

# DOCUMENTÁRIO EM REDE E COLETIVISMO ARTÍSTICO. O DISPOSITIVO CORRESPONDÊNCIA COMO ESTRATÉGIA DE NARRAÇÃO AUDIOVISUAL

**Lara Lima Satler**

Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Universidade Federal de Goiás, Brasil  
satlerlara@gmail.com

**Alice Fátima Martins**

CNPq. Universidade Federal de Goiás, Brasil  
profalice2fm@gmail.com

## RESUMEN

En este texto, discutimos el dispositivo Correspondencia, creado por Garapa en 2013, teniendo como punto de partida un proyecto artístico con el mismo nombre. Esta investigación se vincula a los estudios del documental contemporáneo y a los del arte y cultura visual. Además, comprende el dispositivo como estrategias concebidas para desencadenar narrativas audiovisuales, revisando la tradición documental al preconizar que las imágenes de lo real pueden ser fruto de invención artística. Las narrativas documentales referidas en este proyecto fueron construidas en el contexto de colectivos artísticos, lo que implicó la observación de principios colectivistas en el arte. De esta manera, nos interesa preguntar cómo las narrativas audiovisuales originarias del dispositivo presentan chispas de la organización colectiva de sus participantes. Los instrumentos metodológicos abarcan entrevistas y análisis fílmico de las narrativas documentales. Como resultados, discutimos sobre innovaciones en la producción documental independiente, en Brasil, considerando su estrecho diálogo con el arte contemporáneo.

Palabras clave: dispositivo; colectivismo; documental; arte; contemporáneo.

## 1. COLETIVISMO NAS ARTES, DOCUMENTÁRIO E REDES SOCIAIS

Crusco (2013, p. 94) ao fazer uma retrospectiva sobre o debate público brasileiro em 2013 argumenta que os coletivos, “grupos de pessoas que se unem em prol de um objetivo comum, seja ele político, artístico ou puramente profissional”, se destacam. Apresenta ainda que conceitos como horizontalidade das relações, trabalho coletivo, ambiente compartilhado, autogestão, descentralização das decisões, flexibilidade, mobilidade, nomadismo são utilizados com alguma recorrência por grupos que se autodenominam coletivos.

Em termos históricos, Stimson e Sholette (2007, p. 3) alertam para o fato de que a coletivização na arte não é uma novidade, mas “é apenas o renascimento intenso, o ressurgimento dos fantasmas do passado, uma retomada de oportunidades e velhas batalhas”. Os organizadores do livro *Collectivism after Modernism – The Art of Social Imagination After 1945* (2007), contudo, propõem uma periodização histórica que serviria para analisar os coletivos atuais de acordo com suas diferentes ambições em relação ao coletivismo anterior à Segunda Guerra Mundial. Se nesta época as formas de voz coletivas falavam em nome de uma nação ou classe ou ainda da humanidade, os coletivos posteriores a ela renascem sob um diferente fetiche: a virada cultural.

Os autores argumentam que a virada cultural é originária de um período de guerra não declarada oficialmente entre capitalismo e socialismo, ou seja, entre o fim da Segunda Guerra Mundial, 1945, e a queda do Muro de Berlim, representando o fim da Guerra Fria, 1989. Apresentam que desde este período a cultura gradualmente adquire um peso político e reciprocamente a política assume um tom cultural.

Da luta dos direitos civis graficamente representados na revista *Life* aos *slogans* de Maio de 1968 inspirados nos Surrealistas, da emergência da Nova Esquerda ela mesma renascendo da contracultura a uma variedade de transformações e contradições compõem-se a virada cultural, que reorganiza a vida diária e as lutas das classes subalternas. (STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. 9)

Stimson e Sholette (2007) argumentam que sob a égide de uma virada cultural, o coletivismo artístico após a Segunda Guerra Mundial raramente interessa-se por uma unidade como a singularidade de vanguarda, pois sua aspiração é, ao invés de lutar contra a inevitável heterogeneidade, abarcá-la. Argumentam ainda que o coletivismo depois do modernismo está organizado em redes de grupos artísticos informais, que com independência política e ativista se volta para o mercado do espetáculo, tentando usar sua rede de significação e distribuição para intervir no mundo da cultura de massa.

O campo investigado neste texto foi o projeto Correspondências, cuja coordenação se deu pela Garapa, um grupo com quatro membros fixos, mas argumentamos que em cada capital onde as oficinas foram realizadas (Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco e São Paulo) um coletivo distinto se estruturou. Segundo Hollanda (2013, p. 2), “os coletivos são formados apenas em função da produção de um ou mais projetos”, pois “estruturaram-se para aquele fim específico e em seguida se recompõem com novos participantes em função de outro projeto. Isso quer dizer que a composição de um coletivo não é fixa. É móvel”.

