

O MUNDO INTERMEDIA NA PANDEMIA - VIDEO COMO ESPAÇO

THE INTERMEDIATE WORLD IN THE PANDEMIC ERA - VIDEO AS SPACE

Patricia Moran

ECA/USP-Brasil

Resumo

O cotidiano calcado em “certezas” sobre o dia seguinte se esvaiu durante a pandemia. Experimentou-se o mundo como acontecimento. Quando seria possível voltar às ruas? E a cura para a doença, tardaria? Em meio à indagações, o espaço doméstico se remodelava. Acolheu o trabalho, o estudo, a criação e eventos de arte e cultura. A arte é da ordem do coletivo, se realiza no espaço público. Encontros de grupos permaneceram vetados para se evitar o contágio pelo vírus. Para continuarem a existir, as artes se adaptaram, ganharam a forma final de vídeo. A presença física foi substituída pela telepresença. O deslocamento em direção ao audiovisual viabilizou um canal a arte. Campos como o teatro e a dança, por exemplo, precisaram se reinventar. O espaço público invadiu o doméstico. Este ensaio parte de material organizado no site Inquietações Audiovisuais na Pandemia - <https://iap.eca.usp.br/> - que reúne a produção audiovisual brasileira criada e exibida durante a pandemia. O foco do artigo é a adaptação criativa ao espaço privado e sua utilização como linguagem nos vídeos relacionados a distintos campos do fazer artístico. Ainda se pode pensar em campos quando a arte migra para redes e é exibida na rede? As imagens e sons ganharam novo estatuto ao viabilizar encontros à distância. Por outro lado, o espaço doméstico se modificou ao ser ocupado pelo público, a possibilidade de partilha poética e social passou a ser intermedia e da ordem da distância.

Palavras-chave: telepresença, intermedia, pandemia, espaço.

Abstract

The daily life built upon “certainties” about the next day vanished during pandemic. The world was experienced as a happening. When would it be possible to return to the streets? Would a cure for the disease take too long? Amid these uncertainties, domestic space was reshaped. It became a place for work, study, creation, and art

and cultural events. Art is collective and realized in public spaces. *Group gatherings remained prohibited to prevent viral transmission*. To survive, the arts adapted, taking on the final form of video. Physical presence was replaced by telepresence. The shift toward audiovisual media opened a new channel for art. Fields like theater and dance, for instance, had to reinvent themselves. Public space invaded the domestic sphere. This essay draws from material gathered on the website *Audiovisual Inquiries During the Pandemic* (<https://iap.eca.usp.br/>), which compiles Brazilian audiovisual works created and exhibited during the pandemic. The article focuses on creative adaptations to private space and its use as a language in videos spanning different artistic fields. Can we still speak of distinct fields when art migrates to networks and is displayed online? Images and sounds gained a new status by enabling remote encounters. Conversely, domestic space transformed as it was occupied by the public—poetic and social sharing became intermediary, governed by distance.

Keywords: telepresence, intermedia, pandemic, space.

INTRODUÇÃO

A pandemia foi um acontecimento¹ global com singulares respostas políticas e sociais. Certezas de toda ordem permaneceram suspensas. As metrópoles conheceram o silêncio, a experiência no espaço público passou a ser regulada de forma a se impedir o encontro entre as pessoas. Um ser humano poderia infectar o outro. Certezas mínimas sobre o dia seguinte esmaeceram. A duração do isolamento social era desconhecida. O surgimento de vacina ou remédio tardaria? Trabalho e educação sem sair de casa foram reinventados. A sucessão automática dos eventos da vida se suspendeu. O presente se impôs. Experimentou-se um acontecimento, um evento não enunciável à época. O acontecimento é da ordem da linguagem, impõem-se uma situação sem expressão verbal possível. Os corpos sentiam o momento, a linguagem não verbal ainda não conseguia comunicar os fatos, repetia “espantos”. Na era da informação, faltaram dados para se conhecer e dominar o evento em curso. Como a maior parte das trocas sociais passaram a se dar online, decidimos criar o site *Inquietações Audiovisuais*

1 A noção de acontecimento acima parte de tradição francesa, citada aqui a partir de Gilles Deleuze, em *O vocabulário de Deleuze*. François Zourabichvili nos oferece um mapa sobre a noção em Deleuze. Uma acepção que nos auxilia a pensar nosso objeto é: “o acontecimento encarna em um estado de coisas (...) há por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que se esquia todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas.” (Zourabichvili, pg15). Ou seja, o acontecimento é o “estado zero”, quando antes e depois permanecem tencionados em intensivo agora.

na *Pandemia*² - IAP, voltado à trabalhos artísticos audiovisuais com experimentações de linguagem. Este artigo apresentará o recorte conceitual norteador do site, e discutirá alguns dos trabalhos. Há duas indagações percorrendo o todo. É necessário se pensar a linguagem do vídeo quando toda a produção passa por uma câmera e por um microfone. O que foi o vídeo naquelas condições? Nos aproximamos de algumas definições tendo por suporte conceitual teorias sobre o cruzamento e o acoplamento de mídias, principalmente a intermedia, e propomos um recorte num primeiro esforço para contribuir com o estado da arte na época. Outra linha de força perseguida é uma visão panorâmica de como o espaço foi ocupado e repensado nos, e pelos vídeos. Muitos refletiam a situação vivida, e a separação entre o doméstico e o trabalho, o público e o privado, a peste causava espanto.

