

**Expansões do audiovisual:
a cidade como tela**

**Expansiones del audiovisual:
la ciudad como pantalla**

Maria Elisa Rodrigues Moreira¹

Resumo: Algumas produções artísticas contemporâneas, em especial as intervenções urbanas, são objetos que nos permitem refletir sobre o que Jacques Rancière denomina “regime estético das artes”, por configurarem-se como “aberturas” cujos sentidos só podem ser elaborados coletivamente e em consideração com o espaço em que se realizam, a cidade. Neste artigo, reflito sobre três intervenções urbanas que tem em comum a utilização de narrativas audiovisuais em sua constituição, sendo denominadas por grande parte da crítica como experiências de “audiovisual expandido” – *Cubo*, intervenção multimídia coletiva (que tem à frente o BijaRi); *Suaveciclo*, ação do VJ Suave; e *Pedra das culturas*, *videomapping* de Fernando Salis – com o intuito de compreender como essa utilização renova a própria concepção de audiovisual e possibilita distintas formas de interação entre as produções audiovisuais, o espaço em que estas são exibidas e o público que as acompanha.

Palavras-chave: Audiovisual Expandido. Intervenção Urbana. Estética. Política.

Uma das miradas que se pode lançar sobre a arte contemporânea deriva daquilo que Jacques Rancière denomina como “regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2009), o qual se caracterizaria como um sistema de identificação no qual a arte é singularizada e deixa de ter qualquer restrição relativa ao que lhe seria específico, uma mudança de perspectiva que faz com que se tornem porosas as fronteiras que eram comumente estabelecidas entre o que se entendia por “arte” e todas as demais ações sociais dos seres humanos. Nesse regime, a estética se assume como sendo, também, necessariamente política.

Ao propor uma recuperação da expressão estética naquilo que ela poderia significar como aliança entre a arte e a política, Rancière afirma:

A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo

¹ Doutora em Literatura Comparada, Mestre em Teoria da Literatura e bacharel em Comunicação Social. Professora visitante da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT).

modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço (RANCIÈRE, 2010, p. 20).

Tendo esse horizonte estético como referência, no amplo rol das produções artísticas contemporâneas eu tenho me voltado à pesquisa, em especial, de ações pontuais e temporárias, como performances ou intervenções urbanas, que só se fixam caso ocorra um “registro” no momento em que elas se efetivam. Essas “obras de arte” se apresentam muito mais como uma “duração”, como uma “abertura” cujos sentidos só podem ser elaborados coletivamente, e que têm como um de seus principais espaços de realização a cidade, a qual percorrem e sobre a qual deixam rastros por vezes bastante sutis. Acredito que essas produções, assim como os discursos críticos que se podem constituir com elas e a partir delas, contribuem para a ampliação do debate político em torno da arte e para uma melhor compreensão daquilo que tenho chamado “poéticas da proximidade”, um conjunto de produções fronteiriças que aproximam de forma incisiva arte e política.

Recorro, uma vez mais, às palavras de Rancière para esclarecer o liame entre arte e política que orienta essas investigações:

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um *espaço específico*, a *partilha de uma esfera particular de experiência*, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles (RANCIÈRE, 2010, p. 20, grifos meus).

Tais produções artísticas se caracterizam pela diversidade de suportes, materiais e técnicas a que recorrem em sua conformação, constituindo-se como movimentos híbridos e fragmentários que se abrem a uma série de leituras. Para este artigo, proponho uma reflexão acerca de um conjunto específico dessas intervenções urbanas, constituído por ações que se apropriam, em sua criação e realização, das narrativas audiovisuais. Essas intervenções têm sido denominadas, em geral, como experiências de “audiovisual expandido”, e a partir delas busco compreender como essa utilização renova a própria concepção de audiovisual e possibilita distintas formas de interação entre as produções audiovisuais, o espaço em que estas são exibidas e o público que as acompanha.

De expansões, ampliações e inespecificidades

A ideia de expansão das narrativas audiovisuais não é nova. O termo foi utilizado primeiramente por Gene Youngblood, um pesquisador das mídias audiovisuais, em especial do cinema e do vídeo, que ainda na década de setenta preconizava uma espécie de

“alargamento” na concepção mais tradicional de cinema (YOUNGBLOOD, 1970). Aplicado, num primeiro momento, mais especificamente ao cinema, que saía da sala escura que havia se tornado seu lar mais tradicional e aventurava-se por outros territórios: o cinema, “[...] entendido em sua etimologia de (escrita do) movimento, se desterritorializa, reaparece em novos cenários e amplia sua abrangência para além das salas tradicionais de exibição”, incorporando uma série de outras manifestações, como “[a]mbientes virtuais, vídeo-arte, sites específicos, instalações, generative art” (SATT, 2009, p. 10), entre outras. Com o desenvolvimento tecnológico e as novas possibilidades de criação de narrativas audiovisuais, o próprio termo se expandiu, dando espaço à noção de “audiovisual expandido”, que abarca a “produção contemporânea que apresenta variados modos de projeção, difusão e recepção das imagens em movimento” (CRUZ, 2010, p. 11). Pode-se dizer, assim, que a ideia de expansão do cinema remete “às muitas maneiras de se trabalhar a linguagem audiovisual, ampliando-a e multiplicando-a para além do espaço da tela” (CRUZ, 2010, p. 11).

O conceito de expansão, no entanto, não tem se aplicado com exclusividade às narrativas audiovisuais, não é o único utilizado para remeter a esse cenário e nem tem ainda um escopo muito claro. Já é tradicional nas discussões que remetem à problemática do campo artístico expandido, por exemplo, o texto de Rosalind Krauss, publicado em 1979, intitulado “A escultura no campo ampliado”, no qual a pesquisadora sustenta que a diversidade de obras que passaram a ser identificadas como escultura, desde os anos 1960, impactou de tal forma a própria categoria escultura que ela só poderia continuar a ser tomada como tal ao se transformar, ela própria, numa categoria “infinitamente maleável” (KRAUSS, 1984, p. 129).

Mais recentemente, um dos nomes de destaque relativamente ao tema tem sido o da pesquisadora argentina Florencia Garramuño, que em obras como *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014), tem abordado o assunto sob a perspectiva do inespecífico, como pontua logo nas primeiras páginas do livro:

Frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12).

Refletindo sobre obras bastante diversificadas, como instalações, romances e filmes, a pesquisadora afirma que essas produções, que funcionariam como apostas no “não pertencimento”, abrem-se como interventores potenciais naquilo que não é tido, normalmente,

como pertencente ao campo da arte, reafirmando a conexão estética/política apontada por Rancière:

Para além do discurso do próprio que define o pertencimento a uma espécie, o questionamento do próprio e do pertencimento enquanto tal põe a nu a falha do discurso da espécie, coarctando a produção de diferenças como base para uma distinção excludente. A exposição dessa falha é, pois, uma reflexão sobre o comum (GARRAMUÑO, 2014, p. 100).

A própria Garramuño organiza, em parceria com Ana Kiffer, o livro *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*, cuja apresentação se inicia com a seguinte afirmativa: “A estética contemporânea está habitada por uma série de práticas e intervenções artísticas que evidenciam um estendido sentido de transbordamento de limites e expansões de campos e regiões” (KIFFER, GARRAMUÑO, 2014, p. 7). Nos ensaios que compõem a obra, as ideias de “campo ampliado”, “inespecificidade”, “fora de si”, “mutação” e “impertinência” agregam-se à de expansão, remetendo todas à perspectiva de um ultrapassamento dos limites (ou de um alargamento das fronteiras, se quisermos pensar com Cássio Hissa [2002]) que implica um não pertencimento que se constrói, paradoxalmente, sob o signo de subjetividades partilhadas. Trata-se, como pontuam as autoras, de uma discussão que provoca não apenas “uma implosão do meio específico”, mas sobretudo de “um profundo questionamento do ‘próprio’ enquanto definição estável e circunscrita de uma especificidade” (KIFFER, GARRAMUÑO, 2014, p. 12), seja esta referente ao meio ou ao próprio conceito de arte.

Como se pode perceber, a expansão tem se colocado, desde o último quarto do século passado, como um movimento capaz de remeter a um conjunto de novas obras, muito diversificadas, que têm em comum exatamente sua diversidade, sua pluralidade de formas e temas. Nessa perspectiva, ainda que ciente das possibilidades – e até mesmo da necessidade – de uma maior exploração teórico-crítica do conceito com o qual intitulo este artigo – “expansões do audiovisual” –, opto por utilizá-lo não apenas por ser a forma mais presente nas obras e textos críticos relacionados às intervenções urbanas que recorrem ao audiovisual, mas também por me parecer, dentre os demais termos apresentados, o que poderia melhor abranger, em sua carga semântica, esse conjunto de produções.

Como afirma Roberto Cruz, “[o]cupado pelos dispositivos da projeção, pelos códigos sonoros e visuais da imagem em movimento e pelos significados da narrativa, o espaço expositivo se integra ao espaço fílmico e vice-versa, e dessa imbricação de funções decorre uma expansão sobre o que se entende e se define por cinema” (CRUZ, 2013, s.p.). Do mesmo modo, entendo que as obras em questão provocam uma expansão no que se entende por “audiovisual”, por “intervenção urbana” e por “tela”. Com essas obras, vemo-nos diante de

um movimento estético que “[...] busca quebrar com o efeito ilusionista mais imediato do filme de narrativa clássica, fixando a atenção em aspectos como a textura da imagem, o suporte material, o dispositivo, o espaço da projeção e a própria percepção, fruição do espectador” (CRUZ, 2013, s.p.).

O espaço da projeção: a cidade como tela

Um dos aspectos relevantes desse processo de expansão da narrativa audiovisual em sua utilização em intervenções urbanas é a nova relação que se vai estabelecer com o espaço da projeção: a cidade torna-se a tela e também a plateia, funcionando como suporte e contexto no qual – e com o qual – essas obras dialogam.² Transgredir os tradicionais limites da arte, extrapolando aqueles que seriam seus espaços exclusivos – como galerias e museus – é uma atitude que coaduna com o regime estético das artes, conforme discutido anteriormente, inscrevendo nesse espaço comum o estético e o político e colocando em movimento contínuo as linhas que pretendem distinguir a vida e a arte – “obra e mundo compartilham a mesma espacialidade” (PORTO, 2015, p. 22).

Afinal, como destaca Brígida Campbell,

Através da arte, a cidade passa a ser o lugar de reflexão sobre o “estar no mundo” e, muitas vezes, o trabalho artístico desloca o senso comum em relação à própria arte. Isso porque os trabalhos de arte na cidade podem se tornar imperceptíveis frente às dimensões e proporções urbanas, não sendo por vezes identificados como arte por estarem imersos em um ambiente comunicacional diferente. Efêmeros ou duradouros, dependem das estruturas do entorno e podem se dissolver, se perder, restando apenas registros, experiências ou relatos (CAMPBELL, 2005, p. 19-20).

Ao deslocar-se para o espaço público, essas criações passam a ter no lugar de sua realização um elemento fundamental, que é incorporado em todas as suas dimensões. É importante destacar que o espaço urbano, nesses movimentos da arte, não é considerado apenas em seu aspecto físico e estrutural: é, também, apropriado como espaço simbólico,

² É importante ressaltar que, ainda que eu esteja aqui destacando intervenções urbanas realizadas no século XXI, o movimento de alargamento dos espaços de realização da arte está associado ao surgimento da chamada “arte contemporânea” e vem se desenvolvendo desde meados do século XX, com uma série de manifestações artísticas que tinham no questionamento do “espaço da arte” um de seus tópicos principais. É o caso, por exemplo, da land art, que se caracteriza por ser “uma arte feita na paisagem” (CANTON, 2014, p. 18), desenvolvida nos Estados Unidos nos anos 1960. Se, no caso da land art, a paisagem estava associada à natureza e evocava comumente “a força primordial do cenário” e o ato de “revolver grandes quantidades de terra” (CANTON, 2014, p. 19), esse diálogo entre a arte e o espaço ampliou-se para os cenários urbanos, com a apropriação “de espaços concebidos e projetados originalmente para atividades com funções estranhas à arte” (COCCHIARALLE, 2007, p. 181), e a cidade passou a ser o território eleito para uma série de instalações, performances e happenings, entre muitas outras manifestações.

social e cultural, e, como tal envolve outros elementos, a exemplo do tempo, dos eventos imprevistos e dos habitantes da cidade. Milton Santos, em *Metamorfoses do espaço habitado*, discute essa questão:

O espaço não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. [...] O espaço deve ser considerado como um conjunto indissociável de que participam, de um lado, certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais, e, de outro, a vida que os preenche e os anima, ou seja, a sociedade em movimento (SANTOS, 1988, p. 25).

Ao optar por desenvolver essas obras no espaço urbano esses artistas estão, necessariamente, assumindo que, ao intervir nas cidades, essas obras a modificam mas são, simultaneamente, afetadas por tudo o que nas cidades pode acontecer. Não mais projetados para um espaço fechado e controlado, esses projetos são “visivelmente contaminados pelas dinâmicas dos espaços, que passam a completar o sentido das obras” (CAMPBELL, 2005, p. 19).

Foi a partir dessa conjunção entre a narrativa audiovisual e a cidade como espaço em que se desenrolam intervenções estético-políticas que selecionei três obras a serem abordadas neste texto, uma vez que todas me parecem ter sido concebidas com uma compreensão bastante clara das articulações entre projeto artístico e espaço urbano, valendo-se das possibilidades mas também problematizando as dificuldades que esta nova relação impõe ao trabalho do artista.

Cubos, rodas e pedras

A partir da perspectiva delineada, apresentarei nesta seção três obras artísticas criadas no Brasil, no século XXI, que se realizaram em espaços urbanos e que têm como principal recurso narrativo o audiovisual: *Cubo*, *Suaveciclo* e *Pedra das Culturas*.

O primeiro projeto sobre o qual desejo refletir é *Cubo*, uma intervenção multimídia coletiva, financiada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, criada pelos coletivos³ BijaRi,⁴ A Revolução Não Será Televisada,⁵ Cia Cachorra,⁶ COBAIA,⁷ Contra-File⁸ e Perda-Total,⁹

³ De acordo com Claudia Paim, no escopo da produção artística contemporânea, pode-se definir coletivo nos seguintes termos: “agrupamentos de artistas ou multidisciplinares que, sob um mesmo nome, atuam propositalmente de forma conjunta, criativa, autoconsciente e não hierárquica. O processo de criação pode ser inteira ou parcialmente compartilhado e buscam a realização e visibilidade de seus projetos e proposições” (PAIM, 2009, p. 11).

⁴ Ver: <http://www.bijari.com.br/cubo>. Acesso em: 25 jul. 2018.

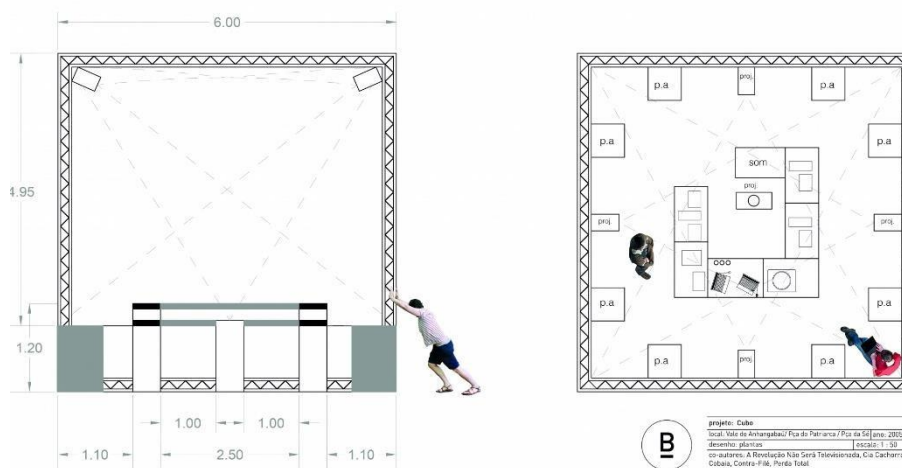
⁵ Ver: <http://www.danielcflima.com/A-Revolucao-Nao-Sera-Televisada>. Acesso em: 26 jul. 2018.

⁶ Ver: <http://ciacachorra.blogspot.com/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

⁷ Não consegui encontrar nenhuma página relacionada ao COBAIA. Algumas informações sobre o coletivo estão

realizada no centro de São Paulo em 2005. A intervenção consistiu na construção de uma grande estrutura em forma de cubo, com faces de sete metros cada, equipada com sistema de projeção audiovisual multimídia em sua parte interna, o qual permitia manipulações ao vivo nas quais se mesclavam audiovisual, música e teatro. As cinco faces visíveis do cubo funcionavam como telas para projeção de obras criadas pelos coletivos envolvidos.

Figura 1 – Projeto: *Cubo*



Legenda: Projeto da estrutura física que compõem *Cubo*, em suas partes externa e interna.

Fonte: <http://www.bijari.com.br/cubo>

Cubo funcionou como uma espécie de plataforma itinerante, para a qual os coletivos produziram, durante dois meses, imagens, performances, intervenções e música, as quais eram projetadas nas faces do objeto ao longo de seu período de exposição.¹⁰ Por ser desmontável, o projeto pôde se deslocar por diferentes espaços da cidade de São Paulo, como a Praça do Patriarca, o Vale do Anhangabaú e a Praça da Sé, assim como ser replicado em 2010 na cidade de Belo Horizonte – onde foi instalado na Praça da Liberdade e incluiu coletivos locais – adquirindo, a cada um desses espaços, configurações próprias relacionadas à superfície física e geográfica do local, assim como àquele público que mais caracteristicamente o frequentava.

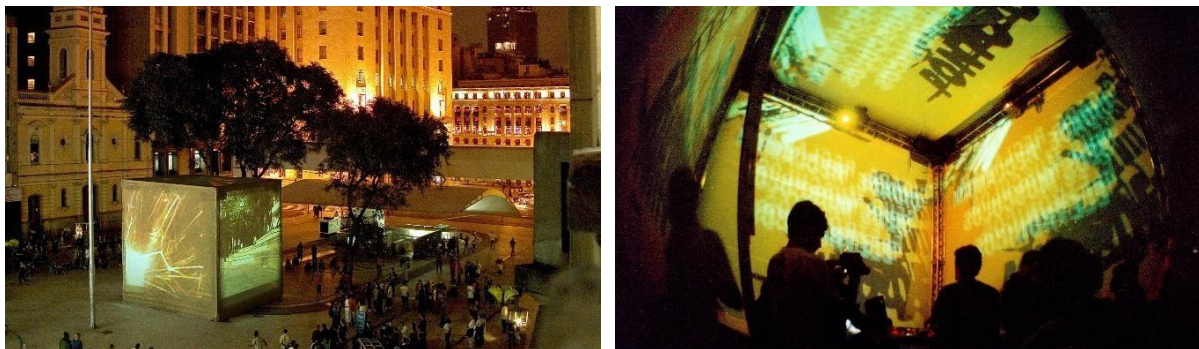
disponíveis no livro *Na borda: nove coletivos* (LIMA, TAVARES, 2011).

⁸ Ver: <https://www.facebook.com/grupocontrafile/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

⁹ Não foi possível localizar nenhuma informação sobre o Perda Total, a não ser a indicação de que sua performance, em *Cubo*, estava relacionada à trilha sonora.

¹⁰ Algumas informações sobre as produções de cada coletivo estão disponíveis em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2004200501.htm>. Acesso em: 26 jul. 2018.

Figura 2 – Imagens externa e interna do *Cubo*



Legenda: Imagens da obra *Cubo*, externa e interna, durante seu período de realização em São Paulo.

Fonte: <http://www.bijari.com.br/cubo>

A inserção na cidade implica, muitas vezes, em um senso de realidade e de urgência que não pode ser desconsiderado, e é o que parece ter acontecido¹¹ com *Cubo*. Nesse sentido, é interessante retomarmos as reflexões de Lucas Bambozzi em palestra proferida no *Festival É tudo verdade*, de 2006, na qual abordava o que chamou de “impulso documental” e “estética de realidade” (BAMBOZZI, 2006, s.p.). Procurando resgatar o sentido dessas duas expressões, a partir do que seria o “documental” e o que seria a “realidade”, o pesquisador e artista enumera uma série de produções audiovisuais, em diferentes gêneros e suportes, que poderiam ser associadas a essa vertente. Mas, mesmo com os exemplos trazidos, continua a problematizar esse impulso por meio da proposição de uma questão: “Mas que tipo de trabalho de arte emerge destes sistemas?” E ele mesmo começa a apontar algumas respostas, que me interessam aqui recuperar:

Agir em zonas de conflito com o outro, em zonas marginais e desprotegidas, em situações não-institucionais, já é uma indicação de que algo diferente está acontecendo no sistema da arte, e não foi uma tendência ditada por curadores ou galerias. Trabalhos como esses não jogam exatamente/necessariamente com o sistema da arte, mas sim com as realidades à nossa volta e suas complexidades (BAMBOZZI, 2006, s.p.)

As hipóteses de Bambozzi dialogam com minhas reflexões não só sobre *Cubo*, mas sobre muitas outras obras que tomam o espaço público como mais que um “lugar de instalação”, mas como sua própria realidade, como pontuamos na seção anterior, dialogando assim não apenas com as características físicas e arquitetônicas do local mas também com sua configuração social e com os problemas que nele se manifestam. Ao escolher o centro da cidade de São Paulo como seu território, *Cubo* estava explicitando sua intenção política e afirmando como parte de si as personagens, o abandono, os riscos e a vitalidade dessa região,

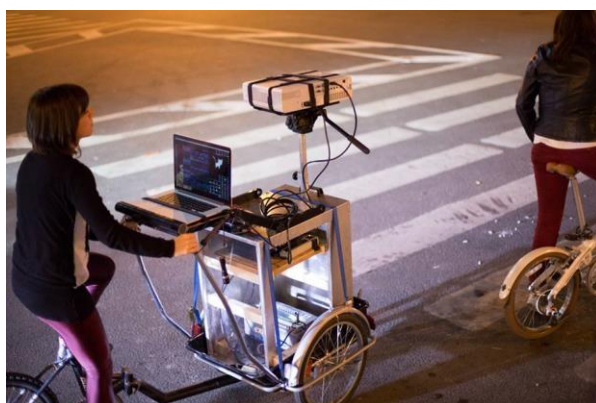
¹¹ Uma das dificuldades que se impõem aos pesquisadores que desejam tratar de intervenções urbanas efêmeras é o resgate de informações a elas relativas, as quais são, no mais das vezes, bastante esparsas e restritas. Mesmo quando se trata de produções coletivas, que envolvem grupos já consolidados como o Bijari, essas dificuldades persistem.

que ali se manifestava em todas as suas contradições: era um dispositivo “de interação e diálogo com um tipo de público e com um ambiente mais ou menos específico: o centro da cidade e seus habitantes, aqueles que efetivamente circulam ali e fazem daquele ambiente sua vida” (BAMBOZZI, 2006, s.p.).

Mas não é apenas pela via dessa “estética de realidade” que se pode estabelecer uma relação quase indissociável entre obra e espaço urbano. A segunda obra que apresento foi criada pelo duo artístico conhecido como VJ Suave,¹² formado pelos especialistas em arte digital Ceci Soloaga e Ygor Marotta, que residem em São Paulo e trabalham juntos desde o ano de 2009. Em *Suaveciclo*, optam, justamente, por inserir na cidade acinzentada e tomada por uma realidade muitas vezes hostil e insípida a fantasia, a cor, a poesia, o lúdico: “através da luz, querem evocar o amor”.¹³

Essa performance, que já participou de diferentes festivais ao redor do mundo,¹⁴ consiste em uma projeção em movimento sobre superfícies das cidades: com triciclos audiovisuais adaptados, que incluem projetor, computador, caixas de som e baterias, a dupla percorre o espaço urbano e projeta personagens e animações em grande escala, realizando aquilo que denominam “grafitti digital”. Ao longo do trajeto do triciclo, paredes, árvores, calçadas e ruas transformam-se em telas para os vídeos projetados, que podem ser tanto curtas-metragens produzidos previamente¹⁵ quanto animações manipuladas em tempo real.

Figura 3 – Triciclo adaptado de *Suaveciclo*



Legenda: Triciclos adaptados, com computador, projetor, caixas de som e bateria, utilizados na realização das performances de Suaveciclo.

Fonte: <https://www.facebook.com/vjsuave>

¹² Ver: <https://vjsuave.com/?lang=pt-br>. Acesso em: 26 jul. 2018.

¹³ Essa afirmação consta da apresentação do duo na página pessoal de Ygor Marotta. Disponível em: <https://ygormarotta.com/sobre/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

¹⁴ Além de ter sido realizada em várias cidades brasileiras, Suaveciclo já esteve Taiwan, Portugal, Estônia, França, Estados Unidos, Canadá e Sérvia.

¹⁵ VJ Suave já produziu quatro curtas-metragens: Trip, La cena, Homeless e Run, todos disponíveis na página do duo.

Figura 4 – Ações *Suaveciclo*



Legenda: Nas performances de *Suaveciclo*, as diversas superfícies da cidade são utilizadas como tela para projeção.

