

## **“BURRO SEM RABO”: UMA ETNOGRAFIA DOS RESÍDUOS DIGITAIS DO HAPAX**

**“BURRO SEM RABO”: AN ETHNOGRAPHY OF DIGITAL RESIDUES BY HAPAX**

**“BURRO SEM RABO”: UNE ETHNOGRAPHIE DES RESIDUS DIGITALES D’HAPAX**

**“BURRO SEM RABO” UNA ETNOGRAFIA DE LOS RESIDUOS DIGITALES DE HAPAX**

### **Tatiana Bacal**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,  
Rio de Janeiro, Brasil

**RESUMO:** A partir da performance “Burro sem rabo” do coletivo Hapax, que consiste em uma série de performances de deriva urbana com objetivo de ocupar espaços marginalizados de grandes centros urbanos e intervir na paisagem sonora da cidade, proponho uma etnografia dos resíduos: registros sonoros, escritos e audiovisuais. Estes registros, que são criações em si mesmas, passam a ter o poder de inventar uma nova experiência, operando como ‘pessoas estendidas’ das performances originais. Com esta abordagem, é possível refletir sobre a relevância dos registros para as performances e sobre a própria internet como espaço fundamental para uma etnografia dos resíduos.

**Palavras-chave:** identidade, performance, deriva urbana, coletivo Hapax.

**ABSTRACT:** The performance “Burro sem rabo”, by Hapax collective, consists in a series of performances of urban drift aiming to occupy marginalized spaces of big urban centers and intervene in the soundscape of the city. By examining this performance I derive an ethnography of residues: sound recordings, written and audiovisual material. These recordings, that are in themselves creations, have the power to invent a new experience, operating as ‘extended persons’ of original performances. With this approach it is possible to reflect on the relevance of these records to performances and about the internet as a fundamental space for an ethnography of residues.

**Keywords:** identity, performance, urban drift, Hapax collective.

**RÉSUMÉ:** La performance “Burro sem rabo”, du collectif Hapax, consiste en une série de performances de déplacements urbains visant à occuper les espaces marginalisés des grands centres urbains et à intervenir dans le paysage sonore de la ville. À partir de l’examine de cette performance, je propose une ethnographie des résidus: enregistrements sonores, matériel écrit et audiovisuel. Ces enregistrements, qui sont des créations en eux-mêmes, ont le pouvoir d’inventer une nouvelle expérience, fonctionnant comme des ‘personnes étendues’ des performances originelles. Cette approche permet de réfléchir à la pertinence de ces enregistrements pour les performances et à l’Internet en tant qu’espace fondamental pour une ethnographie des résidus.

**Mots-clés:** identité, performance, dérive urbaine, collectif Hapax.

**RESUMEN:** A partir de la performance “Burro sem rabo”, del colectivo Hapax, que consiste en una serie de performances de deriva urbana con el objetivo de ocupar espacios marginalizados de grandes centros urbanos e intervenir en el paisaje sonoro de la ciudad, propongo una etnografía de los residuos: registros sonoros, escritos y audiovisuales. Estos registros, que son creaciones en sí mismos, tienen el poder de inventar una nueva experiencia, operando como ‘personas extendidas’ de las performances originales. Con esta perspectiva concepto es posible una reflexión sobre la relevancia de los registros para las performances y sobre la propia internet como espacio fundamental para una etnografía de los residuos.

**Palabras-clave:** identidad, performance, deriva urbana, colectivo Hapax.

Hapax significa a instantaneidade do instante. Pelo Aurélio, “palavra de uma língua extinta de que se possui um só exemplo: (forma abreviada do grego)”

*hápax lego menon* “coisa dita uma única vez.”.  
([www.hapax.com.br](http://www.hapax.com.br))

## 1. Introdução

O Hapax foi criado em 2001, no Rio de Janeiro, pelos artistas Daniel Castanheira, Ericson Pires, Ricardo Cutz e Leonardo Póvoa<sup>12</sup>. Suas obras têm o objetivo de transitar entre diversas linguagens, como poesia, música, performance, artes visuais, engenharia, cartografia e logística, sempre criando um forte diálogo com os vários sentidos de tecnologia. Os trabalhos do coletivo, os tipos de socialidade que produzem e as performances e “objetos” que criam estabelecem uma estreita relação entre expressividade e tecnologia ao conjugar “interferência urbana” e performance.

Uma das apresentações do coletivo, denominada “Burro sem rabo”, consiste em uma série de performances de deriva urbana que objetiva ocupar espaços marginalizados de um grande centro urbano e intervir na paisagem sonora da cidade. O coletivo se propõe uma série de relações entre tecnologia, espaço urbano e modos de criação a partir da experiência de enfrentar a cidade com um grande carro metálico de carga que gera e coleta sons por onde passa e que cria desenhos digitais a partir de Global Positioning System (GPS). Enquanto realizam a performance, há um público que acompanha o surgimento do desenho numa plataforma digital em exibição.

Partindo desse projeto do Hapax, gostaria de propor uma etnografia dos resíduos a partir dos registros sonoros, escritos e audiovisuais, presentes nos sites do coletivo, sites individuais, em teses e artigos dos integrantes, além de em CDs gravados profissionalmente ou não. Esses registros passam a ter o poder de inventar uma nova experiência, cada um funcionando como uma “capacidade expandida” (Strathern, 1991) dos outros. Cada registro/suporte possibilita uma nova experiência em conjunto com uma metodologia para adentrar aos polissêmicos sentidos de sonoridades e tecnologias.

Contudo, apesar de trabalhar no “âmbito” das artes, há uma forte crítica ao domínio da arte-instituição (inclusive às galerias e às salas de estar), pois, em razão dos tipos de materiais com os quais trabalham, o coletivo tem uma enorme dificuldade de expor suas obras: muitas vezes, suas “esculturas sonoras”, compostas de detritos achados na rua, “sujos”, “feios”, “degradados” não combinam “com a cor da cortina da sala burguesa”, como afirma Daniel Castanheira. Além

---

<sup>12</sup> Ericson Pires, falecido em 2012, atuava como professor adjunto de artes visuais na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ) e como poeta, Ricardo Cutz trabalha como produtor de som para cinema e Daniel Castanheira trabalha como professor, músico e editor de som.

disso, a relação do coletivo com “o mercado da arte” parece estar sempre em tensão.

Em seus respectivos trabalhos acadêmicos, é possível verificar que os integrantes do Hapax inscrevem a sua ação artística em três diferentes cenários. Ricardo Cutz configura os trabalhos do coletivo dentro do quadro conceitual da Arte Sonora, enquanto Ericson Pires realça uma cena de arte e performance no marco geracional da década de 1990, e Daniel Castanheira relaciona os projetos do coletivo no interior de uma conceituação própria à cidade<sup>13</sup>. A modo de uma primeira apresentação conceitual do coletivo, apesar das especificidades, nota-se que há duas noções-chave que reverberam nos diferentes estudos de autoria de seus criadores: uma primeira diz respeito ao *instantâneo*. Hapax, a performance instantânea da cidade. Nessa intensa preocupação com o instantâneo, instaura-se “a potência de realização de um outro real”; “o instante viabiliza à ação a liberdade de atuação do acaso e da dispersão, transformando a experiência em processo de experienciação coletiva”. Essa “experienciação coletiva” leva para a segunda noção-chave: a *desobediência*. Com o agenciamento do instante, rompem-se a “acumulação” e “o controle”; e, nesse sentido, a atividade de desobediência seria “pensada aqui como uma posição política a favor da afirmação dos processos de singularização e diferença”<sup>14</sup>. A desobediência pelo *enfrentamento* entre o *público* e o *privado*, o *high-tech* e o *low-tech*, o *som* e o *ruído*.