INQUIETAÇÕES AUDIOVISUAIS NA PANDEMIA – O SITE

O processo de pesquisa e indexação partiu de eventos conhecidos à época pelas pesquisadoras, sendo ampliado com coletas de dados *online* e contatos pessoais com realizadores. Na indexação dos vídeos emergiram questões de ordem epistemológica. Estas se impuseram ao processo quando começaram a ser definidas as TAGs³ para os vídeos. Elas cabiam facilmente em mais de um campo da arte. Diante volume de trabalhos realizados, e da impossibilidade de se dar conta do amplo leque de áreas de realização – teatro, audiovisual, dança, literatura, eventos artísticos online como shows, etc – optou-se pela experimentação e trabalhos que consideraram o vídeo como forma expressiva. Evitaram-se obras com frágil conexão com o vídeo, apesar de transmitidas por ele. Foram excluídas, por exemplo, peças de teatro que utilizavam o vídeo apenas para se cortar de uma cena para outra, ou mesmo câmeras fixas sem investimento na linguagem. O mesmo se deu com shows que adotaram uma estrutura de transmissão já consolidada em TVs, sem qualquer investimento no meio de captação ou exibição. Em tese, todos os trabalhos da época são vídeo⁴, afinal, a captação e transmissão partem de áudio e de imagem como sinal. Havia uma presença mediada por tecnologias de realização e difusão audiovisual. Assim, o levantamento inicial recaiu sobre sites com experimentação do formato vídeo e em realizadores avulsos.

Se os trabalhos partiram da mescla de campos da arte distintos, e foram apresentados online, há um cruzamento de recursos expressivos entre mais um campo de criação, logo,

2 <https://iap.eca.usp.br/>

3 <https://iap.eca.usp.br/tags.php>

4 Há consolidado repertório sobre o que vem a ser o vídeo. Em português destacamos: MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2ª ed. SP: brasiliense, 1990. e DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. SP: Cosac Naify, 2004. O panorama oferecido pelo autores descreve e mostra o que vem a ser o vídeo.

eles são intermedia. Na intermedia⁵ uma mídia procura emular a outra como poética. O pesquisador Dieter Daniels propõe uma arqueologia da mídia arte com diagnóstico sobre alguns marcos do estado da arte. Em artigo para o festival Transmediale⁶ aponta os anos 70 como uma fase heróica marcada pela intermedialidade. Naquela época, à “mixed-midia” - também conhecida como multimídia - somou-se a intermedia, que condensa esteticamente recursos expressivos de mais de um mídia. Para ficar em um exemplo presente no site⁷ IAP, trazemos a experiências do Festival de Glitch Art que ilustram de forma direta - excessivamente direta - a vocação intermedia das obras. As imagens corrompidas se apresentam principalmente como tempos e ritmos, tempos gerando forças intensivas ou ralentadas, tempos sem vínculo com texto ou situação narrativa, sem qualquer outro compromisso poético que construir intensidades. Na sucessão destes blocos audiovisuais, há o acúmulo de distintas experiências de duração, do desenrolar do tempo experimentado como tempo. Não se passa apenas pelo tempo, se vê o tempo passar. A Glitch Art aproxima-se da música, executa uma alternância de estados ao longo do tempo. Ao se nomear os vídeos a partir de TAGs, fica explicitado o cruzamentos de artes.

O quadro proposto por Daniels aponta a incorporação da técnica pela poética e mudanças em criações artísticas suscitadas por movimentos sociais e técnicos. Trazemos esta marcação temporal, pois a pandemia foi um momento de intensa pesquisa técnica por parte das corporações e por realizadores. Sites foram desenvolvidos, aplicativos para transmissão online aprimorados e a intermedia em muito se beneficia desta movimentação. O universo da música visual é pródigo de exemplos, foi marcado desde o final do século XIX por experimentos voltados às pesquisas sobre correspondências entre imagem e som. A imagem do som e o som da imagem era perseguido. Eventos como o Festival Música Estranha, criou seu aplicativo de transmissão.

Em Daniels, há produtivo esforço de sistematização das acomodações e respostas da arte aos desafios impostos por épocas de mudanças sociais e técnicas velozes. O final dos anos 80 é apontado como marco do “interesse de se conectar a teoria da arte e

5 Há vasto repertório crítico sobre intermedia e intermedialidade, para uma primeira aproximação. Marcus Bastos e Patricia Moran, *Audiovisual ao vivo. Tendências e conceitos*. SP: Intermeios, 2020. (pg. 75/91) apresentam-se autores e concepções de multimídia, mixed-media e intermídia. Irina O. Rajewsky – Intermedialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: Diniz, Thaís Flores Nogueira (org.) *Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. MG: UFMG, 2012.

