

farol



Verão de 2023 | ano 19 | N. 29
Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo

farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – Ano 19, Número 29 – Vitória : Centro de Artes / UFES, Verão 2023.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos. 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

farol

Verão 2023, Volume 19, Número 29
Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo

Imagem de capa: *Bilder der Welt und Inscript des Krieges* (1988) de Harun Farocki
Fonte: Harun Farocki GbR

Editores

Aparecido José Cirillo
Angela Grando

Editores de Seção

Júlia Mello
Rodrigo Hipólito
André Arçari
Bruno Zorzal

Capa e Diagramação

Rodrigo Hipólito
André Arçari

Revisão

André Arçari
Bruno Zorzal
Rodrigo Hipólito
Marília Palmeira (Alemão)
Pedro Moreira (Inglês)

Colaboração Técnica

Viviane R. Silva (Estagiária)
Jovani Dala Bernadina
Michele Medina

Editora

PROEX/Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I
Vitória, ES. CEP 29.075-910
revistafarolppga@gmail.com

Reitor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-Reitor

Roney Pignaton da Silva

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Aparecido José Cirillo
Stela Maris Sanmartin

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Angela Grando (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luís Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luísa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)
Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)
Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Univ. de Trieste, Itália)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)
Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)
Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

SUMÁRIO

7 **Apresentação**

ENSAIO

11 **Will There be Condominiums in Data Space?**
Bill Viola

SEÇÃO TEMÁTICA

25 **Cólera das imagens: controle, resistência, guerra**
André Arçari; Bruno Zorzal

36 **Circuitos fechados de televisão: por uma estética do monitoramento e da vigilância**
André Arçari

47 ***Est modus in rebus: o grau, a medida, a justeza***
Lincoln Dias

61 **Olhares de Controle: Notas acerca de um filme sobre penalidades e vigilância nos EUA**
Harun Farocki

71 **Sob a fumaça**
Bruno Zorzal

85 **Movendo espaços com Anna Bella Geiger**
Gabriela De Laurentiis

103 **Fricções Internas & Guerra De Atrito. The Taste of War**
Bernard Kœst

114 **Pensar uma imagem-guerra: testemunho visual e estratégia de resistência em obras de Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera**
Mariana Teixeira Elias

128 **A imagem da bomba**
Lucas Murari

- 144** **Notas sobre Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra**
André Arçari; Tadeu Capistrano

ARTIGOS

- 171** **A educação-rizoma como potência de vida: as tessituras entre a arte, a comunicação e a educação**
Cláudio Renato Zapalá Rabelo
- 185** **A animação digital como dispositivo de captação imagética: A relação subjetiva da animação digital com a experiência audiovisual no documentário animado**
Natacha de Souza; David Ruiz Torres
- 201** ***Hominidae*: a experimentação do espaço urbano através de práticas artísticas contemporâneas**
Yara Paula Martins; Luis Eduardo dos Santos Borda; Beatriz Basile da Silva Rauscher
- 218** **Modernismo no Brasil: apontamentos iniciais para uma revisão do cânone a partir da arte mural**
Patrícia Martins Santos Freitas
- 231** **Sobre a experiência estética nas redes sociais**
Barbara Paiva; Guilherme Wandermurem Martins
- 242** **Desdobramento: como construir pertencimento**
Fabiana Pedroni
- 257** **Fantástico, surreal e monstruoso em Zdzislaw Beksinski**
Rodrigo Hipólito

TRADUÇÃO

- 277** **Haverá Condomínios no Espaço de Dados?**
Bill Viola
- 293** **Normas de publicação**

Apresentação

Seja bem-vindo à edição 29 da Farol com a seção temática organizada e apresentada por André Arçari e Bruno Zorzal. Sob o título “Cólera das imagens: controle, resistência, guerra”, este dossiê desenvolve, no campo que, não sem equívocos, se designa por Contemporaneidade, nove trabalhos que colocam face a face, entre artigos e ensaios textuais e visuais, o domínio aberto pelo tecnológico e o retorno incessante do arcaico, precisamente pelo fato de terem sido instaurados, um e outro, pela irrupção do novo tempo das imagens: este nosso tempo. Com visões aguçadas e diversas, tais trabalhos nos proporcionam uma leitura aprofundada sobre as interconexões entre as obras, tendências emergentes e os desafios enfrentados para pensar a produção e a presença de imagens na fotografia, vídeo e cinema. A partir da produção do cineasta Harun Farocki, adentramos os debates sobre os dispositivos que dirigem as imagens de nosso mundo em constante conflito.

Em diálogo com o dossiê temático, esta edição tem como ensaio de abertura “Will There be Condominiums in Data Space?”, do videoartista Bill Viola. Digamos que a questão de sua pesquisa seja o sentido da vida, no que se poderia chamar a “vida das imagens”. É nesse ponto que Viola perfura camadas sombrias ou luminosas do inconsciente e contagia sua obra, reflete sobre as relações entre o desenvolvimento da memória humana em seus aspectos sociais, psíquicos, religiosos e ritualísticos, bem como pelos modos de armazenamento de dados em dispositivos surgidos a partir da revolução midiática do vídeo. Sua reflexão sobre memória e imagem, além da mescla de referências de diversas épocas, significa trabalhar na encruzilhada, não somente entre o real e o transreal, mas também entre o individual e o coletivo, esgarçando a conexão entre arte e vida.

Em seu livro *Interpretação e superinterpretação*, Umberto Eco (2005) discute alguns critérios a serem considerados sobre as possíveis e inúmeras camadas de interpretação de uma obra (texto) ao afirmar que

Entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete que (para citar Richard Rorty) simplesmente “desbasta o texto até chegar a uma forma que sirva a seu propósito” existe uma terceira possibilidade. Existe a intenção do texto (Eco, 2005, p. 29).

Neste sentido, para o filósofo italiano, a iniciativa desse intérprete (leitor) consistiria em conjecturar acerca das possíveis e múltiplas camadas de

interpretação que uma obra (texto) pode oferecer a partir de seu próprio repertório – “um dispositivo concebido para produzir um leitor-modelo” (Eco, 2005, p. 75). Deve-se ponderar que um “leitor-modelo” estaria disposto a inferir como leitor “crítico” atentando às estratégias utilizadas pelo autor, à forma como o discurso se constitui e à possibilidade de uma segunda leitura contida nas entrelinhas da narrativa.

Na sequência de tudo isso, vem a expectativa de contarmos com um leitor interativo nas diferentes seções propostas pela Farol. De fato, a Revista propõe manter uma seção aberta para artigos de temática livre, o que permite que pesquisadores e acadêmicos compartilhem seus processos, resultados e perspectivas. Nesta edição, continuamos a incentivar a variedade de temas, com sete artigos que trabalham objetos de estudo distintos.

Em “A educação-rizoma como potência de vida: as tessituras entre a arte, a comunicação e a educação”, Cláudio Renato Zapalá Rabelo pensa na pedagogia em redes e considera o nosso cotidiano midiático para apontar uma educação-rizoma. Já em “A animação digital como dispositivo de captação imagética: a relação subjetiva da animação digital com a experiência audiovisual no documentário animado”, Natacha de Souza e David Ruiz Torres nos auxiliam a repensar os conceitos de animação e documentário, com análises de obras que demonstram as transformações pelas quais o campo tem passado nas últimas duas décadas.

Em “Hominidae: a experimentação do espaço urbano através de práticas artísticas contemporâneas”, Yara Paula Martins, Luis Eduardo dos Santos Borda e Beatriz Basile da Silva Rauscher analisam projetos para os quais o ambiente urbano e as vivências que o constroem tornam-se meio e conteúdo para processos poéticos. Sequencialmente, em “Modernismo no Brasil: apontamentos iniciais para uma revisão do cânone a partir da arte mural”, de Patrícia Martins Santos Freitas, compreendemos as relações entre o desenvolvimento da cidade de São Paulo e a construção de um ideário historiográfico sobre os murais da cidade.

“Sobre a experiência estética nas redes sociais”, de Barbara Paiva e Guilherme Wandermurem Martins, nos leva para o terreno da imaterialidade para gerar questionamos sobre as possíveis experiências estéticas surgidas com a popularização das redes sociais. Já em “Desdobramento: como construir pertencimento”, Fabiana Pedroni cruza sentidos de habitar, construir pertencimento e criar memórias para falar sobre o conceito de desdobramento como fundamental para pensar as relações entre pesquisa teórica e pesquisa

poética no campo da arte. Por fim, em “Fantástico, surreal e monstruoso em Zdzislaw Beksinski”, Rodrigo Hipólito volta-se para outras possibilidades interpretativas para obras do período fantástico de um dos mais conhecidos pintores poloneses de fins do século XX.

Agradecemos a André Arçari e Bruno Zorzal pelo desenvolvimento da pesquisa destinada ao dossiê presente neste volume. Agradecemos às autoras e autores que nos enviaram seus artigos e ao conjunto de pareceristas por sua valiosa colaboração, que cuidadosamente assegura a qualidade dos trabalhos publicados. Agradecemos ao Estúdio Bill Viola por conceder os direitos de publicação para o ensaio transcrito ao inglês que, por sua vez, foi sequencialmente traduzido ao português. Agradecemos a Harun Farocki GbR — em especial a Antje Ehmann e demais profissionais responsáveis pela conservação, preservação e difusão do espólio do cineasta Harun Farocki — pela consideração ao material concedido para o desenvolvimento do núcleo do referido dossiê. A saber, o resultado desta parceria pode ser vista tanto na tradução de um de seus ensaios, quanto nas imagens extraídas (*frames*) do portfólio do artista que atravessam distintos documentos de nossa seção temática. Agradecemos também a equipe técnica da revista e demais colaboradores que, atuando com dedicação e parceria, são responsáveis pela revisão, *design* e editoração eletrônica.

Por fim, convidamos o público leitor a conhecer esta e demais edições da Farol, nas quais sempre mantemos o compromisso de abrir espaço para artistas e pesquisadores com liberdade para apresentar distintas metodologias, formas textuais e processos de criação. Assim, entregamos nossa edição de número 29 com expectativas de novas aberturas e a confiança na continuidade.

Editores
Verão de 2023

Referência

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ENSAIO

Will There be Condominiums in Data Space?

Bill Viola

Abstract: *A pioneer in the field of video art, Bill Viola is a seminal artist in understanding the issues related to this medium, both in its historical course and in its current times. Over the years, he sought to link the notions of media as a medium, highlighting that video channels are also channels for transmitting information equivalent to the energetic transductions of shamanic incorporations. In Will There Be Condominiums in Data Space?, initially published in 1982, Viola explores the past and future of issues related to memory, both mental and artificial, seeking to understand its trajectories and future. With his erudite thinking and anachronistic vision, Viola makes references to several authors, such as Ananda K. Coomaraswamy, Thomas Aquinas, Giordano Bruno, Giulio Camilo, Jacobos Publicius, Nikola Tesla, etc. He also shares personal experiences, such as his experience in Tibetan Buddhist monasteries and his interactions with the wise monks of Ladakh who, with a cyclical mentality, develop sophisticated colored sand mandalas. Furthermore, he reports an experience he had on his trip to Japan, in 1981, where he met the itako, blind shamans equipped with mediumistic knowledge, capable of accessing information and data before and beyond this time, communicating with the dead. Viola points out that, during this period, this experience made him review his conceptions about corporations and their devices, including cameras, televisions, and magnetic strip video tapes which, until then, he considered to be far ahead in the development of communication technologies. In short, for the author, technological advances in collective storage in electronic data space — analog at the time and currently digital — have a profound relationship with ancestral knowledge, human memory, thought processes and conceptual structures in the brain.*

Keywords: *image; video; videoart; Bill Viola.*

* First published in *Video 80*, n° 5 (Fall 1982), 36-41. Also published in French. Cf. BELLOUR Raymond; DUGUET, Anne-Marie (Eds.). *Communications*, n° 48 (1988), pp. 61-74.

** The present content of text and figures in this translation is extracted from the book dedicated to the written and visual material from the artist's archive. Cf. VIOLETTE, Robert (Ed.). *Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*. Cambridge: The MIT Press; London: Anthony d'Offay Gallery, 1995, pp. 98-111.

Possibly the most startling thing about our individual existence is that it is continuous. It is an unbroken thread — we have been living this same moment ever since we were conceived. It is memory, and to some extent sleep, that gives us the impression of a life of discrete parts, periods, or sections, of certain times or “highlights.” Hollywood movies and the media, of course, reinforce this perception.

If things are perceived as discrete parts or elements, they can be rearranged. Gaps become most interesting as places of shadow, open to projection. Memory can be regarded as a filter (as are the five senses) — it is a device implanted for our survival. The curse of the mnemonist is the flood of images that are constantly replaying in his brain. He may be able to demonstrate extraordinary feats of recall, but the rest of the banal and the mundane is playing back in there too, endlessly. The result can be lack of sleep, psychosis, and even willful death, driving some to seek professional psychiatric help (and thus become history on the pages of medical journals and books).¹ This reincarnates one of the curses of early video art — “record everything,” the saturation-bombing approach to life which made so many early video shows so boring and impossible to sit through. Life without editing, it seems, is just not that interesting.

1 A.R. Luria, *The Mind of the Mnemonist* (New York: Basic Books, 1968).



Figure 1. Tibetan Buddhist monks from Ladakh making a sand mandala.

It is only very recently that the ability to forget has become a prized skill. In the age of “information overload,” we have reached a critical mass that has accelerated the perfection of recording technologies, an evolution that leads back to ancient times. Artificial memory systems have been around for centuries. The early Greeks had their walks through temple,² and successive cultures have refined and developed so-called “mnemo-technics” — Thomas Aquinas described an elaborate memory scheme of projecting images and ideas on places (fig.2); in 1482 Jacobus Publicius wrote of using the spheres of the universe as a memory system (fig. 2); Giulio Camillo created a “Memory Theater” in Italy in the early 1500s; and Giordano Bruno diagrammed his system of artificial memory in his

2 The Greeks perfected a system of memory that used the mental imprinting of any objects or key points to be remembered onto specific locations along a pathway previously memorized from an actual temple. To recall the points in their proper order, one simply had to take the walk through the temple in one's mind, observing the contents left at each location along the way.

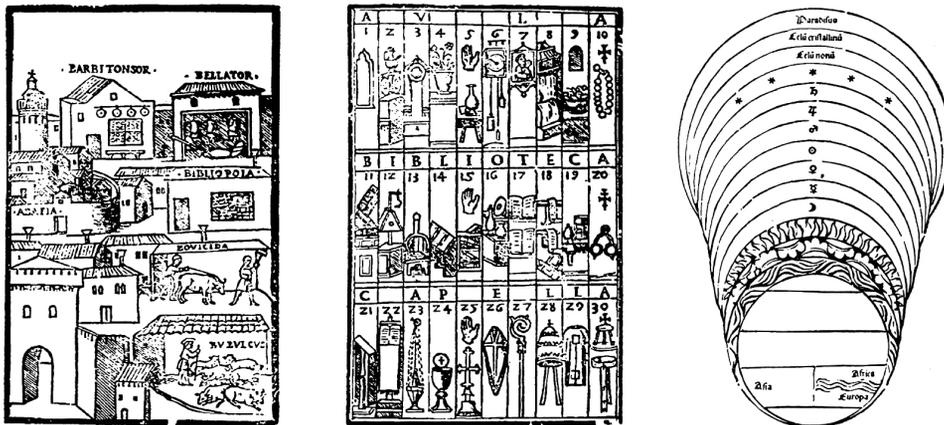


Figure 2. Left and middle: Abbey memory system, and images to be used in the Abbey memory system. From Johannes Rombach, *Congestorium Artificiose Memoriae*, Venice, 1513. Right: The Spheres of the Universe as a Memory System, from Jacobus Publicus, *Oratoriae artis epitome*, 1482.

work *Shadows*, published in 1582. Frances Yates describes this entire remarkable area in her brilliant book *The Art of Memory* (University of Chicago Press, 1966).

When I was in Japan in 1981, I visited a festival of the dead at one of the most sacred places in the country, Osoresan Mountain. There I saw blind female shamen called *itako* calling back the spirits of the dead for inquiring relatives, a centuries-old practice. Until that time I had felt that the large Japanese electronics companies were way ahead in the development of communications technology. After witnessing the *itako*, however, I realized they were way behind. Right in their own backyard were people who, without the aid of wires or hardware of any sort, have been for ages regularly communicating through time and space with ancestors long gone. An interesting place at the temple site (which was perched in the surreal landscape of an extinct volcanic crater) was a special walk for the visiting pilgrims to take along a prescribed trail: The way led from the temple through a volcanic wasteland of rockpiles and smoking fissures to the shores of a crater lake. It was called “the walk through Hell.” The path through the landscape and the points along it all had special significance. The *itako*, to call up the dead, took this “walk through Hell” in their minds, bringing the spirits in along the familiar path, and when they were through, sent them back the same way.

The interesting thing about idea spaces and memory systems is that they presuppose the existence of some sort of place, either real or graphic, which has its own structure and architecture. There is always a whole space, which already exists *in its entirety*, onto which ideas and images can be mapped, using only that portion of the space needed.

In addition to the familiar model of pre-recorded time unfolding along a linear path (as evidenced by many things from our writing system to the thread of magnetic tape playing in a videotape recorder), there is another parallel to be linked with modern technology. “Data space” is a term we hear in connection with computers. Information must be entered into a computer’s memory to create a set of parameters, defining some sort of ground, or field, where future calculations and binary events will occur. In three-dimensional computer graphics, this field exists as an imaginary but real chunk of space, a conceptual geometry, theoretically infinite, within which various forms may be created, manipulated, extended, and destroyed. The graphics display screen becomes that mysterious third point of view looking in on this space (we often call it our “mind’s eye”), which can be moved about and relocated from any angle at will. The catch is that the space must exist in the computer first, so that there is a reference system within which to locate the various coordinates of points and lines called into being by the operator. In our brain, constantly flickering pulses of neuron firings create a steady-state field onto which disturbances and perturbations are registered as percepts and thought forms. This is the notion that something is already “on” before you approach it, like the universe, or like a video camera which always needs to be “video-ing” even if there is only a blank raster (“nothing”) to see. Turn it off, and it’s not video anymore.

When I had my first experience with computer videotape editing in 1976, one demand this new way of working impressed upon me has remained significant. It is the idea of holism. I saw then that my piece was actually finished and in existence *before* it was executed on the VTRs. Digital computers and software technologies are holistic; they think in terms of whole structures. Word-processors allow one to write out, correct, and rearrange the *whole* letter before typing it. Data space is fluid and temporal, hardcopy is for real — an object is born and becomes fixed in time. Chiseling in stone may be the ultimate hard copy.

When I edited a tape with the computer, for the first time in my life I saw that my video piece had a “score;” a structure, a pattern that could be written out on paper. We view video and film in the present tense — we “see” one frame at a time passing before us in this moment. We don’t see what is before it and what is after it — we only see the narrow slit of “now.” Later, when the lights come on, it’s gone. The pattern does exist, of course, but only in our memory. Notation systems have been around since the beginning of history, since what we call history is notation of events in time, i.e., historical “records.” With speech we have graphic writing systems; with music we have the score. They are both symbolic coded systems for the recording and later playback of information events in time. Poetry has always had a level that video or film cannot approach (at least not yet): the existence of the words on paper (how the poem looks, how the words are placed

on the page, the gaps, the spacing, etc.). The whole poem is there before us, and, starting at the top of the page, we can see the end before we actually get there.

Our cultural concept of education and knowledge is based upon the idea of building something up from a ground, from zero, and starting piece by piece to put things together, to construct edifices. It is additive. If we approach this process from the other direction, considering it to be backwards, or subtractive, all sorts of things start to happen.

Scientists always marvel at nature, at how it seems to be some grand code, with a built-in sense of purpose. Discoveries are made which reveal that more and more things are related, connected. Everything appears to be aware of itself and everything else, all fitting into an interlocking whole. We quite literally carve out our own realities. If you want to make a jigsaw puzzle, you must first start with the whole image, and *then* cut it up. The observer, working backwards into the system, has the point of view that he or she is building things up, putting it together piece by piece. The prophet Mohamed has said, "All knowledge is but a single point — it is the ignorant who have multiplied it."

The Whole Is the Sum of Its Parts

A friend of mine is an ethnomusicologist who spent several years studying the gamelan music of Central Java. He was trained in Western music in the States, and spent many years working on his own compositions and performing with other musicians. One of the most frustrating things about his studies in Java, he told me, was trying to work on specific parts of songs with the gamelan musicians. Once they were at a rehearsal, and after running through a piece, he asked them to play only a section from the middle so that he could make sure he got all the notes right. This proved to be an impossible request. After a lot of hemming and hawing, excuses, and several false starts, he realized that the group just could not do it. They insisted on playing the entire piece over again, from beginning to end. In Java, the music was learned by rote, from many years of observation and imitation, not from written notation. The idea of taking a small part out of context, or playing just a few bars, simply did not exist. The music was learned and conceived as a whole in the minds of the musicians.

Giulio Paolini, the contemporary Italian artist, made a little-known but far-reaching videotape in the mid-seventies. It was his first and only tape. Working at an experimental video studio in Florence in the cradle of Western art, he, like many other European artists who visited the art/tapes/22 studio, had his first encounter with video. Instead of simply re-translating into video what he had already been doing before, as most other artists had done, Paolini intuitively

recognized the great power underlying the recording media. He took the slides of all his work, most of the pieces he had ever made, and recorded them one at a time on each frame of video. Playing back this tape, the viewer sees 15 years of Paolini's art, his life's work, go by in less than a minute. Poof! It's gone.

It is slowly becoming dear that structuralism, currently out of fashion in the fashion-conscious, ever shifting spotlight of the art world, must be reconsidered. It is vital. However, this new structuralism is not the same as the often over-intellectualized, didactic, structuralism-for-structuralism's-sake that took center stage in the art scene over a decade ago (most visibly through the work of experimental filmmakers). In retrospect, however, the core ideas being expressed then certainly remain important, and perhaps could only have emerged in the way they did given that particular place and moment in cultural time. Furthermore, the anti-content messages that have been espoused in various fields of art in the twentieth century also continue to merit attention. We have all been made aware that, since the Renaissance, Western eyes have been drawn to the visual, to the surface appearance of the world. "Realism" came to mean how something appeared to the eye alone. Looking at the Gothic art before it, along with Asian and so-called Primitive or Tribal Art, it is dear that something fundamental is missing. However, from our viewpoint today, it is also dear that pure structuralism alone is no answer either.

"Decadent art is simply an art which is no longer felt or energized, but merely denotes, in which there exists no longer any real correspondence between the formal and pictorial elements, its meaning, as it were, negated by the weakness or incongruity of the pictorial element; but it is often ... *far less* conventional than are the primitive or classic stages of the same sequence. True art, pure art, never enters into competition with the unattainable perfection of the world."³

– A.K. Coomaraswamy

Structure, or form, has always been the basis of the original pictorial art of both Europe and the East, but the Middle Ages were the last time when both Europe and Asia met on common artistic ground.

"In Western art, the picture is generally conceived as seen in a frame or through a window, and so brought towards the spectator; but the Oriental image really exists only in our mind and heart and thence is projected or reflected into space."

³ A.K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art* (New York: Dover Publications, 1956). (Reprint of the original Harvard University Press edition, Boston, 1934.)

“The Indian, or Far Eastern icon, carved or painted, is neither a memory image nor an idealization, but a visual symbolism, ideal in the mathematical sense.... Where European art naturally depicts a moment of time, an arrested action, or an effect of light, Oriental art represents a continuous condition. In traditional European terms, we should express this by saying that modern European art endeavors to represent things as they are in themselves, Asiatic and Christian art to represent things more nearly as they are in God, or nearer their source.”

– A.K. Coomaraswamy

The idea of art as a kind of diagram has for the most part not made it down from the Middle Ages into modern European consciousness. The Renaissance was the turning point, and the subsequent history of Western art can be viewed as the progressive distancing of the arts away from the sacred and towards the profane. The original structural aspect of art, and the idea of a “data space” was preserved through the Renaissance, however, in the continued relation between the image and architecture. Painting became an architectural, spatial form, which the viewer experienced by physically walking through it. The older concept of an idea and an image architecture, a memory “place” like the mnemonic temples of the Greeks, is carried through in the great European cathedrals and palaces, as is the relation between memory, spatial movement, and the storage (recording) of ideas.

