

SOBRE TRANSMISSÕES: PONTES ENTRE OS SÉCULOS 19 E 21

Marcus Bastos¹

Resumo: O artigo propõe um percurso histórico entre os séculos 19 e 21, observando como as pontes aparecem na arte, seja como objetos de representação na pintura e no cinema, seja como superfície para intervenções urbanas e projeções no espaço público. As pontes servem como metáfora de uma ligação entre as diferentes formas de conectar que a cultura humana vai produzindo, num primeiro momento ao aproximar partes distantes das cidades modernistas, que a certa altura passam a ser unidas por pontes e viadutos que ligam centros e periferias, e num segundo momento ao aproximar distâncias imateriais, numa cultura em rede em que os elos entre as coisas tornam-se virtuais.

Palavras-chave: Pontes. Redes. Arte. Transmissão. Cidades.

¹ Marcus Bastos é professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Publicou os livros *Limiares das Redes* (Intermeios, 2014) e *Cultura da Reciclagem* (Noema, 2007, ebook), além de organizar *Cinema Apesar da Imagem* (com Gabriel Menotti e Patricia Moran, Intermeios, 2016) e *Mediações, Tecnologia, Espaço Público: panorama crítico da arte em mídias móveis* (com Lucas Bambozzi e Rodrigo Minelli, Conrad, 2010). E-mail: marcusbastos@pucsp.br

ON TRANSMISSIONS: BRIDGES BETWEEN THE 19 AND 21 CENTURIES**Marcus Bastos**

Abstract: The article proposes a historical path between the 19th and 21st century, observing how bridged appear in art, either as objects represented in paintings and films, or as surfaces to urban interventions and public space projections. The bridges serve as metaphors of a link between the different forms of connection that human culture produces, at first by approximating distant parts of modernist cities, that at certain point start to be united by bridges and viaducts that link centers and peripheries, and at a second moment by approximating immaterial distances, in a networked culture in which the links between things become virtual.

Keywords: Bridges. Networks. Art. Transmission. Cities.

The location is not already here before the bridge is. Before the bridge stands, there are of course many spots along the stream that can be occupied by something. One of them turns out to be a location, and does so because of the bridge. Thus the bridge does not first come to a location to stand in it; rather, a location comes into existence only by virtue of the bridge. (HEIDEGGER, Building Dwelling Thinking)

Travessias são casos físicos de transmissões. Resultado de pontes que, ao invés de serem lugares, aproximam lugares entre si. Este é um dos sentidos de deslocar: localizar algo em um lugar distinto, mas relacionado. O ato de ligar coisas produz relação. A afirmação de Heidegger sobre as pontes sugere que elas têm um aspecto lógico, uma propriedade conectiva que instala um lugar virtual, onde relações passam a existir, uma área limiar e transicional que não é aqui, nem lá, mas *ambos* e *nenhum* ao mesmo tempo. Esta propriedade lógica das pontes é o que permite um entendimento mais amplo desta palavra que, usada principalmente para nomear uma construção arquitetônica, também pode se referir a partes de um instrumento (a ponte da guitarra), partes de uma composição musical (a ponte entre verso e refrão) e relações humanas (a ponte que um amigo faz para aproximar outros).

Procedimentos de transmissão definem, de forma mais ampla do que seria suposto, muitos processos de linguagem importantes para o entendimento da arte (e da cultura em geral) desde o final do século 19. Tanto em processos individuais e em pequenos grupos — como em mensagens transmitidas por fax ou numa ligação telefônica — ou em interações coletivas — como na transmissão de rádio e TV e no streaming — a troca de informação remota e em rede define a contemporaneidade de muitas maneiras. Elas fazem parte de uma tendência mais ampla de aproximação, desde a época em que pontes e veículos (trens, carros, aviões) reconfiguraram significativamente as cartografias em um planeta finalmente menos consciente de suas distâncias físicas (mas, ao contrário de sonhos e expectativas, ainda dividido por distâncias culturais).

Talvez as pontes, escadas e viadutos estejam entre as primeiras interfaces modernas que chegamos a conhecer. As pontes ligam áreas distantes, e assim aproximam diferenças. Através da ponte, o que não pertencia a uma área da cidade pode habitá-la, quem foi excluído de um lugar cruza para dentro dele. As pontes são elos. O termo inglês *link*, usado para descrever a ancora que liga um documento a outro, na Internet, pode ser

traduzido por elo. De forma sintética, como Kubrick faz um osso virar nave espacial, numa das cenas iniciais de *2001 — Uma odisseia no espaço*, as pontes sugerem uma ligação entre o século 19 e o século 21. A ponte como um hardware que liga áreas contíguas, mas antes desconectadas. O século 19 como intuição de um mundo em que os softwares ligam coisas (e estimulam ligações entre pessoas que não se conheceriam de outra forma).

O argumento deste texto é que nossa cultura de elos é uma cultura que faz a ponte entre lugares físicos e virtuais. Nada novo a não ser, talvez, o esforço de apresentar usos de pontes por artistas que, do século 19 ao 21, permitem refletir sobre o tema da conectividade. Como estruturas arquitetônicas que ajudam a forjar a modernidade e dispositivos de telecomunicação que parecem *suavizá-la*² se relacionam? Examinar o que liga os deslocamentos corpóreos — especialmente conforme eles mudam conforme pontes e veículos definem as colchas de retalhos que chamamos cidades modernas — e as transduções digitalizadas — quando redes de dados pousam estratos imateriais reconfigurando as cidades contemporâneas através de arquiteturas ubíquas — podem relevar aspectos inesperados de ambos. Também fornece um deslocamento conceitual de discursos mais explicitamente focados nas mídias, que assumem um efeito direto dos dispositivos nas sociedades. Claro que aparelhos mudam sociedades, mas a relação entre ambos é muito mais complexa que a estrutura causal desta afirmativa sugere. As sociedades criam aparelhos, portanto estes também expressam suas capacidades, sonhos e possibilidades no momento de sua invenção.

Discutir como pontes aparecem em quadros de Vincent Van Gogh assim como obras generativas de Marius Watz, ou instalações de Ana Maria Tavares assim como intervenções públicas do coletivo Bijari ajuda a identificar certas questões de fundo que atravessam épocas. Conforme a arte contemporânea desvia-se de gêneros e práticas fixas, é importante explorar seus passados e desenvolvimentos de diferentes perspectivas. Mesmo que as pontes possam ser percebidas como o *hardware* que conecta áreas separadas, e portanto relacionadas com as conexões por *software* dos dispositivos em rede com capacidade de ligar ou sobrepor informação, a diferença evidente entre pontes

² Em *Condição Pós-Moderna*, o livro *Soft Cities* é apontado como marcante da pós-modernidade, momento em que as características mais duras do modernismo passam a ser substituídas por processos mais fluidos. O termo suavizar aparece em referência a uma possível tradução do título do livro por *Cidades Suaves*.

e computadores ou telefones celulares permite focar na operação de conexão em si, e não na maneira como as coisas eram conectadas neste ou naquele momento, por este ou aquele aparelho. Seria possível argumentar, portanto, que o tema implícito deste artigo é o conceito de transmissão, e como ele muda conforme a tecnologia evolui.

Figura 1: Detector de Ausências, 1994, de Rubens Mano.



Fonte: (Exposição *Arte/Cidade* (<http://www.artecidade.org.br/novo/ac2/318.htm>))

Detector de Ausências (figura 1), a intervenção urbana de Rubens Mano, fornece uma boa síntese destas proximidades aparentemente incomuns. A obra de 1994 sugere um número de interpretações, como resultado da decisão simples, mas desconcertante de posicionar um poderoso raio de luz na perpendicular do Viaduto do Chá, em São Paulo. Luz e concreto, fluxos urbanos e fluxos humanos, direções planejadas e inesperadas. Mas, especialmente, a efemeridade da vida na cidade, percebida conforme as calçadas são cruzadas por pessoas e luzes, e uma cadência entrelaçada de material e imaterial, conforme a presença corpórea que cria os fluxos urbanos revela sobretudo a impossibilidade de gerar registros permanentes destes movimentos cruzados.

A luz potencializa a velocidade da cidade e enfrenta o homem com sua representação. Ela, que nos permite ver e identificar, indicará, também, uma espécie de anulação de todo indivíduo que cruzar os cilindros, visto que sua sombra evanescente revelará a impossibilidade de qualquer registro desta passagem. (MANO, 1994, online)

Da perspectiva de como as imagens circulam, a obra também revela a expansão das práticas cinemáticas, já que as imagens projetadas, assim como as cidades, também *suavizaram* ao passar do formato moderno predominante de projetores fixos à atual diversidade e intervenções instalativas, objetuais e projetadas no espaço público. As pontes estão entre as primeiras imagens filmadas, por exemplo na exibição curta e manipulada de Lumière do Brooklyn Rapid Transit sobre a ponte local (Lumière N° 321 *Pont de Brooklyn*). Esta obra curta pode ser entendida como um exemplo de um loop primitivo resultante de um ato performático, conforme o trem cruza a ponte, e então retrocede em uma exibição de trás para frente da mesma cena, controlada manualmente pelo ritmo do projetorista que a manipula. Muito foi dito sobre características do primeiro cinema que são mais próximas das linguagens audiovisuais contemporâneas que dos filmes narrativos modernos, e o surgimento desta ponte permite ainda outra abordagem para as relações deslocadas, aqui propostas, entre os séculos 19 e 21³.

Figura 2: *The Pont Neuf Wrapped*, de Christo e Jeanne Claude



Fonte: (<http://christojeanneclaude.net/projects/the-pont-neuf-wrapped?images=preparatory>)

Essas mudanças, planejadas ou não, refletem como a sociedade e a cultura mudaram da modernidade aos dias atuais. Do loop fragmentado do final do século XIX, impressionante apesar da curta duração, à escultura pública de Mano, instalada no final do século XX, é possível detectar a (não pequena) transformação das pontes de objetos em superfícies —

3 Para um desenvolvimento mais longo do tema, ver, entre outros, Bastos, Marcus. *Audiovisual ao vivo: feedbacks entre os cinemas experimentais, as artes do vídeo e o audiovisual contemporâneo*, in: Baio, Cesar (Ed.). revista EcoPos, v. 18, n. 1. **Dossiê Arte, Tecnologia e Mediação**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

não apenas para imagens projetadas, como na obra de 2009 de Anthony McCall, *Crossing the Hudson*, ou no projeto para a *nuît blanche* de 2010 do coletivo 1024, *3D Bridge / Report #1*, mas também para tecidos, como na obra de 1975-85 de Christo, *Pont Neuf Wrapped*, e estruturas construídas, como na obra de 2008 de Olafur Eliasson, *Waterfall*. Estas obras representam de forma eficiente o que aconteceu durante este intervalo de cem anos. Elas revelam a mudança fundamental de como as pessoas se relacionam com imagens, das visões emolduradas da modernidade aos ambientes dispersos da contemporaneidade⁴.

O ideograma diacrônico proposto acima ao specular sobre a relação entre pontes e processos de comunicação demanda um entendimento mais a fundo da importância das pontes para o urbanismo moderno e contemporâneo, um tema desenvolvido de forma ampla por Richard Dennis em *Cities in Modernity: representations and productions of metropolitan space, 1840 – 1930*. Dennis explica que, em seu livro, ele busca “construir pontes conectando interpretações culturais e econômicas da urbanização, e entre modos de análise qualitativos e quantitativos, teoria abstrata e a riqueza de estudos empíricos, não-teorizados ou diferentemente teorizados, sobre as cidades do século 19 e início do século 20”.

Com esta finalidade, eu vou dedicar a maioria do meu capítulo introdutório à história de três pontes, cujas histórias representam o escopo de argumentos que quero fazer sobre a ordem, a ordenação, a experiência e a performance das cidades no final do século 19 e início do século 20 (DENNIS, 2008)

Comparando a leitura de Dennis da Brooklyn Bridge, Tower Bridge e Bloor Street Viaduct, como entradas para entender aspectos da modernização, com papéis que as pontes parecem ter desempenhado em São Paulo, revela diferenças importantes quando comparado a cidades como Londres ou Nova Iorque, durante esta época em que as

4 Para uma abordagem mais desenvolvida desta passagem ver, ver Bastos, Marcus. *Sincronias entre Acontecimento e Narrativa*, in: **Limiares das Redes: escritos sobre arte e cultura contemporânea**. São Paulo: Intermeios, 2014.

distâncias tinham mais importância e os processos eram mais lentos em termos de sua internacionalização. Isto também se aplica às artes e culturas, motivo pelo qual através das pontes também torna-se clara como houve uma defasagem em diferentes modernismos⁵.

Para além das aparentes semelhanças, as cidades grandes têm ritmos e modos de urbanização dramaticamente diferentes, e isto resulta em diferentes paisagens urbanas (inclusive suas culturas e modos de viver).

Enquanto as cidades europeias estavam fazendo pontes entre seus centros e periferias, São Paulo ainda não estava espalhando-se para além de uma configuração mais modesta. Em **Um Homem sem Profissão**, Oswald de Andrade mostra como a futura megalópole era pequena e provinciana, antes do impulso urbanizador que muda a cidade de forma impensável, no intervalo de um século — levando em conta que a cidade que hoje tem em torno de 12 milhões de habitantes virou o século XIX para o XX com 240.000 vivendo em seu território, conforme o Histórico Demográfico do Município.

O viaduto mirrado, de ferro, ligava o bairro onde morávamos ao centro da cidade, à Rua Direita, por onde se ia à Sé. Por debaixo da estreita ponte, floriam canteiros de lírios na chácara enorme da Baronesa de Tatuí. Havia estudantes no Largo de São Francisco, onde se erguia um casarão conventual que era a Faculdade de Direito.”⁶

Em São Paulo, as primeiras pontes ainda eram ligações entre a cultura rural dominante no Brasil, e os processos de urbanização incipientes que só assumiram configuração semelhante à descrita por Dennis, em seu livro, nas utopias progressistas dos anos 1950, de que a construção de Brasília é um marco. Em *Orfeu Extático na Metrópole*, Nicolau Sevcenko apresenta em detalhes estas tensões que emergem como resultado do processo de urbanização atípico de São Paulo:

Em nenhum lugar, porém, a insurgência dessa nova ordem cultural se deu sem enfrentar resistências. Em São Paulo particularmente, as circunstâncias ainda lhe era algo adversas. O impacto avassalador da Guerra chegou aqui arrefecido nos seus efeitos culturais, que pelo atenuante da distância e das comunicações precárias, que pela participação irrelevante do Brasil no conflito (SEVCENKO, 1992).

5 Isto é explícito no livro de Jacques Le Rider, **Modernity and Crisis of Identity: Culture and Society in Fin-de-Siècle Vienna** e, apesar de não existir um estudo semelhante sobre este aspecto da modernidade no Brasil, Rodrigo Novaes alude a esta problemática em **A forma difícil**, referindo-se a como um suposto déficit formal deveria ser considerado marcante na cultura brasileira, colocando o modernismo local em certa defasagem em relação aos modernismos dos principais países capitalistas.

6 Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe* (1954).

Como já mencionado, o século 19 parece ser o momento em que são disparados muitos dos processos contemporâneos. Mais recentemente, isto tem sido reconhecido de forma ampla, em contraponto à conhecida perspectiva de um breve século 20, que teria durado apenas do final da Primeira Guerra Mundial à queda da União Soviética. Livros como *The Practice of Light* (Sean Cubitt), *Illusions in Motion* (Erkki Huhtamo), *Chronopoetics: The Temporal Being and The Operativity of Technological Media* (Wolfgang Ernst) e *Techniques of the Observer* (Jonathan Crary) perfuram cronologias mais estáveis e apresentam processos que desdobram-se nos últimos 150 anos⁷.

Em *Die Scheinbarkeit des "Live"* (também logo no início), Wolfgang Ernst afirma que:

O fim do século 19 significou um choque no subconsciente da cultura — até hoje ainda não completamente trabalhado —, conforme os homens e outras criaturas viventes estavam numa situação de, pelo telefone e pelo fonógrafo, ouvir vozes reais de pessoas espacialmente ou temporalmente ausentes⁸

As primeiras ligações telefônicas e sons gravados que *chocaram* os moradores das cidades ainda em formação, numa época em que o gramofone era tido como impossível. As polifonias ligeiramente mais confusas possíveis nos papos em viva-voz. As conversas interfaceadas mantidas por pessoas que atravessam a rua usando os telefones celulares, misturando camadas informacionais aos arredores físicos. A tela compartilhada em programas de *voip* que permitem transportar expressões faciais e gestos junto com a voz embutida em sinais de vídeo, lembrando a imagem cinemática, descrita por Pirandello como fugaz e vaporosa. Todas essas tecnologias mudaram as dimensões do contato entre pessoas já que, ao surgirem, elas fizeram possível com que o corpo pudesse ser fragmentado, codificado e transportado.

⁷ No artigo inicial de *Quando os fatos mudam*, Tony Judt contrapõe-se a muitas das posições de Eric Hobsbawm no livro *Era dos Extremos*. Ele não faz objeções radicais, tanto quanto afirma que no momento em que foram escritos, os livros do famoso historiador foram afetados por várias perspectivas *internas*, relativamente à alguns dos temas abordados. Esta percepção de que os argumentos de Hobsbawm — o que pode ser estendido à famosa proposição de um breve século 20 — foram afetadas pela proximidade temporal com os fatos observados, permite formular um olhar alternativo. Uma posição final sobre o tema deve ser deixada para os historiadores, mas inúmeros pesquisadores do que vem sendo chamado arqueologia das mídias revelam como, ao menos da perspectiva de como certos dispositivos surgiram em nossa cultura e sociedade, faz sentido voltar ao século 10 e reconhecer as continuidades existentes na maneira como processos de transmissão, por exemplo, aconteceram.

⁸ Disponível em: <<http://www.perfomap.de/map3/kapitel4/scheinbarkeit/pdf-download.>>

Os programas de rádio que *traumatizaram*⁹ audiências despreparadas para seu escopo alienígena ou encantaram as massas comovidas por refrões pegajosos de canções populares. As transmissões ligeiramente menos evocativas tornadas possíveis quando a TV foi convertida em aparelho doméstico. A visão migratória de narrativas audiovisuais distribuídas através de aparelhos com telas pequenas, médias e grandes capazes de acessar conteúdos disponíveis em contas unificadas. O compartilhamento imediato e as reminiscências corpóreas através de serviços de mensagem de curta duração que ao invés de fugazes e vaporosas tornaram-se voláteis e sensuais. Todos mudaram as dimensões da comunicação coletiva já que, com sua popularização, os aglomerados deixaram de ser uma questão de ocupar o mesmo espaço¹⁰.

PONTES COMO INTERFACES (NAS CIDADES E ALÉM)

Não é por acaso que um dos textos importantes a respeito do século 19, momento em que os urbanistas detectam uma crescente importância das pontes na forma de organizar as cidades, se inscreve justamente sobre o tema das passagens.

Em **Passagenwerk**, Benjamin parece adivinhar a centralidade crescente que os espaços de trânsito passam a ter, num mundo que vai se especializando, de certa forma, em construir pontes: como se ligar por viadutos o centro e a periferia das metrópoles na época nascentes (Londres, Nova Iorque, São Paulo com certa defasagem) disparasse um processo de aproximar culturas que não se pertencem, constituir redes de comunicação de complexidade cada vez maior, atenuar a dureza das fronteiras, esticar o campo das heterogeneidades, recusar a rejeição às minorias. Não sem antes sofrer as consequências trágicas das reações irracionais que mostram a face terrível de uma Europa incapaz de lidar com as heterogeneidades do mundo de maneira razoável, o que resulta no extermínio de diferenças que moveu a Segunda Grande Guerra.

9 Em referência ao episódio de surto coletivo durante a transmissão do programa Guerra dos Mundos, dirigido por Orson Welles. Os ouvintes não perceberam que se tratava de um programa de ficção e acreditaram que os Estados Unidos estavam sendo alvo de uma invasão alienígena. De forma mais ampla, o rádio como tecnologia manteve algo de alienígena por um tempo, até que a cultura acomodasse estes novos dispositivos e suas funcionalidades que inicialmente pareciam assombrosas.

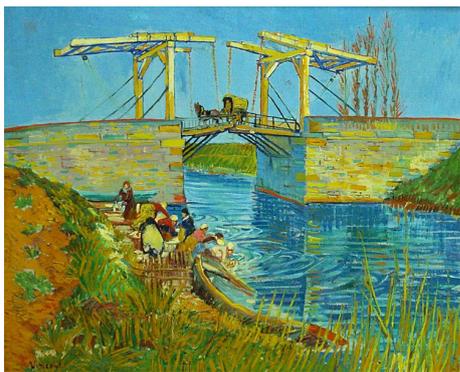
10 Para uma discussão mais longa sobre a mudança na maneira como formam-se as coletividades, que nas mídias digitais pode ser organizar de maneira dispersa no espaço já que seu elo é virtual, ver Bastos, Marcus. *Meanings of Crowds*, in: Lucia Santaella. (Org.). **Sociotramas: estudos multitemáticos sobre redes digitais**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014

O século XIX estabelece os alicerces do modo de viver em trânsito típicos dos dias atuais: McLuhan pensa numa aldeia global; Flusser sugere um mundo em que a casa passa a perder sentido (sua dureza, sua fixidez) e talvez seja melhor voltar a viver em tendas (sua leveza, sua mobilidade); mais recentemente Patrick Lichty propõe uma cultura nômade associada ao uso crescente de dispositivos portáteis em rede. Também há aspectos distópicos deste retorno à mobilidade, como sugere a bela foto de Mustafah Abdulaziz de crianças em jornada pelo deserto em busca de água.

Abdulaziz aponta outro aspecto do mundo atual que impõe a necessidade de deslocamento constante: “à medida que a população mundial cresce e mais pessoas passam a viver em cidades, nossa dependência de água doce, cada vez menos disponível, transformará a forma como vivemos”.

Um dos aspectos que permite tomar as pontes, e sua associação com o tema mais amplo das passagens, como uma chave para entender os processos que tornam o século XIX tão significativo para entender o mundo atual, é o interesse de artistas e escritores como Van Gogh, T. S. Eliot, Regina Silveira ou Anthony McCall por pontes, escadas e viadutos — o que comprova a centralidade das pontes, desde o século 19. A presença de pontes nos primeiros filmes dos Lumière, mas também em filmes mais recentes como Annie Hall, de Woody Allen. As intervenções em ponte de artistas como Rubens Mano, Christo, Antony McCall, Olafur Oliasson e 1024 Architecture. As escadas e pontes virtuais de Regina Silveira e Marius Watz. Elas foram pintadas por artistas, pensadas por urbanistas, versada por poetadas, filmadas por cineastas, tornaram-se suporte de instalações, tela de projeções e foram cantadas por bandas de rock.

Figura 3: *Ponte Langlois*, 1888



Autor: Van Gogh

Figura 4: *The Waste Land* - T.S. Elliot



Elliot revela o protagonismo das pontes e relógios na Inglaterra do século XIX, num trecho em que descreve uma multidão cruzando a London Bridge

*“Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flows London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.”*
T.S. Elliot

Os rumos que a associação entre pontes, passagens e interfaces parecem ser potencialmente infinitos. Não é o caso de expandir o tema, para não perder o recorte proposto de discutir como o século XIX estabelece as bases para a cultura atual marcada por uma multiplicidade de dispositivos e redes, mas talvez nem seja completamente sem sentido dizer que há algo da lógica das interfaces nos *trompe l'oeil* de Vermeer (figura 5b) ou num quadro como *As Meninas*, de Velazquez (figura 5a). São imagens que indicam um certo desejo de romper com os limites da tela, ou envolver o observador no acontecimento apresentado, que antecipam a constituição de um observador privilegiado ou participativo que só surgirá com força na arte contemporânea.

Figura 5: Imagens que aparentemente desejam ‘romper com o limite da tela’



(a)



(b)

Em *Brücke und Tur*, Simmel trata do aspecto intersticial deste conjunto de estruturas que os homens foram inventando para unir e separar espaços: “A Porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são apenas dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu uma porta ampliou, como o primeiro que construiu uma estrada, o poder especificamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e con-formando-a numa determinada unidade segundo um sentido”. Já as pontes têm dois (senão mais) sentidos: elas levam do centro à periferia, e vice-versa. Em São Paulo, não é incomum ouvir as pessoas dizerem que moram do lado de cá ou do lado de lá dos rios que circunscrevem o centro expandido da cidade, e seus arredores. Há um fluxo significativo de pessoas cruzando as pontes que levam de uma área a outra, todos os dias. Isso tornou-se comum a ponto de não ser mais percebido.

Mesmo cidades menores sofreram transformações semelhantes como o belo poema de Kafka, que motiva Vilém Flusser a tratar dos temas das pontes numa leitura que busca encontrar as maneiras como Praga afeta a literatura de Kafka:

“Homens, que cruzam pontes escuras
passando junto a Santos
ornamentados por débeis luzes.
Nuvens, que correm pelo céu cinzento
passando junto a igrejas
com mil torres que condenam.

E alguém, apoiado no parapeito de alvenaria,
que olha na água da noite,
suas mãos sobre velhas pedras.”¹¹

A passagem do século 19 ao 20 pode ser lida por seu desejo de conexão violentamente reprimido pelas duas guerras mundiais. Pontes e tecnologias de telecomunicação são formas de aproximar coisas antes distantes que terão conseqüências importantes para a vida moderna. Interfaces também permitem conexões, e relacionam coisas antes separadas. Uma interface é, portanto, um dispositivo que faz a ponte entre homem e máquina. Depois das grandes guerras, este desejo por conectividade voltou à tona, e muitas obras de arte moderna e contemporânea são testemunhos desta história descontínua do estabelecimento de pontes.

AVIÕES E RÁDIOS: A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DOS CORPOS

Logo no início de *A regra do jogo*, de Jean Renoir, o repórter de rádio corre em meio à multidão frenética no aeroclube de Bourget. Eles estão aglomerados para receber André Jurieux. O avião fictício cruzou o Atlântico em vinte-e-três horas. A narradora do feito do héroi afirma que ele só é comparável ao cruzamento de Charles Lindberg, doze anos antes. Voltaremos a Lindberg em breve. Seu cruzamento do Atlântico inspirou a peça de rádio de 1929 de Bertolt Brecht, *Lindberghflug* (com música de Kurt Weill e Paul Hindemith). A cena ruidosa — as vozes são mixadas numa altura irritante, em volumes que desafiam descrevê-las como som de fundo — condensa muita informação sobre tecnologias de transmissão. Ela apresenta rádios e aviões, ela mostra como a transmissão ao vivo acontecia em 1930 e ela refere-se ao relacionamento de vida de Renoir com as imagens técnicas.

Uma das primeiras obras a explorar estas possibilidades da transmissão ao vivo também é uma odisséia sobre como espaço e tempo rapidamente se reconfiguraram, na passagem do século 19 ao 20. Conforme descrito por Golo Föllmer, em *Medien Kunst Netz*, uma das fontes mais completas sobre as histórias e tendências das poéticas tecnológicas, *Lindberghflug*, de Brecht:

11 (poema de Kafka, em tradução livre de Milton Ribeiro publicada em <http://bit.ly/10Up2PO>).

foi escrito para o Festival de Música de Câmara de Baden-Baden em 1929. O programa incluía *Música Amadora* e *Composições Originais para Rádio*. O libreto épico de Bertolt Brecht apresenta o primeiro vôo bem sucedido através do Atlântico, por Charles Lindbergh em 1927, como um símbolo do poder individual na sociedade. A música foi escrita por Kurt Weill e Paul Hindemith. A estréia mundial em 27 de Julho de 1929 foi um evento puramente radiofônico: a peça foi transmitida para várias salas ao redor de um espaço temporariamente convertido em estúdio de transmissão. Para uma performance no dia seguinte, Brecht dividiu o palco em duas metades: o conjunto de câmara, o coro e os alto-falantes foram posicionados no lado esquerdo (*O Rádio*) e, na direita, separado por uma tela, sentou-se Josef Witt em mangas de camisa para representar *O ouvinte* e declamar a parte cantada de Lindbergh. Na versão radiofônica isto era previsto de ser realizado por cada ouvinte em pessoa, sentado diante de seu próprio rádio em casa.

Deixando de lado o esforço explícito de forjar um dispositivo para o envolvimento do público, pelo deslocamento do ouvinte de uma posição confortável de recepção (algo a respeito de que Brecht escreve em seu conhecido artigo, *The Radio as Communication Apparatus*), Lindberghflug também lida com o problema da compressão do tempo como um resultado de tecnologias capazes de suprimir distâncias físicas e mudar a percepção da presença, como o gramofone, o telefone, o telégrafo e o rádio. Todavia, a obra de Brecht é mais incisiva pelos aspectos de transmissão que pela capacidade de criar o sonhado rádio dialógico.

Tanto o tema do vôo que aproximou dois continentes quanto os dispositivos que embaralham lugares tradicionalmente atribuídos aos artistas em cena separados do público são relevantes. Os processos de mecanização em curso na época, ao mudar o sentido do que era entendido como presença, faz o tempo correr em outros ritmos, e tornam possíveis certos acontecimentos paradoxalmente envolvidos por dispositivos de deslocamento e mediação.

De forma inédita, o corpo é menos ligado ao lugar, e as distâncias parecem encurtar, gerando um curto-circuito perceptivo. *Aqui e agora*, para usar a expressão marxista recuperada por Benjamin para descrever o efeito aurático que as pessoas percebem quando encontram-se na presença de certas coisas investidas de um valor de culto, não se restringe mais aos entornos percebidos do corpo humano. O vôo de avião transforma outro lugar, em horas, em *aqui*. A ligação telefônica aproxima dois corpos distantes em um *agora* em que, estranhamente, uma voz longínqua toca meu ouvido.

Pirandello (citado por Benjamin) descreve de forma precisa este deslocamento, quando ele escreve sobre atores. Algo similar acontece, de forma mais rotineira, com pessoas que relacionam-se entre si, cada vez mais, através de dispositivos de mediação:

O ator de cinema sente-se no exílio. Exilado não somente do palco, mas também de sua própria pessoa. Com um mal-estar indefinível, percebo o vazio inexplicável que surge da transformação do seu corpo em uma aparição fugidia, que se evapora; roubam sua realidade, sua vida, sua voz e os ruídos que produz enquanto se movimenta, transformando-os em uma imagem silenciosa que treme durante certo momento na tela e em seguida desaparece em silêncio.

É este tipo de eclipse dos corpos em tempos e espaços fraturados que Brecht procura explorar, quando encena seu jogo de proximidades e distâncias. Ao criar um concerto invisível, em que músicos tocam em um estúdio fechado que irradia os sons resultantes para ouvintes distantes, *Lindberghflug* inaugura uma linguagem da presença transmitida. Sua condição ao vivo torna-se uma expressão paradoxal desta presença mediada. O fator de fascinação de uma cultura que se multiplica em reproduções possíveis pela proliferação de cliques de câmeras, e expande-se nas distâncias que começa a conectar através de *links* em redes de telecomunicação dispersas por geografias globais, não é mais com o corpo *diante de*, mas com um acontecimento *ao mesmo tempo em que*.