6 Festival de arte sediado em Berlim, que desde sua criação em 1998 privilegia debates de balanço sobre o momento das tecnologias em vigor, notadamente a digital, e suas relações com a sociedade. <https://transmediale.de/en/history>.

7 <https://iap.eca.usp.br/evento.php?id=22>.

da média⁸” (Daniels, 2006, 54) através de pesquisas e festivais que estabelecem uma comunidade internacional, uma espécie de “global village”. As redes consolidaram o aspecto global, mas a cultura de cada país é ainda um atrativo, e comunidades criativas ainda se organizam segundo interesses locais. O termo pós-digital foi introduzido por Kim Cascone em artigo com epígrafe de Nicholas Negroponte⁹ datada de 1998, que sentencia o fim da revolução digital. A pervasividade do digital enfraqueceu o sentido de mudança. O mundo passa a ser digital, e essa forma tecnológica se imiscui na sociedade. As mudanças no ambiente midiático e no cotidiano são tamanhas, que o mundo é digital, logo, o digital perdeu o posto de valor distintivo. A afirmação de Cascone parte da Glitch Music e sua exploração do ruído. A situação experimentada por realizadores durante a pandemia é exemplo acabado do pós-digital.

INQUIETAÇÕES AUDIOVISUAIS NA PANDEMIA - INTERMEDIA

A residência artística Pink Umbrella¹⁰ selecionou em sua curadoria uma série de trabalhos que podemos considerar intermedia. O som sem letra, se faz representação no corpo da cantora de ópera. O canto abre mão da voz. Há performances cuja forma é o encontro entre recursos expressivos e não a ocupação canônica de uma arte. A residência iniciou-se em junho de 2020, permanecendo sete meses em cartaz com apresentações semanais de duplas compostas por artistas residentes em diferentes países, segundo definição dos artistas e curadores Mirella Brandi e Muep Etmo. O elenco de Pink Umbrella era constituído realizadores voltados à experimentação em música, dança, teatro, performance, artes visuais e audiovisual, no geral a pesquisa tecnológica também atravessava a criação dos artistas em foco. As duplas não se conheciam anteriormente, transformando o encontro para a criação em um deslocamento criativo. Novas parcerias demandam ajustes aos processos do outro.

Lucas Bambozzi e Katia Guedes partiram da voz, ou melhor, da construção de tempos e situações pela vocalização. A peça promoveu o encontro do movimento dos rostos em montagem rítmica de Bambozzi. O artista do vídeo e a musicista da opera se encontram na mescla dos dois. A peça é organizada em atos, com direito à “intermezzo”. Elevada à condição de instrumento, a voz marca o tempo, é tempo, se faz uma partitura audiovisual de intensidades. A dupla explora principalmente o seu próprio rosto, caixa que projeta a voz e que durante a pandemia se mostrava. As

8 “From the end of the 1980s, a stronger interest connecting media art and media theory became obvious.” ver a discussão pioneira de KRAUSS, Rosalind. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames e Hudson, 1999.

9 Negroponte, apud Cascone: “The digital revolution is over.” (2000,1).

10 <https://iap.eca.usp.br/evento.php?id=6>.

caras propostas lembram tipos sociais, aproximam de uma dramaturgia, com viradas no humor dos personagens e na velocidade das imagens. O tempo - a duração da imagem na tela - sugere uma condição narrativa ao construir modulações. Blocos constroem expressões e velocidades sugerindo estados de raiva, situações temáticas de alegria, de dúvida, reflexivas, de indiferença, etc. A temática em potencial, aberta e pouco codificada, faz com que a dimensão de sentido da voz seja transferida de maneira sutil, para as expressões.

„*pierSing*“¹¹ performa uma das situações vividas na pandemia, a exposição do rosto em diversas telas. Tempo e espaço suspensos, a grande maioria da população foi um “retrato”, uma imagem em movimento. O ser humano transformou-se na imagem de seu rosto, a rigor um *talking heads*, como a cultura americana nomeia os espetáculos televisivos baseados em entrevistas. O rosto¹² constitui-se neste caso uma espécie de paisagem propondo significações e prontamente delas escapando, em um movimento de produzir e retirar a familiaridade, o reconhecimento. A performance estabelece marcações explorando sonoridades, ritmos e expressões sem uma única palavra. Guedes se entregando à suspensão proposta por Bambozzi. Estes artistas investem na intersemiose dos signos criando uma música no ritmo da imagem e dos sons guturais, trabalho intermedia.