Compreendemos que nem apenas fixo, nem apenas móvel, mas nos coletivos podem coexistir ambas composições de coletivos artísticos no Brasil. Interessa-nos a referência, pois a partir dela observamos que em cada uma das cinco capitais os membros da Garapa se organizaram com novos participantes de modo a gerarem, dentro de um mesmo projeto, cinco coletivos distintos.

Portanto, a primeira distinção a fazer é entre o coletivo Garapa e o coletivo do Correspondências em cada capital. Em outras palavras, cinco coletivos distintos foram formados no projeto, no momento das oficinas presenciais. Nas redes virtuais o Correspondências foi composto por sessenta participantes, doze por cidade, mais os membros da Garapa e alguns parceiros locais (como exemplo produtoras de audiovisual na capital de Goiás). Contudo, nas oficinas presenciais, os grupos se constituíram distintamente em cinco. A relação estabelecida resultou em escolhas narrativas diversas, dentro de um mesmo tema.

Fehlauer (2013a) quando apresenta as razões do processo de realização exigir a alteração de um único documentário para o que ele denominou de vinte “narrativas fragmentadas” afirma que “seria muito difícil fazer um trabalho linear, por exemplo, uma narrativa linear a partir de uma experiência que passa por cinco cidades diferentes, com cinco grupos completamente diferentes, em momentos diferentes”. Sua compreensão consubstancia a forma de organização dos coletivos refletida por Hollanda (2013) para quem eles são formados em função de um projeto ou um fim específico e recompõem-se com novos membros em seguida.

Por essa evidência, observamos não ser possível afirmar que a composição de coletivos sejam unicamente móveis, pois há também coletivos – como a Garapa – cujos integrantes permanecem reunidos em torno de outros projetos e ações que desenvolvem.

No caso da Garapa há uma dupla questão envolvida, pois além de se intitular um coletivo que realiza projetos autorais com a intenção de provocar a criação de outros coletivos, ela é também uma organização comercial, um *bureau* ou miniprodutora. Mesmo existindo essa ambiguidade na sua composição, na sua organização há características que lhe conferem aspectos de um coletivo artístico.

Seguindo a própria argumentação de Hollanda (2013) os coletivos têm como características a intervenção no espaço urbano; a denúncia social e a discussão da produção no mercado de arte; a organização independente, rizomática, nômade, descentralizada, flexível e situacional; a busca por patrocínio e a oferta de cursos e trabalhos em *design*, ilustração e vídeo para a realização das suas ações; a auto-gestão dos próprios produtos, eliminando a figura do curador, das galerias e outras autoridades do circuito artístico; a composição móvel e vinculada apenas a projetos pontuais e imediatos; o uso frequente de tecnologias virtuais para as trocas de informações de modo relacional, por meio de redes; e finalmente, o agir imediato e concreto e por necessidade.

De todas as características citadas, apenas a composição móvel não se aproxima do modo como a Garapa tem integrado seus membros, por isso, afirmamos que este item é questionável, bem como compreendemos que a Garapa atua como um coletivo artístico, ou seja, se compõe e organiza suas produções na perspectiva do coletivismo desenvolvido após a Segunda Guerra Mundial segundo Stimson e Sholette (2007).

A partir de agora nos referiremos ao Correspondências Goiânia, que apesar de ser montado pela Garapa configurou-se, depois desta seleção, um coletivo autônomo e distinto, pois apresenta outros participantes, outras experiências e trocas e ainda porque nele outros aprendizados foram construídos. Segundo o texto do projeto publicado em um site específico para sua divulgação nacional, “os grupos de trabalho serão montados considerando a complementaridade dos perfis” desejados os quais estavam listados por artistas e “estudantes e profissionais do campo das artes visuais, do audiovisual e da comunicação” (FEHLAUER, 2013b).

Quando observamos o objetivo da complementação dos perfis dentro do projeto Correspondências, notamos que esta seleção é determinante para composição dos cinco coletivos. Ela sinaliza um modo de trabalho dentro das oficinas, que foram os encontros presenciais. Elas foram caracterizadas por pequenos núcleos de trabalho, com líderes operando como espécie de monitores que auxiliaram os demais membros e conseqüentemente a coordenação do projeto. Em outras palavras, o perfil desejado aponta para o planejamento de uma organização de trabalho nuclear. “Na hora de montar os grupos, a gente também tenta compensar essas diferenças. Então não vai ter um grupo com todos os fotógrafos e outro com nenhum, sabe?” assim “a gente tenta misturar isso para que a coisa fique mais equilibrada. E aí o próprio grupo acaba se ajudando” (FEHLAUER, 2013a).