Assim, a partir da proposta metodológica de etnografar os resíduos, pretendo me aproximar de alguns elementos ético-estéticos do coletivo, ressaltando conceitos como as dimensões da cidade e da deriva, o próprio objeto “Burro sem rabo”, a experiência sonora da deriva e a brasilidade hapax. A pergunta que rege este artigo é, portanto, a agência dos resíduos derivados da performance “Burro sem rabo”: os vídeos (de poucos minutos criados para a divulgação do coletivo), uma faixa sonora (que integra a dissertação de Daniel Castanheira), as teses, ensaios, artigos e falas acerca da deriva.

## **2. A obra-resíduo. Considerações de método**

Ricardo Cutz afirma sua dissertação de mestrado, ao terminar a descrição do coletivo que:

---

<sup>13</sup> Convém mencionar que há um material considerável escrito pelos próprios integrantes do coletivo sobre essas múltiplas elaborações. Na verdade, torna-se aparentemente difícil dizer algo sobre eles, pois eles próprios parecem já ter dito “tudo” sobre as atividades que exercem. Essa sensação indica a dificuldade do estatuto do antropólogo como aquele que “representa o outro”, nas afirmações de Goldman (2009) e Otávio Velho (2008). Há vários artistas, muitos ligados à arte conceitual, que elaboraram uma série de textos sobre a sua obra. No caso dos hapaxers, no entanto, esse falar de si ganha institucionalização nas Universidades, aliada a bolsas outorgadas para a produção de conhecimento. Atualizam, assim, um contínuo diálogo entre a criação do conceito na forma de objetos ou performances e na forma escrita.

<sup>14</sup> Os excertos com aspas são retirados das respectivas teses dos três integrantes do coletivo.

o Hapax se colocou dentro da cena como um objeto errante, não deixando nada, apenas registros em vídeo e som. Não efetivaram uma passagem para o mercado de arte como produtores de objetos. Seus ambientes sempre dependeram de sua presença física ativa. Só faltou ao Hapax uma legenda: “Não tente isto em casa” ou “Feito por profissionais” (Cutz, 2008:112).

Uma vez que não deixaram “nada”, apenas “resíduos”, como afirma Cutz, não somente os sonoros como audiovisuais, disponibilizados no *site* do coletivo e na página da comunidade [www.vimeo.com](http://www.vimeo.com) de Ricardo Cutz, mas também em suas elaborações acadêmicas, e já que eu não vi “nada” (referindo-me especificamente às suas performances no tempo da pesquisa de campo), decidi realizar uma etnografia dos resíduos: registros sonoros, escritos e audiovisuais que estão presentes nos sites do coletivo, dos integrantes individuais, em teses e artigos dos integrantes e em CDs. Uma etnografia de resíduos tem ressonância com o método indiciário ou abduutivo, um instrumento que, segundo Bateson (1989), consiste em extrair de fenômenos de diferentes campos aquilo que eles têm em comum.

Esta etnografia dos resíduos conta com textos dos três integrantes do coletivo, encontros com Daniel, uma entrevista com Ricardo Cutz e registros de performances disponíveis no site do Hapax e do [www.vimeo.com](http://www.vimeo.com) de Ricardo Cutz. Assim, a própria qualidade da etnografia tem um deslocamento de uma vivência no ato da performance para uma vivência com os registros sonoros e visuais, afirmando com isso também a potência de uma etnografia nos espaços virtuais e *no som* (Feld, 2004).

Esses registros passam a ter o poder de inventar uma nova experiência para aqueles que não participaram da performance, e funcionam como “pessoas estendidas”, como afirma Gell (1998), com autonomia e relação com as performances originais. A partir de uma série de exemplos sobre idolatria e feitiçaria simpática, o autor nos mostra como os ídolos, a floresta, os bonecos, dependendo de seus contextos etnográficos, seriam dotados de uma agência, ou seja, de uma ‘psicologia intencional’. Não seriam meros recipientes inanimados, importantes por terem sido fabricados por seres humanos, mas eles próprios seriam agentes intencionais, não meramente passivos, pois, da mesma maneira que pessoas se relacionam com outras pessoas, elas igualmente se relacionam com objetos que por isso devem ser tratados como pessoas. A noção de “pessoa distribuída” de Gell proporia uma “teoria da pessoa” estendida às criações artísticas. Como ele observa, “as obras de arte vêm em famílias, linhagens, tribos, populações, assim como as pessoas. Eles se relacionam entre si e com as pessoas que os criam e circulam como objetos individuais. Eles se casam e têm filhos que carregam a marca de seus antecessores. Os objetos são manifestações de cultura como um fenômeno coletivo, eles são, como as pessoas, seres aculturados” (Gell, 1998:153).

Essa ideia se articula com um estudo sobre a proveniência da agência (a atribuição de uma mente) aos objetos<sup>15</sup>, e assim, a partir dessa metodologia é possível refletir sobre a relevância dos registros para as performances e sobre a própria internet como espaço fundamental para uma etnografia dos resíduos, resíduos que são criações em si mesmas.

Se encararmos esses elementos como expressivos, partimos do pressuposto de que esses objetos são seres privilegiados e dotados de autonomia etnográfica, importantes, portanto, para a constituição relacional na socialidade<sup>16</sup> em que eles se inserem. Como diz Bruno Latour, “Agora é muito mais fácil não considerar o ator como um sujeito dotado de alguma interioridade primeva, que dirige seu olhar para um mundo objetivo feito de coisas brutas às quais se deve resistir, ou a partir das quais se pode extrair alguma mistura simbólica”. (Latour, 2005: 208).

A teoria da agência nos abre a possibilidade de dar autonomia a cada um desses objetos: não havendo nenhuma obra completa em exposição em lugar algum, somente fragmentos dispersos, destruídos, em diferentes espaços e em casas de amigos pela cidade, *os resíduos constituem a obra*.

O *Naven* de Bateson foi um experimento para seu autor porque ele diz que o livro acabou sendo sobre métodos de pensar os problemas antropológicos. O autor acaba chegando à conclusão de que o ethos, o eidos e a estrutura social são pontos de vista e que cada fragmento de comportamento tem sua significação etológica, eidológica, estrutural e sociológica. “Remixando” Bateson, tirando todos os elementos de seu contexto, podemos pensar que cada um desses resíduos/registros conferem um ponto de vista à experiência do Burro sem rabo, cada registro, em sua autonomia etnográfica confere uma camada de significação e identidade para a obra *Burro sem rabo*, como na metáfora das camadas da cebola, segundo Gell e também Latour.

---

<sup>15</sup> Para Gell, o agenciamento dos objetos não se explicaria por meio de uma visão puramente “externalista”, ou seja, no ato expressivo de relacionamento humano-objeto, como no caso da sociologia de Bourdieu. Mas tampouco se explicaria por uma perspectiva “internalista”, na atribuição de um “eu a priori” desses objetos, como no caso da psicologia cognitiva.

<sup>16</sup> Para Roy Wagner (1974), este conceito funciona como uma alternativa ao conceito de sociedade que no seu emprego já predispõe o sentido de que esta se trata de um fenômeno maior do que as relações que a compõem. O termo socialidade, por outro lado, sugere uma subordinação teórica do conceito de “sociedade” ao contexto culturalmente específico onde é forjado.