Além dos rostos, há imagens e sons pré gravados que funde tempos carregados de durações diversas. Tempo e espaço estão imbricados como imagem, a existência mediada acolhe intervenções de toda ordem. O nome da performance carrega a dor relacionada à introdução de enfeites no corpo, evoca o convívio entre o corpo e um objeto estranho, dor transformada em imagem na auto-agressão de Lucas Bambozzi, partitura da violência, sincopada cena nonsense. Ele desconfortável, pois seu rosto escapa a seu controle e produz expressões defesa, dirige-se para trás, os olhos se fecham evitando ser atingidos. Des-concerto em diálogo com uma época.

Futuro Fantasma¹³ (Ghost Future) do grupo de dança contemporânea **Cena 11** também é intermedia. Em espaços físicos distintos se sucedem as artista do corpo Aline - Natasha - Kitty e Alejandro Ahmed. A dança é coletiva, aqui o grupo se encontrará somente na tela. Está na ação, nos gestos de cada um deles e na montagem, a possibilidade de integração e de construção de movimentos coletivos. Ele é coreógrafo

11 <https://iap.eca.usp.br/obra.php?id=30>

12 Em: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “Ano Zero – Rostidade”. In: *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. 1ª reimpressão. Vol 3. SP: ed 34, 1999, pode se encontrar debate sobre o rosto e seu lugar na cultura.

13 <https://iap.eca.usp.br/obra.php?id=45>

conhecido por usar o choque físico. Aqui, os corpos dos dançarinos se chocam com o chão, com paredes, etc. A coreografia é um modo de colocar o corpo, de destacar a força e fragilidade subjetivos. A violência submetida aos corpos é amplificada pelo som da coreografia, é ação política. A violência é um tema transformado em ação pelo corpo - como Bambozzi havia feito em seu rosto – e a obra é um processo. O trabalho apresentado durante a pandemia remete ao tempo presente do Grupo Cena 11, segundo definição de Alejandro.

“É a manifestação prática do desvio de temporalidades nas quais estamos imersos como coletivos bio-culturais. **Futuro Fantasma** é o projeto que publica a materialização artística e as ferramentas temporárias e ancestrais, do modo de existir em estado de homeostase, adaptação, mistura, assimetria, coerência, incerteza e risco. **Futuro Fantasma** é movimento contínuo multidirecional a integrar ações de texto, áudio, vídeo, arquivos, temporalidades e espacialidades através dos corpos que tornam acessíveis a manifestação e o atravessamento da vida das coisas no acontecer do movimento.”¹⁴

O espetáculo é um tríptico, cada parte se diferencia por suas imagens e ações. Em paisagem fantasmagóricas, as dançarinas se jogam ao chão com a elasticidade de bonecas. Em uma lavanderia a céu aberto, funde-se um corpo humano ao de uma boneca sugerindo transmutação e mescla entre os seres. Mesclam-se os universos animado e inanimado nos olhos retorcidos das dançarinas, na negação do corpo humano quando se produz uma analogia entre uma boneca e uma das dançarinas que se contorce, uma sucede à outra por fusão. A montagem promove o congelamento das figuras, a mescla, a mudança de estado pela velocidade. Em outra cena no interior de uma residência, um corpo nu com um tapa seio desce uma escada se arrastando. Pára em alguns momentos com espasmos da velocidade maquínica possibilitada pela edição do vídeo. Esta é a única situação que adota o plongée como ponto de vista.

O Cena 11 e Alejandro Ahmed são artistas da presença, filmaram principalmente tomando o ponto de vista frontal, conferindo à cena um lugar privilegiado em um palco italiano. Os enquadramentos se modificam, há planos de conjunto, primeiros planos e *closes*, quase todos em posição frontal. Mas se nos palcos os cenários tradicionalmente emulam espaços sociais, em **Futuro Fantasma** o espaço doméstico de uma escada, por exemplo, e um terraço se somam a um palco. O estatuto de ambos é o mesmo, transformaram-se em *locus* para o desenvolvimento da distopia da peça. A tela é atravessada por desenhos e frases em certas ocasiões, recursos explorados pelo cinema e principalmente pela arte do vídeo. Os textos compõe o vídeo através de estratégias como o comentário das imagens e sua inscrição em universo fantástico,

14 https://www.youtube.com/watch?v=T0o6SB3W_HA

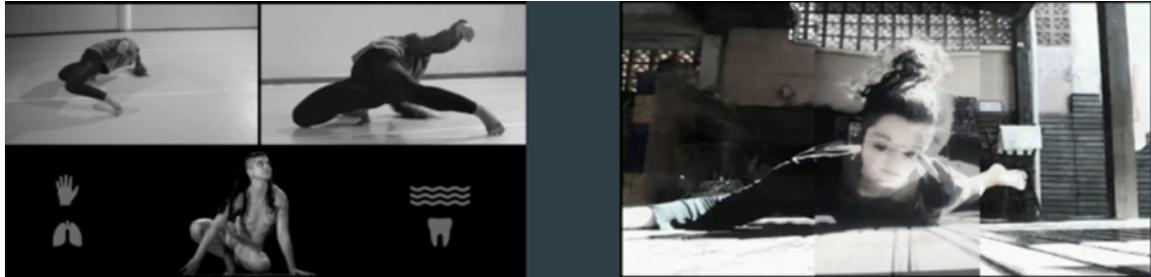
em outras ocasiões relacionam-se diretamente ao visto, e ao comentar a cena propõe universos *nonsense*. A estrutura do vídeo e os corpos agônicos são uma performance corporal que afirma estranhamento, que produz choques. A força performática do movimento e a subjetivação de intensidades da violência aproximam os corpos de temporalidades estanques, da intervenção performática como arte. Enfim, a imagem mediada produz movimentos corporais agônicos de corpos muito bem preparados tecnicamente, e a temporalização do todo constroi pequenos espaços de tensão, sugerindo sucessão e narratividade. Assim se enreda a coreografia.