Essa organização nuclear assinala-nos que as oficinas eram muito mais um misto de espaço do encontro e trocas de experimentações coletivas para uma realização audiovisual do que um ambiente tradicional de aprendizado sobre documentários em rede. Por isso, Fehlauer (2013a) afirma, “a gente nem usa muito o termo ensinar como uma ideia, porque no fundo a gente faz é meio que um trabalho”.

Neste sentido, observamos que as oficinas, neste projeto, funcionaram como o situacional, nos termos de Hollanda (2013), ou seja, o espaço para o encontro que resultará na produção coletiva. Desse modo elas funcionam como um coletivo que se encontra para realizar. As dúvidas técnicas, de linguagem ou de estilo narrativo foram abordadas caso os membros perguntassem, durante estes encontros, fossem eles virtuais ou presenciais.

Verticalizando nesta direção, além da diversidade de conhecimento técnico e estético dos participantes, nosso argumento se fundamenta na premeditada indistinção sobre as funções específicas que cada um desempenhou nos documentários. Inspirado no modo organizacional da Garapa, que opera a partir do princípio da horizontalidade das relações, também os coletivos no projeto Correspondências adotam essa composição.

Assim as oficinas presenciais, com o apoio antecipado das redes virtuais, deveriam apenas culminar em trocas e interações já estabelecidas por meio de outras ferramentas que o projeto previu. Desse modo, um grupo fechado no Facebook foi criado para que os participantes das cinco cidades pudessem se conhecer e estabelecer redes de relação.

Além dos sessenta participantes, foram convidados a entrar neste mesmo grupo fechado, ou *secret group* do Facebook, os parceiros locais e os membros da Garapa. Os grupos fechados no Facebook requerem que todos os membros tenham uma conta na rede social, recebam um convite do administrador do grupo, ou *admin*, para que possam escrever um *post*, adicionar fotos, vídeos ou arquivos e ainda postar um questionário, a qual poderá ser respondida logo abaixo.

A figura a seguir é a captura da tela deste grupo fechado. Notamos na primeira coluna, que orientações sobre as tarefas são dadas pelo grupo fechado do Facebook, por meio de mensagens, *posts*, as quais indicam ainda outro espaço de orientação, o Tumblr, que veremos a seguir. Além disso, as dúvidas sobre a tarefa são publicadas pelos participantes, logo abaixo da primeira mensagem e respondidas na ordem dos acontecimentos, como pode ser lido pelas datas, horários e conteúdos da figura abaixo.

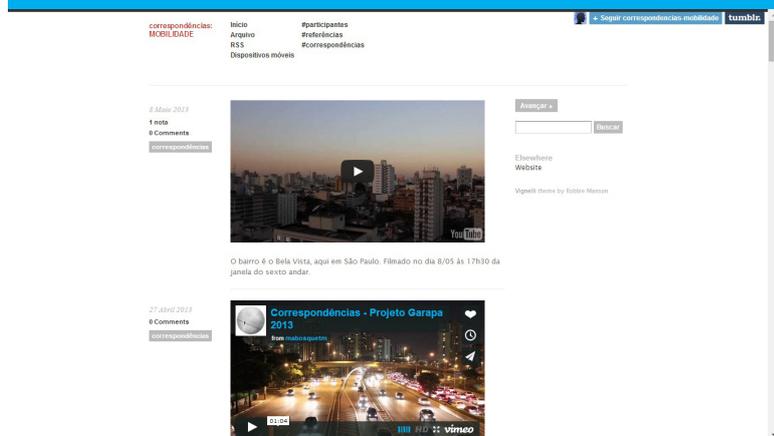
Figura 1: Print do Grupo fechado do Correspondências no Facebook (Autoria Garapa, 2013)



A figura esclarece como um vídeo pode ser compartilhado e respondido com comentários textuais e mesmo replicado com outro vídeo, desde que ambos estejam disponíveis *online*, em sites integrados ao serviço do Facebook. Fehlauer (2013a) acrescenta que entre os cinco coletivos houve também o uso do Tumblr, uma plataforma que se situa entre o *microblog* e o *blog*. No Tumblr é possível publicar textos, imagens, vídeos, *links*, citações, áudio, tendo como característica ser aberto ao público e *design* de um site, ou melhor, de um *blog*, que neste caso seria uma das apresentações do dispositivo Correspondências na internet.

