exorbitantes para a Copa do Mundo de Futebol de 2014 e as condições precárias do transporte público e da assistência social no Brasil.

A Revolução de Jasmim foi a primeira de uma série de revoluções no Oriente Médio e na África em um período que se estende até os dias atuais. Para a sociologia das associações (perspectiva ator-rede), comum a todas está a sua proporção e a hibridização. As formações tomaram um enorme corpo efêmero que foi às ruas a partir de uma organização em rede. A indignação política pode ser tida como fator de unidade, mas cada movimento toma contornos tão distintos que delimitar um significado comum é uma tarefa árdua. Há uma proporção entre o acesso massificado a uma rede e a agregação de pessoas por um sentimento comum. Na Tunísia, a imagem do jovem morto foi uma das formas sensíveis mediadoras do sentimento comum. O potencial de ação deve ser entendido como potencial de criação de entendimentos, de ser material sensível. O programa em si, na maioria dos casos, não é complexo, mas sim a atividade humana criadora por trás do processo, agindo marginalmente às forças tradicionais de contra-ação.

Mas a questão está na escala e na rapidez de adesão à indignação difusa por uma imensa parcela da população. A rede é mediadora, é atuante na formação da multidão, potencializadora do movimento. Não tem discurso estável, racional, pragmático, mas tem uma sensibilidade partilhada que rapidamente toma contornos, e de forma massiva, o que, no caso da Tunísia, teve como reflexo o fim de uma situação política que perdurava havia 31 anos. A identidade aqui é múltipla, se constitui de acordo com a estratégia individual/coletiva do sujeito. A identidade só se sustenta no plano virtual como ação – espaço de afirmação e de diferenciação, de maneira a agregar em um agenciamento coletivo unido por laços instáveis, mas que só foram possíveis pela “performatividade” do aparato técnico. A contradição (que pode se estender a todos os movimentos) está no fato de que o agente agregador, ressignificador, é deslocado de sua função original, transformando as relações de poder pelo uso inesperado da tecnologia.

Para Lash (1995), o que chama a atenção é a coexistência dessas coletividades fluídas, de agrupamentos virtuais que agem com regras próprias, em um estado de jurisdição de natureza sólida, sem necessariamente se submeter a ele. Em última instância, toda comunicação em rede é regida por instituições e tem o Estado como regulador assim como qualquer outra atividade social; mas os

nômades virtuais instauram regras próprias, se organizam em coletividades virtuais e agem com interferência política mínima. E mais que isso, intervêm e questionam no seu próprio agir o aparato político em que se inserem, criando alternativas ao funcionamento institucionalizado do Estado, naquilo em que este não contempla, não permite ou não alcança.

O caminho entre matéria sensível e resignificação é perpassado por estruturas de poder instáveis, filtros sociopolíticos que agem sobre outros mecanismos de coerção. A reconfiguração dos fluxos de transmissão e permanência do “material sensível” é uma ruptura política – a cisão está na forma de compartilhar o sensível, e não no sensível em si. Há um empoderamento estético-tecnológico, um ativismo do cotidiano, sobreposto às estruturas de Estado, que cria relações de força entre sujeitos que compartilham significados de forma coletiva e *glocal* – termo que abarca o sentido de global mais local. A estrutura de estado dá lugar à estrutura de informação como organizadora de subpolíticas (BECK, 1995). Para Lash (1995, p. 194), “[...] os sociólogos de hoje têm observado que este sujeito criador de significação estético-expressiva, com origens no modernismo estético, agora se torna ubíquo em todas as camadas sociais e na vida cotidiana”.

Não é na relação produto/trabalho/cidade que é criada a associação de indivíduos. Lash (1995) considera não haver um modo de produção, mas um “modo de informação”. O campo do social se tornou o campo da informação. A sociologia perde o embasamento quando não há uma sociedade configurada, hierarquizada e catalogável. A sociedade dá lugar a agrupamentos temporários e instáveis, baseados em micropolíticas próprias, que criam outros significados para a experiência comum pela informação.

Micropolíticas virtuais são o próprio ativismo possível – se as ações democráticas acontecem transversais ao Estado, este já não é o inimigo contra o qual se deve lutar. Consciência ecológica, consumo sustentável, *software* livre, comunidades de compartilhamento de arquivos. As micropolíticas são criadas pelo dinamismo da sociedade pós-industrial informacional. Há uma dissolução dos contornos sociopolíticos. As relações de poder são exercidas em microesferas,

marginalmente à estrutura jurídica em que, em última instância, se está imerso. A multiplicidade de relações travadas se sobrepõe às decisões tomadas no âmbito político. A velocidade dessas relações excede a falida lógica território-povo-nação. O ativismo perde seu Goliás; David é dissipado em multidão.

Se os significados compartilhados formadores de comunidade são criados e exercidos marginalmente aos discursos legitimadores especialistas (FOUCAULT, 1979), a própria coletividade como condição de existência é colocada sob outro paradigma. Um paradigma de ordem estética, pois se apoia no potencial emancipatório da estética e da tecnologia de informação, na técnica como instrumento que desloca sentido em comunidades humanas. Comunidades unidas pela ação, pelo “input-impulso” do indivíduo, que, a partir desse processo, se torna sujeito que atua e não é representado, usurpado na ação. A multidão acha por si só as estratégias, os diversos significados comuns, não precisa ser representada. É protagonista de seu estar no mundo.

Grupos humanos sempre acham significados para o contexto político em que se inserem, e isso não é novidade. A questão é que os atores postos em jogo neste momento – atores-rede – quebram suas relações com os agentes políticos tradicionais atuantes. A tecnologia agencia a matéria sensível, transformando-a a cada novo nó, excedendo ao programado, em um movimento que empodera o sujeito na técnica atuante, rumando para outro paradigma relacional de reconhecimento, em uma ética individual e coletiva.

Se a modernização reflexiva é gerada a partir de mudanças nos modos de produção da sociedade (GIDDENS, 1995), uma modernidade estética reflexiva é alcançada pelas mudanças no modo de informação das comunidades (não mais corpo social estável). A mudança estrutural acontece no suporte de comunicação e interação e no dissenso gerado a partir disso, e não na estrutura de Estado – uma renovação sem revolução. Isso é por si só uma ruptura política, mas não nos moldes em que essa ideia foi construída. A permeabilidade de instrumentos democráticos na máquina de Estado se dá por vias transversais, por micropolíticas baseadas não em estados-nação, mas na multidão transformada em intenção.

Assim como no modernismo artístico, que foi necessário à ruptura com o arcaísmo representativo, o momento político atual também exige uma ruptura de ordem estética. Uma revolução não na sociedade como produto significativo de estruturas institucionais, mas nos significados partilhados e em suas implicações éticas. Esta não é uma revolução de ordem social, porque não é uma sociedade que surge a partir da modernização reflexiva apoiada na alavanca estético-tecnológica. Não é uma revolução calcada no modelo bipartidarista que gerou a modernidade, mas nas relações sociais travadas marginalmente às decisões políticas, quebrando o regime estético do comum.

Não é preciso a suspensão de um modo de produção, a ruína das instituições, mas sim a instauração de novas propostas de agir, coexistindo marginalmente com a superestrutura da sociedade, jogando com os condicionamentos da vida contemporânea. Esta nova ética seria mais humanizada, já que surge do dissenso coletivo e não do consenso representativo. A tradição é ressignificada e se torna diferença, alteridade, exercício real da condição humana.

Eis aí o desafio que se apresenta ao sujeito contemporâneo, na perspectiva de Foucault: exercer sua autonomia como resistência aos diversos dispositivos de coerção, controle e dominação do poder.

O problema político, ético, social e filosófico de nossos dias não é o de tentar libertar o indivíduo do Estado e das instituições estatais, mas de nos libertar tanto do Estado quanto do tipo de individualização que está vinculado a ele. Precisamos promover novas formas de subjetividade através da recusa desse tipo de individualidade que tem sido imposta a nós há vários séculos. (FOUCAULT, 1983, p. 216).

Na tentativa de caracterizar uma hermenêutica de recuperação para o *self*, Lash se volta para a concepção de Pierre Bourdieu, que não procura consensos, mas o exercício de poder, não foca em estruturas, em ideologia ou em relações sujeito/instituição, mas em hábitos, práticas inconscientes e corporais, categorias impensadas (LASH, 1995). O cuidado com o eu é o cuidado com o nós, já que o eu é engrenagem constitutiva do nós, da multidão. Não são as tecnologias estéticas as formadoras desse *self* coletivo, mas o caos estético gerado no compartilhamento de informação, no surgimento de diferentes significados para as

alegorias modernas, para as imagens do mundo geradas nos falsos consensos históricos. Se antes as tecnologias de reprodução de imagens estavam em função da política na formação de subjetividades programadas, as tecnologias de rede são instrumentos potenciais para uma ação experimentada como nova ética-política, construída por meio de afetos e desafetos.

3.2 O charivari tecnoestético

Em um estado de normalidade da sociedade, um estado de direito, a elaboração de uma ordem estética se instaura a partir de uma ordem jurídica. Para Derrida (2007), a violência é fundadora e mantenedora do direito – nasce em um ato performativo de linguagem. Todo estado de direito é fundado nesse ato exterior à vida, em um “instante revolucionário” que joga ou não com um direito anterior. Na legalidade da ordem democrática, as privações e as afeições são esculpidas e partilhadas. São ditos na letra morta da lei os limites do aceitável.

Derrida (2007) afirma que a democracia ainda é algo que está por vir, por engendrar ou regenerar. A violência em que se baseia o direito em sua execução é uma aporia aplicada a cada situação a ele consultada. A sua violência originária se reproduz toda vez que é substituída em sua representação (a lei), em um ato de diferenciação. O direito de greve é um exemplo de tal aporia. São permitidas no contexto da legalidade a manifestação e a greve de setores da sociedade, mas não a greve geral. Esta já é passível da violência policial, legitimada dentro da ordem do Estado democrático.

Agamben (2004) chama a atenção para o fato de que em situações de limite na ordem democrática, como o estado de exceção, cria-se um “patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo”. Esta oposição entre norma e aplicabilidade, entre potência e ato, é identificada por ele como um elemento místico, um *fictio*. O passado recente das democracias europeias mostra que aplicada a certas situações a exceção vira a regra, é transformada em manobra política e em paradigma de governo (AGAMBEN, 2004). Surge um “indecidível” entre e um estado de exceção ao mesmo tempo real e fictício. O totalitarismo moderno se funda nessa ficção calcada na força da lei. O regime estético, o

sensível programável, é responsável por manter a unicidade do Estado, sendo agente agregador e sentenciador de uma ordem, que pode ser modificada, mas nunca desconstruída.

O Estado estende os seus braços sobre bordas fictícias, mas não ilimitadas. Sempre há de existir grupos de indivíduos que o reiterem, que o aceitem. Para Deleuze (1995), todo e qualquer aparato de Estado vive sobre constante estado de tensão. A superestrutura que forma o corpo social só é possível sob falsa estabilidade, baseada em instituições, órgãos, dispositivos. Deleuze afirma que a solidez do aparato de Estado não é um estado natural do homem, é uma afronta à sua natureza original nômade. Toda estabilidade em um modelo de Estado é temporária, vive em constante conflito com o nomadismo, com o invasor que instaura cisões, com a máquina de guerra que invade e passa a conviver dentro da estrutura.

