

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PGA-UFES
ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011).
Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .
Ano 12 n. 20 .2(inverno. 2022).

Alana de Oliveira Ferreira
Annet Dekker
Natalia Soledad Fortuny
Iliana Hernández
Inara Novaes Macedo
Fabiana Pedroni

Mundos habitáveis:
imagens, corpos, lugares e discursos

COL20.2

Revista do Colóquio, ano 12, n. 20, inverno de 2022
Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos

N.20.2

Alana de Oliveira Ferreira . Annet Dekker . Natalia Soledad Fortuny .
Iliana Hernández . Inara Novaes Macedo . Fabiana Pedroni

Universidade Federal do Espírito Santo

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vergas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Centro de Artes

Diretora

Larissa Zanin

Secretária

Fátima Canal

Programa de Pós-Graduação em Artes

Coordenação

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa

Editores

Dr.^a Angela Maria Grando Bezerra, PPPGA-UFES

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

Conselho editorial

Dr. ^a Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prf.^a Dr. ^a Aissa Afonso Guimarães, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Almerinda da Silva Lopes, PPPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Angela Maria Grando Bezerra, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fabio Luiz Malini, PPPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPPGA-UFES

Prof.^a Dr. ^a Gisele Barbosa Ribeiro, PPPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.^a Dr. Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Mauricius Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,
PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guérion, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPPGA-UFES

Editoração N.20.2, Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 12, n. 20.2, (inverno. 2022).

Semestral. Com publicações em junho/julho e dezembro/janeiro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaios Visuais são de inteira responsabilidade das autorias.

Sumário

Sobre o dispositivo e o dispositivo filmico
Alana de Oliveira Ferreira (9-28)

Reunião de vestígios, ou a conservação da *net.art*
Annet Dekker (29-56)

Máquinas do tempo: artefatos e dispositivos de morte na fotografia argentina pós-ditadura
Natalia Soledad Fortuny (57-77)

Estética e comunicação em videoinstalações: o espaço imersivo
Iliana Hernández (78-93)

Bandas De Congo Da Barra Do Jucu: Memória, Ações E Sentidos Na Festa De São Benedito
Inara Novaes Macedo (94-109)

Pensamento analógico medieval e desvio para o intangível no *Beatus de Facundus*
Fabiana Pedroni (110-123)

Diretrizes para autores (124)

APRESENTAÇÃO

Sob o título “**Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**”, o vigésimo número da Revista do Colóquio trouxe um conjunto diverso de trabalhos que discutem processos criativos e de pesquisa em contextos diversos, entre relatos de experiências práticas e elucubrações teóricas.

Aquele conjunto de trabalhos representou uma pequena parte do que gostaríamos de ter lançado para a edição. Infelizmente, o tempo e os processos de editoração, muitas vezes, não nos permitem levar a público todos os trabalhos de qualidade que recebemos em uma só edição. Em alguns casos, as pesquisas que não são publicadas naquela edição em específico, condizem com a temática proposta para as edições seguintes e, nesse enquadramento (e por paciência das pessoas autoras), são publicadas após vários meses de seu envio e avaliação.

Por diversas razões, que variam entre a urgência das pessoas autoras para lançarem seus artigos (condição decorrente das pressões produtivistas da academia) e sutis desacordos editoriais, muitas dessas pesquisas não são publicadas em nossas páginas. Sempre lamentamos quando não conseguimos trabalhar com mais tempo alguns textos e, assim, perdemos a oportunidade de integrá-los em nossos números seguintes.

De nossas últimas edições, por coincidências tristes e felizes, alguns trabalhos permaneceram em nossa prateleira por mais tempo. Muitos desses textos foram pensados para a chamada de trabalho correspondente ao nosso número vinte, “**Mundos habitáveis: imagens, corpos, lugares e discursos**”. Por essa razão, e por conta do cenário global que nos aflige e dificulta a produção nas áreas de arte nos últimos anos, compreendemos que é de interesse dar continuidade à temática que interessou a tantas pessoas pesquisadoras.

Com a pandemia de COVID-19, a produção acadêmica nas áreas de humanidades enfrenta uma série de desafios que afetam significativamente o ritmo de trabalho e a qualidade das pesquisas. As restrições de circulação e o fechamento de bibliotecas, museus e arquivos dificultam o acesso a fontes primárias e secundárias, essenciais para pesquisadores das ciências humanas. Essa ausência de acesso físico reduz as possibilidades de consulta direta a materiais especializados, muitas vezes não disponíveis online, limitando a profundidade das análises e a amplitude dos temas abordados. Em um contexto no qual o campo das humanidades já enfrenta dificuldades para obter financiamento e suporte institucional, essas limitações se tornam ainda mais críticas.

Além disso, as demandas pessoais e familiares intensificaram-se para muitas pessoas pesquisadoras, especialmente para aquelas que assumiram o papel de cuidadoras de crianças ou familiares em casa, situação comum no ápice do isolamento social. Esse contexto trouxe impactos diretos na concentração e no tempo dedicado à pesquisa, agravando as dificuldades em manter o ritmo produtivo esperado. A transição abrupta para o trabalho remoto também trouxe seus próprios desafios, já que nem todas as universidades e centros de pesquisa estão preparados para oferecer suporte técnico adequado para atividades à distância. Esse cenário afeta a possibilidade de encontros acadêmicos e eventos científicos presenciais, o que limita as trocas intelectuais e a formação de redes de apoio, essenciais para o desenvolvimento das pesquisas.

A insegurança e a instabilidade econômica também exercem um peso considerável sobre as pessoas pesquisadoras. A retração no financiamento de projetos e bolsas, combinada à pressão para manter a produtividade, criou um ambiente de grande ansiedade, o que impacta diretamente na saúde mental da comunidade acadêmica. Em um momento de incerteza, muitos estudiosos das humanidades precisaram reavaliar as suas prioridades, muitas vezes postergando projetos de pesquisa para atender a demandas urgentes de sobrevivência e adaptação ao novo cenário. Em resumo, a pandemia

impôs barreiras estruturais e pessoais à continuidade e ao avanço das pesquisas em humanidades, revelando a fragilidade das condições de trabalho nesse campo e a necessidade de maior suporte para enfrentar contextos adversos no futuro.

Por compreendermos as condições variadas dos últimos anos, nossas três edições posteriores a de número 20 serão numeradas como 20.1, 20.2 e 20.3, e trarão textos convergentes com a temática indicada naquela publicação do inverno de 2021. Isso é tanto uma continuidade quanto uma abertura para as visões e assuntos específicos que merecem ser publicados. Por essa oportunidade, e pela paciência das pessoas autoras, agradecemos.

Editores.

Sobre o dispositivo e o dispositivo fílmico

About the device and the film device

Alana de Oliveira Ferreira¹
(SEDU-ES)

Resumo: Este artigo explora a relação entre o conceito de “dispositivo” e suas aplicações no cinema e na fotografia, com ênfase na crítica ao realismo e à objetividade dessas mídias. O termo, originalmente proposto por Michel Foucault e ampliado por Giorgio Agamben, é descrito como um conjunto de práticas e mecanismos de controle social que moldam condutas e discursos. No cinema, Jean-Louis Baudry e Philippe Dubois destacam como o “dispositivo” cinematográfico impõe uma experiência passiva ao espectador, naturalizando a ilusão de realidade e questionando o valor ideológico das imagens. Hubert Damisch e Pierre Bourdieu defendem que o aparato fotográfico não é neutro, mas uma construção cultural que reforça convenções de representação visual. Conclui-se que, a despeito de tais características do dispositivo, trabalhos de videoarte permitem uma participação ativa do espectador, que se desloca do mero observador para um agente que interage com o espaço e as imagens, estimulando reflexões sobre a relação entre imagem, poder e realidade.

Palavras-chave: videoarte. dispositivo. cinema. audiovisual.

Abstract: This article explores the relationship between the concept of “dispositif” and its applications in cinema and photography, with an emphasis on the critique of realism and objectivity in these media. The term, originally proposed by Michel Foucault and expanded by Giorgio Agamben, is described as a set of practices and mechanisms of social control that shape behavior and discourse. In cinema, Jean-Louis Baudry and Philippe Dubois highlight how the cinematographic “dispositif” imposes a passive experience on the spectator, naturalizing the illusion of reality and questioning the ideological value of images. Hubert Damisch and Pierre Bourdieu argue that the photographic apparatus is not neutral, but a cultural construction that reinforces conventions of visual representation. It is concluded that, despite such characteristics of the dispositif, video art works allow for active participation by the spectator, who moves from being a mere observer to an agent that interacts with the space and the images, stimulating reflections on the relationship between image, power and reality.

Keywords: videoart. dispositif. film. audiovisual.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

¹ Possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2014), mestrado em Artes pela mesma instituição (2018) e licenciatura em Artes Visuais pela Claretiano (2020). Professora pela Secretaria de Estado de Educação do Espírito Santo (SEDU-ES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4419231431237587>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1694-4150>.

O dispositivo fílmico

Neste artigo, trabalharei com o conceito de dispositivo para, em seguida, abordar a ideia de dispositivo fílmico, ou dos dispositivos audiovisuais no campo da arte contemporânea. Dou início a essa discussão com a origem do termo, no que diz respeito aos interesses desta pesquisa. Foi na década de 1970, em “História da Sexualidade: A vontade do saber” (1979), que Michel Foucault suscitou o termo “dispositivo”, mas é em uma entrevista dada à *International Psychoanalytical Association (IPA)*, presente no livro “Microfísica do poder”, que ele o explica:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos. (Foucault, 1979, p. 244).

Para Foucault, o dispositivo seria aquilo que é utilizado para estabelecer uma relação entre elementos, como uma rede. Ele estaria inserido nos jogos de poder. Seria um conjunto de estratégias de relações de força, sustentando tipos de saber e sendo sustentado por eles. O dispositivo estaria ligado à construção do sujeito, como Agamben irá explicar depois. Ainda segundo Foucault, o dispositivo seria uma estratégia utilizada como uma intervenção racional e organizada para a manipulação das relações de força:

O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam. E isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. (Foucault, 1979, p. 246)

Nos anos 2000, Giorgio Agamben ampliaria o termo “dispositivo” a partir das formulações de Foucault, no livro “O que é o contemporâneo? e outros ensaios” (2009). No capítulo “O que é o dispositivo?”, Agamben diz:

Generalizando, posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. (Agamben, 2009, p. 40)

Seguindo a ideia de Agamben (2009, p. 43), dispositivo seria aquilo que “separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente”, e seria dessa relação entre seres viventes e dispositivos que nasce o sujeito. E é seguindo essa ideia de dispositivo que entramos no conceito do dispositivo no cinema. Embora pensado de modo amplo, em Agamben e em Foucault, no campo do cinema, o debate sobre o dispositivo se inicia a partir de uma reflexão sobre os “aparelhos”. Jean-Louis Baudry traz a discussão acerca dos “aparelhos de base”, chamando de “aparelho” tudo aquilo que “engendra o cinema: o sistema integrado câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura.” (Baudry, 2003, p. 359). É importante ressaltar que Baudry vai utilizar o termo “dispositivo” mais tarde, em seu artigo “O Dispositivo”, de 1975, para a revista *Communications* n.º23. Neste texto, Baudry faz uma distinção entre os termos “dispositivo” e “aparelhos de base”. Os “aparelhos” possuem relação com o complexo de técnicas da representação do cinema. Já o “dispositivo” traz a relação do cinema com o espectador, estendendo seu discurso para além da experiência numa sala de projeção (Baudry, 2003, pp. 383-399). Nesse mesmo ponto, sobre a relação do espectador com o “aparelho”, ele traz um questionamento crítico acerca do dispositivo “cinema”:

De todo modo é curioso (mas será assim tão curioso?) que se esteja preocupado quase que exclusivamente com a influência, com os efeitos que podem ter os produtos finais, seus conteúdos (ou melhor, o campo do significado), enquanto se permanece indiferente com respeito aos dados técnicos dos quais eles dependem e das determinações específicas destes dados.

Baudry questiona a neutralidade que o aparelho traz, devido a sua natureza científica, o que evita que se torne um objeto de questionamento. Todo o esquema, tanto de construção quanto de exibição cinematográfica (a projeção em sala escura, o ecrã em grande escala), seria feito de uma forma que neutralize o espectador, e o torne passivo em relação à imagem. O autor questiona o caráter realístico do cinema, e que o aparelho – de natureza científica, portanto para alguns, inquestionável – não seria isento do questionamento das imagens apresentadas. Esse discurso se assemelha ao discurso do campo fotográfico em relação a imagem fotográfica e sua relação com o real.

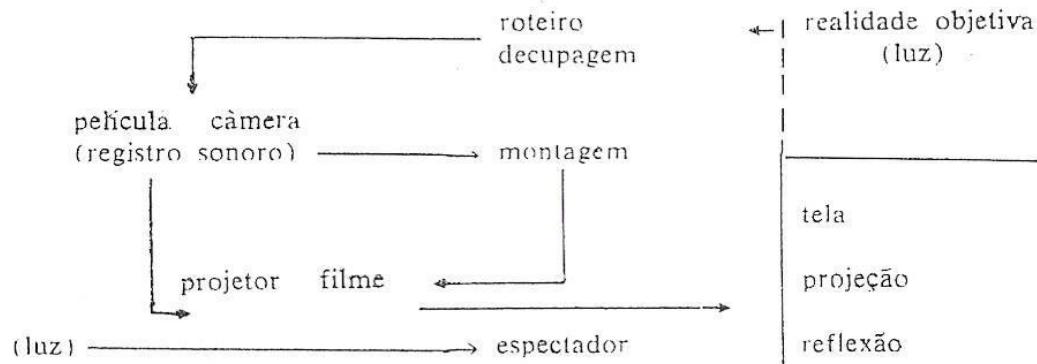


Figura 1. Esquema. Fonte: Baudry, 2003, p. 385). Quadro branco com as indicações, de cima para baixo: roteiro decupagem, com seta para a esquerda e para baixo, que indica: película câmera (registro sonoro), com seta para a direita, que indica: montagem, e seta para baixo e para a direita, que indica: projetor filme, que também recebe uma seta de “montagem” e direciona outra seta para a direita, para três palavras separadas por uma barra vertical e outra horizontal: tela, projeção, reflexão. Sobre essas três palavras, separado por uma faixa pontilhada à esquerda, com uma pequena seta para a esquerda, lê-se: realidade objetiva (luz). Na base esquerda do quadro lê-se: (luz), com uma seta longa para a direita, que termina em “espectador”.

Pensando a lógica do aparelho, agora por uma perspectiva do aparelho fotográfico, Philippe Dubois, no capítulo “Da verossimilhança ao índice”, presente em seu livro “O ato fotográfico” (1993), apoiando-se em alguns conceitos defendidos por Charles Sanders Peirce, discute a fotografia por três diferentes posições em relação a fotografia e seu referente: a fotografia como espelho do real; a fotografia como transformação do real; e a fotografia como traço do real.

Em “A fotografia como transformação do real”, o autor baseia-se em discussões levantadas por outros autores, cujas ideologias iam de encontro com aqueles que acreditavam que a fotografia era uma mímese da realidade (a fotografia como espelho do real). A partir do século XX, diversos autores começam a questionar a fotografia como reprodução da realidade e, a partir de meados da década de 1960, iniciam o discurso que defende que a imagem fotográfica é codificada, sob vários os pontos de vista, tanto técnicos quanto ideológicos, culturais, antropológicos, estéticos, etc.

(...) depois das análises semióticas, as considerações técnicas vinculadas à percepção e às desconstruções ideológicas, eis os propósitos determinados pelos usos antropológicos da foto, que mostram que a significação das mensagens fotográficas é de fato determinada culturalmente, que ela não se impõe como uma evidência para qualquer receptor, que sua recepção necessita de um aprendizado dos códigos de leitura. (Dubois, 1993, p. 42)

Dubois apresenta as posições de autores como Jean-Louis Baudry (que acabamos de comentar), Hubert Damish e Pierre Bourdieu, quanto ao caráter ideológico destes dispositivos. Eles alegam a não neutralidade da câmara escura, acreditam que as imagens fotográficas seriam consideradas reproduções fiéis da realidade, porque convencionou-se dessa forma, e que o aparelho fotográfico estaria bastante atrelado à perspectiva renascentista. Do ponto de vista da percepção, uma imagem bidimensional é incapaz de reproduzir fielmente algo em sua totalidade. Hubert Damish alega que a fotografia apenas se adequou a forma como as imagens já eram produzidas a séculos:

A aventura da fotografia começa com as primeiras tentativas de o homem reter uma imagem que aprendera a formar de longa data (provavelmente os astrônomos árabes utilizavam a *câmera obscura* desde o século XI para observar os eclipses do sol). Essa longa familiaridade com a imagem assim obtida e o aspecto bem objetivo e, por assim dizer

automático, em todo o caso estritamente mecânico, do processo de registro explica que a representação fotográfica em geral pareça *caminhar por conta própria* e que não se preste atenção em *seu caráter arbitrário, altamente elaborado* (...). Esquece-se de que a imagem da qual os primeiros fotógrafos pretenderam apoderar-se, e a própria *imagem latente* que souberam revelar e desenvolver, essas imagens *nada têm de um dado natural*, pois os princípios que presidem à construção de um aparelho fotográfico – e a princípio à da câmara escura – estão vinculados a *uma noção convencional do espaço e da objetividade* que foi elaborada antes da invenção fotográfica e a qual os fotógrafos, em sua imensa maioria, só fizeram se adequar. O próprio objetivo do qual se corrigiu com cuidado as “aberrações” e se reparou os “erros”, esse *objetivo* não é o tanto quanto parece: digamos que satisfaz, por sua estrutura e pela imagem organizada do mundo que permite obter, a um sistema de construção do espaço particularmente familiar, mas já bem antigo e carcomido, ao qual a fotografia terá conferido tardivamente uma recuperação inesperada de atualidade. (Damisch *apud* Dubois, 1993, p. 39)

Pierre Bourdieu expõe que a fotografia seria construída de acordo com as leis de apenas uma perspectiva, e que se fotografia é considerada como “realista”, é porque convencionou-se dessa forma:

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade (...). É fácil demais mostrar que essa representação social tem a falsa evidência das pré-noções; de fato a fotografia fixa um aspecto do real que é sempre o é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e, por aí, de uma transcrição: de todas as qualidades do objeto, são retidas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista; estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano. Em outras

palavras, a *fotografia é um sistema convencional* que exprime o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer, de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de *dégradés* do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e o objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) usos sociais considerados “realistas” e “objetivos”. E, se ela se propôs de imediato com as aparências de uma “linguagem sem código nem sintaxe”, em suma de “uma linguagem natural”, é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento. (Bourdieu *apud* Dubois, 1993, p. 40)

Uma fotografia, mesmo aquelas históricas, reais, capturadas ao vivo, não poderiam ser consideradas como “objetivas”, pois baseiam-se em apenas um recorte feito a partir de um ponto de vista. Recorte este baseado nas leis da perspectiva renascentista. Portanto, para estes autores, a fotografia se aproximaria mais de algo como uma “encenação” do real do que da realidade em si.

O trabalho “Interferências”, de 1976, de Regina Silveira, pode nos fornecer uma materialização do problema. A partir do desenho de uma grade perspectivada na fotografia postal de Silveira, percebemos que a natureza da perspectiva no desenho é a mesma da fotografia. Colocando-os juntos, desenho em perspectiva e fotografia, a artista estabelece um diálogo visual entre eles e deixa evidente a influência da perspectiva renascentista na fotografia.

Vilém Flusser, em “Filosofia da caixa preta” (1985), lança um ensaio de uma possível filosofia da fotografia. Para Flusser, aparelhos são textos científicos aplicados. Ele chama o aparelho fotográfico de “caixa preta”, porque o sistema que envolve o aparelho é tão complexo que o fotógrafo não pode penetrá-lo totalmente. O fotógrafo dominaria apenas o *inpute* e o

output da câmera. “Em suma: aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, permутam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar” (Flusser, 1985, p. 28). Segundo Flusser, o fotógrafo atuaria como um jogador, cuja função seria revelar as potencialidades já programadas do aparelho.

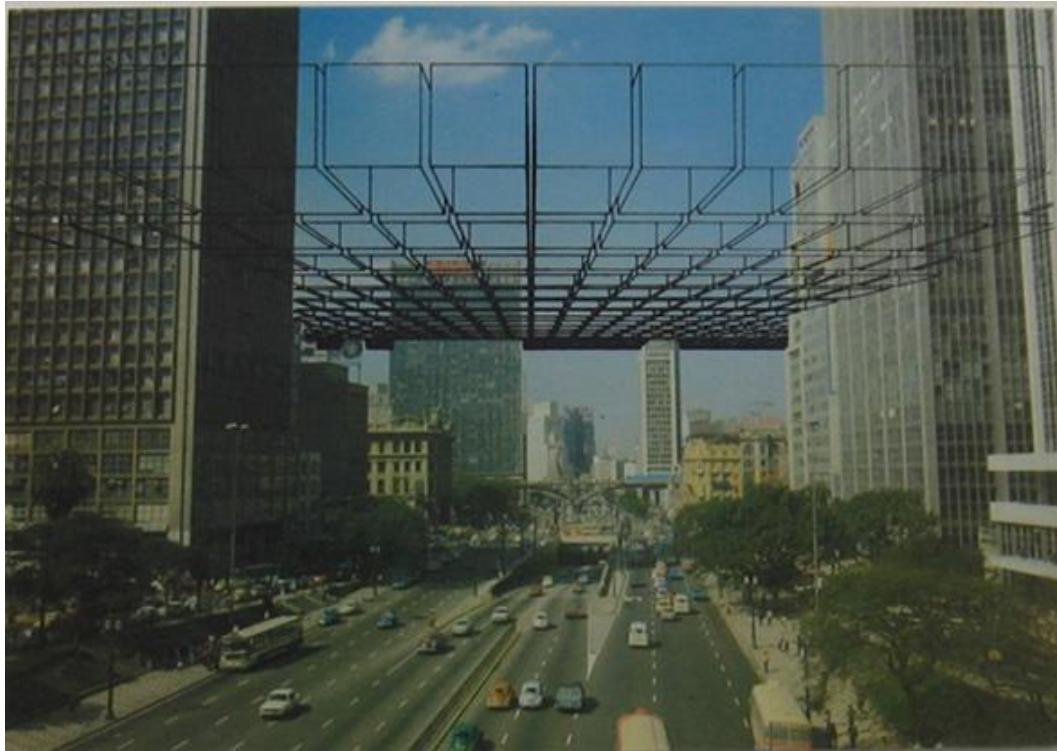


Figura 2. Regina Silveira, “Interferências”, serigrafia sobre cartão-postal, 1976. Fotografia de uma avenida movimentada, vista de cima, com inserção de quadrados pretos e lineares na parte superior da imagem, como se formassem um teto sobre a avenida.

Em “Cinema, vídeo, Godard” (2004), Dubois volta a falar do aparelho. O autor acredita que o vídeo passou por dois movimentos. No primeiro, na década de 1970 e parte da década de 1980, pensava-se no vídeo como uma estética única, procurava-se investigar sua especificidade, viver o dispositivo como fenômeno. “no entanto, não era simples. A identidade e especificidade do vídeo costumavam aparecer mais como um fantasma ou um desejo do que como uma realidade (mesmo construída).” (Dubois, 2004, p. 98). Então, a partir dí década de 1980, deixou-se de acreditar na especificidade do vídeo, tal crença visava a um corpo (próprio), e foi-se descobrindo que não havia nenhum corpo (crível). Então Dubois defende

o que ele chama de “estado-vídeo”, o vídeo como uma forma que pensa (Dubois, 2004, p. 97). Segundo o autor, “para ‘pensar o vídeo’ (como estado e não como objeto), convém não somente pensar junto a imagem e o dispositivo como também, e mais precisamente, pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem.” (p. 101). E então, aponta o uso do vídeo pelos artistas como forma de questionar o cinema:

Se depois de um século o cinema tem sido basicamente pensado e vivido como um dispositivo bem normatizado (a projeção em sala escura de imagens em movimento sobre uma tela de grande formato diante de espectadores sentados por um certo tempo e absorvidos na identificação daquilo que desfila), temos visto nos últimos anos, num movimento crescente (cujas origens remontam porém aos anos 20), questionamentos acerca desta forma instituída de apresentação, da natureza daquela normatização e das eventuais possibilidades de deslocamento ou renovação do dispositivo modelo. (Dubois, 2004, p. 113)

Devido as suas possibilidades de manipulação, Dubois reconhece no vídeo uma forma de questionamento, de reflexão das imagens:

Assim como ocorria na televisão, percebemos que o “vídeo” é de fato um estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. Por meio das telas múltiplas ou transformadas (telas de dupla face, transparentes, espelhadas...), da disposição no espaço, da projeção trabalhada (câmera lenta, imagem congelada...), da seqüencialização, da ocupação das paredes, da criação de ambientes, da separação entre som e imagem e de tantas outras invenções visuais, o cinema enquanto grande forma, dispositivo, imagem, narração, fascinação, movimento, (im)matéria, duração etc., em suma, o cinema enquanto imaginário da imagem se vê assim interrogado, trabalhado, repensado, “exposto” no e pelo vídeo. O vídeo, é na verdade, esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é

um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam. (Dubois, 2004, p. 116)

O dispositivo do vídeo passou a ser explorado então como uma forma de repensar a imagem. Os artistas incorporaram essa linguagem para utilizá-la de uma forma crítica em relação aos modos padronizados, pelo cinema, da relação entre o espectador e a imagem projetada.

Dispositivo audiovisual na arte contemporânea

Sabemos que trabalhos anteriores à arte contemporânea já buscavam romper com a forma de projeção da imagem do cinema – como na exposição “*Film und Foto*”, de 1929, e os filmes experimentais dadaístas –, mas, foi a partir da crítica ao dispositivo cinematográfico e videográfico, na década de 1960 que começou um movimento de incorporação desses dispositivos na esfera artística. Artistas como Nam June Paik e Wolf Vostell começam a introduzir o vídeo em suas performances e a fazerem suas primeiras instalações com televisores (Duguet, 2009, p. 50).



Figura 3. Nam June Paik, “*TV-Buddha*”, 1974. Instalação com escultura de Buda à esquerda, sobre um tablado branco, voltado para um aparelho de TV branco de tubo catódico do outro lado dessa longa bancada. O cenário é uma galeria de paredes brancas.

E não só os artistas foram influenciados por essa discussão, como os próprios cineastas começaram a fazer suas experimentações. Segundo Dubois, a produção de cineastas experimentais teria tido um papel fundamental na introdução do cinema na arte, já que teriam visto na arte

uma alternativa ao cinema comercial. Esse movimento ocorreu com cineastas como Chris Marker, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Atom Egoyan, Peter Greenway e Chantal Akerman.

O fato é que uma geração de artistas plásticos, alguns bastante na moda no plano internacional, parece se ter apossado do objeto ou do pensamento “cinema”, como se fosse o caso de *reanimar* o mundo um pouco seco da arte contemporânea, dotando-lhe de uma vida e de um imaginário, se não novo, ao menos histórica, cultural e esteticamente rico. Ao mesmo tempo, e de maneira inversa, inúmeros cineastas se voltam para o campo da arte, a fim de propor obras que apareçam, com frequência, como “espacializações” (mais ou menos originais) de seus filmes ou de seu universo. É evidente que, nessas interferências acentuadas, estão em jogo problemas de legitimação recíproca (o cinema e a arte, quem perde, quem ganha – e o quê?) e problemas de influências (estética) ou de desejo (e, portanto, de falta) de um em relação ao outro. (Dubois, 2004, p. 86)

Ligia Canongia, em seu livro *Quase Cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/80*, também trata da questão do cinema experimental como resistência ao cinema comercial:

O importante é assinalar, ainda, que o que marca mesmo o desvio desta produção marginal é a recusa de trabalhar o filme como produto técnico vendável, como mercadoria, como expressão de uma convenção não apenas linguística, como também social. É a vontade de retirar do sistema do filme-espetáculo, do filme industrial, pequenos espaços para uma comunicação diferente. O cinema experimental nasce exatamente desta recusa e desta vontade; é, antes de tudo, uma suspensão na estrutura do espetáculo e uma tentativa de abertura da linguagem cinematográfica. Suas ordens de referência são aquelas que não se identificam com a da ‘representação’. (Canogia, 1981, p. 14).