A figura a seguir é um *print* do Tumblr do Correspondências. Nela observamos na coluna vertical dois vídeos publicados produzidos para a segunda tarefa proposta, lembrada por Fehlauer pelo grupo fechado do Facebook, na imagem anterior. Ou seja, cada uma das plataformas funcionou para organizar as tarefas dos participantes, respeitando as suas especificidades técnicas. Enquanto o Facebook permitiu responder dúvidas sobre a tarefa, aqui no Tumblr foi possível publicar os seus resultados como visto na coluna vertical abaixo.

Figura 2: Print capturado do Tumblr do Correspondências (Autoria Garapa, 2013)



Contudo, a publicação das tarefas dos participantes, que foram vídeos intitulados de Paisagem Visual, todas as tarefas foram publicadas antes em outras plataformas como o Youtube e o Vimeo, ambas integradas com o Tumblr. Assim, o artista criou uma paisagem visual em formato de um vídeo sobre sua cidade, enviou o arquivo de vídeo para plataformas de compartilhamento de conteúdos audiovisuais que fossem integradas ao *microblog* Tumblr. Abaixo dos vídeos compartilhados, alguns comentários sobre os mesmos podiam ser feitos por parte dos autores.

O modo de uso das duas plataformas de interação, o grupo fechado do Facebook e o *microblog* no Tumblr, bem como seus endereços foram disponibilizados na divulgação da seleção dos participantes, a qual apresentava a proposta de formato de um mini projeto, contendo uma descrição do que é o projeto, para quem, quem é responsável, como se inscrever, a metodologia etc.

O grupo fechado do Facebook substituiu a plataforma Garapa Lab e o Tumblr funcionou como um repositório, um *blog* contendo um registro virtual no qual fosse possível durante e ao final refazer todas as etapas do processo. Embora os endereços estejam disponíveis no texto do projeto, eles foram alterados durante o processo. Portanto, para fins dessa investigação, a consulta aos *links* tornou-se possível após a informação dos novos endereços virtuais que a Garapa nos disponibilizou.

Ainda sobre o Tumblr visualizado na figura 2, observamos no cabeçalho da imagem o sinal cerquilha, popularmente conhecida por jogo da velha, seguida de palavras-chave que organizam as tarefas dos participantes. Assim,

#participantes é uma palavra-chave que intitula a primeira tarefa de apresentação entre os sessenta participantes do projeto nacionalmente e também uma conexão, um *link* clicável, que conduz para o conteúdo de todas as apresentações;

#referências é outra palavra-chave que propõe tanto as referências que ajudaram a Garapa a elaborar o Correspondências, quanto as referências que os participantes trocavam entre si; finalmente,

#correspondências foi a palavra-chave que representou a segunda tarefa, chamada de Paisagem Visual que foi uma proposta de vídeo individual a ser concebida a partir de um ponto escolhido da cidade do participante, no qual a câmera estaria fixa em um ângulo. Esses vídeos iniciais e individuais geraram em cada cidade um ponto a ser marcado no mapa da cidade, durante as oficinas presenciais, assunto que trataremos melhor ao tratar sobre o dispositivo narrativo, no próximo item.

## 2. DISPOSITIVO CORRESPONDÊNCIA: JOGO CARTOGRÁFICO

No Correspondências, o caminho encontrado para equalizar esta equação foi propor a produção de um documentário em rede dentro de oficinas oferecidas a participantes de cinco capitais brasileiras. Para que a interação e as trocas entre todos os participantes ocorressem, optou-se pela mediação das redes sociais antes, durante e depois das oficinas presenciais, nas quais ocorreram a captação e montagem das imagens.

Contudo, para a captação e montagem das imagens do documentário o projeto partiu de um dispositivo narrativo, ou seja, de uma metodologia para construção narrativa intitulada jogo cartográfico. Migliorin (2005) afirma que o conceito de dispositivo tem sido recorrente em dois campos específicos do audiovisual contemporâneo, no documentário e em produções ligadas à vídeocriação.

Embora o autor, no referido texto, diferencie o uso que faz do conceito de dispositivo do popularizado por Dubois (2004, p. 33), notamos que ambos os autores têm noções que se assemelham, pois para o segundo na dimensão “maquínica” do dispositivo cinematógrafo “a técnica e a estética” nele “se imbricam” assim como nas artes rupestres o dispositivo

institui uma esfera ‘tecnológica’ necessária à constituição da imagem: uma arte do fazer que necessita, ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo). (DUBOIS, 2004, p. 33)

Migliorin (2005) pensa no dispositivo como o deflagrador de um processo narrativo, como um jogo ou estratégia que gera acontecimento no mundo e, por conseguinte, na imagem.