Bandos nômades agem sob agenciamentos próprios, interações negociadas entre seus comparsas. Não há um código no qual todas as relações sociais são pautadas. Uma vez que cada nômade é portador de suas próprias motivações, o interesse no grupo sempre está de acordo com um interesse individual, que pode se permutar em outro, enveredar por configurações que lhe sejam mais proveitosas. Como não há rigidez, tanto de território quanto de plano, não há repetição induzida de padrões comportamentais em um espaço físico comungado. Não há como afirmar uma evolução de um modelo de organização nômade para um modelo de Estado. A inconstância das estruturas dos bandos são mecanismos fluídos, que respondem de acordo com as variações que se apresentam. A guerra não produz um Estado. Pelo contrário, perpetua a dispersão e o caráter segmentário dos grupos. A dinâmica exercida pelo Estado requer uma interioridade, uma territorialidade. Ambos vivem num campo perpétuo de interação (DELEUZE, 1995).

O estado de exceção no século XXI está conectado não à ideia de guerra ou de ameaça imanente, mas a um inconformismo com o próprio estado de paz, aliados a certo nomadismo tecnológico. Os estados de sítio instaurados em democracias e em regimes totalitários, no ocidente e no oriente, emergem a partir

de atores que não são os usuais. Existe um deslocamento em relação a situações anteriores em que há o antagonismo direto dos que detêm a força: de um lado, o aparato jurídico de poder e violência; do outro, uma força oposta, representada por uma ameaça externa ou interna que vise eliminar a ordem vigente, catalisadora de um estado de sítio.

As relações de força atuantes no estado de exceção tecnológico são uma virada interessante na teia dessa ficção. As imagens que formam o corpo instável das revoltas agem paralelamente ao aparato legal, como nômades pelo espaço informacional. Para André Lemos (2011), o nomadismo moderno é feito não em territórios físicos, mas em virtuais:

Os novos nômades criam territorializações em meio a movimentos no espaço urbano [...]. Os nômades virtuais buscam novos territórios: os territórios informacionais. Passam de ponto a ponto não em busca de água, caça ou lugares sagrados, mas lugares de conexão.

As formas sensíveis nômades não são passivas de um poder de direito, de uma polícia do corpo, já que sua existência é provisória. Emergem por micropolíticas virtuais, em narrativas baseadas na desconstrução estética, na quebra do valor de verdade pelo caos imagético. Instauram o estado de exceção não pela violência, como no paradigma de governo tradicional, mas na disfunção da máquina virtual, na extensão do ato informacional em realidade. O estado de exceção acontece não por um agente externo à estrutura social, mas dentro dela, surge daqueles que sentem a partir de um corpo unido em real e virtual.

O suporte se desmaterializa em código, movendo-se no agora para qualquer um habilitado a recodificar, achando sua aporia no charivari tecnológico das revoltas contemporâneas. Para Agamben (2007), as festas anômicas como o charivari funcionam como um momento de inversão de papéis, de justiça popular frente ao regime imposto. A suspensão das regras, característica dessas festas, é evidenciada em forma de paródia do absurdo da indistinção entre anomia e direito, apresentada como uma espécie de estado de exceção:

Há muito tempo, folcloristas e antropólogos estão familiarizados com aquelas festas periódicas – como as Antestérias e as Saturnais do mundo clássico e o *charivari* e o carnaval do

mundo medieval e moderno – caracterizadas por permissividade desenfreada e pela suspensão e quebra das hierarquias jurídicas e sociais (AGAMBEN, 2004, apud MEDEIROS, 2014, p. 108).

Maria Beatriz Medeiros chama a atenção para o fato de o termo *charivari* também existir na língua portuguesa, apesar de seu total esquecimento:

CHARIVARI, subst. masc.

A.– *Envelhecido*. Concerto onde se misturam sons discordantes e barulhentos de utensílios que se entrechocam, de matracas, de gritos e assobios, que era comum organizar. para mostrar uma certa reprovação diante de um casamento desigual ou a conduta chocante de uma pessoa.

B.– *P. ext.*

1. Grande barulho, tumulto reprovador. [...] *En partic*. Reprovação marcada pelo público diante de uma peça de teatro, un concerto, considerados ruins.

2. Barulho excessivo e discordante. [...] Charivarisar, verbo. a) *Trans*. Fazer um charivari (à alguém). *No fig*. Criticar violentamente alguém ou alguma coisa os tornando ridículos.” (Apud MEDEIROS, 2014).

Maria Beatriz de Medeiros (2014) salienta a *performance* como uma quebra do nexo entre violência e direito. É o estado de exceção em ato, o *charivari*. Para a autora, a *performance* requer uma desorganização, uma anomia dos papéis sociais. É o momento em que os jogos são colocados em questão (MEDEIROS, 2014). Um alargamento da compreensão estética é criada pelos estados de suspensão, responsáveis por desvelar o real, ou o que se encontra escondido na ficção jurídica.

As imagens dissenso percorrem as redes que têm dono agindo como nômades, sem lei, como o grande bandido com quem as massas se identificam e se aliam justamente por usar a força que lhe é usurpada. Ao se deparar com o outro nessas imagens, o eu faz da condição coletiva expressão de um sentido não mais individual, mas também não mais um nós como corpo social. Ao mesmo tempo em que há um coletivo virtualizado, o entendimento deste como uma comunidade política se dá no caos, no *charivari*. Não há uma unicidade para a indignação. O reconhecimento do outro parte de uma estratégia individual que atende ao que sente cada corpo em sua singularidade. A organização do corpo

social efêmero se dá virtualmente, mas as micropolíticas atendem a um corpo real, que sofre as dores do capitalismo cognitivo e tem anseios de mudança.

Não há como negar o valor da tecnologia na construção das narrativas que surgem nessas revoltas. É como se a ficção constitutiva da política fosse interrompida a partir da eclosão de narrativas geradas na multidão, que sai à rua como em uma *performance* em nome de uma nova ficção. O fenômeno surge da união do coletivo e da máquina, de atores humanos e técnicos. A necessidade de enquadrar a máquina como “performativa” – ação, *input*, diferença – é a urgência de estabelecer agenciamentos de poder ocultos, singulares, de éticas próprias. Não meramente um ciberespaço, mas um plano comum, um território em que o mesmo julgamento possa ser dado para o real e para o virtual. A ideia de um ciberespaço simplesmente não se encaixa quando tentamos reconstruir o corpo expandido em multidão. A estética que esse corpo compreende está em todas as suas extensões físicas e virtuais, narrativas sensíveis que clamam por outro regime para o comum.

4.3 Multidão como potência estética

A partir desse cenário de simbiose entre o virtual e o real, emerge a necessidade de repensar a oposição entre o biopoder e a biopolítica como paradigmas modernos de governo. Enquanto o biopoder identificado por Foucault (2005) via mecanismos e dispositivos disciplinares se vê a partir de outro modelo de funcionamento, a biopolítica se coloca como território urgente para reconfigurar os modos de produção e de subjetivação da sociedade informacional. A instabilidade do corpo social faz surgir a indagação sobre como os dispositivos disciplinares agirão sob a efemeridade da multidão, assim como as múltiplas formas de resistência que eclodem a partir deste corpo virtual. Fábio Malini e Henrique Antoun (2013) identificam a positividade da biopolítica no cenário das redes:

A biopolítica é um conjunto de atos de resistência e de contrainsurgência de vidas que não se deixam capturar pelo controle e reivindicam uma economia da cooperação que mantenha os bens comuns dentro de um direito e de um espaço

público, para além da noção que este deva ser regulado e garantido por um estado, portanto, por um agente de força exterior aos indivíduos, sem que isso seja uma experiência anárquica, mas de uma democracia que se constitui por direitos sempre abertos e potencializadores da liberdade. (p. 175).

É nessa tensão entre biopoder e novos aspectos da resistência biopolítica que tentamos compreender o rastro digital. A apropriação estética de um signo de poder é capaz de inventar outras narrativas para a subversão da ordem estabelecida. É a partir do percurso compartilhado de uma imagem que atores recriam o seu espaço e os significados construídos a partir dele. A força de uma imagem em rede como potência política não provém de um corpo social organizado, mas pela troca do bem informacional comum, gerado na dinâmica de compartilhamento da multidão.

O exercício da política como construção de uma realidade comum com base nas singularidades é agenciado a partir de forças que se distinguem daquelas identificadas por Foucault durante o biopoder exercido no século XX. A ação do poder disciplinar não é a de destruir o indivíduo, mas a de produzir seus efeitos. O sujeito não é uma realidade exterior ao poder, mas sim o objeto de sua ação sobre o corpo. O que se almeja é o “adestramento do gesto” a partir de técnicas e de saberes que se constituem no aparelho de Estado. A questão aqui é que os mecanismos de produção de efeitos do biopoder agem agora sobre um corpo expandido, que detém outras técnicas para a elaboração de uma biopolítica que transcende e margeia as manobras tradicionais de subjetivação. A dinâmica das trocas imateriais promovidas pelas redes excede a lógica de dominação cognitiva do biopoder.

Negri e Hardt (2005) levantam a questão do trabalho imaterial como base de produção da fase avançada do capitalismo, ligada a aspectos informacionais e comunicativos da dinâmica *imperial* que se generaliza por todo o globo. Se a lógica de produção não demanda mais a fábrica como o centro de subordinação do indivíduo, a dimensão espacial do biopoder deixa de ter centralidade, deslocando-se para aspectos cognitivos do controle sobre as subjetividades. Porém esse território expandido de disputa das individualidades é também palco para a

resistência, que não parte de um centro agregador (sindicato, partidos) como corpo de uma contrainsurgência. A imaterialidade do trabalho faz operar novas dinâmicas de cooperação e reconhecimento, criando micropolíticas de resistência a partir da nova configuração da comunicação e das redes informacionais.

Compartilhando o pensamento dos autores, Bárbara Szaniecki (2013) compreende que a estética da multidão é gerada por relações de força e não de poder. Ao fazer uma distinção entre “imagens de poder” e “imagens de potência” a pesquisadora faz referência ao poder como compreendido por Foucault. Potência se opõe a poder no sentido de ser uma relação de força exercida em esferas diferentes dos dispositivos de poder tradicionais. Potência não é limitadora de multiplicidades, não subordina individualidades as transformando em massa como o poder. Potência nesse sentido também se opõe a resistência, não é um contra ação negativa, mas pode ser uma emanção de força livre de dispositivos de coerção (SZANIECKI, 2013).

Barbara Szaniecki (2007, p. 17) ressalta que a arte urbana, em suas diversas expressões, é capaz de romper com os usos institucionalizados da cidade, transformando os espaços e seus usos condicionados, gerando assim uma estética constituinte: “[...] a multidão se expressa de forma imanente através da cooperação social, gerando uma estética à imagem de sua potência, uma estética constituinte”. As imagens que formam esta estética são a base de uma reconfiguração da resistência ao biopoder. Não apenas o que se vê nas imagens configura tal estética, mas o ruído da multidão, o movimento dos corpos que saem de suas rotinas, criando outros modos de interação com o espaço urbano.

A estética da multidão é constituinte, pois se forma da resistência de cada corpo individual, gerando uma insurgência heterogênea a partir de sua singularidade. Uma multiplicidade de atores dá voz e corpo à multidão, gerando uma estética da apropriação e da criação de novos usos e percursos de formas estéticas. O escracho, a ironia, a paródia se tornam elementos de resistência estética. Não é com as mesmas armas do biopoder que se cria a resistência biopolítica da multidão, mas com a carnavalização dos papéis estabelecidos e reiterados pela sociedade. É a partir de deslocamentos de sentidos que é aberto

espaço para uma nova subjetividade que se dá no caos do compartilhamento do bem informacional, burlando os mecanismos de subjetivação da sociedade de controle.

