

Entrevista com Giselle Beiguelman: Entre imagem e política no/do urbano

*Interview with Giselle Beiguelman:
Between image and politics in/of the urban*

Adriana Nascimento¹, Renata Macedo²

Resumo

A entrevista com a professora, pesquisadora e artista Giselle Beiguelman ocorreu no dia 20 de março de 2025 no Centro Cultural FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo), em São Paulo (capital) quando, em uma de suas galerias, estava em cartaz uma exposição de sua autoria: Venenosas, nocivas e suspeitas.

A conversa foi estruturada em três momentos e foi realizada por Adriana Nascimento (DAUAP/PIPAUS/UFSJ) e Renata Macedo (Associação Keppe e Pacheco). O primeiro momento buscou abordar a trajetória pessoal de Giselle Beiguelman, a respeito de sua produção profissional, de seus trabalhos acadêmicos e científicos em relação com as artes digitais no espaço urbano, em articulação com a temática deste dossier: Media-digital e estudos urbanos: uma abordagem metodológica para co-transformar o espaço e a sociedade. Num segundo momento, conversámos sobre Método/ Metodologia em seus trabalhos e, para encerrar, foi abordada a questão política, tema fundamental em suas abordagens transversais, conforme tratado em seu último livro: *Políticas da Imagem* (2021).

Palavras-chave: artes digitais, espaço urbano

Abstract

The interview with professor, researcher and artist Giselle Beiguelman took place on March 20, 2025 at the FIESP Cultural Center (Federation of Industries of the State of São Paulo), in São Paulo, when an exhibition of hers was on display in one of its galleries: Poisonous, harmful and suspicious.

*The conversation was structured in three moments and was conducted by Adriana Nascimento (DAUAP/PIPAUS/UFSJ) and Renata Macedo (Keppe and Pacheco Association). The first moment sought to address Giselle Beiguelman's personal trajectory, regarding her professional production, her academic and scientific work in relation to digital arts in urban space, in conjunction with the theme of this dossier: Digital media and urban studies: a methodological approach to co-transform space and society. We then talked about her work methods/methodology. To conclude, the political issue was addressed, a fundamental theme in her transversal approaches, as addressed in her latest book: *Políticas da Imagem* (2021).*

Keywords: digital arts, urban space

¹ Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Artes Aplicadas, Universidade Federal de São João Del-Rei, Brasil, adrianan@ufsj.edu.br

² Associação Keppe e Pacheco, Brasil, renatamacedo@keppepacheco.edu.br

Adriana Nascimento (AN): Giselle Beiguelman [GB], é uma honra, uma alegria estar aqui, acompanhando o seu trabalho de pertinho, já que sempre o vemos pela internet ou via exposições, sem a presença da artista, professora, pesquisadora. É um prazer estar aqui com você.

Essa entrevista e a escolha de conversar contigo surge no quadro da co-edição deste dossier temático junto com Isabel Carvalho (CIAC/UAb), Sílvia Leiria Viegas (CIAC/UAlg)¹ e Tamara Egler (IPPUR/UFRJ). Sugerir o seu nome e entendemos que essa escolha tinha tudo a ver com o tema desta edição. Como estamos em um momento imerso em questões tecnológicas e digitais, atravessando todos os campos de nossas vidas, a sua pesquisa, o seu trabalho, ele tem muito para contribuir com esse debate.

Iniciando a conversa, lembro que na dedicatória do seu livro *Políticas da Imagem*, você agradece as perguntas feitas pelos seus estudantes, por pedirem respostas a perguntas que você nunca fez. Isso me lembrou muito o texto da bell hooks (2013), em que ela entrevista a Gloria Watkins, que é ela mesma, no livro *Ensinando a Transgredir*. Ela faz perguntas que apenas ela poderia responder a si mesma, porque só ela conhece a própria trajetória, como ninguém.

E foi interessante pensar nisso na hora em que eu li a sua dedicatória, porque ela faz esse deslocamento do outro em nossa direção, colocando a alteridade, mesmo que em alguns momentos, seja a nossa própria a levantar questões..., já que muitas vezes, ao fazermos coisas, discutindo, pesquisando, não paramos para perguntar. Eu queria, primeiro, ouvi-la um pouco sobre isso: que perguntas são essas? Que tipos de perguntas são essas que têm provocado você a fazer esses seus trabalhos, em sua trajetória.

GB: Bom, a honra é minha em estar aqui, conversando com você, e não só sobre a exposição que está em cartaz, aqui perto de onde nós estamos falando, mas sobre um leque maior.

Essa entrevista foi muito conversada entre nós, e eu tenho um profundo, mais do que respeito, apego, a essa nossa dinâmica, que não é institucional, é das nossas opções de vida, de perguntar, responder, e atentar à pesquisa do outro. E eu acho que é isso. Que o nosso encontro é sobre isso, e nada mais sugestivo do que começar por uma dedicatória que, para mim, foi muito difícil de publicar, no sentido de que ela me explicita demais. É uma declaração pública, não só do afeto, mas de tudo o que os meus alunos são importantes para mim.

Isso, em geral, é diretamente associado aos nossos orientandos, aos membros dos nossos grupos de pesquisa, onde nós aparecemos como uma espécie de mentor. E o que mais me mobiliza na docência é, de fato, esse processo de troca com os alunos, e especialmente do aluno da graduação, porque é o aluno que ainda não foi “estragado” por uma certa perversão acadêmica, de uma arrogância, e de uma submissão a um mestre que, supostamente, é o detentor de todo o conhecimento, num grau tal, que nem direito à pergunta você tem. Então, essa tradição, que é talmúdica, desse mundo, que opera pela pergunta, e eu acho, já brinquei algumas vezes, eu acho que fui uma das primeiras usuárias do ChatGPT, porque eu falo: é isso que eu mais faço no mundo, eu faço perguntas e quero que me perguntem também.

Então, os alunos, eles são esse imponderável do meu limite, que me fazem questionar as referências que eu tenho, a clareza ou a consistência daquilo que eu digo, e especialmente me colocam desafios sobre os quais eu nunca pensei. Desde a órbita de por que eu fiz determinadas opções e por que não outras, até como determinadas coisas funcionam, e eu não sei. Os alunos, especialmente os de graduação, se entregam a nós com uma certeza de que nós sabemos coisas, todas que eles não sabem, que nos levam a mergulhar em universos que talvez nós não tatearíamos. Eu acabei fazendo uma conta no *TikTok*, que eu não uso, eu acho que já tem um limite geracional no meu caso, mas eu tinha alunos e alunas querendo falar sobre isso, interrogando isso, sofrendo por isso.

Se não fosse por eles, eu não teria. Se não fosse por eles, eu não estaria, desde hoje de manhã, procurando uma maneira de descobrir como eram feitos uns entalhes de madeira num palacete da Vila Penteado, onde eu dou aula na pós-graduação, mas que eu levei da FAU-USP para os meus alunos para uma aula sobre *Art Nouveau*. Do ponto de vista técnico, eles me perguntaram tantas coisas que eu não sei, que eu saí de lá com uma pauta para o próximo mês. Então, é nesse sentido que os alunos me demandam, eles me tiram da zona de conforto.