O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos. O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio. (MIGLIORIN, 2005, p. 3)

Mesmo que não concorde com o uso de Dubois (2004), o dispositivo de criação é também por Migliorin (2005) pensado em termos de instrumentos (as regras para o jogo narrativo, o uso de ‘novas’ tecnologias de imagem e do audiovisual) e de funcionamento (o deslocamento da direção do autor na narrativa, a abertura da condução narrativa aos participantes dela, a

---

1. O termo ‘novas’ associado às tecnologias de imagem vem entre aspas em virtude de ser esse o termo utilizado pelo autor e com recorrência na área da Comunicação, como em Grupos de Trabalho em Congressos e em Disciplinas Curriculares. Neste mesmo texto de Dubois (2004) há uma crítica à retórica do novo popularmente difundido como superior ao velho em relação às tecnologias da imagem. Crítica essa que se compreendida nos faz repensar o uso do ‘novo’ quando tratamos de tecnologias da imagem.

definição do processo pelo tempo ou espaço, a supremacia do processo em detrimento do resultado, a imprevisibilidade do resultado dada a abertura do jogo narrativo aos agentes).

A fim de repensar a relação entre aquele que filma e aquele que é filmado, a construção das suas *mise-en-scènes* (pois ambos a constroem), e a distância entre a câmera e aqueles que ela filma, Comolli (2008, p. 54) propõe o dispositivo como uma “regra do jogo”, como uma brincadeira “muito simples” que tenta “acolher a polimorfia dos acontecimentos e sua alma aleatória”.

Considerando que o autor é também um realizador e um professor, sua provocação consiste em questionar alguns procedimentos, distâncias e lugares cristalizados na produção audiovisual ficcional e televisiva. O autor assim o faz por meio de repensar a relação entre quem filma e é filmado, ou seja, ele procura enfatizar a relação e a simplicidade dela em detrimento de um procedimento padrão do fazer audiovisual. Assim, ao se referenciar ao dispositivo comenta que se trata de

organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de ‘guiar’, mas de seguir. (COMOLLI, 2008, p. 54)

O jogo cartográfico proposto como metodologia pela Garapa se configurou em um dispositivo que gerou a narrativa documental, isto é, como o deflagrador de um acontecimento, iniciado nas interações via redes virtuais e encerrado dentro das oficinas presenciais. Desse modo, o tempo do dispositivo foi demarcado pela duração do projeto entre estes dois espaços: as redes virtuais e as oficinas presenciais.

Os diversos percursos vivenciados pelos participantes são o acontecimento deflagrado. Inicialmente, eles percorreram suas cidades para cumprir a segunda tarefa<sup>2</sup> do projeto, proposta no Tumblr e discutida no Facebook: eles tinham que escolher um ponto fixo aleatório para elaborar uma paisagem visual e ao publicá-la no grupo, tinham que inserir o endereço completo deste ponto. Quando escolheram este ponto, eles não sabiam que ele seria uma correspondência com o ponto A, que o Google Maps<sup>3</sup> define para cada capital.

Visto que cada capital contava supostamente com doze participantes das oficinas presenciais, o mapa desta cidade teria até doze correspondências com o ponto A. No site oficial do projeto, na página intitulada Correspondências e Deriva, o dispositivo foi explicado,

Durante as semanas que antecederam as oficinas práticas, os participantes foram estimulados a produzir e publicar vídeos de curta duração (aproximadamente um minuto) que apresentassem uma breve paisagem visual de suas cidades, como uma espécie de fotografia em movimento. Foram publicados 38 vídeos no Tumblr do projeto, que também serviu de plataforma para a apresentação e discussão de referências. Em seguida, cada cidade teve um mapa de sua mancha urbana impresso, em alta definição e a partir de escalas idênticas, em papel vegetal, e cada vídeo publicado pelos participantes foi então georreferenciado no mapa impresso correspondente. Durante as oficinas práticas, o primeiro exercício proposto aos participantes era sobrepor o mapa de sua respectiva cidade aos demais – a transparência do papel vegetal e o georreferenciamento ‘feito à mão’ fizeram com que os pontos demarcados em um mapa (as paisagens visuais) pudessem ser transpostos para outro, criando assim um ponto de partida para a elaboração das correspondências. (FEHLAUER, 2013c)

Estas duas origens de correspondências, feitas no mapa em papel vegetal, geraram diversos percursos, dentre os quais quatro foram eleitos pelos membros dos coletivos para serem percorridos. Após o citado georreferenciamento feito à mão, um segundo nível de correspondências ocorreu: o mapa em papel vegetal da cidade onde a oficina estava sendo realizada. Por exemplo, o mapa de Goiânia ficava sobre os demais com os quais ele iria se corresponder. Assim os pontos georreferenciados nas outras cidades eram também georreferenciados neste mapa, tendo cada capital uma cor diferente.