PARTE III – ANÁLISE

5 Análise da intervenção

Com base no aprofundamento teórico trabalhado nos capítulos anteriores buscaremos analisar o “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” visando toda complexidade do evento, desde da execução da intervenção, passando pela disseminação da imagem como potência política até o desdobramento jurídico do projeto de lei em Brasília. Como citado anteriormente será utilizada a Teoria Ator-Rede como modelo metodológico de análise, focando nas associações entre elementos humanos e técnicos a partir de sua ação no dado contexto. Como primeiro passo retomaremos a cronologia dos eventos a partir do planejamento da intervenção.

5.1 Identificação dos atores

Como citado anteriormente, o coletivo Transverso tem como foco de atuação intervenções poéticas no cenário urbano. Diferentemente de outros modos de expressão da arte urbana como o grafite, nos trabalhos do grupo os recursos gráficos são pouco recorrentes. Na maioria das ações são usadas técnicas de *stencil* para a transcrição de poemas no cenário urbano das cidades (figura 8). O “Rebatismo” destoa da produção do coletivo por ser uma ação isolada que parte de minha relação pessoal com o poeta Cauê Maia, integrante do grupo. Durante um período em que dividíamos moradia em Brasília, várias inquietações sobre arte urbana surgiram em conversas, dado o interesse prático e teórico de ambos pelo tema.

**Figura 8 – “Aqui as flores nascem do concreto”:
Intervenção do coletivo Transverso**



Fonte: *Correio Braziliense*. Disponível em:
<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2013/03/10/interna_diversao_arte,353891/correio-apresenta-intervencoes-liricas-em-becos-e-quadras-do-plano.shtml>.

Em uma dessas conversas foi levantada a questão sobre os monumentos em homenagem a generais da ditadura, em especial a ponte que homenageava o marechal Artur da Costa e Silva. Uma intervenção irônica que abordasse a causa foi planejada por cerca de três meses, vindo a ser efetivada em 12 de julho de 2012 (figura 9). Como matéria-prima para a ação foram usados os materiais mais simples possíveis: tesoura, cola e cartolina. A preocupação inicial foi a de não causar dano ao patrimônio público, portanto o material tinha que ser de fácil remoção, contando com o registro fotográfico como meio de perpetuar a ação. A intervenção foi efetuada durante a madrugada no intuito de não contar com possíveis interferências da polícia. Apenas uma placa de acesso à ponte foi modificada, e esta não permaneceu mais que 24 horas com a alteração, sendo retirada em 13 de julho de 2012 por alguém que não sabemos.

Figura 9 – Placa “rebatizada” pela intervenção



Fonte: arquivo do autor (2012).

Seguindo a metodologia proposta por André Lemos (2012) a primeira etapa de análise é a identificação dos atores envolvidos no fenômeno a partir de sua ação. Tomando como ponto de partida a execução da intervenção, é possível identificar o coletivo Transverso como um elo de apropriação do espaço urbano, é a partir da ação deste ator que é posteriormente gerado o rastro digital. A intervenção na placa é a matéria sensível inicial, um deslocamento de sentido da cidade, que se dissemina por sua dimensão estético-política. Porém o coletivo responsável pela intervenção pode ser entendido também como coautor, já que o rastro digital também é produção e tem significado para os atores-rede que se apropriam da imagem.

Porém a disseminação da intervenção depende do aparato técnico para que tome corpo na multidão. Seguindo a proposta de análise da TAR, agentes técnicos também tomam parte na formação, como é verificável no caso em questão. Neste sentido, temos como técnica inicial de criação da imagem o

aparato fotográfico. Como citado, a intervenção não durou muitas horas, em contraposição ao registro, que permitiu a propagação da imagem. Portanto, como condição de existência da imagem que se transforma em rastro, temos o aparato técnico de registro fotográfico da intervenção.

Não se limitando à análise da técnica isoladamente, a imagem quando transformada em digital sofre a ação de outro dispositivo, as redes sociais. A disseminação da imagem por redes sociais é o principal agente na apropriação estética. A imagem por si teria pouco alcance, assim como a intervenção, devido aos limites físicos do suporte, porém as redes se configuram como plataforma de expansão da ideia, sendo o principal agente na ampliação do alcance. Desta forma, temos como agentes a analisar a técnica de produção e disseminação, respectivamente o aparato fotográfico e as redes.

Como já levantado, podemos compreender a multidão como a dinâmica de singularidades a partir das trocas imateriais em rede. No “Rebatismo” da ponte, a dinâmica de compartilhamento da imagem, dos diversos níveis de comunicação ao redor do fato, pode ser compreendida como uma multidão. O compartilhamento é feito por indivíduos que trocam o bem informacional, que é o debate em torno do dissenso político gerado a partir de uma apropriação estética do espaço urbano. Cada singularidade que toma parte nessa formação mutável é atuante no processo, assim como o coletivo de artistas que cria uma narrativa sensível, a relocação e o deslocamento destas narrativas se transformam, produzidas por entes que se diferenciam em seu trajeto pelas redes.

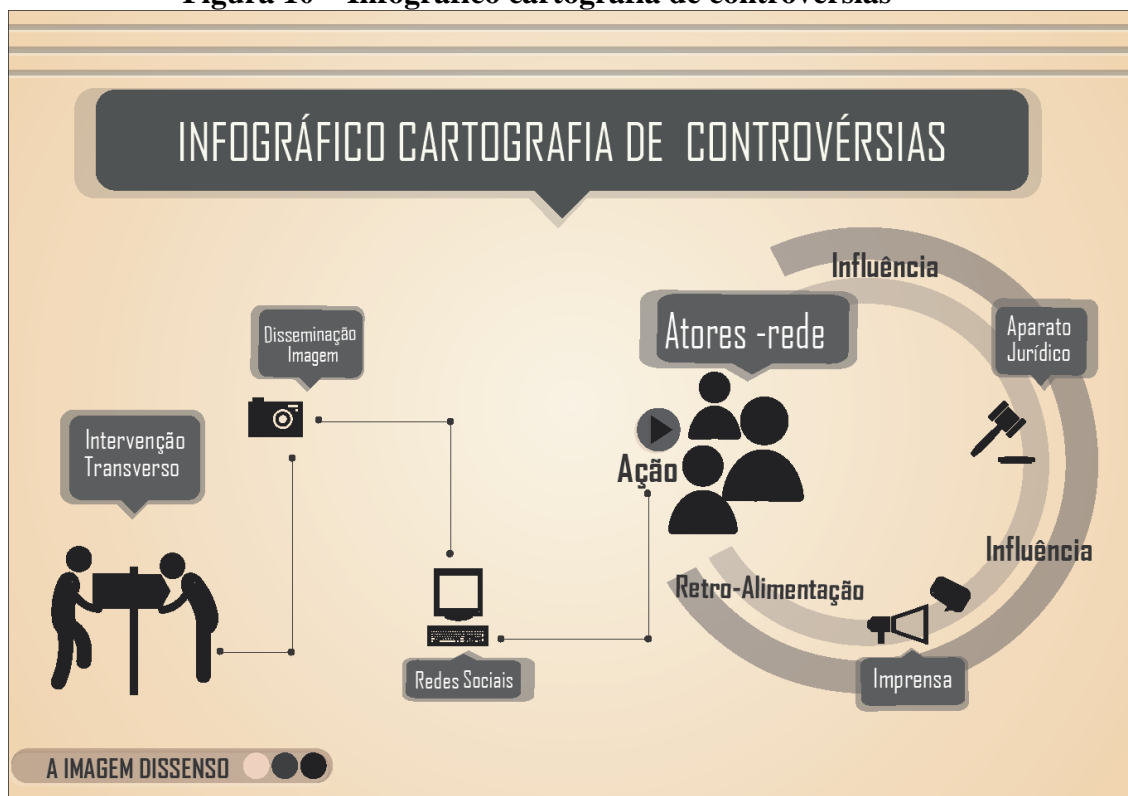
O rastro da imagem se intensifica e ganha outras camadas de acesso quando a imagem é propagada pela mídia. O que ecoou nas redes foi apanhado pela imprensa, que levantou a questão de haver o nome do general militar incrustado no monumento brasiliense. A pressão da imprensa para influenciar a opinião pública faz com que o rastro da imagem se propague ainda mais nas redes. É nesse sentido que o aparato midiático também é compreendido como importante agente na construção do fenômeno.

Em último lugar, na identificação dos atores é possível compreender a estrutura de governo que viabiliza, a partir do dissenso, estratégias de instauração

e validação jurídica do debate. O projeto de lei apresentado pela deputada Eliane Pedrosa passou por vários atores na tramitação política de mudança efetiva do nome da ponte, que, por decisão de instância maior, não se concretizou. Neste sentido, no âmbito legislativo foi conferido ao poder público o ato de institucionalizar o anseio da população, mesmo que este não tenha sido efetivado.

Nessa etapa inicial de análise verificamos e agrupamos os atores que configuram o fenômeno em 5 grupos: o coletivo transverso, o aparato técnico de produção e disseminação, os interatores conectados em rede, a mídia, e a estrutura de governo. A partir desta identificação partimos para análise de sua ação, a forma com que atuam na construção do fenômeno. Os atores levantados e a forma com que estes atuam são identificados no infográfico abaixo (Figura 10):

Figura 10 – Infográfico cartografia de controvérsias



Fonte: Elaborado pelo autor (2012).

Como sugerido por Lemos (2010), a partir desta etapa inicial construímos um modelo de cartografia de controvérsias com base no aprofundamento teórico

desenvolvido nos capítulos anteriores, visando extrair daí as contradições e implicações existentes na formação do fenômeno.

5.2 Ação dos atores

A partir da identificação dos atores, é possível cartografar a ação na construção do episódio em análise. Partindo da intervenção, há a ação do Transverso como agente de apropriação estética do espaço urbano. O que chama a atenção em relação à intervenção, se comparada a outras ações do grupo, é justamente a proporção do evento. Apesar de o coletivo manter forte presença nas redes sociais, esta foi a única intervenção que foi “viralizada”. Inúmeras matérias sobre o trabalho do grupo também já haviam aparecido na imprensa, porém nunca com tanto destaque e nem por meio de um número tão grande de veículos. O jornal *Correio Braziliense* publicou uma página inteira mencionando a intervenção e o ditador homenageado, no domingo posterior ao da intervenção (figura 11). Tal fato se mostra irônico, já que o “Rebatismo” não caracteriza de fato o trabalho do grupo, sendo uma ação isolada em sua proposta poética.

referência ao coletivo ou sobre do que se tratava aquela imagem. Cada ator-rede que compartilhava a imagem fazia isso apenas por se identificar com a imagem em questão.

As referências ao coletivo como autor só apareceram nas redes conforme a imprensa começava a creditar a ação ao grupo. Todo o percurso da imagem previamente à apropriação da imprensa seguiu rotas que não tomamos conhecimento. Dos cerca de quinhentos compartilhamentos feitos nas horas seguintes à divulgação, poucos eram feitos por pessoas que conheciam o Transverso ou o seu trabalho. A maior parte dos que disseminavam a imagem eram pessoas desconhecidas, sem laço algum com o coletivo. Isso mostra o potencial de sensibilizar pelo caráter estético, independentemente de explicação organizada ou de uma validação de formadores de opinião.

Além do Facebook, o Twitter também foi de suma importância para que a repercussão da intervenção crescesse. Identificamos aí uma ação de formadores de opinião, com forte participação de representações políticas, de jornalistas e de veículos especializados. Vale destacar as interpretações dadas por cada um desses grupos, exprimindo muitas vezes junto ao compartilhamento um discurso carregado de prejulgamentos, sem de fato compreender os motivos ou quem teria executado a intervenção. Um exemplo disso pode ser observado em um trecho curto de citações no Twitter no dia 12 de julho de 2012 (figura 12). Enquanto uma pessoa confere a autoria ao Partido dos Trabalhadores, outra já entende aquilo como obra de comunistas. Ao mesmo tempo havia também aqueles que enalteciam o ato e já clamavam pela efetivação do nome da ponte.

Figura 12 – Trecho de postagens no Twitter em 12 de julho de 2012

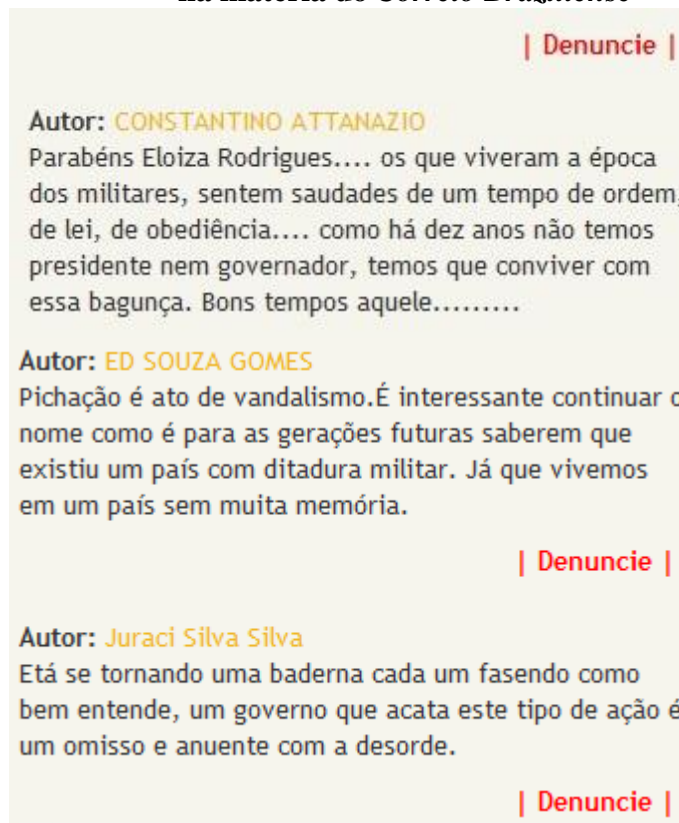


The image shows a vertical list of five tweets from Twitter, all dated July 12, 2012. Each tweet includes a profile picture, the user's name and handle, the text of the tweet, and interaction options like 'Expandir', 'Responder', 'Retweeter', 'Curtir', and 'Mais'.

- Tweet 1:** User **Arykara** (@Arykara2) asks if PT changed the name of the **ponte** of President Costa e Silva to **Bezerra da Silva?** with the hashtag #13daAzar.
- Tweet 2:** User **Ciro Barao** (@Vetormil) mentions **@blogohonamira** and **@tom_brz** as communists who changed the name of the **ponte** Costa e Silva to **Bezerra da Silva**, with a link to r7.com/eFHp.
- Tweet 3:** User **_** (@ArgothR) calls it an excellent initiative, stating that an urban art group changed the name of the **ponte** Costa e Silva to **Bezerra da Silva** via @portalR7.
- Tweet 4:** User **Portal R7.com** (@portalR7) reports that in protest, a group changed the name of the **ponte** Costa e Silva to **Bezerra da Silva**, with a link to r7.com/eFHp.
- Tweet 5:** User **FFrajola** (@FFrajola) describes an urban intervention where young people changed the name of the **ponte** from Costa e Silva to **bezerra da silva**, calling it a better alternative.

Percebe-se, a partir dos *tweets*, um posicionamento divergente dos atores sobre o porquê e do que se tratava a ação. Se, por um lado, é exposto todo um tradicionalismo e uma inadequação à situação política atual, por outro, percebe-se que os resquícios da ditadura se encontram não somente nos monumentos, mas na mentalidade de indivíduos saudosistas desse passado. É possível conferir posturas enalecedoras da ditadura também nos comentários das matérias veiculadas na imprensa *on-line*, como é exposto no trecho abaixo retirado de uma matéria do *Correio Braziliense* (figura 13):

Figura 13 – Comentários negativos de leitores na matéria do *Correio Braziliense*

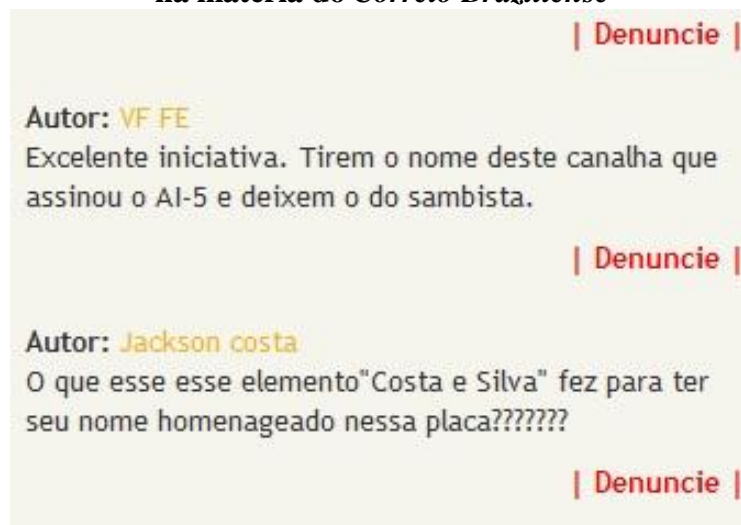


Fonte: Correio Braziliense. Disponível em:

http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/07/11/interna_cid adesdf,311678/grupo-muda-nome-da-ponte-costa-e-silva-e-homenageia-sambista-brasileiro.shtml

O que chama a atenção é justamente a quantidade de comentários negativos, o saudosismo à ditadura militar, a postura reacionária de grande parte daqueles que se manifestaram na matéria. Enquanto parecia a nós que a intervenção estava atuando positivamente com a subjetividade de algo esquecido, foi de grande surpresa ver que a volta do assunto acarretava também a contrarreação de apoiadores do regime militar. Porém outros comentários na mesma matéria mostram que havia o apoio à intervenção, em contraponto aos comentários negativos (figura 14).

Figura 14 – Comentários positivos de leitores na matéria do *Correio Braziliense*



Fonte: Correio Braziliense. Disponível em:

<http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/07/11/interna_cidadesdf,311678/grupo-muda-nome-da-ponte-costa-e-silva-e-homenageia-sambista-brasileiro.shtml>.

A partir da disseminação da imagem na internet, a imprensa torna-se foco de ação, ao se apropriar do debate que aumentava nas redes e tornando isso matéria de pauta nos dias e meses subsequentes. A partir da divulgação em veículos especializados, um processo de retroalimentação se instaura – o que surgiu das redes ganha a mídia, que, por sua vez, volta com outros significados para as redes. A cada repercussão do fato via-se o discurso ser desconstruído e transformado de acordo com interesses específicos. Assim, o assunto voltava ao debate nas redes com outros contornos, com divergentes posturas. O jornal *Correio Braziliense* publicou em 12 de julho de 2012 uma crônica em que apoiava o ato, que, no momento, já havia sofrido represálias das autoridades com ameaça de multas e retenções. A repercussão na cidade fez com que a segurança pública temesse que atos semelhantes pudessem ocorrer, anunciando que aquilo seria entendido como vandalismo e os responsáveis pela intervenção seriam responsabilizados.

A repercussão nos principais meios de comunicação de Brasília deu mais voz ao rastro de dissenso que ecoava nas redes, acarretando iniciativas do poder público. O projeto de Lei nº 1.076/2012 (anexo A) foi apresentado à Câmara

Legislativa do Distrito Federal em 22 de julho de 2012.¹⁹ O projeto propunha a revogação dos efeitos do Decreto nº 1.183 de 27, de outubro de 1969, que dá o nome de Costa e Silva à ponte símbolo da capital federal. A deputada Eliana Pedrosa (PSD), autora do projeto, afirmou que a iniciativa partira de conversas com estudantes e especialistas em patrimônio público do Distrito Federal, e sua justificativa era a referência ao marechal que instaurou os atos mais duros do período da ditadura militar, como o AI-5, acarretando o fechamento do Congresso Nacional, a cassação de diversos políticos, dentre outras ações que mudaram negativamente a história do Brasil.²⁰

O *Correio Braziliense* aproveitou a volta do assunto à pauta e criou então uma verdadeira campanha para a mudança efetiva do nome da ponte, lançando, nos dias seguintes à apresentação do projeto de lei, enquete virtual consultando os leitores se estes concordavam ou não com a alteração.²¹ Em 31 de julho, foi divulgado que 70% dos participantes da enquete eram favoráveis à alteração do nome da ponte.²² Nota-se dois focos distintos de ação no que diz respeito à imprensa. Por um lado, há uma absorção do rastro digital como pauta. A partir do intenso compartilhamento da imagem nos dias posteriores à intervenção, surge uma série de matérias e os integrantes do Transverso são procurados para conceder entrevistas. Outro modo de ação se centra no posicionamento claro de o *Correio Braziliense* forçar o poder público a efetivar a mudança, utilizando a ação como gancho para aquecer a opinião pública.

Outro foco de indignação com a intervenção partiu da Secretaria de Transportes do Distrito Federal. Algumas meses após a intervenção, fomos intimados a comparecer à delegacia para prestar esclarecimentos. A Secretaria de

¹⁹ Disponível em:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/08/31/interna_cidadesdf,320103/enquete-do-correio-mostra-que-internautas-aprovam-mudanca-de-nome-de-ponte.shtml>.

²⁰ Disponível em:

<<http://www.elianapedrosa.com.br/main/2012/08/pl-para-mudar-nome-da-ponte-costa-e-silva/>>.

²¹ Disponível em:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/08/28/interna_cidadesdf,319404/>.

²² Disponível em:

<http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/08/31/interna_cidadesdf,320103/enquete-do-correio-mostra-que-internautas-aprovam-mudanca-de-nome-de-ponte.shtml>.

Transportes havia entrado com uma ação por danos ao patrimônio público, exigindo as devidas providências aos responsáveis pela intervenção. O processo não teve muito êxito. Como utilizamos matérias que não danificaram a placa, as próprias autoridades nos certificaram que dificilmente algo poderia ser feito contra nós. Ainda fomos instruídos pela polícia para, das “próximas vezes”, não utilizarmos sinalização de trânsito como suporte, para evitar novos problemas com o governo.

O “Rebatismo da Ponte” continuou gerando repercussão, mas com menor intensidade nos meses subsequentes. Representantes de movimentos sociais também aproveitaram-se do assunto com ações inspiradas na intervenção. Em 11 de novembro de 2012, um grupo de manifestantes fez um ato simbólico dando à ponte o nome de Honestino Guimarães (figura 15), jovem estudante da Universidade de Brasília desaparecido em 1976 e que se tornou ícone da luta contra a ditadura militar.²³ O projeto de lei que efetivava o nome da ponte encontrava-se em análise na Câmara Legislativa do DF, e o ato tinha como intuito acelerar o processo de mudança.

²³ Disponível em:

http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/11/09/interna_cidadesdf,332794/at-o-simbolico-na-ponte-costa-e-silva-mudara-nome-para-honestino-guimaraes.shtml.

Figura 15 – Ato simbólico que batizou a Ponte como Honestino Guimarães



Fonte: *Correio Braziliense*. Disponível em:

<http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/11/09/interna_cidadesdf,332794/ato-simbolico-na-ponte-costa-e-silva-mudara-nome-para-honestino-guimaraes.shtml>.

O projeto não tardou a ser aceito pela Comissão de Constituição e Justiça. Em 13 de dezembro, foi aprovado em sessão e encaminhado para a oficialização do então governador Agnelo Queiroz.²⁴ Também foi anexado ao texto da proposta uma lista de possíveis novos nomes e uma determinação de que a escolha fosse feita em consulta popular. Uma audiência pública deveria ser realizada em até cento e vinte dias a partir da publicação da lei, deixando para a população a escolha do nome a partir da lista que continha personagens ilustres da capital como Darcy Ribeiro, Oscar Niemeyer, Anísio Teixeira e Renato Russo. Infelizmente, a efetivação do “Rebatismo da Ponte” não aconteceu. O projeto de lei que já havia sido aprovado na Câmara Legislativa teve veto total assinado pelo governador do Distrito Federal em 14 de março de 2013.²⁵ O fato passou despercebido tanto na sociedade civil, quanto nas redes e na imprensa, e, ao que

²⁴ Disponível em:

<http://www.correio braziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/12/18/interna_cidadesdf,339755/troca-de-nome-da-ponte-costa-e-silva-depender-de-aprovacao-do-governador.shtml>

²⁵ Disponível em: <<http://web01.cl.df.gov.br/Legislacao/consultaProposicao-1!1076!2012!visualizar.action>>

parece, a Ponte Costa e Silva permanecerá carregando o fardo dos anos de chumbo.

Os motivos expostos em relatório apresentado após o veto (anexo B) é o que chama a atenção em relação à postura do governador Agnelo Queiroz. São vários os motivos apresentados inviabilizando a mudança do nome da ponte, todos eles vagos e pífios, quase uma afronta ao bom senso e à vontade real da população. O primeiro motivo é que segundo a Lei Orgânica do Distrito Federal projetos de lei que criam atribuições ao Poder Executivo só podem ser de iniciativa do governador. Portanto, como o projeto era uma iniciativa do Poder Legislativo, não era reconhecido como constitucional, em uma falácia jurídica de que apenas o governador pode implementar novas atribuições a si mesmo.

O segundo motivo apresentado no relatório de veto consegue ser ainda mais absurdo. Segundo o governador, sendo aprovado o projeto a ponte ficaria um período sem nome, fato que “apenas traria problemas à população, uma vez que seria necessário remover as placas de sinalização, sem que houvesse outras para colocar no lugar, em razão da ausência de definição de um nome para a ponte”. Como o projeto de lei previa que o nome seria escolhido em audiência pública, a partir de sua aprovação haveria um período até a escolha do novo nome. Para o governador, a ausência de nome da ponte seria uma grande problema de ordem pública.

Fechando o relatório de veto, escancarando a falta de respeito com a vontade da população e com o regime democrático, é exposta a inviabilidade de executar uma audiência pública no Distrito Federal para a escolha do novo nome. Como a proposição assegurava a toda a população o direito de votar na referida audiência, no entender do governador “o Poder Executivo não dispõe de local capaz de abrigar toda a população do Distrito Federal para que os interessados possam se pronunciar na referida audiência”. Ao que parece, o governador quis usar de ironia e escracho, assim como na intervenção do “Rebatismo”, porém o foco foi os cidadãos e não o marechal Costa e Silva.

O dissenso gerado no segundo semestre de 2012 a partir do caso da ponte dialoga com outras manifestações políticas ocorridas posteriormente pelo Brasil.

Outras formas de apropriação do espaço urbano casadas com o uso de tecnologias de informação e comunicação vieram à tona como forma de reivindicação, especialmente a partir da onda de manifestações urbanas no Brasil, que ficaram genericamente conhecidas como “Jornadas de Junho”. Em São Paulo, outra ponte foi rebatizada fazendo menção à ditadura. Em 11 de julho de 2013, um protesto pela democratização da mídia reuniu cerca de quinhentos manifestantes nas ruas da capital paulista. Durante o trajeto, manifestantes colaram imenso adesivo na ponte conhecida como Estaiada (figura 16).²⁶ A ponte tem, na verdade, o nome do jornalista Octávio Frias de Oliveira, dono do Grupo Folha de comunicação, falecido em 2007. Em seu lugar, foi homenageado o jornalista Vladimir Herzog, torturado e assassinado pelo regime militar em 1975. O ato também teve forte disseminação nas redes sociais, mas pouco impacto na grande imprensa. Ao contrário do episódio na ponte Costa e Silva, em que a imagem digital foi o vetor de propagação, no caso da ponte Estaiada foram os vídeos da ação que ganharam força e deram repercussão para o acontecimento.²⁷

²⁶ Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/cidades/sp-protesto-por-democratizacao-da-midia-reune-500-em-frente-a-globo,236498a6e50df310VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>>.

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=P_liATr-x2Y>.

Figura 16 – “Rebatismo da Ponte Estaiada”



Fonte: Ricardo Matsukawa (2013). Disponível em:
<http://www.oesquema.com.br/trabalhosujo/2013/07/12/o-rebatismo-da-ponte-estaiada.html>.

5.3 Atores-rede e mediação

Seguindo a análise da teoria ator-rede como proposta metodológica, é preciso identificar os atores a partir das relações de mediação por eles promovida. Lemos (2010) esclarece sobre a mediação:

Pela noção de mediação devemos abolir a simples causalidade, a separação sujeito-objeto e evitar alocar a intencionalidade apenas ao sujeito humano. Os objetos técnicos não são passivos, obedecendo a ordens de um sujeito humano. A mediação é um elo que coloca os sujeitos em relação, humanos e não humanos. São eles que agenciam e produzem transformações nas redes sociotécnicas. (p. 17).

O agenciamento dos objetos técnicos é foco de análise para a TAR, sem que estes sejam entendidos como entes menos importantes em uma hierarquia de acontecimentos. A ideia é que toda ação é mediada pela técnica e toda rede de eventos envolve uma infinidade de atores humanos e técnicos, que tomam parte

em um todo, mesmo que temporariamente, sem causalidade facilmente identificável.

Para analisarmos o “Rebatismo” a partir desse referencial é preciso focar na produção e na troca do bem informacional gerado a partir do rastro. Primeiramente, a existência do rastro digital só é possível pela ação dos dispositivos técnicos e dos atores-rede. Como foi levantado anteriormente, um dos fatos que mais chamam a atenção é a perda da autoria da intervenção quando esta ganha as redes. Este fato faz emergir o caráter de espacialização promovido pela tecnologia, fazendo com que a inscrição física no suporte seja algo ausente, tornando-se outra cada vez que é realocada ao ato da consulta. Portanto se o coletivo Transverso é compreendido como atuante na execução da intervenção, no entanto ele já não se caracteriza como mediador na formação da multidão. O rastro não tem dono. É potência vagante que se alia a outros atores, formando a multidão.

A partir da captura fotográfica da intervenção, a técnica passa a ser o foco principal de ação em contraponto aos artistas que executam a intervenção. A imagem digital gerada pelo aparato fotográfico sofre a ação dos atores-rede a partir do mecanismo tecnológico de interação. As redes sociais são as reais promotoras da mediação, são o suporte da existência e da transformação do rastro. A criação da marca sensível não se coloca como mediadora, já que esta associação se dá em efetivo no ambiente digital. A mediação diz respeito à capacidade de sujeitos de criar associações, de formar uma rede, daí o enfoque na rastreabilidade da imagem como promotora de um bem social, e não na execução da obra como eixo de análise.

É justamente a partir da formação dessas associações que emerge o potencial político da imagem. A imagem enquanto elemento estético isolado não diz muita coisa, mas ao se transformar em elo que agrupa uma rede de atores em torno de uma causa é deslocada de função, tornando-se uma potência agregadora em torno de uma subjetividade comum. A imagem é matéria sensível de mediação por causar um desvio, por reagregar atores instáveis em torno de um sentimento compartilhado. Fernanda Bruno (2013, p. 695) ressalta que “Um mediador é algo

que age transformando; diferentemente do simples intermediário, que transporta sem alterar”. O rastro digital como matéria sensível media a transformação de subjetividades. Apolítica como elaboração do dissenso é exercida em uma esfera que foge ao tradicional. O ambiente de rede se configura como plataforma mediadora para um reentendimento estético-político.

É interessante ressaltar no processo de mediação que a ação é proveniente de uma rede heterogênea de atores, sendo capaz de ser extraída de uma infinidade de associações entre elementos técnicos e humanos. Porém é preciso focar em um centro de ação de onde se desenrola o diálogo entre estética e política, como almeja esta pesquisa. O centro de que emana a ação pode ser identificado como a imagem da intervenção como agente capaz de sensibilizar, porém as mediações ocorridas a partir da imagem se dão por meio de outros vetores de ação, tendo como produto subjetivo e de difícil rastreabilidade a multidão.

A mediação dos atores-rede no episódio da ponte diz respeito à capacidade de transformação do rastro, que se modifica e cria outras camadas de identificação ao se disseminar. Cada ator-rede age na formação da multidão ao redor do fato. Não há ente isento no trabalho de transporte da informação. Portanto não podem ser tidos como meros intermediários. São mediadores pois têm uma ação formadora, que, no caso em questão, teve como reflexo a influência sobre a população brasiliense, as mídias e o aparato jurídico.

Outro foco de mediação identificável é proveniente da imprensa e do Legislativo, que a partir da imagem também promovem uma ação conforme os interesses específicos. Porém mais relevante para a pesquisa é a capacidade de ação dos atores-rede, a formação das associações em torno de algo em comum e a capacidade de interferência ao aplicar a ação em rede.

5.4 Apropriação estética como potência política

O “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” é intrigante por trazer elementos de uma dinâmica em que a tecnologia age como deslocamento de um “sensível partilhado”. A partir dos atores identificados nos itens anteriores da análise,

buscaremos compreender o percurso do rastro digital como *médium* para um regime visual emergente. Sugere-se a partir da análise dos autores da intervenção certa autonomia da imagem quando transformada em rastro, em que a autoria e a identidade deixam de ser questões relevantes. Este “despertencimento” da imagem de quem a produz é acarretado pela capacidade de os sujeitos se apropriarem da imagem nas redes digitais, burlando lógicas preestabelecidas entre modos de circulação e de consumo estético. Portanto um dos elementos a se destacar como relevante na transformação de regimes de visibilidade a partir da tecnologia é a perda da autoria, do artista como um gênio detentor de uma mensagem unívoca.

Rancière (2004) fala que as imagens são capazes de elaborar certos regimes de visibilidade, de ser matéria para a fundação de um determinado regime estético, que delimita o lugar específico e a função de formas sensíveis pertencentes a um contexto específico. A produção e a profusão de imagens estão sempre inseridas em relações de poder, nas quais a existência e a permanência das imagens se dá sob uma série de agenciamentos regulatórios (jurídicos, sociais, estéticos) que estabelecem configurações para o que se vê e para o que se diz, tornando-se parte do que é concebido como comum. O controle sobre essa dinâmica é a própria questão do poder sobre o imaginário social, porém mais que isso: é a dinâmica da política como fundadora de uma experiência sensível que cria sentidos de comunidade.