O vídeo exibido em **Pink Umbrella** ainda é uma arte do corpo? Também. A violência a que os corpos se submetem impede o espectador de esquecer a presença da carne. Fratura e dor existem potencialmente nos atos das dançarinas-performers. A sucessão de cenas, os textos, a performance dos corpos e rostos ainda partem do corpo, sua presença se impõe como matéria, apesar da mediação. À fragilidade da carne humana, soma-se a força do sobrenatural das vozes, dos olhos, da transmutação no universo fantasmagórico conectado à concretude de um corpo frágil.

O jogo com o tempo atravessa „*pierSing*“ e *Futuro Fantasma*. Desmedido - ou medido sem sentido em enunciação, sem enredo actancial, sem espaço referencial - o tempo se perde como marcador de passagens, ele é algo em si. Ganha concretude para além dos eventos e quem sabe, até do homem. O espaço é ocupado pelo tempo, perde a dimensão da fisicalidade e ganha a existência do uso pelo tempo, uma vez que não chega a se constituir como referência. *Prelúdio nº 1* em „*pierSing*“ e os sete movimentos da peça, apresenta ruas vazias de presença humana física, o *homo sapiens* está em índices de sua passagem na terra como grafites. A gravação de um parto em uma banheira em um cômodo recupera a vida de outro tempo, a qualidade da imagem denuncia a passagem dos anos, a tecnologia então usada. Anula-se a relação vivida em termos do espaço familiar. O mundo perde o espaço referencial. Tudo se dá aqui. Tudo acontece agora. O tempo é da experiência estética e o espaço a ela sujeito nestas obras intemedia.

As mídias imprimem outro tempo à vida doméstica e em grupo, desaparece o espaço percorrido, o intervalo. Se o “regime temporal da *domus* é o ritmo ou a rima” (LYOTARD, 191) e “a linguagem doméstica obedece ao ritmo” (LYOTARD, 191) ao imprimir em seu espaço gerações, estações e afazeres, este se confundiu ainda mais com o espaço público. Lyotard minimiza o *domus* como espaço do segredo, pois “a megalópole não sabe que o segredo é segredo de nada” (LYOTARD, 200), espaço e tempo tem outra medida. Esta é da estimulação para conquistar o público, mas durante a pandemia nós fomos vídeo, como temos dito, o ritmo da mídia

experimentado à exaustão, era hegemônico. A maioria das pessoas conhecidas durante aquele período pareciam estranhas, o rosto em uma tela pouco expressa a alteridade. O contato é com uma versão econômica do outro, uma pessoa sem corpo, sem intervalo, uma relação funcional.



PRESENÇA E TELEPRESENÇA: ESPAÇO DOMÉSTICO

A telepresença é claro exemplo da transformação de toda uma sociedade em vídeo, de reinvenção do espaço. Os interlocutores são planos; o tamanho do outro é desconhecido. O vídeo representa o mundo a partir de suas dimensão e não de uma escala humana, o que impede o corpo de se expressar através de sua forma e ritmo. A telepresença supõe conexões em tempo real mediadas pela rede, “envolve a transmissão eletrônica de imagens de vídeo, a construção da representação acontece instantaneamente”¹⁵ (Manovich, 2000, 166). Como a TV, a telepresença se dá como tempo presente, tudo acontece aqui, tudo acontece agora.

15 because telepresence involves electronic transmission of video images, the construction of representations takes place instantaneously

O espaço da telepresença é imaginado. A imagem em presença permite encontro, a partilha de experiências pelo “ser” da imagem, transmitido em pequena tela, lhe falta o tátil. As performances audiovisuais levadas ao público em amplos espaços e com diversas telas são exemplo de evento que se reinventou. Transmissões multimídia e pós-mídia foram apresentadas pelo grupo Craca¹⁶ e o projeto HOL de Henrique Roscoe presentes em nosso site, são exemplares desta situação.