Nesse cinema experimental, teríamos os próprios cineastas questionando o modo de fazer cinema, cujas normas já teriam sido institucionalizadas. E esse movimento ocorria também com os artistas plásticos. Artistas como Andy Warhol, Allan Kaprow e Anthony McCall incorporaram a linguagem

cinematográfica para lançar seus questionamentos. Sobre o cinema de artista, Canongia argumenta:

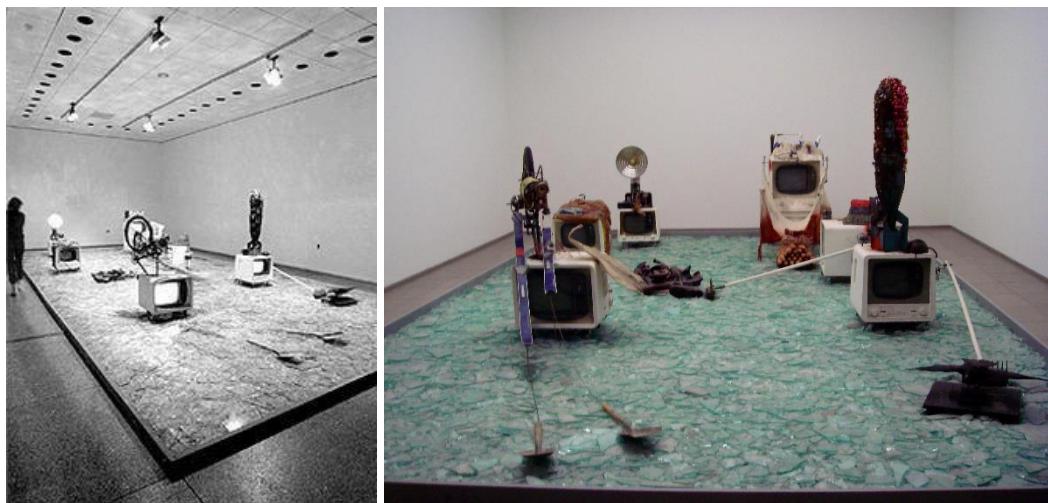
Mas, é importante que se diga, para esclarecimento de possíveis equívocos, que o filme de artista não é caracterizado pela transferência mecânica, ou passiva, de elementos da pesquisa visual, mas que ele comprehende uma extensão da pesquisa à constituição e à definição mesma do filme. O filme de artista não é documentário, não é ilustrativo, não é didático. Já tivemos oportunidades de observar este fato pela descrição e pelas propostas de trabalho mencionados até aqui. O cinema de artista trabalha exaltando as características perceptivas da imagem cinematográfica e opondo ao mesmo tempo narrativo novos critérios de ordenamento e orientação. O espectador é solicitado perceptivamente a analisar as imagens e as situações que lhe são apresentadas, a imaginar, antes de reconhecer, os elementos de coesão e de desenvolvimento do filme, a viver uma experiência diversa; passando a atuar como ator, mais do que como espectador. (Canongia, 1981, p. 14)



Figura 4. Arthur Omar, "Vocês", 1979. 35mm. Homem branco de cabelos escuros desgrenhados com camisa de botões e bolsos nos peitos, mangas dobradas até metade dos antebraços e colarinho apertado, olhando para a câmera, com a mão esquerda erguida fora da tela e a direita segurando uma metralhadora apontada para cima.

A relação do vídeo com a televisão também está dentro das questões contemporâneas da imagem. Nesse sentido, os artigos de Raymond Bellour, em “Entre-imagens” (1997), contribuem para a investigação, já que o autor discute a relação de resistência da arte em relação à televisão. Uma das formas de resistência seria através da videoinstalação, que permitiu que o vídeo fosse retirado de sua forma tradicional de projeção e levado a diversas situações:

Para a grande maioria dos vídeo-artistas, a instalação é o lugar dessa resistência [resistência ao fluxo televisivo]. A instalação induz um espaço ao mesmo tempo físico e virtual no qual o espectador reapropria a seu bel-prazer os conceitos que colocam a instituição em xeque, abrindo caminho para uma interação tanto crítica como imaginária. Mas isso também vale para as galerias e os museus, para a projeção de vídeos, arrancados do fluxo e freqüentemente apresentados em condições inteiramente diversas [...]. (Bellour, 1997, p. 69)



Figuras 5 e 6. Wolf Vostell, “*Electronic Dé-coll/age, Happening Room*”, 1968 (primeira imagem) e em 2024 (segunda imagem). Instalação com espaço retangular do chão no centro da sala separado por um bastidor preto, dentro do qual há vidro quebrado disposto como um tapete, seis monitores de computador de tubo catódico em meio a ferramentas como picaretas e pás, alguns cobertos por tecido e outros acoplados à antenas ou ligados à cordas.

As instalações não seriam imagens ou objetos únicos e isolados, seriam, como bem aponta Dubois, “conjuntos articulados, multiplicados,

agenciados, organizados no espaço e no tempo, isto é, finalmente, ‘exposições’. A instalação é isto: uma obra-exposição.” (Dubois, 2004, p. 89). Em “*Between Space, Site and Screen*”, um dos capítulos do livro “*The Place of Artist’s Cinema*”, Maeve Connolly (2009) discute a migração do cinema para a galeria, indicando que a introdução do cinema nesse espaço especializado significou uma nova forma de se praticar arte, com filmes experimentais, instalações pós-minimalistas, vídeo arte ou performance. A curadora Chrissie Iles, citada por Connolly, observa que a arte pós-minimalista proporcionou a transformação do “espaço atual” (tanto na galeria, como no museu ou no espaço público), em um campo perceptivo que frequentemente se apropria da forma híbrida do cubo branco e da caixa preta. Essa noção de híbrido é intrigante e pontua uma possível conexão entre as práticas do final dos anos 1960 e início dos 1970 e a mais recente exploração do material cinematográfico (Connolly, 2009, p. 20). Iles sugere que nos anos 2000, o espaço dos filmes e vídeos se tornaram um local de radical questionamento sobre o futuro do espaço social e estético.

Segundo a análise de Margaret Morse, crítica de arte citada no livro de Connolly, a videoinstalação proporciona ao espectador um ambiente favorável à reflexão:

She even sees video installation art as capable of reinvigorating all of the “spaces-in-between” of the museum visitor becomes aware of the museum as a “megainstallation, even to the point of self-critique”. (...) Morse emphasizes that video installation is one of the “privileged art forms for setting this mediated, built environment in play for purpose of reflection”.
(Connolly, 2009, pp. 22-23)

Técnicas de manipulação da estrutura do filme/vídeo, a fragmentação, a repetição, a câmera lenta, são recursos utilizados pelos artistas não só para trazer uma reflexão sobre a estrutura das imagens projetadas, mas também para analisar a sociedade, a cultura e as relações políticas. Apesar de Jeffrey Skoller, segundo Connolly, pensar de uma forma diferente, já que acreditaria que essa ideia de participação do espectador perde a força

quando ele é condicionado a participar, enfraquecendo seu potencial crítico sobre a obra:

Moreover, active spectatorship is externalized through physical engagement: walking in, out, and through the work at will. This notion of active participation... is seen to mitigate against the tyranny of aesthetic pacification, as embodied by the physically immobilizing context of the bolted-down seat in the movie theater. (Connolly, 2009, p. 24)

Tal argumentação faz ressoar as considerações de Helio Oiticica sobre a participação semântica. Em seu texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, de 1967, Oiticica aponta dois tipos de participação: a “participação sensorial-corporal” e a participação “semântica”. O autor discorre sobre a importância da participação do espectador diante o conceito de “obra aberta”, em que se busca distanciar o espectador da “pura contemplação transcendental”, ligada a ideia moderna de relação entre o espectador e a obra:

Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da “palavra pura” às da “palavra no objeto”, ou às de obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. (Oiticica, 2006, pp. 162-163)

No texto “Cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema, efeito cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade nas videoinstalações: a obra em perspectiva (documental)”, a artista Raquel Garbelotti trata das questões relativas às videoinstalações.

Uma questão que deve ser considerada ao pensarmos nas videoinstalações como categoria e em suas nomenclaturas possíveis é o que Claire Bishop (2005) tece enquanto consideração crítica em seu texto “Video Atopia”. Nele, a autora trata das formas de engolfamento do espectador pelo espaço instalativo, retomando, para isso, o texto “A Cinematic Atopia” de Robert Smithson (1971), em que Smithson faz reflexões sobre a relação cinema e arte. Robert Smithson já havia escrito nesse seu ensaio a respeito de suas impressões de engolfamento do espectador pelo *aparato cinematográfico* – a relação passiva, sentado assistindo ao filme. (Garbelotti, 2011, p. 198)

Trazendo os questionamentos de Claire Bishop, Garbelotti fala desse “engolfamento” do espectador devido a relação física estabelecida com o espaço da videoinstalação. Outro questionamento contemporâneo, tanto relativo ao vídeo quanto ao cinema, se dá acerca do documentário no âmbito artístico. Hito Steyerl trata do assunto em seu texto *“La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico”* (2004).

Segundo a autora, no início dos anos 1990, emerge na arte um movimento de adaptação das técnicas documentais, que atingiu tanto a fotografia quanto o cinema e os textos documentais. Esse tipo de movimento seria importante nas práticas crítico-institucionais, desenvolvidas principalmente nos anos 1960, práticas essas que teriam sido baseadas nas de investigação e técnicas jornalísticas. Ao mesmo tempo, esse movimento despertaria um interesse em fundir diferentes estilos como as formas audiovisuais, a película e as instalações. O interesse pelas características formais específicas da forma documental no campo da arte surgiu em exposições como “[based upon] True Stories”, na Witte de With, em Rotterdam, e o “It is Hard to Touch the Real”, na Kunstverein, em Munique. No entanto, pouco se tem produzido no âmbito teórico (Steyerl, 2004). O documentário na arte também trata da questão da representação do real, a suposta relação direta que o objeto tem com sua imagem, já existente na fotografia e no cinema. *“Pero las formas documentales no representan la verdad de la política, sino todo lo contrario: las formas documentales*

indican la política de la verdad inherente a cualquier tipo de representación" (Steyerl, 2004, p. 24).

A autora desenvolve, portanto, o que seria a "política da verdade": expressão criada por Foucault, que determinaria uma ordem social da verdade, que geraria técnicas de procedimentos reconhecidos para produzir e determinar a verdade, e está sempre ligada a relações de poder específicas. O poder e conhecimento estão interligados na organização e produção de eventos e suas interpretações.

Existiria, no documentário do meio artístico, segundo Steyerl, duas funções essencialmente contrárias. Uma delas seria a função que representa uma "estratégia de autenticidade", são os documentários que buscam manter uma transparência em relação ao que é mostrado. Acreditariam na existência de uma arte enraizada em comunidades que não foram atingidas pelo mercado da arte. Tentam buscar a "verdade política", mostrar a realidade social genuinamente, sem a interferência do mundo globalizado. Essa prática causaria o que a autora chama de "voyeurismo do sofrimento", em que se observa um aspecto da sociedade, e causa no espectador a sensação de incapacidade diante do que é mostrado.

Como salienta Gisele Ribeiro, em seu texto "Projeto Urubu: arte, política e documentário" (2011, p. 210), outra função dada por Steyerl seria aquela na qual haveria um questionamento da própria função social do documentário. Seria a forma reflexiva de se fazer documentário, quando já não se buscara mais a "verdade política", *"las propias formaciones visuales y epistemológicas del documental se definen como funciones de lo político"* (Steyerl, 2004, p. 30). Porém, a autora alerta sobre a "reflexividade ociosa":

Pero con las formas documentales reflexivas también existe el peligro de generar una especie de reflexividad ociosa que se arrastra ante la dimensión ética de los temas tratados a favor de la comodidad de una ambivalencia irresoluble y de la tarea de exigir cualquier tipo de verdad. (Steyerl, 2004, p. 24)

A “reflexividade ociosa” seria o efeito que o documentarista causa no espectador ao inseri-lo num local onde ele não pudesse se posicionar politicamente em relação ao que é mostrado. Coloca-o “inevitavelmente em um local de ambivalência” (Steyerl, 2004, p. 30).

Todas essas análises sobre o audiovisual inserido na arte demonstram o quanto complexo é o campo das questões contemporâneas em relação a essas estratégias filmicas utilizadas pelos artistas. E a partir dessa discussão, podemos iniciar o estudo de alguns trabalhos artísticos que se baseiam na forma audiovisual, o que deixaremos para o segundo momento, dado o espaço reduzido deste texto.

Conclusão

Compreende-se, assim, que os “dispositivos” audiovisuais, ao serem analisados sob a ótica crítica de autores como Foucault, Agamben e Dubois, revelam-se não apenas como meios de representação técnica, mas como estruturas de poder e significação que moldam a interação entre obra e espectador. Originalmente proposto por Foucault, o conceito de dispositivo é ampliado por Agamben, que o redefine como qualquer estrutura que captura e condiciona as condutas e as percepções dos indivíduos, interferindo na relação entre eles e o ambiente. No cinema e na fotografia, esse conceito se traduz em mecanismos que reproduzem ideologias, consolidam a passividade do espectador e reforçam uma estética de realismo construída culturalmente.

No campo cinematográfico, Baudry e Dubois abordam a centralidade do dispositivo na mediação da experiência filmica, evidenciando como a sala escura e a configuração técnica da projeção convertem o espectador em um observador passivo, criando uma ilusão de realidade. A fotografia, por sua vez, é vista por Damisch e Bourdieu como uma construção social que se assemelha a uma encenação do real, ao invés de uma reprodução fiel, operando por meio de convenções visuais herdadas, como a perspectiva renascentista.

A videoarte e a videoinstalação emergem como alternativas críticas à experiência passiva das mídias tradicionais. Conforme discutido por Dubois e Bellour, essas formas artísticas permitem uma participação ativa do espectador, que se desloca do mero observador para um agente que interage com o espaço e as imagens, estimulando reflexões sobre a relação entre imagem, poder e realidade. Flusser contribui para essa análise ao descrever o vídeo como um “estado da imagem” que questiona a neutralidade dos dispositivos e permite a experimentação e a crítica social e estética.

Portanto, o estudo dos dispositivos audiovisuais permite entender como as práticas artísticas não apenas refletem a sociedade, mas contribuem para a construção de subjetividades e modos de ver o mundo. Em meio às práticas artísticas contemporâneas, o dispositivo é reconhecido como um agente que estrutura o poder, modela interações e desafia o espectador a uma postura ativa e reflexiva diante das imagens, promovendo uma experiência estética que se desvia das normas do cinema e da fotografia convencionais.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro/São Paulo: Edições Graal, 2003, pp. 383–399.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens:** Foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 1997.

CANONGIA, Ligia. **Quase Cinema:** Cinema de artista no Brasil, 1970/80. Arte Brasileira Contemporânea, Caderno de textos 2. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.

CONNOLLY, Maeve. **The Place of Artist's Cinema:** Space, Site and Screen. Chicago, IL: Intellect Ltd, 2009.

DUBOIS, Philippe. **O Ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas, SP: Papirus, 1993.

- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Kátia (org). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009, pp. 46-67.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. In: **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GARBELOTTI, Raquel. Cinema de exposição, cinema de artista, outro cinema, efeito cinema: nomenclaturas e normas de representação. A reflexividade nas videoinstalações: a obra em perspectiva (documental). In: **Itinerários, Itinerâncias/Itineraries, Itinerancies**: 32º Panorama da Arte Brasileira. Cauê Alves...[et al.] São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011, pp. 196-205.
- OITICICA, Helio. Esquema geral da Nova Objetividade (1967). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006, pp. 154-168.
- RIBEIRO, Gisele. Projeto Urubu: arte, política e documentário. In: **Itinerários, Itinerâncias/Itineraries, Itinerancies**: 32º Panorama da Arte Brasileira. Cauê Alves...[et al.]. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2011, pp. 206-213.
- STEYERL, Hito. La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico. In: **Ficcions documentals**. Barcelona: CaixaFòrum, 2004, pp. 22-23.

Recebido em: 14 de maio de 2022.
Publicado em: 15 de junho de 2022.

Montagem de vestígios, ou a conservação da *net.art*

Assembling traces, or the conservation of net art

Annet Dekker¹

(Universidade de Amsterdã)

Tradução: Rodrigo Hipólito

Publicado originalmente em: DEKKER, Annet. Assembling traces, or the conservation of net art. **Necus**: European Journal of Media Studies. Spring 2014. jun. 13, 2014. Disponível em: <https://necus-ejms.org/assembling-traces-conservation-net-art/>

Resumo: Este texto explora os desafios e as metodologias de conservação para obras de *net.art*. Discute-se como a natureza efêmera e dinâmica da *net.art* complica sua preservação. Exemplifica-se essa complexidade com o projeto "Mouchette.org", de Martine Neddam, obra interativa que evolui com a participação do público. Sugere-se que a conservação da *net.art* deve ir além da preservação material e adotar uma abordagem que permita a continuidade e adaptação da obra em resposta a mudanças tecnológicas e culturais. O conceito de "vestígios" é central e representa partes que testemunham a existência da obra ao longo do tempo. Conclui-se que a conservação da *net.art* deve ser processual, colaborativa e permitir que se mantenha sua relevância e autenticidade, mesmo diante de constantes transformações tecnológicas e culturais.

Palavras-chave: arte. conservação. *net.art*. novas mídias. participação. processo. vestígios.

Abstract: This paper explores the challenges and methodologies of conservation for *net.art* works. It discusses how the ephemeral and dynamic nature of *net.art* complicates its preservation. This complexity is exemplified by Martine Neddam's project "Mouchette.org", an interactive work that evolves with the participation of the public. It suggests that the conservation of *net.art* should go beyond material preservation and adopt an approach that allows the continuity and adaptation of the work in response to technological and cultural changes. The concept of "traces" is central and represents parts that testify to the existence of the work overtime. It is concluded that the conservation of *net.art* should be procedural, collaborative, and allow it to maintain its relevance and authenticity, even in the face of constant technological and cultural transformations.

Keywords: art. conservation. *net.art*. new media. participation. process. traces.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

¹ Professora associada de Análise Cultural e Coordenadora de MA em Estudos de Arquivo e Informação na Universidade de Amsterdã; professora visitante e codiretora do Centro de Estudos da Imagem em Rede, na London South Bank University. Sua monografia, "*Collecting and Conserving Net Art*" (Routledge, 2018) é um trabalho seminal no campo da conservação de novas mídias. Site: <https://aaaan.net/>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7917-4673>.

A *net.art* é construída e distribuída através de um sistema de redes complexo, intrincado, e interrelacionado, o qual apresenta uma mescla de arte, tecnologia, política e relações sociais – tudo fundido e relacionado para formar uma entidade variável. Na última década, emerge, em museus de arte contemporânea, uma discussão sobre como conservar trabalhos de *net.art*. No entanto, muitos trabalhos de *net.art* nascidos na década de 1990 já desapareceram – por falta de pagamento de seus servidores, não atualização dos softwares ou porque os artistas sentiram que o conceito não era mais condizente com o momento. Uma exceção é o projeto “Mouchette.org”, no qual a artista manteve o site atualizado e funcionando desde seu início. Neste artigo, mostrarei que trabalhos de arte baseados na rede são inherentemente montagens que evoluem ao longo do tempo. Esses trabalhos são distribuídos e mantidos por uma rede de pessoas; sua continuidade depende de múltiplos autores e mantenedores. Todos os autores juntos significam e dão sentido aos trabalhos. Desse modo, ao invés de pensar em um “quadro congelado”, a apresentação e conservação dos trabalhos de *net.art* deveria se concentrar na variabilidade. Tal visão abre diferentes caminhos e opções para compor estratégias de conservação que se aproximem da reunião de “vestígios” (*traces*).

Neste artigo usarei “vestígio” para indicar algo que existiu, algo que seja passado. Um traço ou uma pegada é como um marcador de presença, algo copiado, esboçado ou substituído. Defendo que esses “vestígios” funcionam como a natureza constitutiva da *net.art*. Isso significa que, antes de compreender a *net.art*, é necessário entender em que ela consiste, como essas peças são construídas e como elas se comportam. Tal trajetória abre e recria uma abordagem tradicional para imaginar um processo em que várias partes são exploradas, a partir de uma rede de precauções para implementar um método cíclico. Inevitavelmente, isso traz à tona a questão de saber se o papel do conservador (ou a atividade da conservação como tal) passará de algo material para uma espécie de “colecionador social”. Ou mesmo, seria ainda o conservador a pessoa

mais adequada para cuidar disso? Na sequência, argumento a favor de uma prática em conservação que se afaste do computacional e adote estratégias afins.

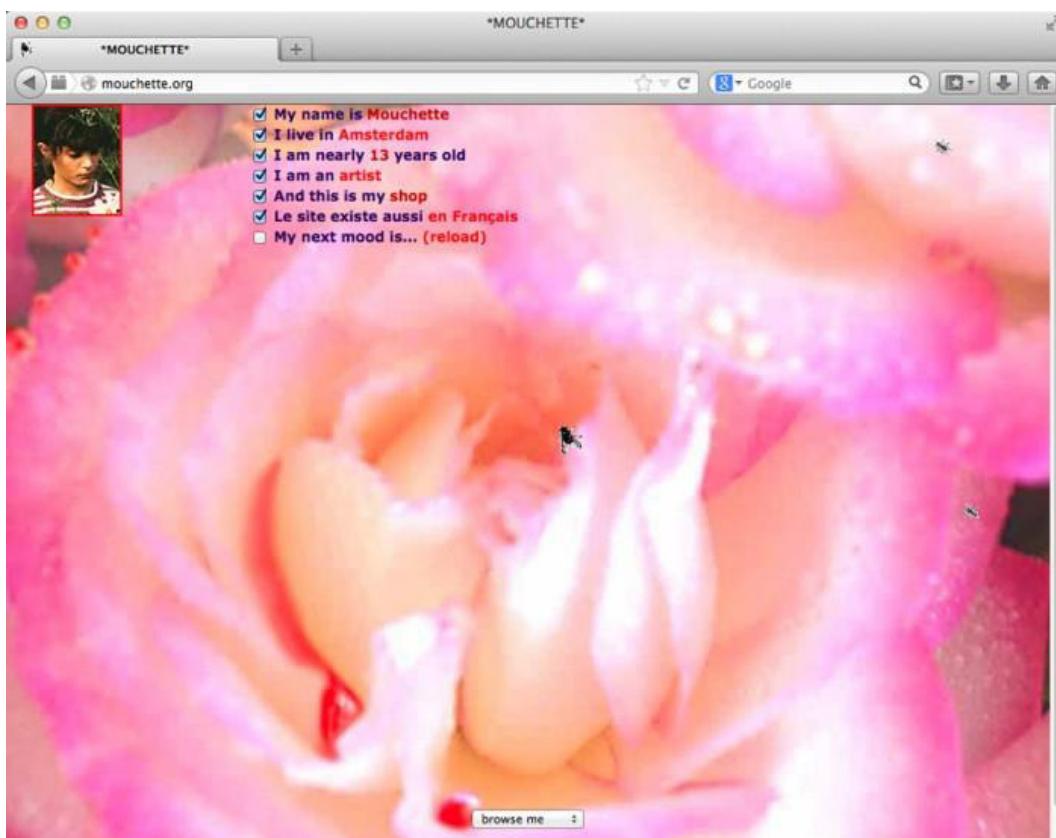


Figura 1: Captura de tela de “Mouchette.org”. Página inicial do site, com barra do navegador em cinza na parte superior. O fundo é tomado por pelos detalhes de uma flor com pétalas em tons de rosa. Sobre essa imagem, há duas moscas em preto e branco pixeladas. No canto superior esquerdo, há a foto do rosto de uma menina branca de cabelos escuros e lisos olhando para baixo. Ao lado direito da foto, há uma lista de itens que diz: My mane is Mouchette; I live in Amsterdam; I am nearly 13 years old; I am an artist; And this is my shop; Le site existe auoussi en Français; My next mood is... (reload). Apenas o último item não possui uma marcação azul no quadrado ao seu lado esquerdo.

Desafios da net.art: “Mochette.org”

Criador em 1996, “Mouchette.org” é um site interativo, ao menos inicialmente, de uma personagem que se chama Mouchette. Ao longo dos anos, o projeto se desenvolveu e evoluiu - páginas foram adicionadas e eventos e projetos físicos foram organizados. Após alguns anos de segredo bem guardado, em 2010, Martine Neddam decidiu

revelar-se como a autora do trabalho. No entanto, ainda hoje, a página inicial do site recebe o visitante com a imagem de uma grande e luminosa flor e uma pequena foto do rosto de uma criança cabisbaixa no canto superior esquerdo da tela – provavelmente, a imagem de Mouchette. Ela afirma ter quase 13 anos de idade, ser uma artista e residir em Amsterdã. O que aparenta ser um site pessoal de uma adolescente, passa para temas sombrios nas páginas seguintes.

O nome Mouchette deriva do livro “A nova história de Mouchette” (1937), do francês Georges Bernanos – mas, também, da livre adaptação de Robert Bresson para o cinema, “Mouchette” (1967). Em ambas as versões, Mouchette aparece como uma menina entre a infância e a adolescência, levando uma vida nada agradável: rejeitada e excluída da sociedade (família, escola, amigos), estuprada por um homem mais velho, no qual depositada confiança, e sofrendo pela morte da mãe. Tais experiências a deprimem e, embora ambas as versões não explicitem isso, a levam ao suicídio. “Mouchette.org” toma vários dos temas abordados no livro e no filme e os reencena num ambiente contemporâneo de um “diário online” espalhado pelas várias páginas do projeto. Para enfatizar o drama e o mistério da história, Neddam usa algumas características da rede de modos intrincados. Por exemplo: hiperlinks criam uma circulação confusa, possibilidades de interação e participação dos usuários criam camadas de informação e jogos de identidade são realizados de diversas maneiras. A utilização ambígua dessas características dificulta a compreensão e a identificação da importância e dos aspectos mais relevantes do projeto. Além disso, a maneira como temas como suicídio, decadência e incesto são tratados reforça o sentimento de ambiguidade.

Na época em que “Mouchette.org” foi colocado no ar, muitas das características do site era desconhecidas ou novidade para a maioria; com o passar do tempo, tais características tornaram-se amplamente utilizadas. No entanto, a velocidade de desenvolvimento de softwares e interfaces rapidamente fez com que a aparência do site soasse antiquada e ultrapassada. Os dois exemplos mais evidentes são as caixas de seleção

na página inicial, no típico *HyperText Markup Langage* (HTML) e a estrutura de “blog” utilizada em algumas partes do projeto. Ao passo que, em 1996, o site poderia ser considerado um diário pessoal, hoje, todos o entenderiam com um blog, mesmo que seja algo diferente disso. Será que as pessoas compreenderão o sentido da palavra “blog” ou, nesse caso, “site pessoal”, daqui trinta anos? Similarmente, alguns dos elementos interativos do site são hoje antiquados e difíceis de explicar sem que o discurso se torne muito técnico e histórico.

É geralmente aceito que, quando contextos técnicos, culturais e sociais se tornam históricos, surge grande dificuldades em interpretar o (ab)uso de técnicas e sistemas para fins artísticos. Essa característica não é exclusividade da *net.art*, podendo ser observada também na performance, *land art*, arte conceitual, instalação, *media art*, *bioart*, etc. Como argumentou o curador de *media art* Steve Dietz, o que essas formas de arte possuem em comum é que necessitam de um conhecimento específico para serem compreendidas, mantidas ou criadas, pois não são baseadas numa tradição e nem sempre são bem referenciadas. Ao passo que é possível para um conservador ler, compreender e aplicar as instruções de desenhos de Sol LeWitt, a maioria das pessoas encontrará sérias dificuldades para ler, compreender e trabalhar de modo significativo com o código usado em uma proposta de *net.art*. Em outras palavras, a novidade da *net.art* está ligada à velocidade do desenvolvimento tecnológico.

Como muitos outros trabalhos de *net.art*, “Mouchette.org” floresce com a participação do público e se desdobra em vários projetos online e offline. Por exemplo, além do site “Mouchette.org”, Neddam realizou diversos outros objetos – de álbuns musicais, cartões postais, bichos de pelúcia, pulseiras, camisetas, bolsas, roupas íntimas femininas, etiquetas, sacolas de compras e *buttons* até vídeos, festas de aniversários e uma “*Guerrilla Fanshop*”. Quando questionada a respeito da “Coleção Mouchette.org”, Neddam responde que:

é difícil dizer o que constitui Mouchette.org. Ao longo dos anos eu tenho perdido o controle sobre todas as performances, os projetos e objetos que fiz. Mas é certo que Mouchette.org é mais que apenas um site.²

Apesar da perda de memória de Neddam poder ser questionada, isso destaca que, para ela, o conceito do trabalho é o mais importante em “Mouchette.org”, o que pode ser rastreado através da variedade de projetos. Assim, “Mouchette.org” pode ser visto como uma identidade através da qual vários projetos podem ser apresentados ou, como diz Neddam, uma “marca”. O uso do termo “marca” é particularmente interessante na visão da socióloga Celia Lury, que argumenta que “uma marca surge em peças, como um sistema aberto que se expande para dentro ou implica relações sociais e é identificável em seu fazer” (Lury, 2004, p. 1).³ Essa noção de marca afirma a construção de “Mouchette.org” como uma montagem que pode variar com o passar do tempo e ser composta por diferentes partes e projetos. Os vários projetos significam e dão sentido a “Mouchette de Neddam”. A ideia de montagem é reforçada pelos muitos giros e pela navegação intricada exigida pelo site, o que também muda a cada visita e no todo de “Mouchette.org”, obtendo a variabilidade exemplar do projeto. Certamente, tais características dão ao site seu grande atrativo, mas podem ser os elementos mais difíceis para aqueles que pretendem preservá-lo.

Dispersos e distribuídos, os vestígios estão suscetíveis a mudar e evoluir ao longo do tempo, criando não uma história bem narrada de eventos equivalentes a um enredo, mas sim conjunturas que somente atingem sentido por sua conexão. Tal rede distribuída de projetos e eventos sublinha o que Pip Laurenson, líder da Collection Care Research da Tate chama de “casos autênticos” – mas, ao invés de partir de uma forma e apresentar variações sutis, “Mouchette.org” é uma (ainda em

² Conversa pessoal com Neddam, verão de 2011.

³ Embora o termo “marca” seja visto principalmente como uma modalidade de mercado e usado em economia, o modo como uma marca media por organização, coordenação e integração de informações se conecta fortemente com o modo como “Mouchette.org” (e outros trabalhos de net.art) opera.

crescimento) ecologia de diversos projetos. Lidar com uma rede dispersa de projetos é um desafio encontrado em outros trabalhos de arte, como, por exemplo, em “*No Ghost Just a Shell*” (1999-2002), iniciado por Philippe Parreno e Pierre Huyghe. Esse projeto consiste em cerca de 25 trabalhos de arte feitos por mais de uma dezena de artistas, todos girando em torno da personagem de ficção Annlee. Todos os trabalhos foram exibidos separadamente e depois reunidos numa mostra coletiva no Kunsthalle de Zurique, em 2002.⁴ O projeto foi pensando para durar por anos e ofereceu a personagem de mangá Annlee a uma seleção de artistas comissionados pelos iniciadores. Ao contrário de “Mouchette.org”, os artistas transferiam os direitos autorais de Annlee para a Annlee Association, pessoa jurídica pertencente exclusivamente à personagem. O contrato estipulava que os artistas não estavam autorizados a criar qualquer outro trabalho com o modelo digital de Annlee. De acordo com os artistas o contrato liberava Annlee da circulação e da exploração econômica e artística;⁵ também abria margem para que os museus adquirissem o trabalho, pois suas condições e componentes haviam sido bem definidos.⁶ No entanto, como se viu, o trabalho foi feito dentro de edições e diversas peças que agora existem em várias coleções de museus. Isso levanta questões interessantes, como o que constitui o trabalho e o que é uma edição (Van Saaze, 2009, p. 159). Seria relativamente simples rastrear todos os trabalhos.⁷ Encontrar os vestígios, no caso de “Mouchette.org”, pode se mostrar mais difícil, por conta da falta de contratos, de uma data final para o projeto ou de outros parâmetros que o determinem.