Fonte: <https://www.facebook.com/vjsuave>

Essas imagens coloridas, que recorrem muitas vezes ao *videomapping*¹⁶ e ao *lightpainting*¹⁷, funcionam como material para promoção da interação entre o público e a cidade, que ludicamente experimenta a narrativa audiovisual por meio de uma imersão sinestésica. Enquanto os triciclos se movimentam pelas ruas, centenas de pessoas precisam mover-se para acompanhá-los e, assim, conseguir acompanhar também a narrativa projetada, criando um novo tipo de relação necessária com o audiovisual: é preciso sair do lugar passivo e imóvel do espectador e ocupar a cidade, do mesmo modo que as imagens a ocupam. Enquanto acompanha-se a projeção, percorrem-se trajetos urbanos e revela-se aos olhos dos participantes uma cidade muitas vezes desconhecida ou que passava despercebida ante seus olhos. As crianças, interagindo ativamente com as imagens, descobrem um novo cenário para suas brincadeiras.

¹⁶ O videomapping, ou projeção mapeada, é uma técnica de projeção audiovisual direcionada a superfícies de grande porte, como edifícios e monumentos. Essas projeções já trazem em si a perspectiva da interação, uma vez que dialogam abertamente tanto com o espaço público quanto com a arquitetura, possibilitando ainda grande envolvimento sensorial daqueles que a assistem/vivenciam. Para mais informações, ver: ARAÚJO, 2014.

¹⁷ Em comunicação intitulada “Lightpainting: origem e desenvolvimento da arte de pintar com a luz”, as estudantes de Comunicação Social Rafaela Leite e Vanessa Moura, sob supervisão de seu orientador Itamar Nobre, promovem uma recuperação histórica da utilização do lightpainting na fotografia e propõem para essa prática o seguinte conceito: “O lightpainting consiste na linguagem que se faz a partir de longas exposições tendo como princípio a utilização de fontes de luz em movimento como forma de produção e transmissão da mensagem, sendo a luz o referente principal desse tipo de fotografia”. (LEITE, MOURA, NOBRE, 2011, p. 7).

Figura 5 – *Suaveciclo* e seu público



Legenda: Na parte superior da imagem, performances do Suaveciclo em Cantão, Eslováquia e Luxemburgo, nas quais centenas de pessoas acompanhavam o percurso da dupla e suas projeções; na parte inferior, detalhe da interação ativa das crianças com as imagens projetadas. Fonte: <https://www.facebook.com/vjsuave>

Com essa intervenção, o espaço urbano é simbolicamente ressignificado, e as imagens lúdicas e coloridas indicam uma outra cidade possível, uma cidade que pode ser vivenciada coletivamente, uma cidade que convida seus moradores a com ela interagirem, uma cidade que se mostra plena de potencialidades. Os problemas urbanos não são um empecilho para essa cidade que se projeta como imagem, mas também como possibilidade: as frestas, buracos, mazelas sociais são parte dela e, do mesmo modo que precisam ser levadas em conta na projeção das imagens, precisam ser consideradas por seus moradores, que apenas voltando-se para eles poderão descobrir novos modos de interação capazes de possibilitar um lugar melhor de se viver para todos que nele habitam.

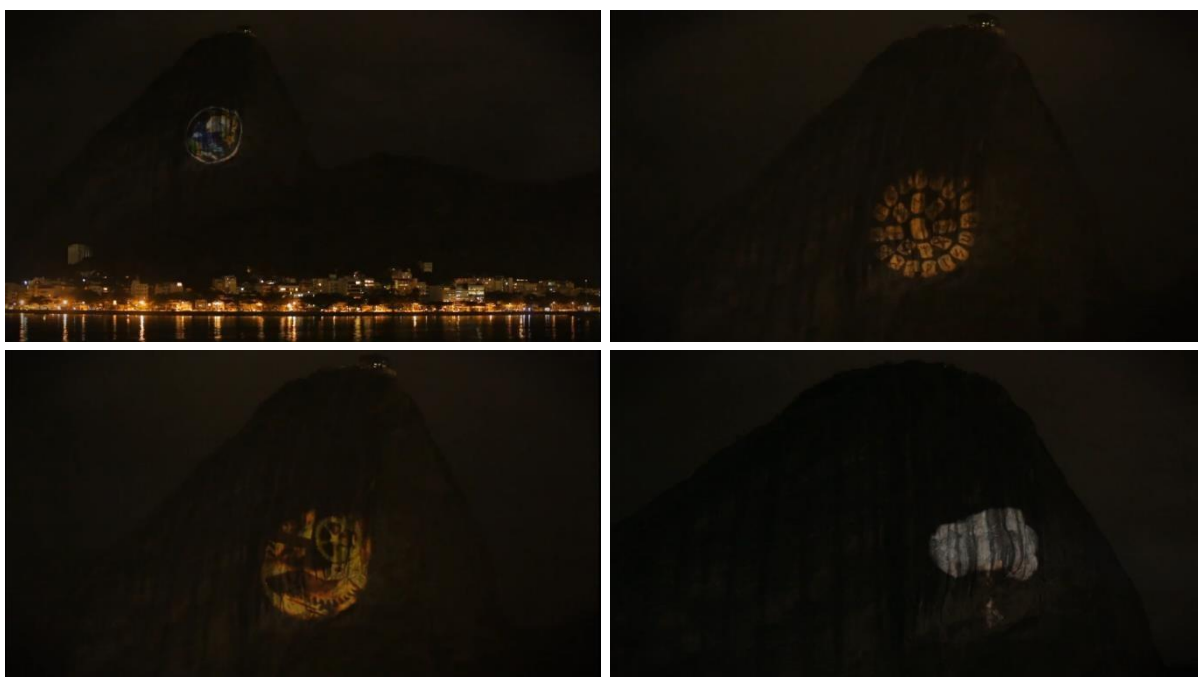
Se, com as duas primeiras obras, a cidade se apresenta ora como o espaço do real, ora como espaço do possível, na terceira obra que trago, *Pedra das culturas*, com a qual encerro esse diálogo, ela se apresenta como o espaço do inimaginável: trata-se de uma ação de *videomapping* realizada por Fernando Salis, no Rio de Janeiro, em 2014, com projeções sobre a superfície do Pão de Açúcar. O artista já havia se destacado pela proporção de seus projetos quando criou, em 2010, “O maior abraço do mundo”, projeção na qual a estátua do Cristo Redentor “se movia” e mandava, simbolicamente, um abraço para o mundo.