Craca é o nome do projeto do artista visual e músico **Felipe Julian, que apresentou AVXLAB – PARTY¹⁷** o trabalho “Craca em Ruínas”. Craca é o nome de crustáceos marinhos, pequenas conchas que vivem presos às rochedos no mar. O evento é um show no qual presencialmente se explora o espaço com telas, para a pandemia foi desenvolvido um cenário virtual, comentado na tela. A situação da perda do espaço físico de sua condição de representação, foi tema da performance. A imagem sem materialidade física explorada como celebração a novas possibilidades e provocação sobre o desaparecimento de algo tão familiar, tão próximo. Onde aconteceu a performance? Qual o seu lugar físico?

Então isso não é um lugar
Se aquilo não é um cachimbo
Ainda assim aqui nos encontramos
Onde estamos.¹⁸

16 <https://iap.eca.usp.br/artista.php?id=6>

17 <https://avxlab.org/imaginantes2/>

18 O ponto aproximado destas colocações é 1:49. 00

O texto acima cita o pintor surrealista René Magritte e seu famoso quadro com a imagem de um cachimbo, e a frase afirmando que “isso não é um cachimbo”. Discute-se a imagem e seus limites como substituta da coisa e paradoxalmente como possibilidade de se estabelecer um espaço comum. Da representação na tela de duas dimensões, Julian cria um espaço tridimensional. O espaço visível da performance era uma imagem, não apenas uma imagem da transmissão, mas o cenário era virtual, uma surpreendente e belíssima projeção. A tela do show recebida pelo público exibia simultaneamente o cenário virtual pensado para a performance, com Julian tocando imagens e sons, e o duplo de Julian em sua casa. Idênticos movimentos, idêntica pessoa, o que muda é o espaço. O envolvimento do público que participa do show dançando contribui para se superar a distância física. Há uma conexão de outra ordem e como veremos com Felipe Catto e Teresa Cristina, através do afeto, se constrói um espaço comum, heterotopia, como definiu Michel Foucault os espaços de experiência do cinema, do teatro, de um tapete voador ou de uma cama ocupada por crianças.

As cantoras Felipe Catto e Teresa Cristina também aboliram algumas distâncias ao construir um espaço de contiguidade entre o local em que se encontravam e o público, entre o espaço doméstico e o espetáculo. A proximidade está na postura das duas. Adotaram um tom intimista nas falas, nas atitudes e construção de lugar em comum ao se voltar a um público que já lhe era familiar. Recursos das plataformas para se enviar recados também contribuem no estabelecimento de trocas, de uma partilha de afetos. Ao adotarem enunciados pessoais, sobre experiências vividas à época, Felipe Catto e Teresa Cristina estabeleceram uma situação de intimidade, borrando a mediação tecnológica. O comum às duas cantoras pode ser encontrado em na informalidade de sua postura e nos temas expostos. Tendo a pandemia como pano de fundo, Catto prioriza temas relacionados à comunidade LGBTI+ e à cultura da noite, repertório e espaço caros a ele e a seu público. Foi naquele momento que a cantora assumiu a transição, perdeu pudores sobre sua identidade e passou a viver algo anteriormente desejado. Uma frase ou outra afirmava este lugar. Teresa Cristina por sua vez, é cantora de samba respeitada por compositores e músicos da MPB consagrados. Enquanto as luzes e músicas de Catto levam a noite das festas para as apresentações ao vivo na casa de seu público, Teresa Cristina performa em sua casa a informalidade e precariedade dos bares, ela seguia cantando e falando pelas madrugadas, sem hora para terminar. Notívagos encontravam em suas falas, entrevistas e cantoria, um ponto de encontro. Suas mais de trezentas apresentações contavam com amplo público, ela se tornou

um fenômeno, com 470.000 (Silva, 2024, 34)¹⁹ seguidores no Instagram.

Catto se dirigia o seu público e cultura fulgurante da noite, Teresa Cristina mergulhou nas tradições afro-brasileiras, levando outra cultura da noite e convidados ilustres como Caetano Veloso. O repertório da música popular de ambas as cantoras já atraía a atenção do público em geral. O espaço doméstico desapareceu. O ritmo de gerações – como coloca Lyotard – aponta para o futuro, ali se construíram memórias de um tempo intensivo, um tempo condensado, um tempo que para manter alguma esperança, precisou abolir o futuro. Uma paradoxo concentrar a esperança no presente, mas neste caso estava embalado por uma partilha de experiências em um presente que transformou a intimidade em lugar de heterotopia.

ACOCORÉ NA PANDEMIA – A REDE COMO TEMA

O grupo de pesquisadores ACOCORÉ (Arte, COletivos, COnexões e Redes) da UFRJ, vinculado ao grupo das artistas Bia Medeiros, Juliana Cerqueira, entre outras, fez da performance e da arte seu objeto. Em sucessivas e disruptivas performances, colocaram-se como militantes da rede, visavam:

questionar o uso das redes de computadores como espaços de comunicação prioritário em tempos de pandemia. O trabalho busca realizar prática artística de caráter modificador da atitude submissa a que estamos sendo subjugados pelos meios de comunicação. Visa a divulgação e incentivo à criatividade para o grande público, mas também para os desenvolvedores de aplicativos de comunicação.²⁰

Em uma das performances há uma tela dividida como no aplicativo Zoom, que foi bastante utilizado durante a pandemia. Na performance **Lido como quem Late**²¹, os integrantes do grupo começam a latir, o latido (au) é acompanhado de risos do grupo sobre a situação. Se colocam como público e performers. O latido evolui para a palavra arte, ele é a afirmação da arte e simultaneamente desconstrução pela jocosa performance dos artistas, ou seja, como as performances históricas questiona o lugar da arte. Encena-se de forma escrachada a prisão dos cães em apartamentos, cada vez mais presentes na solidão das grandes cidades brasileiras. A pandemia levou os humanos a experimentar a mesma situação, nos aproximamos dos cães neste quesito. A jocosa situação tem nos risos do grupo uma desconstrução. O pequeno

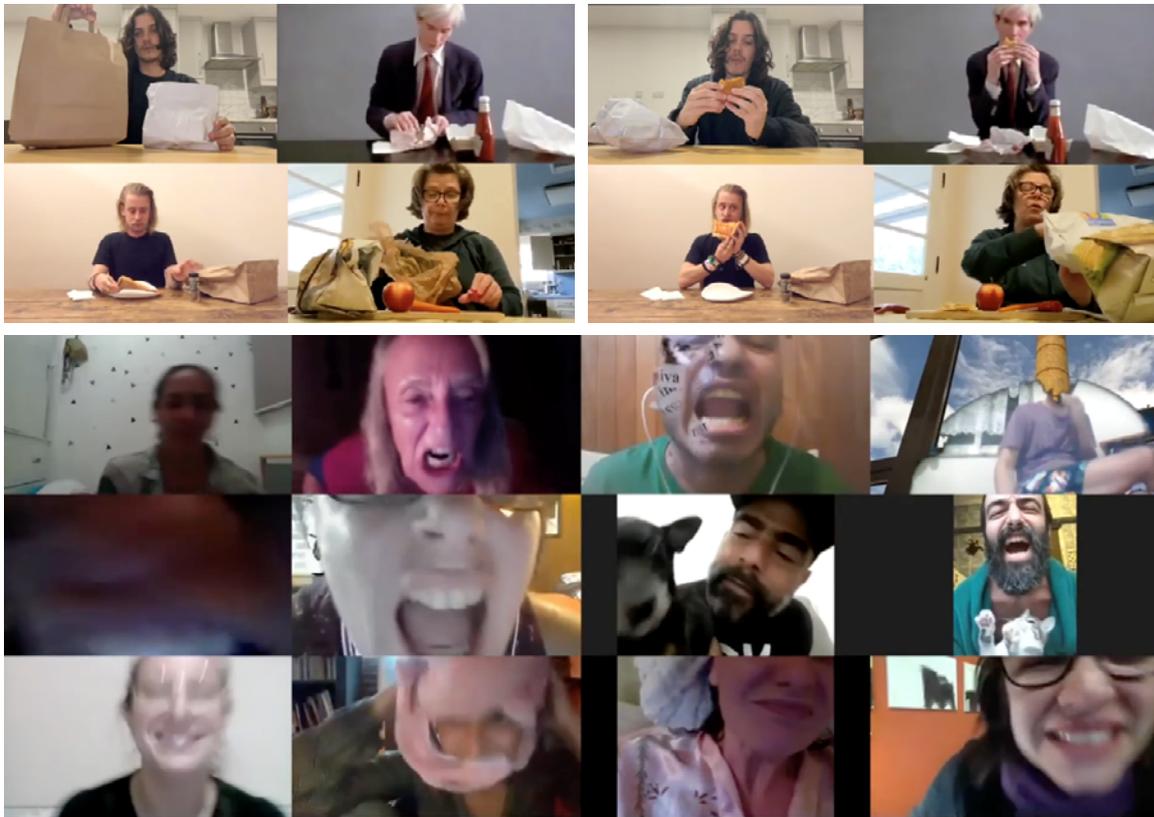
19 A dissertação citada se dedica à performance das cantoras. Pode ser encontrada em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-15072024-112543/publico/WeltonFlorentinoParanhosdaSilvaoriginalPPGMPA4925221.pdf>

20 <https://iap.eca.usp.br/evento.php?id=1>

21 https://www.youtube.com/watch?v=ii8FuaKQ0_Q

pedaço de tela - que cabe aos integrantes do grupo - coincide com a perda do espaço social então experimentado. O coletivo ACOCORÉ leva para as telas a experiência da performance, calcada no improviso e na desconstrução de rituais beletrista, adaptando sua tradicional desconstrução ao espaço da rede, aqui um lugar de catarse.

Outro trabalho do ACOCORÉ se desenrola em tom menor, não menos crítico. Em *Reperformance*²², recuperam uma performance do mago da arte pop Andy Warhol que come um sanduíche em tempo real. Sem corte, ele utiliza pouco mais de três minutos para comer. A tela está dividida em quatro, nos demais três campos da tela, integrantes do grupo também comem, seguindo o tempo de Warhol e ocasionalmente repetindo seus gesto. Outra desconstrução se estabelece, a pose do artista pop e a adoção de seus gestos ritualístico em uma atividade banal de comer o sanduíche também imprime um tom desconcertante à ação. A exploração do tempo real recorrente na obra de Warhol aproxima arte e a vida de então. Poderíamos arriscar ilações relacionando a situação da performance à vivida durante a pandemia, quando muito se falou sobre comida, quando as pessoas precisaram voltar a fazer o seu alimento e nem sempre alcançava-se uma sofisticação culinária. Os integrantes do grupo são a imagem de uma situação, assim como Andy Warhol. Enquanto ele tenciona o tempo e exhibe uma ação banal do cotidiano o coletivo repete o gesto e comenta Warhol.



22 https://www.youtube.com/watch?v=8Sr_v3afH80

O espaço de ação da primeira performance é uma série de rostos com seus sorrisos, seu aparecer e desaparecer, suas dúvidas sobre continuar ou não a latir, um grito de desconstrução clamando a arte como caminho, como resposta, como espaço. Já na segunda, partilha-se com Warhol de um espaço frio – doméstico ou estúdio? - emoldurando uma ação em tempo real de uma situação que evolui para o fim do sanduíche comido pelo artista pop e integrantes do coletivo. O longo tempo de prisão experimentado na pandemia, tempo que precisou ser inventado pois perdeu seus marcadores de deslocamento social, é aqui encarnado nesta situação. O tempo é longo diante da simplicidade da ação. Apesar do diálogo com uma tradição de vanguarda da história da arte, o alcance do grupo é pequeno, é voltado a um pequeno grupo.

A potencialidade de alcance global não se realiza, assim como em trabalhos de outros grupos ou artistas a serem aqui apresentados. O alcance de público não está vinculado ao potencial de difusão do meio, a tribo sobrevive à globalização. O deslocamento físico é ainda um recurso para contatos, para se estabelecerem redes internacionais que tem em festivais e eventos de arte e acadêmicos lugar de legitimação internacional e ampliação de contatos. A presença além de trazer escalas do mundo físico rompe com a localidade.

NOTAS FINAIS

Quando faltavam palavras, quando faltou espaço público e qualquer possibilidade de se projetar o futuro imediato, a arte compareceu. Não como solução, não é seu papel, mas a raiva, a dúvida e o espanto ganharam forma. Espaços foram reinventados por experimentos que exploraram a intermedialidade. O corpo humano é um agente, atua, se desorganiza e apanha do tempo.

Ao questionar o corpo como lugar de utopia (2015, p 11), Foucault dirige-se ao espaço. Se ele aprisiona e é regulado pelo poder, inventam-se heterotopias, uma vez que “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isolam em relação ao espaço circundante” (2015, p26). Esta condição suposta nas heterotopias, permitiu um registro poético sobre a agonia de uma época. Choques, choros, risos e abolição temporária do tempo para um mergulho no espaço intensivo. Vale a pena explorar o site e as possibilidade de vidas ali presentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTOS, Marcus & MORAN, Patricia. **Audiovisual ao vivo. Tendências e conceitos.** São

Paulo: Intermeios, 2020.

CASCONE, Kim. The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music.” In: **Computer Music Journal**. December 2000

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Ano Zero – Rostidade”. In: *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. 1ª reimpressão. Vol 3. SP: ed 34, 1999

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. SP: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013.

LYOTARD, Jean François. Domus e a megalópe(191/202). In: **O inumano. Considerações sobre o tempo**. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

RAJEWKSY, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e remediação. Uma perspectiva literária sobre a intemedialidade.” In: Diniz, Thaïs Flores Nogueira (org.) *Intermedialidade e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. MG: UFMG, 2012.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2ª ed. SP: brasiliense, 1990.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge, MIT Press, 2001.

MORAN, Patricia; PARANHOS, Tom. *Afetos on-line: memória, presença e trocas em eventos na pandemia*. Revista Novos Olhares. Vol. 11. N.2/ Jul-Dez, 2022

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2004.

Site: <https://iap.eca.usp.br/> (site desenvolvido em projeto de pesquisa financiado pelo CNPq, pela Chamada CNPq/MCTI/FNDCT Nº 18/2021. O projeto se intitula: Memórias do Futuro? Inovação Midiática Multimodal.

PATRICIA MORAN

Professora Livre Docente pela ECA/USP com pós-doutorado pela Humboldt Universität Zu Berlin. Em 2020 redigiu com Marcus Bastos *Audiovisual ao vivo. Tendências e Conceitos*. Em lançou 2023 *Histórias e Técnicas de Cinemas* pela República do Livro. Pesquisa e escreve sobre performance audiovisual. Realiza o documentário Tempo Presente. lançou e coordenou a pesquisa no site <https://iap.eca.usp.br/>