¹ Respectivamente Centro de Investigação em Artes e Comunicação, Universidade Aberta (CIAC-UAb) e Universidade do Algarve (CIAC-UAlg).

AN: Eu acho que é isso também. Muito obrigada. Bom, uma pergunta é com relação a essa coisa que você disse do *TikTok*, que ele foi uma demanda. Uma coisa que aparece de fora e que te provoca. Como é que aparecem as tecnologias, as mídias digitais na sua trajetória como investigadora?

GB: Então, eu não consigo dissociar isso do fato de eu ser uma pessoa criada na cidade de São Paulo e que viveu os anos 80 e o começo dos 90, atravessada pela poesia concreta. Quem é seu grande mestre? São vários, mas, é óbvio, não por uma relação de intimidade com a qual, infelizmente, eu não tenho nenhuma. Tenho um conhecimento e um reconhecimento enorme. Mas, se não fosse o Augusto de Campos², o Júlio Plaza³, eu não seria o que eu sou. Se não fosse a Jenny Holzer⁴, eu não seria o que eu sou. Essas pessoas, elas mostraram uma possibilidade de, por um lado, transbordar o texto em relação à página.

E isso, para mim, que já vinha de um doutorado muito precoce, mas na área de literatura e história, trabalhando com Hemingway, que é um escritor que tem um enfrentamento da escrita midiática muito contundente, a prosa telegráfica, a experiência de correspondente de guerra, era algo muito mobilizador. Mas, houve um fato detonador, que foi no começo dos anos 90, quando o Nelson Brissac⁵ fazia a curadoria do *Arte-Cidade* e fez a segunda edição em três prédios no Anhangabaú [São Paulo], um deles era onde eu trabalhava.

Eu venho da História, meu doutorado foi em história, e eu trabalhava no Departamento do Patrimônio Histórico da Eletropaulo, já dando meus primeiros passos em tecnologia e imaginário. Mas, naquela edição, foi colocado um desafio inédito para os artistas, que era um *CD-ROM* feito por artistas. Imagino que pessoas que vão nos ler [assistir], talvez nem a Renata Macedo, saibam o que é um *CD-ROM*.

Renata Macedo (RM): Já ouvi falar, mas não tenho ideia.

GB: Era uma mídia revolucionária que permitia você navegar em diferentes contextos de linguagem ao mesmo tempo. E houve uma apresentação daquele *CD-ROM* para os artistas e do que eles haviam feito. Uma primeira rodada. E, como eu me aproximei muito, por questões de produção... Pode fazer isso no prédio? Não pode? Eu integrava a equipe do Patrimônio Histórico. Eu fui convidada e vi aquilo. Eu saí, e lembro que era um escritório que o Itaú - não era o Itaú Cultural - que era o patrocinador da mídia -, tinha na Bela Cintra, perto da Paulista. [Eu] lembro que saí de lá para comprar um computador com interface gráfica: "O que eu quero fazer é isso". Saí obstinada.

E eu sou de uma geração, de 62 anos para 63, em que tinha acesso a cursos de comunicação e mídia, arte e mídia. Tinha algumas pessoas malucas começando a escrever sobre isso, pessoas malucas essas que não eram do meu universo. O meu território maior ainda era este núcleo da poesia concreta, da poesia eletrônica, da holografia. Mas como consumidora, espectadora, eu não fazia nada disso... E em total encantamento, com vontade de fazer.

Eu lembro que olhei no computador de uma amiga que trabalhava comigo. Eu trabalhava na área de design do Departamento do Patrimônio Histórico, que fazia tudo o que chamavam de comunicação visual. E tinha ali um monte de janelinhas.

Eu falei: "isso eu consigo entender". Porque a minha formação é em história, e também sou de uma geração muito pautada por certos intelectuais, como Foucault e essa historiografia em múltiplas temporalidades. Isso eu entendi. Comprei o computador e fui arriscando umas coisas, achando que aquilo que eu estaria fazendo era algo que poderia, um dia, vir a ser uma poesia visual concreta. Hoje eu tenho um pouco mais de senso crítico sobre o que eu fazia naqueles anos.

Mas o fato é que pouquíssimas pessoas trabalhavam com mídia que não fossem profissionais de TV ou de comunicação, na minha geração. E alguns amigos viram essas experimentações que eu vinha fazendo. Nós passamos naquela época por toda essa transição da privatização das teles, e aí

2 Referência brasileira em poesia concreta, tradutor de inúmeros livros e trabalhos literários e poéticos.

3 Artista espanhol, naturalizado brasileiro, com relevante contribuição nas áreas de comunicação visual, desenho visual e artes gráficas.

4 Artista norte-americana que tem em seu percurso uma série de trabalhos no espaço público utilizando mídias eletrônicas e digitais, em torno de palavras e ideias, denominadas de neo-conceituais.

5 Pesquisador e curador do *Arte-Cidade*, ocorrido em quatro edições em grandes áreas urbanas degradadas na cidade de São Paulo, no início dos anos 2000.

teríamos internet comercial e o UOL seria inaugurado. E eu fui indicada por um amigo para a Marion Strecker, que é uma pessoa visionária na história das mídias no Brasil. Toda a história das novas mídias no Brasil deveria passar pelo nome dela. Porque ela fez a digitalização do acervo da *Folha de São Paulo*, quando ninguém sabia o que era isso... intervenções com fax, sensacionais, com artistas, e criou, entre aspas, aquele problema na Folha, que era assim: “a gente tem que ir para esse negócio que é a internet”.

Criaram o UOL e eu fui indicada. Eu não sabia nada de internet, mas ninguém que estava lá sabia. Então era uma espécie de *TV Tupi*⁶. Tudo o que eu aprendi..., lógico, a tecnologia mudou tanto, mas sem essa experiência, nada do que eu fiz depois seria realidade. O próprio livro *Depois do Livro*, que foi o meu primeiro trabalho autoral, digamos assim, com mídias digitais e na área de internet, numa época em que internet era como inteligência artificial: “vai acabar com o conhecimento... Então vai acabar com o livro, vai acabar com o cinema, vai acabar com o teatro, vai acabar com tudo, e tudo é lixo”. Que é mais ou menos o que acontece com inteligência artificial hoje em dia, que não vai ter mais direito autoral, que não vai ter mais nada, e não é bem assim.

Foi um lugar para enfrentar essas questões e onde o livro *Depois do Livro* nasceu. E minha vida começou a mudar a partir daí, porque, por uma série de circunstâncias, eu estava apresentando num congresso na Alemanha, o CD-ROM famoso do *Arte e Cidade*⁷, uau, essa loucura toda da época..., e uma pessoa conversando comigo sobre a pesquisa que eu estava fazendo sobre literatura e internet, o formato inusitado que eu tinha definido para a pesquisa. Não um ensaio com começo, meio e fim, mas um experimento online, que fosse esse ensaio textual sobre os novos limites do texto.

Ela me apresentou, comentou esse site para um pensador que havia assumido há pouquíssimo tempo a direção do ZKM⁸, que é o principal museu de arte e mídia do mundo até hoje, que era nada mais, nada menos que o Peter Weibel⁹, que viu o projeto e entrou em contato comigo para que eu integrasse a primeira exposição que ele faria no ZKM, que era também a primeira exposição inteiramente dedicada à *net art*, à *web art*, à arte feita para a internet.