## 2.1. *Burro sem rabo*: redesenhar a cidade através da deriva



Figura 2.1. *Transitantes*. Centro de Arte Hélio Oiticica. Novembro de 2008

Fonte: <http://hapax.com.br/>.

O projeto *Burro sem rabo* foi apresentando em quatro performances. Duas delas sem o GPS e outras duas com o uso desse dispositivo. A imagem que vemos acima é parte da exposição que fizeram no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica/CMAHO no final de 2008, já com sua versão em GPS, percebida pela tela ao fundo, onde consta o desenho do percurso que realizaram pela cidade. Vejamos como Daniel explica o conceito do *Burro sem rabo*:

A performance “*Burro sem Rabo*” [é] parte do que poderíamos chamar de repertório do grupo. Ela acontece enquanto realiza-se um percurso que atravessa um território selecionado da cidade, divulgado anteriormente, construindo uma situação de tensão sócio-econômico tecnológica. Um carro popular de carga, de tração humana, batizado no Rio de Janeiro como *Burro sem Rabo*, é preparado para gravar, processar e transmitir sons, a partir de diversas mídias. Assim, durante uma deriva urbana, catamos sons pelas ruas, pelos becos, viadutos e bueiros, muitas vezes

transmitidos por nós, e justapostos aos ruídos da cidade, durante o percurso para, no ponto final estabelecido, remixarmos esse material ao vivo numa apresentação sonora/musical (Castanheira, 2009:69-70).

Segundo Cutz, a primeira versão do *Burro sem rabo* foi realizada em 2006. Essa “performance de deriva urbana” tinha como objetivo “ocupar virtualmente espaços marginalizados de uma metrópole” e interferir na paisagem sonora da cidade. Consistiu na criação de um burro sem rabo, preparado com mesa de som, alto-falantes, um tocador de MP3, um gravador portátil digital, um *notebook*. Nessa primeira vez, realizaram a performance no Rio de Janeiro, saindo da Rodoviária Novo Rio até o Centro Cultural Oi Futuro, no Catete (cf. Cutz, 2008: 109). A segunda performance foi realizada incorporada à programação do festival de mídias móveis *Arte.mov* em Belo Horizonte. Nessa segunda versão, fizeram a performance com um localizador GPS, um celular GSM e completaram com uma instalação audiovisual.

Olhemos para a descrição de Ricardo Cruz:

Em sua segunda versão, o *Burro sem rabo* foi realizado de forma mais complexa, sendo acoplado à performance um localizador GPS que, acoplado a um celular GSM, permitia recuperar em tempo real e transmitir dados sobre a localização, velocidade e distâncias do grupo enquanto ele derivava por Belo Horizonte. Nessa versão, o conjunto GPS/GSM permitiu ao grupo controlar remotamente um software de produção musical. A partir de suas coordenadas e velocidade, o grupo manipulava uma composição a distância via satélite. Nessa apresentação de *Burro sem rabo*, co-titulada *A cidade será Tocada*, desenvolveu-se o mesmo aparato performance/deambulação-difusão gravação-performance musical da primeira versão, com a adição de uma instalação audiovisual composta de uma imagem renderada em tempo real do circuito que o grupo realizava em Belo Horizonte, somado ao software controlado remotamente (Cutz, 2008: 112).

No site <http://vimeo.com>, de Ricardo Cutz, e no site do coletivo, há pequenos cliques que variam entre três a doze minutos e contêm *flashes* de diversas performances realizadas pelo grupo ao longo dos anos, mas utilizarei unicamente como referência as imagens relacionadas às derivas do *Burro sem rabo*, no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, porque foi dessas derivas que Daniel colheu material para o seu *remix*.

Nos cliques disponibilizados das performances do Hapax, os três integrantes alternam o uso de dois “uniformes” do grupo. Daniel conta que o mais simples foi confeccionado por eles próprios, e a modelagem segue a forma de um traje de jogador de futebol, de cor amarelo-vivo, com o nome do grupo na frente da camiseta, e o número do jogador atrás, de preto. São as cores do Volta Redonda. Daniel diz gostar dessa camiseta e esporadicamente a utiliza em seu cotidiano. O segundo uniforme surgiu em um momento que Daniel considera “mais midiático” do Hapax, um momento em que “tinham assessoria de imprensa”. Esse uniforme,

mais elaborado e menos usado, foi criado pelo OEstudio, e consiste de uma calça e um casaco. A roupa é preta, de mangas compridas com pequenos detalhes em amarelo e veste rente ao corpo. O Nobu (estilista Nobuyuki Ogata do coletivo OEstudio) já havia feito alguns trabalhos de VJ<sup>17</sup> para eles e confeccionou a indumentária que costumam utilizar em situações de performance mais “institucionalizadas”. Assim mesmo, frisa que a própria lógica do uniforme é subvertida. Nas poucas vezes em que optam pelo segundo traje, Daniel diz que não usa a calça, pois prefere vestir uma parte de baixo mais confortável, como um bermudão de skate. Ricardo, habituado a ficar atrás do computador, também não costuma portar a parte de baixo. Em um dos vídeos, vemos que Daniel e Ricardo usam o uniforme “comum” e Ericson, o mais customizado.



Figura 2.2. Hapax – Lapa. Série de performances de intervenção urbana realizadas ao longo de oito meses sob os arcos da Lapa, entre a Mem de Sá e Riachuelo

Fonte: <http://hapax.com.br/>.

Conversando com Daniel, ele explica que o uniforme nasceu como parte da necessidade de oferecer uma sensação de coesão, de “time” do grupo, no momento de “enfrentamento com a cidade”. Ele descreve as situações de performance como sempre à “beira do enfrentamento”. Principalmente em relação ao material com o qual trabalham - pesado, perigoso - ao saírem com o Burro sem rabo, é comum se cortarem, e depois terem que tomar a vacina antitetânica. Inclusive para se proteger, cada um costuma usar um rolo de esparadrapo nas mãos a fim de amenizar possíveis (e esperadas) lesões. Como ele comenta,

---

O VJ ou *video jockey* é um criador de imagens em tempo real. O seu instrumento é usualmente um computador e sua arte é em geral combinada com outros aspectos performativos, como a música e o som. Se este é um artista que nasce nas discotecas, assim como o DJ, sua atuação se estende atualmente às galerias de arte e salas de concerto.



O Hapax era um assalto urbano e na rua os “bichos” são soltos. Todo tipo de gente (“entidade”) passava por ali. Isso ajudava a diferenciar quem estava responsável pela jogada. Causava um respeito de alguma forma. Trata-se de uma experiência anárquica, violenta muitas vezes, perigosa. Sempre puxamos gato de eletricidade, o carro é pesado, leva a energia para um lado violento, de quebrar de jogar, parar o trânsito, polícia. Um enfrentamento.

O uniforme seria um acessório importante na hora de dar visibilidade ao grupo durante uma performance no meio do espaço urbano, já aberto a interpretações e desentendimentos: o traje informaria que há algo “fora do comum”. Daniel esclarece que “o figurino é fruto de uma necessidade de se destacar numa situação de enfrentamento coletiva e caótica, anárquica, urbana, e se proteger. Na hora, quem cuida? Se um cara quiser bater no outro, se um cara se jogar na frente...” Por outro lado, ele afirma gostar do destaque que a mídia deu aos esparadrapos que utilizam nas mãos, sempre pedindo para ressaltar as mãos enfaixadas estendidas. Esta atitude preventiva acabou sendo uma marca “estética” do grupo. Ele afirma que o uniforme se inspira no Jaspion (um personagem de quadrinhos japoneses dos anos 80). Insistiu que, mais recentemente, com o crescente uso do GPS em suas performances, eles se interessam pela lógica do *game*, do *puzzle*. Andam muito inspirados pelo autor francês Georges Perec e pela maneira como muitas das performances de GPS *art* têm se desenvolvido, por meio de se impor “tarefas urbanas” ou criando um “pique-pega urbano” ou em pensar a “deriva como *game*”.