Pedra das culturas foi criada para a abertura do III Encontro Internacional de Reitores Universia, evento que reuniu representantes universitários de todo o mundo, e elaborada em consonância com o que se espera de uma organização vinculada ao conhecimento: abertura, ousadia, recomeço. Para isso, criou-se uma narrativa audiovisual de cinco minutos de duração que recobria a história da humanidade, com imagens relacionadas a diferentes períodos

históricos e diferentes lugares do globo, ressaltando o papel criativo do ser humano nesse processo, ao colocar em relação natureza e cultura. Acompanhando as imagens, a sonoridade reforçava essa conjunção temporal recorrendo ao tradicional som do jongo, que foi mixado com batidas eletrônicas pelo músico e DJ Maga Bo.

Esse vídeo foi exibido durante quatro horas, em sessões consecutivas,¹⁸ convertendo assim o conhecido cartão postal carioca em uma gigantesca tela de pedra, com área superior a 10.000 m², o que exigiu grande perícia técnica e equipamentos de alto nível. A projeção dominou a cidade, e podia ser vista desde o Museu de Arte Moderna até a enseada de Botafogo, reconfigurando a paisagem natural e assinalando sua relação com a ação humana: não só se viam nas imagens projetadas referências às grandes conquistas da humanidade, como a escrita, como também seus atos de violência e desrespeito tanto à natureza quanto ao próprio homem, como a explosão da bomba de Hiroshima.

Figura 6 – *Pedra das culturas*



Legenda: Frames de *Pedra das culturas*, em que se pode perceber a dimensão da projeção e seu impacto visual sobre a cidade do Rio de Janeiro.

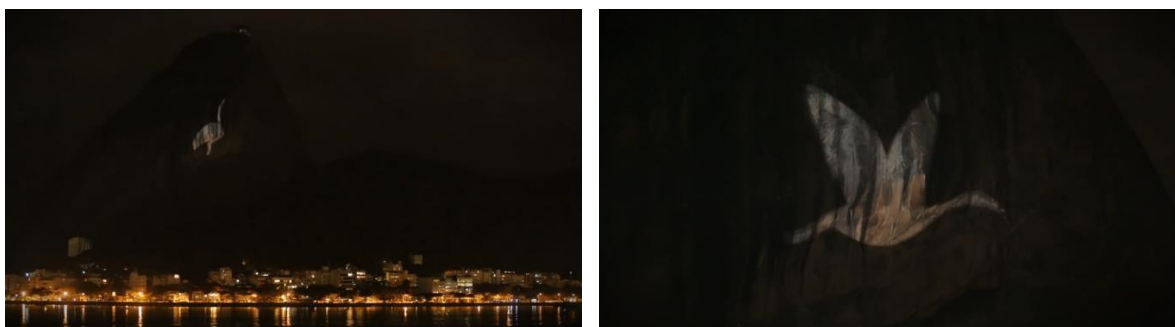
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yjpFPaGpwiU>

O ponto alto da projeção ocorreu em seus segundos finais, quando a imagem de uma íbis, ave associada por diferentes culturas à renovação da vida e que, em dias ensolarados, tem

¹⁸ É interessante observar, em página criada para o evento no Facebook, a informação de que a projeção foi cancelada no horário para ela inicialmente previsto (27 de julho de 2014, das 18h às 22h), devido ao mau tempo, sendo levada a cabo mais de quatro horas depois, o que indica o quanto esse tipo de ação está sujeita aos imprevistos da arte que se realiza em espaços públicos. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/540461189409545/>. Acesso em: 26 jul. 2018.

sua forma reproduzida pelas reentrâncias da pedra, levantou voo.

Figura 7 – O voo da ibis



Legenda: Frames de *Pedra das culturas*, em que se representa a passagem do repouso ao movimento da íbis.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=yjpFPaGpwiU>

Numa passagem de grande simbolismo, a história do mundo ali representada termina com um lembrete das potencialidades da cultura, que faz a pedra ganhar vida e nos relembra de tudo aquilo de que a imaginação humana foi capaz. A cidade se torna a tela em que o que era inimaginável se realiza, se apresenta diante de nossos olhos, entre o céu e o mar.

