

# MONET, TECNOLOGIAS ÓPTICAS E ANTROPOCENO: OSCILAÇÕES ENTRE ARTE E CIÊNCIA

MONET, OPTICAL TECHNOLOGIES, AND ANTHROPOCENE:  
OSCILLATIONS BETWEEN ART AND SCIENCE

**Ruy Cezar Campos Figueiredo**

PPGCOM-UERJ

**Resumo:** O artigo insere performativamente citações de Vilém Flusser sobre o vento para as relacionar com a ausência de som no vídeo A Chegada de Monet, que documenta a chegada do cabo submarino Monet em Fortaleza. O marketing poético que nomeia o cabo também possibilita se projetar uma reflexão sobre o clima contemporâneo e sua relação com o pintor impressionista Claude Monet, conforme crítica desenvolvida pelo acadêmico de cultura visual Nicholas Mirzoeff. Permitindo o vento atravessar diferentes escalas de tempo e campos de pensamento ao longo do texto, apresenta-se um argumento que encara filosoficamente Monet, o pintor impressionista e o cabo de fibra óptica que conecta a Flórida, o Ceará e São Paulo.

**Palavras-chave:** Monet, fibra óptica, Antropoceno, impressionismo.

**Abstract:** *The article performatively quotes the wind as essayed by Vilém Flusser and relates it with the absence of sound in the video Landing Monet, which documents the arrival of the submarine cable Monet in Fortaleza's shore. The poetical marketing naming the cable also allows to project a reflection concerning the contemporary climate and its relationship with the impressionist Claude Monet, as criticized by the visual culture theorist Nicholas Mirzoeff. Letting the wind traverse different time scales and fields of thinking, the argument philosophically faces Monet, impressionist painter and fiber optic cable connecting Florida, Ceará and São Paulo.*

**Keywords:** *Gabriel Monet, fiber optics, Anthropocene, impressionism.*

## Introdução

Fazem quase dois meses que estou aqui [...] um país terrível, sinistro, mas muito bonito, que me atraiu desde o primeiro momento; [...] o oceano é tão bonito, comecei uma quantidade de estudos e quanto mais procedo mais admirado fico: mas que clima horrível. Eu trabalho na chuva e no vento. (MONET, 1886 apud SEITZ, 1960, p. 8; trad. livre)

Os ventos oceânicos que invadiram meu vale provocaram em mim recaída epistemológica de mais de dois mil anos. (FLUSSER, 2011, p. 99)

O pintor Claude Monet nunca esteve em Fortaleza. Seu nome, contudo, vai de encontro a uma poética da infraestrutura tecnológica que na capital cearense atravessa o chão para distribuir dados digitais transoceânicos em feixes de luz. De propriedade de um consórcio que envolve empresas como Google e Angola Cables, *Monet* é um cabo submarino de fibra óptica composto por três segmentos instalados no fundo do oceano, conectando Boca Raton (EUA), Fortaleza (CE) e Praia Grande (SP). Atualmente, os cabos submarinos de fibra óptica são responsáveis por 99% dos dados digitais intercontinentais. (STAROSIELSKI, 2015, p. 1).

Na operabilidade que o pintor Monet desempenhava em sua produção (que termina em 1926 e começa nos anos 1850), são características o seu interesse por uma palpabilidade quase escultórica da atmosfera e da água (SEITZ, 1960, p. 12); a sua intensidade de interesse variante pela luz enquanto fenômeno óptico (SCHAPIRO, 1976, p. 208); o desenvolvimento do conceito de *envelope* (STOKES, 2001, p. 357); o uso de uma multiplicidade de telas (*canvas*) na observação imersiva, na percepção e representação de fenômenos climáticos (SEITZ, 1960, p. 22); a introdução de um novo conceito

de instantâneo e de momentâneo em uma reminiscência do cinema ou do começo da fotografia no tempo (SCHAPIRO, 1976, p. 187); um desrespeito em relação à tradição acadêmica, com uma sobrevalorização dos dados sensoriais (SEITZ, p. 1960, 7-8); uma atuação no meio artístico marcada por um protagonismo intelectual e teórico quanto ao Impressionismo (SCHAPIRO, 1976, p. 189), movimento de pintores que durante os anos 70 do século XIX expuseram juntos e, assim, inscreveram-se como importantes nomes na História da Arte.

Por todas essas questões e pelas fricções que Monet e o Impressionismo causaram e continuam causando entre ciência, arte, clima e estética, não poderia haver um nome melhor para um cabo submarino (transportando luz como informação) ser enquadrado por uma reflexão performativa (onde o sentido é dado por certas repetições e não pela lógica linear logocêntrica) e de base artística (fundamentada em prática) sobre o Antropoceno.

O vento, um elemento central da cerimônia da chegada do cabo Monet em Fortaleza, é refletido através de uma inserção repetitiva, performativa, de citações de Vilém Flusser que problematizam a tradicional dicotomia ocidental entre natureza e cultura.

### A Chegada de Monet

*A Chegada de Monet* (2017) é um vídeo em formato *split-screen* (8 quadros) para ser exibido em giro (*loop*) e sem som. Como hipertexto do artigo, pode ser visualizado no link: <https://vimeo.com/219290684>. No dia de sua gravação, devido às condições atmosféricas, não foi possível se captar nada sonoro além de ruídos de vento.

A espetatorialidade do vídeo *A Chegada de Monet* acaba sendo ausentada da dimensão invisível, mas potencialmente significativa, da nar-

rativa do evento documentado, simplesmente por ele (o vento) apontar o que comumente se pode entender como uma falha técnica. Não foi apenas um caso de problemas técnicos no vídeo, todavia, que o vento ocasionou, mas também o atraso da chegada do cabo submarino Monet. Diante de semanas de ventania em Fortaleza, a telecom *Angola Cables* não conseguiu aterrar o cabo a tempo da cerimônia agendada. Afinal, a celebração da chegada de Monet acabou sendo realizada em caráter mais representativo e ficcional.

Foi uma questão de atenção ao tema que possibilitou *A Chegada de Monet* ser uma arte documental desse especial momento de celebração tecnológica, conforme a informação sobre a cerimônia da chegada do cabo estava acessível para quem frequentava a página *web* da assessoria de imprensa da *Secretaria de Infraestrutura do Ceará*. Lá, em um acesso ao acaso, foi possível descobrir que depois de adiada duas vezes por razão das condições climáticas, a cerimônia de aterragem ocorreria na segunda-feira do dia 12 setembro de 2016.

O vento é vento para mim, se eu lhe permitir ser vento. E se não lhe permitir, será movimento de ar, e não vento. Se não lhe permitir ser vento, será problema da aerodinâmica, parcialmente já resolvido. Mas se lhe permitir ser vento, será enigma. Se não lhe permitir ser vento, perderá a voz, e passará a ser vibração em decibéis manipuláveis. Será mudo. Mas agora, nesta noite em que cerca minha casa com fúria desesperada, o vento fala. Porque estou disposto a ouvi-lo (FLUSSER, 2011, p. 118).

A produção da obra tinha como interesse entender como a cerimônia construía uma *narrativa de conexão*. Starosielski (2015, p. 79) elabora tal conceito para tratar de narrativas que envolvem a proposição, projeção, financiamento e aterramento de cabos submarinos. No horário

marcado no *press release* da *Angola Cables*, a *Canon 60D* que gravou *A Chegada de Monet* se fez presente no canteiro de obras para que posteriormente as imagens geradas fossem projetadas em *split-screen* audiovisual no espaço de exposição de arte, como se deu em ocasiões como a *13<sup>o</sup> Bienal de Havana – La Construcción del Posible* (2019), a exposição *Campos de Invisibilidade* (Sesc Belenzinho – São Paulo – 2018) e a exposição *A Rede Vem do Mar*, realizada em um container na Praia do Futuro (Fortaleza) em 2017.

Dois anos depois da fusão da fibra Monet ao mar da Praia do Futuro, a *Licença de Operação 1422/2018* autorizou o pleno funcionamento do *Sistema de Cabos Submarinos de Fibra Ótica Monet*, com 10,5 mil km de extensão, seis pares de fibras ópticas e uma capacidade máxima inicial de 64 Tbits/s (terabits por segundo).<sup>1</sup>

Não se conseguiu aqui especificar de qual ator do consórcio partiu a nomeação desses 10,500 km de fibra óptica de Monet, mas o protagonismo do departamento de *marketing* da *Angola Cables* deve ser destacado, considerando que foi essa a telecom responsável pela cerimônia, que contou com a descida de helicóptero do Governador do Ceará no canteiro de obras, bem como a presença de diversos secretários da gestão do município de Fortaleza e seus órgãos, além das Secretarias de Infraestrutura, Tecnologia e Ciência do estado. Também estavam a imprensa televisiva e impressa, trabalhadores de outras companhias de cabos submarinos que operam na metrópole<sup>2</sup>, curiosos aleatórios e

1 Bit é a sigla para Binary Digit, a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida. O terabit é múltiplo  $10^{12}$  do bit.

2 Tanto em conversas que tive com funcionários de estações de cabo submarino quanto em Starosielski (2015, p. 43) se pode constatar que o setor dos cabos submarinos guarda uma atitude competitiva de mercado pouco usual, conforme recorrentemente a cooperação entre distintas companhias é necessária, tanto para o reparo de cabos que

operários que realizavam as obras da instalação da estrutura para receber a fibra. Como se pode ver no vídeo, todos direcionam os olhos para o chão onde se encontra o bueiro que marca o ponto onde a fibra faz sua fusão entre o chão da terra e o do mar. Não foi naquele dia.

Porque o vento uiva, isto é, fala. Portanto, não é coisa. Coisas não falam. O vento não é um algo; é um alguém a quem devo responder, é um Tu que me chama para eu ser Eu. Por ser um Tu, o vento não pode ser imaginado, concebido, conhecido e manipulado. Deve ser ouvido, recebido, reconhecido e seguido. Quando o vento é imaginado, concebido, conhecido e manipulado, como é na técnica e teoria, deixa de ser vento, e passa a ser movimento de ar, é “objetivado”. E o vento não é objeto: é meu outro. (FLUSSER, 2011, p. 118)

Analisando uma fotografia da chegada de um cabo submarino em Fiji, no ano de 1962, Nicole Starosielski afirma que nada é mais celebrado na história dos cabos submarinos do que o momento de sua aterragem, geralmente se protagonizando uma cerimônia que desde o século XIX serve à função cultural da celebração das nações e de ideologias de progresso tecnológico:

Documentar ou estar presente em uma aterragem de cabos é ser testemunha do momento em que mundos e nações se juntam. A participação pública é permitida parcialmente pelo fato de que a rota do cabo se dá no espaço público; em aterragens do passado, os nativos ajudavam no processo. As imagens dessas cerimônias são idênticas nos últimos 150 anos. Um grande navio carregando o cabo é tipicamente visível da costa. Uma linha longa de boias, flutuantes e feitas para serem infladas ou se sustentarem pelo peso, são dispostas desde o navio e seguram o cabo, amarrado logo abaixo. Essas foto-

---

transitam por áreas comuns quanto por soluções comuns quando um dos atores possui um cabo em manutenção.

grafias usam técnicas similares de enquadramento: o cabo se estende da linha do horizonte para a costa que fica no primeiro plano, ambas correndo em paralelo ao quadro. Há um forte sentido de direcionalidade: o cabo se move em direção a terra e ao espectador. Como nódulos em uma rede, os flutuadores infláveis são a única evidência visível do cabo. As cordas que atam o cabo às boias são cortadas e apartadas do peso do cabo, com elas se movendo para cima, literalmente para o ar. Esse é o momento em que a comunicação é libertada de suas restrições materiais.

(STAROSIELSKI, 2015, P. 85; trad. livre)

Pode parecer, a princípio, um descuido da produção artística documental *A Chegada de Monet* não se encontrar essa imagem idêntica do cabo chegando através das boias em um enquadramento que enfatiza a perspectiva. A expectativa de documentação de uma cerimônia de aterragem é de se produzir essa imagem típica. O vento, todavia, não permitiu. No quadro superior esquerdo, um navio cruza no horizonte apenas “fazendo cena”, enquanto a cerimônia acontece. As boias não estão alinhadas formando uma perspectiva na Praia do Futuro, apenas tremulam bandeiras em perspectiva com o *slugan: O Futuro Chegou em Fortaleza*.

### Monet, o impressionismo e o clima contemporâneo

A perspectiva estrita (característica da imagem documental típica da aterragem de um cabo submarino) foi abandonada pelo impressionista Monet. Seu método de trabalho era *alia prima*, ou seja, começar a pintura sem desenho preparatório. Conforme Schapiro (1976, p. 212), a perspectiva como um sistema não é algo que nós percebemos quando sentimos uma luz incidir sobre uma superfície e cor. Como uma construção teórica, uma consideração preliminar, a

perspectiva não era ferramenta para se responder às impressões imediatas de todos os complexos para os quais o impressionista buscava uma imagem imediata, uma impressão, com propriedades que reforçavam intensamente as qualidades valorizadas em um assunto escolhido, em sua vida e especialmente na atmosfera.

Seu procedimento ignorava a anatomia tradicional e a perspectiva, mas sem violar um comprometimento com o fenômeno visualizado (SCHAPIRO, 1976, p. 212). Monet não se preocupava com proporções, aplicava com força pequenas pinceladas de cor que eram “verdadeiras” enquanto impressões em torno de um tema, bem como corretas para o padrão da pintura na superfície texturizada da tela.

Conquistar a natureza não é mudar sua estrutura, mas seu clima. Mas isto problematiza todo o progresso humano. Teremos conquistado a natureza “essencialmente” no curso, por exemplo, dos últimos 200 anos? (FLUSSER, 2011, p. 41)

Monet pintou entre 1850 e 1926 cerca de 3000 pinturas (SEITZ, 1960, p. 5). O impressionista buscava as semelhanças entre nuvem e água, entre prédios e a luz das nuvens, assim como as silhuetas das árvores nos seus reflexos e horizontes distantes (SCHAPIRO, 1976, p. 202).

Entre diferentes fases do pintor, está um profundo interesse na água e na qualidade mágica da vida em si, bem como da atmosfera que permeia o mundo, em diferentes intensidades e transparências de materialidade (SCHAPIRO, 1976, p. 186). Através do estabelecimento de um método de produção em série, Monet provocou impressões sobre fenômenos climáticos específicos, seja no ambiente urbano ou rural, mas predominantemente no último. Destacase, aqui, a tela *Impression, soleil levant* de 1872, que deu nome ao impressionismo e guarda uma

imagem da atmosfera sendo poluída pelo carvão queimado do aparato urbano industrial do porto de Le Havre.

Conforme Schapiro (1976, p. 182-186), é Monet quem estabelece um novo conceito de como e quais objetos são pintados, ao primeiramente representar um mundo complexo com muitos tipos de objetos, vistos de perto e de longe, grandes e pequenos, em multidão ou isolados, para depois começar a os isolar estaticamente em uma luz e atmosfera intensa, pintando-os repetidamente em telas separadas desde um mesmo ponto de vista no decorrer de um dia, uma estação ou um ano. De meia em meia hora ele mudava de tela, retornando para completar uma pintura quando a luz era a mesma, em ideal de fidelidade resoluto à impressão, à qualidade da luz e da atmosfera, bem como às mudanças sutis que apareciam no curso do dia.

Sua série *Haystack* marca um ponto crucial na história da pintura, quando se começa um abandono específico do tempo e espaço realista, ao mesmo instante em que antecipa a saga da arte em na afirmação de sua autonomia, da busca da arte se afirmar por si mesma, da pintura pela pintura. Justamente isso aponta Wassily Kandinsky diante da sua consternação, encantamento e confusão ao ver pela primeira vez Monet exposto em Moscou no ano de 1895, atonizando olhos confortáveis à representação da realidade em perspectiva, o que o levou a concluir que desde então o objeto caiu em descrédito (SEITZ, 1960, p. 24).

Algo importante de destacarmos: em suas cartas, Monet revela uma angústia e continua tortura (SEITZ, 1960, p. 8) por buscar imergir na percepção das possibilidades pictóricas da ambiência, do clima e da atmosfera. Em sua vida, ele progressivamente se isolou e se refugiou no meio rural para escapar dessa angústia, para processar mais isoladamente essa tortura que o am-

biente urbano mais intensamente contaminava.

A pintura de Monet se fazia através de muitos toques pequenos de cor correspondendo às sensações. Induziam também aos efeitos ópticos (centrais ou retiniais) que criam o *envelope*, uma impressão não de semblantes dos objetos conhecidos, mas de pequenos elementos arbitrários, unidades que vibram e cintilam, dando à superfície da tela um efeito de perpétua interação e jogo (SCHAPIRO, 1976, p. 208).

Daí se pode compreender melhor o que Monet entendia por *impression*. Ao nomear *Impression, soleil levant (1872)*, *impression* é uma explicação para o público. Para Schapiro (1976, p. 22), ele estava dizendo que a imagem não era só de um porto ou de um amanhecer industrial, mas um efeito da cena sobre o olho do artista-observador, a expressão de uma percepção válida, por mais que seja menos descritiva da totalidade. *Impressão*, estudo, esboço, são nomeações de operacionalidade semelhantes para um título, mas de conceitos diferentes. A incompletude de um rascunho ou de um estudo não corresponde à *impression* de Monet, melhor entendida como a natureza vaga e nebulosa apresentada como verdade de seu aspecto momentâneo.

Explorando o sentido do conceito de *impression* para Monet, Manet e outros pintores jovens dos anos 1860 e 1870, Schapiro coloca:

O conceito de impressão compartilhado por Manet e pintores jovens das décadas de 1860 e 1870 tem tanto um sentido estético quanto filosófico e implica uma moral e ponto de vista social. A palavra “impressão” pertencia ao vocabulário da ciência bem como do discurso cotidiano, e as ideias conflitantes e obscuras sobre impressão no primeiro aparecem também no segundo. Além do conceito de impressão como uma experiência onde o tom é dado pela sensação da qualidade de um objeto ou de uma cena, estava também o significado, em um nível quase fisiológico, que também era comunicado pela sensação,

um termo geralmente intercambiável com a impressão como um efeito dos sentidos. (SCHAPIRO, 1976, p. 23; trad. livre)

As pinturas impressionistas, por essas características, eram criticadas tanto por ser demasiado científicas (com os críticos afirmando que elas não eram arte verdadeira), quanto por serem não tão atualizadas com o que havia de mais novo no progresso da ciência e sua representação, principalmente no que concerne à óptica.

Schapiro (1976, p. 206) aponta como naquele período a ciência demandava razão estrita, conforme era a fonte de avanços técnicos que deviam apoiar uma atitude otimista em relação ao progresso da sociedade, enquanto os artistas costumavam valorizar mais o sentimento e a individualidade, sendo mais críticos à ciência e ao progresso. Arte e ciência, na mente de artistas como Stephane Mallarmé, são “faculdades inimigas”, cada uma se voltando para um domínio que exclui a outra:

Comum tanto ao artista e ao cientista estava a ideia de que representar o mundo da observação adequadamente é construir um outro tipo de modelo, um artifício a partir do qual o familiar pode emergir como um qualitativo do todo. Os artistas eram nesse sentido imaginativos, construindo sensibilidades, mas o seu micromundo se realizava não pelo cálculo, mas espontaneamente, ao se notar suas sensações de cor e as ajustar uma em relação com as outras para formar uma harmonia de tons. Pode-se ver como desde esse ponto de vista puderam emergir as artes não representacionais do século XX, onde a criação de tais estruturas apareceu como uma atividade livre do artista sem restrições de qualquer conformidade com o mundo observado (SCHAPIRO, 1976, p. 206; trad. livre).

A referência à Monet em um cabo que transporta informação em feixes de luz em Fortaleza,

bem como o seu atraso por questões do vento, da atmosfera, por questões climáticas, em uma cerimônia de celebração de progresso tecnológico é, concretamente, um curioso fenômeno midiático sobre infraestruturas de fibra óptica para se investigar enquanto artista-pesquisador: um entendimento de si que contradiz a presunção de inimizade entre arte e ciência colocada por Mallarmé. Especialmente no encontro com a enigmática referência de Vilém Flusser, citado repetidamente até o fim do presente tópico

### **Vilém Flusser, impressionismo e o clima contemporâneo**

O que Flusser nos colocou nas suas primeiras quatro citações distribuídas sem contextualização e explicação clara até o momento?

Que os ventos quentes dos oceanos, nosso outro, penetram em nossos corpos para nos falar que o clima não foi conquistado. Nem pelo artista que documenta a chegada de Monet silenciando o som estourado pelo vento, nem pelos altos custos operativos de um cabo que tem o *Google* como coproprietário. Além disso, Flusser nos coloca que reconhecer o outro esvaziado nas forças do clima é agir pelo abandono do ciclo de esvaziamento destrutivo do binômio natureza/cultura:

O vento uiva, nesta noite, em torno da minha casa. Sinto-me abrigado, porque sei que, ao contrário das forças nefastas da cultura, ele não pode entrar casa adentro. E simultaneamente procuro permitir, a despeito disso, que o vento me fale e me penetre sem penetrar-me. É a dialética entre o conhecimento que se fecha ao objetivar, e o reconhecimento que se abre ao permitir ao outro que seja. Situação insustentável, porque mina tanto o conhecimento quanto o reconhecimento. Situação característica do fim de um jogo, ou do início de um jogo novo. Perda do conhecimento da

fé, e da fé no conhecimento. Situação na qual o visível se torna invisível, e o audível inaudível. Situação nossa, a despeito de tanta conversa relativa à “audiovisualidade” (FLUSSER, 2011, p. 200).

As linhas flusserianas chegam como ventania para romper o silêncio d'A *Chegada de Monet*. Flusser deixa claro que eram do Sul os ventos quentes que sopravam tanto nas paisagens germânicas que o inspiraram para a escrita de seu livro *Naturalmente* quanto para as pinturas atmosféricas da França colonialista de Monet. Como o cabo Monet, impedido de chegar em Fortaleza no dia planejado pelo seu consórcio, pode ser percebido diferentemente pela ênfase flusseriana nos silenciados ventos do Atlântico Sul?

Flusser descreve o vento quente do oceano que chacoalha seus muros e janelas nos alpes germânicos para que, ao retornar para o Atlântico Sul, esses ventos possam orientar o *leitor brasileiro* a não se tornar um *transcendente irresponsável* (FLUSSER, 2011, p. 192) na relação com a sua pesquisa, convidando-o humildemente a atentar para um testemunho de aprendizagem que permite entender melhor relações entre arte, ciência, cultura, tecnologia, clima, estética, conhecimento, impressionismo, infraestrutura e como se jogar com isso em uma “atitude científica pós-objetiva”.

Pós-objetiva pois, desdobrando Flusser, o conhecimento objetivo não é um peso morto: ele é objeto de seus meios (FLUSSER, 2011, p. 161). O conhecimento objetivo sobre infraestruturas midiáticas, como cabos de fibra óptica, é objeto de transformação da pesquisa a qual o artigo aqui apresentado faz parte enquanto imagem em movimento e em sua multiplicidade de telas, inclusive a presente tela verbal-textual-acadêmica.

Quando o conhecimento acadêmico ou artístico é afetado pela materialidade climática, não

é possível sustentar binarismos como técnica e natureza em uma superfície planificada para uma esfera de expansão racional qualitativa e espacial quantitativa rumo ao zero da perspectiva linear. Tampouco há como se ignorar que as forças climáticas, a cultura e a tecnologia são um Outro esvaziado pelo progresso histórico e pelo binarismo forma e matéria que constitui uma linha, ou um conjunto de linhas, para transportar os dados de nosso futuro pelos oceanos rumo ao ainda celebrado progresso.

Quando Flusser expira que os ventos quentes do oceano provocam um retorno epistemológico para algo que pode ser confundido como aristotélico<sup>3</sup>, indo contra a superfície plana onde pisam os pés da razão prática kantiana, é por nos convidar a reconhecer pelo clima uma certa agência das forças da Terra se dando através das sensações e dos sentidos. Tais forças nos convidam a um outro jogo em relação ao progresso tecnológico. “Faz parte daquele contexto de pesquisas (“fenomenológicas”, “comunicológicas”, pouco importa como chamá-las) que podem resultar em uma ciência do futuro” (FLUSSER, 2011, p. 158).

As *narrativas de conexão*, definidas no tópico inicial, precisam escutar o clima. Reconhecer a agência das forças da Terra é se reconhecer atravessado por elas, indo contra a planificação do chão como uma superfície lisa para, após ser observada neutralmente, ser utilizada como infraestrutura na construção de fundações que se sustentem como estruturas eternas do progresso científico ou artístico.

Iniciando um texto sobre ciência para a revista norte-americana *Artforum*, Vilém Flusser

pergunta: qual é a explicação para o cinza das cidades europeias do século XIX: *Carvão? Dinheiro? Matéria impressa?* (FLUSSER, 1988, n.p.). Para Flusser, na relação com o objeto impressionista, o Eu se contrasta com uma realidade de impressões que revela a realidade como ficção (FLUSSER, 1966, n.p.): “Essas impressões revelariam uma revolta contra a destruição da atmosfera?” (FLUSSER, 1988, n.p.).

A percepção da ficção da realidade na sua relação com as forças do clima marca de forma considerável a experiência contemporânea das ciências climáticas. Também marcava os pintores impressionistas, especialmente Monet, como notado por teóricos como Vilém Flusser e Nicholas Mirzoeff, professor de cultura visual da Universidade de Nova Iorque.

Mirzoeff (2014) pensa sobre como podemos visualizar essa mudança de era geológica que testemunhamos através das mudanças climáticas. Tendo crescido em um porto conhecido como ponto de passagem para navios transatlânticos transportando aço em *La Havre*, na Normandia, Mirzoeff crê que Monet mostra como se ia dando conta, no final do século XIX, da transformação da atmosfera que hoje é inegável, apesar dos negacionismos (MIRZOEFF, 2014, p. 221).

Em meados de 2014, a Geologia já organizava o reconhecimento científico cerimonial de uma nova era geológica em seu 35º Congresso Internacional, realizado na África do Sul em 2016. Na ocasião, a comunidade científica da Geologia afirmou que nos últimos 250 anos transitamos a uma velocidade sem precedentes para uma outra era geológica que desfaz binômios clássicos do racionalismo europeu moderno, como natural/artificial. Refletindo sobre as mudanças climáticas se utilizando da mesma escala temporal, Ailton Krenak coloca com metáforas impressionistas:

3 Em Falsa Primavera e na conclusão de *Naturalmente*, Flusser joga com as categorias aristotélicas no sentido de se afirmar como atrevedor delas e não como restrito, aberto a categorias ainda mais antigas do que essas. (FLUSSER, 2011, p. 102)

Quando pensamos na duração disso, ficamos impressionados com a fixação de um pensamento que foi capaz de imprimir no planeta uma alteração tão profunda que nós chegamos agora a admitir que já vivemos no Antropoceno. Considerando que estamos vivendo em uma era marcada pelos desastres humanos no planeta, seria muito didático reconhecermos que as tecnologias têm uma matriz profundamente informada por um pensamento de dominação da Terra em um amplo sentido, como, por exemplo, a ideia que a natureza é um recurso disponível para os humanos incidirem sobre esse lugar criando espelhos seus. Se o estado da Terra hoje nos causa alguma impressão triste, deveríamos reconhecer nesse estado a nossa imagem. A Terra é o espelho do que fizemos (KRENAK, 2019, p. 22)

O plano de fundo da pintura *Impression, Soleil levant* (1872), traz como predominância de figura o maquinário industrial repleto de guindastes na direita, com seus subprodutos. A fumaça de carvão sai das chaminés claramente no meio da pintura, gerando um senso de impressão que determinou o nome do movimento. A dimensão estética do nosso clima contemporâneo é, notavelmente, como o conceito de *envelope* do impressionismo, que tomou na história do século XX outras formas e nomes, as vezes como um *complexo de antiestética* (MIRZOEFF, 2014, p. 212-213), nunca ausente da razão esclarecida.

Esse *envelope* aqui se pode entender como, seguindo Mirzoeff, uma interface que não é contida em si mesma nem é singular: ela se move de modo não linear e em rede, como padrões de interação humana, não humana, material e social que não são contornadas com facilidade pelas linhas retas que constituem superfícies lisas (MIRZOEFF, 2014, p. 2013).

Mirzoeff destaca a noção de *antiestética*, conforme colocada por Rancière (MIRZOEFF, 2014,

p. 212-213), para se referir ao núcleo central do que é política: um sistema de formas *a priori* determinando o que se apresenta para a experiência e os sentidos, onde é impossível para o corpo se relacionar com a dimensão do que se apresenta: como um clima que não faz sentido.

Contundentes convocações de ações acadêmicas sobre o clima foram feitas para as Ciências Humanas, da parte de pensadores como Chakrabarty (2009). Seu argumento foi enfatizar que a periodização e divisão de categorias pelas academias científicas e artísticas estão, como se entende aqui, com toda a sua frágil infraestrutura exposta pelo clima contemporâneo.

Pensar academicamente e artisticamente no clima contemporâneo desse planeta coberto por cabos submarinos também significa abandonar divisões de tempo e espaço, para Mirzoeff (2014, p. 215), que definem a pesquisa e o mito do artista e intelectual solitário, característico da pesquisa acadêmica moderna, oferecida à divisão de trabalho capitalista na visão medieval do pensador como uma célula individual.

Essas visualizações são ocidentais e implicaram as regiões do mundo no imperialismo e nas plantações escravocratas de monoculturas. Para Krenak, a transformação imperial do mundo em monocultura de ideias e da Terra como mercadoria, informação e impressão é um pensamento continuado de impérios colonizadores como o francês: “monocultura de ideias é o que percebo em todo repertório do pensamento ocidental” (KRENAK, 2019, p. 26). Isso serve para se definir um conceito de *Sul* relacionado às tecnologias ópticas de visualidade e como elas eram entendidas não a partir do seu lugar de concepção, mas do lugar onde elas eram aplicadas como instrumentos coloniais.

O conceito moderno de estética é, em si mesmo, a transformação de um longo discurso sobre o corpo inteiro como sensorio em um

discurso sobre arte (BUCK-MORSS, 1992). Essa transformação foi possível por uma nova configuração do sujeito moderno e imperial através da superioridade do Homem sobre a Natureza (e o Outro que vivia pelado nela). A dominância se fez geográfica, afirmando como fantasia total a igualdade completa de seres humanos em uma vida de hedonismo preguiçoso, como se apontava nas evidências das “viagens para as ilhas do sul” de Kant.

A igualdade, para Kant, é passiva, afeminada e tediosa como modo de vida. No seu ensaio, o presente de então, com as ilhas sendo colonizadas no Sul, era uma consequência do que está postulado na Bíblia sobre a necessidade de desigualdade após a expulsão do Homem do paraíso. Para Susan Buck-Morss, a superioridade masculina requiritava criar a civilização pela prática militar, a qual também era o arquétipo da visualização naquele período. Uma geração depois de Kant, Hegel sintetiza:

Qualquer e toda coisa a arte arranca da existência momentânea, e nesse sentido também conquista a natureza [...] nossa mentalidade imaginária tem em si mesma a personalidade da universalidade [...] mas a obra de arte, é claro, não é só uma ideia universal, mas sua específica materialização. É a tarefa da obra de arte tocar no objeto em sua universalidade (HEGEL, 1998: 1:163 – 64).

A estética do clima contemporâneo, então, emergiu como um suplemento não intencional para a estética imperial universalizante aparentando naturalidade, beleza e moral. Veio à superfície, portanto, “anestetizando” a percepção da atmosfera moderna industrial e, para Mirzoeff, Monet ilustra bem o conceito de anestetização (também usado por Flusser). O ar degradado em Havre parece natural, estético: anestesia-se a visão da experiência do clima. Conforme em *Impression, Soleil levant (1872)* o

clima mostrava seus sinais de uma mudança antropogênica pelo progresso tecnológico, a estetização do fenômeno pelo artista apenas a tornava um meio para que essas mudanças fossem “naturalizadas”, o que quer dizer, esvaziadas pela observação e pela visualização.

A sedução da experiência sensorial é a sedução do imaginário colonizador de conquista da natureza, que transforma a paisagem ameaçadora dos oceanos de cabos submarinos ou de ventos que os atrasam em um objeto humano domesticado e dominado pela contemplação.

Conforme aprendemos como olhar para a obra de arte (Ocidental, Imperial) por meio da estética, deparamo-nos com um paradoxo: a conquista da natureza, tendo sido desestetizada, leva para uma perda da percepção (*aesthesis*), que quer dizer, torna-se anestética. (MIRZOEFF, 2014, p. 120; trad. livre)

A anestética em colapso no clima contemporâneo é a mesma anestética que Flusser invocou para criticar o pensamento científico que se aparta da prática artística ou que resguarda apego à linearidade tradicional da escrita ocidental em livros como *A Escrita* (2010). Ao mesmo tempo, testemunhar o progresso tecnológico por meio da arte corre o risco de ser submeter o artístico ao projeto de esvaziamento do mundo no enquadramento dele como Natureza submetida, que é um projeto de esvaziamento do Outro e de si, de onde só sobrar um chão totalmente transformado em um universo desconhecido de luz e escuridão que existe para além do clima terrestre, o qual afetamos como se não nos afetasse.

## Conclusão

Em 2019, o vento transportou as cinzas da floresta amazônica em chamas para transformar o

dia em noite em São Paulo<sup>4</sup>, em uma situação tão absurda quanto a imaginada por Flusser sobre o hipotético dia em que o paulista viveria uma confusão climática ao ver o sol nascer na hora errada e se pôr poucos minutos depois (FLUSSER, 2011, p. 101). A Praia do Futuro, onde Monet chegou em 2016, recebeu no mesmo ano em sua areia as misteriosas manchas de petróleo cru que bombardearam o Nordeste brasileiro durante meses.

O ponto de vista de Monet sobre a experiência da natureza era um ponto de vista sensível às mudanças antropogênicas e que rompia com o realismo para afirmar na experiência do corpo informado pela ciência óptica a potência da experiência sensual do clima. Independente de Monet, mas por seu meio, suas obras foram envolvidas por forças que, na fricção entre arte, ciência e política, estetizaram as transformações do clima e fizeram de um ideal de Natureza o refúgio à essas transformações, em um jogo de esvaziamento de alteridades que serviram ao poder: seja o poder do império, do Estado moderno ou do mercado financeiro. Os papéis que a arte se propôs a cumprir e os ideais que perseguiu na modernidade nunca foram neutros ou puros, por mais que obcecada pela natureza de si mesma ou do Outro.

Flusser coloca que devemos desconfiar dos métodos, das técnicas, dos exercícios, da fenomenologia e do que afirma poder provocar contato como comunicação imediata com algo, como o Impressionismo (FLUSSER, 2011, P. 124). A contemplação e o contato devem ser uma forma de se posicionar múltiplos pontos de sentido para como a cultura se relaciona com o clima contemporâneo, entendendo que as coisas, como o vento, falam através de categorias a depender da

atenção que as damos (FLUSSER, 2011, p. 97).

Ao se representar um clima com uma atenção sobre a sua superfície, não deve ser satisfatório acreditar que ele não possa falar através de categorias e sim apenas através de dados interpretados pela meteorologia. Os pontos de vista devem ser múltiplos e se deve entender que esses pontos de vista afetam o clima que se percebe. Tampouco se deve esperar do clima que seja como a impressão da *physis* grega aristotélica e, para Flusser, o Brasil é um exemplo que relativiza as divisões características do mundo físico grego, conforme o clima não corresponde às temporadas europeias. Fortaleza, com seus quentes ventos oceânicos, costuma operar o ano inteiro com uma média de 28º celsius, sob uma luz que não corresponde aos ideais da história de representação pictórica europeia.

Ver é um gesto dos olhos com o corpo e as luzes são algo que se vê: elas são provocadas pelos gestos que lhe damos. O vento é algo que se sente, sem precisar escutar: ele nos penetra. Vivemos em dois mundos: um que sente e um que observa. Ao se objetificar algo pelo olho e a razão da perspectiva linear, dirige-se para o fenômeno a ser provocado. Reduzir a vista à percepção de ondas é encobrir o fato de que o olho é como um braço: busca sempre em movimento (FLUSSER, 2011, p. 44).

Como a cerimônia e o testemunho visual oferecido em *A Chegada de Monet*, a realidade também é ficção em relação com a fricção invisibilizada da técnica com a política, a ética e a estética do tecnológico, em um mundo que existe na relação com o vento, com o chão, o mar e o fogo que finalmente dá sua energia na forma de luz, a luz que transporta nossos dados digitais em fibras ópticas saindo da Praia do Futuro.

O Impressionismo de Monet abre uma ponte sensorial no Ocidente entre a esfera de esvaziamento de sentidos da técnica e a esfera de es-

---

4 Em 19 de agosto de 2019, uma série de queimadas na Floresta Amazônica e sua consequente fuligem, em combinação com uma frente fria, escureceram São Paulo.

vaziamento de sentidos do que se entende por natureza. A *impression* como verdade mediada pelo aparato ótico artístico científico entre *big datas* de sensações angustiadas como um gesto de cor. No caso do aparato ótico artístico Monet, estava-se primeiramente interessado em como a luz incide no objeto, depois como ela incide no espaço entre o objeto e depois, ao fim de sua angustiada vida, em como ela incide em si mesma (STOKES, 2011, p. 357). Ainda que manipulamos nossos objetos à luz do conhecimento com nossos meios de afirmação da arte ou do pensamento conceitual, morreremos (especialmente nós artistas) concluindo que o cintilar da luz em si mesma pode ser a angústia profunda de sentir a escuridão de um imenso vazio.

#### Referências

- BUCK-MORSS, Susan. **Aesthetics and Anaesthetics:** Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered. October, no. 62: 3 – 41. 1992
- FLUSSER, Vilém. Da ficção. **O Diário, Ribeirão Preto, SP**, v. 26, 1966.
- \_\_\_\_\_. **Science.** in: ARTFORUM, vol. 27. no. 4. 1988
- \_\_\_\_\_. **A Escrita.** São Paulo: Annablume. 2010.
- \_\_\_\_\_. **Pós-História.** Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo, Duas Cidades. Reedição. São Paulo, Annablume: 1982-2011. Prefácio de Rodrigo Duarte, p. 7-18. 2011.
- HEGEL, G. W. F. **Aesthetics.** Translated by T. M. Knox. 2 vols. New York: Oxford University Press. 1998.
- KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak.** In: ENTRE (org.). 8 Reações para o Depois. 2019
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionism:** reflections and perceptions. New York: Brazillier. 1976
- SEITZ, William C. **Claude Monet:** seasons and moments. Museum of Modern Art. Nova Iorque. 1960.
- MIRZOEFF, Nicholas. **Visualizing the Anthropocene.** Public Culture 26:2. Duke University

Press. 2014.

STAROSIELSKI, Nicole. **The Undersea Network.** Duke University Press. 2015.

STOKES, Patricia D. **Variability, Constraints and Creativity.** Shedding Light on Claude Monet. American Psychologist. Vol. 56. no. 4. 2001.

#### Ruy Cezar Campos Figueiredo

Artista-pesquisador. Mestre em Artes, linha Artes e Processo de Criação: Poéticas Contemporâneas pela Universidade Federal do Ceará - UFC (2018 / com apoio de bolsa da FUNCAP) e Bacharel em Audiovisual e Novas Mídias pela Universidade de Fortaleza - UNIFOR (2015). Doutorando em Comunicação, linha Tecnologias da Comunicação e Cultura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ (com apoio de bolsa CAPES). Atualmente é professor substituto no Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, na subárea Artes Plásticas, Fotografia e Artes do Vídeo.