As distâncias de uma capital e outra que estes pontos refletem por meio das correspondências foram discutidas nestes encontros. Também as condições (e falta delas) de deslocamento entre estas distâncias foram discutidas em correspondência. Por exemplo, “Como é que eu faço pra ir de Goiânia pra Fortaleza?” foi a primeira pergunta feita aos transeuntes de Goiânia que estivessem dentro de um dos trajetos percorridos, durante a captação das imagens do dispositivo. De todas as respostas, a narrativa apresenta algumas correspondências numéricas, como vemos na figura abaixo, sugerindo-nos que elas emergiram do acontecimento, do diálogo com os entrevistados engendrado na feitura do percurso.

Intitulado Goiânia // Fortaleza (lê-se Goiânia em correspondência com Fortaleza), o trecho percorrido para essa narrativa resulta de um ponto de São Paulo (próximo ao ponto A do Google Maps, em Goiânia foi localizado na Avenida Anhanguera, vide figura 5) e de um ponto de Fortaleza (chamado ponto B, em Goiânia localizado no Terminal Rodoviário da capital, vide figura 6).

---

2. Tratamos resumidamente da paisagem visual no item anterior.

3. Geralmente o Google Maps define o ponto A, no Setor Central da cidade, em um ponto aleatório. A plataforma Google Maps apresenta como proposta disponibilizar mapas interativos de modo que ao clicar nos mesmos os seus usuários em microcomputadores ou dispositivos portáteis obtenham informações sobre como chegar ao destino desejado e locais relacionados a ele. Google Maps. Disponível em: <https://www.google.com.br/maps/about/explore/>. Acesso em: 04.mai.2014.

Figura 3: Frame (quadro) retirado do micro-documentário *Goiânia // Fortaleza* (Autoria coletiva, 2013)



Figura 4: Frame que indica o início do percurso, o ponto A, situado na Avenida Anhanguera, Goiânia (Autoria coletiva, 2013)

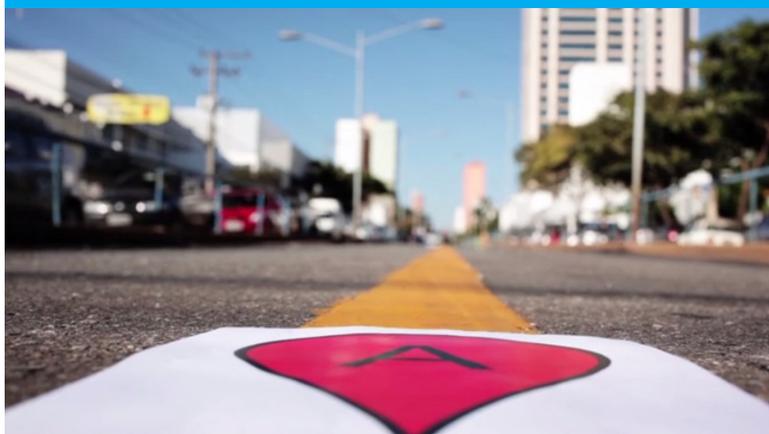
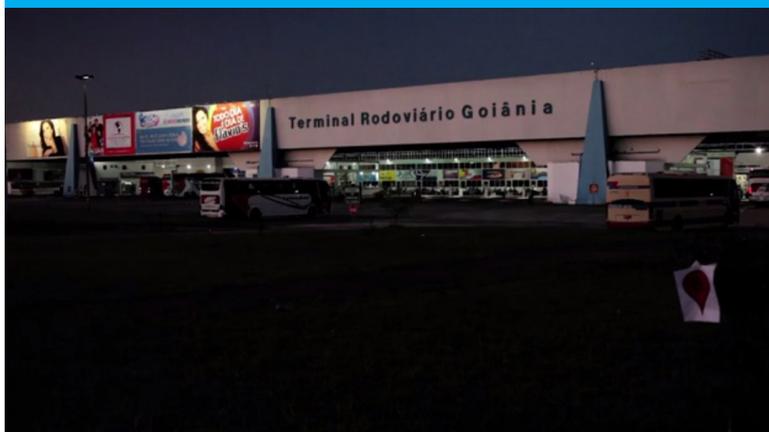


Figura 5: Frame que indica o final do percurso por meio do ponto B, no canto inferior direito (Autoria coletiva, 2013)