O conceito de partilha do sensível (RANCIÈRE, 2004) diz respeito a essa conjugação em que uma ordem estética é elaborada a partir dos mecanismos políticos que criam os contornos para a vida social. Controlar os meios de produção e de transmissão de imagens é mais que um meio de regulação, é um ordenamento da vida como experiência de pertencimento a uma realidade coletiva, estabelecendo categorias e delimitações dentro do almejado no jogo político. O suporte de circulação de imagens é objeto central para o domínio desse processo de constituição estética, seja em sociedades pré-industriais ou modernas. A questão é que a partir das tecnologias de informação e comunicação, características da sociedade hiperindustrial que lidamos hoje, há um deslocamento

da lógica de ordenamento político do sensível partilhado, justamente pela forma como hoje é constituído o suporte.

Como trabalhado anteriormente, a imaterialidade do suporte técnico faz emergir outra dinâmica de produção e compartilhamento de imagens. As marcas sensíveis produzidas pelo homem se desprendem de um meio físico para existir, acarretando uma reconfiguração de ordem estética a partir de atores heterogêneos. O cruzamento entre política e modos de circulação de uma imagem é colocado sob outro regime de visibilidade. Uma vez que o suporte não tem pertencimento estável, não há como controlar a ação dessas imagens, a partir de quem agem, e com que intuito. Os modos de elaboração de um regime estético tradicionalmente criados no aparato governamental não se mostram mais eficazes, o nomadismo dos sujeitos e das imagens faz com que uma “polícia do sensível” seja inaplicável ou insuficiente.

A legitimação da imagem da placa rebatizada como pertencente a certo regime de visibilidade não ocorre em um rota preestipulada entre modos de produção, circulação e consumo. Diferentemente de estratégias estabelecidas por aparatos de governo, como o controle de cópias ou a exclusividade dos meios de transmissão, no caso do “Rebatismo” o rastro cria seu próprio percurso a partir da ação de atores-rede. A imagem não se condiciona a uma esfera de consumo específica – não pertence ao governo, à imprensa, à indústria do entretenimento ou à instituição artística. É justamente neste “indecidível” que ela transita entre diferentes esferas, tornando o dissenso condição política do reconhecimento em comunidade. Rancière (2005) ressalta:

Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (RANCIÈRE, 2005, p. 46).

Essa interferência, recorte do espaço e do tempo sob o sensível partilhado, é aplicada no caso em questão em diversos níveis: primeiro, na apropriação de um elemento estático na cidade, mas carregado de significado, quando, a partir da inversão dos polos homenageados, cria-se um recorte na

experiência sobre o espaço, um deslocamento de significado; segundo, na perda da dimensão espacial e temporal de “consumo” da imagem, quando apenas a memória afetiva alcançada pela forma estética delimita um sentido comum de pertencimento, não havendo um grupo ou um local de validação, de inserção em uma rede que suscite determinado tipo de experiência subjetiva. A autonomia da imagem potencializa a sua relocação para qualquer recorte em que produza uma diferença, sendo partilhada sob outro regime de sensibilidade.

Nota-se a modificação na constituição de um regime estético sob a subjetividade política. Se antes a nomeação da ponte com o nome do general se deu em um processo político excludente, a alteração do nome já foi feita por atores que ultrapassam a esfera jurídica, para que, posteriormente, a partir desse novo regime de visibilidade, seja elaborada a legitimação jurídica do dissenso. É interessante notar a inversão do fluxo de naturalização estética: se antes o processo legal se dava de forma impositiva de poucos para muitos, neste caso é a multidão que cria estratégias de validação.

A imagem da ponte rebatizada não almejava um vínculo real com o sambista Bezerra da Silva, como o sugerido por certos veículos de imprensa, muito menos a efetivação da mudança do nome. A imagem por si só não diz muita coisa. É apenas a imagem de uma cartolina fixada na placa. Mas o potencial de esta mesma imagem se tornar um duplo sem correspondente fechado, a cada vez que é atualizada em rede, é que deixa o fato intrigante. O duplo nunca corresponderá ao original, e muito menos coincidirá com um sentido diferente dado por outrem, é a identificação da alteridade como base de formulação de uma estética comum. A partilha do sensível ocorre sobre agenciamentos totalmente díspares de regimes de visibilidades anteriores. Há uma inversão de fluxo de constituição, em que os aparatos políticos regulatórios têm interferência mínima.

A força política existente na conjugação da tecnologia em potencial de mudança e ressignificação se diferencia da política como poder de controle e regulação de mentes e corpos em uma lógica do biopoder. Apesar de estarmos na mesma estrutura democrática de governo que implementa a todo momento uma estética espetacularizada da política, exemplos como este mostram que outros

ordenamentos estéticos se fazem possíveis a partir da ação das TICs. A importância da tecnologia neste contexto é transformar o sujeito em potência atuante, deixando de ser entes passivos em um regime de domesticação do imaginário. Surge a partir deste enredo uma tensão entre imagens de poder e imagens de potência. As imagens surgidas da tessitura atores-rede criam um comum dificilmente manipulável e delimitável. A identidade dá lugar à multiplicidade, à alteridade de formas e atores que não encontram nas representações tradicionais legitimidade para os anseios.

5.5 Rastro digital como produção de diferença

Ao analisarmos o “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” como cena original de criação de uma marca sensível, verifica-se que não há intenção e nem significado específico determinável. Não se intencionava tornar a intervenção um ato ativista com proposta de mudança de fato, muito menos “viralizar” a imagem da placa rebatizada como uma proposta político-poética. A concepção da intervenção surge de uma relação pessoal dos integrantes do coletivo com a questão da ditadura e da arte urbana, sem em nenhum momento pretender alcançar proposições políticas reais. O percurso a que a imagem é submetida é iniciado quando o registro fotográfico ganha as redes, transformando-se em rastro digital. A partir deste evento, a imagem traça caminhos completamente distintos de qualquer especulação prévia.

Derrida (1971) enfatiza que toda compreensão do mundo é construída a partir de uma rede de elementos de onde se extrai uma significação. Sempre há de se recorrer a um referente que não é a coisa mesma para daí elaborar um sentido. Um signo só é possível dentro de um sistema linguístico, em que sempre se consulta uma cadeia de outros elementos como possibilidade de sua própria conceituação. Esse jogo que se opera na linguagem é o que Derrida chama de *différance*, ideia que invoca a condição de toda marca constantemente se diferir, de ter como condição de sua existência sempre a oposição a outros elementos que não ela mesma. A marca não é detentora de um significado fechado, está sempre

submetida a um percurso de significação, trilhando múltiplos caminhos entre o signo e o significado.

Toda escritura, inscrição de sentido sobre um suporte, é submetida a um processo de espaçamento e temporalização, que é a prerrogativa da marca para que seja acessada em um recorte posterior. A condição de existência desse rastro é sempre se tornar outro, se diferenciar do momento de sua concepção, pois os elementos que atualizarão a marca nunca serão os mesmos, imprimindo novos sentidos a cada vez que consultados. A diferença é condição de alteridade do rastro, um sistema no qual estamos inseridos e do qual não há como fugir. Nunca há como delimitar com precisão um significado. Não há estabilidade da marca no jogo da diferença.

A passagem da intervenção para um rastro sem autor alarga o feixe de relações da imagem com uma rede de significações, tornando-se uma potência vagante que nunca recorre ao espaço e ao tempo original de concepção e de sentido da ação. A possibilidade de o rastro se tornar múltiplo deriva do espaçamento e da temporização da imagem como elemento originário em uma cadeia de formação de sentidos. Este processo de se diferir, perdendo a relação inicial entre autoria e significado, é o que Derrida identifica como cerne da diferença. Toda escritura só se faz possível em uma rede de elementos heterogêneos, e esta, por sua vez, sempre se dá em uma singularização relativa ao ato da consulta aplicado a outro espaço-tempo. A diferença sempre está inserida em um complexo entre marca, suporte, elementos que compõem a atualização da imagem, que nunca será apreendida em sua totalidade.

A diferença que se aplica ao rastro digital é potencializada pela peculiaridade do suporte digital. A transformação da imagem em código implica a ausência de um espaço-tempo linear, demandando como pressuposto de sua existência apenas um dispositivo que seja capaz de recodificar esse sinal. Esta quebra na materialidade do *médium* que carrega a imagem provoca um incessante diferir das partes que compõem a presença da imagem sobre o suporte. Por mais que se almeje a transposição idêntica da imagem de um contexto a outro, esta nunca trilhará o mesmo percurso. Os elementos da “cena” que compõem a

interação do sujeito com a forma sensível são sempre um acaso, uma potência em aberto, e, justamente por isso, colocam o rastro digital em outro tipo de agenciamento imagético.

As redes se configuram como um dispositivo de produção de diferença capaz de agregar atores da elaboração de outros sentidos para o comum. O “Rebatismo da Ponte” só se configura como fenômeno estético-político pela ação da técnica, que transforma cada ator-rede em um centro que produz e reproduz significados partilhados. A cada vez que a imagem é iterada pela ação dos atores-rede, são criados outros significados, uma individuação que se dá pela performatividade do aparato tecnológico. O processo de *collective retention* identificado por Stiegler (2007) se dá em um ambiente híbrido entre o humano e a máquina. A individuação se faz conjugada nas associações entre sujeito e técnica.

O rastro digital “performado” também se distingue na questão da reprodutibilidade frente a outras imagens criadas no modelo de produção hiperindustrial. Enquanto imagens que invocam padrões de comportamento e consumo são reproduzidas intencionalmente por meio dos dispositivos informacionais, a reprodução do rastro digital surge a partir de uma atuação difusa, em que se torna impossível identificar uma intencionalidade específica de cada ator-rede. As redes produzem *attentional forms* de forma fugaz, alçam a imagem a um sistema de significação rizomático, com um percurso indefinível. O “Rebatismo” demonstra isso de forma interessante. A apropriação da questão por diferentes atores é alavancada por diferentes níveis de identificação. Enquanto para o aparato legislativo se torna matéria para a criação de um projeto de lei, para a imprensa torna-se objeto de pauta e de inserção da questão na esfera pública. Já para outros, é motivo de reivindicação de homenagem a figuras históricas vitimadas pela ditadura.

São conferíveis, a partir do rastro da intervenção, várias camadas de reconhecimento em um período extenso de reverberação do dissenso. O que pareceu inicialmente um fato isolado no contexto de Brasília ressurgiu com outros atores nas manifestações de junho de 2013, ou como no rebatismo simbólico em homenagem a Honestino Guimarães. A cada reaparecimento da questão, seja em

novas manifestações em rede, seja na imprensa ou no Legislativo, perde-se o ato original, há um incessante diferir da questão, atualizada sob outros agenciamentos. A atemporalidade da marca faz com que a condição de iterabilidade não siga um tempo linear, em que se pode desencadear uma sucessão lógica de fatos.

O controle do percurso entre matéria sensível e modos de distribuição se dá em uma estrutura regulatória de uso, mas que não é capaz de dar conta dos seus conteúdos e do seu disseminar. A velocidade com que a imagem é apropriada e compartilhada só acontece dada a ação das redes digitais. Dificilmente outros suportes seriam capazes de tal alcance com tanta rapidez. A disseminação da imagem não ocorreria se esta tivesse que passar pelos modos de legitimação e regulação dos suportes físicos tradicionais. A imagem de potência se opõe à imagem de poder na sua imaterialidade; enquanto uma é capaz de criar contornos impensáveis a cada novo nó, a outra se encerra em sua tentativa de subjetivação direcionada.