Janice Caiafa (2007) considera que a “cidade teria uma aventura própria, uma autonomia em relação ao procedimento do Estado e do capitalismo”. Ao funcionar como ímã (campo de atração), a cidade, em sua origem, já denota um “movimento”, um “deslocamento”. “São fluxos que vêm de fora e que vão criar um nomadismo propriamente urbano, constituir a cidade como lugar de circulação e dispersão” (Caiafa, 2007:118). E continua:

A cidade se constitui como exterioridade, como exposição, acolhendo estrangeiros, fazendo desse estrangeirismo um devir. Há uma constante mobilização, que é em parte física, mas envolve uma transformação mais forte, um investimento na diferença e na singularização. Gera-se uma inquietude, característica dos meios urbanos, que nos faz desejar ir além do reconhecimento das pequenas vizinhanças, *sair à rua, experimentar novos lugares e enfrentar os riscos do imprevisível (ibidem:119 – minha ênfase)*.

Ao mesmo tempo, para a autora, a variedade das cidades não cria uma alteridade necessariamente: “A diversidade nem sempre produz diferença, ela pode ser pacificada, disciplinada em guetos pessoais ou geográficos” (*ibidem:121*). Esta advertência se dá a partir de sua preocupação de que as novas mídias “não garantem a alteridade” (*ibidem:24*). Segundo Caiafa, “essa primeira baixa na cidade privatizada não é compensada pela forma fantasmática de acesso que eles geram. O que parece passar, ao contrário, é que a ilusão de alteridade produzida nesses

modelos não cessa de agravar mais e mais a privatização e o despovoamento das cidades” (*ibidem*). Assim, ela avalia que,

A ocupação urbana é a nossa garantia. É a mistura urbana, a *concentração* e a *circulação*, o contágio em plena rua que garantem a nossa presença e a nossa liberdade de circular e, portanto, a nossa relação ativa com a cidade. Se uma organização da comunicação hoje acompanha e promove novas formas de dominação que só recentemente e a duras penas vamos aprendendo a distinguir, talvez essas estratégias espaciais sejam uma forma possível de resistência. Como espaço do heterogêneo e do coletivo, a experiência urbana pode ter a força de revidar com uma aventura própria [contra o Estado] que em algum grau desafie esses novíssimos poderes (Caiafa, 2007:25).

Essa preocupação de Janice Caiafa parece encontrar um verdadeiro eco na construção conceitual do Hapax. Ao “sair à rua” com o Burro sem rabo, o Hapax se propõe a “experimentar novos lugares” ao redesenhar a cidade através da *deriva* (a deriva se opõe ao direcionamento do andar, à restrição dos movimentos *sedentários*), ao se ambientar propositalmente, talvez ritualisticamente, ao enfrentamento dos “riscos do imprevisível”. Assim, o uniforme integra a performance informando àqueles que ocupam a metrópole e o seu cotidiano *estriado* que ali há um nomadismo sendo encenado. Eles fazem o corpo integrar a vivência, eles se tornam objetos de exposição. Essa andança se faz visível e se ritualiza numa experiência estética a partir da própria estetização dos seus corpos cobertos por uniformes.

## **2.2. O burro sem rabo objeto performer**

Se a vestimenta funcionaria como uma espécie de advertência estética é porque a sua escultura móvel, o Burro sem rabo, os coloca numa situação de risco em situações inadvertidas. Nos pequenos vídeos, a câmera capta essa grande escultura. É possível sentir seu peso e seu grande porte porque tirar o aparato do frete ou do carro aberto, ou mesmo sair de casa diretamente, já implica um trabalho de força que deve ser equilibrado por duas ou três pessoas. Tirar de um caminhão, adicionar o equipamento de som e a partida. O próprio Daniel informa que eles alternam entre si carregar o Burro sem rabo durante a *deriva* por causa do peso que devem sustentar.



Figura 2.3. Burro Sem Rabo. A teatralidade do humano. Oi Futuro 2006  
Fonte: <http://hapax.com.br/>.

Há também uma grande ênfase na chegada final do Burro sem rabo. Daniel narra uma situação de *enfrentamento* numa ocasião em que realizaram a performance no contexto de um evento patrocinado pelo Centro Cultural Oi Futuro em que o tema focava a relação entre o artista e a cidade, chamada “A teatralidade do Humano”. Como a deriva sempre termina em algum lugar específico para culminar numa performance-mixagem final, nesse dia, depois de cinco horas perambulando pela cidade, chegaram à porta do Centro Cultural Oi Futuro “sujos” e “suados”, e não havia ninguém da produção esperando por eles. Daniel conta (e também se vê no registro em vídeo) que eles entraram apesar das “caras feias” dos seguranças. Ainda por cima, fazia parte da performance colar com goma (fabricada por eles com soda cáustica) uns cartazes que distribuía pelo chão do Oi Futuro, causando desconforto também pela sujeira que a goma causava. Pediam energia para plugar o Burro, mas só recebiam silêncio. Acabaram subindo de elevador com o *mobile* “à força”, “naquele lugar asséptico, tecnológico”, “sujos e cheios de fios”. A performance final foi realizada para uma plateia de cerca de sessenta pessoas, número que Daniel considera significativo em termos de quantidade média de público das performances do Hapax. Outros momentos de *enfrentamento* se dão quando o Burro atrapalha o trânsito, quando se encontra com a polícia. A forma como Daniel cria uma oposição entre o seu aparato tecnológico e o ambiente tecnológico do Oi Futuro não se limita a uma provocação, mas afirma uma concepção própria à ideia que inventam de tecnologia, algo que veremos mais adiante.

Se a deriva com o Burro sem rabo tem momentos claros de enfrentamento e risco, ao mesmo tempo Daniel ressalta os elementos lúdicos dessa deriva. O Burro sem rabo é também uma espécie de *soundsystem* ambulante que pode parar em um lugar e agrupar pessoas. Ele se torna um evento que cria aglomeração, mesmo que pequena, curta e temporária, como lembra Caiafa (2007), e, ali parado, vira uma “central de difusão”, que pode ser desmembrado quando chega a algum lugar e aceita outras mídias. Tem gente que se aproxima para brincar com suas buzinas, com *samples*, com os alto-falantes. É possível botar um CD, há microfone. O Burro *mobile* chama a atenção de quem passa porque não é discreto, dependendo do lugar onde para.

E eles próprios se divertem ao longo do caminho: tomam cerveja, param para descansar e chegam “alterados” ao final do percurso. Daniel inclusive diz que parar no bar e tomar cerveja muitas vezes funciona como estratégia para conseguirem energia para fazer um “auê” (uma pequena apresentação momentânea em um ponto da deriva). Ele também assegura que, particularmente entre os integrantes do grupo, gosta de se relacionar com os “vários” da cidade; fazer um *approach* que para ele beira o “limite de uma antropologia urbana” em que se coloca a relação “sujeito-objeto” ou o que ele chama de “espelho – arco e flecha”. Nesse sentido eles se *apresentam* como possibilidade de agenciarem diferenciação para os outros.<sup>18</sup> Eles se revelam de modo performático como *Outrem*, encarnando a diferenciação do outro. Daniel narra um momento em que um grupo imenso de alunos de uma escola pública entrara no ônibus, e ele se aproximou com o Burro, levantou o microfone para o alto e pediu para as crianças gritarem alguma coisa. Ele diz que os amigos riem dele; “ih! Tá fazendo antropologia”. Na realidade, há que se pensar em termos de uma andança *com* o Burro. Ele é o agente de curiosidade, atração e repulsa (agressiva ou indiferente) que causa nomadismo por sua própria condição nômade, um burro sem rabo subvertido e invertido. Em vez de um trabalhador ambulante *cotidiano*, os transeuntes se deparam com um objeto outro, e o catador usual é subvertido por esse curioso “time”. A câmera capta as reações dos itinerantes que passam, ou dos que estão sentados no horário do chope, depois do trabalho, no Largo dos Telles; ou, como mostra outro vídeo, as expressões dos visitantes do Museu de Arte Moderna/ MAM. Pergunto como se dá o encontro com os catadores *cotidianos*, e Daniel responde que se estabelece de maneira “bem carioca”, com cumprimentos amistosos.

Por outro lado, há um sentimento forte de uma experiência própria do Hapax *contra* a cidade. O estabelecimento de relação (mesmo que curta) com os personagens das derivas (tomar cerveja no bar para curtir e para conseguir energia,

---

<sup>18</sup> Schneider e Wright sugerem que, apesar dos diferentes usos antropológicos e artísticos, o trabalho de campo, no seu “sentido expandido do paradigma” para [a antropologia e para a arte contemporânea], é “uma área que envolve uma radical experimentação” (2010:16).

o encontro com as crianças e a captação do som) faz emergir uma metáforização de antropologia como uma *aventura própria* do grupo, até mesmo enfatizada ou performatizada em seu sentido “modernista” do eu-subjetivo (espelho) com o outro-objeto (arco e flecha).

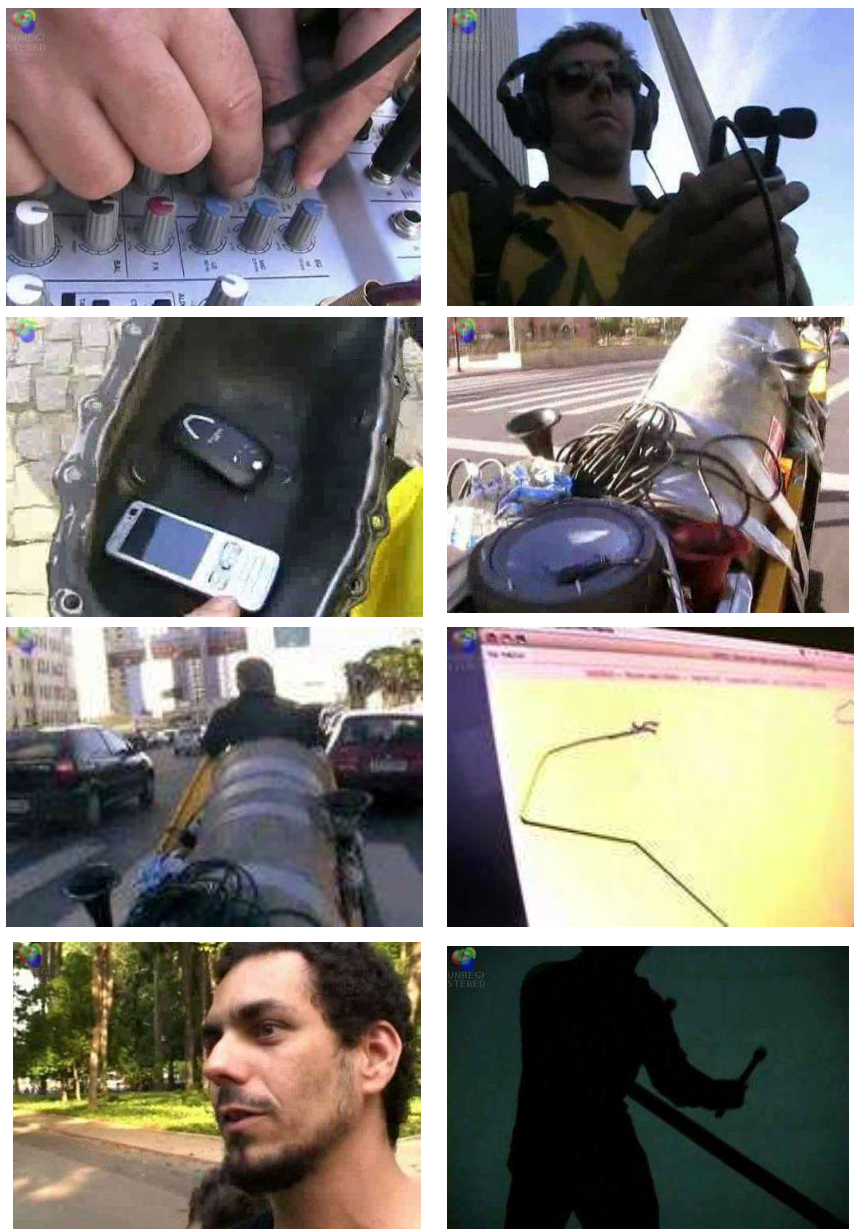


Figura 2.4. Imagens do vídeo institucional gravado por Cesar Oiticica e editado por Ricardo Cutz da performance do Hapax em Belo Horizonte para o evento Art. MOv

Fonte: <http://hapax.com.br/>.

Mas Daniel também chama atenção para uma outra metáforização de antropologia, quando relata que, apesar de não se constituir como um “trabalho do antropólogo”, afirma terem “um cuidado com o objeto no olhar”. E isso se traduz no “respeito” de “levar em consideração a prática do objeto que estamos parodiando ou apropriando”. Nesse aspecto, diz que “a eficácia do trabalho de um catador de burro sem rabo depende de sua discricção. Ele não sai por aí fazendo o maior auê”, já

que é um personagem “silencioso”, que passa debaixo do viaduto, no bueiro, “catando até o que não deveria”. A fase do Burro sem rabo se constitui para ele como “uma fase mais discreta do Hapax”, em relação a trabalhos anteriores. Nesse particular, a metaforização de antropologia surge num sentido maior de identificação com o “objeto”. Em sua deriva, assim como os catadores, eles captam os sons que ninguém quer ouvir ou que deixaram de ouvir. Como coletores de sons urbanos, eles catam até o que “não devem” catar. Talvez a recorrência de uma vivência antropológica surja em diversos momentos porque há, com toda essa empreitada, uma tarefa antropológica de captar os sons urbanos. Nesse sentido, a sua deriva se produz como projeto, tarefa, coletar os ruídos de uma cidade. Enquanto *pesquisa*, em muitos momentos, esses sons remetem a encontros com estranhos que perguntam, esbravejam, ou ignoram a sua indagação sonora.

Existe um claro desejo de causar estranhamento. Uma apropriação consciente do nomadismo. E nesse aspecto, o procedimento estético do Hapax tem algo em comum com os *ready-mades* de Marcel Duchamp. O Burro é um *ready-made* e todas as peças que o compõem também funcionam como *ready-mades*. E a maneira como são amarrados os diferentes apetrechos, principalmente as imagens dos fios para fora e a as imagens da fita isolante, os ferros velhos ao lado do *ipod* e do sequenciador se constrói através de uma estética do feio criando uma linha horizontal entre esses equipamentos *high-tech* e *low-tech*. Daniel observa que eles criam um “anarquismo tecnológico. Estamos cruzando o *high-tech* e o *low-tech* artesanal”. Ele diz, inclusive, que o GPS que usaram nas performances era bem “vagabundo”. A ideia “é tirar o pedestal da tecnologia de ponta” ao criar uma horizontalidade entre tecnologias.



Figura 2.5. Legenda. Imagens do vídeo institucional gravado por Cesar Oiticica e editado por Ricardo Cutz da performance do Hapax em Belo Horizonte para o evento Art. MOv

Fonte: <http://hapax.com.br/>.

No clipe da performance de Belo Horizonte, eles andam com o celular e o GPS dentro de uma vasilha de metal que faz lembrar o mictório de Duchamp ou a cristaleira na mão do maestro Rogerio Duprat, na capa do disco *Tropicália*, de 1968. Daniel assegura que eles têm uma comadre e um compadre cromados “belíssimos”,

e que há uma “canalização” positiva de Duchamp no trabalho deles. Também se filiam às propostas de Hélio Oiticica e Ligia Clark, na ideia da arte como um elemento fortemente sensorial.

Como podemos ver nos vídeos, um ponto importantíssimo do Hapax é que as suas ferramentas são também objeto de arte. Na maneira como amarram ferro velho e *Ipod*, *mixer* e alto-falante, ferrugem e assepsia, essas ferramentas de criação e captação de som são também expostas como obras. E assim, criam uma “armadilha”<sup>19</sup> para o público, já que, como afirmam Gell (1998, 2001) e Lagrou (2007), na arte conceitual não podemos dissociar objeto instrumental e objeto artístico. Essa não dissociação afasta o “critério de beleza” como valor absoluto na arte conceitual. Os vídeos estão mais preocupados em mostrar as especificidades do Burro sem rabo como obra. Os responsáveis por produzir um registro privilegiaram o Burro como Obra/alteridade. Também há que se levar em consideração que as edições dos vídeos são realizadas para mostrar o Hapax e aquilo que fabricam; por isso também são postadas no vimeo.com.

### **2.3. 33’38: um experimento de antropologia no som**

O CD gravado para a dissertação de Daniel, resulta numa experiência de escuta que dura 33 minutos e 38 segundos contínuos em uma faixa sonora. Trata-se de um *remix* feito a partir de três demonstrações diferentes do Burro sem rabo. Duas foram realizadas em datas e bairros diferentes, no Rio de Janeiro, e uma terceira, a deriva, feita em Belo Horizonte para o evento Art. Mov, em 2007. Essa “proposta sensorial de audição”, pondera Castanheira (2009), é um exercício de “registro”, “tradução” e “interpretação”.

A minha experiência de uma etnografia no som se inspira em Steven Feld e sua proposta de pensar analiticamente tanto sobre a materialidade e como a socialidade do som (Feld, 2004). Esta experiência foi construída a partir de uma apreensão própria dessa escuta, acrescida (como contraponto ou como complemento) de comentários de Daniel acerca dos elementos que me chamaram a atenção, e de como ele fabricou essa experiência, de modo bem semelhante ao trabalho com os vídeos. Há também uma interessante diferença entre o que Daniel julgou como arquetípico de suas performances e o que os vídeos consideram como arquetípico de suas “derivas”. Os elementos para os quais Daniel chama a atenção em seu

---

<sup>19</sup> A ideia de “armadilha” remete ao ensaio de Gell sobre a curadoria da exposição Arte/Artefato, em que a curadora Susan Vogel, junto com outras obras de arte conceitual, exhibe uma rede de pesca Zande. A propósito da experiência de curadoria de Susan Vogel, analisada por Alfred Gell, Els Lagrou argumenta que Gell se interessou em saber o quanto a “ideia de armadilha e as engenhosas formas que assume em diversas sociedades se aproxima do conjunto de intencionalidades complexas postas em operação em torno de uma obra de arte conceitual. Ou seja, melhor do que procurar aproximar povos não ocidentais da nossa arte através da apreciação estética de uma máscara ritual seria identificar o que têm em comum muitos artistas contemporâneos trabalhando com o tema da armadilha (...) e as armadilhas indígenas, dando mostra de um mesmo grau de inventividade, complexidade e dificuldade” (Lagrou, 2007:44).

registro auditivo, a sua recuperação do ocorrido e do que constitui a performance do grupo são bem diferentes do que se ressaltou nos vídeos.

Em suas palavras:

Trata-se de uma modulação de frequências nos moldes narrados, a partir de um conteúdo musical bastante executado por DJs em pistas de dança daquele período – entre o *tecno* e o *minimal* – mixados aos sons captados durante a deriva da performance. Trata-se, enfim, de um *landscape* complexo, em movimento, entre registro, tradução e interpretação: gravação dos sons do percurso; tradução do percurso topograficamente inscritos pelo *software*, em modulações das frequências sonoras; interpretação ao vivo da mistura desses resultados numa performance. Todos sobrepostos numa faixa sonoro-musical de 33'38" (Castanheira, 2009:73).

Steven Feld, em "From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest" (1994), se interroga sobre qual seria a voz da antropologia nos estudos de *soundscape* (paisagem sonora) ou "ecologia acústica". Nesse caminho pessoal que diz ter trilhado da etnomusicologia para a acustemologia, ele afirma que, enquanto a "etno" sempre remete à alteridade, a concepção de "eco" traduz uma ideia de "presença, uma noção reverberante do passado no presente e do presente no passado" (Feld, 1994:3). A segunda passagem, da musi-cologia para a muse-ecologia, se efetua no constante interjogo entre inspiração, imitação e incorporação dos sons ambientes, e as expressividades criativas: "Uma maneira de escutar o mundo se realiza no ato da interação, mas também na imaginação deste mundo como "padrões que conectam" (no sentido empregado por Bateson): "um padrão de coevolução estética e ecológica" (*ibidem*). Ao aliar os termos acústica (fazer som) e epistemologia (conhecimento), esse seria o estudo do som como método de conhecimento do mundo (Feld, 2015).

Entre outras possibilidades de designação, paisagem sonora diz respeito à variedade de sons presentes em um "ambiente imersivo" e também à experiência da gravação, ao criar a sensação de vivenciar um ambiente sonoro. Tem um elemento importante a ser levado em consideração: o fato de que, na evocação descritiva da faixa sonora de Daniel, se presentificam como "eco" elementos da própria performance. A construção da narrativa de Daniel sobre a maneira que compõe a sua paisagem sonora envolve diretamente uma conversa sobre as performances. Nessa descrição de Feld sobre a acústica ecológica local ser considerada "um padrão de *coevolução* estética e ecológica", a presença do *tecno* poderia ser vista como uma expressividade da ecologia estética da época, ou, como Daniel afirma: "um conteúdo musical bastante executado por DJs em pistas de dança dessa época". Assim, poderíamos dizer que há vários ecos presentes naquele *soundscape*: um eco de sua vivência pela cidade com o objeto/obra Burro sem Rabo, ou seja, a



presentificação da performance; em segundo lugar, há um eco da ecologia ambiente, pois o que *fazem* é captar os sons da cidade, os ruídos/música, a orquestração da cidade; em terceiro lugar, a presentificação de uma estética eletrônica que encontra ressonâncias com uma ecologia eletrônica; e, por último, como Daniel reitera, há o eco da criação do GPS enquanto máquina. Os sons que foram criados pelo GPS não foram alterados por Daniel.

Sobre a composição de sua faixa, Daniel acredita que organizou as diferentes *camadas sonoras* de uma maneira que ele não tocasse no resultado eletrônico aleatório controlado por GPS. Em relação às derivas, ele afirma que foi editando “mais ou menos, deixando um pouco como é”. Mas esclarece que se tratou de um “exercício de *soundscape*”, ao privilegiar os momentos “mais arquetípicos de um *soundscape*, aqueles momentos mais “figurativos”, “pop”, que ilustram a diversidade das experiências vividas: “amostras as mais díspares dos nossos sons na rua e dos sons da rua, como, por exemplo, os sons de um baile charme *Black Power*, uma orquestra, as pessoas falando, o texto do Ericson falado na rua quando pega o microfone”. Aqui ele retoma mais uma metaforização da antropologia, quando declara que tentou “dar conta da variedade de experiências do que se coletou em campo (para falar no seu [referindo-se a mim] jargão)”. Nesse sentido, apesar de privilegiar os encontros de sua *aventura da cidade*, ele também quis dar conta “dos momentos em que não acontece nada, com apenas o barulho dos carros passando”. Nesta criação de uma experiência que se configura como registro, reaparece a prevalência dos “arquetípos”.

O *remix* tem início com uma batida de *tecno* que é sobreposta imediatamente a uma voz no microfone que em tom potente (e que aparenta ser do Daniel) fala “Alô”, como se estivesse testando o som. Em seguida, apresenta, já com um áudio mais abafado, o início da performance: “Burro sem Rabo, diretamente de Belo Horizonte...” E, quando termina essa primeira apresentação, entra uma camada de sons percussivos em metal junto com batidas de *tecno* e *minimal*, e de novo aparecem sons de vozes. Essas vozes ganham maior ou menor potência ao longo da composição. Apesar disso, são um elemento contínuo e presente na faixa, e por isso merecem uma atenção analítica. Ao longo da jornada, em alguns momentos, as vozes que surgem (elas entram e saem de uma forma semelhante àquela do submergir e emergir na água) são ilustrações de interações com o público, como na ocasião em que Ricardo pede para gravar um som ambiente e explica a um transeunte como funciona o gravador de sons. Em outros casos, são os próprios integrantes do grupo fazendo algum comentário sobre as questões técnicas relativas ao percurso, os risos deles, as piadas internas que se ouvem, traduzindo o aspecto lúdico da experiência. As vozes também aparecem em um sentido mais formal, no uso performático que fazem do alto-falante, incluindo as experiências poéticas de voz realizadas por Ericson. De modo repetitivo, em formato de eco, ele

diz: “desobedeça, desobedeça”; “por acaso”. “Pobre, por acaso, rico por acaso. Não há nenhum inocente. Por acaso”. “Não há um inocente”.<sup>20</sup> Em outro instante, a voz de Ericson aparece alta: “Sobre a silhueta dos prédios à luz da manhã”. “Eu odeio o Leblon”. As vozes não devem ser chamadas de letra ou *rap*, pois elas compõem a faixa especificamente como vozes. As vozes são ruído, são som, são barulho. Por vezes incompreensíveis, mas sempre presentes, como parte do ruído urbano captado, da interação com o ambiente, entre os próprios *performers* e aqueles criados como repertório da *performance*. Quando se escutam perfeitamente, as vozes aparentam tratar de encontros, mesmo que remixados, como quando Daniel mixa uma reclamação de uma voz masculina que deve estar num carro, e que diz: “Pô, para com essa porra, cara. Porra, maior trânsito”, com a voz de Ericson: “Não há um inocente”. Ou quando chegam perto do baile *Black*, e surge uma voz feminina que avisa: “aqui rola preconceito contra branco”. As outras vozes que compõem a ecologia sonora de Daniel são diferentes e insistentes: barulhos de motores de carros, buzinas, chiados. Por vezes, ouvimos as batidas *minimal* e o passar de carros.

Entre os gêneros da eletrônica, o *minimal tecno* se caracteriza por frisar a repetição e as pequenas diferenças. Alguns críticos não consideram esse gênero como voltado para a pista de dança, e o caracterizam mais por seus aspectos “mentais” do que “corporais”. Os *samples* de *minimal* sobrepostos às buzinas do trânsito de carros passando, do vento soprando, apontam para uma experiência de contemplação sonora, até porque o volume da sonoridade eletrônica em relação aos outros elementos auditivos é bastante equilibrado; os sons da rua não são pequenos elementos de uma faixa de *minimal*. A escuta se constrói através de uma dosagem de volume entre esses dois elementos. Apesar de praticamente contínuo ao longo de toda a faixa, o ritmo chega a ter um volume baixo em diversas ocasiões. Mas não deixa de haver pequenos momentos “pista de dança” que duram propositalmente pouco. E Daniel comenta: “é aleatório, mas tem momentos em que cola: O momento em que a orquestra se junta com a sonoridade eletrônica fica lindo”. Daniel afirma que, apesar do Hapax ter tocado em diversas pistas de dança de festas de música eletrônica, mesmo lá “não são muito bem-vindos”, “até lá é ruído”. Não obstante serem “máquina e eletrônico”, eles não constroem uma “narrativa”: “de repente, cansamos, perdemos o tempo, destruímos tudo e vamos para outro momento”. Aliado a esse comentário sobre uma narrativa do ruído, Daniel, em seguida, reconhece que houve casos de “catástrofe”, em que o equipamento quebrou no meio de uma performance no Circo Voador. Neste encontro entre uma recusa de uma narrativa linear e uma atitude performática há

---

<sup>20</sup> Utilizadas durante a *performance* como frases, são estrofes da letra de música “Por acaso” do CD *O que está acontecendo*, único CD do Hapax, lançado em 2005. Há pouco tempo, através do *site*, licenciaram quatro faixas desse CD pelo Creative Commons, como eles falam: “Free to use, Free to remix, mas sem direito a uso comercial. Remixe, divirta-se e compartilhe” ([www.hapax.com.br](http://www.hapax.com.br)). Pedem também que aqueles que remixarem as suas faixas disponibilizem a informação no seu *site*.

mescla de uma postura *punk*, seja no modo de exibição como no de composição. “Assim mesmo”, arremata Daniel (para não perder a ambiguidade), “há momentos em que fazemos as pessoas vibrar”.

Sobre as sonoridades *tecno*, diz-se que elas levam durante a festa a uma viagem de intensidades. Pelo modo como o DJ costura os sons e as batidas, para que direcionem o público ao movimento contínuo. No caso da experiência sonora de Daniel, esta seria melhor traduzida como um passeio por sonoridades. Sem dúvida, trata-se de uma jornada sonora, por entre diversos espaços de sons. Se a proposta inicial de traduzir a experiência vivida da performance Burro sem rabo para uma outra auditiva, esta é bem realizada em sua intenção. As diferentes sonoridades não levam a uma escuta direcionada no sentido de uma narrativa de sons, nem a uma fusão. A escuta é essencialmente desestabilizadora. Leva para diferentes ambientes, porém não em termos de viagem, mas de dispersão. Não é uma faixa que convida a uma experiência sonora narrativa contínua. Ela é descontínua e, por isso, o seu caráter é marcado pelo ruído.

Uma sinalização do fim da performance é dada quando começamos a ouvir os rapazes retornar ao parque de onde saiu e aonde chegaria o Burro sem Rabo. Parecem ser perguntas ou avisos de que estão chegando. Mas a faixa não termina com o fim da apresentação, essa sinalização não é um marco definitivo de que terminou. Ela poderia continuar durante muito tempo. Na gravação de Daniel, esta segue um modelo característico das produções de música eletrônica, em que o início e o fim parecem como que cortados de uma faixa maior, já que começam e terminam de maneira imprevista. E isto diz respeito também ao fato de que é um registro que tem uma duração de mais de meia hora, fugindo aos padrões do formato da canção. No fim, somente o som da rua. “Vamo nessa”, “vamo nessa”, diz alguém, com umas batucadas de samba a sinalizar o final da faixa.

Gostaria de chamar a atenção para um elemento importante do trabalho com o *software* que o Hapax desenvolve para o GPS. Como vimos acima, Cutz dissera que o “GPS opera como um DJ”, já que, quando dão uma freada brusca ou viram numa curva durante a deriva, o GPS muda o ritmo. Assim, é como se o GPS estivesse “tocando” os movimentos do Hapax como um toca-discos. Daniel também deixou claro que em seu *remix* ele não “mexeu na parte criada pelo GPS”, que deixou a “sua criação” como estava. Com essa operação, o Hapax desenvolve um interessante comentário a respeito do estatuto da máquina digital como máquina-ferramenta.

\*\*\*

Sem pretender fazer uma conclusão formal, gostaria de retomar o ponto inicial do artigo afirmando uma autonomia etnográfica dos registros em todos os casos, na narração de Daniel e Ricardo, nos trabalhos acadêmicos, nos vídeos gravados,

editados e postados e na experiência de criação da faixa sonora. São camadas (ou diferentes perspectivas) que nos permitem acessar o hapax com a ausência consciente de não ter etnografado a performance *in actu*. A pergunta que orientou inicialmente a etnografia era se a possibilidade de etnografar seria inviabilizada por essa ausência? Em vez de fechar-me à possibilidade desse campo, parti dessa ausência para pensar a positividade dos resíduos, que em si próprios, deixam de ser restos, se tornam em indícios e em obras autônomas num sentido ético, estético e etnográfico.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bacal, Tatiana (2016). O produtor como autor: o digital como ferramenta, fetiche e estética. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Bateson, Gregory (2008). Naven. Um exame dos problemas sugeridos por um retrato composto da cultura de uma tribo da nova Guiné, desenhado a partir de três perspectivas. São Paulo: UNESP.
- Bateson, Gregory (2000). *Steps to an Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- Caiafa, Janice (2007). *Aventura nas Cidades. Ensaios e etnografias*. Rio de Janeiro: FGV Editora.
- Castanheira, Daniel (2009). Transfaces. O movimento forjado em música. Lilian ZAREMBA (Org.). *Entre ouvidos. Sobre rádio e arte*. Rio de Janeiro: Soarmec Editora,.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Clifford, James (1998). Sobre o surrealismo etnográfico. In: J. R. S. GONÇALVES (org.). *A experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,.
- Coelho, F. O.; Gaspar Filho, M (2006). Invasores de corpos - Manifesto Sampler. *Transdições*, v. 1.
- Couchot, Edmond (2003). A tecnologia na arte. Da fotografia à realidade virtual. UFRGS.
- Cutz, Ricardo (2008). *Arte Sonora: entre a plasticidade e a Sonoridade um estudo de caso e pequena perspectiva histórica*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Feld, Steven (1994). From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest". *The Soundscape Newsletter*, N° 8,.
- Feld, Steven e Brenneis, Donald (2004, Nov). Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*. Vol. 31. No.4.
- Feld, Steven e da Silva, Rita de Cácia Oenning (2015). Sons e sentidos: entrevista com Steven Feld. *Revista de antropologia*, São Paulo, USP, v.58, no.1.
- Ferreira, Pedro Peixoto (2006). *Música Eletrônica e Xamanismo: técnicas contemporâneas do êxtase*. Tese de doutorado Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas..
- Ferreira, Pedro Peixoto (2004, junho). *O analógico e o digital: a politização tecnoestética do discurso dos DJs*. Comunicação apresentada na 24ª ABA, Olinda-Brasil.
- Finnegan, Ruth (1992). Observing and analyzing performance. Ruth Finnegan (Ed.), *Oral traditions and the verbal arts*. London: Routledge.
- Foster, Hal (1995). The Artist as Ethnographer. G. Marcus & F. Meyers (Eds.), *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Foucault, Michel (1979). What is an Author?. Josué V. Harari (Ed.), *Textual Strategies. Perspectives in post-structuralist criticism*. New York: Cornell University Press.
- Geiger, Amir (2008). Posfácio. Leila Amaral e Amir Geiger (Eds.). In *vrito, in vivo, in silício*. Ensaios sobre a relação entre arte, ciência, tecnologia e o sagrado. São Paulo: Attar.
- Gell, Alfred (2001). A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Revista do Programa em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Gell, Alfred (1988). Technology and magic. *Anthropology Today*, Vol. 4, No. 2. April..
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency. An anthropological theory*. New York: Oxford University Press.
- Ginzburg, Carlo(1989). Sinais. Raízes de um paradigma indiciário. Carlo Ginzburg . *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Goldman, Marcio (2009). Políticas e Subjetividades nos 'Novos Movimentos Culturais'. *Ilha. Revista de Antropologia*, volume 9, números 1 e 2.

- Gonçalves, Marco Antonio (2008). *O Real imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora.
- Gonçalves, Marco Antonio e Head, Scott. "Introdução". IN: Marco Antonio Gonçalves e Scott Head. *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*". Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- Haraway, Donna (2000). Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tomaz Tadeu da Silva (Ed.). *Antropologia do Ciborgue – as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Ingold, Tim (2000). *The Perception of the Environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London and New York: Routledge.
- Jackson, Michael (2002). *Familiar and Foreign bodies: a phenomenological exploration of the human-technology interface*. Royal Anthropological Institute.
- Lagrou, Els (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks Editora..
- Latour, Bruno (2008). O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n.29.
- Latour, Bruno (1994). *Jamais fomos modernos. Ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the social. An introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press .
- Latour, Bruno (2002). *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC.
- Marcus, George E. & Meyers, Fred R. Introduction. G. Marcus & F. Meyers (Eds.), *The Traffic in Culture: refiguring Art and Anthropology*. California: University of California Press.
- Meyer, James (2000). Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art. Alex COLES (Ed.). *Site-Specificity: the ethnographic turn*. Vol. 4. London: Black Dog Publishing.
- Pires, Ericson (2007). *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Schneider, A.,C. Wright. (2010). *Between Art and Anthropology*. Oxford: Berg.
- Strathern, Marylin (1991). *Partial Connections*. Maryland: Rowan & Littlefield Publishers Inc.
- Velho, Otávio (1995). *Besta-Fera. Recriação do Mundo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Velho, Otávio (2008). A persistência do cristianismo e a dos antropólogos. Otávio Velho. *Mais Realistas do que o Rei: Ocidentalismo, Religião e Modernidades Alternativas*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Wagner, Roy (1974). Are there Social Groups in the New Guinea Highlands?. M. Leaf. (Ed.). *Frontiers of Anthropology*. New York: D. Van Nostrand.
- Wagner, Roy (1981). *The Invention of Culture. Revised and expanded Edition*. Chicago: The University of Chicago Press.

**Tatiana Bacal.** Professora Adjunta do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Largo São Francisco de Paula, 1 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20051-070, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: tatiana.bacal@gmail.com. ORCID: 0000-0001-5885-9246.

Receção: 15-09-2018

Aprovação: 20-12-2018

#### **Citação:**

Bacal, Tatiana (2018). "Burro sem rabo": uma etnografia dos resíduos digitais do Hapax. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(2), pp. 49-69. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n2a3