Décadas depois, Nam June Paik leva estas possibilidades a níveis de complexidade sem precedente, em sua obra *Good Morning Mr. Orwell* (descrita a seguir por Dieter Daniels):

Em 1984, o romance escrito em 1948, George Orwell vê a televisão do futuro como um instrumento de controle nas mãos do Grande Irmão em um estado totalitário. Bem no início do muito antecipado ano Orwelliano, Paik estava ansioso para demonstrar a habilidade da TV por satélite de servir fins positivos como a troca cultural intercontinental combinando tanto alta cultura como elementos de entretenimento. Uma transmissão ao vivo compartilhada entre a WNET TV em Nova Iorque e o Centro Pompidou em Paris e ancorando em transmissores na Alemanha e na Coreia do Sul atingiu uma audiência mundial de mais de 10 ou mesmo (incluindo retransmissões posteriores) 25 milhões. A transmissão levou adiante o videotape *Global Groove* de 1973, de Paik — um conceito pioneiro visando o entendimento internacional através do veículo da TV — ao expandir o conceito com as possibilidades da transmissão por satélite em tempo real. Ainda que problemas técnicos abundantes tornassem o resultado imprevisível, Paik declarou que isto meramente servia para aumentar o clima “ao vivo”. A mistura de TV comercial e arte de vanguarda foi um ato de equilíbrio típico de Paik e deparou-se com mais apreensão dos telespectadores interessados em arte que com a audiência que Paik denominou “as pessoas jovens, orientadas à mídia, que tocam os 20 canais de TV de Nova Iorque como teclas de piano”. O artista fez um alto investimento pessoal no projeto, para realizar sua visão. Perguntado o que diria para São Pedro nos portões do Reino dos Céus, Paik respondeu instantaneamente que este programa ao vivo era sua “contribuição direta para a sobrevivência humana e ele vai me deixar entrar.

Figura 6: *Good Morning Mr. Orwell* (Nan June Paik, 1984)



Fonte: (https://en.wikipedia.org/wiki/Good_Morning,_Mr._Orwell#/media/File:Paik_-_Orwell_-_Merce_Cunningham.jpg)

A obra de Paik fecha esta ponte em que as conexões físicas aos poucos se tornam elos imateriais, conforme os anos passam e o século 19 parece tornar-se um tópico distante nos livros de história. A esta altura, rádios e TVs são dispositivos comuns da vida cotidiana. Eles não são apenas explorados como dispositivos de experimentação e consumo, mas também são representados na arte, literatura e cinema, entre outros. Isto é semelhante ao aparecimento das pontes na pintura e no cinema, como nos exemplos citados da *Ponte Langlois*, de Van Gogh, ou de *Brooklyn Bridge, BRT, New York*, dos irmãos Lumière. Os rádios vão aparecer em *Imaginary Landscape #4*, de Cage, uma obra de 1939 que usa o som transmitido como parte de sua materialidade sônica expandida. Rádios funcionando também aparecem na obra de Tom Wesselman, como por exemplo em *Still Life Radio*, de 1965.

Obras com transmissão também permitem uma longa lista de exemplos, de Rabinowitz / Galloway à Mario Ramiro e Cirio / Ludovico. Elas não vão ser exploradas aqui, já que o principal objetivo deste artigo é reforçar esta longa reverberação de dispositivos que fazem pontes, conforme eles mutam-se em sistemas de telecomunicação. Isto acontece ao mesmo tempo que a passagem da arte moderno à contemporânea desmonta a perspectiva, e surgem usos da luz, do vídeo e da projeção que desdobram-se ao espaço público. A obra de Ana Maria Tavares é exemplar neste aspecto. Seu interesse em superfícies que estendem-

se em volumes tridimensionais — que fraturam o espaço expositivo de forma a projetar a obra em seu entorno — também a leva a discutir ambiente, movimento e o espectador de formas semelhantes às das audiovisualidades expandidas contemporâneas¹². Através de deslocamentos sucessivos — de superfícies para ambientes; de espaços para lugares; de arquiteturas em sistemas — a obra de Tavares produz fendas para espectadores moventes.

Visita Guiada com Amigo J9 (Para Edmar) e Enigmas de uma Noite com Midnight Daydreams (2014) são bons exemplos. Ao “apropriar e adaptar um carro elétrico — do tipo usado por deficientes físicos — assim como pela criação de uma trilha sonora que inclui sons e ruídos de aeroportos”¹³, *Visita Guiada* transforma o movimento do espectador pela obra num deslocamento imposto, de certa forma violento. A velocidade do carro remete a um *travelling* de câmera e a trilha sonora de bossa nova e *lounge music* dos anos 1950 desacelera e conduz uma experiência sensual. O dispositivo força um modo de se relacionar com o entorno que a obra delimita. Há uma captura do corpo, mas, ao mesmo tempo, uma libertação do olhar.

Se a pintura e o cinema costumavam deixar o espectador prostrado diante de telas, aqui o corpo ganha movimento através da prótese e, em consequência, o olhar circula conforme a trilha sonora transforma os arredores numa espécie de filme em que o local torna-se cenário que mistura elementos físicos e imateriais. Recriação irônica da linguagem cinematográfica, que resulta de uma decisão simples, mas não óbvia de colocar em movimento a cadeira de onde alguém olha.

Em *Enigmas de uma Noite*, a configuração do ambiente resulta em uma experiência de superposição de imaginação e realidade que torna explícito um modo complexo de entrelaçar físico, virtual, factual e ficcional. Esta obra releva como, a esta altura, o desvio para a tridimensionalidade está completo: as imagens não estão mais emolduradas.

12 O conceito de audiovisual expandido pretende ampliar o conceito de cinema expandido (conforme Gene Youngblood, “cinema expandido não é de forma alguma um filme: como a vida é um processo de devir, o impulso histórico do homem para manifestar sua consciência fora de sua mente, diante de seus olhos”). As práticas de cinema expandido começaram durante os anos 1960 reconfigurando os cruzamentos entre artes visuais, arquitetura e projeção, ao sobrepor elementos audiovisuais em ambientes que envolvem espectadores estimulados ao movimento (do corpo, do olhar). As práticas de audiovisual expandido reconfiguram, como consequência da maleabilidade dos processos eletrônicos e digitais que aumentam a complexidade das relações possíveis entre som, imagem em movimento, corpo e espaço.

13 Cf. **Armadilhas para os Sentidos**, p.44.

Enigmas de uma Noite forja um espaço artificial e improvável, em que objetos futuristas se multiplicam em um amplo ambiente de chão quadriculado, com um espelho em uma das paredes, e na outro um filme *found footage*.

Em *Sincronias entre acontecimento e narrativa* (BASTOS, 2014), há uma breve descrição deste tipo de procedimento, no contexto de uma análise da obra de cinema no espaço público do coletivo subtemob, *As if it were the last time*. Ela aparece nas tendências mais experimentais da arte contemporânea como resultado dos modos como a atual trama de redes (computadores, *tablets* e telefones celulares ativos e conectados o tempo todo) constituem geografias celulares, em que o físico e o digital se misturam intensamente:

A narrativa não acontece mais na tela, e sim em lugares específicos; o público não é mais espectador, mas participante (ou co-autor); o roteiro nem sempre conta uma história, e geralmente propõe regras; nem sempre há atores, mas é comum o recurso a voluntários e o estímulo de acontecimentos espontâneos e temporários. Não há apenas uma coincidência entre acontecimento e narrativa, mas também a diluição da fronteira entre o lugar da narrativa e o seu contexto. Isso só é possível em função do uso cotidiano de dispositivos em rede que geram espaços informacionais cuja invisibilidade não os impede de remodelar de forma significativa arquitetura, geografia, fluxos sociais, etc. O resultado são espaços híbridos em que ficção e realidade mudam de sentido de formas nunca antes imaginadas. (BASTOS, 2014).

Deixando as galerias pela amplitude do espaço urbano, um exemplo relevante, que também trás a discussão de volta a uma conexão mais literal com as pontes, é *Ponte Rio Anhangabaú*, do Bijari. Na *Virada Cultural Paulista* de 2013, o coletivo criou uma passagem com luzes *led* e sensores, em que a densidade de eventos luminosos era controlada pela presença das pessoas. Mesmo que um pouco literal, este é um exemplo explícito de como material e imaterial fizeram ponte, na vida contemporânea.

Esta superposição não se restringe ao escopo de instalações ou experiências no espaço público. A obra de 2002 de Mario Ramiro, *Pescaria*, é um bom exemplo. Misturando gravura *acqua fortis* com circuitos eletrônicos e um rádio funcional, a obra oscila entre a visibilidade e a invisibilidade, uma pesquisa recorrente na obra de Ramiro. Atribuir valores figurativos para obras que tem um engajamento forte com a materialidade arrisca reduzi-las a aspectos metafóricos que estão longe de representar todas as suas nuances. Todavia, as formas circulares sobre o fundo verde sugerem um relacionamento ambíguo com a

água, impressões digitais e chips de computador. A obra sugere, portanto, uma robotização de identidades e substâncias, conforme as tecnologias de transmissão a atravessam com elementos imateriais.

A obra de Ramiro é um exemplo de uma época em que as pontes discutidas neste artigo remeteram da arquitetura de volta ao corpo. Uma conclusão temporária para um tema tão complexo é que os processos de transmissão parecem ser um aspecto central das culturas e sociedades. Apesar das mudanças na forma como as distâncias espaciais e temporais são moduladas, as diversas estratégias de tornar presente o ausente organizam uma série de procedimentos chave da linguagem, e das coisas em geral. Em **Chronopoetics**, Ernst descreve em detalhe as epistemologias das mídias sensíveis ao tempo que são responsáveis por este desvio. Como ele afirma:

Sua fusão com mundos de comunicação em rede indica uma epistemologia do *streaming*, que origina-se na transmissão permanente de fluxos de dados em si e, em consequência, dissimula seu caráter radicalmente tempo-discreto no nível sub-técnico (RAMIRO, 2002).

O curto panorama proposto neste artigo — que também aponta para desenvolvimento futuros do tema, com mais análise das obras mencionadas, visando um esboço mais completo da passagem das pontes às transmissões — sinaliza um esforço inicial para mostrar, através de exemplos relevantes na história da arte, como as poéticas de transmissão permitem um entendimento arqueológico das redes contemporâneas, revelando os aspectos temporais e espaciais que as constituem.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Marcus. Sincronias entre acontecimento e narrativa, IN: **Limiars das Redes: escritos sobre arte e cultura contemporânea**. São Paulo: Intermeios, 2014.

DENNIS, Richard. **Cities in modernity: representations and productions of metropolitan space, 1840-1930**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MANO, Rubens. **ARTE/CIDADE**. 1994. Disponível em <http://www.artecidade.org.br/novo/ac2/318.htm>

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.