Outro destaque é a simbiose entre espaço físico e virtual no surgimento do fenômeno. A apropriação do espaço urbano é a primeira camada de identificação para uma rede de significados que ocorre em meio virtual. O vagar da imagem não recorre à Ponte Costa e Silva como ícone de reconhecimento mútuo, mas à abstração simbólica com um espaço indiscernível entre signo e significante. O diferir do “Rebatismo” se conjuga entre estes dois polos – físico e virtual –, que se configuram em uma mesma unidade de significação, na qual pouco importa a real origem e a veracidade do fato.

A análise do “Rebatismo da Ponte Costa e Silva” expõe a urgência de repensar os exercícios de força e poder na nova configuração social que se delinea a partir das tecnologia de informação. Uma série de relações entre a produção do comum e os modos de legitimação emerge como questão de uma nova dinâmica em que as redes agem como protagonistas. O percurso travado desde a intervenção até a implementação do projeto de lei sugere um deslocamento das formas de produção de subjetividade e regimes de visibilidade, assim como das estratégias e mecanismos de exercício de poder na esfera político-social.

Ao rebatizarmos a ponte não havia um inimigo específico contra o qual se voltava o ato, muito menos uma estratégia de validação daquela ação. De forma distinta de outras iniciativas promovidas posteriormente por partidos e agremiações estudantis, o reconhecimento do anseio não vem de cima para baixo, a partir da legitimação institucional da causa. Há uma inversão no fluxo da resistência: o que surge de poucos passa a ser o bem imaterial de muitos. É na apropriação e na disfunção do aparato tecnológico que surge uma micropolítica virtual, uma resistência sem corpo e sem centro, sem representante e sem líder. A imagem se caracteriza como a principal arma nessa reconfiguração de sentido para o espaço, uma potência que não almeja se opor ao poder constituinte, mas é capaz de brincar com as marcas desse poder e sensibilizar, transformando subjetividades.

A imagem como reconhecimento de um comum em um regime de visibilidade segue caminhos que se diferenciam dos de outros processos de elaboração subjetiva de ordem estética. A imagem quando transformada em rastro digital expõe a simbiose entre planos virtuais e físicos na contemporaneidade. Distanciando-se da ideia de um ciberespaço herdado dos primeiros estudos da internet, a pesquisa levanta a imagem digital como pertencente a um espaço múltiplo e estriado, característico de nosso tempo. Este espaço expandido cria marcas sensíveis a partir de atores diferentes dos usuais e em um fluxo atemporal e sem território, implicando novas dinâmicas de elaboração de um sentido político comum.

Intrigante ainda é a validação jurídica do que surge como resistência estética a partir dessa dinâmica. Se ao intervir na ponte são sugestionados outros modos de vida, de significação para o espaço, é almejado justamente um confronto e um distanciamento da ação institucionalizada da máquina de governo. A criação de um projeto de lei que transforma e valida a resistência faz indagar sobre a permeabilidade do aparelho jurídico, de como a representação jurídica pode se moldar pela resistência da multidão. A rede transborda o aparato legal. O que parecia sólido se desfaz, abrindo espaço entre o representante e o

representado, extinguindo os limites das instâncias de validação dos anseios reais da sociedade.

Interessante sublinhar como os mecanismos de poder foram influenciados pela resistência estética da multidão no episódio da ponte. Há uma inversão da ação dos aparatos de mídia e jurídicos no tratamento da questão. O que surge das redes vai modificar uma estrutura que até então parecia rígida e impenetrável. A imprensa se apropria do dissenso da multidão como pauta que pressiona o governo para a efetivação do que surge como anseio emanado nas redes. O que antes estava a serviço do controle social como técnica de governo agora se colocava a favor do pensamento dissidente. A multidão extrapola o domínio das redes e passa a influenciar aquilo que antes estava a serviço do biopoder, suspendendo as fronteiras entre modos de vida e instâncias de dominação subjetiva

Conclusão

Esta pesquisa buscou analisar a imagem digital em suas implicações estéticas e políticas, a partir da intervenção “O Rebatismo da Ponte Costa e Silva”. Inicialmente foram trabalhados conceitos que possibilitaram convergências entre os temas centrais, buscando identificar a imagem sob diversos regimes de visibilidade ao longo do tempo, como sugerido por Jacques Rancière. O aprofundamento teórico foi amparado pela Teoria Ator-Rede como opção metodológica, buscando compreender a tecnologia como atuante nas associações humanas e não como mero instrumento. Buscamos compreender a imagem a partir de seus modos de produção e disseminação, localizando diversos contextos de fruição estética até os dias atuais.

Na tentativa de distinguir a imagem digital foram trabalhadas questões sobre suporte e reprodutibilidade técnica, buscando compreender as consequências da codificação de formas estéticas em sinal, e em que medida esse rastro gera implicações éticas. Para isso fizemos uma genealogia da arte política, focando na produção artística urbana no Brasil do século XX até os dias de hoje. Tal abordagem buscou dialogar características comuns deste tipo manifestação questionando em que medida o ambiente de rede traz novas configurações para esse cenário.

Nos apoiamos na filosofia da diferença na tentativa de elucidar sobre como age a imagem no meio digital, distanciando-se de uma noção de ciberespaço para uma análise focada na relação de espaço e tempo frente a imaterialidade do suporte. A questão da iterabilidade da imagem digital foi tratada em função das novas dinâmicas de trocas imateriais em rede, caracterizando uma estética específica de nosso tempo, que se dá no percurso do compartilhamento em rede da informação.

Foram abordadas as manifestações ativistas contemporâneas, buscando compreender o uso de redes sociais como instrumento potencializador de individualidades, que se apoiam nesta estética tecnológica como forma de reentendimento político. Abordamos o dissenso característicos dessas ações no contexto das relações de força e poder que emergem da multidão, visando

identificar qual o papel da imagem na construção de outras subjetividades partilhadas.

A partir desse eixo central de reflexão teórica foram elucidados elementos para a análise da intervenção “O Rebatismo da Ponte Costa e Silva”, buscando compreender em que medida o fenômeno de disseminação da imagem traz dados que possam agregar no entendimento da imagem e da tecnologia nos dias de hoje. Para isso foram coletados dados de compartilhamento, matérias em jornais e sites de notícia, documentos do processo legislativo referentes ao caso.

A experiência da intervenção surgiu de forma espontânea ao longo da pesquisa sobre a intersecção de estética e política, e aos poucos se tornou eixo central de análise por conter os elementos almejados para a compreensão da imagem digital. A repercussão do caso nas redes e na imprensa gerou interessante material de análise, que abriu novas perspectivas de estudos baseados em recentes pesquisas sobre o tema. O assunto se mostrou de extrema relevância no desenrolar da pesquisa, comprovando-se com a ocorrência de diversas mobilizações ativistas ao longo do estudo que continham os elementos estudados.

A emergência de um estudo aprofundado sobre a estética da multidão e suas implicações políticas abre caminho para futuras experimentações, práticas e teóricas. Inúmeras questões surgiram a partir do estudo, deixando a possibilidade de futuras análises de outras experiências semelhantes que possam contribuir para a elucidação do tema. A pesquisa ao tentar trazer novos elementos para o estudo da imagem digital esbarrou com a escassez de material teórica atual, traçando um caminho próprio na tentativa de uma análise que acrescentasse novas perspectivas.

A efetivação da mudança de nome da Ponte Costa e Silva infelizmente não se concretizou, como foi almejado para o fechamento do trabalho. Porém tal fato trouxe à tona novos aspectos sobre a permeabilidade do aparelho jurídico frente as novas tecnologias e sua dimensão estética. Podemos sugerir a partir da experiência que o rastro digital é responsável pela elaboração de um regime de visibilidade com características peculiares à era da informação. A capacidade de disseminação de

imagens por atores-rede é capaz de gerar novas dinâmicos de compreensão política, incluído novos atores no processo e transformando subjetividades de maneira veloz.

Essa possibilidade de reconhecimento através do suporte tecnológico é capaz de pôr em questão temas e atores antes excluídos do processo, indagando qual o lugar das ações democráticas na contemporaneidade. Pelo que podemos elucidar na pesquisa, ações que promovem o dissenso são criadas a todo momento pelo dinamismo da sociedade informacional, sobrepondo o ativismo clássico à micropolíticas virtuais. Isto é, as ações de inconformismo político dizem mais respeito à uma estratégia individual em relação a causas comuns do que à associações institucionais contra um inimigo único delimitável. A elaboração de uma estética a partir deste sensível partilhado tanto no plano físico como no virtual é peça chave para compreender a multidão que caracteriza as novas dinâmicas de produção da sociedade.

Concluimos que a imagem dissenso é a matéria sensível que corre pelas redes sem proprietário e sem autoria, que é capaz de gerar desvios por seu percurso compartilhado. Esta imagem é política pois gera outros reconhecimentos para o comum, uma “partilha do sensível” que gera uma estética coletiva, que se forma e se dissemina na multidão. Esta estética emergente se dá apoiada na tecnologia de informação e não obedece a interesses de poder, mas é capaz de se tornar potência quando inserida em contextos que demandam transformação. Constatamos que regimes de visibilidade hoje se constrói não de poucos para muitos, mas de todos para todos, demandando a elaboração de éticas próprias para o nosso tempo.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.
- _____. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- _____. **Arte, Inoperatividade, Política**. Política. Porto, Fundação Serralves, 2007, p. 39-49.
- ARENDT, Hanna. **A condição humana**. São Paulo: Vozes, 1995.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira, 2003.
- BECK, Ulrich. **Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008.
- BREA, José Luis. **Cultura_RAM**. Barcelona: Gedisa Editorial, 2005.
- BRUNO, Fernanda. **Rastros digitais sob a perspectiva da teoria ator-rede**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 19, n. 3, pp. 681-704, setembro/dezembro, 2012.
- COCO, Giuseppe; ALBAGLI, Sarita. **Revolução 2.0: e a crise do capitalismo global**. São Paulo: Garamond, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Volume 5. Rio de Janeiro: Editora 34 Letras, 1995.
- DERRIDA, Jacques. **Força de lei: o fundamento místico da autoridade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.
- _____. **Escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. **O Animal que Logo Sou**. São Paulo: Unesp, 2002.
- DI FELICE. Netativismo: novos aspectos da opinião pública em contextos digitais. **Famecos**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 27-45, jan./abr. 2012.

FLUSSER, Vilém. **Pré-textos para poesia**. Cadernos Rioarte – O Globo, Rio de Janeiro, 1985.

_____. **A Filosofia da Caixa Preta**: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. Editora Hucitec, São Paulo: 1983.

_____. **O Mundo Codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Cosac Naify, São Paulo: 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder** (1979). São Paulo: Editora Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Ethics, subjectivity and truth**. The Essential works of Michel Foucault. New York: The New Press, 1997.

GARROSSINI, Daniela. **As Tecnologias da Informação e Comunicação como vetores catalisadores de participação cidadã na construção de políticas públicas**: o caso dos conselhos de saúde brasileiros. Tese (Doutorado em Políticas de Comunicação) – Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UnB), 2010.

GIDDENS, Anthony. **Modernização reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

HABERMAS, Jurgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multidão**: guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOBSBAWN, Eric. **The decline and fall of the 20th century avant-gardes**. London: Thames and Hudson, 1994.

HORA, Daniel. **|arte_hackeamento|** - diferença, dissenso e reprogramabilidade tecnológica. Dissertação (Mestrado em Arte e Tecnologia) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília (UnB), 2010.

HUIZINGA, Hebert. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LATOUR, Bruno. **Reassembling the Social** - An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford: Oxford Unity Press, 2004.

_____. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 1994.

LASH, Scott. **Modernização reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

LEMOS, André. **Cultura da Mobilidade**. Em Nomadismos tecnológicos. São Paulo: Editora Sesc Senac, 2011.

_____. Espaço, mídia locativa e teoria ator-rede. **Galaxia**, São Paulo, USP, n. 25, p. 52-65, jun. 2013. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/13635/11399>>. Acesso em: 11 de maio de 2014.

_____. **VOCÊ ESTÁ AQUI!**. Mídia locativa e teorias “Materialidades da Comunicação. Revista Comunicação & Sociedade, Ano 32, n. 54, p. 5-29, jul/dez. 2012.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. **A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: Estética, Educação e Comunidades**. Rio Grande do Sul: Editora Argos, 2005.

_____. **Arte e tecnologia na cultura contemporânea**. Brasília: Editora Dupligráfica, 2002.

_____. Performace, charivari e política. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 47-59, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Último acesso: 11 de maio de 2014

NEGRI, Antônio. **Para uma definição ontológica da Multidão**. Lugar Comum, Rio de Janeiro, UFRJ, n. 19-20, p. 15-26. Disponível em: http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120823Para%20uma%20defini%C3%A7%C3%A3o%20ontol%C3%B3gica%20da%20multid%C3%A3o%20-%20Antonio%20Negri.pdf. Último acesso em 12 de maio de 2014.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

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

_____. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2001

NASCIMENTO, Evando. **Derridá**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

RAMIRO, Mario. **Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces**. In Leonardo, Volume 31, No.4, MIT Press, Cambridge, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Jorge Zahar, 2004.

_____. **O dissenso**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. Política da arte. **Urdimento**, Santa Catarina, Revista de Estudos em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 1, n. 15, out. 2010.

_____. **What makes images unapcceptable?** Palestra em Portland, Oregon, 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=c-ULbgFkNZs>>. Último acesso em 11 de maio de 2014.

RUSSEL, Bem. Headmap Manifesto. In: LEMOS, André. **Cultura da Mobilidade**. São Paulo: Editora Sesc Senac, 2011.

SANTAELLA, Lucia. A ambivalência das mídias móveis e locativas. In: BEIGUELMAN, G.; LA FERLA, J. **Nomadismos tecnológicos**. São Paulo: Editora Sesc Senac, 2011.

SZANIECKI, Bárabara. **Estética da Multidão**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **Monstro e multidão** – a estética das manifestações. 2013. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/521910-monstro-e-multidao-a-estetica-das-manifestacoes-entrevista-especial-com-barbara-szaniecki>>. Acesso em: 11 de maio de 2014.

_____. **As dimensões biopolíticas das manifestações estéticas na cidade**. In: VI CONGRESSO DE ESTUDANTES DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (CONECO) – GT Discurso e Poder, Rio de Janeiro, out. 2013.

SERRES, Michel. **O terceiro instruído**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Chapecó: Editora Argos, 2007.

_____. Relational ecology and the digital farmákon. **Culture Machine**, Coventry, Inglaterra, Coventry Univertisty, v. 13, 2012.

_____. **The Most Precious Good in the Era of Social Technologies**. Amsterdam: Unlike Us #3, 2013a.

_____. **Social Networking as a Stage of Grammatization and the New Political Question**. (VIDEO) Unlike Us #3, Amsterdam, 2013b.

VAZQUEZ, Adolfo Sanches. **As ideias estéticas de Marx**. 2. ed. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1978.

WOLFREYS, Julian. **Comprender Derrida**. Petrópolis, Editoras Vozes, 2007.

ANEXOS



CÂMARA LEGISLATIVA DO DISTRITO FEDERAL
Gabinete da Deputada Eliana Pedrosa

LIDO
Em 21/08/12
DAS 12079
Assessoria de Planário

PL 1076 /2012

PROJETO DE LEI

(Da Senhora. Deputada Eliana Pedrosa)

Revoga os efeitos do Decreto nº 1.183, de 27 de outubro de 1969, que “Dá o nome de ‘Presidente Costa e Silva’ à ponte que liga a SHI-SUL à Avenida das Nações e dá outras providências”, e dá outras providências.

A CÂMARA LEGISLATIVA DO DISTRITO FEDERAL decreta:

Art. 1º Fica revogado os efeitos do Decreto nº 1.183, de 27 de outubro de 1969, que “Dá o nome de ‘Presidente Costa e Silva’ à ponte que liga a SHI-SUL à Avenida das Nações e dá outras providências”.

Art. 2º A nova denominação será escolhida por meio de audiência pública, na forma de consulta popular, a ser realizada em até 120 (cento e vinte) dias a partir da publicação desta lei.

Art. 3º Por se tratar de área tombada, poderão votar toda a população do Distrito Federal, em especial os moradores da Asa Sul, Lago Sul, São Sebastião, Jardim Botânico e Paranoá.

Art. 4º Os nomes serão escolhidas dentre os seguintes:

- I – Tancredo Neves;
- II – Ernesto Silva;
- III – José Aparecido;
- IV – Itamar Franco;
- V – Bernardo Sayão;
- VI – Israel Pinheiro;
- VII – Elmo Serejo;
- VIII – Maurício Correia;
- IX – Darcy Ribeiro;
- X – Renato Russo;
- XI – Desembargador Lúcio Arantes;
- XII – Frei Matheus;
- XIII – Anísio Teixeira;
- XIV – Marechal José Pessoa.

Art. 5º O Poder Executivo, no prazo máximo de 30 (trinta) dias, a contar da publicação desta Lei, regulamentará a consulta popular de que trata o art. 2º acima, em especial no que diz respeito ao local de votação, data, horário, cédula e urna de votação.

Setor Protocolo Legislativo
PL Nº 1076/2012
Folha Nº 01 Paula

Art. 6º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 7º Revogam-se as disposições em contrário.

JUSTIFICAÇÃO

O Marechal Artur da Costa e Silva foi o segundo presidente do regime militar e, durante o seu mandato, foi instituído o Ato Institucional nº 05, acarretando o fechamento do Congresso Nacional, cassação de diversos políticos, dentre outras ações que mudaram negativamente a história do Brasil, provocando o repúdio de nossa sociedade.

Em razão disto estamos propondo a alteração da denominação da ponte em referência, a ser escolhida por meio de consulta popular e com indicativo dos nomes cujas biografias espelham a luta pela democracia em nosso país e pela conquista de eleição direta no Distrito Federal.

A escolha da denominação da ponte por meio de consulta popular dará maior legitimidade à alteração já que esta terá como pilar o processo democrático, reconhecendo-se os gestos de grandeza e de dedicação aos homens públicos acima listados, que em muito contribuíram para a democracia que se verifica no Distrito Federal.

Por fim, ressalta-se que a matéria vai ao encontro do disposto na Lei nº 4.052, de 10 de dezembro de 2007.



Deputada ELIANA PEDROSA

Setor Protocolo Legislativo

PL Nº 30761/2022

Folha Nº 02 Paul



GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Em 13/03/13

Assessoria de Plenário

MENSAGEM

Nº 66 /2013-GAG

Brasília, 8 de março de 2013

Excelentíssimo Senhor Presidente da Câmara Legislativa,

Dirijo-me a Vossa Excelência e aos demais Deputados Distritais para comunicar que, nos termos do art. 74, § 1º, da Lei Orgânica do Distrito Federal, **vetei o Projeto de Lei nº 1.076/2012**, que *Revoga os efeitos do Decreto nº 1.183, de 27 de outubro de 1969, que dá o nome de "Presidente Costa e Silva" à ponte que liga o SHI-SUL à Avenida das Nações e dá outras providências.*

MOTIVOS DE VETO

Não obstante a intenção de homenagear personalidades que reconhecidamente contribuíram para que Brasília se tornasse realidade, a matéria constante do Projeto de Lei cria atribuições novas ao Poder Executivo, ao determinar que ele realize audiência pública para tratar da matéria constante da Proposição e ao determinar a regulamentação respectiva.

No entanto, por disposição expressa da Lei Orgânica do Distrito Federal (art. 71, § 1º, IV), atribuições a órgãos ou entidades do Poder Executivo só podem ser criadas validamente em Projeto de Lei de iniciativa do Governador.

Paralelamente a isso, há de se considerar que a denominação de logradouros públicos está disciplinada na Lei nº 4.052, de 10 de dezembro de 2007, que fixa procedimentos a serem observados tanto em iniciativas do Poder Executivo quanto do Poder Legislativo, o que parece não ter ocorrido.

A Sua Excelência o Senhor
DEPUTADO WASNY DE ROURE
 Presidente da Câmara Legislativa do Distrito Federal
 NESTA

ASSESSORIA DE PLENÁRIO

Nº _____ / _____
 Folha nº _____

SECRETARIA DE PLANO E DISTRI. 12/Mar/2013 16:04



GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL

Por outro lado, matéria contida em Decreto é da competência exclusiva do Governador, não podendo o Poder Legislativo promover a sua revogação em projeto de Lei, pois o Decreto não está sujeito às regras do processo legislativo. Pode o Legislativo, é certo, sustar os seus efeitos quando há exorbitância do poder regulamentar (LODF, art. 60, VI), o que não é o caso.

Do ponto de vista do interesse público, há também duas questões que se afiguram como óbices à conversão do projeto em lei.

A primeira delas diz respeito a um período em que a ponte ficaria sem nome, uma vez que a revogação do nome da ponte entraria em vigor na data da publicação da lei e a escolha do novo nome – ou a manutenção do nome atual – seria feita posteriormente. Isso apenas traria problemas à população, uma vez que seria necessário remover as placas de sinalização, sem que houvesse outras para colocar no lugar, em razão da ausência de definição de um nome para a ponte.

Como, porém, o próprio Projeto deixa a possibilidade de a ponte continuar com o mesmo nome, a revogação do Decreto afigura-se desprovida de justificção adequadamente válida.

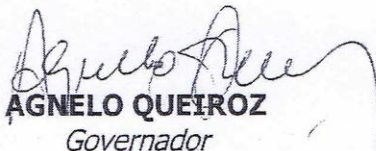
A segunda questão é operacional, pois o art. 2º da proposição determina que a consulta popular se dê em audiência pública, o que significa organizar um local único para que ela ocorra; o art. 3º assegura a toda a população do Distrito Federal o direito de votar na referida audiência pública; e o art. 5º manda o Poder Executivo organizar tudo isso.

Só que essas disposições, quando analisadas em conjunto, revelam ser impossível ao Poder Executivo cumprir o desiderato legislativo, porque, no entender do atual Governo, o Poder Executivo não dispõe de local capaz de abrigar toda a população do Distrito Federal para que os interessados possam se pronunciar na referida audiência.

Por essas razões, apus o **veto total** ao **Projeto de Lei nº 1.076/2012** e solicito aos Membros dessa Casa Legislativa a sua manutenção.

Na oportunidade, renovo a Vossa Excelência e aos demais Deputados Distritais as expressões do meu apreço e consideração.

Atenciosamente,


AGNELO QUEIROZ
Governador

ASSESSORIA DE PLENÁRIO

Nº _____ / _____
Folha nº _____