Além dessa primeira correspondência entre Goiânia e Fortaleza, materializada nas respostas dos entrevistados ao longo do microdocumentário e também no mapa dos meios de transporte, distâncias e custos da figura 3, temos uma segunda correspondência que é sobre o percurso feito entre o ponto A e B, dentro de Goiânia. A narrativa do microdocumentário nos sugere que este percurso foi feito a pé porque o primeiro entrevistado que aparece em cena afirmou não ter outro meio de transporte além do táxi para fazê-lo. Isto é, nos é sugerido que o dispositivo narrativo, que aqui é o acontecimento deste percurso do ponto A ao B, não tinha regras pré-fixadas quanto aos meios de realizá-lo e que estes meios emergiram do próprio percurso. Assim, o acontecimento seria caracterizado como uma deriva aos moldes das derivas dos situacionistas. Jacques (2003, p. 3) afirma que os situacionistas

anunciavam algumas idéias, práticas e procedimentos que depois formaram a base de todo o pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a idéia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a 'construção de situações'. [...] a experiência psicogeográfica estava diretamente ligada à prática da deriva, [...] uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos

considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à idéia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos’.

Apesar da referência as derivas situacionistas, temos a partir de depoimento de um dos participantes do coletivo Goiânia que,

a gente usou, por exemplo, do ponto A daqui de Goiânia era no cruzamento da República do Líbano com a Anhanguera, aí a gente foi de lá até a rodoviária a pé, por exemplo, porque era mais próximo. Aí nesse trajeto a gente, antes de sair elaborava o que ia ser abordado, “oh, pode ser abordado tal coisa”, por exemplo, no trajeto da rodoviária até o... do ponto A até a rodoviária, na Tocantins era o antigo Aeroporto, era a antiga pista do Aeroporto, tinha a Praça do Avião que era o antigo Aeroporto, a gente levantava temas ligada à mobilidade nesse trajeto antes de sair pra gente ter um norte, sabe? (MARIANO, 2013)

Assim, fica-nos a dúvida se o dispositivo narrativo definiu os meios de deslocamento para realizar o percurso de A a B ou se esses meios emergiram do próprio percurso, como nos sugere a narrativa. Considerando com Migliorin (2005) que o dispositivo narrativo apresenta duas linhas complementares, uma de controle e outra de abertura, nesta perspectiva do acontecimento, parece-nos que a narrativa nos sugere uma abertura ao percurso, mas que o dispositivo já o tinha definido como controle.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os coletivos constituídos dentro do Correspondências apontam para a mesma característica organizacional da Garapa. E além das oficinas servirem de pretexto para o encontro, caracterizando-se muito mais como um grupo de trabalho do que como espaço de aprendizagem tradicional, elas traduzem ainda uma organização de certo modo adisciplinar e caótica, sem o desígnio de funções específicas ou papéis determinados para cada participante.

Por isso, para Fehlauer (2013a), “na hora de produzir e montar os grupos de produção mesmo não existia necessariamente uma função” afinal “gente tenta fazer com que o grupo trabalhe de forma horizontal também e crie a partir desse encontro, né? Um encontro com pessoas de várias áreas diferentes e que cada um tem alguma coisa a contribuir”.

Considerando o dispositivo como uma estratégia da narrativa em arte contemporânea e no documentário independente no Brasil, neste projeto a correspondência entre as capitais se abre ao acontecimento e à experiência oriunda dele. Assim na narrativa desses percursos há um interesse por imagens que correspondam aos conteúdos das falas captadas, por isso, há a correspondência das imagens com os textos das entrevistas.

Nota-se abertura do dispositivo ao imprevisto e, simultaneamente, o seu controle definiu o tempo e a duração. Por isso, temos que as imagens surgem dos textos, dos diálogos travados entre os artistas e as pessoas que, abordadas nas ruas durante o percurso, concordaram em se relacionar com dispositivo.

Assim, as imagens surgem dos diálogos dado o formato de entrevista definido para a relação com o acontecimento, ou seja, o percurso é apresentado pelas falas as quais também o conduz visualmente. Um exemplo disso está já nas cenas iniciais: após a primeira fala, a do jornalista, que afirma ter apenas táxi para o destino do coletivo, os seus membros aparecem andando a pé. Por isso, o coletivo foi do ponto A ao B a pé. Em outras palavras, o coletivo estava à deriva e adotou a mobilidade entre os pontos indicada pelos transeuntes, sem muitas pré-definições.

Ainda nesta perspectiva, temos que o tempo do percurso foi de um dia, pois o ponto A filmado no início da manhã e o ponto B, ao entardecer, como pode ser visto nas figuras 4 e 5. Essa duração do tempo confirma o deslocamento a pé, pois mesmo que a distância não seja tão grande, em termos reais, na narrativa compreendemos que o percurso durou um dia. Isto é, a imagem corroborou o argumento do jornalista, que, em outras palavras, criticou a falta de meios de transporte para o percurso, sugerindo que se consumiu um dia para cumpri-lo.