E eu lembro a minha reação e falava, mas isso é um ensaio..., eu não entendia. Eu não vinha desse lugar da arte.

Ele falou, “bom, com essa resposta, você acabou de me convencer que é arte, que você é artista, prazer, eu sou o curador”. E a partir daí as coisas mudaram completamente, e aí foi uma viagem sem volta.

AN: Obrigada por essa história.

GB: Essa história é longa.

AN: Ótima, porque ela é um preâmbulo importante para entender de onde vem o seu trabalho, porque dessa relação com a cidade e onde ela está presente na sua trajetória. Essa é uma questão, até porque você vai acabar entrando para a FAU-USP, para participar de uma discussão em que o urbano é indissociável da discussão das mídias sociais.

GB: Quando eu falava em Poesia Concreta, dos anos 80, as pessoas entendiam essa experimentação com a mídia, mas não entendiam que o que me encantava era a forma como eles levavam essa literatura para o contexto urbano. Tinha um painel eletrônico, que na verdade a gente chamaria de letreiro, no Anhangabaú, em cima de um bar que se chamava Guanabara. E de onde eu trabalhava eu o via. E “*nossa, o Augusto escreveu alguma coisa*”.

E depois de alguns anos, ele [Augusto de Campos] fez uma intervenção, que é famosíssima, o *Cidade, Cité, City*, que é um poema longuíssimo, em que a linha não se quebra nunca. Então, no papel ele nunca cabe, porque a margem vai quebrar a linha, que projetaram com *laser*, aquele *laser* verde, no céu na Avenida Paulista, na altura do Belas Artes. Do cinema. Olha, educação sentimental é a minha.

⁶ A *Rede Tupi*, a primeira rede televisiva do Brasil, foi criada na década de 1950 em São Paulo e fundada por Assis Chateaubriand.

⁷ Evento ocorrido em São Paulo, em áreas degradadas e industriais abandonadas, em 4 edições, coordenado por Nelson Brissac Peixoto.

⁸ *Center for Art and Media Karlsruhe*, na Alemanha, dedicado às artes digitais.

⁹ Artista, curador e teórico austríaco sobre novas mídias.

A coisa da mídia já veio embarcada com uma discussão não só de outras formas de ocupação do texto, como de como esse texto ocuparia o contexto urbano a partir de outras matrizes, que não mais só aquela da superfície impressa.

O cartaz, o anúncio, isso foi algo que, desde o início da minha trajetória, marcou muito. E eu, não por acaso, fui uma das primeiras artistas que trabalhou com código QR¹⁰. Isso é uma tatuagem urbana. Esse é o nome até de um texto, essa escrita, um nômade, que fica nesse campo entre a imagem e o texto, que sim, vem de algumas questões que eram postas pela poesia concreta, mas que assumem uma dimensão nômade de aderir a qualquer superfície.

AN: Isso é uma coisa que vai aparecer também muito nos seus livros, nos seus textos, na questão dessa relação entre imagem e texto. Isso é muito claro.

GB: E no ponto em que eu estou, da inteligência artificial, já falei em várias entrevistas, esse processo é uma operação de tradução intersemiótica. O Júlio Plaza escreveu sobre isso, esse trânsito entre linguagens.

AN: Eu queria ouvir um pouquinho, você contar também da sua percepção sobre esse impacto das tecnologias de mídias digitais no cotidiano urbano. Você fala disso, como é que isso te afetou, talvez a primeira vez. Mas como é que você fala disso ali no trabalho do Augusto, lá no Anhangabaú? Acho que é interessante pensar como é que você começa, então, a perceber essa relação, porque você faz a intervenção na entrada da USP¹¹.

Essa é uma questão de como se pode perceber essas relações no cotidiano, que aponta diferenças não apenas na escala urbana, mas também nos modos de vida e referenciais, como numa metrópole como São Paulo ou em cidades de pequeno e médio portes. Como estou atualmente em uma cidade com menos de 100 mil habitantes, onde está a maioria da população brasileira, isso tem a ver muito com essa percepção de mundo: São Paulo não é Brasil, Nova Iorque não é Estados Unidos e Paris não é França. São Paulo tem esse lugar metropolitano, que tem questões, que eventualmente, a gente não consegue relacionar com outros contextos. Como é isso para você, essa relação de impacto da tecnologia no espaço urbano?

GB: Primeira coisa é que tem questões de alguns trabalhos que dialogavam com particularidades de um contexto como o da cidade de São Paulo, de cidades que te obrigam a pensar como imaginar a arte, a leitura para um público em trânsito, para não ser visto, para não ser lido, que foram as minhas primeiras intervenções nos anos 2000 em painéis eletrônicos, na cidade de São Paulo, onde os congestionamentos são monumentais e as pessoas ficavam horas olhando aquelas sequências de publicidade.

Então, como intervir nesse lugar? Eu fiz algumas intervenções, umas quatro, diferentes, lidando com essa questão. Essas plataformas estão no espaço público, portanto, elas têm que começar a ser discutidas como parte do espaço público.

E se elas são parte do espaço público, elas são parte de nós, também. E a coisa de dar acesso às pessoas. Comprava horários de anúncio e as pessoas interagiam com o painel. Primeiro, só via computador, via internet, e muito rapidamente. Um ano depois, já via seus celulares com SMS¹². E essa discussão do celular como um controle remoto urbano, que é o que ele se tornou.

E é aí que a coisa deixa de ser particular dos grandes centros, como a cidade de São Paulo. Hoje, com a popularização da internet via celular. Antes, a gente falava “internet móvel”. Hoje em dia, se fala: internet. É óbvio que você está falando de móvel, que dizia, internet é o nomadismo total. Essas questões atravessam qualquer população, independente do tamanho e da maneira. Esse é um dos centros de gravidade do *Políticas de Imagem*.

Esse estado de vigilância distribuída. Esse estado de captura, pelos algoritmos. Essa opacidade que a vida e as telas vão colocando nos nossos acessos, e que joga essa discussão para outro universo. E esse limbo entre o que é *offline* e *online*, que hoje já não existe mais. É esse espaço que mesmo que você desligue o celular, ele continua conectado. E quando você ligar, está tudo ali, o seu registro está

¹⁰ Quick Response Code (QR Code).

¹¹ Campus da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo, no bairro do Butantã, na cidade de São Paulo.

¹² Short Message Service.

ali, e essa quantidade de vida que circula por aí e a quantidade de discursos de ódio... É uma ação, operação urbana, se é que dá para chamar de operação urbana. Como foi a invasão da Cracolândia de 2017, se não me engano. Foram três operações seguidas. E a partir dos registros daquela operação eu fiz *Odiolândia*, só com os comentários¹³ das pessoas sobre o que estava acontecendo lá, e era um ovo da serpente, aparecendo com toda a nitidez.

AN: É, com toda a nitidez, porque está tudo exposto agora.

GB: Completamente. Na época, as pessoas me perguntavam: isso é verdade? Da onde que você tirou? Hoje ninguém me pergunta mais isso. De onde que pode ser? Quando você fala assim, “ah, fui extraindo dos comentários dos vídeos. As pessoas falam: “Mas de onde?”. Hoje ninguém mais me pergunta isso.

AN: Já está dado, não é?

GB: Já está dado. Então, como é que você pode isolar a experiência de estar vivo no século XXI, da experiência das redes? Elas nos atravessam o tempo todo, e é por isso que ocupar o espaço informacional é algo que me parece uma pauta política contundente. Uma das mais urgentes. Nós perdemos boa parte do nosso tempo discutindo e reclamando o que é um direito. Direito ao acesso às redes, à gratuidade do *Wi-Fi*¹⁴.

Essa é uma discussão que precisa englobar também uma problematização de como tornar públicos os dados públicos. Porque nós doamos dados, mas nós não temos acesso. Então esses dados não são públicos. Nós publicizamos esses dados: “Acompanham, nós estamos aqui, seu celular registrou, seu carimbo de GPS neste lugar, neste horário”. E é muito pouco saber se eu posso pedir, fazer o download do Google, dos meus trajetos. Porque não é só o Google, criatura. Não é tão preciso assim, para nós. Então, essa é a questão política que demanda, e, falando como nós somos professoras, um profundo exercício de literacia digital que tem que começar na escola.

AN: Sim, com certeza. Vou desviar um pouco aqui, e vamos a outra pergunta: Como você percebe as referências das suas leituras teóricas relacionadas com a cultura brasileira, já que grande parte da sua referência é estrangeira?

GB: Então, essas referências eu acho que aos poucos as editoras, que esse é um fenômeno recente também, se abriram para uma multiplicidade de outros autores. Não são novos, eles são outros autores que nós não tínhamos nem noção que eles existiam. Estou falando desses grandes nomes internacionais. Angela Davis, lógico que a gente sabia. Estou falando dos nomes nacionais. Essas leituras, elas foram nos aparecendo, muito por força dessa pressão que eu chamo de uma revolução, que são as cotas.

É não é com o mercado editorial que isso começa. Essa transformação radical da universidade pública brasileira, bem-vinda transformação, e cada pergunta que nos fazem, por exemplo, sobre referências. Como é que eu comecei? Eu comecei isso por causa dos meus alunos. A universidade foi mudando de uma forma que nós tivemos que nos repensar. Então, sim, eu tenho, óbvio, muito cara, muito presente essa força da filosofia francesa dos anos 80 e 90. É uma questão geracional. Mas citei aqui o Augusto de Campos, o Haroldo de Campos¹⁵, Décio Pignatari¹⁶ e, por conseguinte, a Lúcia Santaella¹⁷, vários outros autores e autoras, Nicolau Sevcenko¹⁸. Quantos? Muitos, muitos. Tem sempre muito, e aprendi sempre muito. Então, apesar dessa espinha dorsal filosófica ter sido nos anos de formação, de fato importada, mas com um diálogo com os autores que me formaram, os professores. Nunca foi 100% estrangeira.

No caso do *Políticas da Imagem*, é um debate que é transnacional. Essa vigilância, a gente acabou de falar do *Google*. Eu estou falando de Brasil e não estou falando só de Brasil.

¹³ Giselle Beiguelman menciona os comentários nas redes sociais a respeito das ações da polícia na chamada “Cracolândia” na cidade de São Paulo em 2017.

¹⁴ *Wireless Fidelity*.

¹⁵ Poeta e tradutor brasileiro, um dos fundadores do movimento concretista.

¹⁶ Poeta, tradutor, professor, publicitário e integrante do movimento concretista brasileiro.

¹⁷ Autora brasileira com produções relevantes sobre semiótica e novas mídias.

¹⁸ Historiador brasileiro, professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

Estou falando desses espaços em fluxo, eu tenho um pouco de birra com a noção dos espaços fluidos, porque ela parece sempre muito amena, não tem nenhuma sinonímia envolvida, mas dá a impressão. Mas são espaços de fluxo, que essas fronteiras se recompõem, então a presença [de estrangeiros] acaba sendo bastante grande. Mas também não é exclusiva. Os artistas, em maioria, são brasileiros.

AN: E mesmo a Lúcia Santaella está ali presente, tem figuras nacionais relevantes. Mas isso, talvez tenha a ver com o campo de debates... A abordagem, quem é que está fazendo esse debate? Quem são os pesquisadores que estão tratando dessa questão? Eu acho que isso também tem a ver com essa questão da seleção desses autores... e, elas estão muito dentro de algumas escolas e campos do conhecimento.

GB: Eu concordo, mas talvez... O artista mais citado, já me perguntaram, até ontem, no Políticas da Imagem é o Harun Farocki¹⁹. Imagina o Harun Farocki. Você vai escrever sobre Políticas da Imagem sem a referência maior da discussão sobre imagem, política e imagem como campo político. Isso é o Farocki.

Mas a Fernanda Bruno²⁰, com certeza, e o Arlindo Machado²¹, são os dois autores mais citados ao longo do livro todo. E, a Fernanda, eu tenho insistido, não existe, dentro da minha visão, ninguém, com uma contundência da magnitude, da escala, da profundidade, do rigor da Fernanda Bruno na problematização das políticas de mídia. Não só de imagem. Cito, porque ela tem um lugar particular.

Então, quantitativamente, é verdade, devem ter mais textos de autores estrangeiros, principalmente no Políticas da Imagem. Mas qualitativamente, quando você pensa assim, quem são os autores mais citados? Aí, você vai ver que são dois brasileiros, a Lúcia logo na sequência, sem estabelecer nenhuma competição, mas como era uma discussão com o cinema e a partir da teoria do cinema desembocar na vigilância, é meio natural esses lugares, o Arlindo, o trânsito do Arlindo para a Fernanda.

AN: Importante mesmo. Como você percebe seu trabalho no meio que é prioritariamente masculino? Ainda que vejamos abordagens feministas, nos trabalhos mais atuais, mesmo na temática dessa exposição aqui da FIESP, Venenosas, Nocivas e Suspeitas, essa parece uma aproximação mais recente. Você pode falar um pouco sobre isso?

GB: Olha, com as mulheres, em particular, o recorte de gênero pode ter ficado explícito. Eu acho que ele já vinha do Botânica Tirânica²², que tinha uma discussão muito forte sobre misoginia, machismo, machismo e misoginia mais o racismo. Então, sem dúvida, se tiver algo que atravessa o meu trabalho nos últimos dez anos, pelo menos, com mais contundência, são as políticas do esquecimento.

AN: Sim, vou chegar nisso também.

GB: Eu entendo, não como políticas de censura, são políticas mais sutis, complexas, enraizadas muito, em todo o imaginário do colonialismo, mas no Brasil, com uma força, que é esse método de criar opacidades. Documento, não está proibido o acesso, mas você cria uma série de dificuldades burocráticas, de deslocamentos, que são políticas do esquecimento.

Até chegar a absurdos, no extremo, de jovens de 16 anos pedindo a volta da ditadura, que eles não viveram. Isso é um problema muito sério. É a volta, uma saudade de um passado que eles não têm noção do que é. Acho questionável quem viveu, mas quem não viveu... muito evidencia uma política do esquecimento. Até entender a ditadura como um sinônimo de desenvolvimento e de "ditabrandá". De dizer: não, o que você está falando? Aconteceu no Chile e na Argentina, aqui não. É mesmo? Isso é algo como não pensar as mulheres nesse quadro. Essa exposição²³ é sobre mulheres e plantas, mulheres apagadas da história, da arte e da ciência. As histórias delas contam memórias de plantas banidas, estigmatizadas e proibidas, muitas das quais profundamente relacionadas às histórias das mulheres.

¹⁹ Cineasta nascido na República Checa, com grande relevância nos debates sobre política, imagem e imaginário.

²⁰ Professora, pesquisadora e psicóloga, integrante do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ.

²¹ Pesquisador brasileiro na área de Comunicação e Semiótica.

²² Exposição anterior de Giselle Beiguelman que aborda as nomenclaturas pejorativas e preconceituosas dadas às plantas, relacionadas a questões de intolerância étnico-racial e misógina.

²³ A entrevista foi realizada durante a exposição "Venenosas, Nocivas e Suspeitas" ocorrida na FIESP em São Paulo e utiliza a "inteligência artificial". A exposição aborda o apagamento da história de mulheres cientistas que tiveram suas descobertas esquecidas durante décadas.

AN: Com certeza. Disso que eu te perguntei, por exemplo, como é que é? Porque esse meio da tecnologia, geralmente é um lugar masculino.

GB: Todos os lugares, eu cheguei à conclusão, são lugares masculinos. Eu acho que o lugar da arte, o lugar da ciência, nós estamos na vida acadêmica. Não, eu acho que não é só pelas proporções. O mundo ainda tem isso. E não é só, que já seria suficiente para a discussão, o feminicídio, esse ódio à mulher, essa objetificação do corpo feminino. Mas como isso vai se manifestando de outras formas? Então, eu acho que foi no quadro das políticas do esquecimento também que as plantas ocuparam outras correlações na minha vida, e as mulheres ganharam esse *status* de objeto de pesquisa. E se multiplicaram muito.

AN: Bom, vou passar agora desse momento de trajetória, e vou explorar um pouco a sua atuação como pesquisadora, historiadora, educadora, artista, ativista. Você tem um lugar importante dentro dessa discussão sobre imagem, tecnologia, design. Você está nesse lugar também, como professora na universidade, trabalhando nessas fronteiras, que eu chamo de inter e transdisciplinares. Como é que você enxerga esse lugar, fechando o debate sobre trajetória e passando para essa questão do método/ metodologia? Porque você está ali como educadora, artista, professora, historiadora. Enfim, são vários lugares dentro dessa atuação, no seu cotidiano.

GB: É um lugar muito desafiador.

AN: Ao mesmo tempo você está trabalhando com imagem, tecnologia, design. Então, são questões interdisciplinares, transdisciplinares. Acho que esses múltiplos lugares também ajudam a pensar essas relações de uma maneira muito complexa.

GB: Totalmente. E isso, no quadro da FAU... A FAU é uma Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e de Design. E é, *a priori*, já situada num campo de cruzamentos disciplinares.

Mas ser uma artista, professora, em um curso de design dentro da faculdade, que ainda é tradicionalmente entendida, depois de tantos anos, como Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Esse curso vai fazer 20 anos. Mas ainda (perguntam) tem design na FAU? É um posicionamento institucional: “sim, lembra, tem design”. E um posicionamento dentro do circuito, entre o corpo docente e para os alunos, o que um artista, com formação em História, nem com formação em Artes, pode ensinar a um designer?

E eu não sei se em defesa própria, mas eu sempre digo a eles, olha, o design tem esse princípio de uma generosidade intelectual que me ensina cotidianamente. Porque o design, ele é só validado a partir do outro.

O design não existe com... Vão falar “ah, arquitetura também”. Sim, mas a arquitetura, mesmo sendo uma arquitetura multi-habitacional, como um edifício de moradia, ela tem um limite. O design é pensado em uma escala massiva, tem que ser muito... Você está indo lá responder... Então, tem uma generosidade intelectual que eu acho fascinante. Não é um lugar de dar respostas, antecipar respostas, mas o lugar da arte contemporânea é fazer as perguntas que ainda não foram feitas.

Esse encontro é muito sugestivo. E, trabalhando numa área de mídia, numa esfera onde o erro é problematizado dentro do processo, e não como uma etapa a ser superada, como é o caso do design, todas essas características, isso tudo em conjunto, cria um espaço de interlocução bastante profundo, tanto para mim quanto, para eles.

AN: Com certeza. Bom, vou passar então para a questão de método/ metodologia. Questões como memória e esquecimento fazem parte significativa dos seus trabalhos, assim como de suas relações com o espaço público urbano.

Nos parece que as mídias digitais e as novas tecnologias têm um papel estrutural nessa articulação. Então o que eu quero entender aqui é: você pode contar um pouco sobre como se dá essa articulação, essa relação em seus trabalhos? Porque existe um método, existe uma forma de pensar essas questões? Você trabalhou no arquivo, você trabalhou com memória, com patrimônio. Então, para mim, isso fica mais claro. A pergunta é me ajudar a enxergar isso, mas eu queria ouvir de você, porque eu acho que é dessa história, dessa trajetória, que esse método, de alguma maneira, essa metodologia de organização desses trabalhos surge.

GB: Eu acho que essa exposição em particular, *Venenosas, Nocivas e Suspeitas*, é o lugar de discussão de como as políticas de imagem hoje constroem as novas políticas de esquecimento.

A exposição lida com uma questão em particular, lida com outras também, como já mencionei, mas com uma questão em particular, que é a minha negociação com as inteligências artificiais para conseguir fazer retratos de mulheres com rugas. Acho que isso põe em pauta toda uma questão etária, mas coloca uma outra questão... Eu até publiquei um artigo recentemente sobre esse tema, sobre uma possível eugenia maquínica do olhar. Porque a inteligência artificial não consegue... e ela demora. É todo um aprendizado de máquina, falar... Ainda bem que eu sou professora, que é uma paciência para a negociação. Tem toda uma pedagogia que eu desenvolvi para lidar com as IAs, mas essa coisa... Bom, essa escala de dados, ela é absolutamente hegemônica.

Quando se fala de “data colonialismo”, está falando do processo de extrativismo, das informações, que é essa vigilância também distribuída. Mas nós estamos falando de uma padronização das imagens. Porque a inteligência artificial, no limite, é um método estatístico, ela vai jogar fora o que não se encaixar no padrão.

Se uma nova imagem hegemônica não considerar determinados atores sociais, será que nós vamos entrar numa era de eugenia maquínica do olhar? Porque, veja, a visão, ela é biológica. Agora, o olhar não. O olhar é cultural. Os indígenas não têm perspectiva, e nem por isso eles não conseguem ou deixam de organizar o espaço.

Sim, a perspectiva eles constroem, eles não fazem mirantes. Por isso mesmo... Não fazem fortalezas, isso não é um demérito, isso é um elogio.

AN: É outra forma.

GB: É um outro olhar.

Se o nosso olhar passar a ser moldado como ele foi pela perspectiva, pelo enquadramento, nós ainda organizamos o mundo, nós, ocidentais, a partir da metáfora da janela, da perspectiva, em última instância. E nós não conseguimos nos organizar fora, enxergar o mundo sem essas condicionantes. Então, não é nada, não é uma hipótese totalmente estapafúrdia, para mim, pensar que uma possibilidade é que nós vamos passar a ter o nosso olhar modelado pela hegemonia do visual padrão da inteligência artificial.

Prognóstico de vários cientistas é que, a partir de 2026, as IAs generativas, elas serão alimentadas pelos dados que elas mesmas criaram. Quero ver onde vai ficar essa discussão sobre direitos autorais.

“Minha imagem”. Elas vão gerando..., daqui a pouco, elas vão estar falando com elas mesmas.

Então, há esse... Como ocupar esse lugar dos datasets, dos modelos, que imagens? Então, como não falar em memória, no futuro da memória, quando nós estamos discutindo essas questões.

AN: Muito interessante pensar nessas questões. A gente discutiu um pouco isso no trabalho da Renata Macedo, no mestrado dela.

GB: Ah, que maravilha!

RM: Será que não tem algo de mais perene na memória que a faça se sustentar, apesar da inteligência artificial?

GB: Mas é que é uma tecnologia de visão. Então, a inteligência artificial, as tecnologias mudam o tempo todo. Ninguém mais usa o mesmo dispositivo perspéctico do Brunelleschi. Mas o nosso imaginário ainda é esse, da perspectiva, do enquadramento. Você pensa assim: “tecnicamente, nós poderíamos já lidar com telas flexíveis, com telas redondas”. Por que elas não estão em circulação? Porque nós temos limitações semióticas em relação a essa possibilidade. Quando os celulares apareceram, eles vinham como *walkie-talkies*, porque as pessoas precisavam de uma pedagogia semiótica. Tinha um negócio que só servia para atrapalhar, que era o *flip*²⁴. Com o tempo, a coisa virou esse *game boy*²⁵, o nosso padrão, né?

²⁴ *Flip* está relacionado com o formato dos telefones móveis dobráveis do início dos anos 2000.

²⁵ O formato mencionado do *game boy* diz de jogos eletrônicos do tipo “controle remoto” em suas primeiras versões com tela digital, que se assemelha ao tamanho e formato dos telefones móveis atuais.

AN: Ou seja, estamos condicionados, não é?

GB: Nos educam, né? Como esses vídeos em que aparecem crianças tentando dar zoom em revista impressa. Isso é Foucault. Isso é o horizonte pensável.

AN: É o dispositivo.

GB: Esse é o dispositivo, essa é a nossa episteme. É a tela. Eles não nasceram com um chip, eles nasceram nesse campo.

AN: Como é que você vê esse papel das mídias digitais? E quais seriam os tipos de mídias que têm sido mais utilizadas nessas questões urbanas? Como é que você vê isso?

GB: Olha, eu acho que a gente saiu da mídia para o algoritmo. Assim. A quantidade de algoritmos no nosso meio de campo é, de fato, uma... É incontável. Vira infinito. Pode ser até que vire infinito, né? Essa coisa de ser generativa, vai se multiplicando.

Mas é incontável. Incontável... No lugar da mídia, antes era o painel eletrônico, o relógio, que também é um painel eletrônico, o cartaz, a placa...

AN: Agora é o algoritmo.

GB: É o algoritmo. É o Uber que você pega. É a chamada que você faz, é o mapa que você constrói. É tudo isso.

AN: Que estratégias você tem utilizado para traduzir essas questões urbanas complexas em formatos mais acessíveis e mais provocativos?

GB: Olha, eu tenho, acho que, uma capacidade limitada, mas de operar isso dentro da sala de aula é um dos lugares que, para mim, fazem essa diferença nesse pensar e nesse intervir. Eu fiz uma intervenção, uns anos atrás, com uns alunos meus no *campus* do Butantã, nos relógios do *campus*. O da entrada. Foi uma loucura. Porque ele era incontornável. As pessoas passam por ali. E ele tinha uma das intervenções. Era de um aluno, que fez como se um OVNI estivesse chegando. E era uma iluminação, na verdade, era uma luz estroboscópica. Uns 30 segundos. Mas aquela luz, à noite, irradiava. E aquilo perturbava de tal maneira. Desorientava as pessoas. E não porque incidia na capacidade de elas dirigirem, senão, nem teria sido aprovado. É por colocar num lugar do imprevisto. Esse, nós tivemos que tirar. Eu comentei antes, porque esse teve que sair da entrada. A escola da polícia também fica ali, [perto do] semáforo, a polícia... Achavam sempre que era um sinal de alarme. Enfim, mudou.

Mas as outras [intervenções] todas continuaram. E foi um trabalho que os alunos desenvolveram pequenas vinhetas a partir da leitura do 24 por 7, do Jonathan Crary, do Byung-Chul Han, do *Sociedade do Cansaço*. Eram dois livros que marcaram eles profundamente ao longo de um semestre. E todas as intervenções eram sobre isso, sobre o consumo do tempo, sobre o deslocamento, sobre como eles se sentiam amordaçados pelo lugar urbano que eles ocupavam. Então, essa é uma das formas que eu ocupo, esse corpo-a-corpo.

Outros são os textos, que eu acho que ainda fazem sentido. Essa militância de publicar, de escrever, de colocar em outras linguagens, as exposições, de angular a discussão para dizer coisas a partir de outras fórmulas, para outros públicos.

AN: Isso tem a ver com a pedagogia urbana também.

GB: Totalmente.

AN: Eu acho que tem um trabalho importante dessa formação de público também, e ao mesmo tempo que não é só um público que está ali assistindo o trabalho, ela está provocando.

GB: Ela está sendo provocada o tempo todo. Você me perguntou antes, eu acho que essa questão do método é importante. É um método artístico, porque independentemente, se eu estiver escrevendo ou pesquisando, porque diferentemente do arquiteto ou do designer, a ideia do projeto está em outro lugar. Ela está em outro lugar, porque o que importa é como eu vou pensar a ideia de projetar, que é diferente de pensar como projetar e o projeto. Isso todos nós fazemos no final. Mas o método do artista é criar uma metodologia. Parece uma redundância, mas não é.

AN: Exato, eu também penso assim.

GB: Não é partir da metodologia ou escolher uma metodologia, mas o grande trabalho é formular a tal da metodologia.

AN: Exato. Bom, como você lida com a efemeridade das mídias digitais dentro de uma proposta que discute a memória e a permanência no espaço urbano?

GB: Ah, é impossível, impossível. E é impossível dizer assim, ah, eu não sofro, eu já me acostumei.

AN: Como se lida?

GB: Eu lido com o pesar. Eu perco arquivos, eu tenho obras que não funcionam. Falamos das políticas de esquecimento, elas começaram pelas mídias. Quando uma série de trabalhos meus, alguns deles muito citados, muito premiados, num determinado momento eles param de funcionar. Não tem restauração possível. Porque não é um objeto que, óbvio, nenhuma restauração no limite é possível.

Mas, no caso, as velocidades de conexão, as tecnologias, as condições sociais das redes são outras. E o trabalho não existe mais. Então, eu tenho uma discussão, que eu sempre falo, o museu do digital é o museu das perdas. É essa metodologia que nós temos que fabular porque a obra, ela se perde. Então, nós temos que discutir mais o processo da recriação do que do armazenamento. Mais a distribuição...

AN: Uma readaptação, talvez.

GB: De uma readaptação. Como é que eu reinvento esse processo para uma outra coisa. Quando eu não estiver mais aqui. É uma coisa que angustia. As obras estão em museus, enquanto você está aqui, a cada montagem. Será que tem uma maneira? Tem umas que não tem.

AN: Interessante. Obrigada pela resposta. Eu acho que tem a ver com essa mudança das tecnologias, a mudança da velocidade, a mudança do tempo, a mudança das dinâmicas, das próprias materialidades tecnológicas que se alteram.

GB: Totalmente. E essa cultura do monumento, que virou um problema também, ela não se coloca no campo do digital. Se tem alguma coisa... Falei tantos problemas das mídias digitais, acho que tem outras. Eu acho que tem vários problemas, mas tem essa questão de não julgar nesta questão intersemiótica. Porque tem uma coisa muito imediata. Não dá para falar de monumento no campo do digital. Pronto, acabou, não tem... A discussão nem começa. Toda essa ideologia do monumental, de que vai ficar... Não tem. Não tem. Ela vai antes da discussão começar.

AN: Interessante, porque ela sai desse lugar do objeto.

GB: Totalmente.

AN: E isso tem muito a ver com a discussão da Françoise Vergès, com a decolonização do museu.

GB: Exatamente, sim. E sai, coloca... É o lugar de... Isso talvez também tenha a ver com o pôster de design. É o lugar de você discutir, entender que a interface, o meio pode ter sido a mensagem, mas a interface não é o meio. A interface é esse lugar que se cria a partir, e se revisita a partir dos meios.

AN: E a partir das condições daquele momento também.

GB: Totalmente. O quadro é óbvio. O contexto de absorção do quadro muda toda hora. Uma obra do século XVIII aqui, não será nunca o que ela será no Louvre. Um determinado espectador não é igual ao outro. Mas você pode, pelo menos, garantir que em determinadas condições atmosféricas, climáticas, cromáticas, do ambiente, a cor que se pretendia, está lá. Não acontece isso. Cada tela responde de uma maneira, outra resolução.

AN: É isso. Bom, fechando agora o nosso último tópico, vem a discussão mais política. Quero colocar aqui uma questão que é assim: há uma transversalidade da questão política em seus trabalhos. Você poderia falar um pouquinho desse atravessamento político nos seus trabalhos?

GB: Eu entendo que a política está em todos os trabalhos. E isso vem desse nosso lugar. Nós somos educadoras. As pessoas me perguntam: você é professora da USP? Não, nós somos educadoras. E isso é uma responsabilidade em relação ao outro. Portanto, tudo o que nós fazemos é um ato

político. Existem várias perspectivas e diferenças nessas abordagens. Mas, acima de tudo, o ato de educar é esse lugar de construir redes, de construir pactos, de renunciar a algumas ideias, de fazer valer as suas ideias. Esse lugar da negociação é o campo político. Existe um certo romantismo da ideia que o espaço público é um espaço de harmonia e que a política é o lugar dessa ágora em que todos se abraçam. O lugar da política é a negociação.

AN: É o conflito, né?

GB: É o conflito da diferença. E é isso que constrói o espaço público, essa relação entre os diferentes. Coisa que alguns dos nossos contemporâneos parece que não entenderam muito bem, né? Na agressão ao patrimônio público como se fosse terra de ninguém.

Não é exatamente assim. Não tem essa negociação. Então, vindo de uma educadora, a produção artística é atravessada pela política de ponta a ponta. Algumas vezes de forma mais explícita, como é no caso de *Odiolândia*, um caso de segurança pública, tratado como de segurança pública, mas interpretado por mim e por outras pessoas como um caso de saúde pública, que desemboca em questões de segurança, mas não ao contrário. Ou memória/amnésia, situação, deslocamento dos monumentos, das referências, os depósitos de monumentos da cidade de São Paulo. Então, alguns são mais diretamente ligados às políticas públicas, mas todos são. Uma exposição como *Venenosas, Nocivas e Suspeitas*, ela é política de ponta a ponta.

AN: Totalmente. Bom, sobretudo após a publicação de *Políticas da Imagem*, como você identifica ou nomeia essa discussão política em seus trabalhos, já que ela não se restringe ao debate imagético? Você tem um nome para isso? Você fala da imagem, mas eu acho que tem um atravessamento político que não é necessariamente relacionado ao debate da imagem.

GB: Não, eu acho que ele fica, especialmente nessa exposição, nesse lugar, por um lado, intersemiótico da disputa entre linguagens. Todos os níveis da prerrogativa do texto sobre a imagem, de qual imagem hierarquiza a próxima imagem, da hierarquia ser humano, ser maquínico, é um lugar muito particular.

AN: É um nó, não é?

GB: É um nó. É uma rede, não? Porque é um novo território.

AN: E eu acho que isso tem a ver com a próxima pergunta aqui. Você também vai abordar no livro essa questão da regulamentação do uso das novas tecnologias e seus impactos no contemporâneo. Como é que você vê essa questão relacionada às mídias digitais, redes sociais, ética urbana, urbanizada, já que menciona a insensibilidade entre espaço digital e espaço vivido? Ambos podem ser considerados como territórios informacionais ou mesmo como aquilo que você denomina de territorialidade distribuída entre as redes e a cidade física?

GB: Eu acho que essa é a territorialidade do nosso tempo. Porque, veja, nós estamos conversando aqui, mas nós estamos nas redes. Nós estamos marcando o nosso lugar com a marca de celular que você usa, porque essa gravação tem um determinado algoritmo que é da empresa/ marca tal, que é aquela coisa flusseriana: a pergunta não é quem fabrica o programa, mas quem programou o programa. E quem programou o programador do programa, esse círculo de muitos lugares. Quando falam em políticas de imagem, é possível entender que a imagem foi deslocada do campo da representação. Não é que ela não existe mais como representação, lógico que ela existe como representação, mas ela extravasou. É o lugar dos embates políticos da nossa época.

Quando eu não consigo, quando eu negocio para conseguir fazer o retrato de uma mulher com rugas, com inteligência artificial, eu estou dentro da imagem. Eu estou ocupando essa territorialidade. Esse território de uma territorialidade que é essa entre o estar ou não estar em rede. Porque mesmo, independentemente do fato de [considerar que] esses programas agora são plataformas, o tempo todo você está online, eles são mediados pelas redes desde os *datasets*²⁶ que vão fazer os modelos.

Então, como dizer que nós não estamos nesses territórios, nessa territorialidade distribuída entre redes físicas e digitais, num território, entre territórios informacionais, em fluxo. Eu não consigo nem elaborar fora desses limites.

²⁶ *Datasets* funcionam como arquivos em bibliotecas digitais e de diferentes tipos (texto, sons, imagens), utilizados na produção de novos resultados digitais.

AN: São limites que estão se expandindo diariamente. E essa coisa que você fala, por exemplo, dentro de uma sociedade que é super etarista, que é uma das questões que aparecem ali atravessando o seu trabalho, dentro de uma sociedade urbana, urbanizada, que a gente está em uma sociedade que está envelhecida, envelhecendo. Como é que a gente lida com essa questão nas mídias? Por outro lado, eu fico pensando que talvez nunca tenha tido tanta imagem de mulheres com rugas na internet como agora.

GB: Ainda não. Exato. Não que ele exista. Isso é como o algoritmo está direcionando para você.

AN: Mas a gente está alimentando, talvez, a rede com essas coisas. É uma coisa muito recente. E mesmo assim, as tecnologias de vários telefones tiram as rugas de mulheres.

GB: Esse ponto era onde eu ia chegar. Esse algoritmo, ele não permite. Ele não permite essa ocupação. Eu fico impressionada. Você entra no Zoom, faz uma conferência, faz uma videochamada. Se você não desativar, ele plastifica você.

AN: Ele te regenera.

GB: Faz esse botox digital. E isso acontece em todas as escalas. Mudança de voz, tudo. E o fato de nós vermos mais imagens de mulheres com rugas, propagandas de maquiagem para mulheres maduras, como gostam de anunciar, é porque a nossa faixa etária está registrada em todos os algoritmos que nós usamos, do reconhecimento facial aos nossos e-mails, ao nosso lugar profissional.

Então, desembocam no nosso colo. Mas elas não são hegemônicas, não. E estão diretamente atreladas com as propagandas que você se interessa, que já entenderam algorítmicamente que você é uma pessoa *target* para aquele tipo de produto. Isso é política das imagens.

AN: Exato. Bom, avançando aqui, já quase finalizando, essa questão da visualidade, da estética na disputa política pelo espaço urbano e pelo espaço digital. Como é que você vê essa relação com a visualidade? Porque a gente está falando um pouco disso. A partir do corpo. Eu fico pensando também a partir da própria relação com o espaço urbano.

GB Isso vai se manifestar em tudo. Você vai ver que a imagem hegemônica da arquitetura brasileira para um programa de arquitetura é o modernismo. Ou a favela. Não existe nada entre... Não que você não consiga fazer outras coisas. Você consegue, está cheio de gente já trabalhando. Também acho que consigo sair do protocolo padrão. Mas como é que ela vem? Então, isso vai se espalhar do olhar até as interdições que são mais de ordem política.

Eu lembro que no período da COVID-19 eu me perguntava muito: "Nossa, que incrível a pandemia no Estado de São Paulo tem um monitoramento digital em vários lugares". Aí você vai ver como é feito... Como que ele é feito? Ele é feito com base no celular. No celular conectado a um GPS. O sujeito que não tem GPS, ele não está contabilizado na maior crise sanitária da história. Então, essas coisas começam a se amarrar.

As políticas de imagem com as políticas de gestão pública, com as políticas dos dados. E nós voltamos àquela pergunta que nós tínhamos falado antes. Como tornar públicos os dados públicos?

AN: E o que a gente faz com eles também, não é? E como trabalhar com eles de uma maneira que seja justa socialmente?

GB: Totalmente.

AN: Porque a grande disputa para mim é essa. O que se faz com isso? Porque tem muita gente usando os nossos dados sem que a gente saiba. E como é que é essa gestão? Todo mundo usando, só menos nós. Menos nós.

Bom, para finalizar aqui, então, uma última pergunta. No seu entendimento, quais seriam as questões mais relevantes do ponto de vista da regulamentação das mídias digitais no Brasil na atualidade? Justamente para trabalhar com essa questão urbana.

GB: Olha, eu sou [a favor de] tornar públicos os dados públicos. Eu estou ficando um pouco repetitiva. E o que eu estou chamando de dados públicos não são só os dados que o Estado produz e recebe sobre nós. Mas é, em instâncias como o reconhecimento facial, ele é alimentado com dados do Instituto que coleta, não vou falar mais digital, porque é digital o processo, leitura de íris, para fazer

os novos RGs²⁷.

Esses RGs podem alimentar reconhecimento facial. A gente não está falando mais de fotografia. Nós estamos falando de nós como massas de dados.

As pessoas sabem que elas estão cedendo esses dados em nome da segurança? Para onde estão indo esses dados? Eu hoje penso que a pergunta não é mais se coletam dados sobre você. Coletam. Que essa pergunta perca a inocência, está dada, isso faz parte.

A pergunta é quem coleta esses dados e o que pode ser feito com eles. Essa é a mais importante. Interessa só chegar na farmácia e saber que eu posso... saber que eles coletam meu CPF²⁸. Isso é importante. Gente, a grande discussão não é se coleta. Se coleta, é como você falou, essa questão já está dada. E nem quem coleta: "Ai, que bom saber que a farmácia da esquina coleta dados. É muito importante saber que o supermercado coleta". Eu preciso ser informada mesmo. Mas eu quero saber, é para onde vão esses dados? E o que poderá ser feito com eles? Eles vão alimentar o quê? Quem coleta dados? Por fetiche, coleciona dados. Quando falam que é o petróleo do nosso tempo, é por isso. Porque esse é o grande capital. São os dados, que estão profundamente relacionados aos nossos afetos.

Quando eu fiz brincadeira, por exemplo, isso é o tipo de maquiagem que você está procurando, ou o tipo de shampoo que você está insistindo. Isso tudo vai transformando... já que nós somos doadores de dados compulsivos. Não tem como não. Cada compra que você faz, cada Uber que você pede.

AN: Mas é isso, nós estamos dando os dados? Tem uma parte da população que não está.

GB: Então, essa lei geral de proteção, que você tem o direito de saber quem está coletando. Não estou falando que isso é irrelevante.

AN: Isso é extremamente relevante.

GB: Mas me parece que o problema, de fato, é saber... Quais são os usos desses dados? Quais são os possíveis usos? Quem vai poder usar? E se eu tenho o direito de dizer que não, eu não quero. Então, é esse lugar, de novo, das políticas das imagens. Quando nós estamos falando de dados, hoje em dia, nós estamos falando das nossas imagens. Que não são mais as fotografias. São os algoritmos das imagens digitais. Inclusive, o não-retrato feito pelo reconhecimento facial. Porque é uma marcação de pontos. E uma relação com todos os dados conectados a você.

Então, é essa a importância da pergunta: Capturou meus dados? Está bom. E agora, para onde eles vão? O que pode ser feito com eles? E qual é o direito que eu tenho sobre eles? Como é que eu reivindico?

AN: É a nossa existência. Porque é um território mapeado.

GB: De novo, essa territorialidade entre redes e não-redes.

AN: Giselle, muitíssimo obrigada. Eu acho que a leitura do seu livro, para mim, foi extremamente didática porque me ajudou a pensar em várias outras questões, foi mesmo uma aprendizagem.

Referências bibliográficas

Beiguelman, G. (2021). *Políticas da Imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo, SP: Ubu Editora.

hooks, b. (2013). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo, SP: Editora WMF Martins Fontes.

²⁷ Registros Gerais, referentes à carteira de identidade nacional brasileira.

²⁸ Comprovante de Representação Cadastral para fins de identificação junto à Receita Federal Fiscal de pessoa física.