⁴ Questões em torno da aquisição e conservação desta obra, foram exaustivamente analisados e discutidos em Van Saaze, 2009, pp. 131-162.

⁵ Disponível em: <http://www.mmparis.com/noghost.html>, acesso em 22 de janeiro de 2014. Ainda assim, projetos que lidam com o legado de Annlee continuaram. Veja o exemplo de “*Yes, We’re OPEN*” (2011), no Netherlands Media Art Institute de Amsterdam, no qual o curador Petra Heck requisitou que os artistas reagissem ao legado de Annlee.

⁶ O trabalho por adquirido em 2003, pelo Van Abbemuseum de Eindhoven, na Holanda.

⁷ Van Saaze também levanta a questão da concorrência entre os museus e da exigência de criação de coleções únicas pelas quais os museus são marcados.

Em suma, semelhante a outros trabalhos de *net.art*, o processo de criação de “Mouchette.org” é heterogêneo, envolvendo incompatibilidades, restrições, regras e um certo nível de improvisação que renegocia continuamente suas estruturas. A *net.art* coloca vários desafios para a conservação: pode consistir em antigos e amiúde obsoletos materiais; a leitura de códigos e softwares pode apresentar dificuldades; a manutenção pode ser muito demorada; usuários participantes do trabalho podem modificá-lo; e o trabalho pode se desenvolver dentro de outros projetos. É possível argumentar que esses problemas não são exclusivos da *net.art*; no entanto, a combinação é raramente encontrada em outros trabalhos de arte.⁸ Além disso, a velocidade dos desenvolvimentos mencionados e, consequentemente, a profundidade e a amplitude de diferentes áreas do conhecimento são as principais preocupações. Na próxima sessão, irei contrapor “Mouchette.org” com a reconstrução arqueológica da mídia de “LoveLetters”, de David Link, para ver em que implicam esses desafios, particularmente, no funcionamento do software e no envolvimento dos usuários.

(Re)construção de software

Com o passar dos anos, Neddam tem continuamente atualizado e mantido “Mouchette.org”. O sucesso do site demonstra que as estratégias de preservação funcionaram, mas, seria possível a reconstrução do software após décadas (e mesmo da própria artista) terem se passado? Apesar de existirem poucos exemplos de trabalhos baseados na recriação de softwares, a reconstrução de “LoveLetters”, de Link, demonstra que isso é possível mesmo em casos de muito tempo

⁸ Alguns desses desafios são encontrados na arte contemporânea em instalações, vídeo e jogos. Ver Depocas et al. 2003, que defende “obras de arte variáveis”. Van Saaze (2009) descreve como as instalações influenciaram nas práticas de coleta e conservação dos museus tradicionais. Um projeto de pesquisa de três anos dentro de instalações (2004-2007, disponível em: <http://www.inside-installations.org>) fornece orientações práticas e teóricas para a conservação e apresentação da arte da instalação. E em Richmond e Bracker, 2009, são examinados os “princípios, dilemas e verdades desconfortáveis” da conservação contemporânea.

decorrido. A abordagem de Link condiz com a arqueologia da mídia, como na visão de Erkki Huhtamo, Siegfried Zielinski, e Jussi Parikka e outros. Ainda assim, o trabalho de Link não deve ser encarado como um modo de reforçar ou visualizar a teoria escrita, mas sim como uma arqueologia da mídia na prática.



Figura 2. LoveLetters_1.0, MU Eindhoven (2010). Plano detalhe de uma complexa máquina com muitos botões e pelas que lembram uma tradicional máquina de datilografar, tudo em tons de preto. Em primeiro plano, os botões, em segundo plano, o suporte para o papel branco, ao fundo, reflexos de vidro e a silhueta de uma pessoa no canto esquerdo.

“LoveLetters” foi programado em 1952, numa Manchester Mark I, por Christopher Strachey, estudante de Cambridge, colega de trabalho de Alan Turing na Universidade de Manchester. A Manchester Mark I foi uma das primeiras máquinas de calcular eletrônicas, programáveis e universais. A máquina utilizava Tubo de Williams como meio de armazenamento volátil. O software de Strachey usava um gerador aleatório incorporado para criar 318.000 milhões de cartas de amor diferentes (Link, 2006) Embora as cartas sejam divertidas e mostrem o caráter experimental que poder ser rastreado na programação do

software,⁹ é o processo de trabalho, isto é, o contexto do gerador, que dá sentido a informação.¹⁰

DARLING JEWEL

MY LIKING ANXIOUSLY ADORS YOUR ADOUR. MY
FELLOW FEELING IMPATIENTLY LONGS FOR YOUR
AMOROUS ENTUSIASME. YOU ARE MY BURNING
DEVOTION. MY SYMPATHETIC HUNGER. MY DEAR
INFATUATION CLINGS TO YOUR APPETITE.

YOURS AFFECTIONATE

MUC.¹¹

Em 2009, David Link apresentou sua reconstrução “LoveLetters_1.0. MUC=Resurrection. A Memorial”, no ZKM, em Karlsruhe. Para reconstruir uma réplica funcional do Ferranti Mark I, Link trabalhou com duas fotografias de arquivo e diversos documentos encontrados na internet. Ele também decifrou o software a partir de notas manuscritas de Strachey.¹² A instalação de Link no Arnolfini de Bristol e no MU de Eindhoven, em 2010, como parte da mostra “Funware”, consistiu na réplica do Ferranti Mark I, alguns componentes do trabalho original, como a antiga e pesada teleprinter e os Tubos de Williams, as notas de Strachey digitalizadas e as cartas de amor. Visitantes poderiam usar o Mark I apenas seguindo as instruções. Pela alternância dos interruptores no lado direito da interface do console, os usuários poderiam executar o software reescrito de Strachey. Se alguém conseguisse digitar seu nome em código Baudot na máquina de escrever do computador, a carta de amor resultante levaria sua assinatura. A nova carta de amor era então projetada na entrada do ambiente ou em algum lugar na parte externa do

⁹ O tipo de diversão que eu estou me referindo é o que pode ser observado em escritórios ou ambientes formais, ou seja, a diversão de explorar ou brincar com colegas desenvolvedores. Cf. Goriunova 2014.

¹⁰ Wardrip-Fruin (2011) promove uma análise detalhada do contexto do gerador em “LoveLetters”, em relação ao sentido dos dados.

¹¹ A abreviação MUC se refere a Manchester University Computer.

¹² As notas e papéis de Strachey estão preservados na seção de Special Collections and Western Manuscripts, na Biblioteca de Bodleian, na Universidade de Oxford. O emulador pode ser encontrado no seguinte link: <http://alpha60.de/research/muc/>. acesso em: 22 de jan. 2014).

prédio. Simultaneamente, a carta era recitada num antigo alto-falante instalado no lado de fora do espaço da mostra. As notas digitalizadas de Strachey eram exibidas em dois monitores verticais próximos a instalação. As notas revelavam o modo complexo como Strachey pensava e separava as informações, decifrando o significado e fornecendo uma visão interna do processo de reconstrução de Link.

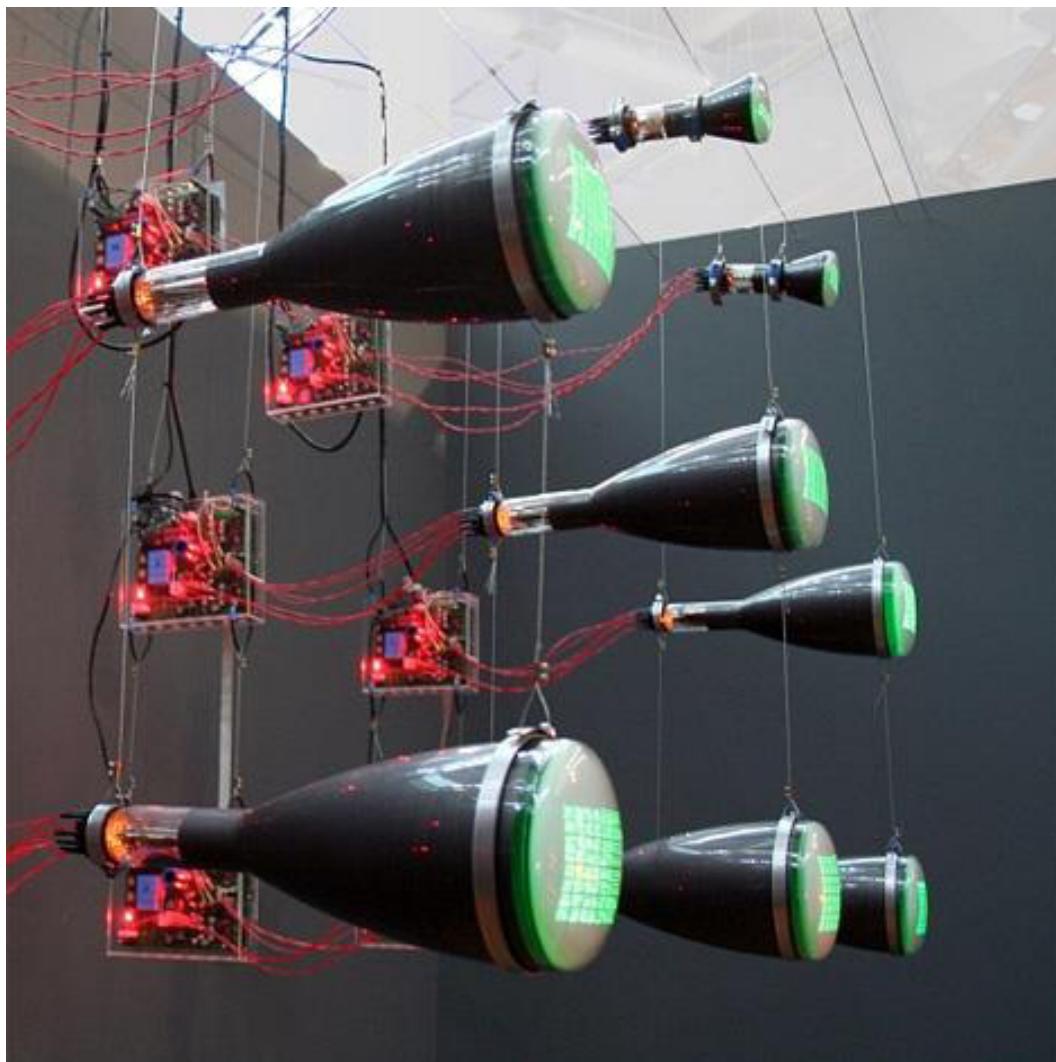


Figura 3. LoveLetters_1.0, Arnolfini, Bristol (2010). Seis tubos catódicos em formato de lanternas pendurados por fios finos e ligados ao fundo a circuitos expostos. Os circuitos brilham em luzes vermelhas e a parte da frente dos tubos mostram telas com informações em verde brilhante. O cenário é uma sala vazia com paredes cinza.

Isso não quer dizer que a reconstrução de software seja um empreendimento simples. Link cofirma que levou muitos anos de árduo trabalho para recompor os detalhes para a instalação. Garimpar o

equipamento original também se mostrou mais difícil que o esperado. O hardware foi encontrado por acaso na biblioteca da universidade, ou, em outro caso, no canto escuro do celeiro de uma fazenda.¹³ Como algumas peças se tornaram extremamente raras, foi necessário emulá-las. Pode-se argumentar que a reconstrução e reexecução do software foi mais simples por ainda serem as anotações acessíveis. Esse tipo de evidência material é mais fácil de ser mantida e lida do que o código guardado no hardware, agora obsoleto. Ainda assim, como já demonstrou Matthew Kirschenbaum, informação guardada em discos rígidos deixam vestígios que podem ser forensemente reconstituídos.¹⁴ Declarações similares vêm de pessoas que tentaram recriar e capturar experiências de jogo. Junto da reconstrução técnica das partes, sistemas especializados são planejados para registrar dados durante o desenvolvimento e capturar informação das experiências dos usuários.¹⁵

Como Neddam também experimentou ao longo dos anos, a reconstrução ou restauração de software é possível (Neddam, 2010). No entanto, o sucesso de uma restauração depende muito do programador que a executa. Enquanto a maioria dos programadores resolve problemas por substituição ou reescreve o código em novas versões – uma prática da qual Neddam discorda – apenas alguns programadores se dão ao trabalho de voltar ao código antigo e trabalhar a partir daí. Para esses programadores, software não é apenas uma ferramenta que pode ser ajustada, emulada e usada para facilitar o trabalho – para eles, a diversão está no processo mental de codificar, o qual influencia no modo como eles estruturam e pensam a informação.

Em um nível prático, um elemento que não funciona mais por conta das alterações nas configurações do *browser* pode voltar a funcionar com a adição de um “remendo” que traduza o código para as novas

¹³ Link relata que uma das últimas peças a serem encontradas foi o painel de comando original, o qual ele descobriu em uma granja, sem uso há muitos anos, mas ainda em bom estado (conversa pessoal, setembro de 2010).

¹⁴ Ainda não há pesquisas sobre o que a “autópsia digital” pode significar para a conservação da arte baseada em software.

¹⁵ Cf., dentre outros, Winget (2008); Van Mastrigt (2010); Benford; Giannachi (2011).

configurações. Na tradução do código, a linguagem muda e as palavras adquirem significado. Transformar ou retrabalhar códigos lhes confere significados diferentes. Além disso, códigos agregam significados em contextos específicos, quando se combinam com o que se encontra em seu entorno, ou, como coloca Matthew Fuller: “(software) ganha significado como artefato social e cultural e segue pelo meio de uma melhor adequação aos comportamentos e substâncias que ocorrem em seu entorno.” (Fuller, 2008, p. 5.)

É à luz dessas relações sociais maquinícias e rituais que a tentativa de Link poderia ser dita mais bem-sucedida. Apesar de ter restaurado a funcionalidade do trabalho, o contexto histórico e o pensamento e a função estão, provavelmente, perdidos para a maioria do público.¹⁶ Estes somente podem ser rastreados através de notas manuscritas ou, em outros casos, por documentação em vídeo. Além disso, por desconexão, isto é, por colocar a máquina de escrever dentro de uma caixa de vidro como proteção e fora do espaço em torno dos Tubos de Williams, um trabalho que já foi um “todo” (diferentes elementos trabalhando junto para um só resultado) está agora desconectado. O divertido “LoveLetters_1.0” ainda funciona, mas, por estar separado e protegido, alguns objetos surgem como que “congelados”.¹⁷ Tal apresentação não mostra a experiência de trabalho com computadores e poderíamos dizer que promove uma mistificação da computação. No entanto, afirmar que a instalação de Link foi malsucedida aponta para a necessidade de uma arqueologia da mídia que abra veios históricos facilmente esquecidos. Certamente, em arte, afastar-se de exemplos convencionais e não endossar o consenso é um passo importante.

Como exemplificado acima, com relação à conservação, o envelhecimento do software não é um problema insolúvel. Contanto que alguém entenda a suscetibilidade do código específico e conheça

¹⁶ É importante notar que Link tentou recriar as partes sociais da instalação. Em conversas de pré-produção ele conta que procurou por um ambiente original que pudesse ser usado na apresentação. No entanto, restrições financeiras e a expografia impediram isso.

¹⁷ “Freeze” é um termo usado em conservação para exprimir o estado específico de um objeto.

também o antigo sistema e cultura em torno dele, um site pode sobreviver por muitos anos. É importante notar que o uso de padrões abertos aumenta as chances de sobrevivência. A ideia de que o uso do código aberto em trabalhos de arte beneficia sua preservação já é reconhecida, no entanto, problemas e questões sobre a padronização são, provavelmente, os maiores desafios, quando se lida com a conservação de arte baseada em software, para o futuro próximo. Outro problema, muitas vezes esquecido, nos sistemas desenvolvidos para recuperação e captura de dados, é que, quase sempre, “assumem circunstâncias ideias e um conjunto homogêneo de dados, não o mundo confuso de direitos de propriedade e mútua incompatibilidade que se retira do disco rígido de um usuário” (Kirschenbaum et al. 2009, p. 110). Estratégias atuais como a computação em nuvem ou o back-up terceirizado complicam ainda mais esse assunto.

Outra característica de muitos trabalhos de *net.art*, inclusive de “Mouchette.org”, é sua natureza processual; sites mudam com o passar dos anos, às vezes por avanços tecnológicos (que vão desde novos navegadores até ajustes no tamanho da tela), mas, também devido ao acesso dos visitantes. As variações técnicas podem ser rastreadas no código, mas o conservador terá de escolher qual versão salvar (por congelamento, restauro ou documentação), ou “trabalhar com” (no sentido de manter o site vivo – do ponto de partida). Além disso, no caso de “Mouchette.org”, os usuários são convidados e usar elementos específicos e criar suas próprias versões do site. Em certo ponto, o usuário é convidado a entrar na rede de Mouchette. Ele/ela recebe uma senha que lhe permitirá se tornar Mouchette. Com essa senha, textos e imagens podem ser inseridos no site e e-mails enviados para Mouchette podem ser respondidos pelo novo login.¹⁸

¹⁸ Cf. <http://www.edit.mouchette.org/>.

Rede de cuidados

Esse último comentário àquele que pode ser o elemento mais importante de “Mouchette.org”: seus usuários. Para Neddam, “Mouchette.org” é uma ferramenta de comunicação, uma plataforma social que se ramifica em várias direções. O site poderia ser como uma ferramenta, uma interface lúdica, como explica Neddam, para se expressar sobre ideias que ela, como não-nativa da língua inglesa, teria dificuldade de articular (Dekker, 2011). Sua personagem virtual (anônima) também lhe permitiu abandonar a autoridade intelectual no contato com os visitantes. Similarmente, numa tentativa de provocar o discurso da arte, Neddam usou a estética “rosa” de “Mouchette.org” como crítica ao mundo institucional, estética reforçada pelos comentários atrevidos de uma, aparentemente bem-educada, criança de 13 anos. Além disso, “Mouchette.org”, como uma plataforma social, é um ambiente onde pessoas podem se comunicar ou ajudar outras. Finalmente, o site permite que os visitantes o usem em seus próprios projetos, para construir nele ou reutilizá-lo em seu próprio espaço. Finalmente, o trabalho foi promovido por uma comunidade de seguidores próximos, mas dispersos (um “fan club” e, simultaneamente, um “hate club”, formado em torno do site). Esta poderia ser uma das soluções para sua futura conservação.

Uma estratégia de conservação impulsionada pela comunidade não é improvável de acontecer. Em 23 de julho de 2002, alguns meses após Neddam lançar um quiz que comparava os personagens de Mouchette do filme e do site, Mouchette recebeu uma intimação da viúva de Bresson para remover qualquer referência ao filme “original” *Mouchette*.¹⁹ Pouco depois, Neddam anunciou isso em seu site e por meio de suas listas de e-mails, e várias organizações independentes se

¹⁹ A esposa de Bresson não viu a obra como uma adaptação, mas sim como uma contradição à narrativa do filme. Mais surpreendente foi que a carta foi endereçada diretamente a Mouchette, na suposição de que ela era uma pessoa real. Ao substituir o quiz (em sua versão francesa) pela carta, a esposa de Bresson se tornou parte da experiência e da narrativa de Mouchette, tornando-a verdadeiramente viva. Para mais informações, consulte <http://www.mouchette.org/film/>. Acesso em: 22 de jan. 2014.

encarregaram de espelhar o projeto em outros sites.²⁰ Os usuários não apenas influenciam e assumem a posse do trabalho, mas também cuidam dele – pelo menos até certo ponto. A extensão em que isso acontece provavelmente mudará com o tempo e através de diferentes redes, porque, como o próprio trabalho, esse processo continua evoluindo. Essa "vida social" do projeto também é uma preocupação para os conservadores e algo que eles terão que levar em consideração e de que podem se beneficiar.²¹ Isso significa que as soluções técnicas não devem predominar na conservação da arte em rede; como argumenta Kathleen Fitzpatrick, a preservação futura de objetos digitais pode não ser tanto sobre novas ferramentas, mas sobre novos sistemas organizados socialmente, sistemas que aproveitem o número de indivíduos e instituições enfrentando os mesmos desafios e buscando os mesmos objetivos (Fitzpatrick, 2011, p. 126).

Isso aumenta a importância de "Mouchette.org"; além da autorreflexividade de sua própria condição artificial, ele usa essa mesma condição para pôr em movimento eventos não intencionados, emergentes e distribuídos que acrescentam à ambição original da obra.²² Nesse exemplo, uma rede de diferentes pessoas se reúne em torno de uma iniciativa e começam a trabalhar juntas. Não é incomum que redes

²⁰ Cf. <http://copycult.constantvzw.org/home/mouchette.php>; <http://drive.google.com/mouchette/censored.html>. Acesso em: 22 de jan. 2014. Iniciativas semelhantes estão se tornando mais difundidas. Em vez de instituições tradicionais, uma coleção de indivíduos e pequenas organizações forma uma fundação que cuida do legado de um artista. Veja, por exemplo, a Nan Hoover Foundation, que foi fundada alguns meses após sua morte e agora se dedica a preservar seu trabalho artístico e torná-lo acessível ao público. Cf. <http://www.nanhooverfoundation.com>. Acesso em: 22 de jan. 2014.

²¹ Tomo emprestado o termo "vida social" de Seely Brown e Duguid (2000). Em sua publicação "*The Social Life of Information*", eles defendem maior ênfase no contexto das redes sociais em torno da informação. A informação, eles argumentam, só adquire significado por meio do contexto social. Da mesma forma, Kirschenbaum (2008, pp. 240-241) defende a importância da dimensão social na preservação da mídia digital, que é "pelo menos tão importante quanto considerações puramente técnicas". Com base em sua prática, o conservador Glenn Wharton descreve a importância da conservação baseada na comunidade (Wharton, 2011).

²² Tal distribuição e dispersão de eventos não é incomum na *net.art* e é frequentemente o que a faz prosperar. Exemplos mais antigos semelhantes são "*My Boyfriend Came Back From the War*" (1996), de Olia Lialina, e *Mission Eternity*, de Etoy (analisado minuciosamente em Bosma (2011, pp. 173-83), e a maneira mais recente de lidar com memes e virais, onde os efeitos distributivos são intencionais, embora não previsíveis.

como essas se formem em torno de obras de arte que não são colecionadas por museus, grandes instituições ou colecionadores privados. Isso acontece para proteger a obra da censura ou para preservá-la após a morte de um artista. Com diferentes partes interessadas e cuidadores que não possuem um sistema centralizado ou organização para gerenciar informações arquivísticas, a relação entre práticas de conservação ou documentação e a transferência de conhecimento torna-se inherentemente política. Em seu artigo “A Ética e a Política da Documentação”, Van Saaze examinou como a produção colaborativa de conhecimento se desenvolve nas discussões sobre a continuidade de uma obra de arte e qual papel a documentação desempenha nesse processo. Ao analisar a documentação do projeto de *land art* de Robert Smithson, “*Spiral Hill/Broken Circle*” (1971-presente), foi mostrado que várias partes interessadas se envolveram nas discussões em torno da preservação do projeto, mas que chegar a uma solução foi difícil “em parte devido ao fato de que as informações relevantes estavam distribuídas por uma ampla gama de arquivos” (Van Saaze, 2012, p. 81), complicando o processo de tomada de decisões. No entanto, a restauração mais recente (em 2012) foi concluída como resultado de esforços individuais e coletivos por uma rede de cuidadores. Van Saaze conclui que, na ausência de um quadro de patrimônio comum, a decisão de manter essa obra para o futuro não pode ser atribuída a um único momento no tempo; a história da obra mostra que sua continuidade precisou ser negociada repetidamente (Van Saaze, 2012, p. 81).

A rede distribuída de cuidadores funcionou por meio de uma combinação de especialistas e não-especialistas que trouxeram conhecimentos de diferentes áreas e formações.²³ Como reconhecido

²³ Van Saaze descreve a rede como consistindo em “comunidades temporárias e ativas compostas por praticantes, acadêmicos e não especialistas que operam em níveis diferentes, embora às vezes conectados: localmente (funcionários municipais, contratantes, proprietários de terras, empreendedores culturais), bem como nacional e internacionalmente (artistas, diretores de museus, curadores, funcionários governamentais, colecionadores, o espólio)” (Van Saaze, 2012, pp. 82-83).

por Van Saaze, uma investigação aprofundada dos diferentes papéis das partes interessadas – ou mais precisamente, dos cuidadores – pode fornecer muitos *insights* sobre as dimensões políticas em torno da obra de arte, bem como no mundo da arte da época; além disso, eu acrescentaria que analisar as estruturas subjacentes poderia mostrar quão sustentável uma rede desse tipo pode ser ao longo do tempo.

Embora permaneçam questões importantes – por exemplo, como constelações e relações de poder em mudança afetarão futuros esforços de prolongamento da obra de arte, ou quem liderará ou até mesmo será responsável por salvaguardar e rastrear a documentação que está distribuída entre vários cuidadores – é claro que essas redes podem operar sem as estruturas de arquivos centralizados e guardiões autorizados que estão presentes na maioria dos museus. Para que uma "rede de cuidado" tenha sucesso fora de um quadro institucional ou se torne eficaz como ferramenta de transformação, idealmente, ela precisa ter várias características. Estas podem ser rastreadas observando como uma rede dá agência aos indivíduos, em vez de responder à pergunta de como os indivíduos criam redes,²⁴ algumas das quais já foram mencionadas. Uma "rede de cuidado" é baseada em uma atitude transdisciplinar e em uma combinação de profissionais e não-especialistas que gerenciam ou trabalham em um projeto compartilhado. Para possibilitar a criação e administração de um projeto, a transmissão de informações é facilitada por um modo comum de compartilhamento, onde todos no grupo têm acesso a todos os documentos ou arquivos. Idealmente, seria um sistema aberto ou um conjunto dinâmico de ferramentas que é utilizado e cuidado, em que as pessoas podem adicionar, editar e gerenciar informações e rastrear as mudanças que são feitas. Tal sistema também pode ser monitorado pela rede. Um benefício adicional é que, se alguém sair, o projeto pode continuar porque o conteúdo e as informações estão sempre acessíveis e fazem parte de

²⁴ Estou seguindo o método proposto por Hui e Halpin (2013), que analisaram redes sociais coletivas online como o Facebook e sugeriram alternativas que permitiriam que as pessoas trabalhassem juntas em direção a objetivos comuns.

uma rede maior. Isso permite que as pessoas assumam o controle de um projeto compartilhado, retirando, assim, sentido de seus "investimentos". Para ser capaz de compartilhar informações e se beneficiar da experiência e dos insights adquiridos em outros lugares (por exemplo, em outras redes lidando com questões semelhantes), uma rede deve ser dinâmica, para que os indivíduos possam se mover facilmente e os projetos possam ser fundidos ou divididos em grupos menores ou mais especializados.

De vestígios e perdas a ciclos

O foco em "Mouchette.org" neste artigo mostrou que a resiliência da arte em rede está em ser construída e distribuída por meio de um sistema complexo e intrincado de redes inter-relacionadas que apresenta um conjunto de arte, tecnologia, política e relações sociais – todos mesclados e relacionados para formar uma entidade variável. No restante do artigo, foco na variabilidade e no processo como meios para revelar diferentes opções. Esses trajetos abrem e reformam estratégias tradicionais, ao imaginar um processo no qual vários caminhos são explorados. Inevitavelmente, isso levanta questões sobre se o papel do conservador (e pode-se argumentar, da prática de conservação como um todo) mudará de conservador de materiais para coletor social, se ele ou ela ainda será a pessoa certa para fazer isso, e se ainda estamos falando da conservação de uma obra de arte.

Artistas e museus estão tentando documentar ou conservar a *net.art*. Apesar de todos esses esforços, a realidade é que muitas obras de *net.art* já foram deletadas por seus criadores, estão disfuncionais devido a softwares desatualizados e mudanças na rede, ou são incapazes de funcionar devido à falta de hardware ou ao hardware obsoleto. Este é um cenário não muito diferente do mundo que Shu Lea Cheang imagina em muitas de suas obras de arte, nas quais os temas de compostagem e lixo são esteticamente recorrentes. Os programadores de código aberto obstinados, juntamente com os manipuladores de circuitos, estão se

esforçando para entender as expressões do código, rastreando links mortos, construindo algo a partir de partes dispersas e testando emulações infinitas enquanto juntam diferentes partes. Este é o cenário de “*I.K.U.*” (2000), filme de Cheang (que mais tarde foi transformado em “*U.K.I.*” [2009]), jogo e peça performática que retrata uma empresa de pornografia na Internet, *GENOM Corp.*, que introduz orgasmos portáteis em chips de telefones celulares. Jogados em um ambiente de lixo eletrônico, codificadores, tuiteiros e networkers são forçados a vasculhar o lixo tecnológico para coletar dados antigos e esquecidos sobre orgasmos humanos. É também um cenário (futuro) que pode muito bem se assemelhar ao trabalho de conservadores de *net.art*.