Something extraordinary is occurring today, in the 1980s, which ties together all these threads. The computer is merging with video. The potential offspring of this marriage is only beginning to be realized. Leaping directly into the farther future for a moment, we can see the seeds of what some have described as the ultimate recording technology: total spatial storage, with the viewer wandering through some three-dimensional, possibly life-sized field of prerecorded or simulated scenes and events evolving in time. At present, the interactive video discs currently on the market have already begun to address some of these possibilities. Making a program for interactive video disc involves the ordering and structuring (i.e., editing) of much more information than will actually be seen by an individual when he or she sits down to play the program. All possible pathways, or branches, that a viewer (“participant” is a better word) may take through the material must already exist at some place on the disc. Entire pre-recorded sections of video may never be encountered by a given observer.

Soon, the way we approach making films and videotapes will drastically change. The notion of a “master” edit and “original” footage will disappear. Editing will become the writing of a software program that will tell the computer how to arrange (i.e., shot order, cuts, dissolves, wipes, etc.) the information on the disc, playing it back in the specified sequence in real time or allowing the

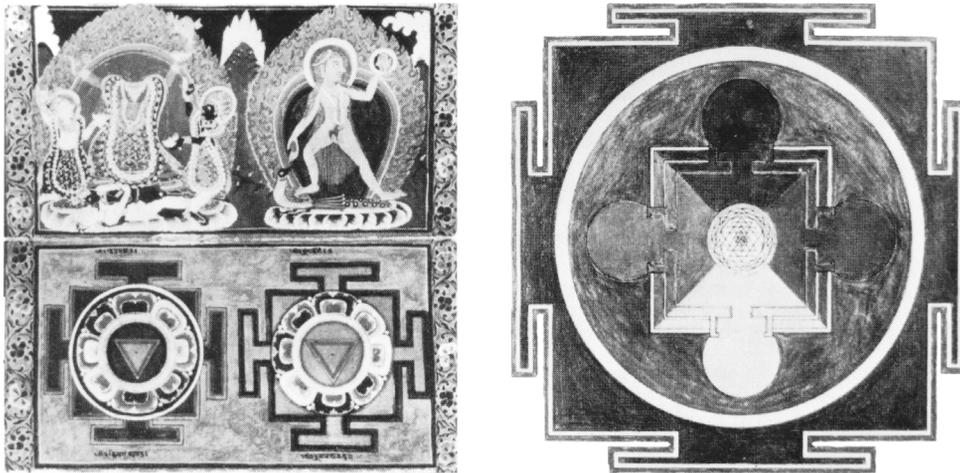


Figure 3. Two deities and yantra diagrams of the same two deities.
From a Napalese Illustrated manuscript, c.1760. Right: Ground plan of a temple.

viewer to intervene. Nothing needs to be physically “cut” or re-recorded at all. Playback speed, the cardinal 30 frames a second, will become intelligently variable and thus malleable, becoming, as in electronic music practice, merely one fundamental frequency among many which can be modulated, shifted up or down, superimposed, or interrupted according to the parameters of electronic wave theory. Different sections can be assigned to play back at specific speeds or reversed; and individual frames can be held still on the screen for predetermined durations. Other sections can be repeated over and over. Different priorities rule how and in what order one lays material down on the “master” (disc). New talents and skills are needed in making programs — this is not editing as we know it. It was Nikola Tesla, the original uncredited inventor of the radio, who called it “transmission of intelligence.” He saw something there that others didn’t. After all these years, video is finally getting “intelligence,” the eye is being reattached to the brain. As with everything else, however, we will find that the limitations emerging lie more with the abilities and imaginations of the producers and users, rather than in the tools themselves.

As in the figure/ground shifts described in Gestalt psychology, we are in the process of a shift away from the temporal, piece-by-piece approach of *constructing* a program (symbolized by the camera and its monocular, narrow, tunnel-of-vision, single point of view), and towards a spatial, total-field approach of *carving out* potentially multiple programs (symbolized by the computer and its holistic software models, data spaces, and infinite points of view). We are proceeding from models of the eye and ear to models of thought processes and conceptual structures in the brain. “Conceptual Art” will take on a new meaning

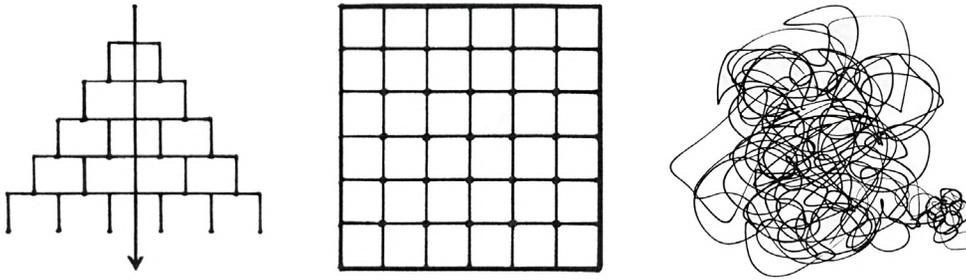


Figure 4. Branching Structure, Matrix Structure, Schizo Structure.

As we take the first steps into data space, we discover that there have been many previous occupants. Artists have been there before. Giulio Camillo's Memory Theater (which he actually constructed in wood, calling it a "constructed body and soul") is one example. Dante's *Divine Comedy* is another. Fascinating relationships between ancient and modern technologies become evident. A simple example can be found in the Indian Tantric doctrine of the three traditional expressions of the deity: the anthropomorphic, or visual, image; the yantra, or geometric "energy" diagram (fig. 3); and the mantra, or sonic representation through chanting and music. It is interesting to note that these are all considered to be equal — simply outward expressions of the same underlying thing. In form, this is not unlike the nature of electronic systems: the same electronic signal can be an image if fed into a video monitor, an energy diagram if fed into an oscilloscope, and a sequence of sounds if fed into an audio system.

Today, there are visual diagrams of data structures already being used to describe the patterns of information on the computer video disc. The most common one is called "branching," a term borrowed from computer science (fig. 4). In this system, the viewer proceeds from top to bottom in time, and may either play the disc uninterrupted (arrow), or stop at predetermined branching points along the way and go off into related material at other areas on the disc for further study (like a form of "visual footnoting") Examples of this system go something like — in a program on the desert, the viewer can stop at a point where plants are mentioned, and branch off to more detailed material on the various flora of the valley floor, etc. Although it is clear how this can enhance our current educational system, freeing students from boring and incompetent teachers so they can proceed at their own pace through information which now contains movement, dynamic action, and sound in addition to written words, artists know that there must be more out there than this. Even though the technology is interactive, this is still the same old linear logic system in a new bottle.

As a start, we can propose new diagrams, such as the "matrix" structure (fig.4). This would be a non-linear array of information. The viewer could enter

at any point, move in any direction, at any speed, pop in and out at any place. All directions are equal. Viewing becomes exploring a territory, traveling through a data space. Of course, it would not be the obviously literal one like the Aspen project.⁴ We are moving into *idea* space here, into the world of thoughts and images as they exist in the brain, not on some city planner's drawing board. With the integration of images and video into the domain of computer logic, we are beginning the task of mapping the conceptual structures of our brain onto the technology. After the first TV camera with VTR gave us an eye connected to a gross form of non-selective memory, we are now at the next evolutionary step — the area of intelligent perception and thought structures, albeit artificial.

Finally, we can envision other diagrams/models emerging as artists go deeper into the psychological and neurological depths in search of expressions for various thought processes and manifestations of consciousness. Eventually, certain forms of neurosis, so long the creative fuel of the tormented artist in the West, may be mapped into the computer disc. We may end up with the “schizo” or “spaghetti” model, in which not only are all directions equal, but all are not equal (fig. 4). Everything is irrelevant and significant at the same time. Viewers may become lost in this structure and never find their way out.

Worlds are waiting to be explored. It is to be hoped that artists will be given their share of access to experiment with this exciting new technology. I recently had a glimpse of some of the possibilities for art when I met a designer who had first encountered computers while working at a large French fashion design firm in New York. There, the graphics artist worked at computer terminals. With a light-pen, he could draw various designs, working with functions of computer memory and data manipulation. Furthermore, his terminal was linked to a large databank of fabric designs and images from around the world and throughout history. After completing a sketch, for example, he could call up a seventeenth-century Japanese kimono design, look at it or superimpose it with his own idea. Then he could call up a turn-of-the-century European dress pattern, combine that with his design or integrate it with the kimono, all the while storing the various stages in memory. When all of this was completed and the final design chosen, he could then tie into other offices in Europe and the Orient right on the same screen. Designers could compare notes, get availability data on his fabric from the mills (i.e., where is the best silk, who has stock, what is the order time, etc.). All phases of his work could occur on the same screen as digital information. He could

4 A landmark interactive laserdisc Project by MIT Media Lab, in the late 1970a, that mapped the city of Aspen, street by street, with moving cameras so that the viewer could take a “ride” through the city, going anywhere at will – one of the first visual-mapping database moving-image projects related to data space ideas and today's virtual reality technology.

travel in space (Europe, the Far East), as well as in time (art history), all in an instant and available either as written text or visual images.

Despite the anti-technology attitudes which still persist (some, it should be added, for very good reasons), the present generation of artists, filmmakers, and video-makers currently in school, and their instructors, who continue to ignore computer and video technology, will in the near future find that they have bypassed *the* primary medium, not only of their own fields, but of the entire culture as well. It is imperative that creative artists have a hand in the developments currently underway. Computer video discs are being marketed as a great new tool in training and education. At this moment, there are creative people experimenting with the technology, ensuring that innovative and unique applications will emerge; but for now, many of the examples return to the boring domain of linear logic in the school classroom. The Aspen city map project is perhaps one of the more interesting examples of new program formats. We are at the beginning, but even so, for the artist, standard educational logic structures are just not that interesting. Artists have been to different parts of the brain, and know quite well that things don't always work like they told you in school.

It is of paramount importance now, as we watch the same education system that brought us through school (and the same communications system that gave us the wonderful world of commercial TV and AM radio) being mapped onto these new technologies, that we go back and take a deeper look at some of the older systems described in these pages. Artists not shackled to the fad and fashion treadmill of the art world, especially the art world of the past few years, will begin to see the new meaning that art history is taking on. As I have begun to outline in this article, the relation between the image and architecture (as in Renaissance art), the structuralism of sacred art (Oriental, Early Christian, and Tribal art, with their mandalas, diagrams, icons, and other symbolic representations, including song, dance, poetry), and artificial memory systems (the first recording technologies from the time of the Greeks through the Middle Ages), are all areas that require further investigation.

As we continue to do our dance with technology, some of us more willingly than others, the importance of turning back towards ourselves, the prime mover of this technology, grows greater than the importance of any LSI circuit. The sacred art of the past has unified form, function, and aesthetics around this single ultimate aim. Today, development of self must precede development of the technology or we will go nowhere — there *will* be condominiums in data space (it has already begun with cable TV). Applications of tools are only reflections of the users — chopsticks may be a simple eating utensil or a weapon, depending on who uses them.

The Porcupine and the Car

Late one night while driving down a narrow mountain highway, I came across a large porcupine crossing the road up ahead. Fortunately, I spotted him in time to bring the car to a stop a short distance from where he was standing. I watched him in the bright headlights, standing motionless, petrified at this “close encounter of the third kind.” Then, after a few silent moments, he started to do a strange thing. Staying in his place, he began to move around in a circle, emitting a raspy hissing sound, with the quills rising up off his body. He didn’t run away. I realized that this dance was actually a move of self-defence. I cut the car headlights to normal beams, but he still continued to move around even more furiously, casting weird shadows on the trees behind. Finally, to avoid giving him a heart attack, and to get home, I cut the lights completely and turned off the engine. I watched him in the dim moonlight as he stopped his dance and moved off the road. Later, while driving off, I realized that he was probably walking proudly away, gloating over how he really gave it to that big blinding noisy thing that rushed toward him out of the night. I’m sure he was filled with confidence, so pleased with himself that he had won, his porcupine world-view grossly inflated as he headed home in the darkness.

Bill Viola

He is a contemporary American video artist whose artistic expression depends on electronic technology, sound and image in new media. His works focus on the ideas behind fundamental human experiences such as birth, death, and aspects of consciousness.

SEÇÃO TEMÁTICA



Figura 1. Harun Farocki - *Nicht lösches Feuer* (1969). Diretor, roteirista, editor: Harun Farocki. Diretor assistente: Helke Sander. Diretor de fotografia: Gerd Conradt. Som: Ulrich Knaut. 16mm, P&B, 1:1,37. Duração: 25 min. Fonte: <https://www.harunfarocki.de/films/1960s/1969/inextinguishable-fire.html>

Cólera das imagens: controle, resistência, guerra

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ)
Bruno Zorzal (PPGA-UFES)

"Elevar seu pensamento até a cólera. Elevar sua cólera até queimar a si mesmo. Para melhor cindir, calmamente, a violência do mundo."

Didi-Huberman, Georges.¹

Introdução

Ensaíar é expor fragmentos. Atravessar imagens e tempos distintos, entrecortando campos de conhecimento. Retomar e reincidir, na ordem da montagem, um conjunto de acasos. Diante disso, tomamos os filmes de Harun Farocki como exemplares direto desse modo de produção. Esse cineasta e artista visual atua no mundo à maneira de Godard, Straub e Huillet, assim como de Brecht, portando-se igualmente como um crítico das imagens e teórico da mídia ao refletir continuamente sobre as implicações políticas, sociais, culturais e éticas que infringem a economia imagética e os mecanismos de operação da vida em sociedade no tempo presente. Como Didi-Huberman nos sublinha em *Remontagens do tempo sofrido*, suas *imagens-montagens* nos apresentam uma *aporia para o pensamento* ao destacar um saber da visualidade que pode ser equiparado ao modo de trabalho dos filósofos. Ou seja, diante das produções farockianas, também somos convocados a refletir sobre o *pensamento da imagem*.

Reconhecemos que uma imagem nunca é única, mas sempre múltipla, e seus significados só se desvelam na cadeia de relações a que faz parte a partir de visões criteriosas. Nas artes das imagens em movimento, podemos citar a multiplicidade dos campos do cinema e do vídeo. Em sua aurora, o cinema analógico, como sabemos, constituía movimento por ilusão, através de uma sucessão de fotogramas encadeados um ao lado do outro, ou acima e abaixo, se olharmos a película de celulóide na vertical, para então sugerir o deslocamento dos corpos e dos elementos constitutivos das cenas. Diante disso, o ver fotográfico

¹ Didi-Huberman, Georges. *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 92.

e fílmico modularam-se numa relação de captação e montagem. Quer seja por captar imagens e posteriormente montá-las em sucessivos planos ou desmontar imagens pré-existentes para posteriormente as remontar com a intenção de dá-las uma nova vitalidade, um novo corpo a pertencer. É Didi-Huberman que ainda nos lembra: para montar, é preciso primeiramente desmontar.

Por sua vez, o vídeo, cuja base é de matriz eletrônica, analógica ou digital, foi uma tecnologia pioneira que, diferente do filme, gravou factualmente o movimento em sua base de registro. A fita de banda magnética de meia polegada tão difundida como elemento matricial das primeiras câmeras *Portapack* da Sony, aparatos portáteis facilitadores dos novos modos de fazer imagem nos anos 1970, tão usadas por artistas experimentais e entusiastas em instâncias caseiras e curiosas, movimentou uma cadeia de pensamento sobre, até então, uma nova mídia que se tornaria um elemento ativador das imagens em movimento em panorama emergente.

No aprendizado do *entre-imagens* que nos ensina Raymond Bellour, o fato de maior importância na economia imagética não estaria na separação entre os meios, na busca por uma *suposta* ontologia, mas em suas *zonas convergências*, como no diálogo entre um conjunto de círculos presentes no *diagrama de Venn-Euler*, onde podemos situar, e.g., a fotografia, o cinema e o vídeo. Já Philippe Dubois menciona que, em se tratando de *tecnologia*, o vídeo estaria entre o cinema que o precede e a imagem infográfica que o sucede; e discorre ainda que, em seu despontar no cenário artístico dos anos de 1970 como uma nova mídia, a teoria buscava delimitar o vídeo portátil a fim de estabelecer uma *identidade única* ou *essência* que o caracterizasse como uma mídia autêntica. Ao passar dos anos, ao longo das décadas de 1980 e 1990, esta *suposta essência identitária* foi se desfazendo e, as pessoas foram deixando de crer.

Situação I: controle

De fato, o vídeo recondicionou o verbo *ver* ao criar imagens cuja base é um fluxo de dados, abrindo-nos caminho para uma inesgotável fonte de material disponível de forma instantânea para uso e manipulação. Nesse sentido, podemos destacar que o dispositivo videográfico foi levado a instâncias de controle e vigilância de um lado, bem como de liberdade e manifestação do outro.

O primeiro texto desse dossiê intitula-se ***Est modus in rebus*** de **Lincoln Dias**. Ao analisar sua série homônima, vemos parte dos trípticos fotográficos captados por uma câmera frente a uma TV em cenas de filmes clássicas onde o rosto contorcido torna-se paisagem. De *Quem tem medo de Virginia Woolf?* a *O Que Terá Acontecido a Baby Jane?*, seu catálogo parece dialogar com uma busca iconográfica da face patética, uma *pathosformel* da cólera, para usarmos o termo empregado por Aby Warburg em sua pesquisa frente a *fórmula de*

páthos. Juntamente com o ensaio de Didi-Huberman e o corpo de obras de Harun Farocki, as imagens do autor nomeiam e norteiam nossa noção colérica de uma *incorporação da revolta*, com suas expressões emocionais que fazem ver a perda de controle à equivalência do grupo escultórico de terracota *Compianto sul Cristo morto*, obra-prima do início do renascimento criada por Niccolò dell'Arca.

Por sua vez, o artigo ***Circuitos fechados de televisão: Por uma estética do monitoramento e da vigilância*** de André Arçari investiga as implicações imagéticas do vocábulo *controle* por esses sistemas de televisão, a partir de seus usos nos anos de 1970 por Bruce Nauman e Peter Weibel, traçando uma relação entre esse *olho que tudo vê* e a lógica prisional benthamiana. Isto porque entendemos que o olho onipresente dos tão atuais circuitos de monitoramento interno funciona como uma grande vista panóptica.

Foucault argumenta, em sua obra *Vigiar e Punir*, que o modelo do *pan-óptico*² de Bentham, em seu conceito idealista de penitenciária, não se limita apenas às prisões, mas se estende também para outras instituições e práticas sociais, funcionando como um símbolo de poder disciplinar e controle sobre os indivíduos. O filósofo francês aponta que isso cria uma sociedade disciplinada, na qual o poder é exercido de maneira sutil e invisível, e critica a ideia de que tal modelo possa promover a liberdade e a igualdade, afirmando que, na realidade, ele produz relações de dominação e submissão ao alimentar um sistema de vigilância e controle social que mantém a ordem e a conformidade, reprimindo qualquer desvio ou resistência.

O ensaio de Harun Farocki, ***Olhares de Controle: Notas acerca de um filme sobre penalidades e vigilância nos EUA***, traduzido diretamente do alemão, dá continuidade às questões sobre a *tríade tecnologia, imagem, prisão*. Publicado originalmente no semanário *Jungle World* N° 36 em 8 de setembro de 1999, o texto traz reflexões acerca de seu filme *Imagens da prisão [Gefängnisbilder]*, lançado meses após a escrita do texto, cujos frames concedidos pelo espólio do artista pela primeira vez acompanham o material escrito.

Situação II: resistência

A partir da repressão e vigilância, podemos ainda refletir sobre nosso trauma do período da Ditadura Civil-Militar. A pesquisadora Maria Angelica Melendi nos recorda, em seu projeto de pesquisa *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos* (2016-Atual), que a longa duração do período de exceção (1964-1985) não só circunscreveu marcas agressivas na

2 A etimologia da palavra *panóptico* deriva da combinação de duas raízes linguísticas. O termo *pan* tem origem no grego antigo, mais especificamente em Πάν (Pan), significando *todo* ou *todos*. Por sua vez, a palavra *óptico* tem suas raízes no grego ὀπτική (optiké), transliterado como *optiké*, e passou para o latim tardio como *optice*.

história de nossa sociedade como também naturalizou definitivamente malezas e procedimentos autoritários. A travessia desse longo e extenso período no Brasil, por um lado, desestimulou propostas de uma arte com caráter crítico-reflexivo que agisse explicitamente sobre o campo do real, promovendo muitas vezes, em parte da produção artística nacional, obras alegóricas, de caráter formal e composição visual harmônica. Todavia, a contrapelo a essa tendência estritamente formal, artistas visuais, músicos, escritores e cineastas desafiaram o regime autoritário e deram voz à resistência.

O ensaio ***Sob a Fumaça***, de **Bruno Zorzal**, reúne um conjunto de palavras arranjadas como um poema em fluxo de consciência, juntamente com uma sequência de imagens refotografadas a partir de telas, onde vemos diferentes volumes de fumaças causadas por bombas de gás em manifestações contra o sistema. Destaca-se, nesse sentido, o espaço público como lugar de negociação.

Assim como a persistência do advérbio *talvez*, que reaparece no texto de Zorzal, e dispostos a defender uma arte crítica e engajada com cunho social e político, os artistas do recente período ditatorial produziram obras que não apenas denunciavam a repressão política, mas também buscavam conscientizar e mobilizar a sociedade. No cruzamento entre estética, cultura e identidade, as especificidades dessas produções de resistência hoje são vistas como parte da história do país, onde muitos artistas utilizaram a fotografia, o cinema e o vídeo como ferramentas de protesto e reflexão social.

Esse período histórico marcou profundamente o campo social, criando situações-limite. Essas situações podem ser fator para exploração da subjetividade em circunstâncias singulares e têm origens das mais diversas, quer sejam físicas, emocionais, éticas, políticas, sociais ou existenciais. No artigo de **Gabriela de Laurentiss**, ***Movendo espaços com Anna Bella Geiger***, as *passagens* da artista carioca são analisadas, em diálogo crítico aos modelos hegemônicos e estanques de feminilidade, por meio dos quais as mulheres são, historicamente, retiradas do imaginário da criação artística.

Assim, poderíamos pensar igualmente no projeto *situações-limite* de Anna Bella Geiger como momentos ou circunstâncias em que nos defrontamos com condições extremas, desafiadoras ou críticas. De fato, nelas somos postos frente a escolhas difíceis, dilemas éticos e morais, exigindo importantes tomadas de decisões.

Já na análise agonística de **Mariana Teixeira** em ***Pensar uma imagem-guerra: Testemunho visual e estratégia de resistência em obras de Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera***, a autora destaca a intrínseca relação entre uma postura de resistência e uma reconfiguração dos modos de interagir com o mundo. Aprofundando-se nas obras dos artistas referenciados em seu título, as formas radicalmente tenazes adotadas por tais criadores são examinadas, destacando o papel crucial da imagem como documento da realidade e veículo

de mensagens. Ao explorar a construção de uma *imagem-guerra* por meio de abordagens artísticas específicas, revela-se não apenas a resiliência dos artistas, mas também a contribuição vital desse imaginário na defesa de posturas comprometidas diante dos conflitos, sublinhando a significativa influência da imagem nas esferas visual, social e política.

Situação III: guerra

O gesto desafiador dos artistas na paisagem histórica põe em questão a formação de que o espaço público democrático não é fixo, mas um lugar de constantes disputas que se dão no confronto. Para Claude Lefort, esse *desaparecimento dos sinais de certeza* dos fundamentos da vida social³ seria uma das insígnias da democracia. Se as manifestações, protestos e levantes erguem um estandarte em defesa dos direitos de um determinado grupo social, os atuais e fragmentados conflitos civis contemporâneos também compõem o *horizonte de eventos* dessa mesma conflituosa paisagem e nos aporta para a *imagem-guerra* — imagens que capturam fenômenos, situações ou cenas relacionadas à guerra, conflitos armados ou outras formas de violência. Essas imagens muitas vezes têm o poder de influenciar, cindir ou tensionar a opinião pública, a fim de provocar discussões e gerar reações emocionais por sua representação gráfica de eventos traumáticos e impactantes.

As imagens da guerra testemunhadas, se assim podemos dizer, pelos noticiários televisivos por **Bernard Koest** em *Fricções Internas & Guerra De Atrito: The Taste of War*, são intercaladas por imagens de seu arquivo. Somando-se a isto, um relato pessoal completa seu depoimento poético de dor, melancolia e protesto. Ao cruzar a história de sua vida com a história de suas produções, ele se pergunta: “Quantos anos se passaram desde que dei uma sepultura efêmera e vazia a esse soldado conhecido que foi meu avô, morto por um obus em 1916 em minha instalação *Pose en Paix*”. Silêncio.