Mesmo que as falas conduzam o percurso, diversas imagens não diretamente ligadas a elas expressaram o olhar do coletivo sobre o acontecimento. Durante o percurso vemos motos no trânsito, motos à venda, carros no trânsito, carros à venda, a faixa de pedestre invadida por carros durante a travessia, engarrafamentos. Estes assuntos visualmente abordados não aparecem nas falas, apenas nas imagens.

Notamos finalmente que os processos de aprender ocorreram por meio das trocas e interações entre todos os participantes, não apenas unilateralmente dos membros da Garapa para os participantes do Correspondências. Estes processos formaram uma primeira camada que esteve presente em todo o projeto, do início ao fim do mesmo. Observamos que uma segunda camada também esteve presente durante todo o projeto: a noção de coletivo como grupo de trabalho, o desejo de que todos ali estivessem em horizontalidade de relações e se reunissem para realizar um documentário.

Observamos ainda uma terceira camada constituída: dado que o objetivo principal foi a realização documentária, o modo de fazer, as regras do jogo tomaram a frente do processo, tornando-se mais visíveis, chamando para si a força do projeto artístico. Por isso, a sua alteração de foco no gênero fílmico documentário no início para uma ênfase no jogo cartográfico – dispositivo – durante o processo.

As três camadas estiveram a todo tempo de duração do projeto presentes. Observamos, contudo, que em planos distintos de visualização e ênfase durante o processo. A camada do aprendizado se deu por meio de trocas e interações poliformes, assistemáticas e multivocais. Foi uma camada percebida indiretamente e submetida às duas outras. Por isso, observamos na própria discussão aqui proposta poucos elementos desta aprendizagem. Já as duas outras camadas estiveram em primeiro plano, pois ao percebermos as oficinas como espaços do encontro para a realização audiovisual, tanto essa realização quanto seu o dispositivo ressaltam, tornam-se o centro das atenções.

Foi assim que o jogo cartográfico sobrepôs o gênero documentário durante o processo, processo este que determinou os resultados. Uma vez que o dispositivo era aberto às interferências dos participantes das oficinas de cada capital, tornou-se inviável a edição de um documentário único. Por isso, argumentamos que o processo de experimentação do dispositivo foi o determinante para a noção de narrativas fragmentárias, isto é, foi a observação ao processo que possibilitou um documentário se transformar em vinte microdocumentários sem uma relação narrativa linear entre eles.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, 374 p.
- CRUSCO, Sérgio. A vida em um coletivo. **Maire Claire**, São Paulo, n. 273, p. 94-104, dez.2013.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 323 p.
- FEHLAUER, Paulo. **Entrevista concedida a Lara Lima Satler**. São Paulo. 11.dez.2013a.
- FEHLAUER, Paulo. **Correspondências: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco, São Paulo**. Mar. 2013b Disponível em: [http://garapa.org/lab/wp-content/uploads/2013/01/correspondencias\\_programa.pdf](http://garapa.org/lab/wp-content/uploads/2013/01/correspondencias_programa.pdf). Acesso em: 22.out.2013b.
- FEHLAUER, Paulo. **Correspondência e deriva**. Mar. 2013c. Disponível em: <http://www.garapa.org/correspondencias/#correspondencia-e-deriva>. Acesso em: 22.nov.2013c.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Coletivos**. (Artigo publicado em 10.set.2013). Disponível em: <http://www.heloisabuarquede-hollanda.com.br/coletivos/>. Acesso em: 06.jan.2014.
- JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em: 02.mar.2014.
- MARIANO, L. S. **Entrevista concedida a Lara Lima Satler**. Goiânia. 12.nov.2013.
- MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. **Revista Acadêmica de Cinema Digitagrama**, Rio de Janeiro, n. 3, jan-jun 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 04.jan.2014.
- STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Orgs.). **Collectism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007, 312 p.

## CURRÍCULO

### Lara Lima Satler

Doutorado em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV /UFG), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG), 2016. Professora-pesquisadora na Universidade Federal de Goiás (UFG). Organizadora do livro *Imagens, Olhares, Narrativas* (2016) e autora de *Diários de aula como deflagrador de uma pesquisa com experimentações audiovisuais* (2016), *O método cooperação dos Amigos do Cinema* (2016).

### Alice Fátima Martins

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Pós-Doutorado no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ (2010), com o projeto de pesquisa *Catadores de Sucata da Indústria Cultural*. O resultado da pesquisa foi publicado, em 2013: *Catadores de Sucata da Indústria Cultural*, pela FUNAPE/Editora da UFG. É professora na Faculdade de Artes Visuais da UFG. Atua no curso de Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual.