

Corpo e cidade capturados para dentro do mapa: dispositivos e contradispositivos a partir das imagens operacionais do Google Street View

Body and city captured inside the map: devices and counter-devices from Google Street View operational images

LAILA ALGAVES NUÑEZ

Universidade Nova de Lisboa,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
ICNOVA

laila.algaves@gmail.com

Resumo

“Eu estou dentro do mapa”. Assim abre-se o curta-metragem *Nunca é Noite no Mapa* (2016), de Ernesto de Carvalho. A percepção de que seu próprio corpo, imaterializado, está perpetuado em alguma coordenada virtual, incita reflexões sobre as cartografias de controle engendradas pelos Nine Eyes do Google Street View. O presente texto, a partir da constatação de um crescente interesse artístico pelas imagens deste dispositivo fotográfico — nomeadamente o filme supracitado e *The Google Trilogy* (2012), do italiano Emilio Vavarella —, buscará tecer uma investigação a respeito de como habitar e como agir em um mundo mediado pelas tecnologias da transparência e pela onipresença de uma imagem operacional, aperspectivística e supostamente objetiva.

Palavras-chave

Google Street View | imagem operacional | contradispositivos | Ernesto de Carvalho | Emilio Vavarella

Abstract

“I am inside the map”. These are the words that open the short film *Nunca é Noite no Mapa (It's Never Nighttime in the Map)* (2016), by Ernesto de Carvalho. The perception that his own immaterialized body is perpetuated in some virtual coordinate prompts reflections on the control cartographies engendered by Google Street View's Nine Eyes. This text, from the observation of a growing artistic interest in the images of this photographic device — namely the aforementioned film and *The Google Trilogy* (2012), by Italian artist Emilio Vavarella —, will seek to weave an investigation into how to inhabit and how to act in a world mediated by the technologies of transparency and by the omnipresence of an operational, aperspectivistic and supposedly objective image.

Keywords

Google Street View | operational image | counter-devices | Ernesto de Carvalho | Emilio Vavarella

... Naquele Império, a Arte da Cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram mais e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. (...) (Suáres Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, Livro Quatro, cap. XLV, Lérida, 1658)
— Jorge Luis Borges

Introdução

“O Google quer ajudar você a descobrir o mundo ao seu redor. (...) Percorremos grandes distâncias para garantir que as imagens *sejam úteis e reflitam o mundo* que nossos usuários exploram”¹ (grifos nossos). Esta declaração, publicada como parte da política oficial do Google Street View (GSV), já anuncia algumas das questões que serão desenvolvidas neste trabalho. Lançada nos Estados Unidos em 2007, a ferramenta, em apenas 5 anos, já havia reunido milhões de imagens panorâmicas de ruas de mais de 3 mil cidades em

¹ Políticas do Google Street View. Disponível em <<https://www.google.com/intl/pt-BR/streetview/policy/>>. Acedido em 24 abr. 2021.

43 países (Moakley 2012, online). Hoje, as fotografias do GSV já correspondem a mais de 15 milhões de quilômetros percorridos, distância equivalente a dar a volta ao mundo mais de 400 vezes². O dispositivo, integrado ao Google Maps e ao Google Earth, representa “*the last zoom layer on the map*” (McClendon apud Shapiro 2017, 4) e parece concluir a emblemática fórmula da modernidade segundo Martin Heidegger: “*the world conceived and grasped as a picture*” (apud Vavarella 2020, 140).

Desta forma, o empreendimento fotocartográfico do Google, como no conto de Jorge Luis Borges (1999) que inicia o presente ensaio, mais do que “refletir o mundo”, faz — ou ao menos pretende fazer — desaparecer a distinção entre realidade e virtualidade. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. “É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não os do Império, mas o nosso. *O deserto do próprio real*” (Baudrillard apud Favretto e Vassali 2020, online, grifos do autor). Embora não se ambicione — pelo recorte temático e pelas limitações de tempo e espaço — delinear uma tese sobre os aparatos de mapeamento ao longo da história humana, importa, aqui, pensar a estratégia específica do Google Street View como paradigma de um tempo que Ana Peraica definiu como a “era da imagem total” (2019).

Nesse sentido, exploraremos o tema a partir de três enquadramentos: (1) a noção de uma imagem una, totalizante, enquanto resultado de uma fotografia “não-humana”, que não prescinde de um corpo para produzi-la ou sequer para recepcioná-la (cf. Ana Peraica 2019 e Joanna Zylinska 2017); (2) a compreensão da imagem total através do argumento da transparência, da utilidade — como sublinhado na própria Política e Diretrizes do GSV —, e seu velado compromisso mercadológico (cf. Han 2017; Shapiro 2017; Hoelzl e Marie 2014; Mozorov 2018; e outros); e, por fim, (3) a análise das obras *The Google Trilogy* (Emilio Vavarella, 2012) e *Nunca é noite no mapa* (Ernesto de Carvalho, 2016) como potentes propostas de “contra-dispositivos” (Agamben, 2009) engendradas a partir do uso subversivo e artístico deste imenso arquivo de fotografias operacionais, supostamente neutras e objetivas.

1. *Nonhuman photography*: a perda do ponto de vista e a imagem total

Em *Age of Total Images: Disappearance of a Subjective Viewpoint in Post-Digital Photography*, Ana Peraica (2019) descreve a perda de uma certa soberania do olhar humano na produção de imagens, particularmente a partir do desenvolvimento de tecnologias fotográficas que operam de forma independente de seus criadores. A autora problematiza a possibilidade visual de uma imagem do planeta Terra, ou, ainda, de um buraco negro a 55 milhões de anos luz de distância, alegando que o complexo de processos maquínicos e computacionais capazes de registrar tais vistas conduzem a percepção

² Dados de 2019 disponibilizados por Thomas Escobar, gerente de produto do Google Maps, no blog oficial da empresa. Disponível em: <<https://www.blog.google/products/maps/google-maps-101-how-imagery-powers-our-map/>>. Acedido em 24 abr. 2021.

humana a um abstracionismo tal que já não mais contribuiria para um entendimento *real* do mundo.

Peraica identifica, então, uma gradativa supressão da perspectiva e subjetividade humanas como consequência do surgimento e expansão das fotografias aéreas. Esta seria uma imagem adequada às máquinas, e não à experiência humana, na medida em que está liberta das limitações cognitivas e neurobiológicas inatas à visão do humano. Consoante a esta proposição, Harun Farocki lembra-nos que, durante os anos 1920, planos filmados a partir de posições incomuns ou impraticáveis por humanos eram chamadas de “tomadas fantasmas” (2004, 152). Logo, enquanto processo automatizado e absolvido do olhar humano — sujeito à atenção, ao foco, à interpretação e memória —, a fotografia pós-digital a que Peraica se refere é onipresente e totalizante (2019, 14).

A imagem total, portanto, é aquela que aglutina, em um só registro, múltiplos e irrestritos pontos de vista. É o panóptico digital, aperspectivístico — e por isso altamente eficaz em sua abrangência e poder de vigilância —, que Han expõe como característico do século XXI (2017, 54). É a câmera do Google Street View que concretiza a possibilidade de ver em 360 graus. São as inúmeras fotografias do planeta Terra ou de constelações remotas que facilmente acessamos pela Internet. Segundo Peraica, estamos rodeados de imagens que possuem uma equivocada aparência de objetividade e encenam uma falsa estabilização das qualidades dinâmicas e instáveis que definem, essencialmente, o mundo (2019, 124). O resultado não pode ser outro senão a perda da própria confiança humana nas imagens: a partir do momento em que a fotografia deixa de depender do disparo de *alguém*, nem o fotógrafo, nem o público podem autorizar a veracidade daquele registro. Não há mais “garantia epistemológica” da *realidade* de uma fotografia.

In erasing the place of the subject in the view, and thereby any possibility for the audience to relate to that subject, whether through abjection or empathy, the total image becomes a symptom of the pathological forces in contemporary culture (Peraica 2019, 101). (...) As such, the total image is at once convincing and dangerous. Jean Baudrillard was right: with the image, reality disappears (Peraica 2019, 122).

Hoje, penetrado pelos métodos de cartografia digitais e multimídias, o objeto global confronta-se com uma representação hegemônica do planeta, em todos os níveis, bidimensional e mediada por ecrãs. A cidade é fatalmente capturada pelas grades de linhas amarelas e brancas (ruas), áreas verdes (parques e florestas) e áreas cinzas (zonas urbanas) (Hoelzl e Marie 2014, 262), tornada, por fim, uma imagem sintética, perfeita e total. Não à toa presenciamos um momento político e social de profunda descrença, no qual se observa a eclosão de diversos grupos negacionistas como os *Flat Earthers*.

Joanna Zylinska (2017), no entanto, pode nos oferecer um interessante contraponto à tese de Peraica. Em *Nonhuman Photography*, a pesquisadora britânica, em ressonância com outras investigadoras ecofeministas, propõe a hipótese de que um ponto de

vista não-humano na fotografia é, justamente, aquilo que a constitui — e, ainda, de onde provém a sua força criativa. A autora está preocupada em esboçar uma teoria interdisciplinar da fotografia que enfatize e restitua o seu potencial de vida, *world-making*, em vez de adotar a perspectiva que tradicionalmente a associa à morte, ao narcisismo ou à banalidade (2017, 9). Mais do que isso, propõe que a compreensão da fotografia através desta nova ótica pode — ao contrário do que teme Peraica — reposicionar o ser humano diante do real e do mundo que o circunda, fazendo-o enxergá-lo sob um ponto de vista menos autocentrado, visto que não é o seu próprio.

Conforme demonstra Zylinska, o próprio mecanismo da fotografia, que converte o dinamismo da visão em uma impressão plana e instantânea — como se fosse capaz de desacelerar o tempo —, já indica o seu aspecto inerentemente não-humano (2017, 18). São inúmeros os experimentos fotográficos, desde os primórdios da câmera obscura, que ilustram esse pressuposto. Traremos, aqui, dois casos mencionados pela autora: *Vista da Janela em Le Gras* (1826 ou 1827), de Joseph Nicéphore Niépce (Figura 1) — possivelmente a primeira fotografia permanente do mundo — e *The Long Walk, Windsor* (1860), de Roger Fenton (Figura 2). Na primeira, a exposição necessária de oito horas produziu um paradoxo visual: “*sunlight and shadow can be seen on two sides of structures at left and right — the ‘pigeon house’ or upper loft of Niépce’s home, and the sloped roof of a barn with a bakehouse in the rear*” (Anthes apud Zylinska 2017, 21). Da mesma forma, na segunda, a fotografia organiza uma perspectiva que, a rigor, não corresponde à visão humana, “*an extreme version of the vanishing point that actual experience would have contradicted*” (Rexer apud Zylinska 2017, 22-23).

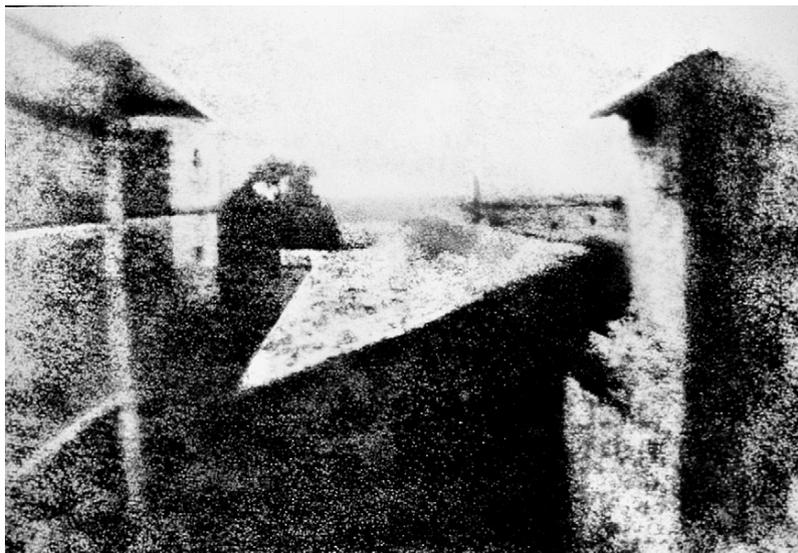


Figura 1
Vista da Janela em Le Gras
(1826 ou 1827), de Joseph
Nicéphore Niépce. Disponível
em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/View_from_the_Window_at_Le_Gras%2C_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce%2C_uncompressed_UMN_source.png>. Domínio público.



Figura 2

The Long Walk, Windsor (1860), de Roger Fenton. Disponível em < <https://www.rct.uk/collection/2100071/the-long-walk-windsor-castle> >. Royal Collection Trust

Mesmo Benjamin já anunciava que “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (1987, 94), pressuposto que, embora já muito debatido ao longo da história da fotografia, ainda não parece óbvio ou insuspeito. Desse modo, a falsa estabilização do mundo de que fala Peraica sobre as fotografias cartográficas e aéreas aparece, em Zylinska, como algo *estrutural do próprio medium* enquanto pertencente à outro universo perceptivo: “*since its early days, photography has been able to ‘lend form to things that were not normally visible to the human eye — providing them with the appearance of something permanent and solid, or at least bound by shape and structure’*” (Hobson apud Zylinska 2017, 24).

Ainda assim, se é verdade que o registro fotográfico carrega consigo um aspecto não-humano desde o princípio, é também evidente que os avanços tecnológicos — tão profunda e rapidamente desenvolvidos nas mídias visuais — trazem e revelam novas nuances e particularidades nas relações entre sujeitos, objetos e mundo(s). E que particularidades são essas? Propomos, aqui, que um dos principais elementos que transformaram radicalmente as imagens e como as produzimos e as espectamos, na contemporaneidade, é, na verdade, um elemento *para além do visível*: o algoritmo. Difícil de definir e de compreender, o processo de “datatificação” que devora tudo e todos, hoje, é capaz de alterar o próprio estatuto dessas imagens, que passam a se configurar como bases de dados:

With navigable image databases, or rather databases that are navigable as images, *what the on-screen image actually displays is subject to database updates, connection speed, screen resolution and navigational options* provided by the software and the real-time correlation with a given user query or user location. (...) These images are no longer pictures, i.e. visual entities, aimed at a human mind, but visual patterns recognised and interpreted by a computer (Hoelzl e Marie 2014, 266, grifos nossos).

2. O ideal da transparência e a imagem operacional

Hoelzl e Marie (2014) realizam um importante trabalho de investigação acerca do Google Street View como índice paradigmático desta “virada algorítmica”. Valendo-se do mesmo texto de Farocki (2004) aqui já mencionado, os autores tomam-lhe emprestado o termo “imagens operativas” para descrever o mecanismo visual do dispositivo: imagens que não mais representam objetos, mas que são parte de uma operação mais ampla de troca de informações, na qual as trajetórias dos usuários estão constante e circularmente a alimentar a base de dados (2014, 262). A transformação da cidade e seus habitantes em *data* — assim como a imagem em *operação* — é, como nos mostra Han, imperativo básico de uma sociedade “transparente”, que constrange e nivela todos os seres e coisas à condição de elementos funcionais de um sistema (2017, 10).

Tudo é “tornado enumerável, a fim de poder ser convertido na linguagem do desempenho e da eficiência. Assim, [...] aquilo que não é enumerável cessa de *ser*” (Han 2018, 40). Passa-se, então, a haver casos como o de Aram Bartholl, artista alemão cujo trabalho gira em torno de questões relacionadas à vigilância, à tecnologia e à privacidade digital, que relata: “*I remember once I had a parcel service on the phone claiming my address didn’t exist because it couldn’t be found on Google Maps*” (apud Moakley 2012, online). Do mesmo modo, no filme *Nunca é noite no mapa* (2016), Ernesto de Carvalho aponta para a mesma questão: enquanto não há asfalto, enquanto as “viaturas da nova cidade” não abrem espaço para as “viaturas do mapa”, inúmeras zonas interioranas ou pobres deixam de merecer atenção e são relegadas ao reino do invisível, do inimaginável e do indizível.

Trata-se, novamente nos termos de Han, de construir uma sociedade *positiva*, que elimina qualquer traço de alteridade, de negatividade, daquilo que é inacessível ou incompreensível (2017, 19). Sob o pretexto da verdade, da “luz esclarecedora” e da confiança, coloca-se em circulação incontáveis fluxos de informações e de imagens, a tal ponto que parecem coincidir com o próprio mundo. Para que esta coincidência seja possível, o ideal da transparência se reafirma, ainda, pelo “império da nitidez” (Wisnik apud Ishii 2020, 9) propiciado pelas incansáveis novas tecnologias. Em todos os níveis — desde as *selfies*, passando pelas imagens automatizadas do Google Street View, até fotografias de galáxias distantes —, verifica-se a busca pela imagem sem falhas, que corrobora para a construção deste imaginário de eficiência e utilidade.

Em oposição às imagens pobres (Steyerl 2015), a *smart city* ideal não é pixelada, mas límpida e iluminada. Há um grande investimento do Google pela melhoria gradativa da resolução das fotografias disponibilizadas no Street View, por meio da renovação de seus sistemas de câmera e do aprimoramento da inteligência artificial para a melhor “sutura” das panorâmicas. Entre as diretrizes sobre a qualidade da imagem, informadas em junho de 2020, estão nitidez, mínimo de 7,5 MP (3.840 x 1.920 px) e ausência de falhas na linha do horizonte ou erros de costura. (...): Progressivamente mapeado e decodificado, o mundo se oferece a nós em imagens (...) nas quais *as dúvidas e ambiguidades, ou zonas de sombras e incertezas, vão sendo apagadas* (Ishii 2020, 9).

E que não nos deixemos enganar: o investimento no modelo da transparência “não é um imperativo explicitamente moral ou biopolítico, mas sobretudo um imperativo econômico” (Han 2017, 57). Em *24/7 — Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*, Cray (2018) descreve a correspondência direta entre o projeto da iluminação completa e a exploração econômica total. Com este programa em vista, podemos pensar as imagens do Google Street View sob outras lentes: o mapa dita qual cidade, tornada imagem e data, pode e deve ser *consumida*. Mas não apenas as ruas compõem a cartografia do Google: também os interiores de estabelecimentos comerciais e corporativos podem inscrever-se na trama virtual da *smart city*. Afinal, “fichas de empresas com fotos e *tours* têm 29% mais chances de incentivar os clientes a fazer uma compra”³. Em síntese, o que está em jogo é a produção de geografias e mobilidades que, capitalizando toda e qualquer informação, possam ser customizadas às preferências de consumo de cada usuário (Shapiro 2017, 11). É por esse motivo que Hoelzl e Marie afirmam tão categoricamente: “*For if we are operating GSV images, they are at the same time operating us*” (2014, 261). Nós somos o principal produto.

3. Corpo e cidade dentro da mapa: dispositivos e contra-dispositivos

Durante os capítulos anteriores, utilizamos o termo “dispositivo” de forma despreocupada. Cabe, agora, defini-lo de acordo com Giorgio Agamben: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, 40). Nesse sentido, o dispositivo é tudo aquilo que interfere na produção de subjetividades humanas e que, enquanto tal, é “também uma máquina de governo” (Agamben 2009, 46).

Um caso interessante para explicitar o conceito agambeniano no contexto do presente trabalho é o algoritmo “City Forensics”, treinado para identificar elementos visuais que são estatisticamente considerados discriminativos de tipos específicos de crimes — como grafites urbanos, certas lâmpadas de rua e janelas (Shapiro 2017, 10). Avaliando

³ Políticas do Google Street View — Empresas. Disponível em <<https://www.google.com/intl/pt-BR/streetview/business/>>. Acedido em 02 mai. 2021.

apenas os pixels contidos em uma fotografia, e sem decodificar quaisquer dados de geolocalização, o algoritmo pode, então, reivindicar quais áreas são social e economicamente mais “valiosas” ou “de risco”. Como consequência, o uso deste dispositivo, que se pretende objetivo e inteligente, acaba por fortalecer — se não ampliar — “*uneven geographies, already shaped by and entrenched in racism and classism*” (Shapiro 2017, 7).

Diante da constatação do emprego de tecnologias não-humanas para fins cada vez mais *inumanos*, indignos, é fácil escorregarmos nas armadilhas dos discursos tecnofóbicos — “precisamos fugir da rede, excluir nossas contas no Instagram e Facebook, parar de publicar imagens na Internet!”. No entanto, como assinala Zylinska, a questão não deve ser “*to tweet or not to tweet*”, mas, sim, como imaginar um novo modo de pensar e agir no mundo, partindo do fato irrecusável de que “*we humans are increasingly positioned as a function of images and media — as their producers, consumers, distributors, clients, corporeal apparatuses, kinesthetic machines, and reflexive surfaces*” (2017, 30). Este problema também está posto em Agamben, que nos lança a pergunta: “qual a estratégia que devemos seguir no nosso cotidiano *corpo a corpo com os dispositivos*? Não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo correto” (2009, 42, grifos nossos).

A resposta que sugere o filósofo é, justamente, a *profanação* dos dispositivos e a *invenção* de contradispositivos, procedimentos capazes de “*restituir ao uso comum* daquilo que foi capturado e separado nesses” (Agamben 2009, 51, grifos nossos). Esta urgente tarefa, que permanece ainda um tanto inexplorada no âmbito de políticas públicas (poderia o “City Forensics” operar junto a líderes ou entidades governamentais, ajudando-os a identificar e advogar em prol de diferentes necessidades de investimentos municipais?), parece já ter sido descoberta e incorporada por artistas ao redor do mundo, dos quais destacaremos Emilio Vavarella, italiano, e Ernesto de Carvalho, brasileiro.

Interessados na prática de *media-flâneuse*, expressão proposta por Vavarella⁴ (2020, 144), ambos posicionam-se dentro da rede, dentro de todos os processos midiáticos, de “datatificação”, e de vigilância. É daí, inclusive, que Ernesto de Carvalho parte para a construção narrativa de seu curta-metragem: seu corpo está dentro do mapa. E encara o mapa, confronta-o em sua falsa equidade e imaterialidade. “Mesmo que eu tente me esconder, o mapa me encontra e me contém”, diz a sua voz em *off* enquanto estampa a sua própria imagem capturada, borrada e perpetuada em alguma coordenada virtual de Recife, no Brasil (Figura 3). O que lhe resta, portanto, é participar integralmente do dispositivo, inclusive colocando-se voluntariamente diante dos nove olhos da câmera do Google, mas conferindo-lhe uma trajetória e uma edição própria, política, pessoal, corpórea.

⁴ Termos semelhantes foram cunhados anteriormente. André Lemos (2000) inaugura, por exemplo, o conceito de *ciber-flâneur*, em ensaio de título homônimo. Originalmente, o significado da expressão está associado à navegação do usuário através dos links e hipertextos da Internet, sem referir especificamente ao uso de ferramentas de cartografias virtuais, ainda não existentes na época do trabalho.

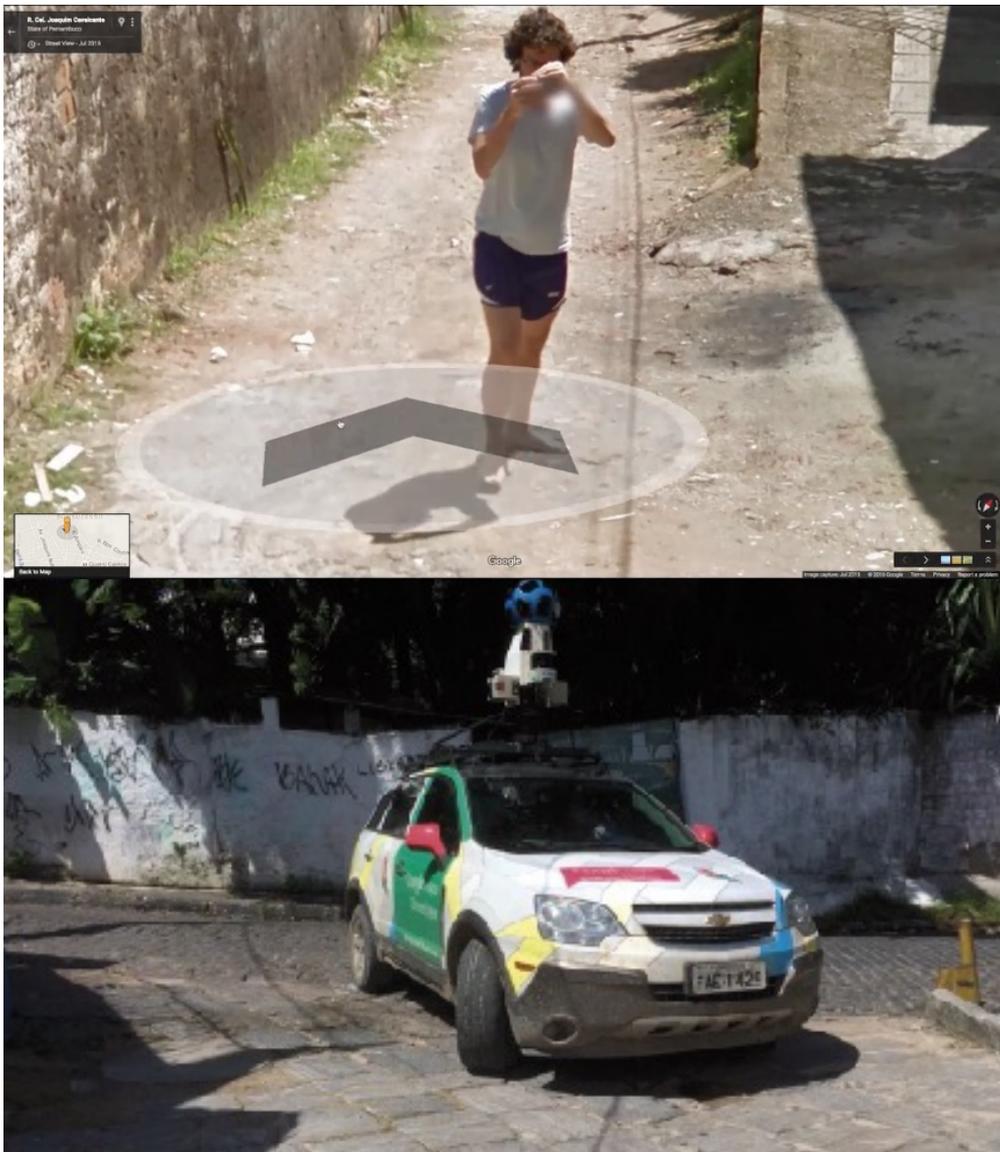


Figura 3
Ernesto registra o mapa, o mapa registra Ernesto. Frames de *Nunca é noite no mapa* (2016).
Disponível em: <<https://vimeo.com/175423925>>. Acedido em: 2 mai. 2021

Produzido a partir da gravação de seu ecrã, as imagens do filme coincidem com a navegação do diretor pelos caminhos do GSV. “O processo de trocar uma rua por outra, de levar o cursor em determinada direção (...) faz parte da lógica de uso da interface, que o filme assume como norte de montagem” (Favretto e Vassali 2020, online). Sozinho, contudo, o banco de dados não é capaz de sustentar ou criar uma narrativa. São os enquadramentos que Ernesto de Carvalho força através de *zooms*, o tempo que despen- de em cada imagem, o texto que costura as cenas e o uso de sons que contrastam com as fotografias frias, cruas, “perfeitas”, são essas as estratégias artísticas que escancaram a verdadeira face do mapa e do governo algorítmico.

O período que antecede imediatamente a realização do filme, em 2016, foi marcado por fortes manifestações pelo direito fundamental de moradia, capitaneada pelo movimento Ocupe Estelita contra a especulação imobiliária do projeto “Novo Recife”. Ernesto de Carvalho, valendo-se do recurso de linha do tempo no Google Street View — que sobrepõe as imagens de um mesmo local tiradas em anos diferentes —, nos mostra a gradual destruição de casas, famílias e pequenos negócios provocadas pelas “viaturas da nova cidade” e que o mapa, sem saber, sem querer ou sem se importar, registra ao longo dos anos (Figura 4). “O mapa não anda, nem voa, nem corre, não sente desconforto, não tem opinião”, prosse- gue a voz. Mas os corpos que gritam, que lutam, que sofrem, sim. Dentro e fora do mapa.



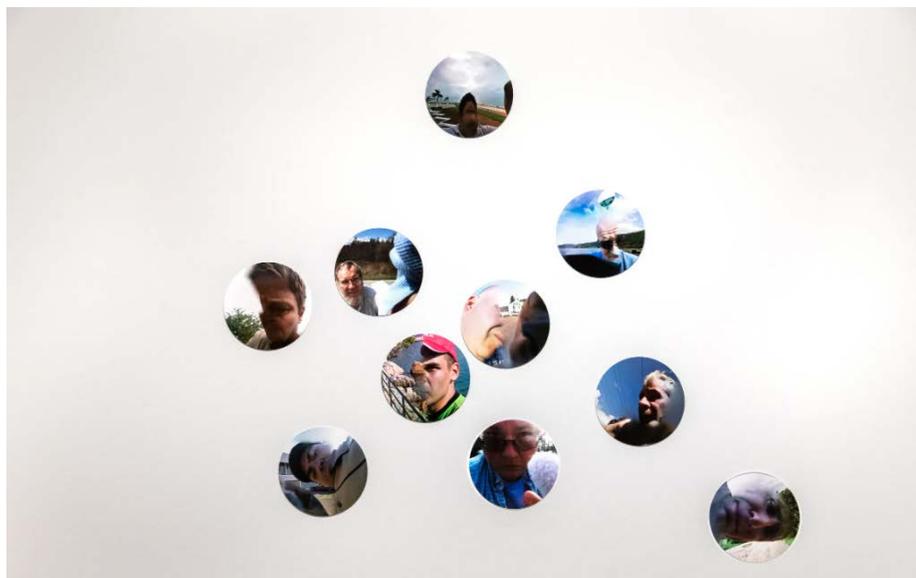
Figura 4
Frames de sequência em *Nunca é noite no mapa* (2016). Disponível em:
<<https://vimeo.com/175423925>>. Acedido em: 2 mai. 2021

O trabalho de Vavarella também é este de desafiar a suposta imparcialidade do mapa. *The Google Trilogy*, de 2012, é uma obra composta por três conjuntos de imagens: “Report a problem”, “Michele’s Story” e “The Driver and the Cameras”. Essas imagens são, na verdade, aquelas que o artista escolhe *refotografar*, através da captura do ecrã, entre as imagens já disponibilizadas pelo dispositivo do GSV. Vavarella registra apenas as cenas que lhe interessam e combina-as em um grupo coeso, narrativo, retirando-as do ambiente cartográfico virtual e readmitindo-as como parte de seu acervo. Às suas estratégias de apropriação e recontextualização do mapa, Vavarella atribui o termo “*counter-mapping*”, que em muito se assemelha à noção de “contradispositivo” aqui já mencionada:

To counter-map means to adopt alternative organizational systems, opting for strategic forms and practices that are voluntarily *antagonistic to the map*, and that range from para-military tactics to artistic strategies. (...) Counter-mapping emerges with every attempt to remap a territory, to reroute subjects and perspectives and with any attempt to undermine the mappable (Vavarella 2020, 145, grifos nossos).

Assim, suas investigações artísticas procuram evidenciar aquilo que o mapa tenta esconder. Se o mapa se quer limpo, nítido, com imagens sem costuras, Vavarella destaca seus erros, seus *glitches*, seus imprevistos tecnológicos (Report a Problem); se o mapa se quer objetivo, distante, sem quaisquer relações com os espaços e sujeitos que fotografa, Vavarella reconstrói a jornada trágica de um homem acidentado através de fragmentos de cenas do GSV (Michele’s Story); se o mapa se quer maquinal, automático, descorporeizado, Vavarella expõe os rostos daqueles que dirigem as viaturas e abrem os caminhos para a câmara, rostos que escaparam à identificação do algoritmo e aparecem sem censura (The Driver and the Cameras — Figura 5).

Figura 4
“The Driver and the Cameras” (2012), de Emilio Vavarella. Disponível em: <<http://emiliovavarella.com/google-trilogy/driver-and-cameras/>>. Acedido em: 3 mai. 2021



Se, no começo deste ensaio, perguntávamo-nos se a imagem total gerada por dispositivos como o Google Maps e o Google Street View estaria produzindo uma confusão grave entre imagem e realidade, entre mapa e território, podemos, agora, afirmar que certos empreendimentos artísticos logram devolver alguma perspectiva e dignidade a ambos. O indispensável é que, perante à aparente inofensividade e passividade apolítica do governo algorítmico, que se ancora no circuito produção-consumo de imagens operacionais, recobremos o poder ativo “(...) *of bodies and of thought, something that is never entirely available in a ‘database’, to raise the question once and again about what is, beyond and before our data, the singularity of the living*” (Costa 2018, 9, grifos nossos).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2009. “O que é o dispositivo?”. In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, 25-54. Chapecó, SC: Argos.
- Benjamin, Walter. 1987. *Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Borges, Jorge Luís. 1999. *Obras Completas — Volume II*. São Paulo: Editora Globo.
- Costa, Flavia. 2018. “Our data, ourselves? Art, technology and identity in the era of genetic surveillance and algorithmic control.” In *Corporalidades desafiantes: reconfiguraciones entre la materialidad y la discursividad*, editado por Víctor Ramírez, Laia Manonelles e Daniel López del Rincón, 49-68. Barcelona: Editorial da Universidade de Barcelona.
- Crary, Jonathan. 2018. 24/7 — *Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. Lisboa: Antígona.
- Farocki, Harun. 2004. “Phantom Images”. *Public* (29): 13-22. <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354>.
- Favretto, Analu, Maurício Vassali. 2020. “Narrativa em tecnologias móveis: reflexões sobre o curta ‘Nunca é noite no mapa.’” *VIRUS* (21). <http://www.nomads.usp.br/virus/virus21/?sec=4&item=16&lang=pt>.
- Han, Byung-Chul. 2017. *Sociedade da Transparência*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2018. *No enxame: Perspectivas do digital*. Petrópolis: Vozes.
- Hoelzl, Ingrid, Rémi Marie. 2014. “Google Street View: navigating the operative image.” *Visual Studies* 29(3): 261-271. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2014.941559>.
- Ishii, Regiane Akemi. 2020. “Contra a Internet, de dentro dela — Vídeo ensaio e captura de tela — Nunca é noite no mapa”. In *XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*: 1-15. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2020/resumos/R15-0973-1.pdf>.
- Moakley, Paul. 2012. “Street View and Beyond: Google’s Influence on Photography.” *Time*. October 24, 2012. <https://time.com/55683/street-view-and-beyond-googles-influence-on-photography/>.
- Peraica, Ana. 2019. *The Age of Total Images: Disappearance of a Subjective Viewpoint in Post-Digital Photography*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Shapiro, Aaron. 2017. “Street-level: Google Street View’s abstraction by datafication”. *New Media & Society* 20(3): 1201-1219. <https://doi.org/10.1177/1461444816687293>.
- Vavarella, Emilio. 2020. “On Counter-Mapping and Media-Flânerie: Artistic Strategies in the Age of Google Earth, Google Maps and Google Street View”. In *Error, Ambiguity, and Creativity: A Multidisciplinary Reader*, edited by Sita Popat and Sarah Whatley, 137-166. Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-39755-5_1.
- Zylinska, Joanna. 2017. *Nonhuman Photography*. Cambridge: The MIT Press.

Nota biográfica

Laila Algaves Nuñez é licenciada em Cinema pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e mestranda em Estética e Estudos Artísticos pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com dissertação sobre os temas do toque e do desejo a partir do pensamento ecológico e feminista.

ORCID iD

[0000-0001-7048-3907](https://orcid.org/0000-0001-7048-3907)

Morada institucional

ICNOVA. Avenida Berna 26 C, 1069-061 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2021-12-15

Aceite Accepted: 2022-06-20

DOI <https://doi.org/10.34619/3s10-y7xt>