De um lado, as imagens de guerra desempenham um papel importante na documentação histórica e na cobertura jornalística de conflitos em todo o mundo que, de motivações complexas, incluem disputas por recursos naturais, acesso a terras, identidade étnica, religiosa ou poder político. Do outro, essa mesma imageria acaba por dessensibilizar os espectadores que diariamente as consome como qualquer imagem. Koest se pergunta, no início de seu escrito, para onde vão as imagens das “incessantes acumulações de todas as guerras anteriores” que já se tornaram *frias* para os noticiários.

Uma das imagens mais emblemáticas é *A imagem da bomba*, título-tema da

3 Cf. Lefort, Claude. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 279.

investigação de **Lucas Murari**. Pesquisando a produção imagética da bomba atômica, em especial sua primeira detonação, a Experiência Trinity, e pelo estudo da comunicação do experimento pelo governo do país, bem como de sua recepção frente a população, o artigo assume um tom que cruza dados históricos e análises filosóficas de teoria da imagem, sem antes deixar seu ar rarefeito de relatório forense.

Para Paul Virilio, como também argui Murari, os dispositivos utilizados em estratégias de guerra acabaram sendo acoplados às produções de imagens cinematográficas, mostrando-os que a história da guerra é também a história dos aparatos de visualização. Em suma, esses dispositivos podem ser usados para informar ou desinformar o público sobre os horrores da guerra, dar visibilidade ou retirar de cena situações de crise, e, até mesmo influenciar ou derrocar políticas e tomadas de decisões em âmbito local ou global. É por isto que, no campo da arte, a *pensabilidade* acerca dessas imagens suscitam debates complexos por diversas perspectivas como, e.g., ética e representação. Montar, desmontar e remontar imagens e discursos para assim devolver pontos de vista, como faz

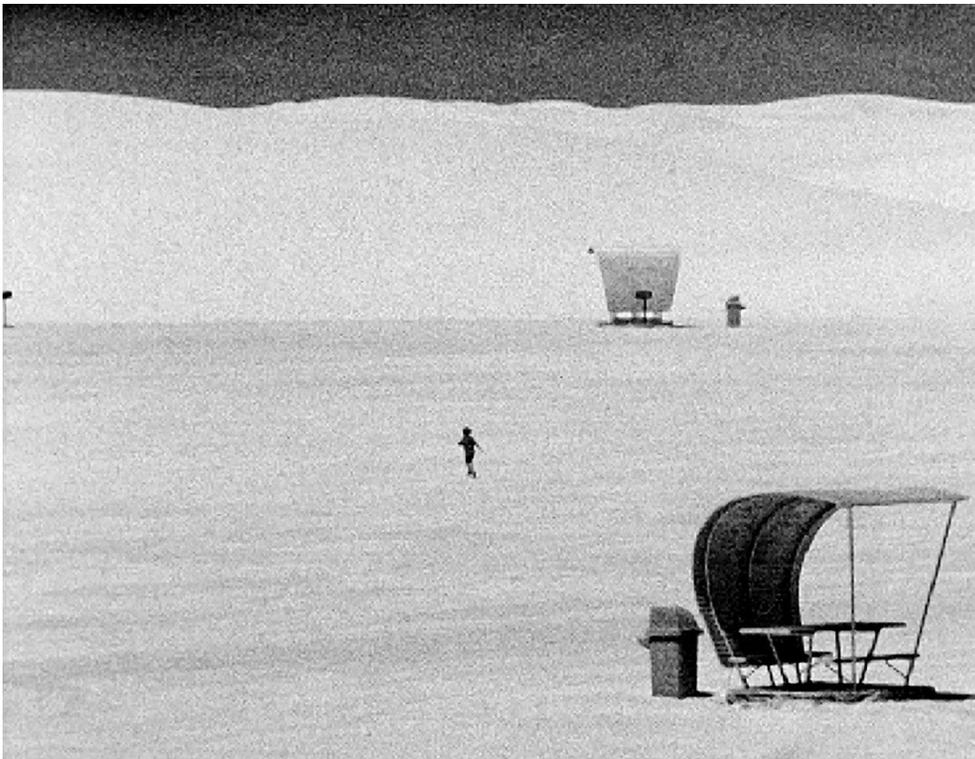


Figura 2. Dominique Gonzalez-Foerster - *Atomic Park* (2003). Super 8 transferido para 35mm, posteriormente transferido para Digital Betacam, 1.66. P&B e colorido. Som: 8min 14secs. Efeitos: Yanis Lerocheureuil Som: Christian Manzutto. Mixagem: Mickael Barre. Produção: Anna Sanders Films/Camera Lucida Production. Edição de 5. Foto: Still do filme

Farocki com suas *imagens-montagens* quando nos oferece uma perspectiva crítica dessas mesmas imagens que, agora restituídas de sentido, pertencem a um novo universo.

Assim, o artigo de Murari nos remonta a uma outra imagem da bomba, ou seus ecos. Referimo-nos ao filme experimental *Atomic Park* de Dominique Gonzalez-Foerster feito White Sands Desert (Deserto de Areia Branca) no Novo México. Equipada com uma câmera em mãos, Gonzalez-Foerster filma certas estruturas arquitetônicas de descanso, localizadas em meio ao deserto, capturando sequencialmente imagens de um carro próximo a uma dessas construções e famílias de turistas desfrutando de lazer no local.

Inicialmente, o filme parece ser ambientado em uma praia; no entanto, a sequência de imagens revela apenas bancos de areia, cuja cor é contrastada intencionalmente pelo preto & branco da película. A desolação de *Atomic Park* evoca um mundo árido, sobreexposto a uma falta de razão e lógica, tornando-se um lugar inabitável. As arquiteturas construídas no deserto reforçam os ideais de uma modernidade fracassada. O cenário joga, assim, com essas questões de um futuro que chegou prematuramente, representando uma cruel subversão dos avanços tecnológicos em direção a um massacre da vida humana.⁴

Por último, pelo meio do apoio de Antje Ehmann e o espólio de Harun Farocki, o presente dossiê conclui-se com **Notas sobre Imagens do mundo e inscrições da guerra** de **André Arçari** e **Tadeu Capistrano**; uma sequência de frames extraída de seu filme homônimo precedida de breves notações elucidativas acerca de seu conteúdo. Adicionalmente, ao posicionar-se à margem de suas próprias produções, o cineasta revela as imagens do mundo sem recorrer a efeitos estilísticos, desvendando estratos de significados que, inegavelmente, instigam uma reflexão mais profunda. O título sugestivo, *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, não apenas insinua a mediação do mundo por meio de imagens, mas também a incorporação da guerra nesse processo, sendo a palavra *inscrições* indicativa de que ambas demandam decodificação.

De maneira imediata, Farocki anuncia, assim, o cerne de seu tema principal; a complexa interconexão entre instrumentos de representação e destruição⁵ ao apresentar certas *imagens operativas*, conceito que cunhou para definir imagens com fins técnicos, sem intenção artística. Imagens de ordenação, medição, regulação, controle e, por excelência, imagens destinadas a fins militares.

4 Para mais informações sobre esta produção, cf. Arçari, André Nascimento. Dominique Gonzalez-Foerster: Chambres, Atomic Park, Desert Park, Empty Park. In: *Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020, pp. 153-164.

5 Cf. Foster, Hal. Vision quest: the cinema of Harun Farocki. In: *Artforum*, v. 43, n. 3, 2004, pp. 156-161.



Figura 3. Éléonore Weber - *Il n'y aura plus de nuit* (2020). Diretora: Éléonore Weber. Montagem: Charlotte Tourrés, Fred Piet, Eléonore Weber. Mixagem: Ivan Gariel. Produtores: Gaëlle Jones, Perspective Films. Narradora: Nathalie Richard. P&B e colorido. Duração: 75 min. Fonte: <https://www.critikat.com/>

Considerações Finais

Portanto, entre dispositivo, resistência e guerra, este dossiê reúne ensaios, escritos teóricos e críticos na interseção entre cinema, arte, filosofia e sociologia, sobre as crises e críticas em relação tanto à imagem quanto ao seu poder de operação como agente de transformação social, além de abrir-se para a análise de seus aparatos tecnológicos de uso e funcionamento. Didi-Huberman sugere que primeiro é preciso *desarmar os olhos* para em seguida “rearmar os olhos para ver, para tentar ver, para reaprender a ver”⁶.

Relembramos, na esteira desse pensamento, do recente filme documental *Não Haverá Mais Noite* (2020) [*Il n'y aura plus de nuit*] da cineasta francesa Éléonore Weber, realizado a partir de um arquivo de vídeos aéreos gravados por pilotos de caça em zonas de conflito para reconhecimento e morte. Pilotos e artilheiros de helicópteros de ataque em zonas de guerra usam câmeras térmicas para observar o movimento no solo e contabilizar baixas. Weber toma o silêncio das imagens para nos apresentar, juntamente com uma narração em *off*, gravações de

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 121.

missões francesas e americanas no Afeganistão, Iraque e Síria. O olho da câmera retoma a conceituação da *imagem-guerra* elaborada por Mariana Teixeira, e aqui, à maneira de Farocki, a mira da arma funde-se à lente da câmera.

Através da colaboração de um grupo de artistas e pesquisadores, buscamos ampliar as problemáticas relacionadas às imagens em movimento, abrangendo tanto uma produção contemporânea quanto diversas tensões históricas. Pontuamos, e.g., tanto questões que surgiram com o advento do vídeo a partir dos anos 1960-70 em face de sua emergência em território internacional, quanto da produção frente ao período ditatorial. Abordamos temas como os dilemas da imagem-guerra, o papel da fumaça como elemento constitutivo dos conflitos, situações-limites, imagens operativas, sistemas de controle, vigilância e punição social, bem como a antropologia da expressão facial colérica.

Dessa maneira, propomos “fabricar, contra os aparelhos de imagens, outros aparelhos para os combaterem pelo simples fato de existirem, funcionarem e transmitirem sentido. Opor ao *poder das imagens* outras imagens que liberam a *potência do olhar...*”⁷. Em suma, acima de tudo, trata-se de: “Elevar seu pensamento à altura de uma cólera”⁸ para ver (*voir*) o que está por trás da imagem e ali se esconde com suposta neutralidade, para saber (*savoir*) o seu possível, a fim de prever (*prevoir*) os seus passos.

Referências

ARÇARI, André Nascimento. Dominique Gonzalez-Foerster: Chambres, Atomic Park, Desert Park, Empty Park. In: *Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020, pp. 153-164.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido. O olho da história, II*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FOSTER, Hal. Vision quest: the cinema of Harun Farocki. In: *Artforum*, v. 43, n. 3, 2004, pp. 156-161.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

LEFORT, Claude. *The Political Forms of Modern Society: Bureaucracy, Democracy, Totalitarianism*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

MELENDI, Maria Angelica. *O que resta da ditadura. Transgressão na arte de América Latina entre dois séculos*. Belo Horizonte: Atual, 2016.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

7 Ibid.

8 Ibid.

André Arçari

É artista visual e pesquisador, doutorando em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA/UFRJ) com bolsa CAPES. Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo.

<http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>

<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

E-mail: andrearcari@outlook.com

Bruno Zorzal

Artista visual e pesquisador, Bruno Zorzal é doutor em Estética, Filosofia e História das Artes Plásticas e Fotografia pela Universidade Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, na França. Faz exposições e publica livros de teoria da fotografia e das imagens no Brasil e na França. Atualmente é pós-doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Espírito Santo, PPGA-UFES, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo, Fapes, e membro da Cooperativa de pesquisa e criação RETiiNA. International.

<http://lattes.cnpq.br/6866476940846211>

<https://orcid.org/0000-0002-0470-4983>

E-mai: brunozorzal@gmail.com

Circuitos fechados de televisão: por uma estética do monitoramento e da vigilância

Closed circuit television: towards an aesthetics of monitoring and surveillance

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ)

Resumo: O ensaio busca analisar, a partir dos primórdios da videoarte em idos de 1970, a constituição das imagens geradas por CCTV - *Closed-Circuit Television* (CFTV-Circuito Fechado de Televisão) como constituintes das obras *Live-Taped Video Corridor* (1970) e *Four Corner Piece* (1971) de Bruce Nauman, bem como na videoinstalação *Observation of observation: indeterminacy* (1973) de Peter Weibel. Busca-se pensar o processo da formação da imagem por esses aparelhos e suas implicações como dispositivos de bloqueio real/virtual da insegurança e do medo, advindos de uma indústria consolidada a qual supomos existir, construídos social e culturalmente. Em diálogo com os artistas, o ensaio retoma um texto de Rosalind Krauss sobre video e narcisismo (1976) e os conceitos de *sociedade disciplinar* de Michel Foucault e *sociedade de controle* de Gilles Deleuze, para pensar nesse aparato gerador de imagens no campo da arte, que se diferencia de sua habitual utilização nos espaços públicos e privados como ferramenta de proteção e segurança.

Palavras-chave: Videoarte; instalação; videoinstalação; CFTV-Circuito Fechado de Televisão.

Abstract: *The essay aims to analyze the constitution of images generated by Closed-Circuit Television (CCTV) as elements of videoart, starting from its beginnings in the 1970s. It examines works such as Live-Taped Video Corridor (1970) and Four Corner Piece (1971) by Bruce Nauman, as well as Observation of observation: indeterminacy (1973) by Peter Weibel. The focus is on understanding the process of image formation by these devices and their implications as real/virtual blocking mechanisms related to insecurity and fear, within the context of a well-established industry we supposed to exist, that is socially and culturally constructed. In dialogue with the artists, the essay draws on the dialogue with a text about video and narcissism (1976) by Rosalind Krauss and the theoretical concepts of disciplinary society by Michel Foucault and control society by Gilles Deleuze, to explore this apparatus that generates images in the art field, which diverges from its conventional use in public and private spaces as a tool for protection and security.*

Keywords: Videoart; installation; videoinstallation; CCTV - Closed-Circuit Television.

I

A produção de arte associada aos meios tecnológicos concebe, desde o final da década de 1960, novas formas de subjetividade que, circunscritas no campo, revisitaram a economia artística. Da produção marcadamente histórica temos um número extenso de artistas até a atualidade que revalidaram a percepção frente à obra de arte, seu fundamento e conseqüentemente seus elementos constitutivos. O caso do vídeo não seria diferente. Quando este modo de fazer se instalou em contexto artístico trouxe a câmera de vídeo portátil e a fita de banda magnética como ferramentas de trabalho. Todavia o movimento na imagem não era algo novo para o público do período, dado que “o cinema pressupunha que os espectadores já estavam familiarizados com imagens em movimento há mais de meio século. Estações de televisão públicas e privadas, faziam programas para o público em toda a Europa, e nos EUA desde os anos 1940 e 1950.” (Martin, 2006, p. 6).

O vídeo recondicionou o verbo ver ao criar imagens cuja base é um fluxo digital de dados, e assim nos abriu caminho para uma inesgotável fonte de material disponível de forma instantânea para uso e manipulação. Em seu ensaio *Video: a estética do narcisismo* (1976), Rosalind Krauss levantou a problemática do *self* diante da câmera ao enfatizar:

Então, estes são os dois aspectos da utilização corrente de medium significativos para a discussão sobre o vídeo: a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal, pois a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. (Krauss, 2008, p. 146)

Em seu texto, Krauss levanta aspectos sobre a presença do *autorretrato* frente a imagem, e propõe-se a esclarecer o fato do *medium* do vídeo ser narcisista. Diante desse contexto é válido lembrarmos que o vocábulo *mídia* vem de *medium*, termo latim que também como *médium* evoca o ser xamânico e mediúnico que, possuindo antenas, é capaz de servir como um *meio*, receptor para um canal que é sintonizado em seu corpo, e, também emissor das mesmas informações recebidas. Na esfera acadêmica, *mediar* é mesmo dar a ver um elo entre o espaço de apresentação e o ser que tomará aquela espacialidade para transmissão de uma determinada informação. Não obstante, o *médium-vídeo* tornar-se-ia um canal para as inúmeras experimentações deflagradas na economia artística a partir da década de sua fundação, 1970, período de igual efervescência que se amalgama ao experimentalismo dominante nas artes em âmbito internacional na dupla década de 1960-1970. Como *medium*, o vídeo não se enquadraria nas definições tradicionais, mas acabaria por oferecer uma plataforma flexível e experimental para os artistas explorarem. Frente a isto, Krauss esclarece:

O discurso cotidiano contém o exemplo da palavra ‘*medium*’ usada em sentido psicológico; o terreno incomum para esse uso bastante freqüente é o mundo da parapsicologia: telepatia, percepção extrasensorial e comunicação com a vida após a morte, pelas quais indivíduos com determinados poderes psíquicos são reconhecidos como médiuns. Acreditando ou não em experiências mediúnicas, compreendemos as referências da linguagem que as descrevem. Sabemos, por exemplo, que se configurou dentro do sentido parapsicológico da palavra *medium* a imagem do receptor (e emissor) humano de comunicações que surgem de fonte invisível. Além disso, o termo contém a noção de que o canal humano existe em relação particular com a mensagem, isto é, a circunstância temporal. (Krauss, 2008, p. 146).

Krauss argumenta que o vídeo, como forma de expressão artística, permite um tipo de envolvimento narcisista único, em que o sujeito é constantemente confrontado com sua própria imagem em tempo real, descrevendo que o vídeo oferece tanto uma oportunidade de autorreflexão e autocontemplação quanto, ao mesmo tempo, desafia as noções tradicionais de representação e percepção visual. *I.e.*, a autora explora a ideia de que o vídeo oferece uma experiência de imersão, na qual o espectador é confrontado com sua própria presença física e sua imagem projetada no tempo e no espaço.

Para ela, essa experiência narcisista pode ser tanto libertadora quanto alienante, permitindo uma exploração intensa do *self*, mas também promovendo uma sensação de isolamento e autoabsorção. Krauss também destaca o papel do vídeo na desconstrução das convenções cinematográficas, desafiando a linearidade narrativa e as estruturas temporais convencionais. Diferentemente do cinema, ela nos lembra que o vídeo, ao permitir a manipulação e a edição em tempo real, cria uma forma de expressão que reflete as características fragmentadas e fragmentárias da psique contemporânea.

Ao abordar a relação entre o vídeo e a cultura de massa, a crítica e teórica também investiga como a mídia eletrônica pode alimentar o narcisismo da sociedade ao oferecer uma plataforma para a autopromoção e a busca pela atenção constante. Em sua síntese, aponta dois importantes aspectos no breve tempo de seu surgimento: “a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal” (Krauss, 2008, p. 146), uma vez que o corpo estava em voga e ainda persistia em aparecer como um certo dado de presença na imagem, porém, não mais constituía sua unidade exclusiva de medida como o faz habitualmente na imagem cinematográfica. Para fundamentação de sua escrita, a autora discorre sobre os trabalhos de Vito Acconci, Richard Serra e Nancy Holt, Bruce Nauman, Lynda Benglis, Joan Jonas e Peter Campus, pontuando dentre os assuntos, o efeito de *feedback* presente em algumas dessas produções, expondo ao público uma imagem contínua e renovada de si mesmo.

II

Atualizando as reflexões de Krauss, acrescentamos a condição de presença em duas peças do grupo de *instalações de corredor* projetadas por Bruce Nauman durante a década de 1970. A primeira, *Live-Taped Video Corridor*, trata-se de uma videoinstalação que utiliza de uma câmera de vídeo e dois monitores de televisão pequenos montados no chão e sobrepostos, ao final de um estreito e longo corredor, de quase 10 metros de comprimento e apenas 50 centímetros de largura, capaz de criar um espaço de interação imersiva. Nela, uma câmera de vídeo é instalada na parte superior da porta de entrada do espaço expositivo, numa altura de 3 metros, antes mesmo da entrada no corredor, o que não revela de imediato ao público sua presença. Na medida em que se aproxima das TVs e se distancia da entrada, você percebe que sua imagem está sendo apresentada em tempo real na parte de cima (presença física) e cria suspeitas sobre a imagem inferior (informação manipulada), que se trata de uma gravação do corredor vazio onde se vê os dois televisores como uma imagem. Essas imagens transmitidas nos monitores de televisão criam um *feedback* visual em tempo real e registro do tempo. Ao entrar no corredor o espectador se vê sendo capturado pela câmera e exibido no monitor à sua frente, enquanto fica confuso sobre a imagem sem sua presença, que juntas são capazes de gerar uma mistura de autoconsciência e estranhamento.

On entering the corridor and approaching the monitors, you quickly come under the area surveyed by the camera. But the closer you get to the monitor, the further you are from the camera, with the result that your image on the monitor becomes increasingly smaller. Another cause of irritation: you see yourself from behind. Moreover, the feeling of alienation induced by walking away from yourself is heightened by your being enclosed in a narrow corridor. Here, rational orientation and emotional insecurity clash with each other. A person thus monitored suddenly slips into the role of someone monitoring their own activities. (Zbikowski, 2002, pp. 64-66).¹

A experiência é de uma interação constante entre o espectador, sua imagem em tempo real e a presença física dos monitores e câmeras. Quando o participante adentra o corredor construído na galeria, emerge a relação entre o observador e o observado, desafiando as noções de objetividade e subjetividade presentes nas representações visuais. Dessa forma, *Live-Taped Video Corridor* trata-se de

1 Trad.: Ao entrar no corredor e se aproximar dos monitores, você se depara rapidamente com a área vigiada pela câmera. Porém, quanto mais perto você estiver do monitor, mais longe estará da câmera, resultando em uma imagem cada vez menor no monitor. Outra causa de irritação: você se vê por trás. Além disso, a sensação de alienação induzida por se afastar de si mesmo é intensificada por você estar fechado em um corredor estreito. Aqui, a orientação racional e a insegurança emocional se chocam. Uma pessoa assim monitorada repentinamente assume o papel de alguém monitorando suas próprias atividades.



Figura 1. Corridor installation (Nicholas Wilder Installation). Bruce Nauman. 1970. Paredes de madeira, tinta à base de água, câmeras de vídeo, scanner, quadro, monitores, gravador de vídeo, reproduzidor de vídeo e fita de vídeo (preto e branco, sem som). Dimensões variáveis. Fonte: Coleção Christian Flick em Hamburger Bahnhof – Alemanha. © 2018 Bruce Nauman/ARS - Nova York.

uma videoinstalação que aborda temas como percepção, vigilância, tecnologia e a relação entre o corpo e a imagem. Ao abrir-se para a presença e a participação ativa do outro frente as imagens, Nauman também convida o público a refletir sobre como o vídeo como *medium* pode *mediar nossa percepção*, experiência do espaço e os limites entre o real e o virtual.

Criada um ano mais tarde, *Four Corner Piece* (1971) consiste na instalação de quatro corredores de aprox. 650 centímetros de cada lado, contendo em seus cantos inferiores um televisor com uma imagem preto e branco e silenciosa, essa por sua vez somada as câmeras presentes em seus lados opostos superiores que apontam para baixo em direção ao monitor de tv. O sistema de vídeo, também montado como um *CCTV - Closed-Circuit Television*², não permite que o público possa se ver simultaneamente na câmera que capta e o televisor que emite. Se a imagem a ser vista é sempre das costas, e se ao olharmos para o aparato que capta damos as costas para nossa imagem, é porque Nauman nos convida a pensar no jogo entre ver e ser visto, o que vemos e o que nos olha, convocando um ponto de encontro entre o fazer videográfico e sua percepção registrada.

² CFTV-Circuito Fechado de Televisão.

Apesar da instalação ser herdeira do minimalismo em sua forma, seu conteúdo de nada se parece, pois, seu foco concentra-se em um *narcisismo revirado*, onde a imagem do indivíduo é desprovida de rosto, e sua persistência concentra-se na performance e comportamento do ser ao caminhar por um sistema contínuo de controle e videovigilância.

III

Esse sistema de vigilância e monitoramento videográfico parece ser mesmo ser herdeiro do Panóptico (1785) idealizado pelo jurista e filósofo britânico Jeremy Bentham, que, sendo um dos últimos iluministas, propunha com seu pensamento a construção de um sistema de filosofia moral. Bentham desenvolveu um modelo arquitetônico de uma prisão projetada de forma a permitir a vigilância constante e invisível dos detentos. Seu projeto ideal consistia em uma torre central de vigilância cercada por celas dispostas em formato circular, contendo em sua parte interna janelas voltadas para a torre central, essa que, por sua vez, se constituía de tal modo em que os vigilantes poderiam observar todos os prisioneiros sem que estes soubessem se estavam sendo observados ou não.