Para mim, parece ainda impossível tecer conclusões em torno dos impactos que a expansão do audiovisual pode trazer às nossas vidas, especialmente se considerarmos que essa seria apenas uma das facetas de um processo mais amplo de ampliação do campo das artes rumo ao inespecífico, como demonstram algumas das pesquisas mencionadas ao longo deste texto. As três ações que selecionei, mesmo com estratégias narrativas e formas de inserção no tecido urbano diferenciadas, apontam para um deslocamento da narrativa audiovisual que não pode ser negado: as imagens em movimento às quais nos habituamos há pouco mais de um século estão deixando as tradicionais telas nas quais nos acostumamos a acompanhá-las: as telas do cinema, da tv, e, mais recentemente, dos computadores e dos celulares, não são mais seus destinos exclusivos. Para elas se abrem novas possibilidades no espaço urbano: a superfície das pedras, o asfalto das ruas, as paredes dos edifícios, e tantas outras telas antes desconhecidas como tal.

O espaço urbano, nesse processo de expansão, no entanto, não se configura apenas como uma superfície de projeção, mas também como um ambiente de experimentação, como uma espécie de novo “lar” para o audiovisual: ao serem envolvidas na cidade, e pela cidade; ao transformarem o espaço da cidade em seu próprio espaço; ao converterem as superfícies urbanas, com todas as suas irregularidades, em superfície para sua projeção; ao ampliarem seu público de modo a englobar tanto aqueles que as buscam por vontade própria quanto aqueles

que com elas se deparam por obra do acaso, as narrativas audiovisuais ressignificam a si mesmas, ressignificam o espaço da cidade e ressignificam nossas atitudes como espectadores e habitantes desse espaço comum que habitamos. Elas se abrem, e nos abrem, ao inesperado, ao ritmo acelerado, à fragmentariedade e à precariedade que permeiam os centros urbanos; elas se configuram como aquele espaço/tempo específico que remete ao liame estético-político de que fala Jacques Rancière; elas, enfim, nos levam a vivenciar arte e vida como territórios partilhados.

Resumen: Algunas producciones artísticas contemporáneas, y en especial, las intervenciones urbanas, son objetos que nos permiten reflejar respecto a lo que Jacques Rancière nombra “régimen estético de las artes”, puesto que se configuran como “aperturas” cuyos sentidos solo se pueden elaborar colectivamente y teniendo el espacio en el que se realizan, la ciudad. En este artículo, reflejo acerca de tres intervenciones urbanas que tienen en común la utilización de narrativas audiovisuales en su constitución, nombradas por parte de la crítica como experiencias de “audiovisual expandido” – *Cubo*, intervención multimedia colectiva (encabezada por el colectivo BijaRi); *Suaveciclo*, acción del VJ Suave; y *Pedra das culturas*, *videomapping* de Fernando Salis – con el objetivo de comprender cómo esa utilización renueva la concepción misma del audiovisual y posibilita distintas formas de interacción entre las producciones audiovisuales, el espacio en que éstas se exhiben y el público que las acompaña.

Palabras clave: Audiovisual Expandido. Intervención Urbana. Estética. Política.

Referências

ARAÚJO, Jamile Nascimento. *Projeções mapeadas e patrimônio histórico: Networked Hack Lab Bahia e Festival Reconvexo*. Cachoeira, 2014. 50 p. Monografia (Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

BAMBOZZI, Lucas. *Síndrome da realidade*. Palestra apresentada durante o Festival É tudo verdade, mar. 2006. Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/archives/2148>. Acesso em: 26 jul. 2018.

CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/arte_para_uma_cidade_sensivel_ebook. Acesso em: 26 jul. 2018.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

COCCHIARALLE, Fernando. O espaço da arte contemporânea. In: CANTON, Katia; PESSOA, Fernando (Org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Vitória: Vale, 2007.

CRUZ, Roberto Moreira S. *Imagens projetadas: projeções audiovisuais e narrativas no contexto da arte contemporânea*. São Paulo, 2010. 127 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CRUZ, Roberto Moreira S. Experiências pioneiras em cinema expandido. *Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano 9, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/experienciaspioneiras-em-cinema-expandido-de-roberto-moreira-2/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. Apresentação. In: KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia (Org.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 7-15.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1984. Reedição disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 20 jan. 2018.

LEITE, Rafaela Bernardazzi Torrens; MOURA, Vanessa Paula Trigueiro; NOBRE, Itamar de Moraes. Lightpainting: origem e desenvolvimento da arte de pintar com a luz. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 34, Recife, PE, 2-6 set. 2011. *Anais...* Recife: Intercom, 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-0848-1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LIMA, Daniel; TAVARES, Túlio. *Na borda: nove coletivos, uma cidade*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2011. Disponível em: https://issuu.com/invisiveisproducoes/docs/naborda_100bb. Acesso em: 26 jul. 2018.

PAIM, Claudia. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Porto Alegre, 2009. 294 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO, Mara Nogueira. *Campo aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade*. Uberlândia, 2015. 170 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Uberlândia.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 14-36, jul./dez. 2010.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SATT, Maria Henriqueta Creidy. Cinema expandido: estratégias e conceitos audiovisuais. *Sessões do imaginário - Cinema, Cibercultura, Tecnologias da Imagem*, Porto Alegre, n. 22, p. 10-13, dez./2009.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: P. Dutton & Co., Inc., 1970.