Se uma obra de *net.art* quebra, o software pode ser consertado ou adaptado ao ambiente uma ou duas vezes, ou emulado, mas, com o tempo e após a perda de atenção, é negligenciado, jogado fora e substituído por uma nova versão. O que resta é lixo, resíduos digitais e sucata de hardware. Tem sido argumentado que o lixo e os resíduos pertencem ao domínio do esquecimento; a arqueologia é o campo principal que prospera sobre vestígios dispersos e se perpetua por meio de montagens. O tropo dos arqueólogos é que eles se concentram em artefatos, comportamentos, atitudes e crenças do passado, mas de acordo com Shanks et al. 99% da arqueologia é baseada no exame de vestígios em resíduos ou refugos.²⁵ Uma condição de desperdício é comum a todas as coisas e é por meio do escrutínio e da organização do desperdício que o significado é criado. (Shanks et al., 2004). Embora se possa argumentar que este também é um tropo arqueológico, o que é interessante é que ambas as noções consideram o desperdício como o estado final dos objetos. No entanto, enfatizar o desperdício como redundante, um resíduo, um resto, obscurece um potencial status

²⁵ A conexão entre arqueologia e lixo (arqueólogos estudando lixo) foi feita na década de 1970, quando William Rathje iniciou a ciência da Garbologia na Universidade do Arizona. Para mais informações, conferir Rathje; Murphy, 2001; e Shanks et al., 2004.

contínuo e contínuo do próprio objeto.²⁶ Em outras palavras, nega o que os objetos ainda podem se tornar.



Figura 4. Shu Lea Cheang, UKI – Trash Mistress [Radie Manssour] (2009). Foto de Rocio Campana. Em meio a um cenário de restos de computadores e outros equipamentos eletrônicos visto de cima, há uma pessoa branca nua.

Jill Sterrett, chefe de conservação no SFMOMA, sugere aplicar o conceito de "achado arqueológico" ao contrário, usando o mecanismo como um método para rastrear o envolvimento com uma obra de arte e revelar sua vida ao longo do tempo (Sterrett, 2009, p. 227).²⁷ Em vez de soluções rígidas ou registros, ela defende "plantar achados" (documentos com valor informativo) que expliquem as variáveis presentes na apresentação e conservação de muitas obras de arte contemporâneas. Isso pode levar a uma nova situação, em que os museus precisariam reavaliar seus achados a cada vez a partir de um novo contexto, ou, como diz Sterrett, isso ajustará "o tom pesado de autoridade que os museus herdam como

²⁶ Ao analisar a instalação Tate Thames Dig (1999) de Marc Dion, Viney (2010) demonstra que o desperdício não é um estado fixo, mas que muda continuamente devido à materialidade e ao manuseio ou apresentação do material – um processo que é mais visível nos relatos dos conservadores que trabalharam na instalação.

²⁷ Um achado arqueológico não comunica apenas valores estéticos, mas também tem potencial de informação e valores semânticos (Cf. Berducou, 2008, pp. 248-58).

fontes de verdade objetiva, comprometendo-se ativamente a ver e a ver de novo ao longo do tempo, [e cultivará], entre outras coisas, maneiras de manobrar com velocidade variável" (Sterrett, 2009, p. 227).²⁸

Seguindo essa posição, a reinstalação ou a conservação será um modo de iteração marcado pela ausência e pela perda.²⁹ Isso demonstra uma intenção de reformular discursos e abre possibilidades alternativas. Em vez de perguntar o que deve ser salvo, mantido ou preservado, a primeira pergunta passa a ser do que desistir, o que apagar, esquecer ou abandonar. Essa "arte do esquecimento" é demonstrada na obra "*Composting the Net*" (2012), também de Cheang. Enquanto a maioria das obras de arte que lidam com lixo e resíduos pinta um quadro bastante negativo do presente ou do futuro,³⁰ "*Composting the Net*" pega todo o conteúdo de um site ou de uma lista de e-mails e destrói as palavras e imagens em uma "compostagem", transformando os arquivos em instâncias esquecidas da história. No entanto, como sementes de uma árvore, as ações dos vermes digitais geram novos brotos que se recusam a ser descartados e enterrados. Dados aparentemente mortos são férteis e abertos a novas perspectivas. Pode-se argumentar que permitir que as coisas sejam esquecidas não é algo ruim. Isso também destaca uma questão frequentemente (deliberadamente) ignorada: a representação histórica, que Boris Groys chama de "tabu do museu" (Groys, 2002). A estratégia moderna dos museus de apresentar e colecionar impede a repetição porque, uma vez historicizada em uma coleção de museu, uma obra não pode ser replicada. Como argumenta Groys,

²⁸ Da mesma forma, da posição dos conservadores em museus antropológicos e estudos etnográficos, Clavir (1996) sugere que: "ao aceitar que os significados culturais mudam, os conservadores estão sendo solicitados não apenas a valorizar os atributos menos tangíveis de um objeto, mas também a perceber a aceitabilidade do processo contínuo e a validade de um contexto mais abstrato e mutável do que o normalmente encontrado na conservação".

²⁹ Ao se referir à conservação, Bosma fala sobre a importância de "perder o controle" sobre objetos digitais. Tal perda de controle pode levar a resultados imprevisíveis e envolve o engajamento e a colaboração de membros do público que fazem parte de uma rede em constante crescimento que permite estender a vida útil e o escopo de um projeto (Bosma, 2011, p. 164-191).

³⁰ Veja, por exemplo, a publicação de A. Kroker e M. A. Weinstein, "*DATA TRASH – The theory of the virtual class*" (1994) e o projeto digital "*landfill*" (1998), de Mark Napier, que prevê uma superestrada digital explodida, repleta de animais atropelados e tomada por spam.

[s]e o passado é coletado e preservado em museus, a replicação de antigos estilos, formas, convenções e tradições torna-se desnecessária. Além disso, a repetição do antigo e tradicional torna-se uma prática socialmente proibida, ou pelo menos sem recompensa. (Groys, 2002)

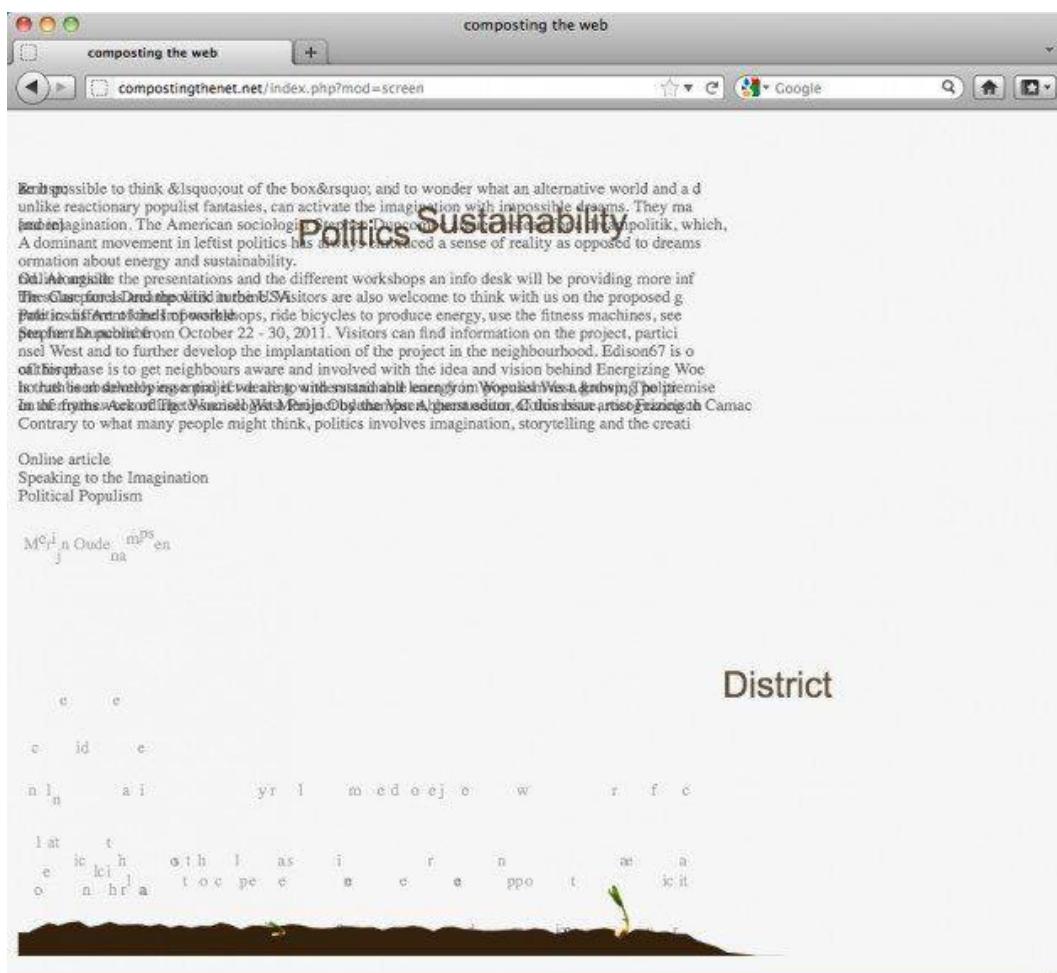


Figura 5. Shu Lea Cheang, Composting the Net (2012). Captura de tela em navegador Safari, com a barra de endereços acima e uma página cinza claro com uma profusão de palavras que se misturam no canto esquerdo da tela. Na parte de baixo, as palavras parecem ter se dissolvido e restam apenas algumas letras. Na base da tela, observa-se uma faixa marrom horizontal, como se fosse terra formada pelas letras caídas.

O que Cheang propõe é um ciclo “que é duradouro, gerador e repetitivo. Um ciclo é um processo natural, enquanto ‘reciclar’ implica ‘a criação de algo diferente’, o que inevitavelmente gera mais resíduos” (Dekker, 2012). Um método cíclico representa uma abordagem mais natural para preservar o passado, partindo do pressuposto de que sem repetição não

há aprendizado, e sem aprendizado o que resta é um desejo efêmero e interminável de chegar à próxima novidade. Da mesma forma, eu gostaria de argumentar que, em vez de se basear no passado, a noção de vestígios está relacionada a um futuro, sendo a função de um vestígio a de um "portador" de informação, cujo significado é mais adequadamente valorizado em um contexto de "ainda não". Essa abordagem menos permanente e segura leva em consideração uma perspectiva futura e trabalha em direção a uma propensão à mudança e ao desenvolvimento.

Conclusão

No caso de "Mouchette.org", não consegui rastrear todos os diferentes elementos que o compõem, nem um futuro conservador conseguirá, mas como mostrado acima, isso pode não ser necessário. Algumas partes podem ser arquivadas fisicamente ou armazenadas digitalmente em arquivos e museus, outras continuarão e evoluirão entre várias redes, e algumas serão automaticamente armazenadas em cache por *crawlers*.³¹ Outro cenário pode ser o de uma comunidade assumir o controle de "Mouchette.org" e garantir sua continuidade em diferentes versões. Histórias continuarão a ser contadas por múltiplos autores e cuidadores, e como Neddam não quer controlar seu crescimento, "Mouchette.org" continua gerando mais objetos, eventos e comentários. Junto com as comunidades em evolução que estão crescendo em torno do site, "Mouchette.org" é uma circulação de vestígios, experiências e compartilhamento que começou em algum momento e progride sem um plano definitivo.

Pode-se argumentar que lidar com processos em evolução, reinvenção ou adoção de métodos cíclicos pode não ser visto como conservação. Isso é verdade quando se trata de conservação como uma prática relacionada ao tempo, ou seja, valorizando o passado em detrimento do presente. No entanto, quando se considera a possibilidade de

³¹ Um *web crawler*, *spider* ou bot de mecanismo de busca que baixa e indexa conteúdo de toda a Internet. [nota do tradutor]

conservação como um processo no qual certos elementos se tornam obsoletos e outros permanecem os mesmos ou se transformam em algo diferente, isso sinaliza uma conservação do futuro que tenta auxiliar a produção e o desenvolvimento. Tal processo não exclui a conservação, mas incorpora o pensamento futuro em sua prática, enquanto guarda ou cria documentação como vestígios de um passado que pode ser inserido na história da arte.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer às seguintes pessoas pelo feedback nas versões anteriores deste artigo: Matthew Fuller, o grupo de pesquisa “*New Strategies in the Conservation of Contemporary Art*” - em particular Renée van de Vall, Vivian van Saaze e Angela Matyssek - e os dois revisores da NECSUS.

Referências

- BENFORD, S.; GIANNACHI, G.. **Performing mixed reality**. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- BOSMA, J.. **Nettitudes**: Let's talk net art. Rotterdam-Amsterdam: Nai Publishers/Institute of Network Cultures, 2011.
- CLAVIR, M.. Reflection on changes in museums and the conservation of collections from indigenous peoples. **Journal of the American Institute for Conservation**, V. 35, N. 2, 1996, pp. 99-107.
- DEKKER, A.. How to Be Pink and Conceptual at the Same Time. Annet Dekker in conversation with Martine Neddam. In: DEKKER, A. (Org). **Because I'm an artist too....** Amsterdam: SKOR Foundation for Art and Public Domain, 2011, pp. 22-5.
- DEKKER, A.. Composting the Net. An Interview with Shu Lea Cheang. **SKOR NetArtWorks**, 2012. Disponível em: <http://www.skor.nl/nl/site/item/shu-lea-cheang-composting-the-net?single=1>. Acesso em: 22 jan. 2014.

DEPOCAS, A.; IPPOLITO, J.; JONES, C. (org.). **Permanence through change:** The variable media approach. New York-Montreal: The Solomon R. Guggenheim Foundation/Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 2003.

DIETZ, S.. Collecting new-media art: just like anything else, only different. In: ALTSHLER, B.. **Collecting the new: Museums and contemporary art.** Princeton: Princeton University Press, 2005, pp. 85-101.

FITZPATRICK, K.. **Planned obsolescence:** Publishing, technology, and the future of the academy. New York: New York University Press, 2011.

FULLER, M (org.). **Software studies:** A lexicon. Cambridge: The MIT Press, 2008.

GORIUNOVA, O (org.). **Fun and software:** Exploring pleasure, pain and paradox in computing. London: Bloomsbury Academic, 2014.

HUHTAMO, E.. From kaleidoscomaniac to cybernerd. Towards an archeology of the media. In: TARKA, M.. **ISEA94.** The 5th international symposium on electronic arts. Helsinki: University of Art and Design, 1994, pp. 130-35.

HUI, Y.. HALPIN, H.. Collective individuation: the future of the social web. In: LOVINK, G.; RASCH, M.. **Unlike us reader:** Social media monopolies and their alternatives. INC Reader 8. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2013, pp. 103-16.

KIRSCHENBAUM, M. G. **Mechanisms:** New media and the forensic imagination. Cambridge: The MIT Press, 2008.

KIRSCHENBAUM, M. G. et al. Digital materiality: preserving access to computers as complete environments. **iPRES 2009:** The sixth international conference on preservation of digital objects. California Digital Library, UC Office of the President, 2009, pp. 105-12.

LAURENSEN, P.. Authenticity, change and loss in the conservation of time-based media installations. **Tate Papers**, Issue 6, 2006. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/authenticity-change-and-loss-conservation-time-based-media>. Acesso em: 22 jan. 2014.

LINK, D.. There must be an angel. On the beginnings of the arithmetics of rays. In: ZIELINSKI, S.; LINK, D.. **Variantology 2:** On deep time relations of arts, sciences and technologies. Cologne: König, 2006, pp. 15-42.

LURY, C.. **Brands:** The logos of the global economy. London-New York: Routledge, 2004.

- NEDDAM, M.. Zen and the art of database maintenance. *In: DEKKER, A.. Archive2020: Sustainable archiving of born-digital cultural content.* Amsterdam: Virtueel Platform, 2010, seção 1.0.
- PARIKKA, J. **What is media archaeology?** Cambridge: Polity Press, 2012.
- RATHJE, W.; MURPHY, C.. **Rubbish!**: The archaeology of garbage. Tucson: University of Arizona Press, 2001.
- RICHMOND, A.; BRACKER, A. (org). **Conservation principles, dilemmas and uncomfortable truths**. Oxford: Butterworth-Heinemann/Victoria and Albert Museum London, 2009.
- SEELY BROWN, J.; DUGUID, P.. **The social life of information**. Boston: Harvard Business School Publishing, 2000.
- SHANKS, M.; PLATT, D.; RATHJE, W. L.. The perfume of garbage: modernity and the archaeological. **Modernism/Modernity**, V. 11, N. 1, 2004, pp. 61-83.
- STERRETT, J.. Contemporary museums of contemporary art. *In: RICHMOND, A.; BRACKER, A. (org). Conservation principles, dilemmas and uncomfortable truths.* Oxford: Butterworth-Heinemann/Victoria and Albert Museum London, 2009, pp. 223-228.
- VAN MASTRIGT, J.. Serious archiving: preserving the intangible by capturing processes. Annet Dekker in conversation with Jeroen van Mastrigt. *In: DEKKER, A.. Archive2020. Sustainable archiving of born-digital cultural content.* Amsterdam: Virtueel Platform, 2010, seção 7.0.
- VAN SAAZE, V.. **Doing artworks**: A study into the presentation and conservation of installation artworks. Dissertação de doutorado, Faculty of Arts and Social Sciences, Maastricht University and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 2009.
- VAN SAAZE, V.. The ethics and politics of documentation. On continuity and change in the work of Robert Smithson. *In: COMMANDEUR, I.; RIEMSDIJK-ZANDEE, T. van. Robert Smithson – Art in continual movement: A contemporary reading.* Amsterdam: Alauda Publishers, 2012, pp. 63-84.
- VINEY, W.. Mark Dion and “Tate Thames Dig” (1999) – An extract. **Waste effects an investigation into the wastes of building, writing and collecting**. 4 mai. 2010. Disponível em: <https://narratingwaste.wordpress.com/tag/michael-shanks/>. Acesso em: 22 jan. 2014.

WARDRIP-FRUIN, N.. Digital media archaeology. Interpreting computational processes. In: HUHTAMO, E.; PARIKKA, J.. Media archaeology. Approaches, applications and implications. Berkeley: University of California Press, 2011, pp. 302-22.

WHARTON, G.. **The painted king**: Art, activism, and authenticity in Hawai'i. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2011.

WINGET, M.. Collecting and preserving videogames and their related materials: a review of current practice, game-related archives and research projects. **Annual meeting of the American Society for Information Science & Technology** (ASIS&T). Columbus, 24-29 out. 2008. Disponível em: <http://www.ischool.utexas.edu/~megan/>. Acesso em: 22 jan. 2014.

ZIELINKSKI, S.. **Deep time of the media**. Toward an archaeology of hearing and seeing by technical means. Cambridge: The MIT Press, 2006.

Recebido em: 16 de abril de 2022.

Publicado em: 15 de junho de 2022.

MÁQUINAS DO TEMPO: ARTEFATOS E DISPOSITIVOS DE MORTE NA FOTOGRAFIA ARGENTINA PÓS-DITADURA¹

Máquinas del tiempo: artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial

Natalia Soledad Fortuny²

(Universidade de Buenos Aires / CONICET, Argentina)

Tradução: Rodrigo Hipólito

Originalmente publicado em: FORTUNY, Natalia Soledad. Máquinas del tiempo: artefactos y dispositivos de muerte en la fotografía argentina posdictatorial. Question/Cuestión, [S. l.], v. 1, n. 20, 2008. Disponível em: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/663>

Resumo: Este trabalho se insere nas discussões sobre a relação entre as artes visuais e a memória, sobre as maneiras pelas quais certos artefatos culturais vislumbram, a partir do presente, o passado doloroso ou traumático. Nessa tensão, são focalizados os cruzamentos entre a fotografia artística argentina pós-ditadura e a memória da repressão. Em particular, estudam-se algumas obras que têm como tema-objeto as máquinas ou dispositivos de morte; mecanismos técnicos, racionalmente planejados e colocados em funcionamento como "máquinas de matar". As máquinas do horror que ganham visibilidade nas fotografias analisadas são os *Ford Falcons* (nas obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), os aviões (Zout, Gutiérrez) e o matadouro como caso paradigmático do planejamento da morte (Luttringer).

Palavras-chave: arte. fotografia. memória. passado recente.

Resumen: Este trabajo se inserta en las discusiones sobre la relación entre las artes visuales y la memoria, sobre las maneras en que ciertos artefactos culturales se asoman desde el presente al pasado doloroso o traumático. En esa tensión, se focalizan los cruces entre la fotografía artística argentina posdictatorial y la memoria de la represión. En particular, se estudian algunas obras que tienen como tema-objeto las máquinas o dispositivos de muerte; los mecanismos técnicos, racionalmente planificados y puestos en marcha como 'máquinas de matar'. Las maquinarias del horror que toman visibilidad en las fotografías analizadas son los *Ford Falcon* (en las obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), los aviones (Zout, Gutiérrez) y el matadero como caso paradigmático de la planificación de la muerte (Luttringer).

Palabras clave: arte. fotografía. memoria. pasado reciente.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

¹ Este trabalho foi apresentado na mesa 'Fotografia e memória' das V Jornadas de Fotografia e Sociedade (FSOC-UBA), em setembro de 2007.

² Doutora em Ciências Sociais, mestra em História da arte argentina e latino-americana, licenciada em Ciências da Comunicação (Universidade de Buenos Aires) e investigadora Independiente do CONICET sobre fotografia argentina contemporânea. E-mail: nataliafortuny@gmail.com. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7239-6951>.

A humanidade também inventou, em seu desvio crepuscular, isto é, no século XIX, o símbolo da lembrança; inventou o que parecia impossível; inventou um espelho dotado de memória. Inventou a fotografia.

Autor desconhecido, citado por Benjamin

No início de seu livro “*Los trabajos de la memoria*”, Elizabeth Jelin (2002, p. 2) estabelece como uma de suas premissas “reconhecer as memórias como objetos de disputas, conflitos e lutas, o que aponta para prestar atenção ao papel ativo e produtor de sentido dos participantes nessas lutas, enquadradas em relações de poder”. Assim, toda sociedade que tenha atravessado um acontecimento social traumático assiste, em seu seio, às permanentes “batalhas da memória”: lutas para impor sentidos sobre o passado, em meio a políticas de memória e de silêncio. Um relato sobre o passado que não está, evidentemente, cristalizado, mas em permanente redefinição e questionamento. Cada nova geração, cada setor social, intervém – com pesos diversos – na construção narrativa das memórias.

Nessas batalhas, intervêm também os objetos culturais, neste caso, produzidos no campo estético. Florencia Battiti dá continuidade ao conceito de “memória-hábito”, de Elizabeth Jelin, e às propostas artísticas em torno da premissa de “*des-habituar*”, de Ricardo Carreira, para sustentar que:

(...) na cena das artes visuais da Argentina pós-ditadura, existem elaborações estéticas que se constituem em uma vertente a mais no trabalho sobre memória social. Nesse sentido, algumas produções de arte contemporânea operam como ferramentas valiosas para a problematização da memória “habitual”, essa memória rotineira e carente de reflexão que contrasta e se distingue das memórias narrativas que, por estarem imersas em afetos e emoções, são intersubjetivas e mantêm vigência no presente. (Battiti, 2005, p. 102).

Esse movimento da arte em direção à memória da ditadura também foi registrado em outros países do Cone Sul, como demonstram os estudos de Ticio Escobar, no Paraguai, Nelly Richard, no Chile, Olga

Larnaudie, no Uruguai, e Arfuch, Langland, Longoni e Pérez Fernández, na Argentina, entre outros.

Dessa forma, o quadro deste trabalho será a extensa discussão sobre as relações que a arte mantém com a realidade, a história e a memória, e sobre as maneiras pelas quais os artefatos culturais vislumbram, a partir do presente, o passado – doloroso ou traumático. Nessa tensão, a relação entre a fotografia artística argentina pós-ditadura e a memória da repressão torna-se um campo fértil para análise.

Aparições

Roland Barthes considera que a fotografia é o reino da contingência, já que repete mecanicamente algo que jamais poderá se repetir existencialmente; é o Tal: “a *tuché*, a Ocasião, o Encontro...” (Barthes, 2006, p. 29). Isso implica que a foto seja, ao mesmo tempo, o retorno do que está morto, o *spectrum*. A morte é o *eidos* de cada fotografia. Assim como o *haiku*, ela apresenta ao espectador uma imobilidade viva, um tempo paralisado. Assim, há na fotografia tanto realidade quanto passado. Essa dupla posição conjunta se expressa no que Barthes acredita ser o noema da fotografia: o “isto foi” ou “o irredutível”. O que se vê está diferido, mas esteve presente, ali, diante da câmera. Verdade e realidade se confundem em uma emoção única. A interpretação se detém frente à evidência do “isto foi”. É a “loucura da verdade” da emanação do real no passado, mais magia do que arte.³

Nesta linha, John Berger (1998, p. 70) sustenta que “diferente de outras imagens visuais, a fotografia não é uma imitação ou interpretação de um sujeito, mas uma verdadeira marca dele”. A evidência da marca, do que “esteve lá” e deixou seu rastro real, imprimindo seu reflexo de luz

³ François Soulages (2005: 32) sustenta que “a doutrina do ‘isso foi’ de Barthes parece mitológica. Talvez seja necessário substituí-la por um ‘isso foi atuado’ que nos permite esclarecer melhor a índole da fotografia. Diante de uma foto, a única coisa que podemos dizer é: ‘isso foi atuado’, afirmando assim que a cena foi encenada e atuada diante da câmera e do fotógrafo; não é nem o reflexo nem a prova do real; nos enganaram”.

sobre material fotossensível.

Segundo Barthes, a ênfase das fotografias, sua intensidade, corresponde ao *punctum*, que não é outra coisa senão o Tempo. “O *punctum* é: vai morrer [...]. A fotografia me expressa a morte no futuro” (Barthes, 2006, p. 146). No papel de cada foto ocorre ao mesmo tempo a presença (a pseudopresença) do objeto na imagem, além da certa ausência dele (o signo dessa ausência é, precisamente, a própria fotografia). Assim, a fotografia é falsa no nível da percepção e verdadeira no nível do tempo: constata, na segurança do “algo foi”, o certo “já não será”. Na mesma direção, Susan Sontag (2006) acredita que todas as fotografias são *memento mori*, atestando a passagem implacável do tempo.

Assim, a técnica fotográfica não é pensada aqui apenas como imagem (bela, artística, comovente, etc.), mas também como dispositivo paradigmático de representação da ausência. Em seu artigo sobre as obras dos chilenos Luz Donoso e Carlos Altamirano, Nelly Richard (2000b) sustenta que, diante da técnica do desaparecimento político, o fotográfico torna-se emblema político do desaparecimento dos corpos.⁴ Precisamente por todos esses jogos em torno das presenças/ausências que podem ser desenvolvidos em uma fotografia, serão analisados nestes objetos artísticos os vestígios, marcas e relações que se armam com o passado recente de repressão e censura: um passado traumático que será pensado em imagens.

Memória fotográfica

O uso da fotografia como recurso da memória tem uma longa história na luta pelos Direitos Humanos. Em nosso país, o ano de 1977 marca o início da luta das Mães da Praça de Maio por encontrar seus filhos

⁴ “A foto cria o paradoxo visual de um efeito de presença do vivo que se encontra ao mesmo tempo tecnicamente negado por seu congelamento em tempo morto. Esse paradoxo destemporalizador é a que leva a fotografia a ser frequentemente percebida e analisada (desde Barthes a Derrida) no registro do fantasmagórico e do espectral, por como ela compartilha com fantasmas e espectros o ambíguo e perverso registro do presente-ausente, do real-irreal, do aparecido-desaparecido” (Richard, 2000a: 31).

desaparecidos. Desde aquele momento, as fotografias dos ausentes têm acompanhado sua busca em cartazes, lenços, bandeiras, camisetas, lembranças em jornais e outros suportes. Posteriormente, já no período democrático, essa forma privilegiada de representação da ausência também se estabeleceu como um procedimento artístico.

No livro compilado por Jelin e Longoni (2005), o pesquisador Ticio Escobar contrapõe dois tipos de memória: a memória subjetiva, com cortes e suturas, e o modelo completo e arquivável, que busca dar a versão “verdadeira”, eterna, do passado. Em suas palavras, “às operações complacentes e encobridoras da história oficial se opõe a memória construída com resíduos e dobras, com silêncios, com a lembrança de ficções, com a esperança de um futuro que possa apelar a outras evocações” (Escobar, 2005). Parece que este último é o movimento da fotografia artística contemporânea argentina, que propicia novas formas da memória fotográfica, diferentes dos usos mais documentais deste dispositivo (mais típicos de uma memória de arquivo).

Trabalhos recentes, como o de Beatriz Sarlo (2005), discutem e ressignificam tanto o conceito tradicional de “memória” como o de “pós-memória”: proposto por Hirsch (1997), foi retomado por outros teóricos para pensar a memória da geração seguinte àquela que sofreu o genocídio ou outro fato traumático. Sarlo discute o caráter “pós” e sustenta que se trata, simplesmente, de uma memória diferente, marcada por uma forte subjetividade: a memória dos filhos diz mais respeito ao privado e à reconstrução do que ao público. “Às vezes, no lugar vazio dos desaparecidos, não há nem haverá nada, exceto a lembrança de um sujeito que não se lembra” (Sarlo, 2005, p. 153).

A fotografia como reconstrução, menos ligada aos pares real/irreal e verdade/mentira, do que aos procedimentos de construção do real, foi definida, entre outros autores, por Susan Sontag⁵ e Joan Fontcuberta.⁶ E

⁵ "Embora em certo sentido a câmera capture a realidade e não apenas a interprete, as fotografias são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos" (Sontag, 2006).

pode ser entendida assim a partir da teoria de Giorgio Agamben sobre a Shoah: se o verdadeiro testemunho – e único: o “testemunho integral” – dos campos de concentração é aquele que sucumbiu ali, que deixou sua vida no Lager, então qualquer testemunho sobre as experiências nesse lugar é aproximação, reconstrução e artefato. Agamben sustenta isso a respeito dos testemunhos falados, mas poderia dizer-se o mesmo das fotos “documentais” versus as “ficionais”: ambas no campo da reconstrução. Aqueles que podem dar testemunho são simples delegados dos afundados (esses não-homens que não têm pensamento nem língua).⁷ Assim, o testemunho está relacionado com a perda da condição humana (para a vida, mas também para a morte):

que no fundo do “humano” não haja outra coisa que uma impossibilidade de ver: tal é a Górgona, cuja visão transformou o homem em não-homem. Mas que seja precisamente essa não-humana impossibilidade de ver o que invoca e interpela ao humano, o apóstrofe ao qual o homem não pode se furtar; isso e nada mais é o testemunho (Agamben, 2000, p. 55).

O homem olha para a Medusa e esta o transforma: há lugar para pensar a fotografia a partir desse “inmirável”?

Máquina fotográfica

Dentro do universo da fotografia argentina contemporânea que tematiza o passado ditatorial traumático, um subconjunto se forma à primeira vista: aquelas fotos que têm como tema-objeto as máquinas ou dispositivos de morte; os mecanismos técnicos, racionalmente planejados e postos em funcionamento como “máquinas de matar”. As maquinarias do horror que ganham visibilidade nas fotografias

⁶ Joan Fontcuberta (1997) sustenta que “a arte é uma mentira que nos permite dizer a verdade” (o Guernica de Picasso, por exemplo, como um dos testemunhos mais acabados da guerra). Assim, tanto uma foto digital quanto uma analógica – uma maquete ou uma tomada direta, neste caso – têm iguais possibilidades no momento de criar um relato sobre algo, de construir verdade.

⁷ Será a figura do muçulmano a que evidencie, tanto para nazistas quanto para reclusos, o quanto longe se chegou na degradação. Esses mortos-em-vida mostram que na situação extrema dos campos, o estado de exceção é a regra. Nele retrocede a ideia de ‘homem’.

analisadas são os *Ford Falcons* (nas obras de Zout, Gutiérrez, Kovensky), os aviões (Zout, Gutiérrez) e o matadouro como caso paradigmático do planejamento da morte (Luttringer).

Duas questões podem ser antecipadas acerca desse conjunto a ser analisado. Em princípio, não há sujeitos nessas fotografias: não há corpos – nem vivos, nem mortos –, não há retratos, não há sobreviventes. De fato, em nosso país, há pouquíssimos registros de fotos de desaparecidos em cativeiro (se há fotos em poder dos militares, até hoje não foram divulgadas). Uma exceção são as fotos que Víctor Melchor Basterra conseguiu contrabandear da ESMA, retratos dos detidos, muitas vezes depois das sessões de tortura. Retratos comoventes em preto e branco, de frente, de pessoas exaustas e com evidentes marcas de violência. No entanto, como afirma Langland (2005, p. 87): "... não se pôde fotografar uma desaparecimento em si. Não há fotos dos voos da morte. Não há fotos do ato de tortura". As obras analisadas aqui dialogam com essa falta.

Por outro lado, a câmera mesma é um dispositivo mecânico, e aqui é onde as fotos se tornam também uma reflexão possível sobre a própria disciplina fotográfica. A câmera tem sido, desde seus primórdios, uma técnica usada para o controle e a vigilância da sociedade: basta como exemplo a foto no documento de identidade e o fato de que a fotografia é considerada uma prova legítima no mundo judicial (lista à qual podem ser adicionadas as fotos dos militares para fichar os desaparecidos – aquelas roubadas por Basterra). Sontag, por exemplo, pensa na câmera como uma arma:

A câmera, como o automóvel, é vendida como uma arma predadora, uma arma tão automática quanto possível, pronta para disparar. O gosto popular espera uma tecnologia confortável e invisível [...] tão simples quanto ligar a ignição ou apertar o gatilho. Assim como armas e automóveis, as câmeras são máquinas que codificam fantasias e criam vícios. [...] Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é cometer um assassinato sublimado, um assassinato leve, digno de uma época triste e aterrorizada. (Sontag, 2006, p. 30).

Ou seja, a câmera se torna uma das técnicas (de repetição, de padronização, etc.)⁸ próprias do tempo e das necessidades do mundo capitalista. Tal como Sontag afirma, outro dos dispositivos técnicos fundamentais da época atual é o automóvel, como será visto na seção seguinte.

Máquinas móveis: o Falcon

Em outubro de 1908, Henry Ford lança no mercado o carro modelo Ford T: produzido em série, simples e barato, é destinado ao consumo massivo da classe média norte-americana. Rapidamente, essa máquina se torna um símbolo da técnica de produção fordista, da sociedade de consumo baseada no *american way of life*, da cultura de massas e de outros traços do liberalismo capitalista próprio do século XX.

No final da década de 1950, a Ford decide lançar no mercado um carro compacto de seis cilindros e com capacidade para seis passageiros: o Falcon. Em nosso país, o Ford Falcon é comercializado desde os anos 1960 e é o automóvel mais vendido nos anos de 1965, 1971, 1972, 1974, 1979 e 1983.

Durante a ditadura, o Falcon é o veículo de mobilização das patrulhas policiais que realizam seus “operativos” de assassinato, traslado, sequestro e desaparecimento. Em um decreto de 1977, o ministro do Interior da ditadura, Albano Harguindeguy, dá a ordem para adquirir noventa Falcons verdes para equipar as polícias provinciais, com a instrução de que não fossem identificáveis – ou seja, que fossem carros particulares, de civis; carros nascidos para operações ilegais.⁹

Maria Seoane (2006) escreve:

Os proprietários se gabavam de que era “um ferro”, com um porta-malas enorme. A partir de 1976, o Ford Falcon abandonou esse ar familiar. De cor verde, em geral, era o

⁸ Fernando Gutiérrez. Sem título (2001). Tomada direta, cópias digitais, 200x200cm. Instalação. Série Secuela. Próxima a ser editada pela editora La Marca.

⁹ Declarações publicadas no jornal La Nación, suplemento Vía Libre, 9 de maio de 2003.

carro preferido da ditadura para sequestrar. Mas esses “ferros”, que carregavam nas madrugadas corpos amarrados, encapuzados ou com os olhos vendados nos porta-malas ou entre os assentos, se desgastavam rapidamente devido à intensidade da caça a cidadãos entre 1976 e 1977.

As linhas do Falcon, desde então, estão claramente unidas à repressão daqueles anos, são um nó de significações e lembranças dolorosas que, em um período democrático, serão retomadas pelo universo das produções artísticas.

Em 2001, Fernando Gutiérrez produz uma das obras de sua “*Série Secuela*”.¹⁰ Trata-se de uma instalação de doze fotos de tomadas diretas de diferentes Ford Falcons, estacionados no meio do nada, com o chassi iluminado em escuras e anônimas ruas das quais nada se mostra. Nas fotografias predomina o preto e branco, exceto em três carros que são de um azul – policial – metalizado. Alguns dos veículos estão amassados, descascados, batidos: os objetos retratados levam as marcas de alguma violência.

Aqui é a repetição obsessiva do ícone e, em meio à repetição, a memória da dor que “se infiltra”, insiste neste conjunto de repetição e diferença. Assim o vê o fotógrafo:

Secuela trabalha sobre essa questão da reiteração, da repetição. Uma espécie de bombardeio, como um martelada que golpeia tuc, tuc, tuc... uma e outra vez no mesmo lugar. Algo que muitas vezes acontece quando você se obsessiona com determinada situação, e a vê em todos os lugares, porque te afeta em determinado ponto... E um pouco essa é a ideia de tudo isso: uma investigação sobre a sequela paranoide que hoje governa as ruas, os vínculos e os laços cotidianos.¹¹

¹⁰ Martín Kovensky: Desaparecimento de um Ford Falcon na ESMA (2005). Fotografia impressa em lona intervenida com acrílico, 40x34cm. Esta obra se dá no marco do debate – ainda não concluído – sobre qual deveria ser o destino do edifício da ESMA (debate que inclui setores da política, das artes, dos organismos de direitos humanos, etc.).

¹¹ A lona poderia remeter, além do campo estético, a essas colchas de alguns povos latino-americanos onde se tecem as memórias dos eventos traumáticos, para se transmitirem assim entre gerações.

Uma sequela trata sempre de restos: resíduos de um carro, ferros enferrujados, restos de memória, restos do passado que sobrevive e pontua desde as fotografias (tal o *punctum* barthesiano). Aqui não é um corpo humano deteriorado, mas o corpo arruinado da máquina: o dispositivo de morte em decomposição.

Nesta mesma linha conceitual, embora com uma resolução formal diferente, encontra-se a obra do artista plástico Martín Kovensky: “*Desaparecimiento de um Ford Falcon en la ESMA*”,¹² de 2005. Trata-se de uma fotografia sobre lona, com intervenção em acrílico. Quatro fotos nas quais um Falcon vai se desintegrando para ser absorvido pela vegetação que o rodeia, pintada em acrílico. Cada foto tem um número e leva embaixo uma das seguintes legendas:

1. Hipótese de uma intervenção artística: Dissolução de um Ford Falcon no jardim da ESMA.
2. A ideia é colocar um Ford Falcon em algum ponto visível de um jardim da ESMA e deixar que cresça livremente a vegetação nativa em um raio de aproximadamente dois metros ao redor do mesmo.
3. Leituras possíveis do carro enferrujando, sendo dissolvido pela vegetação:
4. A vida lutando contra a morte. O tempo lento da dissolução do ferro na terra e no ar é paralelo ao tempo que levará para nós, argentinos, assimilarmos a magnitude do genocídio. Criar um fato físico que dê testemunho público da relação entre esses dois símbolos do terrorismo de Estado.

Enquanto na primeira fotografia da série o Falcon celeste se observa nítido e a vegetação é apenas uma linha verde onde se apoia; na última das quatro, o que aparece em primeiro plano é a árvore, firme e cheia de brotos. Essa espécie de árvore da vida se ergue sobre o fundo algo indefinido do esqueleto do Falcon, cujo chassi é dificilmente apreciável se não o julgarmos em conjunto com as outras imagens. Já não há portas,

¹² Helen Zout, Falcon incendiado com duas pessoas não identificadas dentro. Trata-se, presumivelmente, de dois desaparecidos (2004). Fotografia tomada de imagens pertencentes a um arquivo policial. P&B, gelatina de prata 30x40cm. O trabalho “Huellas de desapariciones” rendeu à artista a Bolsa Guggenheim em 2002: lá ela entrevistou filhos, mães e pais de desaparecidos, e ex-detidos (entre eles, Jorge Julio López, a quem fotografou).

nem vidros, nem rodas, nem porta-malas, nem faróis. Mas não desapareceu: o novo cresce na ESMA sobre o fundo nunca apagável do velho; a vida cresce sobre o passado da morte, mas a lembrança da dor nutre de alguma maneira a vida.

Mais uma vez, o jogo de presença/ausência próprio da fotografia. De fato, Kovensky é majoritariamente pintor e desenhista: ele escolheu a técnica fotográfica para esta obra espectral (embora o fantasma seja aqui o fantasma da máquina). E essa escolha tem várias implicações, além da mencionada. Em princípio, a obra se torna um híbrido que interpela tanto os campos da pintura (a tela,¹³ o acrílico) quanto da fotografia (a impressão fotográfica do Falcon). Assim, a obra excede os limites da fotografia e os ultrapassa “com” pintura, que representa o futuro e a vida frente à imagem fotográfica congelada. E excede o mundo da plástica em duas dimensões para se tornar instalação: especialmente na medida em que cada imagem é explicada e necessita de um marco conceitual para ser apreendida. As palavras explicam, planejam, explicitam as “intenções” do artista e os possíveis sentidos. São o plano de instalação, convertem estas imagens em uma obra conjugada no futuro. A obra como intermediária, como esboço fotográfico que traz consigo sua própria interpretação. Porque não é apenas o Falcon que desaparece: a própria obra não está mais do que em projeto. O que falta nesta série de fotos com intervenção de Kovensky é precisamente a obra. O que se vê é uma flecha ao futuro, uma proposta sobre o tempo.

Por último, em relação a isso, a obra não está exatamente em nenhuma das fotos, mas sim na passagem entre elas. Assim como Merleau-Ponty situava o movimento do cinema não em cada fotograma, mas no interstício entre uns e outros, a obra de Kovensky – ainda essa obra ausente – se faz presente na série, característica compartilhada pelos Falcons repetidos nas fotos de Fernando Gutiérrez.

Outra das obras que alude a esse ícone da ditadura é a fotografia *“Falcon incendiado con dos personas no identificadas dentro. Se trata*

¹³ Sem título (1994). Fotografia P&B prata sobre gelatina 33x11cm. Da série Treintamil.

*presuntamente de dos desaparecidos*¹⁴, de 2004, da fotógrafa argentina Helen Zout. É uma fotografia de uma fotografia: uma tomada direta de imagens pertencentes a um arquivo policial. A isso se deve o deterioro da imagem, o preto e branco granulado e evanescente. A foto é confusa, indeterminada, próxima a desaparecer. O título, que remete à gíria policial, marca também a instabilidade e indecisão da imagem (“não identificadas”, “presumivelmente”). Nada é certo nela. As pessoas que – presume-se – estão no carro incendiado, não aparecem, seus espectros mal são adivinhados – e apenas pelo paratexto – entre o branco dos ferros. Nem mesmo o corpo do carro está completo: o porta-malas e as rodas são absorvidos pelo fundo negro. Máquina assassina, vítimas e fotografia se evaporam ao mesmo tempo: resistem a ser vistas e essa resistência é, embora pobre e insuficiente, sua única visibilidade possível.

Por outro lado, o fato de tratar-se da foto de uma foto instala o espectador diante de uma dupla ausência. Willy Thayer (2000) afirma que

o negativo derivado de uma fotografia não abriga, então, a luz de um rosto vivo, mas o sombrio de um papel inanimado. [...] Na fotografia de uma fotografia, parece gesticular o fim da luz (*fotós*). Fotografar uma fotografia é imortalizar um cadáver solar.

A fotografia-mãe não é, além disso, uma imagem qualquer: pertence ao arquivo policial, foi instrumento de controle, perseguição e morte. Esta obra se introduz, assim, no arquivo do controle-poder, pura cristalização e determinação de significado, para usar suas mesmas imagens e gerar sentidos vacilantes.

Cabe fechar este trecho com as palavras de Justo Pastor Mellado (2006):

Enquanto escrevo este ensaio, percorro as páginas de Memória em construção, o debate sobre a ESMA, de Marcelo Brodsky, e me detengo, literalmente, nas páginas em que se reproduzem obras de Fernando Gutiérrez, Helen Zout e Martín Kovensky. Não há dúvida: o Falcon é a parte invariável.

¹⁴ Helen Zout Interior de um avião semelhante aos usados nos voos da morte (2002). Tomada direta 35mm, gelatina de prata 30x40cm.

Máquinas móveis: o avião

Em março de 1995, aparece na Argentina o livro “*El vuelo*”, de Horacio Verbitsky, que contém as declarações do ex-militar Adolfo Scilingo sobre sua participação, entre 1976 e 1977, no centro clandestino da ESMA e em voos militares durante os quais eram lançados ao mar, vivos e nus, os detidos ilegalmente. Essas declarações sobre os “voos da morte”, até então inéditas, foram a chave para que o juiz espanhol Baltasar Garzón pedisse a extradição do repressor, o detivesse na Espanha, em 1997, e o condenasse a 1.084 anos de prisão.

Aqui está a segunda das máquinas de matar das quais dará conta a fotografia artística argentina contemporânea: o avião das Forças Armadas.

Em 1996, Fernando Gutiérrez recebe, em Cuba, o Prêmio Ensaio Casa de las Américas por seu ensaio fotográfico “*Treintamil*”, um dos primeiros a evocar o passado traumático recente (os fotógrafos Res e Juan Travnik também tematizaram essa questão, na década de 1980). A essa série corresponde sua imagem “Sem título” (1994),¹⁵ uma fotografia em preto e branco, que mostra um avião a hélice parado e com um pano preto cobrindo o para-brisa. A tromba do avião aponta para o céu, e deixa na escuridão a parte inferior da fuselagem. Estacionado em um lugar sem referências (que lugar é esse? Apenas se vê ao fundo algumas construções baixas), espera cumprir seu destino ao relento, sozinho e tenebroso.

Se continuamos a lógica de antropomorfização de objetos, típica das fábulas da infância e dos desenhos animados, não é difícil pensar que o avião, nesse caso, está “cerrado”: se a tromba é o nariz, então o para-brisa desempenha o papel dos olhos e o pano preto cobre o para-brisa/olhos. Ao mesmo tempo máquina e metáfora.

Segundo Julio Menajovsky (2006), sobre essa obra:

¹⁵ Um dos conceitos que Michael Pollak utiliza para trabalhar as memórias e as identidades em permanente construção social, em especial no campo da história oral, é o de ‘memórias subterrâneas’. Memórias que, opostas às memórias oficiais ou nacionais, transmitem personagens, lugares e acontecimentos em meio a sombras, silêncios e um forte componente do não-dito.

Quando se pergunta a Fernando Gutiérrez como definiria seu *Treintamil*, ouve-se dizer que é um trabalho que se encontra entre o documental e a ficção. De fato, Gutiérrez se serve de elementos reais, tomados em espaços reais cujo posicionamento e retórica visual o situam independente da circunstância histórica (imprescindível para o tratamento documental), mas a imagem resultante remete o espectador ao campo terrorismo-de-Estado-campo-sequestro (passado real, constatado historicamente) por intervenção da metáfora que, como se sabe, é um recurso literário poético.

A metáfora é dupla, tripla, múltipla: a máquina-presa-preso-cerrada, máquina de morte em estado de repouso, sem sinais de localização espaço-temporal, aponta sua tromba para o céu.

Essa exterioridade do avião dos voos da morte se torna interior em uma das fotografias de Helen Zout, chamada “*Interior de un avión similar a los usados en los vuelos de la muerte*” (2002).¹⁶ Nela, observa-se ou adivinha-se a parte interna de um avião, quase vazia (exceto por algo que se assemelha a algumas tábuas ou assentos ao fundo), movida, em preto e branco difuso, fora de foco, instável. A imagem mostra o lugar onde teriam sido levados os corpos adormecidos dos desaparecidos em seu último voo. A foto convoca os fantasmas dos fantasmas (porque o desaparecido não está “nem vivo nem morto”, simplesmente não está: isso torna a foto duplamente espectral).

Na obra de Zout, expõe-se uma memória desfocada, sempre em movimento, que não clarifica nenhum fato pontual. Uma memória que enfrenta o discurso homogêneo e conclusivo do totalitarismo (pleno de estereótipos, de condenáveis, de certezas de morte). Uma forma das “memórias subterrâneas”, talvez, ao dizer de Pollak.¹⁷

Também há um deslocamento, próprio de todo fato artístico em geral e da fotografia em particular. O que se faz presente não é o objeto real do

¹⁶ Esteve cinco meses em um centro clandestino de detenção e depois exilada na América Latina e na Europa até 1993.

¹⁷ Série exposta na Fotogaleria do TMGSM em Buenos Aires em 1998. Recebeu o Prêmio Portfolio de PotoEspaña 1999.

outro lado da câmera: este avião é similar, não é o mesmo dos voos da morte, mas sim um equivalente. Nas fotografias de Zout, ao contrário das de Fernando Gutiérrez, o título tem uma importância central, e aqui reforça essa ideia do fato artístico como dupla inexata. Novamente, nada há de seguro ou visível: nem os corpos, nem o avião propriamente utilizado naqueles voos, nem há nitidez para a contemplação deste avião similar, etc. Aquele “presumivelmente” que Zout toma da gíria policial para o título de sua outra foto (analisada mais acima), se confunde com outros sentidos, dando a suas obras a espessura de uma memória plena de silêncios, vazios e fraturas, sempre em movimento.

Máquina fixa: o matadouro

Em 1998, a fotógrafa e gemóloga Paula Luttringer, ex-detida desaparecida,¹⁸ expõe sua série “*El matadero*”, em Buenos Aires. Nessas fotos em preto e branco, e em movimento, mostra-se a atividade cotidiana de um frigorífico. A maioria das tomadas se concentra em detalhes e utiliza luz ambiente para mostrar em primeiros planos as imagens, parcialmente desfocadas ou movidas, das vacas no momento imediatamente anterior e posterior à morte. O que as fotos mostram é o planejamento, racional e premeditado, do assassinato. A impotência do animal preso. A vitória da razão técnica (cf. Adorno e Horkheimer, mais uma vez) e da economia para a morte. Essa economia é, ao mesmo tempo, a agropecuária da velha indústria da carne e a economia de recursos para administrar a morte. O crime é planejado antecipadamente, com métodos, fins e racionalização de gastos.

Na série não aparecem os rostos dos trabalhadores do frigorífico.

¹⁸ Em relação a este ponto, Leonor Arfuch (1996) escreve o seguinte: “Philipe Ortel postula que o sucesso da fotografia no relato contemporâneo provém do fato de que se encontra na encruzilhada dos modelos: o da cura (analítica), ‘metáfora privilegiada de instantâneas afundadas na memória’ e, seguindo Carlo Ginzburg, o da caça (de indícios materiais, de acontecimentos do mundo exterior e interior). Em ambos os casos, afirma, ‘faz remontar do passado os espectros de uma história coletiva ou individual, cujo sentido poderia ter se perdido, e que muitos autores, como os caçadores de outrora, estão tentados a recobrar’”.

Quando há figuras humanas, o que se vê são corpos envoltos em plástico branco: botas, aventais e máscaras que cobrem completamente a cabeça. São engrenagens do mesmo material que a maquinaria; são objetos, partes, coisas da morte no matadouro.

De tempos em tempos, em meio ao movimento (que é também o movimento das vacas que se amontoam, que se negam a seu destino, que sobem umas sobre as outras) e ao fora de foco, em meio a um clima de opressão e violência, um olho de vaca – talvez o único em foco – olha para a câmera. Um olho delator interpela quem vê. Esse olho bovino se torna um olho humano, um olho vítima e denunciador. O olho faz ver.

Essas fotos de Luttringer – em comparação com as anteriores – têm um tratamento mais metafórico ou mais cru do que contam? Mais literal ou mais metonímico? De todas as fotos analisadas aqui, as de Luttringer são as únicas que expõem uma máquina em uso, que opera, funciona e mata. No entanto, essa única máquina em funcionamento não mata pessoas: mata vacas. O deslocamento se registra em outro nível, e os fantasmas continuam sendo o objeto dessas obras.

A própria Luttringer fala assim sobre esta série:

Em meu trabalho, não tentei fazer imagens violentas, simplesmente escolhi a carne porque, para mim, era um tema que representava muito o que é argentino. Comecei indo ao mercado de gado, mas percebi que isso não despertava em mim grande coisa. Então consegui entrar em um matadouro. No dia em que cheguei lá e compartilhei os diferentes aspectos da matança, percebi que ali era precisamente o lugar apropriado para expressar o que queria dizer. O “*Matadero*” são as primeiras 48 horas que passei em detenção, minha busca para ver o que restava daquelas lembranças. [...] Tenho a sensação de que a fotografia me devolveu a palavra. (Em Hispanart Revista cultural).

Muitas das imagens dessa série mostram indícios e vestígios: marcas de sangue nas paredes, nos jalecos, no chão, ou um selo sobre os bovinos que diz “consumo especial”. Assim como os possíveis sentidos da série se infiltram através do detalhe, assim também uma memória não oficial dá suas batalhas e se transmite. Intervém de seu campo nas políticas de imagem e nas políticas de memória. Encontra sua palavra.

Mapas de memória

Nas palavras de Jameson, que imagina a nova arte política com a difícil missão de traçar mapas em meio a um espaço global pós-moderno, essas obras poderiam conformar uma estética do traçado de mapas cognitivos. São esses novos modos de representação que permitirão "apreender nossa localização como sujeitos individuais e coletivos e recuperar a capacidade para agir e lutar que se encontra neutralizada atualmente por nossa confusão espacial e social" (Jameson, 1991). Essa tarefa de localização pode se estender ao plano das memórias. Langland (2005) vê a fotografia – entre outras marcas possíveis – mais como uma ferramenta para as lutas pela memória do que como uma encarnação da memória (por sua relação com a “verdade”, por seu impacto emocional e por sua possibilidade de reprodução, útil para implementar políticas de memória). Nesse mesmo sentido, Hugo Vezzetti (*apud* Escobar, 2005) propõe que, mais do que como faculdade, a memória seja entendida como correlato de construção: um esforço trabalhoso e permanente que inclui a elaboração estética.

Nessa construção, as obras fotográficas de Zout, Gutiérrez, Kovensky e Luttringer possibilitam a discussão, a instalam a partir do campo estético, denunciam a estreiteza do vínculo entre máquinas e poder, e desenham um traço sempre aberto (não cristalizado) em meio aos debates sobre o sentido do passado. Dessa maneira, antes de pensar o dispositivo fotográfico como a possibilidade do testemunho ou documento, essas fotografias fazem aparecer uma forma velada da memória, oblíqua, transversal, que, embora não linear, por sua própria não linearidade alude àquilo que não mostra. E, apesar desse velamento para falar do horror (uma transformação própria de todo fato artístico, por certo), podem ser lidos, ali, certos relatos sobre o passado.

Como naquele relato de Kafka, “Na colônia penal”, onde um oficial explica ao visitante as bondades de uma nova e peculiar máquina de tortura para assassinar condenados. Trata-se de um mecanismo onde o

culpado se deita e a máquina vai escrevendo com agulhas sobre o corpo qual foi o delito cometido, até provocar a morte. A máquina grava sobre a pele do réu, “explica” no último instante as “razões” da condenação. Grava em imperativo, como em um quadro escolar: “não devo fazer isto, nem aquilo...”, até que a letra entre definitivamente na carne. E, então, ficaria sobre os lençóis uma mistura de tinta, sangue e pele: ícone, fotografia ou mapa da maquinaria do poder sobre os corpos.

Referências

AAVV. **Buena memoria**. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky. Roma, La Marca, 2000.

AAVV. **Memoria en construcción**: el debate sobre la ESMA compilado por Marcelo Brodsky. Buenos Aires, La Marca, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. El testigo”, páginas; El ‘Musulmán, In: **Lo que queda de Auschwitz**. El archivo y el testigo. Homo sacer III, Valencia: Pre-textos., pp. 13-40, 2000.

ARFUCH, Leonor. Álbum de familia. **Punto de Vista**, Año XIX, nro. 56. Buenos Aires, 1996.

ARFUCH, Leonor. Presencias de la desaparición. In: **Violencia social y derechos humanos**. Buenos Aires, EUDEBA, 1998.

BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Nota sobre la fotografía. Buenos Aires, Paidós, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Sobre la fotografía**. Valencia, Pre-Textos, 2005.

BERGER, John. **Mirar**. Buenos Aires, De La Flor, 1998.

BRODSKY, Marcelo. **Buena memoria / Good Memory**. Buenos Aires, La Marca, 1997.

DA SILVA CATELA, Ludmila; Elizabeth JELIN. **Los archivos de la represión**: documentos, memoria y verdad. Madrid yBuenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2003.

DANDÁN, Alejandra. Ford Falcon, modelo 76. **Clarín**, Buenos Aires, 26 fev. de 2006.

DÉOTTE, Jean-Louis. El arte en la época de la desaparición. *In: Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, CuartoPropio, 2000.

DURÁN, Valeria. Territorios de la memoria: Dilemas en torno a la representación del pasado reciente. **Terceras Jornada de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani**, realizada em IIGG, UBA, 29 e 30 de set. de 2005.

ESCOBAR, Ticio. Memoria Insumisa (notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte paraguayo). *In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2005.

Entrevista a Paula Luttringer. La fotografía me ha devuelto la palabra'. **Hispanart Revista Cultural**. Edición: 22. Disponível em: http://www.hispanart.com/CiudadanoArte/ca_veintidos/personajes_doce.htm.

FONTCUBERTA, Joan. **El Beso de Judas - Fotografía y Verdad**. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FREUD, Sigmund. Duelo y melancolía. *In: Obras completas*, Tomo XIV. Buenos Aires, Amorrortu, 1976.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Barcelona, Anthropos, 2004.

HIRSCH, Marianne. **Family, Photography, Narrative and Postmemory**. London, Hardvard University Press, 1997.

JAMESON, Fredric. **Ensayos sobre el Posmodernismo**. Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.

JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. **Escripturas, imágenes y escenarios ante la represión**. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2000.

JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana. Los niveles de la memoria: reconstrucciones del pasado dictatorial argentino. **Entrepasados**, año X, N° 20/21, 2001.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002.

KAFKA, Franz. En la colonia penitenciaria. Madrid, Alianza Cien, 1995.

KAUFMAN, Susana. Sobre violencia social, trauma y memoria. **Seminario sobre Memorias de la Represión**, Montevideo, 1998.

LACAPRA, Dominick. Escribir la historia, escribir el trauma; La escritura del trauma. In: **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LANGLAND, Victoria. Fotografía y memoria. In: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. **Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión**. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2005.

MELLADO, Justo Pastor. Efecto Downey: novela local. In: **Efecto Downey** (cat.). Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2006.

MENAJOVSKY, Julio. Terrorismo de Estado y fotografía. Entre el documento y la intervención (conferencia). **Segunda Bienal Argentina de Fotografía Documental**, San Miguel de Tucumán, ago. de 2006.

MOLAS Y MOLAS, María. Fotografías, memorias y silencios en la escuela-calabozos de Campo de la Rivera. In: JELIN, Elizabeth; KAUFMAN, Susana. **Subjetividad y figuras de la memoria**. Madrid y Buenos Aires, Siglo Veintiuno de España. Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2006.

Muestra de Fernando Gutiérrez. Imágenes del pasado que resuenan en tiempo presente. **La Nación**, suplemento Vía Libre, 9 mai. de 2003. Disponible em: <http://www.lanacion.com.ar/494725>.

OBERTI, Alejandra. La memoria y sus sombras. In: JELIN, Elizabeth; KAUFIMAN, Susana. **Subjetividad y figuras de la memoria**. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2006.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Silvia. Fin de dictadura, inicio de disyuntivas: la fotografía argentina frente a la recuperación de la vida constitucional. **Ojos crueles**, n. 3, Buenos Aires, Imago Mundi, outono de 2006.

POLLAK, Michael. **Memoria, olvido, silencio**. La producción social de identidades frente a situaciones límite. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.

RICHARD, Nelly. Memoria, fotografía y desaparición: drama y tramas. **Punto de Vista**, n. 68, Buenos Aires, dez. de 2000a.

RICHARD, Nelly. Imagen-recuerdo y borraduras. In: **Políticas y estéticas de la memoria**. Santiago, Cuarto Propio, 2000b.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado**. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

SCHINDEL, Estela. **Desaparición y sociedad.** Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975-1978), 2005. Disponível em: <http://www.diss.fu-berlin.de/2005/5/>.

SEOANE, María. La orden que dio la dictadura para la compra de Falcon verdes sin patentes. **Clarín**, Buenos Aires, 23 mar. de 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre la fotografía.** Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

THAYER, Willy. El xenotafio de luz. In: **Políticas y estéticas de la memoria.** Santiago, Cuarto Propio, 2000.

TRAVNIK, Juan. Paula Luttringer. In: **Mapas Abiertos.** Fundación Telefónica Chile, 2007. Disponível em: http://www.telefonicachile.cl/fundacion/educacion/mapas_abiertos/mapas_obra_22_8.htm

Recebido em: 10 de abril de 2022.

Publicado em: 15 de junho de 2022.

ESTÉTICA E COMUNICAÇÃO EM VIDEOINSTALAÇÕES: O ESPAÇO IMERSIVO

Estética y comunicación en las videoinstalaciones: el espacio inmersivo

Iliana Hernández¹
(Universidad Javeriana, Colômbia)
Tradução: Rodrigo Hipólito

Originalmente publicado em: HERNANDEZ, Iliana. Estética y comunicación en las videoinstalaciones: el espacio inmersivo. **Signo pensam.**, Bogotá, n. 49, p. 58-67, dez. 2006.
Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signopensamiento/article/view/4638>

Resumo: Através do conceito de habitabilidade, busca-se propor uma forma de relação entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, próprias do pensamento de Gilles Deleuze, e as condições de experiência que propõem as videoinstalações, através de seus dispositivos, nos quais o tempo singular é afetado pelo audiovisual, em sua relação com o espaço, tanto externo quanto interno dos trabalhos de arte.

Palavras-chave: videoinstalações. espaço. tempo. movimento. espectador. evento.

Resumen: A través del concepto de habitabilidad se busca proponer una forma de relación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo del pensamiento de Gilles Deleuze y las condiciones de experiencia que proponen las videoinstalaciones a través de sus dispositivos, en los cuales un tiempo singular es afectado mediante lo audiovisual en una relación con el espacio, tanto externo como interno a la pieza.

Palabras clave: videoinstalaciones, espacio, tiempo, movimiento, espectador, evento.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

¹ Doutora em Arte e Ciências da Arte com ênfase em Estética pela Universidade de Paris I -Panthéon Sorbonne. Diretora do Departamento de Estética da Facultade de Arquitectura e Desenho da Universidade Javeriana, em Bogotá. Diretora do grupo de investigação "Estética das Novas Tecnologias". E-mail: ilianah@javeriana.edu.co. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3589-2400>

Origem do artigo

Este artigo é resultado da pesquisa intitulada “Estética do Espaço Imersivo”, realizada na Universidade Javeriana, no Departamento de Estética, pelo grupo de pesquisa “Estética das Novas Tecnologias”, pertencente à categoria A da Colciencias. Trata-se de um artigo analítico, elaborado a propósito da mudança que ocorreu na percepção, na estética e nas subjetividades da comunicação através de certas instalações de vídeo realizadas nos anos 1970 e 1980.

As instalações mencionadas propõem mudanças nas relações específicas entre o tempo e o espectador. Essas obras funcionam mais como situações, circunstâncias ou mundos, em vez de fatos, no sentido de não estarem previamente terminadas. Não são objetos, mas eventos que propõem outras relações com o público. Trata-se de obras que questionam a ideia de objeto único, acabado e autônomo.

Alguns videoartistas desenvolveram essa perspectiva, ao investigar como a comunicação e seus materiais podem expressar a alteridade, bem como a afetação recíproca e palpável entre os indivíduos, mostrando um efeito pedagógico nos observadores. Em particular, aqueles que exploram, através do vídeo, as relações que se geram entre o corpo do espectador e o espaço, tanto interno quanto externo à obra, analisam como cada um é afetado e modificado pela presença e modo de acontecer do outro participante.

O vídeo, portanto, denota uma situação processual, diferentemente da obra pictórica ou da representação mimética de um objeto preexistente; o vídeo é pura virtuosidade de imagens, distanciando-se do componente estático da matéria, sendo, assim, mais um sistema de apresentação que se expõe e se define: "um espaço conceitual sensível, de reflexão e de percepção ao mesmo tempo".

Esse espaço pondera novas características da percepção, menos ligadas à imagem mental que nosso cérebro constrói ao observar um objeto material localizado no mundo externo. Ele nos introduz na relação endógena entre imagens – à maneira de Deleuze – sendo algumas dessas

imagens algo que está acontecendo no mundo, e outras, pura criação do autor. Em ambos os casos, são imagens animadas, nas quais o evento e a eventualidade que possibilitam ganham mais relevância do que os objetos que as compõem.

Antecedentes dessa aproximação perceptiva ao decorrer cotidiano foram expressos pela fotografia, que se interessou pelos efeitos de percepção obtidos ao registrar o olhar através do reflexo em uma vitrine de uma loja qualquer. O interesse está em compreender como a imagem de quem observa é inserida na tela-espelho da vitrine, junto com os objetos exibidos e os elementos urbanos que se encontram atrás de quem olha. Isso gera uma relação de desejo pelo que é observado e uma troca de papéis entre o espectador e a mercadoria à venda, além de uma troca de lugares, pelo efeito do espelho, que faz com que quem olha pareça estar preso dentro da vitrine pelo reflexo (Cf. Graham, 1992).

A experiência do tempo no vídeo é a de um tempo moldável, ligado ao espectador, o qual se evidencia principalmente em instalações, pois estas hibridizam o tempo interno do vídeo, o tempo da experiência do indivíduo e o tempo externo universal ou socialmente compartilhado. Assim, surge outro tempo, o interno ao suporte técnico, que se torna palpável e evidente através da imagem em movimento e da duração da peça.

A experiência do tempo e sua relação com o espaço

Com as referências da comunicação na arte, a irrupção da dimensão do tempo como experiência e as metáforas para alguns elementos da ciência, como a teoria da relatividade de Einstein, projetaram a sociedade para mudanças importantes na concepção do mundo e sua percepção, desde o início do século XX. O tempo, a partir de então, seria a noção específica derivada do princípio da relatividade que – e isso é o fundamental – elimina a noção de um “tempo absoluto”, ao vinculá-lo a um tempo vivido,

um tempo que depende do observador e, portanto, da percepção.² O tempo depende de quem observa, sendo compreendido como relativo à experiência humana. No caso da ciência, o tempo é explicado como relativo ao experimento realizado e, portanto, suas multiplicidades não são completamente entendidas, sendo visto parcialmente como uma incerteza que a ciência ainda não decifrou por completo, e, por outro lado, como uma lei determinada, cujas características são parcialmente conhecidas. Esse reconhecimento da incerteza, paradoxalmente acompanhado de uma crescente importância do tempo, foi inserido, em maior ou menor grau, em todas as atividades e campos do conhecimento, particularmente na comunicação e nas artes, desencadeando o surgimento de novas maneiras de conceber essa dimensão na obra criativa, especialmente nas obras multimídia com suporte tecnológico: a fotografia; em seguida, o cinema, que permitiu registrar o movimento e a necessidade de demonstrar a existência e a importância do tempo experiencial distinto do tempo absoluto, bem como na filosofia, especialmente no pensamento de Deleuze.

Essas condições podem ser observadas na instalação de vídeo de Dan Graham, intitulada “*Past Future Split Attention*” (1972). Nela, o papel da memória gravada atua sobre a significação do espaço como ação e como tempo. O registro das ações dos espectadores, capturadas pela câmera de vídeo, é uma representação da autoconsciência controlada por uma duração interna. Nessa instalação, duas pessoas estão no mesmo espaço. Enquanto uma delas prevê progressivamente o comportamento da outra, a segunda relata – de memória – o comportamento passado da primeira. Nesse sentido, esse tipo de instalação tem um efeito crítico na sociedade, que se explicita por meio de um efeito pedagógico. Retornando ao tempo na física da relatividade: demonstrava-se que era impossível instituir uma única medida de tempo válida para dois sistemas de relações

² Veja-se as transformações na percepção e na concepção da obra que se exibem paralelas entre algumas obras da arte moderna e a teoria científica da relatividade, entre outras (Prigogine; Pahaut, 1986, pp. 8-17).

"observador-objeto". O tempo dependia apenas da experiência. Essa noção de tempo ligada à experiência, também chamada "duração" por Bergson, e analisada por Deleuze para pensar o tempo em uma bifurcação, redefine as maneiras pelas quais o corpo, ao se relacionar com o ambiente de imagens, gera mundos habitáveis que pode transformar de forma palpável.

Em uma reflexão sobre o sentido do tempo na teoria da relatividade, a instalação de vídeo está imersa em um espaço. As transformações das imagens em relação aos movimentos do espectador no espaço dão significado à obra e a tornam um mundo habitável, de modo que a relação entre os espectadores se torna o aspecto mais relevante da experiência comunicativa, mais do que a obra como objeto de arte.

Na instalação *"Musical Performance and Stage-Set Utilizing Two-Way Mirror and Time-Delay"* (1983), Graham mostra dois estados da "performance": no primeiro, o espaço se transforma de acordo com os participantes; surge, então, um segundo estado, desfasado em cinco segundos, que afeta o primeiro e é afetado por ele. Essa instalação evidencia o ambiente como um conjunto de relações entre imagens e ações que se transformam permanentemente. Essas ações formam eventos que geram níveis de afetação do espaço pelo corpo. A imagem, por sua vez, contém a memória dos eventos ocorridos e das pessoas que participaram, mas também contém as ações que o corpo pode repetir. A relação entre a memória, o espaço e o corpo está baseada nas ações realizadas ali. Não se trata apenas de ações necessárias ou cotidianas, mas de ações inesperadas.

Analisemos as relações entre o movimento do espectador – espectador da obra –, o tempo – a duração da experiência –, o evento – a ação inesperada – e o corpo do espectador. Esses quatro elementos – tempo, movimento, evento e corpo – não estão apenas ligados por correspondências, mas por combinações múltiplas e imprevistas, não programadas. Alguns eventos podem ocorrer simultaneamente na duração interna do deslocamento de um corpo; certas durações podem

ser percebidas como diferentes e extensas para o mesmo evento que ocorre em um fragmento de espaço, acontecendo independentemente de haver vários corpos envolvidos na ação.

Pode-se considerar, então, a emergência de uma subjetividade na estética da comunicação que revela novas possibilidades na criação de mundos, a partir de elementos como o movimento e o tempo, que, antes das criações multimídia – que utilizam imagens tecnológicas –, não eram essenciais, devido à presença “material” da obra no espaço.

A memória do movimento no espectador permite constatar o conceito de tempo, o qual – expresso como a duração de um ato – se situa em relação ao evento, entendido como aquilo que acontece.³ O tempo é o que conecta um instante ao outro, e permite que nossa percepção do tempo se torne possível por meio de ações realizadas, que observamos de forma palpável no monitor de televisão conectado a uma câmera de vídeo e funcionando como um espelho para nós. A temporalidade do evento não é representável, pois, desde que é representada, se torna imediatamente passado, constituindo assim sua influência direta sobre nós em tempo real:⁴ assim, começamos a transição do campo da representação, ancorado no espaço, do que perceptivelmente não se transforma, para o campo da apresentação, que está mais ligado ao tempo da experiência do observador e participante e ao evento que acontece.

A perspectiva de entender que percebemos a temporalidade como se existisse na consciência explica que a consciência não estruture o tempo como uma sucessão de presente, passado e futuro, na qual a percepção do instante seria uma adição da lembrança ou do futuro. Não se pode supor que a consciência esteja encerrada em sua momentaneidade, onde ela faria desfilar o que está presente momentaneamente, agregando a lembrança e a espera para formar a unidade do objeto temporal. Em vez disso, ela estima que o presente, desdobrado em futuro e passado,

³ Veja a tese sobre o conceito de imagem-tempo de Henri Bergson (1986).

⁴ Veja a tese sobre o conceito de tempo em Gilles Deleuze (1996).

evidencia que o tempo simplesmente passa à medida que se desenvolve. E isso se deve ao fato de que o passado não se constitui após o presente que foi, mas sim pelo tempo. O presente deve se desdobrar a cada instante em futuro e passado. O tempo das imagens com suporte tecnológico, como as do vídeo, consiste nessa cisão, que se torna perceptível com a experiência direta em tempo real de dispositivos de retroação como os de Graham.

Nas instalações de vídeo, a afetação do entorno pelo corpo, a partir da duração, se faz em referência ao processo de montagem cinematográfica. O filme se constrói a partir de disjunções temporais, ao se identificar com nossas durações interiores individuais e coletivas. A montagem de imagens explica a visão do passado como pré-montagem ou montagem já terminada por um sujeito distinto do espectador; este permanece na memória para ser atualizado segundo as seleções da consciência em um prazo diferente do dispositivo e alheio à vontade do espectador.

A transformação contínua da imagem no tempo é paralela ao processo global da visão; isso implica uma transformação topológica permanente, de formas lineares projetadas, como as imagens deslocadas sobre a retina curva do olho, à medida que o olho, a cabeça e o corpo se movem em relação ao mundo. O tempo e o espaço, como abstrações, não operam na experiência, mais do que pela convicção que temos ou não de sua invariabilidade, pois o que acontece não pode ser apreendido, senão dentro do tempo.

Com as imagens de vídeo, emerge a percepção da simultaneidade de diversos presentes e passados não sucessivos que se sobrepõem nas imagens. O espaço e o tempo podem se repetir, se intercambiar, ao mesmo tempo que experimentam relações com diferentes meios e corpos. Dan Graham expõe em suas instalações de vídeo uma forma de apresentação da “consciência de si” através da exploração do presente, usando o efeito de retardamento ou feedback. Nelas, através da performance – ações que o artista realiza de forma imprevisível e que constituem a obra artística – utiliza a imediata fenomenológica, colocando em primeiro

plano uma consciência da presença do processo de percepção do espectador e, ao mesmo tempo, uma crítica que mostra a impossibilidade de situar-se em uma objetividade do tempo.

O tempo é experimentado a partir das lembranças dos movimentos dos corpos, que participaram ou que participam na videoinstalação. A percepção do tempo se produz a partir das lembranças e da confrontação com as ações realizadas. Assim, a “performancia” propõe uma encenação do tempo como experiência e como relação com a memória e a percepção humanas, com a qual se decifra algo mais dos alcances e das limitações do nosso aparato biológico e psicológico.

Quando se utiliza o espelho ou a câmera de vídeo, há uma multiplicação de tempos que se sobrepõem, de forma que as dimensões do espaço atual⁵ parecem aumentar. Essas dimensões do tempo aparecem como presentes simultâneos e a cada uma delas corresponde uma imagem virtual espacial refletida no espelho ou no monitor. Ao mesmo tempo, há uma multiplicação de tempos na consciência do espectador: uma consciência no imediato e outra na memória da ação. O espaço é representado em cada presente e aparece multiplicado na instantaneidade. As percepções parecem se ampliar e se transformar a partir da atualização de imagens virtuais em um espaço particular, pelo que urgem o sujeito a redefinir-se dentro desse novo entorno mais complexo, assim como a reconfigurar sua subjetividade em relação a si mesmo e ao entorno em mudança.

A duração é um conjunto que se percebe como relações entre o sujeito e seu entorno, mais entre os componentes do entorno, incluindo o sujeito. Essas relações são estados e situações particulares, diferenciadas, nas quais o entorno se reconfigura perceptivamente a partir de uma perspectiva temporal.

Dito com o pensamento de Deleuze, o conceito de montagem expressa diretamente um modo particular de apresentar o espaço-tempo. O

⁵ Por “atual” entende-se o que acontece ou aparece no instante por uma interação em tempo real.

dispositivo do espelho-multiplicador empregado nas instalações de vídeo não é uma sucessão de presentes; é uma montagem de estados de “presente” de forma imediata e simultânea em relação à exploração da obra. Essa montagem pode não ser resolvida pelo artista, mas sucede-se na consciência do espectador. Essa consciência trabalha na experiência e mais do que ser apenas uma interpretação da obra, é sua produção.

A relação existente entre a montagem e a duração se experimenta no cinema ao reproduzir o movimento. O espaço dos dispositivos de vídeo é criado a partir de uma montagem que não é aquela de múltiplos espaços atuais ou de múltiplos componentes fragmentados de um espaço atual, como é o caso de dispositivos concebidos a partir da noção de fragmento ou de colagem. Ao contrário, esse espaço das videoinstalações resulta da montagem entre a imagem atual – que esse espaço é – e todas as imagens virtuais que lhe correspondem – o que poderia ser. Não é a multiplicação de espaços atuais que faz a obra, ou a multiplicação das dimensões próprias do espaço, mas a consideração das dimensões virtuais da situação, que as propõem. Não se trata de uma montagem sucessiva de espaços, mas de espaços em montagem segundo a bifurcação do tempo presente.

O presente é a imagem atual e seu passado contemporâneo é a imagem virtual: a imagem-espelho. Os dispositivos de imagens de vídeo com efeito retardado tornam perceptível novamente o que o espectador já viu. A lembrança contemporânea do presente coexiste com a de passados simultâneos apresentados pelas imagens virtuais correspondentes.

Nossa existência atual, à medida que se desenvolve no tempo, se duplica em uma existência virtual. Em todo momento de nossa vida se apresenta tanto o atual quanto o virtual: no atual se vinculam a percepção e a lembrança, produzindo um significado na consciência, e no virtual se relacionam os diferentes passados e presentes simultâneos a partir de uma consciência do tempo.

O espaço é agente permanente da renovação de seu próprio significado, na medida em que permite estabelecer a relação entre as imagens

mentais que se produzem através da percepção da obra e as imagens virtuais atualizadas. Assim, se atualizam ao mesmo tempo as lembranças e as imagens mentais evocadas pelas imagens virtuais. O espaço pode ter uma forte presença na obra virtual ou parecer, ao contrário, inexistente. A relação entre o comportamento do espectador e as imagens virtuais é uma atualização do virtual em função de um atual em movimento.

A concepção do espaço de Dan Graham a partir do tempo implica uma diferenciação nas etapas de experimentação da obra. A partir de um desfasamento de tempo previsto no registro da “performance”, uma parte do tempo atravessa mudanças particulares ao se encontrar no passado, em relação à atualização constante do presente. Essa é uma expressão da multiplicidade de tempos, mas também da forma como o espaço se apresenta em relação ao tempo. Na obra de Graham, há dois momentos: uma primeira etapa, na qual se dobra a percepção, e uma segunda, em que ocorre uma inversão de papéis entre o observador e o observado.

O movimento em relação à percepção do tempo

O conceito de movimento que se analisa é aquele que permitiu a transição das categorias a priori de espaço e tempo para o tempo ligado ao movimento, assim como ao indivíduo e aos eventos. Não se trata de um movimento visível, mas interno ao corpo, assim como à percepção. Não são mudanças contínuas de posição no espaço, mas sim uma vontade em movimento na consciência do corpo. Esse movimento é considerado em função do tempo exterior e interior e emerge do evento realizado pelo corpo. Sendo o espaço composto por matéria, ações e corpos, o movimento seria o resultado de uma ação exercida sobre esse ambiente, ele próprio em movimento. O ambiente se apresenta para nós como um conjunto de imagens em movimento, em que os corpos se deslocam e experimentam mudanças ocasionadas por seu modo de percepção.

O vídeo e o espelho são dois dispositivos diferentes utilizados para construir percepções desmaterializadas. O espelho pode ocupar um lugar estendido na obra, enquanto o vídeo registra um fragmento diferente do

espaço; o espelho enquadra os movimentos dos corpos no espaço sempre que há uma mudança de posição do espectador. Quando os espelhos estão localizados em todas as paredes de quartos fechados, eles multiplicam o espaço ao introduzir diferentes durações. O espaço é confrontado com dimensões temporais que se tornam mais importantes que as do próprio espaço. Assim, a profundidade se esvazia a partir do interior, embora exista apenas uma transposição de planos da superfície exterior.

A percepção autorreflexiva dessas videoinstalações se opõe ao desaparecimento do espaço na obra. Da mesma forma, um edifício visto do exterior significa, para um pedestre, algo no campo do simbólico, que se concretiza em uma matéria e em uma forma particular. O espaço se multiplica a partir do tempo e do movimento do espectador. Trata-se de uma hibridização do ambiente que chamamos de externo e do vídeo como ambiente artificial.

Em vez de tender à percepção de si mesmo como uma série de perspectivas fixas para um eu separado que observa as ações passadas — cujo propósito seria encontrar a verdade objetiva de sua essência —, a retroação do vídeo encerra o que percebe dentro do subjetivo. O espelho aliena o eu, fazendo do vídeo um processo de aprendizado que potencialmente devolve ao receptor um meio de controle graças ao processo de retroação.

Quando o dispositivo integra uma câmera de vídeo, esta registra os comportamentos dos exploradores que narram a experiência. Essas imagens produzem uma espécie de hibridização dos corpos com o espaço e expressam um modo de alteração por meio do movimento. Se este último ocorre na consciência do espectador, o vídeo registra os movimentos da consciência captados em tempo presente ou em tempo diferido, a partir do que o espectador narra. Não são movimentos observáveis exteriormente, mas sim vontades de alterar a “obra em situação”.

O evento transformador do ambiente

A definição de evento é colocada em relação à análise do papel do corpo no espaço. Este pode ser compreendido como uma imagem que teria um significado e estaria em interação com outras imagens. A influência do corpo sobre o ambiente consiste na ação em movimento, externa ou interna, direta ou indireta, que ele exerce sobre outras imagens. Da mesma forma que as imagens que o cercam atuam sobre ele, a atividade motora do corpo produz movimento à vontade.

Há uma relação entre a reação do corpo – seja visual, tátil ou auditiva – e o movimento externo que a provoca. As ações realizadas pelo corpo que afetam as imagens circundantes produzem a transformação do ambiente. Ele se torna um conjunto de relações entre as imagens e as ações dentro das quais o corpo está inserido.

O conceito de evento se explica a partir de sua relação com o tempo. A noção de movimento na criação de espaço é medida por meio do evento e do tempo. O evento é tudo o que é dado pela experiência. O espaço em si não é um evento; é a natureza de sua determinação pela percepção que lhe dá a impressão de ser um evento.

O evento se afasta da associação com uma realidade exterior objetiva, explicável pela história. O evento aparece em um meio definido como intervalo entre um momento e outro, que não é mensurável pelo espectador, mas faz o presente passar; encontra-se entre um presente que se torna passado e o presente que surge. O corpo não nota essa passagem, exceto por meio de sua memória, que lhe permite estabelecer os diferentes tempos entre as ações que realiza. O espaço, contendo parte dessa memória, atuaativamente no pensamento do corpo, a partir de suas características exteriores objetivas e da alteração produzida na consciência do corpo. Isso só ocorre por meio de relações com o evento no intervalo do tempo.

Nas instalações de Dan Graham, essas questões sobre o espaço são abordadas a partir do evento, quando a manipulação da luz em vidros-espelhos permite a troca de papéis entre o observador e o observado. A

possibilidade da iluminação elétrica, de produzir mudanças no espaço, não é apresentada como uma ação isolada, mas fazendo parte do evento que está acontecendo. O espaço ativa seus próprios mecanismos de alteração do cotidiano, adaptando-se e gerando novas atividades.

Esse é o caso da obra “*Cinéma 81*” (1981), em que Dan Graham questiona a relação entre o espaço interior e o espaço exterior em edifícios urbanos. Trata-se de uma maquete de tipo arquitetônico colocada sobre um pedestal que mostra um modelo de sala de cinema. Enquanto a sala está na escuridão, os espectadores assistem ao filme projetado na tela-espelho; os pedestres do lado de fora do edifício também percebem o mesmo filme na fachada externa da tela voltada para a rua. Além disso, os espectadores podem ver a imagem dos pedestres que passam pela calçada se sobrepondo ao filme na tela. Quando o filme termina, a sala se ilumina e os espectadores se veem refletidos nas paredes espelhadas da sala. Dada a natureza dessas paredes de espelho, os pedestres também percebem os espectadores observando a si mesmos.

Há uma reversibilidade entre observar e ser observado, criada pela inversão do público e do privado, o que implica uma alteração do evento. Um ambiente transformável oferece um espaço que pode ser trocado com outro, tanto em relação ao seu programa quanto às suas características estéticas. Em “*Cinéma 81*”, os espaços públicos e privados são trocados alternadamente de acordo com os comportamentos do observador e as condições de luz. Os limites do espaço construído são modificados, particularmente seus códigos sociais e sua evidência material rigorosa. Essa obra propõe espaços mutantes que só fazem sentido a partir de suas transformações. É um exemplo de como o espaço pode ser afetado pela subjetividade do observador. O que está em jogo não é mais a geometria do espaço construído, mas o conjunto de relações entre o corpo, o evento e o tempo que compõem a subjetividade de quem percebe.

Nesta obra, há dois corpos-imagens: um é a imagem atual dos corpos e dos espectadores; é seu reflexo na tela-espelho. A outra imagem é virtual,

dada pelo filme, no qual os espectadores se identificam com diversos corpos-imagens fictícios. Os pedestres na rua experimentam dois corpos-imagens conforme seus reflexos no espelho de dupla face e na face posterior da tela cinematográfica. Para Graham, trata-se de confrontar a consciência dos olhares e das posições dos outros espectadores, em oposição à identificação fictícia com os personagens do filme, fazendo com que o ambiente se transforme em função do evento. O espaço é projetado contra a superfície do vidro-espelho de dupla face, tornando-se uma imagem para o exterior ou o interior, dependendo da luz. Essa superfície de vidro-espelho da fachada de “*Cinéma 81*” é ambígua, a fim de expor as contradições nas quais se manifesta a confrontação entre o público e o privado.

Assim, realiza-se uma crítica à transparência com a qual construímos nossas cidades empresariais, que evidencia sua ação de criar reflexos, ao gerar isolamento pelo uso de materiais como vidro ou aço, que separam, colocam barreiras e geram imagens psicológicas de incomunicação entre as corporações e as comunidades, ou o cidadão em geral.

Essa metáfora da habitabilidade das imagens-movimento e das imagens-tempo apresenta uma forma particular de entender a relação entre o espectador – visitante ou explorador – e a instalação, para a qual o pensamento de referência principal tem sido as investigações dos filósofos Gilles Deleuze e Henri Bergson, para quem tudo, segundo a percepção, está em interação permanente. Eles propunham considerar para análise que o espaço, os objetos, os corpos e as ações fossem concebidos como se fossem imagens em movimento, que interagem constantemente, provocando ações e reações.

Em particular, trata-se de entender o espaço e o tempo compreendidos como uma imagem que reage à ação do corpo, e o corpo que reage aos efeitos do espaço. Assim, os conceitos de movimento e evento em Deleuze parecem intrínsecos à videoinstalação, e como se fossem imagens, desenvolvem relações simultâneas com o espaço e o tempo. Com Gilles Deleuze, dizemos que o tempo se desdobra em passado e

futuro; trata-se de "presentes que passam e passados que permanecem", de um "tempo que passa à medida que se desenvolve" (Deleuze, 1992, p. 48). Tal é a problemática desenvolvida nas obras de Graham.

Referências

BERGSON, H.. **L'évolution créatrice**, Paris, Presses Universitaires de France, 1948a.

BERGSON, H.. **Essais sur les dones immédiates de la conscience**, Paris, Presses Universitaires de France, 1948b.

BERGSON, H.. **La pensée et le mouvant**. Essais et conférences, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

BERGSON, H.. **Durée et simultanéité**. A propós de la théorie d'Einstein, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BERGSON, H.. **Memoria y vida**, Barcelona, Altaya, 1994.

DELEUZE, G.. **La imagen-tiempo**. Estudios sobre cine 2, Barcelona, Paidós, 1986^a.

DELEUZE, G.. **Proust et les signes**, Paris, Presses Universitaires de France, 1986b.

DELEUZE, G.. **Le pli. Leibnitz et le baroque**, Paris, Minuit, 1988.

DELEUZE, G.. **Pourparlers**. 1972–1990, Paris, Minuit, 1990.

DELEUZE, G.. **Le bergsonisme**, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

DELEUZE, G.. **La imagen-movimiento**. Estudios sobre cine, Barcelona, Paidós, 1992.

DELEUZE, G.. **Différence et répétition**, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

DUGUET, A. M.. **Quelles méthodologies pour un "nouvel" objet?**, Video, Montreal, Artextes, 1986.

DUGUET, A. M.. **Video**, la mémoire au poing, Paris, Hachette Littérature, 1981.

DUGUET, A. M.. Dispositivos, **Video-comunicaciones**, núm. 48, pp. 39–51, 1988^a.

- DUGUET, A. M.. **Le double hérétique**, En *Paysages virtuels*, Paris, Dis/Voir, pp. 25-31, 1988b.
- GRAHAM, D.. **Ma position. Ecrits sur mes oeuvres**, Villeurbanne, Le Nouveau Musée/Institut: Les Presses du réel, 1992.
- HERNÁNDEZ, I.. **Habitabilité des images en mouvement**. Vers une architecture transformable, Paris, Septentrion, 1999.
- HERNÁNDEZ, I.. **Estética contemporánea**. Producción de subjetividades en el cruce entre artes, ciencias y nuevas tecnologías, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2001.
- HERNÁNDEZ, I.. **Mundos virtuales habitados**. Espacios electrónicos interactivos, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2003^a.
- HERNÁNDEZ, I.. **Estética de la habitabilidad y nuevas tecnologías**, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2003b.
- HERNÁNDEZ, I.. **Estética, ciencia y tecnología**: creaciones electrónicas y numéricas, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2005.
- PRIGOGINE, I.. **Entre le temps et l'éternité**, Paris, Fayard, 1988.
- PRIGOGINE, I.. **¿Tan sólo una ilusión?** Una exploración del caos al orden, Barcelona, Tusquets, 1993.
- PRIGOGINE, I.; PAHAUT, S.. Redescubrir el tiempo, **El Paseante**, núm. 4, sep.-nov., pp. 8-17, 1986.
- PRIGOGINE, I.; STENGERS, I.. **La nueva alianza**. Metamorfosis de la ciencia, Madrid, Alianza, 1983.

Recebido em: 11 de abril de 2022 .
Publicado em: 15 de junho de 2022.

BANDAS DE CONGO DA BARRA DO JUCU: MEMÓRIA, AÇÕES E SENTIDOS NA FESTA DE SÃO BENEDITO

Congo bands of Barra do Jucu: memory, actions and meanings in the Feast of Saint Benedict

Inara Novaes Macedo¹
(SEDU-ES)

Resumo: O congo do Espírito Santo é uma manifestação popular que possui formas de expressão e elementos simbólicos associados à religiosidade e ao cotidiano, transmitidos oralmente de geração em geração. Essa prática exerce forte influência na constituição e representação da identidade local das comunidades que possuem grupos tradicionais. São Benedito é padroeiro das bandas de congo e a fincada do mastro é um ritual que celebra a devoção a ele, ao mesmo tempo em que estabelece uma interação simbólica entre o meio e os sujeitos participantes do festejo. Este trabalho pretende analisar o ritual da Fincada do mastro de São Benedito na comunidade da Barra do Jucu, Vila Velha - ES. A partir da descrição de ações, elementos visuais e trajetos das bandas de congo, busca-se compreender o simbolismo, a memória e os sentidos dessa prática.

Palavras-chave: bandas de congo. Festa de São Benedito. representações simbólicas.

Abstract: The congo of Espírito Santo is a popular manifestation that has forms of expression and symbolic elements associated with religiosity and daily life, transmitted orally from generation to generation. This practice has a strong influence on the constitution and representation of the local identity of communities that have traditional groups. Saint Benedict is the patron saint of the congo bands and the planting of the mast is a ritual that celebrates devotion to him, while establishing a symbolic interaction between the environment and the subjects participating in the celebration. This work aims to analyze the ritual of the planting of the mast of Saint Benedict in the community of Barra do Jucu, Vila Velha - ES. Based on the description of actions, visual elements and trajectories of the congo bands, we seek to understand the symbolism, memory and meanings of this practice.

Keywords: congo bands. Feast of Saint Benedict. symbolic representations.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

¹ Artista multilinguagem, com experiência abrangente nas áreas de Artes Visuais, Música, Cultura e Educação. Possui mestrado em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo, graduação em Artes Plásticas e Visuais pela mesma instituição, pós-graduação em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas (UNB) e Qualificação Profissional em Dança Contemporânea (FAFI). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8913151517390151>. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8232-8928>.

A Barra do Jucu e suas bandas de congo²

A Barra do Jucu é uma antiga vila de pescadores situada na faixa litorânea do município de Vila Velha, ES. Abriga em seu território o Parque Natural Municipal de Jacarenema, que possui 346,27 hectares, uma das últimas parcelas de restinga protegidas no estado. Até 1979, aproximadamente, sua economia baseava-se na pesca, mas, atualmente, a maioria dos moradores que ainda exercem esta atividade faz dela um complemento à renda mensal.

Em meio à urbanização, a Barra do Jucu ainda preserva um cenário bucólico, marcado por ruas de paralelepípedo, pequeno fluxo de automóveis (comparado às demais regiões) e famílias antigas que mantém viva uma das práticas mais representativas na constituição da identidade deste local: as Bandas de Congo Mestre Alcides, Mestre Honório e Tambor de Jacarenema. Todas elas são provenientes da banda da Barra do Jucu, formada por Alcides Gomes da Silva,³ morador de Jaguarussú, região próxima à Barra. Alcides promovia muitas rodas de tambor nos quintais da comunidade, a convite de moradores. Após a morte de sua esposa, em 1965, resolveu mudar-se definitivamente para o vilarejo. Em 1968, casou-se novamente e as rodas, antes esporádicas, passaram a acontecer com frequência, principalmente em sua casa. Por volta de 1972, com a ajuda de alguns moradores, ele oficializou a Banda de Congo da Barra do Jucu, conseguindo uniformes e mais instrumentos. Na época, a prática era malvista por grande parte da população local, principalmente a conservadora católica. Mesmo tendo relação direta com o catolicismo, durante muitos anos, a Banda de Congo não era bem-vinda à igreja, e, em espaço público, dependia de autorização judicial. No final dos anos 1970, o contato de intelectuais e jornalistas com a manifestação, ao escolherem a bucólica vila para morar ou passar seus

¹Uma versão mais extensa desta discussão pode ser encontrada em Macedo, 2008.

³Alcides nasceu por volta de 1898, em Zenza -Jaguarussú, área rural pertencente à antiga Fazenda Araçatiba, administrada no século XVII pelos Jesuítas. Era descendente de africanos escravizados e açorianos imigrantes, que chegaram à Viana no século XIX.

fins de semana, daria início a um novo contexto na comunidade. “Datam de 1978 e 1979 as primeiras reportagens, publicadas no jornal A Tribuna, versando sobre a tradição do congo na Barra”.⁴ Alcides, por sua vez, passava por muitas dificuldades financeiras, e sua esposa apresentava um quadro crítico de saúde. Conseguiu um emprego em uma igreja evangélica vizinha de sua casa, mas foi incentivado por um pastor a se desfazer dos tambores, sob a alegação de que eles estariam associados à “macumba”. Com o agravamento de sua situação, resolveu vender os tambores a um frequentador da Barra do Jucu interessado no congo, que levou os instrumentos para a Fazenda Camping, propriedade de sua família, próxima à Barra do Jucu. A partir daí, os encontros dos conquistas passaram a acontecer naquele local.

Após o afastamento temporário de Mestre Alcides,⁵ a inserção de um novo mestre e de conquistas mais jovens, foram realizados vários eventos e apresentações com a participação de intelectuais, jornalistas, músicos e universitários. Os encontros estaduais de Bandas de Congo, por exemplo, contaram com a participação de Clementina de Jesus e, no final dos anos 1980, de Martinho da Vila (Bravin, 2005). Nesse último, o sambista carioca, ao conhecer de perto o congo da Barra, decidiu convidar a banda para participar do 3º Encontro Internacional de Artes Negras, promovido pelo grupo Kizomba, do qual era presidente. Além da apresentação que aconteceria no dia 11 de Novembro de 1988, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), o convite indicava uma possível apresentação no Circo Voador, no dia seguinte. O grupo aceitou e viajou para o Rio, mas sua ida não ficou restrita ao evento do Kizomba. Após cumprirem a programação do encontro, três conquistas foram convidados pelo cantor carioca para permanecerem na cidade e participarem das gravações do seu álbum “O Canto das Lavadeiras”, em

⁴ Bravin, 2005, p. 33

⁵ Ao decidir retomar suas atividades na banda de Congo, Alcides ganha um cargo simbólico de presidente, já que Honório Oliveira Amorim passou a ocupar seu posto nessa nova configuração de banda.

troca de um cachê de NCz\$ 180,00 (Dórea, 1989, p. 15). No repertório foram incluídas as músicas “Madalena do Jucú”⁶ e “Congos do Espírito Santo”, um pot-pourri das toadas “Cabelo louro”, “Moça bonita” e “Solte os cabelos”, canções captadas pelo sambista em sua visita à Barra. O convite do artista gerou um conflito interno na banda de congo. Havia uma discordância entre os membros quanto à gravação de músicas do grupo sem a participação da maioria. Ao retornarem à Barra do Jucu, os desentendimentos em torno do evento persistiram, provocando o afastamento de muitos conguistas. Nesse período, Alcides, muito debilitado, já não participava com tanta frequência das rodas de congo, mas mantinha o desejo de voltar a ser o mestre da banda que ele criou. Foi então que um morador da Barra, Rafael Fialho, resolveu doar algumas barricas de vinho para que Alcides fizesse os tambores e montasse novamente seu grupo. Mas, em 1990, Alcides faleceu. Seu filho, Virgílio Silva, junto com outros conguistas que estavam afastados do congo, resolveu homenagear o pai, formando a banda de Congo Mestre Alcides. Durante dez anos, aproximadamente, a Barra do Jucu contou com duas bandas de congo, que demonstravam certa rivalidade, mas que desempenhavam com autonomia suas práticas tradicionais.

Continuaram a promover suas rodas de tambor e seus festejos de São Benedito separadamente. No fim dos anos 1990, após a gravação do CD “Opereta Cabocla”,⁷ um conflito causou outra ruptura na banda de Congo da Barra do Jucu, propiciando o surgimento de um novo grupo: Tambor de Jacarenema. Por conseguinte, o grupo restante passou a se denominar banda de Congo Mestre Honório. Atualmente, os três grupos continuam tocando e realizando cada qual sua “fincada do mastro”, tentando manter vivas suas práticas e tradições.

⁶ Nota-se que o título da música foi uma atribuição do cantor, pois até então na comunidade, a música não possuía uma denominação única. Além disso, a ela foi incorporado um novo verso, criado pelo sambista.

⁷ Com 16 faixas, este CD possui selo independente e foi lançado no ano de 1999 com patrocínio da Assembleia Legislativa do Espírito Santo.

A fincada do mastro de São Benedito e suas representações

simbólicas: os instrumentos

As bandas de congo, antes chamadas de “banda de índios”, tiveram com o decorrer do tempo alguns de seus aspectos primitivos substituídos pelos africanos. De acordo com o historiador Guilherme Santos Neves, o guarará passou a ser chamado de congo, ou tambor; a massaracaia passou a ser chamada de chocalho, a casaca⁸ (casaco, cassaca ou cassaco) manteve-se, mas passou a ser conhecida também como canzá e ganzá (termos de origem africana), a “puíta” (ou “cuíca”) passou a integrar o conjunto de instrumentos, além do pandeiro e o apito, que são integrantes mais recentes do grupo (Neves, 1980, p. 12). Ao visitar o Espírito Santo, em 1860, D. Pedro II ilustrou um instrumento da “banda de índios” que lhe chamou a atenção. Junto da imagem está a seguinte anotação: “Dança de caboclos com as suas cuias de pau de cegos para esfregarem outro pau pelo primeiro” (Rocha, 1980. p. 125). Ao longo do tempo, outras características africanas foram incorporadas: a maneira mais exuberante e espontânea de se dançar e as toadas que acrescentam termos e expressões que fazem referência à escravidão. A contribuição europeia pode ser observada nas festas, nas músicas e na exaltação a santos católicos.

A casaca e o tambor, sem dúvida, são os instrumentos mais representativos para as bandas de congo, tanto pela história como pelos simbolismos. Há lendas populares que os negros incorporaram um significado à casaca, fazendo dela a imagem do senhor do engenho. As talhas da madeira eram consideradas sua costela e o ato de tocá-las era uma forma de protesto aos maus tratos do senhor. Já os tambores são instrumentos universais utilizados por diversas culturas do mundo inteiro. Nas bandas de congo, são feitos a partir de barricas de madeira e encourados na borda superior, mas, antigamente, “eram feitos do oco do

⁸ Atualmente, alguns grupos utilizam o reco-reco, um cilindro de bambu dentado, ao invés da casaca, um reco-reco de cabeça esculpida.

pau”, como dizia Mestre Alcides. Este observava a feitura dos tambores pelos homens de sua região, descendentes de negros e índios que habitavam a antiga fazenda em que ele morava. Estes cortavam um “pau” (tronco de árvore) e “brocavam”, para depois encourá-lo, nascendo daí os tambores, feitos do oco da madeira. O tambor nasce da árvore e por isso carrega um simbolismo importante:

Ora, se nos lembrarmos que o tambor é feito da própria madeira da Árvore do Mundo, comprehende-se o simbolismo e o valor religioso dos sons do tambor xamânico: é que percutindo-o o xamã sente-se projetado, em êxtase, para junto da Árvore do Mundo. Estamos perante uma viagem mística ao “Centro” e, em seguida, ao mais alto Céu. Assim, quer trepando à bétula ceremonial com 7 ou 9 entalhes, quer tocando tambor, o xamã inicia a sua viagem ao Céu. (Eliade, 1996, pp. 45-46)

A comunicação é uma das principais funções simbólicas desse instrumento, seja entre os tocadores ou com as divindades. Nas bandas de congo, há uma comunicação rítmica entre os formatos de tambores: os maiores são os condutores e os menores, de repique. Assim durante a execução de uma toada, pode-se observar uma relação de condução, “perguntas” e “respostas”. É muito comum e ao mesmo tempo intrigante ver o sangue de tocadores se misturarem na pele do tambor quando machucam suas mãos durante esse processo. A mancha fica impressa no couro e, de alguma forma, registra um determinado tempo e ação na memória dos conquistas.

Na Barra do Jucu, os instrumentos que compõem as bandas de congo são tambores, caixa, chocalho, reco-reco ou casaca e pandeiro. Os tambores são feitos a partir de uma barrica de madeira que é encourada com pele de animal. A “caixa” ou “tarol” é industrializada e substituiu a caixa artesanal. Os “chocalhos”, de alumínio, também são industrializados. O pandeiro somente é utilizado na banda Mestre Alcides e foi atribuído ao grupo por meio do conguista João de Amaral, que já tocava o instrumento desde a primeira formação da banda da Barra do Jucu. Os

reco-recos são feitos de duas calhas de bambu, unidas e entalhadas, possuindo uma espécie de vareta de madeira que, ao esfregá-las, possibilitava a emissão do som. Nota-se um retorno às origens da casaca (reco-reco de cabeça esculpida) na produção atual deste instrumento no bairro. Porém, a cada dia se apresentam mais ornamentadas pela criatividade de seus escultores locais.

Indumentária e Estandarte

A utilização do traje em grupos de Congo não é uma prática recente. Nos registros feitos, principalmente, por viajantes estrangeiros durante o século XIX, percebe-se a presença de tal elemento nos grupos da época. Aquele que exercia o cargo de “capitão”, por exemplo, era merecedor de um traje específico que se diferenciava dos outros participantes nas festas de São Benedito. Assim descreve Biard:

[...] O segundo personagem, digno de pertencer ao antigo exército Souloque, estava vestido com uma roupa militar de chita-da-índia-azul-celeste, com gola e paramento igualmente de chita-da-índia imitando damasco vermelho; suas pequenas dragonas de ouro caíam para trás como as do La Fayette; em sua cabeça alteava-se um chapéu de pontas, assombroso em comprimento e altura, encimado por um penacho outrora verde, tendo como distintivo uma etiqueta com três cerejas do mais vivo vermelho no centro. Esse segundo personagem é o capitão. (Biard; Carvalho, 2002, pp. 56-59)

Ao longo dos anos, o uniforme passou a adquirir a função de identificar, caracterizar, diferenciar e adornar os grupos em apresentações. A indumentária nas bandas de congo da Barra do Jucu pode ser considerada simples, sem muitos ornamentos e adereços brilhantes, como é observado em outros grupos. Geralmente são compostos por camisa, bermuda ou calça (homens) e blusa e saia ou vestido (mulheres). O elemento marcante na vestimenta dessas bandas é a cor, que identifica os grupos e suas relações simbólicas com os espaços. A banda Mestre Honório manteve as cores da primeira banda de Congo da Barra do Jucu, azul e branco. Para o grupo as cores fazem referência ao céu e

à Igreja Nossa Senhora da Glória, onde é fincado o mastro do grupo de Mestre Honório. A banda Mestre Alcides utiliza a cor marrom, que simboliza a terra, a cor da madeira que dá origem ao mastro e ao tambor. Já a banda Tambor de Jacarenema utiliza a cor verde, que representa a Mata que deu origem ao nome do grupo. O estandarte, objeto secular utilizado em diversas manifestações políticas, religiosas e folclóricas, exibe o santo de devoção nas bandas de congo. Nos contextos ritual e social das fincadas do mastro, o estandarte anuncia a chegada da procissão, identifica os grupos e direciona o cortejo. Pereira (2004, apud Bitter, 2008, p. 56) afirma que, entre outros aspectos, o que caracteriza a bandeira é sua capacidade hiper mediadora. Para além da função de mediação entre os diversos domínios do mundo social, também proporciona a comunicação entre os homens e os deuses e antepassados. “A bandeira aproxima esferas antes consideradas separadas ou distantes, articulando domínios do céu e da terra, do passado e do presente, do presente e do futuro, etc.”. O autor também relaciona as funções da bandeira, através de sua haste central que percorre todo o seu suporte. Essa haste vertical serviria de apoio para a bandeira, ao mesmo tempo em que simbolizaria e efetuaría esta comunicação entre o alto e o baixo, instaurando relações verticais.

É observado nas bandas de congo da Barra do Jucu que os estandartes possuem sempre uma imagem com temática religiosa, em sua maioria São Benedito. Em alguns grupos, os espaços significativos na comunidade, como o Morro da Concha, também são representados nas bandeiras. Durante as procissões, são carregados pelas rainhas (geralmente mulheres com idade avançada) e são bastante ornamentados.

São Benedito

São Benedito nasceu na Sicília (Itália), no ano de 1524, filho de Cristóvão Monassero e Diana Lercan, mouros escravos. Pela descendência, seria também um escravo, porém, nunca foi tratado como tal pelos seus senhores. Criado sob os princípios religiosos católicos, durante sua

infância já tinha a confiança da guarda de rebanhos e, durante o tempo em que pastavam as ovelhas, dedicava-se às orações (Elton, 1988, p. 9). Foi convidado pelo eremita Jerônimo de Lanza a se tornar eremitério e passou a viver em penitência para santificar a carne e o espírito. Dezessete anos após cumprir votos de obediência, passou a trabalhar como cozinheiro no convento dos capuchinhos. Foi eleito pelos irmãos de comunidade como superior do mosteiro e era considerado “iluminado pelo Espírito Santo”. Morreu em 1589, em Palermo, após uma vida inteira de vigílias, jejuns e penitências (Elton, 1988, p. 14). Seus prodígios ficaram conhecidos em grande parte do mundo e “no início do XVII, algumas décadas após sua morte, sua devoção já havia se tornado popular em Portugal. As primeiras notícias de sua devoção em Angola datam do final do século XVII” (Reginaldo, 2005, pp. 38-39). No Brasil, registra-se que a devoção a São Benedito chegou ao século XVIII, “sabendo que, na Bahia, em 1686, já existia uma Irmandade do Beato Benedito. (...) Não se pode precisar, com exatidão a data em que se fundou no Espírito Santo, a irmandade com seu nome, mas é de ajuizar-se ter sido posterior a 1686” (Elton, 1988, p. 14). A devoção ao santo no Estado é marcada principalmente pelos festejos populares que passaram a ser realizados como

(...) pagamento de promessa por parte de escravos que se salvaram de um naufrágio agarrando-se ao mastro do navio. A origem da festa em Aracruz também remete à história de um navio que, carregado de escravos, naufragou na costa do Espírito Santo. Durante o naufrágio, os escravos clamaram à Providência Divina e pediram ajuda a São Benedito, conseguindo sobreviver agarrando-se ao mastro do navio, razão por que, simbolicamente, se puxa o barco com o mastro dentro, em cortejo envolvendo toda a comunidade (Capal, 2009, p. 84).

Segundo a oralidade de Mestre Antônio Rosa,⁹ o naufrágio ocorreu em 1856, no litoral de Nova Almeida, com o navio Palermo. E no município

⁹ Mestre Antônio Rosa foi um dos principais mestres do Congo da Serra, já falecido.

da Serra, “os 25 músicos que integram as bandas de Congo, representam os 25 escravos que se salvaram do naufrágio, (...) agarrando-se ao mastro que continha uma imagem de São Benedito”.¹⁰ Desde então, as comunidades de negros do litoral capixaba passaram a fincar o mastro todos os anos para agradecer o milagre.

O Mastro

Nos festejos de São Benedito, o mastro é um elemento fundamental, que remonta a passagem do naufrágio dos negros escravizados, alimenta a devoção e as práticas tradicionais do povo. Trata-se de um tronco de madeira ornamentado e utilizado em festas populares de caráter profano-religioso carregado em barco ou nos ombros dos fiéis. No Espírito Santo, os rituais se diferem de acordo com a região, mas de uma forma geral, acontece em três etapas: a cortada, em que os participantes vão até uma mata e cortam um tronco para fazer o mastro; a fincada, em que os participantes carregam o tronco já enfeitado para fincar num determinado local; a retirada ou derrubada, em que os participantes, por volta de um mês após a fincada, vão até o local para retirá-lo. O mastro pode ser considerado um monumento representativo para todas as comunidades que praticam o ritual em homenagem a São Benedito, pois tem relação com o tempo vivido e com a memória. Choay (2001) considera monumento

tudo o que é edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. Não apenas ele trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente (Choay, 2001, p. 18).

Mas, esse passado, segundo a autora, não é um passado qualquer, ele contribui na manutenção e preservação da identidade de uma

¹⁰ Cf.: http://www.ape.es.gov.br/espiritosanto_negro/historia_congo.htm

comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. O mastro de São Benedito corporiza essas definições, pois é um elemento essencial da crença de um povo e utilizado todos os anos para lembrar um acontecimento significativo e, ao mesmo tempo, mantém viva a memória e a identidade daquele grupo, que se fortalece a cada celebração. De um ponto de vista mítico, o mastro simboliza a presença do santo, e sua altura está relacionada com a fé. Alguns devotos antigos acreditavam que quanto mais alto fosse o tronco, maior a fé dos praticantes. Se pensarmos nas etapas do ritual, podemos perceber um ciclo simbólico significativo: O mastro de São Benedito é originalmente uma árvore que é derrubada e fincada novamente. Ela é ressignificada em outro espaço, se tornando uma espécie de mediadora entre a terra e o céu e aproxima o homem de Deus. Por um determinado tempo, ao se concentrarem em círculo em torno desse mastro, os conquistas identificam aquele espaço central como sua morada, e o tronco, um norteador.

Fazendo um paralelo com a mitologia dos Achilpas, uma das tribos australianas, podemos perceber algumas relações significativas. Quando um ser divino chamado Numbakula tornou seu território "um cosmos organizado":

Numbakula fez do tronco do eucalipto um poste sagrado, através do qual subiu ao céu e desapareceu. Este poste representa o eixo cósmico, porque foi em torno dele que a Terra tornou-se habitável e se transformou em um "mundo". (...) Os aruntas carregam-no consigo em suas viagens e, de acordo com a maneira como ele se inclina, escolhem que direção tomar. Isso faz com que eles, apesar de sua vida nômade, se encontrem sempre em seu "mundo", permanecendo ao mesmo tempo em contato com o céu onde Numbakula desapareceu. (Eliade, 1979, p. 25)

Além da referência vertical do eucalipto transformado em poste sagrado e "escada" para os céus, é interessante observar que mesmo itinerante, o tronco mantém o povo em contato com o "divino". Assim ocorre no cortejo de São Benedito: fincado, o mastro se torna um eixo

cósmico, retirado e nos ombros dos conquistas, também. Ele proporciona aos participantes uma sensação de pertencimento e habitação do seu mundo.

Ritual

A fincada do mastro de São Benedito na Barra do Jucu acontece todos os anos no mês de dezembro, e a “retirada” no mês de janeiro. É uma festa profano-religiosa em homenagem ao santo padroeiro das bandas de congo locais, em que um mastro é carregado nas costas dos guardiões, seguido de um cortejo da banda de congo e outros participantes, para fincá-lo em um local determinado pelo grupo. Geralmente saem da casa onde ficam guardados os tambores para chegar ao destino, que é local determinado para acontecer o ritual de fincada. Durante o trajeto, o grupo caminha tocando e cantando toadas do Congo, enquanto o mastro é carregado por guardiões. Na frente do grupo, algumas mulheres carregam estandartes, geralmente com imagens do santo padroeiro ou que tenham caráter religioso. O grupo costuma realizar pequenos intervalos na caminhada, mas sempre tocando. A cada distância percorrida, o número de pessoas que acompanham o cortejo aumenta. Em algumas festas é possível notar uma multidão atrás da banda. Ao chegarem ao local de fincada, colocam os tambores no chão em forma de círculo, enquanto os guardiões fincam o mastro em um buraco. Este é, sem dúvida, o momento mais importante da festa. Ouvem-se fogos, aplausos, risos e choros e a música não cessa. Alguns devotos aproximam-se do mastro apoiando suas mãos e fazendo orações, outros tentam a qualquer custo arrancar as fitinhas amarradas no mastro, algumas com medalhinhas de São Benedito. A banda permanece tocando em roda, com os tambores dispostos no chão. Em torno, o público aprecia e acompanha o desenrolar do festejo. Depois de um período determinado pelo mestre, o grupo se levanta e faz o caminho de retorno, novamente tocando em forma de cortejo, até o ponto inicial de onde partiram.

Mestre Alcides foi um dos principais disseminadores desta devoção na comunidade e tinha um “respeito” incomum pelo santo. Achava uma ofensa, por exemplo, que se reaproveitasse o mesmo mastro nas fincadas.¹¹ Dizia que São Benedito foi escolhido por Deus para ser o chefe das Bandas de Congo. Nas palavras do mestre,

se batia, se brincava, mas se respeitava. Eu não ia passar na beira de uma banda de congo: Ih! Ah! [caçoar] Não. Eu tinha que respeitar. Porque eu não estaria respeitando aqueles que estavam ali, eu estaria respeitando São Benedito. Porque ele tá ali. Em toda Banda de Congo São Benedito tá ali, dando seu passeiozinho. Nós não temos poder pra ver ele, mas ele tá ali. É onde nós temos que agradecer a Deus e a São Benedito. (Silva, 1990)

A banda Tambor de Jacarenema, em suas fincadas do mastro, realiza uma missa em louvor a São Benedito, na casa de “Dona Dorinha”¹² antes de iniciarem o cortejo. Nessa ocasião, em que o caráter sagrado é evidenciado, estão integrantes do grupo, guardiões do mastro e alguns participantes da festa. Os participantes oram e distribuem um bolo, alguns premiados com a medalhinha do santo. Nesse espaço, é mais difícil notar a presença de pessoas embriagadas, ou praticando atos que soem como desrespeito à doutrina religiosa da manifestação. Por se tratar de um local particular e transformado por algumas horas em uma espécie de templo sagrado, há certa restrição à entrada do público em massa. Já durante o percurso, à medida que a distância percorrida aumenta e o número de seguidores do cortejo também, o controle do grupo sobre a festa diminui.

Na realidade, o ritual pelo qual o homem constrói um espaço sagrado é eficiente à medida que ele reproduz a obra dos deuses. A fim de compreendermos melhor a necessidade de construir ritualmente o espaço sagrado, é preciso insistir um pouco na concepção tradicional do “mundo”: então logo nos daremos conta de que o “mun-

¹¹ Antigamente havia também a etapa da “cortada” do mastro, que com o passar dos anos foi cessando na comunidade da Barra do Jucu. Em outras regiões do Estado esta prática ainda pode ser encontrada.

¹² “Dona Dorinha” é uma conguista atuante, filha de Dona Darcy, a conguista mais velha do congo da Barra.

do” todo é, para o homem religioso, um “mundo sagrado”. (Eliade, 1992, p. 21)

O consumo de álcool nas festas populares na comunidade não é uma prática contemporânea. Desde as primeiras fincadas do mastro e rodas de tambor, era comum a presença da cachaça e de outras bebidas alcoólicas. Alguns conquistas inclusive mantém o costume de banhar o mastro com vinho no momento da fincada, uma espécie de oferenda ao santo. É claro que, mesmo sendo um elemento da festa, nota-se a insatisfação dos conquistas quando o consumo exacerbado de álcool provoca consequências para o desenvolvimento tanto das apresentações informais quanto dos festejos de São Benedito. Nesse espaço expressivo de devoção e lazer, o sagrado e o profano se complementam. Como escreveu Carlos Rodrigues Brandão:

Apesar dos esforços da Igreja para separar uma parte propriamente religiosa das outras, folclóricas ou das francamente profanas, para o devoto popular o sentido da festa não é outra coisa senão a sucessão ceremonial de todas estas situações, dentro e fora do âmbito restrito dos ritos da Igreja. (Brandão, 1989, p. 37)

Apesar da escolha da data, do trajeto, das músicas, dos pontos de parada se distinguirem, os elementos fundamentais que constituem as bandas de congo, são compartilhados por todas. Na história das bandas da Barra, conflitos geraram dissociações, ao mesmo tempo, possibilitaram a formação e fortalecimento de três grupos que se esforçam para manter vivas suas tradições. Em tempos contemporâneos, podemos perceber que o ritual de São Benedito é um aglutinador de classes, religiões e culturas. Seja universitário, pescador, conquistista ou devoto, todos são atraídos pela vontade de celebrar ou festejar algo ao som dos tambores.

Referências

- BIARD, Auguste-François.; CARVALHO, José Augusto. **Viagem à província do Espírito Santo.** Vitoria (ES): Secretaria Municipal de Cultura, 2002.
- BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara:** estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis. 2008. 203 f. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) -Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua.** Campinas, SP: Papirus, 1989.
- BRAVIN, Adriana. **A articulação congopop:** projeto, mídia e identidade na produção musical contemporânea no Espírito Santo. Dissertação de mestrado. PPGCOM UFF, 2005.
- CAPAI, Humberto (Coord.). **Atlas do Folclore Capixaba.** Espírito Santo. Sebrae/ES; 2009.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: UNESP, 2001.
- CORRÊA, Roberto Lobato. **Formas simbólicas e espaço:** algumas considerações. Revista Geographia, v. 9, n. 17, p. 7-17, 2007.
- ELIADE, Mircea. **Ocultismo, bruxaria e correntes culturais:** ensaios em religiões comparadas. Belo Horizonte: Interlivros, 1979.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos.** Ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELTON, Elmo. **São Benedito, sua devocão no Espírito Santo.** Vitória: Departamento Estadual de Cultura-ES/Ministérioda Cultura, 1988.
- LOBATO CORRÊA R. e Z. ROSENDAHL. (Org.). **Paisagem, tempo e cultura.** Rio de Janeiro: UERJ,1998.
- MACEDO, Inara Novaes. **A História de Mestre Alcides Gomes da Silva.** 2008. Monografia (Bacharelado em Artes) Departamento de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.
- MUSSO, C.M. & LIMA, R.N. **Zoneamento ambiental da Reserva Ecológica de Jacarenema,** Vila Velha-ES. Diagnóstico ambiental-fauna; AVIDEPA; Vila Velha; 2002. Disponível em:

<http://www.avidepa.org.br/areas%20naturais/jacarenema/ambiente/Art%C3%B3pico/Antr%C3%B3pico.pdf>. Acesso em: 01 out. 2021.

NEVES, Guilherme Santos. **Bandas de Congos**. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Assuntos Culturais/ FUNARTE,1980. Cadernos de Folclore, n.30.

REGINALDO, Lucilene. **Os Rosários dos Angolas**: irmandades negras, experiências escravas e identidades africanas na Bahia setecentista. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

ROCHA, Levy. **Viagem de Pedro II ao Espírito Santo**. 2. ed. -Rio de Janeiro: Revista Continente, 1980.

Recebido em: 15 de maio de 2022.

Publicado em: 15 junho de 2022.

PENSAMENTO ANALÓGICO MEDIEVAL

E DESVIO PARA O INTANGÍVEL NO

BEATUS DE FACUNDUS

Medieval analogical thinking and deviation towards the intangible in the Beatus of Facundus

Fabiana Pedroni¹
(IA-UNESP)

Resumo: Este artigo examina o pensamento analógico medieval, explorado por Hilário Franco Júnior, e sua relação com a representação imagética no manuscrito *Beatus de Facundus*. Concentra-se na ideia de desvio para o intangível para compreender como as imagens medievais, especialmente no contexto do Apocalipse, operam entre o visível e o invisível. O *Beatus de Facundus*, um comentário ilustrado ao Apocalipse, combina textos e imagens que transcendem a noção mais restrita de ilustração, propondo uma exegese visual e textual das Escrituras. Discute-se, aqui, como a analogia, essencial ao pensamento medieval, cria vínculos entre o mundo material e o espiritual através do uso de elementos conhecidos para aludir a mistérios divinos. Conclui-se que o manuscrito medieval não apenas ilustra, mas dialoga com os textos sagrados, tornando-se uma *imago* que revela significados ocultos através do desvio e da analogia, reforçando a importância da relação entre o tangível e o intangível na teologia cristã medieval.

Palavras-chave: pensamento analógico medieval. Beatus de Facundus. imago.

Abstract: This article examines medieval analogical thinking as explored by Hilário Franco Júnior, and its relationship with imagery representation in the manuscript *Beatus of Facundus*. It focuses on the idea of deviation towards the intangible to understand how medieval images, especially in the context of the Apocalypse, operate between the visible and the invisible. The *Beatus of Facundus*, an illustrated commentary on the Apocalypse, combines texts and images that transcend mere illustration, proposing a visual and textual exegesis of the Scriptures. The discussion centers on how analogy, essential to medieval thinking, creates links between the material and spiritual worlds, using known elements to allude to divine mysteries. The conclusion is that the medieval manuscript not only illustrates but also dialogues with sacred texts, becoming an *imago* that reveals hidden meanings through deviation and analogy, reinforcing the importance of the relationship between the tangible and the intangible in medieval Christian theology.

Keywords: medieval analogical thinking. Beatus of Facundus. imago.



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#).

¹ Doutoranda em Artes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (IA-UNESP), mestra em Ciências pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4608508847849874>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2272-431X>.

Uma imagem vale mais do que mil palavras. Este dito popular, como outros, funciona em contextos específicos, nas vivências cotidianas, nos argumentos diários de ações. A memória afetiva da imagem da mesa posta do café da manhã, por exemplo, tem muitas camadas de sentido. E esses sentidos, em geral, exigem uma interpretação ativa que envolve o sujeito em sua complexidade. A memória de infância, o trabalho na roça, a organização da casa, a rotina familiar, a pausa do trabalho, a partilha entre colegas. Mas, seria mesmo uma imagem mais eficaz e imediata que as palavras para comunicar uma mensagem complexa? Essa pergunta perderá total sentido no decorrer deste artigo.

Não é possível dizer que uma "vale mais" ou "vale menos" que a outra, pois texto e imagem são grandezas distintas que operam dentro de seus próprios parâmetros. Embora ambas sejam formas de linguagem, elas funcionam de maneiras diferentes.

A frase "Sinto cheiro de café com barulho de chuva no quintal" evoca uma rica camada de sentidos de maneira completamente distinta de uma imagem, devido aos diferentes elementos de construção e métodos de atuação de cada uma.

Ao analisarmos o contexto dos manuscritos medievais e o pensamento simbólico que os permeia, percebemos que texto e imagem estão intrinsecamente ligados, mas operando cada um a seu modo. As imagens não podem ser plenamente compreendidas sem o texto que as acompanha, e vice-versa. A interação entre texto e imagem é essencial para a exegese das Escrituras, criando um diálogo entre linguagens distintas que complexifica o trabalho das imagens.

Para abordar essa complexidade do trabalho da imagem medieval, utilizaremos como base a relação entre texto e imagem no *Beatus de Facundus* atravessada pelo conceito de pensamento analógico medieval, abordado por Hilário Franco Júnior, junto da noção de desvio, enfatizada por Didi-Huberman.

O termo *Beatus* define uma série de manuscritos datados entre o século IX e XVI, que reproduzem o Comentário ao Apocalipse (*In Apocalypsin B.*

Joannis Apostoli Comentaria), compilado no final do século VIII, pelo monge que recebeu a alcunha de Beato de Liébana. Até o momento, temos um total de 35 cópias conhecidas, mas o protótipo encontra-se perdido.²

Sendo um Comentário ao Apocalipse, os *Beati* possuem essencialmente o livro do Apocalipse, entremeado de comentários de Santos Padres para a interpretação da Sagrada Escritura. Na compilação, Beato de Liébana faz citações da exegese bíblica de autores como Santo Isidoro de Sevilha, São Jerônimo, Ambrósio, Santo Agostinho, Gregório de Elvira e Gregório Magno, bem como utiliza outros Comentários ao Apocalipse, principalmente os de Ticônio, Apríngio e Victorino. Apenas algumas palavras são de Beato de Liébana, o restante consiste em justaposição de textos bíblicos e de autores que emprega como fonte. Seu trabalho consiste, sobretudo, em criar relações entre as passagens e entre os comentários, intercalar textos e variar cláusulas. Portanto, mais que um autor de um Comentário ao Apocalipse, Beato de Liébana é um compilador, que coleta e une passagens de outras obras e autores no sentido de compor uma *summa* exegética do livro do Apocalipse.³

O texto do Comentário ao Apocalipse, estritamente, é dividido em doze livros, que se estruturam basicamente por uma sequência de fragmentos do Livro do Apocalipse, chamados de *storiae*, seguidos, a cada fragmento, por duas explanações: uma imagética e outra textual. Nas explanações textuais, chamadas de *explanatio* ("explicação do texto anterior"), Beato

² A compilação do protótipo, hoje perdido, é atribuída a um monge asturiano anônimo, conhecido pela alcunha de Beato de Liébana, que dá origem à denominação dos manuscritos. A atribuição tornou-se uma convenção entre os historiadores e historiadores da arte, visto que em nenhuma das cópias aparece o nome de Beato de Liébana ou de qualquer outra autoria para a compilação. E somente em alguns poucos aparece o nome dos copistas, iluminadores e/ou comitentes.

³ Em seu Comentário ao Apocalipse, Beato reúne em uma só obra um compêndio com passagens significativas de outros autores sobre o livro. O compêndio é de grande valor para se ter acesso a textos perdidos de outros exegetas cristãos anteriores. O *Beatus* é uma importante fonte de reconstrução do texto de Ticônio, pois Beato não fez uso apenas do conteúdo exegético, mas também, provavelmente, da própria estrutura do Comentário de Ticônio, também dividido em 12 livros. "Na realidade, todos os comentaristas do Apocalipse dependerão, em maior ou menor grau, do comentário africano. Daí que grande parte dos estudiosos de Ticônio se esforçou por recuperar o então perdido Comentário ao Apocalipse". (Romero Pose, 2002, p. 159, tradução nossa). Sobre o empreendimento de "reconstrução" do texto de Ticônio, a partir de Beato, ver, sobretudo, o trabalho de Traugott Hahn, "Tyconius Studien", comentado por Romero-Pose em Romero Pose, 1985, pp. 35-48.

de Liébana repete cada uma das frases do texto anterior e explica o significado pela intercalação de comentários de vários pensadores de diferentes épocas, os quais reconheciam no texto do Apocalipse um material importante a ser estudado. Às vezes, esse significado pode se multiplicar em outros sentidos, a depender da extensão do grau de digressão e das analogias criadas.³

As recapitulações utilizadas por Beato de Liébana não se limitam ao texto. O texto é retomado em imagem, ou seja, as imagens não se reduzem a uma representação das passagens bíblicas, não são ilustrações do texto, no sentido mais estrito e literal. Sua localização entre a *storia* (passagem do Apocalipse) e a explicação (os comentários, *explanatio*) frisa o papel interpretativo da imagem, aquele que não se subordina as indicações textuais, mas faz uso delas para gerar outras reflexões.

Não apenas o texto do Apocalipse (*storia*) é acompanhado de imagens, mas também alguns fragmentos da *explanatio* (comentários ao Apocalipse) são recapitulados em imagem, como a imagem da Arca de Noé (Figura 01), que ocupa praticamente uma página inteira do manuscrito, divide espaço com apenas seis linhas de texto. Ela aparece no final do Livro II do Comentário ao Apocalipse, depois da explicação da entrega da carta por João à igreja de Laodicéia (Ap. 3, 14-22). Trata-se de um texto de Gregório de Elvira, bispo hispânico do século IV, tomado por Beato de Liébana para falar da identificação da Arca com a Igreja. A imagem aparece em um corte abrupto no texto de Gregório de Elvira, não adota a mesma organização que o restante do Comentário ao Apocalipse (*storia*-imagem-*explanatio*), visto que não há uma *storia*, mas um texto uno. Não se trata de uma imagem da *explanatio*, propriamente dita, mas de uma interpretação somada ao final do Livro II. No texto, aparecem trechos do Livro de Gênesis, sobre a Arca de Noé, a partir dos quais se criam relações com outros trechos bíblicos e uma interpretação deles, muito próximas ao que se desenvolve na *explanatio* dos trechos do Apocalipse. Por isso, alguns autores, como Yarza Luaces (2006, p. 152), afirmam ser uma imagem do comentário de Beato de Liébana, mas é

preciso fazer a separação, já que a imagem não ocupa o mesmo lugar que nos comentários.

Mais importante que a descrição puramente espacial dos pisos da arca e dos animais que carrega, o texto privilegia as analogias com Cristo e a Igreja, bem como com o texto que antecede essa interpretação:

Farás uma arca de trezentos côvados de longitude, de cinqüenta côvados de largura e trinta côvados de altura. Farás na arca uma cobertura e a um côvado a arrematará por cima. Ponha a porta da arca em seu lado e faça um primeiro piso, um segundo piso e um terceiro, etc. A produção da arca indicará claramente a figura de nossa Igreja. Não há dúvida alguma de que Noé representou a figura de Cristo. [...] Pois esta arca, que foi construída com madeiras incorruptíveis, indicava, como disse, a fabricação da verdadeira Igreja, que vai permanecer sempre com Cristo. As sete almas que se concedem ao santo e justo Noé, é reconhecido que representam a figura das sete Igrejas, que por Cristo serão livradas da catástrofe do fogo do juízo, e vão reinar com Cristo na nova terra. (Campo Hernández 2004, p. 264-265. Grifo do autor).

Sobre as divisões da arca, o texto explica cada um dos três pisos, ao traçar comparações com outros textos bíblicos, os quais remetem à ideia de morada, de casa e, simbolicamente, de mansões celestiais. O espaço físico da arca (e sua figuração na página) é um meio para as digressões espirituais. A escolha plástica em mostrar o interior da arca pode relacionar-se à dedicação do texto na divisão dos pisos, mas não tenta criar uma representação "fiel" do que é dito simbolicamente.

Aqui lidamos com uma imagem que traça diálogos extensos entre o que é do mundo sensível na cultura cristã medieval, dos animais, da arca, da família de Noé, com aquilo que é intangível, em sua aproximação com Cristo e a Igreja. O pensamento analógico medieval busca um vínculo entre algo aparente, sensível, do mundo terreno, e algo oculto, intangível. Para Hilário Franco Júnior (2008, p. 04), "Alcançar o intangível pelo sensível torna-se possível pela observação de um tecido de reflexos, de comparações, de gradações, de metáforas, de símbolos. Em suma, de analogias". Esse recurso não é exclusivo da teologia cristã, mas existe, em diferentes graus, como



Figura 1. *Beatus de Facundus*, 1047, f. 109. Arca de Noé. Iluminura com estilo de linhas fortes e cures opacas em púrpura, vermelho, amarelo e azul. Interior da arca de Noé como em um corte lateral que deixa ver os vários pisos, nos quais encontram-se os animais e, no último, acima, Noé ao centro, soltando a pomba, com seus familiares em seus lados.

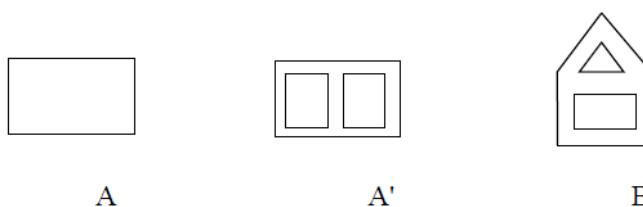
modos de criar relações no discurso. Raciocinar por analogias, frisar relações, não nega o pensamento lógico, aquele que se estrutura de modo linear e encadeado, pelo contrário, muitas vezes o alimenta. O pensamento analógico, seja ele explorado de modo verbal, pela escrita,

ou de modo visual, pela imagem e pelos esquemas, contribui com a construção histórica das funcionalidades da imagem, pois prontifica-se a colocar o objeto de estudo em seu lugar, ou seja, de não lhe negar seu tempo e seu corpo. O manuscrito, assim como os elementos que o constituem (texto e imagem, de modo mais estrito) são também objetos dessa relação.

Ao tomarmos a imagem em questão, da Arca de Noé, observamos que não há um indício visual direto que reforce a identificação feita pelo texto da família de Noé, que ocupa o primeiro piso, filhos de um lado, a mulher de Noé e as mulheres de seus filhos de outro, com as Sete Igrejas, aquelas para as quais João levou as cartas no texto anterior a esse.⁴ Em outras imagens, vemos esses indícios em elementos arquitetônicos, pela construção geometrizada da igreja (como nos ff. 78, 82v, 87v, 92, 100v, 106v) ou pela identificação através de arcos e colunas (como nos ff. 46 e 262). Esse indício não está ao lado do tronco de cada personagem, mas sua ausência nos leva a pensar a arquitetura da própria arca, que é casa, que é morada celeste e que tem um corpo similar à representação do livro sagrado em outras imagens do *Beatus de Facundus*. Há um jogo de designações visuais pela forma pentagonal. Na imagem da primeira igreja, Éfeso (f.78), João porta um livro retangular, ornado em ouro. Na imagem seguinte (f. 82v), João porta um livro pentagonal, e na seguinte (f. 87v), retangular, e assim segue a alternância, até o f. 106v, com um livro retangular. A próxima imagem é da Arca de Noé na forma de um grande pentágono com uma abertura superior, aquela indicada pelo texto do Gênesis. Na imagem seguinte, f. 112v, Cristo aparece em seu trono com o livro em forma de pentágono. A figuração do espaço da arca não guarda uma proximidade com um objeto que poderia sustentar-se sobre a água, mas toma o sentido simbólico como mais significativo. Como afirma Franjo Jr. (2008, p. 04), a linguagem do pensamento analógico é a

⁴ Beato de Liébana aborda, pelo texto, uma noção de espírito septenário, em que a família de Noé remete aos sete membros de um corpo, que também são os sete olhos do Senhor, as sete estrelas na mão direita do Senhor, as sete trombetas e as sete igrejas. (Campo Hernández, p. 266-267).

simbólica, que reaproxima algo conhecido (o símbolo) de algo misterioso (o significado). Também as bandas de fundo, usadas na arca, são de cores já utilizadas nas imagens anteriores das sete igrejas, bem como a ornamentação da borda é muito próxima à da primeira igreja e da imagem posterior, do f. 112v.⁵ Dito de outro modo, quanto ao livro que João porta, observamos que há três diferentes formas de apresentação, as quais seguem a seguinte ordem cromática:



Fólio	Cor externa do livro	Cor interna do livro	Formato do livro	Presença de outro elemento
78	0	0	A	Rolo
82v	0	0	B	
87v	0	0	A'	Rolo
92	0	1	B	
96	0	0	A'	
100v	0	1	B	Chave
106v	0	1	A'	Rolo

Quadro 1. *Varietas*. Livro. Fonte: Elaborado pela autora. Quatro branco em linhas pretas que mostra acima três formas geométricas: A, um retângulo horizontal, A', um retângulo horizontal com dois retângulos verticais dentro, B, uma forma similar a uma casa com telhado pontiagudo, com um triângulo e um retângulo horizontal dentro. Na parte de baixo, cinco colunas que organizam as informações de: Fólio, Cor externa do livro, Cor interna do livro, Formato do livro, Presença de outro elemento. E sete linhas com dados diversos para cada coluna.

⁵ Assim como a Arca de Noé relaciona-se pelo espírito septenário com as imagens anteriores, das sete igrejas, Beato de Liébana traça relações da Arca com a imagem apocalíptica seguinte. Por não ser a Arca de Noé uma imagem apocalíptica, mas de importante compreensão da Igreja como barca de salvação, não nos é estranho que Beato a queira integrar no conjunto das imagens apocalípticas, seja de modo pictural ou pelo texto. A relação da Arca com esta imagem, da visão de Deus entronizado e dos anciãos (Ap. 4, 1-6), pode ser pensada, sobretudo, pela explicação dada por Beato de Liébana. Na passagem, Deus aparece no céu, sentado em um trono, que, segundo a *explanatio*, é a Igreja. Deus tem aspecto semelhante a uma pedra de jaspe e cornalina. O jaspe, que é a cor da água e a cornalida, do fogo, são dois juízos estabelecidos para a consumação do mundo no tribunal de Deus: "[...] um já foi consumado no dilúvio por meio da água, o outro se consumará por meio do fogo. Estas comparações estão relacionadas com a Igreja, a que revestiu o Senhor. *O íris rodeava o trono*. O íris que rodeava o trono tem as mesmas cores. O íris é chamado também de arco; dele falou o Senhor a Noé e aos seus filhos, para que eles não tivessem na prole medo de Deus: *ponho, disse, meu arco nas nuvens* (Gen. 9, 13), para que já não temais a água, e sim ao fogo. Pois no arco aparece ao mesmo tempo a cor da água e do fogo; porque em parte é negro e em parte vermelho, para ser testemunho em ambos os juízos, quer dizer: um que vai se realizar pelo fogo, e outro que já foi realizado pela água". (Campo Hernández, 2004, p. 278-279).

Na sequência destas imagens, observamos que a próxima imagem, do f. 109, que é a Arca de Noé, assume o formato do livro B, por analogia a Igreja e a Cristo como morada. Trata-se de jogos que criam diálogos entre as imagens do manuscrito, as quais não podem ser pensadas nem de modo casual, nem mesmo como uma incapacidade para a representação de uma arca flutuante. A arca não sobrevive ao dilúvio por sua força material, cada elemento diz mais de uma morada e proteção celeste que de um objeto que flutua na água.

Insistimos nessas diferenciações para mostrar como a apreciação formal da superfície de figuração se dá de modo complexo, na relação com as indicações e analogias do texto, no diálogo com as outras imagens e com o texto que elas figuram. Como pesquisadores, temos sempre de estar atentos ao senso comum do "isso parece com...", "isso se deve a...", fórmulas que enrijecem os diálogos entre os planos da imagem. O que poderia ser erroneamente conjecturado sobre a presença de quatro seres fantásticos na Arca de Noé se não se atentasse para a importância do imaginário dentro do conceito de *imago* (Cf. Yarza Luaces, 1987, pp. 156-181).



Figura 2. *Beatus de Facundus*, 1047, f. 78 e f. 82v (detalhe). Esta e as duas próximas imagens mostram João ao lado de um anjo, com um templo ao lado direito da imagem. Em cada iluminura, João porta um livro diverso, com formato variado, como já explicado no texto.



Figura 3. *Beatus de Facundus*, 1047, f. 87v e f. 92 (detalhe)



Figura 4. *Beatus de Facundus*, 1047, f. 96 e f. 100v (detalhe)



Figura 5. *Beatus de Facundus*, 1047, f. 106v (detalhe). João segurando um livro retangular, ao lado de um anjo, com templo à direita.



Figura 6. *Beatus de Facundus*, 1047, f. 112v. Cristo entronizado ao centro, dentro de um óculo, com faixas ao fundo desse óculo. Nas faixas superior e inferior, pessoas sentadas em cadeiras. Na parte baixa do fólio, pessoa deitada como morta.

A analogia se apoia na semelhança, estabelece vínculos e aponta para a necessidade de se pensar as imagens como uma figura, no sentido mais amplo de figurabilidade. As imagens cristãs, pela Encarnação, pertencem ao domínio do que Didi-Huberman chama de figurabilidade ou, simplesmente, figura. A noção de figura guarda um sentido latente de mistério teológico, constitui para os cristãos um “[...] recurso para aceder a um conhecimento que lhes continuava vedado [na intangibilidade de Deus e dos seres divinos]” (Didi-Huberman, 1994, p. 167).

A figura encontra na presença a ausência. Ela não representa o ausente de modo direto e fiel como cópia, mas presentifica o ausente através do desvio, ou como nos atenta Franco Júnior, pela analogia. Essas noções são fundamentais para se compreender a presença da *imago* na Idade Média, em seus três domínios, ou seja, o das imagens materiais (*imagines*), do imaginário, aquele das imagens mentais, oníricas e poéticas (*imaginatio*), e diz respeito ainda à antropologia e teologia cristãs como um todo. O texto bíblico, ele também, é uma *imago*, ou um conjunto de imagens que opera(m) pelo desvio. São Paulo, em sua primeira epístola a Coríntios, fala desse desvio como recurso temporário, que deixará de existir quando o terreno e o divino se encontrarem no mesmo plano, no dia do Juízo Final: “Hoje vemos como por um espelho, em enigmas, mas então será face a face” (1 Coríntios 13, 12). A teologia Cristã fala por imagens em sentido amplo de *imago* através do desvio. A sombra de uma árvore não é uma árvore como tal, mas guarda semelhança com o modelo. Um homem justo não é uma árvore, mas é “[...] como árvore plantada às margens de um curso d’água, dá frutos na época certa e sua folhagem nunca seca” (Salmo 1, 3).

Na teologia cristã o desvio, ou a figura, e a analogia, tornam a *imago* uma linguagem adequada à linguagem do Verbo. Aquela que caminha entre o divino e o terreno, que possui poderes ritualísticos e simbólicos para alcançar os homens na terra sem perder sua referência com o modelo intangível. Essa lógica não se reduz às imagens de Deus, mesmo quando

encarnado em Cristo, mas é extensiva a toda a divindade, a todo o fruto que dela provém.

Pela analogia buscam-se similitudes entre aquilo que é conectado " [...] em uma totalidade que os ultrapassa e é comum a cada elemento", como nos diz Hilário Franco Júnior (2008, p. 03). Ao considerarmos a imagem da Arca de Noé como um elemento orgânico de um conjunto maior, percebemos que as analogias propostas pelo texto são exploradas nas tensões criadas entre as imagens. A arca só se torna a morada de Cristo quando é por ele analogicamente carregada na imagem posterior, bem como seu conteúdo remete à Sete Igrejas apenas quando tomamos em comparação as imagens antecedentes, em que a forma da arca já se fazia presente nas mãos dos anjos.

Como seria possível estudarmos uma imagem sem considerar que cada traço é analogicamente divino e funcional para o discurso sagrado? Para o estudo de uma imagem em um manuscrito, não nos basta olhar por uma vista rígida de representação destituída de sua apresentação, de sua figurabilidade e poder analógico, olhamos o corpo do manuscrito, seu corpo material, como conjunto, e corpo social. As imagens do *Beatus de Facundus* dialogam entre si dentro do corpo do livro, sem ignorar que cada construção dentro de uma única imagem é uma aproximação a todas as outras imagens, seja do próprio manuscrito, dos outros *Beati*, ou mesmo da *imago* como conceito mais abrangente. Este diálogo que em muito ultrapassa a noção de composição formal, opera por vias do pensamento analógico, a presentificar um mundo intangível, misterioso, através daquilo que lhe é conhecido, do símbolo.

Referências

CAMPO HERNÁNDEZ, Alberto del; FREEMAN, Leslie G.; GONZÁLEZ ECHEGARAY, Joaquín (ed.). **Beato de Liébana**. Obras completas y complementarias. Edição bilíngue do latim ao castelhano. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, v. 1.

DIDI DIDI-HUBERMAN, Georges. Poderes da figura: exegese e

visualidade na Arte Cristã. **Revista Comunicação e Linguagens**, n. 20. Tradução de Virgínia Andrade e Leonor Caroça. Lisboa, p. 159–173, 1994.

FRANCO JR., Hilário. Modelo e imagem: o pensamento analógico medieval. **Bucema**, Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre. Hors-série n° 2, 2008, p. 4. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cem/9152>. Acesso em: 06 jan. 2021

ROMERO POSE, Eugenio. Ticonio y su comentario al Apocalipsis. **Salmanticensis**, vol 32, fasc.1, pp.35–48, 1985. Disponível em: <https://summa.upsa.es/pdf.vm?id=7252&lang=es>. Acesso em: 22 out 2021.

ROMERO POSE, Eugenio. Ticonio en la historia y literatura cristiana en el Norte de África. In: Marin, M.; Moreschini, C. (ed.), **Africa cristiana**. Storia, religione, letteratura. Brescia: Morcelliana, 2002

YARZA LUACES, Joaquín. Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XX. In: ___. **Formas artísticas de lo imaginario**. Barcelona: Anthropos editorial del hombre, 1987, p.156–181.

YARZA LUACES, Joaquín. Las miniaturas. In: WILLIAMS, John et al. Beato de Fernando I y Sancha. Barcelona: M. Moleiro, 2006,

Recebido em: 11 de abril de 2022.
Publicado em: 15 de junho de 2022.

DIRETRIZES PARA AUTORES

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão, acarretará a recusa do material.

Serão aceitas submissões de propostas de estudantes de graduação, pós-graduação, professores mestres e doutores, pesquisadores independentes e artistas.

A Revista do Colóquio recebe propostas em três modalidades: (i) artigo, (ii) relato de experiência e (iii) ensaio visual.

As propostas podem ser compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês ou (iv) inglês. Nos casos de trabalhos em inglês ou espanhol, a Revista do Colóquio poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

A Comissão Editorial reserva-se o direito de redefinir a seção das submissões. As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam aceitas, permanecerão arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Será permitida a submissão de uma proposta para cada modalidade por parte de um mesmo proponente.

Não serão aceitas submissões para mais de uma modalidade com o mesmo título ou conteúdo.

Os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

As propostas enviadas devem seguir as normas para cada categoria, como listadas abaixo:

Artigos:

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12, e deverá conter:

Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples, seguido de até 5 palavras-chave; *abstract*, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 *keywords*, em itálico; corpo do texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas

(figura 01, figura 02...);

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direta e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

- Relato de Experiência:

O Relato de experiência deve seguir as mesmas especificações do Artigo, porém, limita-se a 10 páginas do título à última palavra do texto e não possui a obrigatoriedade de referências bibliográficas (caso as apresente, essas devem seguir as normas da ABNT);

- Ensaio Visual:

O Ensaio Visual deve conter: Título em negrito, centralizado; apresentação da proposta em até 1000 palavras, justificadas; conteúdo de até 12 imagens;

Deve ser enviado em formato doc ou docx, A4, com margens superior e esquerda de 3cm e inferior e direita de 2cm;

Todo o texto deve ser composto em Times New Roman, 12, espaçamento 1,5, parágrafo em 0 pt;

As imagens devem estar em formato jpg, em 300dpi, obedecendo o tamanho limite das margens;

As medidas das imagens poderão sofrer alterações no processo de diagramação para publicação;

As imagens devem ser também anexadas como documentos suplementares, separadas do arquivo de texto;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um documento modelo no site da revista.

- Importante:

- **Não** usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

- Durante o preenchimento do cadastro, é **obrigatória** a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

<https://periodicos.ufes.br/colartes>