O *Panóptico* foi concebido como um sistema de vigilância eficiente, baseado no princípio do poder disciplinar. Em seu conceito central reside a simples possibilidade de que ser observado a qualquer momento induz os prisioneiros a se comportarem de acordo com as normas estabelecidas, mesmo na ausência de uma vigilância constante. O panóptico de Bentham teve uma influência significativa no campo da arquitetura e na teoria social e política. Michel Foucault o critica em sua obra *Vigiar e Punir*, argumentando que seu modelo não se limita apenas às prisões, mas também se estende para outras instituições e práticas sociais, funcionando como um símbolo de poder disciplinar e de controle sobre os indivíduos.

Uma de suas principais críticas é que ele cria uma relação assimétrica de poder entre os observadores e os observados, pois os indivíduos que estão sendo vigiados nunca sabem quando estão sendo observados, o que leva a um estado constante de alerta e autorregulação. Isso resultaria em uma internalização rigorosa das normas sociais e no autocontrole dos indivíduos, sem a necessidade de uma coerção externa constante.

Outrossim, Foucault argumenta que o panóptico cria uma sociedade disciplinada, na qual o poder é exercido de maneira sutil e invisível e critica a ideia de que tal modelo possa promover a liberdade e a igualdade, afirmando que, na realidade, ele produz relações de dominação e submissão ao alimentar um sistema de vigilância e controle social que mantém a ordem e a conformidade, reprimindo qualquer desvio ou resistência. Em suas palavras: “O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde das técnicas que permitem

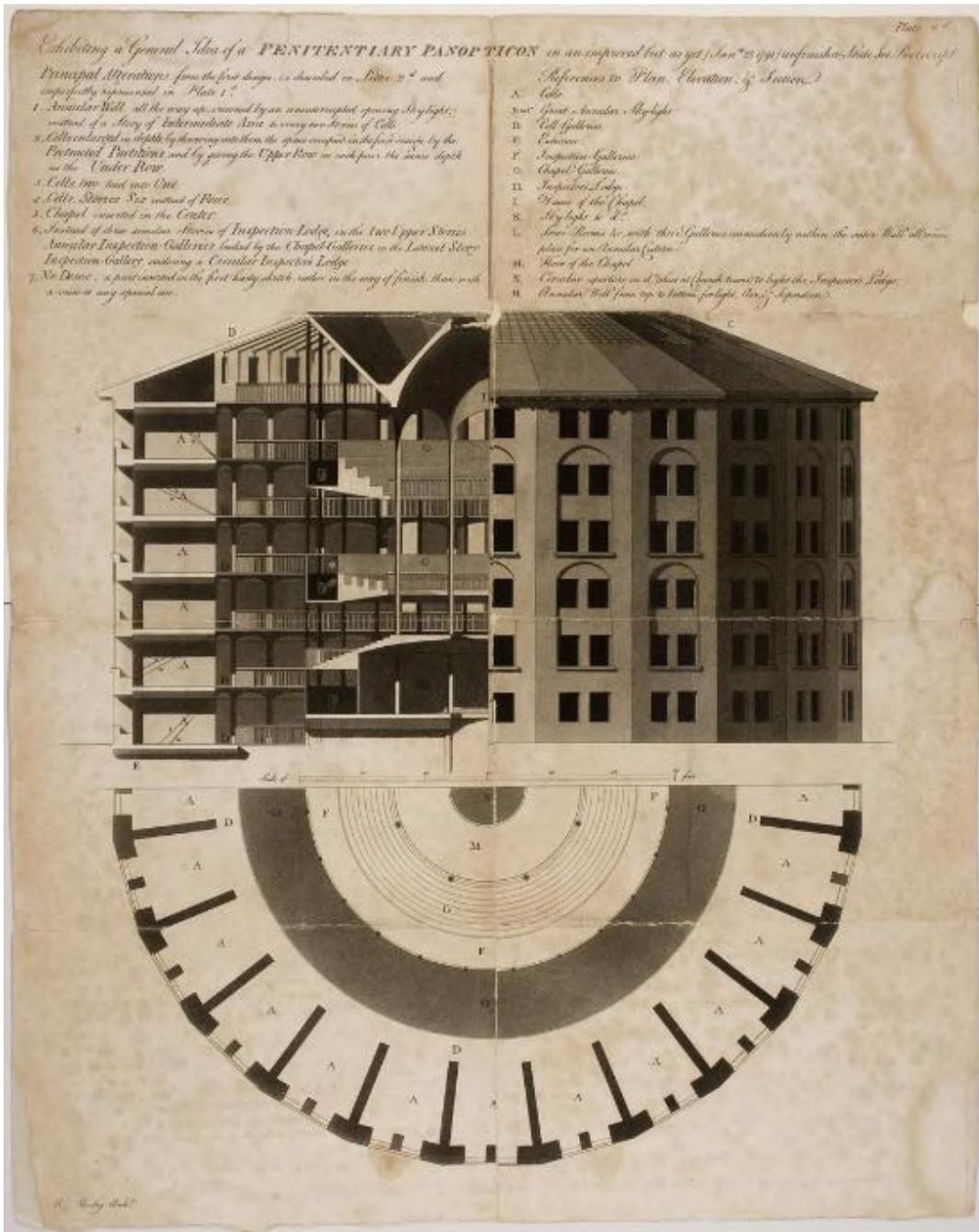


Figura 2. Ideia geral do panóptico penitenciário com vista frontal e planta baixa. Desenho de Willey Reveley depois de Jeremy Bentham. 1971. Lápis, caneta e aquarela. 50 x 40cm. Fonte: Biblioteca da University College London – Reino Unido. Bentham Papers 115/44.

ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam.” (Foucault, 1987, p. 143).

É válido ressaltar que o filósofo francês não se opõe apenas ao panóptico como estrutura física, mas também a lógica e os mecanismos de poder que o sustentam. Ele ainda argumenta que o panóptico transcende as instituições prisionais e permeia várias esferas da sociedade, como escolas, hospitais e locais de trabalho, moldando as relações de poder e produzindo sujeitos dóceis e controlados por seu padrão de vigilância. Em suma, sua crítica reside na capacidade de criar uma sociedade disciplinada, na qual o poder é exercido de forma invisível e os indivíduos são conduzidos a se autorregular e se conformar às normas estabelecidas, perpetuando relações de poder assimétricas e promovendo um controle social que limita a liberdade e a autonomia dos indivíduos no campo social.

A videoinstalação *Beobachtung der Beobachtung: Unbestimmtheit* [Observation of Observation: Uncertainty] (1973) do artista austríaco Peter Weibel parece estender as investigações de Nauman, que despontavam com a propagação do sistema de CFTV quando do surgimento dos aparelhos portáteis de vídeo, enquanto igualmente sua montagem mostra-se, por assim dizer, herdeira crítica de Jeremy Bentham e seu *plano panoptical*. Diferentemente do modelo da torre de observação que tudo (ou nada) vigia, em *Beobachtung der*

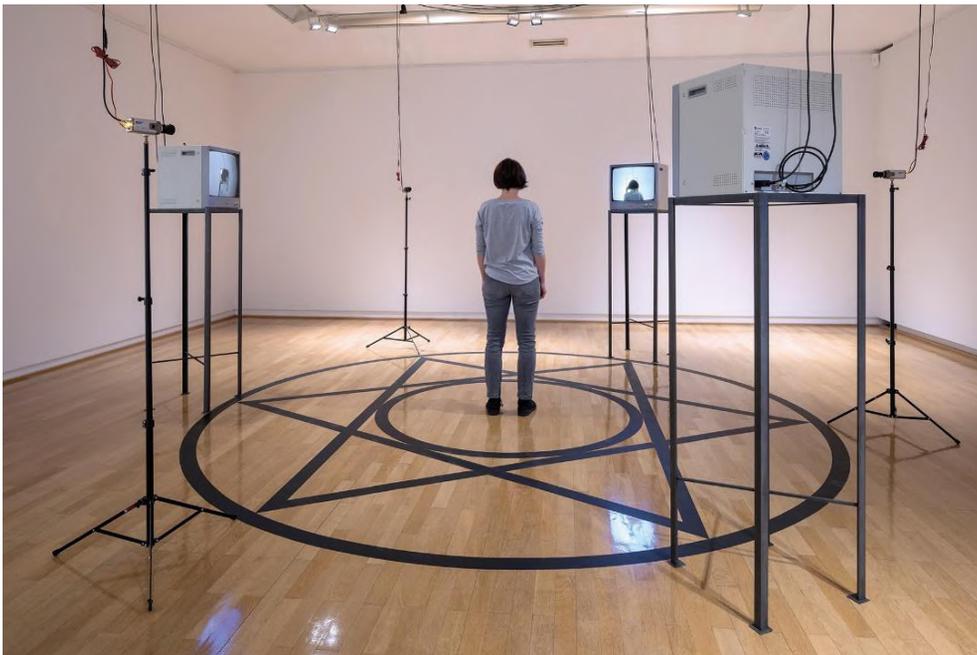


Figura 3. Beobachtung der beobachtung: unbestimmtheit. Peter Weibel. 1973. Instalação com desenho no piso e circuito fechado de TV (CFTV) com 3 câmeras 3 monitores. Dimensões variáveis. Foto: Uwe Moosburger. Arquivo Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg - Alemanha. Fonte: <https://www.kunstforum.net/>

Beobachtung o artista convida o público a se posicionar no centro de um desenho feito no piso composto por dois círculos concêntricos e um hexagrama³. O círculo menor demarcado no chão (campo interno) sugere um espaço de ativação a ser preenchido pelo corpo do público, enquanto o maior está diretamente conectado com a construção geométrica das imagens. Nesse espaço de geometria simétrica e especular são instaladas três câmeras e três monitores de tv nas pontas do hexagrama, que se dispõem na circunferência do círculo de forma alternada e apontadas para seu centro.

Ao posicionar-se no cerne desse circuito fechado, você é ao mesmo tempo filmado e visto, como no trabalho de Nauman, porém apenas por trás. De todos os ângulos que o corpo se posiciona, as imagens são similares, e a cada torção e giro para tentar se ver, você dá as costas para si mesmo. As lentes das câmeras e as visões dos televisores não oferecem ao público um espaço de conforto e segurança, mas contrário, indagam o papel do olho agora não mais como suporte de um ponto de vista ligado a perspectiva, e sim como instrumento crítico de absorção do *self* pelos limites do aparato humano da percepção. Nas palavras de Weibel:

kameras un monitoren sind einander so gegenübergestellt, daß der betrachter sich in den bildschirmen nie von vorne sehen kann, so sehr er sich auch wendet und windet, der beobachter seiner selbst sieht von sich nur differierende teile. er kann nicht sein gesicht sehen. eingeschlossen im raum, ist jeder raumpunkt sein gefängniswärter, die perspektive sein tödliches schicksal." (Weibel, 1982, p. 118).⁴

E o espaço ritualístico, modelo epistemológico de observação global e construção de realidade dessa *beobachtung* aponta um *medium* que não incorpora a antropologia gloriosa da face como símbolo-mor de subjetividade, como no autorretrato, mas, ao contrário, subtrai o narcisismo de *ver a si mesmo* enquanto imagem para levantar aspectos como estranhamento e presença.

IV

A pesquisa de Weibel pode ser conectada ao conceito de *sociedade de controle*,

3 Sabe-se que o hexagrama se trata uma figura geométrica formada pela junção de dois triângulos equiláteros iguais e concêntricos, na qual os lados opostos em relação ao centro são paralelos, e que no decurso da história está presente nos estudos das geometrias sagradas.

4 Trad.: câmeras e monitores são colocados frente a frente de forma que o espectador nunca consiga se ver de frente na tela, por mais que ele gire e gire, o observador só vê partes diferentes de si mesmo. ele não pode ver seu rosto. trancado no espaço, cada ponto no espaço é seu carcereiro, a perspectiva seu destino mortal..

elaborado por Deleuze, que propõe uma diferenciação em relação a conceituação foucaultiana da *sociedade disciplinar*. Segundo o pensamento de Deleuze, a sociedade de controle é caracterizada pela fluidez e dispersão do poder, surgindo com o avanço das tecnologias de informação, comunicação e monitoramento. Isso possibilita um controle mais sutil e abrangente, substituindo os espaços físicos definidos por uma rede que permeia todos os aspectos da vida cotidiana.

Nessa nova forma de sociedade, os indivíduos são monitorados, rastreados e avaliados constantemente através de dispositivos digitais, como câmeras de segurança, cartões de identificação, registros eletrônicos e algoritmos de análise de dados. O poder de controle é exercido de forma descentralizada, por meio de instituições como empresas, governos, redes sociais e plataformas digitais, e a liberdade e a individualidade são ameaçadas, pois os indivíduos são constantemente moldados e condicionados pelo poder dominante velado. A busca pela segurança e eficiência é usada como justificativa para a intensificação do controle, resultando em um ambiente de constante vigilância e conformidade.

Deleuze argumenta que é necessário resistir à lógica da sociedade de controle, buscando formas de liberação e produção de novas subjetividades, ao propor a criação de linhas de fuga e a experimentação de novas formas de existência que não se encaixam nos moldes impostos pela ordem hegemônica. Em resumo, a sociedade de controle é um conceito que descreve a transformação das formas de poder e controle na era digital, destacando a necessidade de resistência e criação de novas possibilidades de vida.

As instalações de arte com circuito fechado de TV podem variar em termos de abordagem e intenção artística, sendo que algumas obras exploram o papel da constante vigia na sociedade, levantando questões sobre a invasão de privacidade, a sensação de ser constantemente observado e os desequilíbrios de poder decorrentes desses sistemas de monitoramento. Ao subverter a lógica convencional desses sistemas, os artistas podem oferecer ao público a oportunidade de controlar as câmeras ou confrontá-los com a impossibilidade desse controle, invertendo assim os papéis pré-estabelecidos. Para Deleuze e seu pensamento sobre controle: “Os confinamentos são *moldes*, distintas moldagens, mas os controles são uma *modulação*, como uma moldagem auto-deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro.” (Deleuze, 1992, p. 221). Ao convidar o público a refletir sobre as implicações éticas, políticas e sociais da vigilância no cotidiano, esses projetos investigam a intersecção entre arte, tecnologia e sociedade, proporcionando uma experiência envolvente e provocativa para os participantes.

As videoinstalações de Nauman e Weibel abordam questões acerca dessa vigilância e controle que, desde os anos 1970 até a atualidade, tiveram uma grande expansão. Suas instalações de circuito fechado de televisão, montadas com câmeras e monitores, em sistema de *feedback*, em espaços projetados para

arquitetar estranhamento, almejam a deflagração de um corpo em desconforto, ativando a psiquê e indagando o *medium* vídeo como elemento de poder, vigilância e controle. De fato, o propósito de seus trabalhos é mesmo colocar os espectadores em uma posição não de observadores senão observados, evocando uma sensação de paranoia e desconforto que pouco aparenta diferir dessa massiva videovigilância atual vivida por civis em espaços públicos e/ou privados.

Referências

- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992..
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. *In: Arte & Ensaios n° 16*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 145-157.
- ZBIKOWSKI, Dörte. Bruce Nauman. *In: LEVIN, Thomas Y.; FROHNE, Ursula; WEIBEL, Peter (Orgs.). CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien; Cambridge: MIT Press, 2002, pp. 64-67.
- MARTIN, Sylvia; GROSENICK, Uta (Orgs). *Video art*. Colônia: Taschen, 2006.
- WEIBEL, Peter. Mediendichtung: Arbeiten in den medien Sprache, Schrift, Papier, Stein, Foto, Ton, Film und Video aus zwanzig Jahren. *In: Protokolle - Zeitschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik n° 2*. Viena; Munique: Verlag Jugend und Volk, 1982.

André Arçari

É artista visual e pesquisador, doutorando em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA/UFRJ) com bolsa CAPES. Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo.

<http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>

<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

E-mail: andrearçari@outlook.com

Est modus in rebus: o grau, a medida, a justeza

Est modus in rebus: degree, measure, fairness

Lincoln Dias (DAV-UFES)

Resumo: O artigo descreve a gênese simultânea de si mesmo e das fotografias que são o seu objeto. Surgidos como exercício poético integrado, fotos e texto formaram-se mutuamente, por meio de agregações e revisões. O texto discute as fotografias e a si mesmo ao modo de uma abordagem fenomenológica, com aceno à possibilidade de uma dimensão política da imagem sem a representação explícita de temas políticos.

Palavras-chave: fotografia; texto; imagem; arte contemporânea.

Abstract: *The article describes the simultaneous genesis of itself and the photographs that are its object. Emerging as an integrated poetic exercise, photos and text were mutually formed, through aggregations and revisions. The text discusses the photographs and itself in the manner of a phenomenological approach, with mention of the possibility of a political dimension of the image without the explicit representation of political themes.*

Keywords: *Photography; text; image; contemporary art.*



Figura 1. *Est modus in rebus 2* [Joan Crawford, em "O que Terá Acontecido a Baby Jane?"]. Fotografias digitais de frames. 2009. Três fotografias em preto e branco da personagem Blanche DuBois, interpretada por Joan Crawford, em três momentos consecutivos.



Figura 2. *Est modus in rebus 3* [Liz Taylor, em "Quem Tem Medo de Virginia Woolf?"]. Fotografias digitais de frames. 2009.
Três fotografias em preto e branco, de Martha, interpretada por Elizabeth Taylor, em três momentos consecutivos.



Figura 3. *Est modus in rebus* 4 [Liz Taylor, em “Quem Tem Medo de Virginia Woolf?”]. Fotografias digitais de frames. 2009.
Três fotografias em preto e branco, de Martha, interpretada por Elizabeth Taylor, em três momentos consecutivos.



Figura 4. *Est modus in rebus* 6 [Bette Davis, em "O Que Terá Acontecido a Baby Jane?"]. fotografias digitais de frames. 2009.
Três fotografias em preto e branco de Baby Jane, interpretada por Bette Davis, em três momentos consecutivos.



Figura 5. *Est modus in rebus* 7 [Anna Lee, em "O que terá acontecido a Baby Jane?"]. Fotografias digitais de frames. 2009. Três fotografias em preto e branco da Vizinha, interpretada por Anna Lee, em três momentos consecutivos.

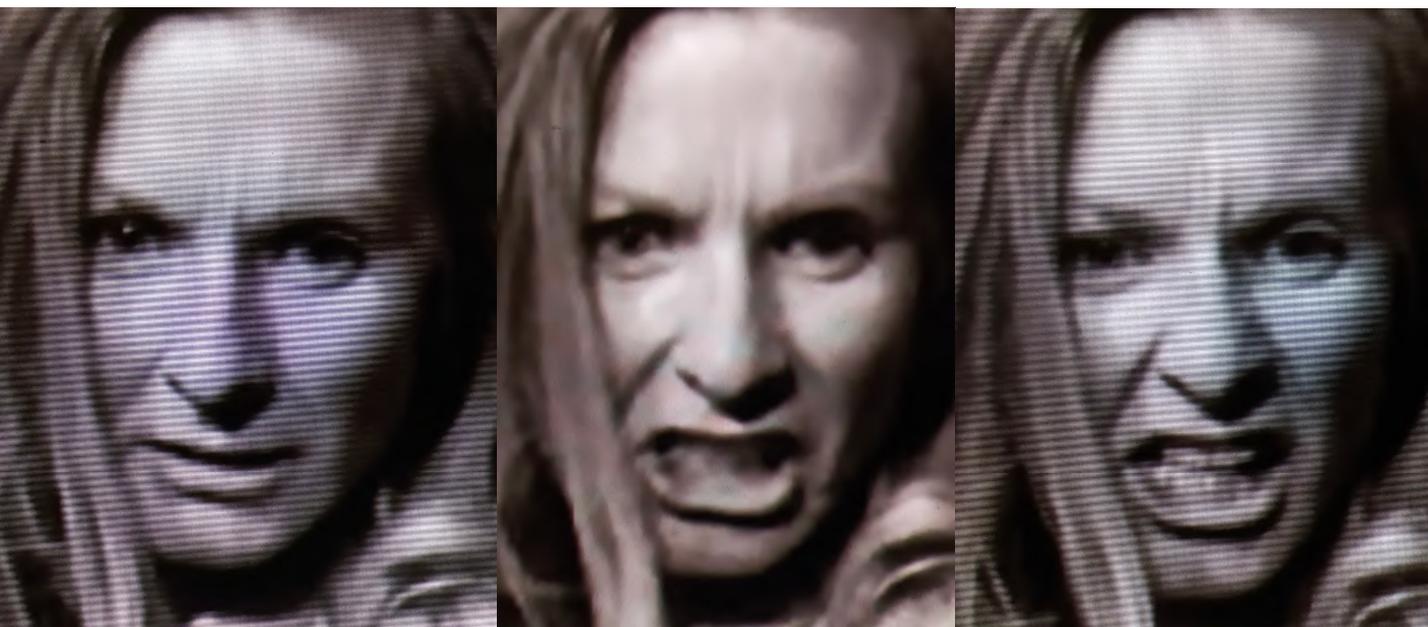


Figura 6. *Est modus in rebus* 9 [Cloris Leachman, em "A Última Sessão de Cinema"]. Fotografias digitais de frames. 2009. Três fotografias em preto e branco de Ruth Popper, interpretada por Cloris Leachman, em três momentos consecutivos.

1

Est modus in rebus é uma série fotográfica produzida em 2009, simultaneamente a este texto que a ela se refere e que agora sofre revisão. As primeiras captações foram feitas com a câmera na mão e mostram detalhes secundários de filmes antigos a partir de *frames* congelados em um monitor de tv. Tentei isolar tais detalhes, com o vago intuito de provocar leituras desviantes dos próprios enredos. Pouco a pouco, o interesse se desviou para o que parece obviamente mais interessante: a presença física dos atores, suas expressões e ações. Tomei nota de alguns raciocínios que me ocorreram na ocasião. Eram tão vagos e esparsos quanto as próprias fotografias. Fiz novas captações para testar tais raciocínios, a elas se seguiram novas anotações e assim por diante. Anotações e sessões de fotos se sucederam num processo cada vez mais embricado, de modo que os dois fazeres, a princípio alternados, depois de algum tempo se tornaram simultâneos. Até então, não havia, com relação às fotos, um projeto artístico de fato, tampouco a expectativa de que as anotações chegassem a compor uma reflexão organizada; as duas iniciativas foram sentidas como integrantes de um mesmo exercício. Revendo, tardiamente, imagens e anotações, esforço-me para fazer uma primeira síntese, a dar formato tanto a uma quanto à outra.

Do ponto de vista do processo, não há entre fotos e notas posições de origem e de derivação. Certamente seria possível especular sobre fotografia, sem fazer fotos ou sem registrar reflexões. Mas o que se deu de fato é que anotações e fotografias só avançaram na direção em que avançaram, graças à presença de uma nutrir a outra. Uma organicidade presidiu o contato de ambas, de modo a excluir lugares de precedência e de prioridade. O exercício contínuo de acúmulo e triagem deu origem a um elenco de imagens com uma certa identidade de conjunto. A agregação sucessiva de notas configurou um corpo de indagações, cujos fios soltos, pouco a pouco, se constituíram em trama.

Ainda do ponto de vista do processo, nem os *frames* congelados, nem os filmes no seu todo originam-se com relação aos recortes fotografados. São certamente suas fontes materiais e compreendem um primeiro contexto de leitura. No entanto, depois de extraídos e peneirados, depois de modificados e reunidos em pequenas séries, não é mais possível lê-los e explicá-los somente por uma remissão aos filmes, como se estes fossem, verdadeiramente, além do lugar de origem da sua matéria, a fonte prioritária do seu sentido.

Os amantes do cinema perceberão facilmente que as imagens advêm de filmes conhecidos, como *O que terá acontecido a Baby Jane*, *Quem tem medo de Virginia Woolf* e *A última sessão de cinema*. Mesmo aqueles que não viram tais filmes, perceberão que elas pertencem a um mesmo universo de referência, no caso, uma certa cultura cinematográfica norte americana, opulenta, dominante e fortemente convencional, que deixou marcas no imaginário das gerações adultas de meados do século XX.

A motivação de base parece derivar de um interesse de cinéfilo: continuar o contato com o filme de que se gostou, mas que se acabou de assistir; o interesse por um estreitamento de relação, que possa estender o ganho de fruição e de prazer. Porém, tanto os estudiosos *sérios* quanto os fãs de carteirinha tendem, nestes casos, a se dirigir ao material disponível em forma de documentários, reportagens, entrevistas, mexericos, análises e críticas. O impulso que me acometeu, no entanto, pedia mais que as gratificações da recepção e da pesquisa no sentido estrito. Era necessário um gesto que incidisse sobre o filme, não para analisá-lo ou para desvelar aspectos supostamente obscuros, para extrair dele algo ainda insuspeito, mas que fosse como uma contrafação. De todo modo, era preciso uma resposta material urgente, movida pelo calor do instante; uma resposta certamente apressada a uma pergunta ainda não formulada.

Não bastaria a revisão do filme ou o abastecimento de material informativo. A relação tinha de ser semelhante àquela que se tem com um brinquedo que ainda desperta interesse, mas que já cumpriu seu programa lúdico. Seria necessário, de algum modo, desconstruir o brinquedo, para reencontrar, em outro patamar de sua ordem estrutural, a mágica que preside seu encanto. Mas não ao modo de uma operação analítica e abstrata e sim por meio de uma intervenção de ordem poética. Aliás, *Barbie*, filme recente de Greta Gerwig, aborda, entre outros temas, o da criança que depois de muito brincar, muda a chave de relação para com o brinquedo e passa a desmontá-lo. No caso das bonecas, cortam-lhes os cabelos, arrancam-lhes os membros, dilaceram-lhes os corpos, numa espécie de busca inconsciente pela renovação de um sentido ou por um ganho de conhecimento. Nos melhores casos, em lugar da mágica, ela encontra a técnica; ou ainda o enorme vazio que, em meio a destroços, denuncia uma jornada mais longa e dolorosa de desconstrução. Para tanto, o brinquedo ainda pode ser útil, mas não ao modo do seu programa convencional. O sentido que pode ser encontrado nesses casos não se reduz às relações entre as partes componentes, que explicariam o seu funcionamento mecânico, mas tampouco se oculta sob a materialidade do brinquedo, simplesmente porque este sentido não é uma entidade preexistente e sim algo a construir.

Este tipo de busca, não por um sentido preexistente, que supostamente se esconde sob um véu hipotético, mas por um sentido que se constrói no próprio atrito da experiência, parece estar na base de muitos procedimentos poéticos. Daí o congelamento de cenas, o recorte de frames e a tentativa de se estabelecer novas relações. É a este tipo de relação com o sentido, de embate e de construção, a que me refiro. Assim, elegi, ampliei, isolei e recortei frames para encontrar neles possíveis brechas. Mas, claro, a trama daqueles filmes é rigorosamente urdida. E ela resistiu.

2

Os procedimentos de captura e recorte se tornaram mais formalizados e precisos, na medida em que certas expectativas de resultado se esboçavam. A câmera ganhou um pequeno tripé. O acúmulo de imagens exigiu uma logística de armazenamento que mantivesse a memória das decisões tomadas, de modo que o processo pudesse ser revisto retrospectivamente e os seus passos refeitos. Ao mesmo tempo, os critérios de triagem e classificação precisaram ser compatíveis com aquelas expectativas. Evitei descartar sobras. Estas foram guardadas em arquivos a parte, segundo o tipo de excentricidade que apresentavam, de modo a continuar disponíveis, porém afastadas dos olhos.

Em comum, todas as captações são recortes de imagens paralisadas, que nas suas condições normais de movimento, se diluem no fluxo dos filmes. Tomadas isoladamente, podem ser vistas como aspectos, que remetem aos próprios filmes e que os representam em seu todo. As primeiras mostram fragmentos de interiores onde se passam as ações. Incluem mobiliário, adereços e partes dos corpos dos atores, sem os rostos. Pensei em verificar até que ponto e de que modo estes dados secundários estariam comprometidos com o fluxo das narrativas. Percebi que esta adesão é absoluta. A cenografia saturada em *Baby Jane* e *Virginia Woolf* em nada distrai o espectador da linearidade da narrativa; pelo contrário, ela o mantém sob o clima emocional adequado. As passagens rápidas da câmera pelos espaços, sem enfatizar objetos e adereços, acabam por configurar ambientes facilmente assimiláveis pelo espectador como sinalizadores dos dramas exasperantes vividos pelas personagens. Assim, as sombras escuras nas paredes em *Baby Jane* reverberam o caráter macabro das situações ali vividas. Os interiores domésticos descuidados, com luz difusa, em *Virginia Woolf*, sinalizam uma vida mais ordinária e menos honrosa do que a personagem de Elizabeth Taylor esperava que o marido pudesse oferecer-lhe. Comparativamente, o vazio dos espaços em *A Última Sessão de Cinema* é um sinal, sempre presente, do abandono espiritual de uma existência interiorana, onde o que resta é a assimilação desordenada das ilusões da vida nos grandes centros, que lhe chegam sempre tarde e desfiguradas.

Reajustadas as expectativas, em algumas fotografias, focalizei primeiro um ator e algo do ambiente, isolando-o dos outros atores com quem contracenava. Os resultados renderam novas percepções, mas não se mostraram capazes de vencer a forte articulação de cenografia, iluminação e enredo. Depois, interessei-me somente pelas expressões faciais, reflexos dos dramas narrados, mas que, se isoladas, podiam ser tomadas como acontecimentos relativamente autônomos.

Atrizes como Bette Davis, Cloris Leachman, Elizabeth Taylor e Joan Crawford – apresentadas aqui em rigorosa ordem alfabética – parecem ter pleno domínio da expressão facial e da importância deste domínio para a economia dramática das narrativas. Todos os sinais enviados por suas carantonhas estavam plenamente

em acordo com o tipo de efeito exigido pelos respectivos papéis. O exame das cenas, *frame por frame*, permitiu ver que em todos os instantes sucessivos de um estupor, a comunicação de emoções complexas por meio da expressividade facial é absolutamente eficaz, sem nenhum movimento muscular que traia o efeito fundamental para a arquitetura narrativa.

Abro aqui um parêntesis, para um comentário sobre o trabalho de Célia Ribeiro, desenhista capixaba em atividade. Em uma de suas séries, a artista partiu de suas captações domésticas em vídeo que registram encontros de amigos. Revendo tais registros em câmera lentíssima, ela escolheu certos *frames* a partir dos quais fez a lápis grandes retratos de grupo. Na ocasião, chamou-lhe a atenção o fato de que, em muitas das cenas congeladas, as expressões faciais não aderiam ao sentimento vigente no instante vivido. Poderia ser por falta de consciência corporal, por pouco de domínio de linguagem ou ainda por desconexão entre sentimento e expressão. De todo modo, são frequentes e familiares os casos de fotografias domésticas que mostram caretas onde se espera ver sorrisos. Faço essa digressão para enfatizar o domínio extraordinário de interpretação que as atrizes citadas mostram em cada instante de suas contrações musculares. Tal domínio parece ter a sua contraparte no rigor com que os aspectos cenográficos a que me referi acima se encontram amarrados em nome da eficácia dos efeitos dramáticos, de modo a revelar, inclusive, uma forte armadura contra eventuais intrusões fotográficas.

Após decidir pelas expressões faciais, acumulei uma quantidade grande de imagens. Para cada cena elegida, fiz muitas captações de uma mesma expressão facial em sucessivos instantes. Àquela altura, o exercício ganhara um certo peso e exigia mais atenção. Foi necessário a escolha cuidadosa de cenas a fotografar e a triagem do material fotografado, bem como a definição dos devidos critérios, sem os quais, a continuidade da captação não passaria de um acúmulo obsessivo. Restava ainda decidir o que fazer com as imagens. Havia, inclusive, a necessidade de decidir entre uma, algumas, muitas ou todas.

Sem nenhuma clareza sobre tal decisão, publiquei, naquele mesmo ano de 2009, algumas das fotografias no Facebook. Observei que a plataforma admitia a justaposição de três imagens de igual tamanho em um mesmo alinhamento. Adotei, então, como padrão, a publicação periódica de grupos de três fotografias, quando pude, pela primeira vez, vê-las com algum distanciamento. Tal escolha, induzida por uma possibilidade encontrada em circunstâncias acidentais, foi decisiva no desenvolvimento do trabalho. A sequência com três esgares consecutivos de Joan Crawford foi a que primeiro revelou uma certa coerência de conjunto, que não dependia do contexto do filme de origem. Tal coerência não se observa em nenhuma das imagens até então captadas se tomada isoladamente. Assim, o formato da plataforma acabou por estabelecer o ordenamento das imagens em séries de três, de modo a conterem três instantes sucessivos de

um mesmo espasmo emotivo. Desde então, fiz com vagar outras sequências de imagens, seguidas por registros escritos, cujos conteúdos se encontram reelaborados neste texto. Isolei as expressões faciais dos dados do entorno e da evidência dos dramas, de modo a remarcar micronarrativas constituídas pelos complexos movimentos musculares que fazem a transformação das expressões ao longo das três imagens.

No momento em que revejo esses apontamentos em retrospectiva e procuro dar a eles um formato unificado, reviso também, de modo a poder compará-las, as séries já feitas, com o intuito de encontrar as que melhor apresentem esse sentido de coerência, ao mesmo tempo em que me esforço para descrevê-lo. É nesse sentido que digo que texto e série fotográfica são feitos na mesma clave, ainda que sejam produções tidas como estatutariamente distintas.

Quando exibidas de modo independente das narrativas cinematográficas e fora do contexto da sala de cinema, as tríades passam a ser vistas por um observador que não teve a sua recepção preparada pela narrativa do filme e pela liturgia da sala de cinema. Por isso, ele não estará emotivamente envolvido, nem será induzido, pela ambiência da sala escura, a se entender como um observador invisível. A experiência do filme conta com a disposição intimista concedida pela sala escura. Nas séries de três fotografias, este dispositivo foi retirado e restou, para a cena dramática, a condição de uma intimidade exposta.

A estranheza do resultado se percebe na diferença entre olhar os frames congelados na tela do monitor e ver as fotos propriamente ditas, isoladas do filme de onde foram extraídas e associadas em grupos de três. Os *closes* sugerem uma proximidade excessiva com a personagem do filme, mas sem o pressuposto de uma relação de intimidade. No próprio filme, esta proximidade não é tão grande, pois nele os planos são mais abertos, com a presença de ambientes com muitos adereços. Em compensação, a sala de cinema induz o expectador a sentir que vive uma experiência de proximidade com o que se passa na tela, como alguém que vê algo na segurança do anonimato e protegido pelo escuro da sala. Tais salas proporcionam a experiência de estar sozinho em grupo. O cinema formaliza e autoriza uma espécie de voyeurismo formalizado. As cenas em *close-up* são as que intensificam a impressão de um universo íntimo. *Repulsa ao Sexo*, de Roman Polanski, e boa parte da filmografia de Ingmar Bergman exemplificam bem este ponto. Retiradas da sala escura, reenquadradas em *big close-up* e reorganizadas em grupos de três, as imagens parecem exibir uma intimidade fora de lugar, quase como uma dissecação, certamente uma violação.

Assim, as captações não são imagens originárias nem se reduzem a citações. Não são alusões feitas dentro de certas obras em referência a outras. Não manifestam, tampouco, um interesse específico pelo cinema. São, certamente, imagens de imagens, excertos de configurações já formalizadas e com amplo trânsito dentro de um certo imaginário social. O que parece mais relevante nestes

trabalhos é o fato de que o próprio procedimento fotográfico, ao modo de uma mineração, funciona como um sistema que permite, não somente *replicar*, mas, sobretudo, *retirar* a imagem de um contexto, para realocá-la ou, como é o caso, para deixá-la sem lugar, um pouco à deriva, o que modifica significativamente as condições e efeitos de recepção. A rigor, isso parece se dar desde sempre com a fotografia, qualquer que seja ela, incluso as mais triviais, com função documental e memorial. Enfim, a replicação fotográfica parece ser somente uma pré-condição para uma outra operação, menos percebida, que consiste em gerar uma imagem que, uma vez capturada — e aqui o termo captura adquire o seu sentido forte — pode ser revista nos mais diversos contextos e condições de recepção, o que será decisivo na sua leitura.

3

A entrada da fotografia no mundo da arte foi marcada pela investigação formal, que ao longo de seu desenvolvimento, resultou na definição e depuração de perfis autorais e de um cânone da forma fotográfica, cuja construção, ao longo de mais ou menos um século e meio, foi estatutariamente estabelecida a partir de um número relativamente reduzido de fotógrafos que desbravaram com originalidade as possibilidades do meio. No contexto da arte contemporânea, em um ambiente de uso vernacular e vulgarizado da fotografia, com os impactos e impasses dos usos públicos e privados da fotografia, com muitos casos de atravessamento destas fronteiras, a fotografia tem motivado os artistas pelas suas dinâmicas de disseminação, pelos efeitos na recepção e pelas possibilidades de ficção, farsa e falsificação.

A imaginação, antes de ser uma potência criativa, é o lugar onde retumba o assombro causado pelo mundo da experiência. Assombro que tende a arrefecer, conforme perdemos a inocência com que recebemos esse mundo nos primeiros anos de vida. A imaginação passa a ser o lugar onde são elaboradas e articuladas tais impressões, que doravante se tornam imagens das coisas experimentadas e os filtros pelos quais a experiência de mundo passa a ser vivida. É por isso que muitas imagens correspondem tão bem a certas expectativas. É por isso que certas imagens parecem aderir tão bem a significados que, com frequência, são apreendidos como naturalmente seus. É por isso que, enfim, imaginários em comum são tão politicamente importantes e perigosos. É forçoso reconhecer que o imaginário, individual ou coletivo, sem deixar de ter potência, acaba por ser também, sem ser sentido como tal, uma espécie de prisão.

O título da série me ocorreu na altura em que foi possível estabelecer uma relação entre os arroubos de personagens que vivem transbordamentos de emoção e o testemunho de tais arroubos por sujeitos que os observam a partir de um lugar exterior, indefinido e desapaixonado. Parece haver uma violação da

intimidade, um casuísmo no olhar e, principalmente uma ausência perturbadora de contexto. Parece faltar também uma localização adequada do observador e, sobretudo, o filtro certo de leitura.

Est modus in rebus é uma expressão extraída de uma das *Sátiras*, de Horácio, em que ele adverte contra os excessos e recomenda a moderação: “Há uma medida para as coisas — isto é: em tudo deve-se atender aos justos limites” (Horácio, 2011, p. 19). É usada em tom de advertência, quando se quer sugerir que alguma coisa está fora da medida. A fórmula me interessou como título especificamente devido ao seu uso frequente no mundo jurídico, nas situações não recobertas pela trama da legislação, a apelar para um senso de medida abstrato e imponderável, que pressupõe uma escala de valores universal e de conhecimento comum, cuja existência pressuposta — mas de modo algum confirmada — é invocada pela expressão.

Referências

A ÚLTIMA Sessão de Cinema. Direção: Peter Bogdanovich. Produção: Bert Schneider, Stephen J. Friedman, Bob Rafelson. Culver City: Columbia Pictures; [Sem Local]: BBS Productions, 1971. 118 min.

HORÁCIO. *Sátiras*. Tradução de António Luís Seabra. São Paulo: EDIPRO, 2011.

O QUE Terá Acontecido a Baby Jane? Direção: Robert Aldrich. Produção: Robert Aldrich. Hollywood: Warner Bros., 1962. 134 min.

QUEM Tem Medo de Virginia Woolf? Direção: Mike Nichols. Produção: Ernest Lehman. Hollywood: Warner Bros., 1966. 131 min.

Lincoln Dias

É artista visual, professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (1988), mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997; 2005). Como artista, trabalha com pintura a óleo, acrílica e vinílica. Como pesquisador, tem como referencial teórico a semiótica discursiva e como objeto geral de estudo as artes visuais, especificamente a pintura e suas relações com a contemporaneidade.

<http://lattes.cnpq.br/5766230898713582>

<https://orcid.org/0000-0002-3952-4093>

E-mail: lincoln.g.dias@gmail.com

Olhares de Controle: Notas acerca de um filme sobre penalidades e vigilância nos EUA

Control Looks: Notes about a film about penalties and surveillance in the USA

Harun Farocki

Tradução de André Arçari

Resumo: O presente ensaio de Harun Farocki, escrito em 1999, apresenta parte da pesquisa desenvolvida para seu filme subsequente *Imagens da Prisão* [*Gefängnisbilder*, 2000]. Centrado em uma investigação sobre prisões americanas, o autor analisa o conteúdo e a lógica das imagens em movimento circunscritas no e sobre o universo prisional. Entre filmes instrutivos destinados a guardas, imagens das câmeras de circuito fechado de televisão (CFTV), filmes ficcionais e documentais que se passam em prisões, o lugar da imagética carcerária é vista sobre lentes críticas.

Palavras-chave: Cinema; Harun Farocki; *Gefängnisbilder*.

Abstract: *This essay by Harun Farocki, written in 1999, presents part of the research developed for his subsequent film *Prison Images* [*Gefängnisbilder*, 2000]. Centered on an investigation into American prisons, the author analyzes the content and logic of moving images circumscribed in and about the prison universe. Between instructional films aimed at guards, images from closed circuit television (CCTV) cameras, fictional and documentary films set in prisons, the place of prison imagery is seen through a critical lens.*

Keywords: *Cinema; Harun Farocki; *Gefängnisbilder*.*

* Este texto foi originalmente publicado sob o título *Kontrollblicke: Notizen zu einem Film über Strafen und Überwachen in den USA* no jornal semanal alemão *Jungle World* N° 36 em 8 de setembro de 1999.

Em janeiro, Cathy Crane e eu começamos, nos Estados Unidos, a pesquisa para um filme com o título provisório “Imagens da Prisão”. Procurávamos por imagens das câmeras de vigilância, instaladas em instituições penitenciárias, por filmes instrutivos para guardas prisionais, por documentários e filmes de ficção que fornecessem uma representação da prisão. Conhecemos um detetive particular que, como defensor dos direitos civis, luta pelas famílias de detentos que faleceram em prisões na Califórnia — um detetive particular que, quando precisa esperar, adora ler Blumenberg.¹

Um arquiteto nos apresentou o projeto de uma nova instituição penal para “agressores sexuais” no Oregon. Um terço das construções planejadas estava riscado no plano, sendo esta fração destinada às intervenções terapêuticas para as quais o parlamento não havia aprovado fundos. Em Camden, perto da Filadélfia, um guarda me conduziu pela prisão. Detrás dos vidros, como em uma jaula de predadores, os homens me olhavam de modo enviesado com desdém. Vi mulheres que escovavam os cabelos umas das outras como em um filme de Pasolini. O guarda me disse que nos tetos das salas de convívio comuns havia aberturas pelas quais era possível liberar gás lacrimogêneo, mas isso nunca foi usado, pois o produto químico não era suficientemente durável.

Imagens da prisão de segurança máxima em Corcoran, Califórnia. A câmera mostra uma seção em forma de pedaço de torta, o pátio coberto de concreto, onde os prisioneiros podem passar meia hora por dia usando shorts e, muitas vezes, sem camisa. Um preso ataca outro, fazendo com que os prisioneiros não envolvidos imediatamente se deitem no chão, com os braços sobre a cabeça. Eles sabem o que está prestes a acontecer: o guarda vai emitir um aviso e disparará balas de borracha. Se os prisioneiros não pararem imediatamente a briga, o guarda atirárá de verdade.

As imagens são silenciosas, apenas a fumaça da arma percorre a cena. A câmera e a arma estão lado a lado, o campo de visão e o campo de tiro se sobrepõem. É possível perceber que o pátio foi construído na forma de segmentos circulares, para que em nenhum lugar haja proteção contra o olhar ou a bala. Um prisioneiro, geralmente aquele que atacou, desaba. Em muitos casos, ele está morto ou gravemente ferido.

1 N.T.: Hans Blumenberg (1920–1996) foi um filósofo alemão e historiador conhecido por suas contribuições para a filosofia da história e a teoria da metáfora. A saber, ele escreveu extensivamente sobre uma variedade de tópicos, incluindo mitologia, linguagem, teoria do conhecimento e fenomenologia.

Os prisioneiros pertencem a organizações do submundo, com nomes como *Aryan Brotherhood* ou *Mexican Mafia*. Eles foram condenados a penas longas e estão isolados do mundo em prisões de segurança máxima. Eles têm pouco mais do que seus corpos, cujos músculos desenvolvem constantemente, e o pertencimento a uma organização. Sua honra é mais importante do que suas próprias existências, e eles lutam, mesmo que isso possa custar-lhes a vida. Um guarda declarou que seus colegas enviavam, frequentemente de forma intencional, membros de grupos inimigos para o pátio e faziam apostas sobre o resultado das lutas, como se os prisioneiros fossem gladiadores.

Para economizar material, as fitas das câmeras de vigilância funcionam em velocidade reduzida. Nas gravações que temos, as fases foram alargadas, tornando os movimentos bruscos e distorcidos. As lutas no pátio parecem saídas de um jogo de computador barato. Uma representação menos dramática da morte é quase inimaginável.

Tecnologia da vigilância

Recebemos as imagens das brigas e execuções de uma advogada que representa os familiares dos detentos mortos. Os guardas sempre disseram temer que o prisioneiro atacante estivesse armado — por exemplo, com o cabo de uma colher afiada e pontiaguda. No entanto, os detentos em Corcoran estão sujeitos a um controle tão rigoroso que isso é difícil de se esperar.

Em um ponto de controle central é possível ver quais celas estão ocupadas e quais estão vazias, qual porta está aberta e em qual corredor uma pessoa está se movendo. Os guardas emitem um sinal eletrônico de identificação, de modo que qualquer movimento não autorizado de um detento pode ser detectado.

Na atual crise judicial nos Estados Unidos — onde o número de condenações quadruplicou nas últimas duas décadas — estão sendo construídas muitas prisões novas, inclusive por empresas de gestão privada. Para reduzir os custos, meios tecnológicos são desenvolvidos e implementados.

Os guardas devem ter o mínimo possível de contato direto com os detentos e, assim como na produção de bens onde quase não há mais pessoas, apenas máquinas, a custódia dos detentos também deve ocorrer quase sem intervenção humana direta.

Uma máquina está sendo oferecida para examinar o detento em todas as aberturas corporais em busca de drogas e armas.

Detectores de metais em cada porta.

Scanner de íris: um dispositivo que captura a imagem da íris por meio de uma câmera, isola as características significativas e as compara com um conjunto de dados. Esses dispositivos podem ser instalados nas portas e são capazes de identificar qualquer indivíduo, seja prisioneiro ou guarda, em dois segundos.

Uma cadeira que, como em uma fantasia cinematográfica, envolve um detento enfurecido com braços de aço e o amordaça com suave violência.

Também nesta aparelhagem se expressa o desejo por objetividade, por uma repressão impassível.

Relações Públicas

O Estado da Califórnia removeu a palavra “reabilitação” do Código Civil e a prisão, aberta apenas para punição, não serve nem mesmo pretensamente para melhoria. O Ministério da Justiça produziu um vídeo para a mídia, destinado principalmente a provar que os condenados de modo algum levam uma vida luxuosa na prisão, mas passam por momentos difíceis lá. (“*The Toughest Beat in California*”) Os recursos estilísticos: as portas fecham estrondosamente, os guardas se aproximam com passos ruidosos e sacudindo suas chaves, como se toda vez a execução estivesse prestes a acontecer.

Eles são vistos em câmera lenta, com uma longa distância focal, ao som de uma música que lhes confere o aspecto dos heróis dos faroestes.

Este vídeo pode ser comparado a um filme de propaganda que os nazistas produziram em 1934 sobre a prisão de Brandemburgo. Em ambos os casos a mensagem é a mesma: “O tempo da indulgência acabou. Não falemos mais sobre melhoria, mas sim sobre a severidade da punição.”

Em ambos os filmes é possível ver um prisioneiro sendo algemado nas mãos e nos pés, de forma semelhante a um animal predador em um circo. Ambos os filmes transformam o criminoso em um espetáculo. O filme californiano, no entanto, é mais sensacionalista do que o filme nazista. Naturalmente houve mais abusos na Alemanha de 1934 do que na Califórnia atual, mas os nazistas ainda tentavam manter uma aparência de legalidade.

A demanda por entretenimento aumentou de maneira inimaginável. Mesmo o filme crítico em relação às prisões busca ser envolvente. Dificilmente um filme crítico deixa de explorar a sensação de prazer mórbido [*Angstlust*] que uma execução provoca.

A prisão como espetáculo

Com a chegada da Idade Moderna, a prática da punição muda fundamentalmente e a tortura pública e execução são abolidas. Aqueles que violam as leis terminam atrás de paredes, excluídos do olhar público, tornam-se invisíveis.

Cada imagem da prisão lembra a cruel história prévia da justiça penal.

Estamos assistindo a um filme produzido pelo *Bureau of Prisons* em Washington para o treinamento do pessoal carcerário. Um prisioneiro está enfurecido, o guarda tenta acalmá-lo em vão, chama seu superior, que o



Figura 01. *Imagens da Prisão* [Gefängnisbilder], 2000. Vídeo. preto & branco e colorido, 60 minutos. Direção: Harun Farocki. Direção de fotografia: C. Lee Crane, Ingo Kratisch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlim, Movimento Paris, Christian Baute. Produção executiva: Inge Classen. Montagem: Marx Reimann. Som: Louis van Rooky. Foto: Still fílmico. Fonte: Harun Farocki GbR.

tenta acalmar novamente. Agora, um guarda pega a câmera de serviço para documentar por completo o seguinte procedimento: uma equipe de intervenção chega, juntamente com um médico, invadem a cela, dominam o prisioneiro e o amarram na cama. (Os cinco membros da equipe de intervenção estão protegidos com capacetes e coletes à prova de balas, e a cada um é atribuída a tarefa de segurar uma parte específica do corpo agitado). Tudo isso é registrado por uma câmera, a fim de documentar a distância que o aparato judicial deve manter em relação ao prisioneiro.

Justamente porque a representação é tão minuciosa, torna-se pouco crível e produz o efeito de uma negação. É invocado com muita ênfase que o pessoal age de modo desinteressado e sem afetos, e que tampouco encontram prazer na submissão do prisioneiro. Isso é proclamado aqui com tanta frequência e de modo tão enfático, que é preciso acreditar no contrário.



Figura 02. *Imagens da Prisão* [Gefängnisbilder], 2000. Vídeo, preto & branco e colorido, 60 minutos. Direção: Harun Farocki. Direção de fotografia: C. Lee Crane, Ingo Kratisch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlim, Movimento Paris, Christian Baute. Produção executiva: Inge Classen. Montagem: Marx Reimann. Som: Louis van Rooky. Foto: Still fílmico. Fonte: Harun Farocki GbR.

Olhar de controle

Na prisão da modernidade, que visa reabilitar o prisioneiro, este não é mais exposto, embora o olhar controlador do guarda esteja apontado para ele. O guarda é o representante da sociedade; por isso o filósofo da punição, Jeremy Bentham, projetou uma torre central de observação que oferecia a visão de cada cela. No entanto, os prisioneiros não podiam perceber se a torre estava realmente ocupada — eles apenas sentiam o olhar potencial. Bentham imaginava que qualquer pessoa poderia entrar na torre e assumir a função da vigilância.

Para o controle panóptico a cela deve ser visível, uma grade em vez de uma parede, como é comum nos EUA. Nos EUA, nos últimos anos, prisões têm sido construídas seguindo novamente os princípios panópticos. Embora as câmeras de vídeo possam obter visão de qualquer lugar, os construtores aqui querem garantir que o prisioneiro se sinta exposto a um olhar vivo.

Inversamente, cada vez mais prisões estão sendo projetadas de maneira que os detentos não possam mais fazer contato visual direto com seus visitantes — nem por uma grade nem por uma placa de vidro. Eles só podem se comunicar por meio de um videofone. Isso é justificado sob a ótica humanitária: os familiares não precisam mais realizar longas viagens até a prisão, basta que eles se dirijam a um escritório que estabeleça e monitore a conexão visual.

Com isso desaparece a base de uma figura narrativa dos filmes de prisão: quantas vezes vimos visitantes e visitados conversando juntos e o guarda supervisor intervindo. Como um casal que tentava se tocar através do vidro separador.

Teatro de câmara

Filmes mudos da época de Griffith que se passam na prisão.

Nos filmes, que são próximos do teatro, a cela se assemelha a uma sala de estar. A lareira na sala de estar é um adereço teatral, assim como a grade na cela, a qual o atuante a prisioneiro não pode sacudir, para que ela não caia. Sem a quarta parede, uma cela é apenas um cenário em proscênio [*Guckkastenbühne*], especialmente quando os atores não atuam, apenas representam.

No entanto, as tramas teatrais são difíceis de narrar pois quase não há visitantes na prisão. Por isto, no filme mudo, a cela da prisão muitas vezes se torna o local da aparição [*Erscheinung*]. O condenado à morte imagina a execução ou o indulto, os desesperados recordam a felicidade perdida, os vingativos pintam o dia de seu acerto de contas. Essas imaginações são apresentadas por meio de sobreposições, duplas exposições e com a ajuda de outros truques cinematográficos. Vista dessa forma, a cela da prisão é um local espiritualmente rico. Compreendemos que a cela remonta o isolamento monástico.

“Sozinho em sua cela, o prisioneiro está entregue a si mesmo; no silêncio de suas paixões, ele mergulha em sua consciência, a questiona e sente o despertar do sentimento moral interior, que nunca morre completamente no coração humano.” A cela não deve ser apenas um túmulo, mas também um lugar de ressurreição.

A eliminação dos muros

A tecnologia de controle eletrônico tem como principal consequência a eliminação das fronteiras. (Uma empresa não precisa mais estar concentrada em um único local; uma unidade de produção pode fabricar coisas diferentes.) Os lugares perdem sua especificidade: um aeroporto contém um centro comercial, um centro comercial contém uma instituição educacional, uma instituição educacional oferece recreação, e assim por diante. Quais são as consequências



Figura 03. *Imagens da Prisão* [Gefängnisbilder], 2000. Vídeo, preto & branco e colorido, 60 minutos. Direção: Harun Farocki. Direção de fotografia: C. Lee Crane, Ingo Kratisch. Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlim, Movimento Paris, Christian Baute. Produção executiva: Inge Classen. Montagem: Marx Reimann. Som: Louis van Rooky. Foto: Still fílmico. Fonte: Harun Farocki GbR.

disto para a prisão, um espelho da sociedade e, ao mesmo tempo, uma imagem oposta e uma projeção?

Por um lado, a tecnologia eletrônica possibilita manter uma pessoa em custódia sob vigilância e punição mesmo fora da cadeia com tornozeleiras eletrônicas que permitem colocar alguém em prisão domiciliar para frequentar o local de trabalho ou a escola.

Por outro lado, um número crescente de pessoas está se isolando em comunidades fechadas [*Gated Communities*], aproximadamente duzentos anos após a demolição dos muros das cidades na Europa. Os habitantes dessas comunidades são cada vez menos da classe alta. A tecnologia de segurança agora regula seletivamente não apenas o acesso a instalações “sensíveis” de tecnologia nuclear ou militar, mas também o acesso a escritórios normais e unidades de produção. Em cerca de 5.000 anos de história das cidades, o espaço das ruas sempre foi público, como em Minneapolis, que há 25 anos estabeleceu

o primeiro sistema de passarelas suspensas [*Skywalks*], embora serviços de segurança privados excluam os indesejados.

A desregulamentação não significa de forma alguma redução do controle. Em um de seus últimos textos, Deleuze esboçou a visão de uma sociedade de controle que substituirá a sociedade disciplinar.

O fim dos temas e gêneros

Nós já falamos sobre o fato de que a cena da visita à prisão em breve perderá sua correspondência na realidade. Com o dinheiro eletrônico, o assalto a banco se tornará praticamente impossível. Caso, no futuro, as armas venham a ser eletronicamente protegidas e só puderem ser disparadas pelo usuário licenciado, e além disso, cada tiro for automaticamente registrado em uma central, o fim de todos os duelos de revólver no cinema estará próximo.

Com o scanner de íris, que pode identificar a identidade de uma pessoa de passagem, a comédia de enredos [*Verwechslungskomödie*] está em perigo. Será quase impossível contar a história de um homem que vai para a prisão no lugar de outro, ou de um visitante que troca de roupa com um prisioneiro para que ele possa sair da prisão.

Com o aumento do controle eletrônico, a vida cotidiana se tornará tão difícil de representar quanto o trabalho diário.

Prisão Casa de trabalho

No filme que se passa na prisão, há mais cenas de trabalho do que em outros gêneros. Na Holanda do século XVII havia prisioneiros cujas celas eram inundadas e que precisavam tirar a água para não se afogarem, ilustrando assim a ideia de que o ser humano deve trabalhar para viver. Na Inglaterra do século XVIII, muitos prisioneiros eram obrigados a operar a roda de castigo — hoje muitos detentos correm em esteiras para fortalecer o corpo.

O trabalho na prisão raramente teve significado econômico, no máximo tinha valor educacional. A prisão educa para o trabalho industrial, organizando-se de maneira semelhante a ele. Concentrar, distribuir no espaço, ordenar no tempo, compor uma força produtiva dentro da dimensão do espaço-tempo cujo efeito será maior do que a soma de suas forças componentes.

Vale a pena comparar as imagens da prisão, a abertura da cela, a saída dos detentos, a chamada para contagem, o movimento em colunas para o pátio, o movimento circular no pátio etc., com as imagens que foram capturadas nos laboratórios de pesquisa de trabalho [*Arbeitsforschung*].

Para a fábrica fordista foram conduzidos experimentos: Como deve ser

construída uma parede? Um trabalhador levanta o bloco e a argamassa, ou é melhor um trabalhador levantar o bloco e o segundo aplicar a argamassa?

Esses experimentos fornecem uma imagem do trabalho abstrato, enquanto as imagens das câmeras de vigilância proporcionam uma imagem da existência abstrata.

Harun Farocki (1944-2014)

Foi um cineasta alemão, escritor e palestrante. Autor 120 filmes e instalações que analisavam o poder da imagem, contribuindo com grande relevância e densidade para os estudos e reflexões acerca da imagem em movimento e suas implicações sociais, éticas e políticas. Em seu ensino, ensaios, revistas, livros e exposições concebidos e produzidos com Antje Ehmman, Farocki foi um poderoso crítico, editor, teórico e curador.

Sob a Fumaça¹

Under the smoke

Bruno Zorzal (Universidade Paris 8/Fapes)

Resumo: Sob a Fumaça reúne um conjunto de palavras arranjadas como um poema em fluxo de consciência, juntamente com uma sequência de imagens refotografadas a partir de telas, onde vemos diferentes volumes de fumaças causadas por bombas de gás em manifestações e protestos. Destaca-se, nesse sentido, o espaço público como lugar de negociação.

Palavras-chave: Fotografia; apropriação; fluxo; repressão; espaço público.

Abstract: *Under the Smoke brings together a set of words arranged like a stream of consciousness poem, together with a sequence of images rephotographed from screens, where we see different volumes of smoke caused by gas bombs in demonstrations and protests. In this sense, public space stands out as a place for negotiation.*

Keywords: *Photography; appropriation; flow; repression; public space.*

DOI: 10.47456/uf.v19i29.43546

¹ Trabalho desenvolvido com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo, FAPES, por meio da bolsa de pós-doutorado PROFIX 2022.

Talvez aqui, talvez ali, talvez amanhã, talvez ontem, talvez inverno, talvez verão, talvez meu país, talvez um outro, talvez à leste, talvez eu, talvez outro, talvez eu, talvez não, talvez de manhã, talvez menos, talvez uma cultura, talvez a minha, talvez Jean, talvez Joana, talvez Frank, talvez Françoise, talvez Phil, talvez Pipo, talvez borgata, talvez Jucutuquara, talvez um condomínio, talvez uma ilha, talvez só, talvez em arquipélago, talvez em dicotomia, talvez em fricção, talvez nos levantamos, antes de desaparecer, apagar-se, talvez se inscrever, por trás da nuvem, na imagem, talvez inofensiva do gás.



















Talvez choque, talvez fiasco, talvez ruptura, talvez busca, talvez reparação, talvez História, talvez memória, talvez crueldade, desprezo, talvez justiça, talvez justicamento, talvez esquecimento, talvez grito, talvez motim, talvez guerra, talvez greve, talvez fome, talvez morte, talvez cidade, praça, festa, talvez barulho, talvez rumor, berro, talvez surdo, carinho, talvez estupro, talvez indizível, invisível, talvez vapor, brisa, bruma, perfume, talvez vislumbre, talvez tentativa, talvez presença, talvez cada um, cada uma, tout monde, talvez linguagem, talvez crioulo, berbere, norteño, talvez deserto, areia, poeira, pó, talvez pólvora, talvez primavera, talvez árabe, talvez Santiago, Salvador, El Salvador, talvez março, junho, setembro, talvez 1964, 1973, 2013, talvez 2023, talvez street, talvez Wall Street, talvez regime, tirania, talvez cancelado, talvez invadido, talvez caçado, massacrado, talvez errante, isolado, invisível, talvez agonia, ódio e pudor, talvez sempre, gradualmente, talvez ao longo do tempo, no fio da lâmina, da espada, talvez campo, de batalha, de extermínio, de força, talvez sabido, talvez incerto, talvez poesia, poema, talvez sujo, talvez mercadoria, talvez excremento, talvez vômito, talvez insolência, talvez discurso, talvez global, talvez Haiti, Peru, Brasil, Martinica, Libéria, talvez Israel, talvez Palestina, Argélia, Armênia, um povo, talvez Cigano, Gitano, talvez

Guarani, Tupiniquim, Mapuche, talvez paisagem, talvez fluxo, talvez relação, talvez ela, talvez ele, talvez provavelmente, talvez necessariamente, talvez condição procurada, condição de estar ali, sem rastro, sem deixar rastro, talvez condição de realização, talvez gesto, talvez narrativa, talvez fábula, uma outra, talvez mito, talvez vivido, talvez desconhecido, talvez anônimo, talvez ausente, talvez absorvido, talvez perdido, para sempre, talvez nulo, talvez inexistente, talvez evaporado, faltante, talvez sem identidade, gênero, sonho, norte, talvez falta de padrão, talvez do pai, talvez desvio, deriva, talvez retorno, talvez descaminho, talvez começo, talvez por vir, inacabável, talvez irreversível, talvez perda, talvez permanência, dos seres, talvez na ausência, é a vista, talvez bloqueada, é um fato, talvez sensação, talvez real, talvez sua imagem, talvez imagem, talvez foto, talvez rua, talvez desaparecida, talvez espaço público, talvez esquecido, abandonado, talvez realidade, talvez forjada, talvez digitalmente, talvez inteligência, natural, artificial, talvez pele, corpo, talvez pixel, grão, percepção, talvez visual, talvez falha, talvez sem saída, máquina, talvez de guerra, talvez olho, talvez câmera, talvez algoritmo, lógica, sistema, maquínico, horizonte, talvez encoberto, talvez longe, afeto, talvez norma, talvez destino, talvez escolha, talvez separação, perene, talvez espelho.

Bruno Zorzal

Artista visual e pesquisador, Bruno Zorzal é doutor em Estética, Filosofia e História das Artes Plásticas e Fotografia pela Universidade Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, na França. Faz exposições e publica livros de teoria da fotografia e das imagens no Brasil e na França. Atualmente é pós-doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes, na Universidade Federal do Espírito Santo, PPGA-UFES, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo, Fapes, e membro da Cooperativa de pesquisa e criação RETiINA International.

<http://lattes.cnpq.br/6866476940846211>

<https://orcid.org/0000-0002-0470-4983>

E-mail: brunozorzal@gmail.com

Movendo espaços com Anna Bella Geiger

Moving spaces with Anna Bella Geiger

Gabriela De Laurentiis (FAU-USP/FAPESP)

Resumo: O ensaio traz modos de criar de Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), focando problemas relativos à produção de espaços em sentidos ampliados. Apresento como Geiger articula uma crítica aos modos de produção de corpos e de territórios, realçando seu local de ação, enquanto artista trabalhando no Sul Global. Em suas *passagens* entre práticas artísticas modernas e contemporâneas, Anna Bella Geiger realiza obras em conversação com uma crítica acurada aos modelos de feminilidade estanques, por meio dos quais as mulheres são, historicamente, retiradas do imaginário da criação artística. Do mesmo modo, problematizam espacialidades em camadas múltiplas, tensionando polaridades binárias, tais quais público/privado, superior/inferior.

Palavras-Chave: Anna Bella Geiger; arte; espaços; feminismos.

Abstract: *The essay approaches modes of creation by Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933), focusing on problems related to the production of spaces in expanded senses. I present how Geiger articulates a critique of the modes of production of bodies and territories, highlighting her place of action, as an artist working in the Global South. In her passages between modern and contemporary artistic practices, Anna Bella Geiger makes works in conversation with an accurate critique of the stagnant models of femininity, through which women are, historically, removed from the imaginary of artistic creation. Likewise, they problematize spatialities in multiple layers, tensioning binary polarities, such as public/private, superior/inferior.*

Keywords: Anna Bella Geiger; art; spaces; feminisms.

Fragmentos iniciais, especializações



Figura 1. Anna Bella Geiger com a projeção de *Local da ação*, (1979).
Museu Frans Hals 2022. Fotografia de João Mascaro.

Anna Bella Geiger, artista da fragmentação (Cocchiarale, 1996; Chiarelli, 1996; Navas, 2007; Távora, 2001), elabora trabalhos em diversas mídias, tratando de problemas, entre outros, relativos à criação de imagens corporais e territoriais. Mobilizando elementos como autorretratos e mapas, realizando ações em exposições ou caminhadas pelas ruas da cidade, ações e objetos dela produzem uma crítica aos modelos de produção de espaços subjetivos-materiais.

A artista começou sua desassossegada trajetória na arte por volta dos 16 anos, no ateliê de Fayga Ostrower — figura central na arte brasileira —, estudando arte e fazendo gravuras nos moldes da abstração informal. Diante do esgotamento de suas práticas no marco da arte moderna e impactada pelo golpe de Estado no Brasil (1964), se vê impulsionada a questionar o papel de um artista e da arte na sociedade, bem como os limites de suas atuações no âmbito do modernismo.

Os trabalhos de Geiger são marcados por variações de técnicas e de matérias, e apresentam a fragmentação da forma e da imagem. Há na artista uma indisponibilidade para a definição de um estilo individual, em confluência com uma perspectiva histórica de crítica à identidade fixa e unitária do sujeito e de crise dos estilos (Cocchiarale, 1996, p. 9).

A crise nos modos de criar modernistas, somada às preocupações sociopolíticas instauradas com o regime ditatorial no Brasil, tem como efeito em Anna Bella Geiger a formulação de perguntas sobre o que significam os objetos de arte em

termos de sua natureza, e da função na sociedade (Geiger, 2018a). Indagações relacionadas mais amplamente ao problema do moderno e do contemporâneo na arte, envolvendo conceitos como os de vanguarda e pós-vanguarda (Burger, 1993), modernismo e pós-modernismo (Huysen, 1992), utopia e pós-utopia (Fabbrini, 2012), produção e pós-produção (Bourriaud, 2009), história e fim da história da arte (Belting, 2006).

Entre muitos artistas, a experimentação de materiais e a crítica aos espaços institucionais operam transformações significativas nos modos de criar. De acordo com Geiger, a crise experienciada por ela encontra correspondências naquela vivenciada por artistas de contextos muito distintos, como Nova York, que tem base na crítica ao suporte tradicional da arte.

No Brasil, Anna Bella Geiger lembra que se desvencilhar da abstração deixa um vazio, já manifesto como efeito da situação da ditadura (Geiger, 2018a). Nesse movimento de passagens, travessias entre modos de criar, ela adensa um vocabulário espacializado, cujo desenvolvimento começa com a abstração e as aulas da professora Fayga Ostrower. Títulos de trabalhos, como *Local da ação*, *Centerminal*, *Passagens*, *Mapas elementares*, *Circumambulatio*, oferecem possibilidades de pensar as espacialidades em termos múltiplos, em suas dimensões sociais, políticas, geográficas, subjetivas, imagéticas.

Um saber espacializado é marcante nas ciências sociais, nas últimas décadas, contando com forte contribuição das pesquisas feministas. As *espacializações* (Mcdowell, 2005) ampliam seus sentidos quando pensadas em conversação com os feminismos, ou seja, com base em perspectivas situadas, em vez de pretensamente desencarnadas. Tomadas tendo como referência a relação *corpo-espaço* e *desestabilizando a geografia de gênero e sexualidade* (Duncan, 2005), as obras de Anna Bella Geiger atualizam-se e ganham potência enquanto crítica aos modelos de produção colonizadores da existência.

Cartografia *brasilis*, um local da ação

O espaço criado com base em problemas de uma geografia social e psíquica surge como material poético-crítico nas obras de Anna Bella. Nesse aspecto, seus mapas formulam-se como ponto instigante para a expansão da noção crítico-histórica do presente instaurada por suas práticas artísticas. Os mapas começam a surgir em princípios dos anos 1970 e perpassam toda a trajetória de Geiger. Eles são construídos com técnicas múltiplas, como xerox, gravuras, esculturas, desenhos, vídeos (Ashton, 1996).

O vídeo *Local da ação* (1979) mostra imagens de mapas, passando de uma à outra. Parte delas tem como origem outros trabalhos de Geiger, como séries de cartões postais e gravuras. Filmado pelo filho, David, é sonorizado com a música eletrônica *Autobahn* (1974), do grupo alemão Kraftwerk. Entre os mapas do

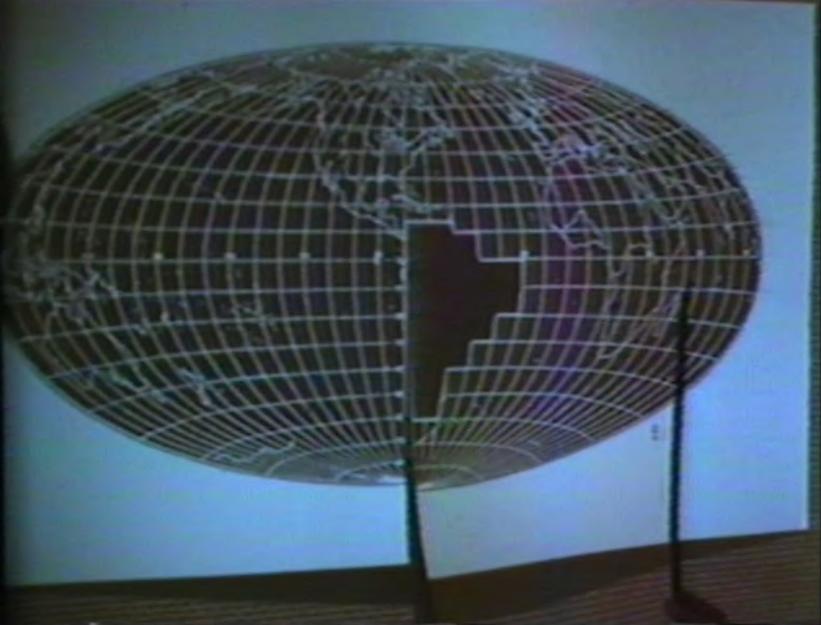


Figura 2. Anna Bella Geiger. *Frame do vídeo Local da ação*, 1979.



Figura 3. Anna Bella Geiger. Gravura, *Local da ação*, 1979.

vídeo, está um encontrado do caderno *O novo atlas 2* (1977), no qual as Américas estão centralizadas, explorando pensamentos sobre a construção de centros e periferias, marcantes em suas obras.

Local da ação surge como série de gravuras, sendo para Anna Bella Geiger importante estabelecer o *local* enquanto algo ambíguo e não exclusivo à geografia física. De acordo com ela, na série preocupava-a pensar sobre o isolamento do Brasil na situação artística internacional, um vazio, como se vê na gravura *Local da ação 1* (1979) (Geiger, 2007, p. 94). Perguntas que formulo diante de tais considerações: como pensar espaços vazios? Como são criados? O que eles significam?

A criação da série está relacionada a “erros e acertos de toda ordem, técnica e conceitualmente, buscando revelar o que também ainda me era desconhecido”, explica Anna Bella. E continua: “talvez devido ao meu conhecimento anterior, do universo da abstração, possa ter vislumbrado certas possibilidades de soluções de espaço, de como ordená-lo ou, melhor, de como refazê-lo” (Geiger, 2007, p. 94).

Os mapas permeiam os imaginários estampando notícias, matérias e comentários de jornal, televisão, internet e revistas. No terreno artístico são utilizados por surrealistas, dadaístas, feministas, artistas trabalhando com *land art* e *softwares* (Mesquita, 2019, p. 9). No momento da criação das primeiras obras com o título *Local da ação*, os mapas expressam as transformações territoriais-culturais em processos que envolvem guerras, lutas por descolonização, insurreições por direitos civis, revoluções (Jaremtchuk, 2007, pp. 100-101).

No caso da artista, a geografia está no espaço de sua própria casa/ateliê, uma vez que o seu marido, Pedro, é geógrafo. Do mesmo modo, por meio dos cadernos

escolares de seus quatro filhos. Ao trabalhar com mapas, Anna Bella Geiger instaura perguntas sobre os embates políticos, sociais, econômicos e culturais historicamente localizados, que permitem a construção e a circulação de certas formas-território. Criam-se geografias físicas e humanas, em sentidos múltiplos (Diego, 2017). Interessante observar que a artista utiliza cadernos escolares para articular muitos desses pensamentos sobre a arte, a história do Brasil e a produção cartográfica no âmbito das relações de poder.

Nesse ponto, retomo a pesquisa de Norma Telles, *Cartografia brasílica ou: esta história está mal contada*, publicada na Coleção Espaço, da editora Loyola (1ª edição de 1984). Resultado do mestrado da historiadora feminista, trama considerações sobre a História e seu ensino, com base nos mapas. Considerando o espaço nas formas apresentadas pelos manuais de História, Telles enfatiza a recorrência¹ da apresentação de um espaço inicial, a Península Ibérica, e dele surge a América ou África. Um espaço vazio surge como representação do périplo africano, bem como da Ásia e da América.

A autora observa formas esvaziadas que trazem sentidos de perda de espaço próprio, e uma definição apenas em relação à Península Ibérica e aos interesses econômicos europeus (Telles, 1996, pp. 47-48). O vazio é não apenas espacial, mas temporal, uma vez que entre os manuais consultados não constam informações anteriores a 1500 (Telles, 1996, p. 93). A invenção de um espaço-tempo-mundo etnocêntrico é marcada pela negatização, esvaziamento e silenciamento de outros espaços, pela centralização em um determinado grupo e minimização das críticas em relação ao tal grupo (Telles, 1996, p. 48).

O desenho do mundo colonial por meio do Tratado de Tordesilhas segue tendo efeito na constituição material, simbólica e subjetiva da vida. Na régua dividem-se terras entre Portugal e Espanha, traça-se um Novo Mundo nomeado América (Telles, 1996, p. 48): “os nexos naturais são anulados pelo simples traço de um meridiano, e o que nos interessa reter é esta imagem do vazio inicial, de um espaço, topos, lugar, de um decorrer histórico silenciado e já convertido *a priori* em território de dominação com seus contornos precisos” (Telles, 1996, p. 50).

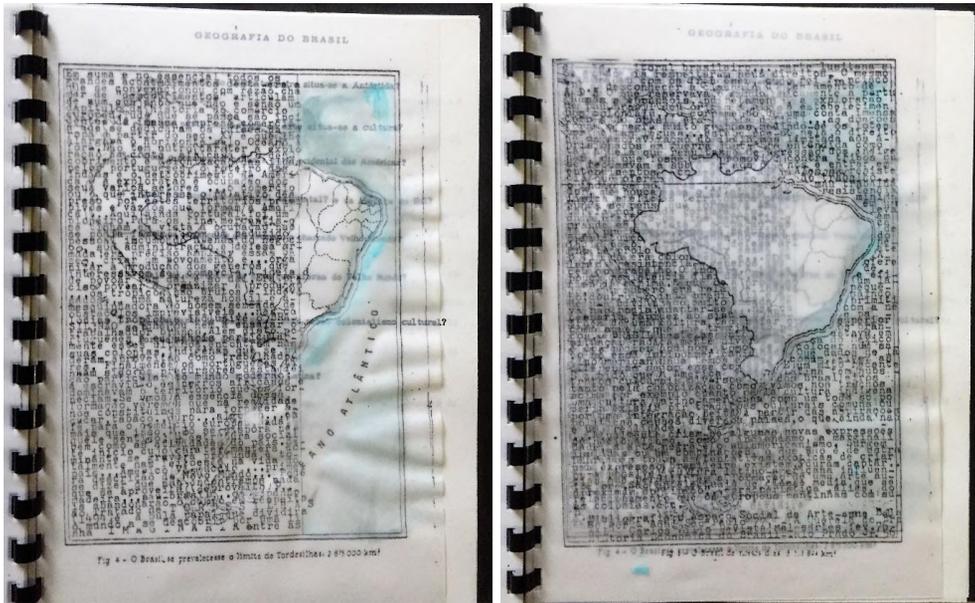
Nos caderninhos de Anna Bella Geiger², entram em circulação muitos dos

1 Na pesquisa de Telles foram analisados livros didáticos adotados no ensino público ou particular por mais de uma geração de estudantes secundaristas, bem como alguns do, naquele momento nomeado, primeiro grau. Foram considerados para termos de comparação alguns volumes, à época, mais recentes, que eram empregados em escolas particulares. De acordo com a pesquisadora, entre eles há poucas diferenças, apesar de alguns dos “mais recentes” incorporarem “caracterizações da empresa colonial ou das relações internacionais de dependência” (Telles, 1996, p. 27).

2 Anna Bella Geiger criou mais de vinte cadernos, aos quais se refere como “meus caderninhos”. Deles, uma série de imagens e temas é retirada para a criação de outros trabalhos. Eles são fundamentais para compreender a relação da artista com a história do Brasil e os impactos do pensamento militar a respeito da educação e do meio ambiente (Gilbert, 2019, p. 51).

problemas levantados pela pesquisa pioneira de Norma Telles. Em *Histórias do Brasil* (1975), o tema da Primeira Missa enfatiza o caráter cristão evangelizador da colonização. Dimensão ampliada em *Admissão* (1975), em que há interferências nas várias páginas de uma prova de Geografia do Brasil (Geiger, 2018e), que tramam sobre a escravidão, o Tratado de Tordesilhas, o lugar social da arte e uma série de outras dimensões econômicas/históricas/políticas/socioculturais.

O tensionamento da forma-Brasil e das pedagogias que envolvem sua constante afirmação surge articulado ao *Local da ação*, em Anna Bella Geiger. Tal local, no entanto, não é tomado enquanto algo estático, mas compreendido como efeito de relações que o constroem em mutação contínua.



Figuras 4 e 5. Anna Bella Geiger. Página do livro *Admissão*, 1975.

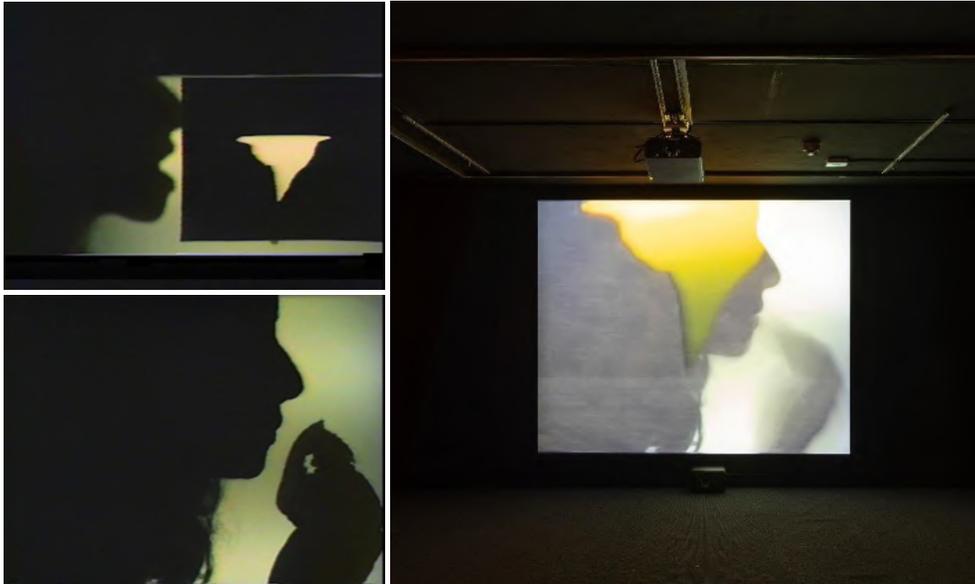
No caderninho *Admissão*, há a conjugação entre as palavras e as imagens dos mapas, em um pensamento sobre a arte e a educação. A “geografia do Brasil”, como se lê na obra, é marcada pelos limites do Tratado de Tordesilhas. O uso de materiais escolares traz para os trabalhos de Anna Bella Geiger a potência de um pensamento crítico aos processos de colonização físicos e mentais. Fazem lembrar aquilo que se narra e se silencia nos livros e, tomando emprestados os pensamentos de Norma Telles, questionam como se constroem os espaços considerados importantes na história e quais são esvaziados de muitas formas.

Anna Bella Geiger e Norma Telles estabelecem conversações com modos de pensar constitutivos das perspectivas feministas, ao articularem violências na delimitação de territórios e corpos. Produções teórico-conceituais sobre as

políticas da localização (Hooks, 2019; Rich, 2002; Wallace, 1989), do *lugar de fala* (Gonzalez, 2020; Ribeiro, 2017), dos *saberes localizados* (Haraway, 1995) defendem e debatem como *localizações* são historicamente construídas e fixadas (Braidotti, 2002), numa articulação entre produção discursiva/material de corpos e de territórios.

Trata-se de um modo de criar que tensiona saberes estanques e compreende que fronteiras não são dados naturais, mas construções históricas envoltas em uma série de relações de dominação e poder. O processo colonial cristão desenhou o mundo – corpos e territórios – por meio da violência material e simbólica.

Encaminhando-se para o final, o vídeo *Local da ação* traz Anna Bella Geiger, de perfil, comendo uma fatia de pão e um mapa do Brasil vazado/vazio – que poderia ser da América do Sul. Na sequência, surge uma variação da forma-mapa, sendo ela a mesma encontrada na série de cartões postais *O pão nosso de cada dia* (1978), cujas seis imagens-fotos foram feitas por Januário Garcia Filho.



Figuras 6 e 7 (esquerda). Anna Bella Geiger. *Frame do vídeo Local da ação*, 1979.

Figura 8 (direita). Vista da exposição *Anna Bella Geiger. Native Brazil/alien Brazil* Museu Frans Hals 2022. Fotografia de João Mascaro.

O pão nosso de cada dia é trabalho fundamental na trajetória da artista e, ainda, título da exposição montada no Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, em 1979 (Pontual, 1980), e, no ano seguinte, no Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza (Zanini, 1981, p. 33). O título remete ao comer e está ligado ao cotidiano, à alimentação de cada dia, bem como à reza, à religiosidade, à instituição Igreja Católica, uma vez que o título é um verso da prece *Pai Nosso*.



Figura 9. Anna Bella Geiger. *Fôrmas de mapas*, 1974-1975.



Figura 10. Anna Bella Geiger. *O pão nosso de cada dia*, 1978. As imagens compõem o catálogo produzido pela artista por ocasião da Bienal de Veneza, 1980.

“O Local da ação é O pão nosso”, disse-me Anna Bella Geiger (2022), ampliando as camadas de sentido para sua poética. Devorar territórios³ surge como um importante nexos em suas práticas artísticas e remete a uma ação realizada por ela durante a exposição *Situações-limites* (1975). Em meio à montagem e à necessidade de voltar para casa e cuidar do jantar para os filhos, ocorreu-lhe a ideia de cortar fôrmas de metal feitas como mapas do Brasil e da América do Sul.

No espaço do museu elas eram preenchidas com massa de biscoito. Em sua casa, são levadas ao forno, e, no dia seguinte, os biscoitos, servidos para serem comidos pelo público permeava seu imaginário doméstico desde a infância. O pai costumava utilizar latas de aveia Quaker para produzir fôrmas, que a mãe usaria para assar biscoitos (Geiger, 2018f; Trindade, 2017 [2016]).

A ação de preparar e servir biscoitos-mapas pode ser tomada como uma primeira versão para a proposta de uma exposição não realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), *Mapas topológicos*⁴, bem como de *O pão nosso de cada dia*. Além disso, os trabalhos na mostra *Situações-limites* traziam a predominância da imagem da própria artista, utilizada enquanto recurso para a criação.

A artista parte de si mesma, de seu próprio corpo e de suas próprias vivências. Misturam-se em sua poética visual a violência colonial e militar, o preparo de alimentos para os filhos, e embates sobre o papel da arte, do artista e das

3 Devorar, defendendo, nas obras de Anna Bella Geiger, afasta-se da ideia de antropofagia modernista e suas derivações. Trabalhei tais considerações na minha tese de doutorado, *Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação é um ato de liberdade* (2022).

4 Projeto expositivo apresentado por Anna Bella Geiger ao MAM-RJ, impedido de se realizar pelo incêndio no museu em 1978. De acordo com o projeto, partindo da projeção de Mercator, ocorrerão transformações espaciais que vão definir ideologicamente o sentido desses novos mapas. Concomitantemente ocorrem, portanto, transformações formais. Seus resultados serão denominados “mapas topológicos” (Lopes, 2013, pp. 79-80).

instituições de arte. Nesse movimento, ela constrói um espaço expositivo crítico, em que possibilidades de debates públicos são abertas.

Exibições de si, tensionando limites espaciais

O desenho das cidades, bem como dos mapas, historicamente se articula à produção de lugares sociais e comportamentos territoriais, incentivados por uma cultura patriarcal religiosa. Territórios engendram subjetividades, e mulheres são, predominantemente, educadas a aceitar limites espaciais (Weissman, 1992). Proponho que as obras de Anna Bella Geiger produzem uma sofisticada crítica às delimitações impostas às mulheres, colaborando para ampliar a configuração de espaços em sua dimensão pública.

“Atuo em situações-limites, como condições de possibilidades ou impossibilidades de um modo de ser” (Geiger, 1975). As considerações de Anna Bella Geiger falam sobre a exposição realizada no MAM, no ano de 1975, cujo título – *Situações-limites* – constitui um importante problema nas práticas da artista. Simultaneamente, a expressão refere-se a suas travessias pelas mídias, pelo moderno e o contemporâneo e às possibilidades de vida diante da ditadura brasileira (Fitch; Dinant, 2012, p. 64).

Uma das dimensões importantes na construção de um pensamento sobre *situações e limites* é a utilização da própria imagem como recurso estético-político. Destaca-se *Passagens I*, vídeo no qual a artista, filmada de costas ou lateralmente, é mostrada subindo escadarias em três locais distintos. Primeiramente no interior de um edifício prestes a ser demolido no bairro do Jardim Botânico. Depois, na Rua Santo Amaro – proximidades da casa onde os pais da artista viviam ao chegarem no Brasil, emigrando da Polônia nos anos 1920 (Butler; Schwartz, 2010, p. 360). E, por fim, na grande escadaria do Instituto Benjamin Constant, na Avenida Pasteur.

A memória da cidade em transformação, a família da artista, os espaços que transitam do interno para o externo, a câmera à espreita são algumas possibilidades de sentido que entram em circulação com o caminhar de Anna Bella Geiger. A câmera Sony Portapak é operada por Tom Job Azulay, e sugere-se à espreita da artista. As passagens estreitas, nas duas primeiras ações, trazem sensação de sufoco, de aperto, associáveis ao contexto político da ditadura militar no Brasil, que se estendeu de 1964 a 1985 (Geiger, 2023). Na última parte do vídeo, o plano mais aberto sugere-se, nessa camada de sentido, como um distensionamento, uma possibilidade de abertura.

A passagem do interior para o exterior, da primeira para a segunda parte do vídeo, vem acompanhada da mudança de sons. Enquanto Anna Bella Geiger sobe a escadaria próxima à casa infantil, latidos de cães misturam-se aos assobios – bastante comuns nas ruas de cidades brasileiras, tratando-se de manifestação majoritariamente masculina dirigida a corpos feminizados. Destaco que, nos últimos anos, o debate público no país tem sido marcado por uma

SITUAÇÕES - LIMITES

Fotos/Vídeos/Livros

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Avenida Berrá Niterói — Caixa Postal 44
Rio de Janeiro — Brasil

Fotos PAULA GERSON — DAVI GEIGER

VT Câmera JOM AZULAY

AGRADECIMENTOS A
CUP (Faculdade de Comunicação do Centro Unificado Profissional)
REDE GLOBO DE TELEVISÃO
XEROX DO BRASIL
E NONI GEIGER

23 DE OUTUBRO A 16 DE NOVEMBRO 75

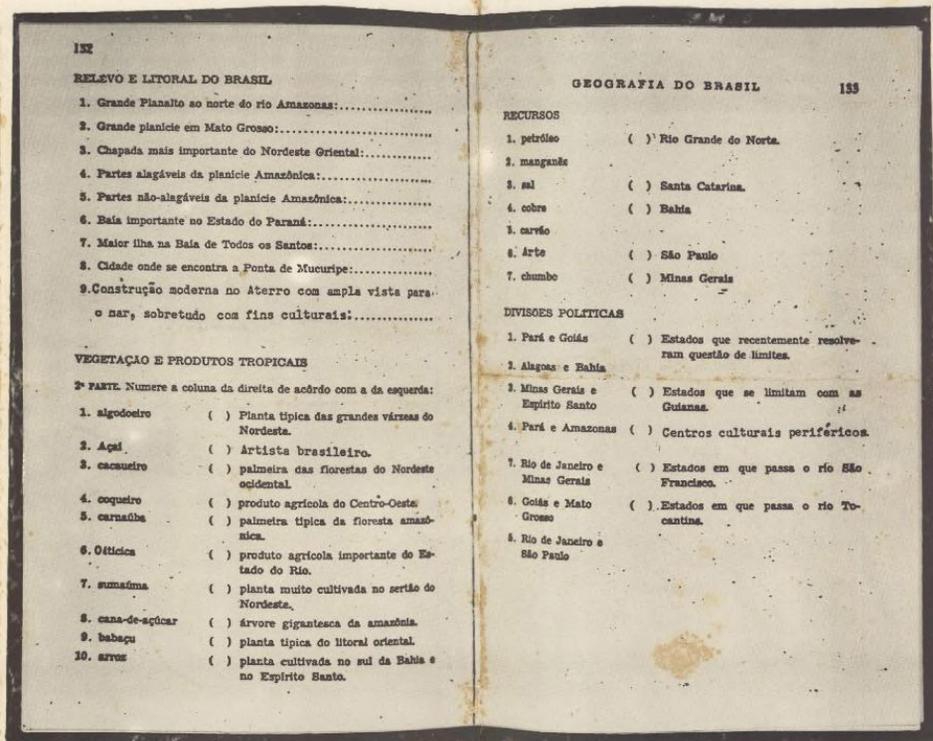


Figura 11. Folder (frente) da exposição *Situações-Limites*. MAM – RJ, 1975.

série de discussões que apontam a prática como assédio, sendo memorável o documentário *Chega de fiu fiu* (2018), das diretoras Amanda Kamanchek e Fernanda Frazão.

Ao assistir ao vídeo de Geiger, penso em seu potencial questionador a respeito dos regimes de verdade, por meio dos quais se estabelecem os corpos sexuados, marcando suas experiências no espaço público. Nesse caso, duas tensões se instalam: uma que se refere às ruas da cidade, e a outra, à presença das mulheres no circuito artístico, numa perspectiva historicizada.

Passagens significa, para Geiger, “estar-não estar, ir-não ir, atravessar-não atravessar, onde atuo como personagem, presente” (Geiger, 1975). Tomadas as linhas anteriores, considerando a divisão de espaços em públicos e privados, evidencia-se a valorização da superioridade de um em relação a outro, bem como a identificação sexuada de pertencimento.

Adensando tal linha de sentido, no entrecruzamento de arte e ciências sociais, a referência às *Passagens* de Walter Benjamin (2006) sugere-se incontornável.

Refletindo sobre os centros urbanos da modernidade e a profissão de artista, o autor destaca a figura baudelairiana do *flâneur*. Ele, o homem artista, toma para si todos os cantos da cidade, em meio à multidão. Indagações sobre a *flâneuse*, sobretudo sobre sua ausência nos imaginários, são preocupação de uma série de autoras, como Janet Wolff (1985), Griselda Pollock (2003) e Whitney Chadwick (2019).

Às mulheres, o privado; aos homens, o público. Concepções desenhadas e perpassadas com bastante intensidade, por meio de uma série de práticas discursivas. Configura-se, assim, uma das principais ideias justificando a retirada das mulheres do território da criação (de Laurentiis, 2022a; 2022b). A elas era até aceitável pintar ou tocar piano entre familiares e amigos. A arte, porém, nunca deveria tornar-se profissão, ou seja, passar de um uso privado para outro, público. Eventualmente, as mulheres poderiam dar aulas, mas não criar, uma vez que a criação não faria parte da natureza feminina (Perrot, 2008, p. 101).

Focando a figuração masculina da profissão do artista moderno (em imagens como a do *flâneur* e suas dobras), o corpo de Geiger nos trabalhos denominados *Passagens* emerge como ponto de inflexão, de uma transição mobilizada pela prática artística contemporânea. Em seu ir e vir, seja no ambiente privado das casas, seja no exterior, seja na cidade, Geiger expõe o dinamismo na vida feminina. A presença da artista nas obras e no espaço público interfere criticamente no repertório envolvendo mulheres e cidades, mulheres e museus, mulheres e arte, tensionando concepções vigentes e mais frequentes há algumas décadas (Trizoli, 2018, pp. 369-370).

Dissonâncias na imagem da *Mulher*, que vem modulada na tradição misógina, abrem espaços para a reconquista e ampliação de espaços de uso coletivo, para que possam ser espaços de fato públicos. Seguindo as considerações de Rosalyn Deutsche, é preciso evitar supor que locais fora de instituições de arte – as praças, os parques, as ruas – sejam necessariamente públicos. Nessa direção, a condição pública de uma obra de arte está nas possibilidades de transformar os espaços que ocupa em algo que se entende como esfera pública (Deutsche, 2009).

A historiadora, retomando pensamentos de Janet Wolff e Griselda Pollock, afirma críticas aos modos de produção espacial e visual centrados no homem (Deutsche, 1996, p. 196). A exposição ao outro é característica da esfera pública, no caso das mulheres vem acompanhada de um olhar inquisidor sobre seus corpos. Lembro que no Brasil, até os anos 1970, ser uma mulher “pública” significava ser uma prostituta. A identificação estabelecida por discursos moralizantes que tomavam pejorativamente a profissão, bastante dissonantes daqueles mobilizados por militantes como Gabriela Leite, a partir daquela mesma década (Rago, 2001; 2013).

Exibir a si, ser uma mulher da vida, é encarado negativamente. Comum era ver, em séculos passados, mulheres ateando fogo em seus diários pessoais. Nas



Figura 12. Anna Bella Geiger, frames do vídeo *Passagens I*, 1974.

palavras da historiadora Michelle Perrot, “as mulheres frequentemente apagam de si mesmas as marcas tênues de seus passos neste mundo, como se sua aparição fosse uma ofensa” (Perrot, 2005, p. 37). Destruição e silêncio surgem como assujeitamento da condição feminina.

A aparição, algo relativo ao que vemos e ouvimos, é constituinte da vida pública. Dito de outro modo, público é permanentemente estabelecido por meio dos processos de aparecimento, como na narração de histórias ou na transferência das experiências individuais em arte (Arendt, 2007, p. 59). O *público* é constituído pelo reconhecimento de legitimidades por embates que envolvem concepções sobre alteridade e legitimidade/ilegitimidade de aparecimento (Deutsche, 2009, p. 176). Quais sujeitos podem estar no espaço público? Quais corpos são aceitos? De quais formas? Como são percebidos e regulados?

Considerando a situação do Brasil durante a ditadura, há um estreitamento das possibilidades de aparição, sem esquecer as incongruências presentes em sociedades consideradas democráticas (Deutsche, 1996, pp. 257-328). A democracia não funciona como algo fixo – como escancaram os movimentos sociais nas décadas de 1960 e 1970. Trata-se daquilo que precisa ser permanentemente feito e refeito em distintas camadas da existência. Assim é, em sentidos aproximados, também o espaço público, algo em construção permanente.

Anna Bella Geiger, com suas *Passagens*, produz desvios nos regimes de

visibilidade que estabelecem a identidade feminina, amplia espaços. Nesse movimento, a artista introduz, por meio da prática artística, novas legitimidades: é legítimo ser artista e expor em sentidos ampliados a si mesma. E muitas outras a serem imaginadas.

Camuflagens: desdobramentos

Criando obras que tensionam as fronteiras, Anna Bella Geiger vincula de modo pioneiro discussões contemporâneas sobre a produção de corpos e espaços. Em caminhos pouco óbvios, intencionalmente a artista evita que seu trabalho sirva como ilustração de problemas pré-definidos. Tampouco, ela desvincula de suas obras as camadas históricas/econômicas/sociais/políticas que a envolvem e a constituem enquanto indivíduo.

O trabalho de Anna Bella Geiger é encarnado e situado. É na materialidade das obras que os problemas se constituem, é na exploração dos meios que os temas surgem. Antes de encerrar este ensaio, gostaria de apresentar algumas notas com base na ideia de camuflagem.

Mesa, friso e vídeo macios (1981) é uma videoinstalação de Anna Bella Geiger, criada para a XVI Bienal de São Paulo⁵. A mesa de madeira e os frisos na parede são estofados, macios. Os tecidos trazem na primeira uma padronagem de manchas verdes, uma camuflagem. No segundo, o desenho remete ao mapa do Brasil ou América do Sul. Dois televisores no ambiente apresentam os vídeos *Quase mancha* e *Quase mapas*⁶, que ressaltam o camuflado (Cocchiarale, 2009/2010).

Mapas-manchas são, ainda, camuflagens no repertório de Anna Bella. Camuflar é disfarçar, qualidade de diferentes seres, que lhes possibilita misturarem-se aos meios que habitam. Em dimensões sociopolíticas, camuflagens remetem a uniformes militares, exércitos e suas fronteiras. Mapas-manchas-camuflagens engendram violências colonial, militar, estatal, em variáveis histórico-espaciais.

Camouflage (1980) – palavra francesa incorporada ao inglês com a mesma grafia – é uma obra de Geiger, composta por cinco fotografias. A primeira traz apenas uma série de plantas. Nas quatro fotografias seguintes, a artista é vista de costas, em meio a uma folhagem. A camuflagem em sua pele é estabelecida pelo uso de uma camisa. Na terceira e quarta foto, surge um tamanduá-mirim – espécie encontrada na América do Sul.

Na primeira aparição o bicho apoia as duas patas traseiras nos ombros da artista,

5 É a primeira edição da Bienal que Anna Bella Geiger participa desde sua adesão ao boicote à instituição, em 1969 (ver de Laurentiis, 2022a).

6 Nos vídeos constantes no acervo da artista lê-se “intitulado Quase mancha”. No catálogo da Bienal não há título algum para o vídeo, e em nossas conversas Geiger já se referiu a eles como *Quase mancha 1* e *Quase mancha 2*, bem como *Quase mapa* e *Quase mancha*, que é também a forma que aparece em uma série de textos sobre o trabalho.



Figura 13. Anna Bella Geiger, *Mesa, friso e vídeo macios*. Museu Frans Hals, 2022. Fotografia de João Mascaro.

sugerindo-se confortável ali. Já na sequência, a sensação é de desequilíbrio, uma pata no couro cabeludo de Geiger, outra em seu ombro, faz-me pensar na iminência de uma queda. O desconforto do tamanduá surge como metáfora para a própria condição da artista, relacionando-se com as discussões apresentadas até aqui.

Tamanduá e artista aproximam-se ainda mais na última imagem. Com ironia marcante, Anna Bella Geiger usa apenas uma camiseta preta de alças finas, semelhante ao desenho da pelagem do animal. O tamanduá fica “diluído numa osmose secreta, sob o disfarce da artista”. Instauram-se problemas sobre “imagem e reflexo, natureza e arte, original e falsificação”. Sendo assim, um é o outro e se forma de acordo com sua imagem (Stempel, 2007, p. 53).

Anna Bella Geiger e o tamanduá, nessa camada de sentido, fazem parte da mesma situação, são *reflexos* – nos sentidos poético e político – um do outro. Há uma tentativa de equilíbrio desses seres da América do Sul, do Brasil. A sensação de localização é enfatizada pela presença do – se não me equívoco – *Philodendron cordatum*, cujo nome popular é Imbé, planta originária do Brasil, que compõe a cena das fotografias.

A camuflagem surge nas obras de Geiger como “a estratégia utilizada pela artista, visando dimensionar as tensões/relações entre o corpo e o entorno, entre história e local, entre natureza e cultura, entre fundo e superfície” (Navas, 2009, p. 9). Elas instauram a ampliação das dimensões *reflexivas* em sua poética e abrem-se para novas possibilidades de construir e pensar espacialidades.

As fotografias foram realizadas na casa de Anna Bella, por Nina Geiger, sua filha, que parece ter sido a responsável pela presença do tamanduá por ali. Gosto particularmente desse fato. No bairro do Flamengo, Rio de Janeiro, elas simulam a mata tropical, transformando o ambiente doméstico, casa/ateliê da artista, em imagens para serem exibidas publicamente. Entra em curso uma passagem entre espaços, o lar torna-se espaço para criação artística, uma articulação entre as vivências particulares e a prática pública da arte.

As potências das obras de Anna Bella Geiger multiplicam-se a cada nova atenção que a elas dedico. Exibindo a si, afirmando-se enquanto artista, tensionando fronteiras impostas, camuflando ironias, sobrevivendo às violências misóginas do território artístico brasileiro. Experimentando passagens do mapa à pele, do corpo ao objeto, do lar/ateliê ao museu, da rua à casa. Movendo espaços.

Referências

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ASHTON, D. Anna Bella Geiger. In: COCCHIARALE, Fernando; INTERLENGHI, Luiza (Orgs.). *Anna Bella Geiger: Constelações* (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. Tradução de R. Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de I. Aron e C. P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. de D. de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. In: *Revista eletrônica Labrys*, Estudos Feministas, Nº 1-2, jul./dez, 2002. Trad. de R. Barbosa Disponível em: <<https://medium.com/revistalabrys/diferen%C3%A7a-diversidade-e-subjetividade-n%C3%B4made-2f9e5d9e0bb6>>. Acesso em: 30 Nov. 2023.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de E. Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

BUTLER, Connie; SCHWARTZ, Alexandra. *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. Nova York: Museum of Modern Art, 2010.

CHADWICK, Whitney. *Women, art and society*. Londres: Thames & Hudson, 2019.

CHIARELLI, Tadeu. Fax para Anna Bella Geiger. In: COCCHIARALE, Fernando; INTERLENGHI, Luiza (Orgs.). *Anna Bella Geiger: Constelações* (Catálogo de

Exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

COCCHIARALE, Fernando. O sentido constelar na obra de Anna Bella Geiger. In: COCCHIARALE, Fernando; INTERLENGHI, Luiza (Orgs.). *Anna Bella Geiger: Constelações* (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1996.

DE LAURENTIIS, Gabriela. *Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação é um ato de liberdade*. Tese de doutorado defendida na FAU-USP, 2022a. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-31032023-192002/pt-br.ph>>.

____. *Louise Bourgeois e modos feministas de criar*. São Paulo: Sobinfluencia, 2022b.

DEUTSCHE, Rosalyn. Público. In: *Ideas recibidas*. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea. Trad. de Marcelo Expósito. Barcelona: MACBA, 2009. Disponível em: <<https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/ideas-recibidas-vocabulario-cultura-artistica-contemporanea>>. Acesso em: 29 Nov. 2023.

____. *Evictions: art and spatial politics*. Londres: The MIT Press, 1996.

DIEGO, Estrella. *Anna Bella Geiger: geografía física y humana*. Madrid: La Casa Encendida, 2017.

DUNCAN, Nancy. (Org.). *Bodyspace. Destabilizing geographies of gender and sexuality*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

FABBRINI, Ricardo. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: *Seminário música, ciência, tecnologia: fronteiras e rupturas 4*. São Paulo: USP, 2012.

FITCH, Nick; DINANT, Anne-Sophie. Situações-limite: the emergence of video art in Brazil in the 1970s. In: *The Moving Image Review & Art Journal (MIRAJ)*, Vol. 1, Nº 1, 23, Jan. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1386/miraj.1.1.59_7>. Acesso em: 29 Nov. 2023.

GEIGER, Anna Bella. *O pão nosso de cada dia e Mesa, friso e vídeo macios*. Entrevista a G. De Laurentiis, 29 jan. 2022.

____. Entrevista a Molly. Superfine. In: *MoMa Magazine* [Online], 23 Ago. 2023. Disponível em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/940>>. Acesso em: 29 Nov. 2023.

____. *Como pássaros ou sobre como as coisas vêm em sentimentos, em crises, em sensações*. Entrevista a G. De Laurentiis, 17 jan. 2018a.

____. *Espaços: construção moderna no Aterro com ampla vista para o mar, sobretudo com fins culturais*. Entrevista a G. De Laurentiis, 31 Jul. 2018e.

____. *O pão nosso de cada dia ou uma navalha cortante*. Entrevista a G. De Laurentiis, 8 Out. 2018f.

____. Um depoimento. In: NAVAS, Adolfo Montejó (Org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens e situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

____. *Proposta da exposição Situações-limites*. N/P. Arquivo do MAM-RJ, 1975.

GILBERT, Zanna. Os livros de artista de Anna Bella Geiger. In: PEDROSA,

Adriano; TOLEDO, Tomás (Orgs.). *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/Brasil alienígena* (Catálogo de Exposição). São Paulo: MASP/Edições SESC, 2019.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: RIOS, Flávia; LIMA, Márcia (Orgs.). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In: *Cadernos Pagu* (5). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1995, pp. 7-41.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Trad. de Carlos Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp, 2007.

LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Prestígio, 2013.

MCDOWELL, Linda. Spatializing feminism: geographic perspectives. In: DUNCAN, Nancy (Org.), *Bodyspace: destabilizing geographies of gender and sexuality*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.

MESQUITA, André. *Mapas dissidentes: contracartografia, poder e resistência*. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2019.

NAVAS, Adolfo Montejo. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Anna Bella Geiger: uma poética em arquipélago (aproximações)*. *Anna Bella Geiger: territórios, passagens e situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

_____. In: *Anna Bella Geiger: fotografia além da fotografia 1972-2008* (Catálogo de Exposição). São Paulo: Caixa Cultural, 2009.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005.

POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Nova York: Routledge, 2003.

PONTUAL, Roberto. 39ª Bienal de Veneza. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 27 Mai., 1980.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Unicamp, 2013.

_____. Feminizar é preciso. Por uma cultura filógina. *São Paulo em Perspectiva* Vol. 15, Nº 3 – Revista da Fundação Seade, 2001.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RICH, Adrienne. Notas para uma política da localização. In: MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Gênero, identidade e desejo: antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Trad. de Maria José da Silva Gomes. Lisboa: Cotovia, 2002.

STEMPEL, Karin. *Anna Bella Geiger* In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Anna Bella*

Geiger: territórios, passagens, situações. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. Anna Bella Geiger: inquietações do corpo fragmentado. *Arte & Ensaios Vol. 7* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.37235/ae.n7.7>>. Acesso em: 16 Jan. 2024.

TELLES, Norma. *Cartografia brasílis ou: esta história está mal contada* (3. ed.). São Paulo: Loyola, 1996.

TRINDADE, Mauro. A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger. In: *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), 2017 [2016]. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_mauro%20trindade.pdf>. Acesso em: 1 Jan. 2024.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

WALLACE, Michelle. The politics of location: cinema/theory/literature/ethnicity/sexuality/me. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media*, Nº 36. JSTOR, 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/44111664>>. Acesso em: 30 Nov. 2023.

WEISMAN, Leslie Kern. *Discrimination by design. A feminist critique of the man-made environment*. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois, 1992.

WOLFF, Janet. *The invisible flâneuse: woman and the literature of modernity*. *Theory, Culture & Society*, Vol. 2, Nº 3, 1985.

ZANINI, Walter. Artistas do Brasil. In: *XVI Bienal de São Paulo* (Catálogo de Exposição). São Paulo: Fundação Bienal, 1981.

Gabriela De Laurentiis

Gabriela De Laurentiis é artista, pós-doutoranda na FAU-USP e bolsista FAPESP (nº 22/15273-1). Defendeu na mesma instituição a tese *Espacializações de Anna Bella Geiger: a imaginação é um ato de liberdade*, realizada com apoio da FAPESP e da CAPES. Autora de *Louise Bourgeois e modos feministas de criar*, com tradução para o espanhol, resultado do mestrado realizado no IFCH-UNICAMP, como bolsista FAPESP. Bacharel em Ciências Sociais pela PUC-SP, com intercâmbio acadêmico na Sciences Po Paris. Foi pesquisadora associada ao projeto *Imaginários Urbanos* FAPESP-Université de Lyon e integra o Grupo de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITE).

<http://lattes.cnpq.br/2716493827989418>

<https://orcid.org/0000-0001-7755-1474>

E-mail: gabilaurentiis@gmail.com

Fricções Internas & Guerra de Atrito. *The Taste of War*¹

Bernard Kœst

Tradução de Paulo César Marques Holanda

Resumo: No presente ensaio, o autor francês Bernard Kœst analisa seu próprio arquivo de imagens, atravessando as noções de fricção e guerra, para então cruzar as problemáticas presentes em sua produção artística com as notícias dos conflitos modernos apresentadas na TV. Seu depoimento subjetivo mostra-nos um testemunho de alguém que não esteve no front de batalha, mas que atua como um arqueólogo, escavando sentidos entre sua história familiar e pessoal com àquelas coletivas, numeralizadas e generalizadas, que por sua vez são comumente exibidas em coberturas jornalísticas. Em especial, Kœst debruça-se sobre sua obra *Taste of War*, adicionando em sua reflexão escrita, foto-grafias de soldados e vítimas feitas frente ao dispositivo televisivo.

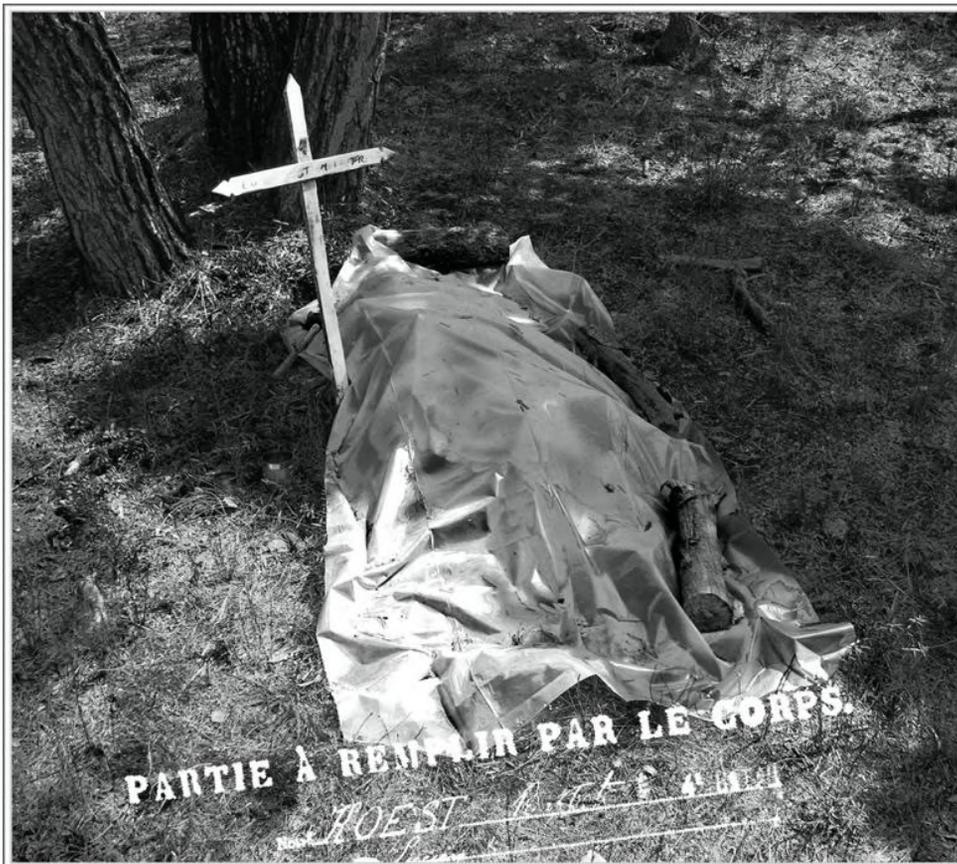
Palavras-Chave: Bernard Kœst; *The Taste of War*; guerra; fricção; imagem em movimento.

Abstract: *In this essay, French author Bernard Kœst analyzes his own archive of images, going through the notions of friction and war, and then crossing the problems present in his artistic production with the news of modern conflicts presented on TV. His subjective testimony shows us a testimony of someone who was not on the battlefield, but who acts as an archaeologist, excavating meanings between his family and personal history with those collective, numeralized and generalized ones, which in turn are commonly displayed in coverage. In particular, Kœst focuses on his work *Taste of War*, adding in his written reflection, photographs of soldiers and victims taken in front of the television device.*

Keywords: Bernard Kœst; *The Taste of War*; war; friction; moving image.

DOI: 10.47456/rev.v19i29.43548

1 *The Taste Of War*, Video. 16min 22secs, 2006.
<https://vggbernardkoest.blogspot.com/2023/04/the-taste-of-war.html>.



Mergulhando em meus arquivos, senti que estava entrando em guerra. Mas contra quem? O espaço-tempo em que dormem velhas caixas e novas pastas? Os bits ilegíveis em velhos HDs externos? Contra o dínamo, aquele que fica preso antes de finalmente entrar em fricção?

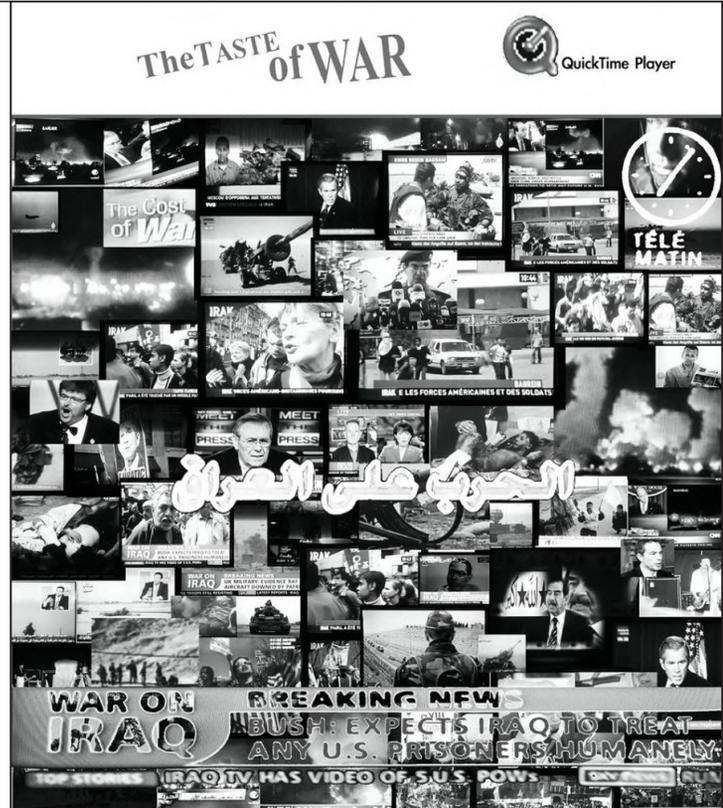
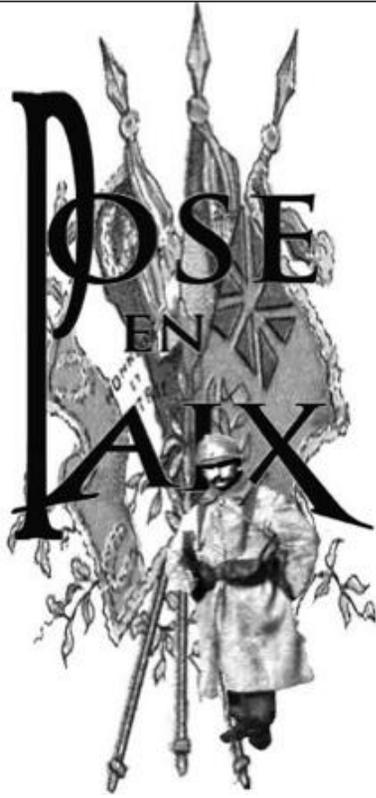
O que será das incessantes imagens televisuais das guerras em cursos, este ano da Ucrânia depois da Síria, e onde foram parar as das incessantes acumulações de todas as guerras anteriores, Afeganistão, Iugoslávia, Líbano, consideradas tediosas demais para o noticiário das oito horas?

Vistas de um avião, elas colidem e se engavetam a ponto de se tornarem irreconhecíveis, uma se sobrepondo à outra.

A primeira fricção é a dos tempos.

Quantos anos se passaram desde que dei uma sepultura efêmera e vazia a esse soldado conhecido que foi meu avô, morto por um obus em 1916 em minha instalação *Pose en Paix*.²

² *Pose En Paix*. Instalação e livro de artista, 2006. Dossiê icônico da revista de semiologia *Protée*, 2009. <<https://vggbernardkoest.blogspot.com/2011/11/pose-en-paix.html>>.



No meu HD externo, o alaranjado, encontramos essas imagens, todas datadas de 2011, do dia da sua gravação pelo recuperador louco e muito venal que as ressuscitou da destruição inesperada do meu disco preto de então. Nada mudou, a técnica nos mantém em seu poder, nós bem sabemos, nós outros nascidos no século XX: afinal, nossos compactos já riscavam em nossos toca-discos portáteis de 45 rotações.

Escondido lá no meio, meu vídeo *The Taste Of War* esperava apenas para renascer que alguém acionasse o motor de busca; motor de fricção, é claro, como o dos carrinhos de fricção que saem em disparada assim que a gente os solta depois de puxá-los com força para trás.

Para parecer sério, era preciso datar a criação (não 2011), bancar o arqueólogo que, de escova de dentes na mão, também fricciona os fragmentos disseminados pelo uso. Esfregando bem, pode-se encontrar sua cronologia perturbadora no desfile de nossos atos, exposições, escritos, performances; como no front, onde às vezes somos pegos de surpresa. Não, nem tudo é de ontem.

The Taste Of War: 2006

Com ou sem óculos, a primeira visualização é turva, tudo embaçado, podíamos ver bem nossos olhos lacrimejando.

Isto não é um problema da antena mal ajustada. A gravação deve ter sido simplesmente comprimida, a velocidade da comunicação possui um problema, sem dúvida; é como se as imagens tivessem desgastadas, como se alguém as tivesse esfregado, friccionado o filme (se fosse emulsão de prata), ou melhor, desgastado entre elas, as imagens.

A pesquisa muitas das vezes assume alhures bizarros, aqui, estupidamente arquivando perguntas. A exploração de pasta por pasta em todos os suportes acumulados desde a criação do vídeo, não se mostrou totalmente infrutífera já que a possibilidade em parar imagens me permitiu reler alguns extravios e algumas pepitas, reativando – e também ativando – caminhos do trabalho ... mas nada mais, nada absolutamente nada quanto à esse *The Taste Of War*, nem uma migalha, nem um *rush*, e nem uma boa versão sobretudo, a pesada; esvaziada rapidamente de uma pasta a outra.

Restam aqui e ali, nos armários dos grandes estúdios, filmes de guerra cuja cópia está muito danificada para ser restaurada e que acabará em pó. Que eles descansem em paz.

Vamos testar nossa sorte, esta versão certamente está corrompida, mas sobreviveu. Vamos até o fim. Como eu, encontre a paciência, mas sobretudo, eu espero o sabor, *the taste*, e como compreendi enquanto assistia, no final das contas é melhor assim. A distância por vezes nos permite um outro olhar.

Preto. Primeira (não-)imagem onde no escuro somente a voz emerge “minhas irmãs ...” ela diz, e algumas linhas ou trinta segundos depois, “a noite, eu escuto você”.

Silêncio, mas é certo, a leitura vai durar o tempo todo, sabemos que, da mesma forma, nós iremos escutar.

Um *poilu* e sua bandeira duas vezes e rapidamente, como uma palma, anunciam o desbotamento para o branco, “Ação!”

Fricções do preto e branco, do texto e das próximas imagens ainda imaginadas, fricção forçada conosco, presa por alvos.

Mas é diferente, cinco segundos antes do branco, a trilha sonora toma outro caminho, a música de um acorde de violão toma seu lugar, se enriquece, recomeça, e nós os sabemos também desde as primeiras medidas, seus cachos vão nos acariciar o tempo todo.

Um tímido tapete de órgão, o início dos arpejos, uma pequena voz muito delicada ao fundo tranquiliza... e ainda assim esperamos, ombros recolhidos, os acordes elétricos que já compreendemos a escansão, como nos abrigos onde sabemos que as bombas explodem após o apito.



Fricção de sons entre eles, nos aquecem desde já os ouvidos, o músico³ decide essa tensão, esperamos o resto, o título é docemente indicado no curso da bolsa de ações, devemos respirar fundo.

Mas como veremos, tudo se repete – como o rio, o banhista o sabe – e, misturada com a música, eis a primeira *Lettre d'Insomnie*⁴. Serão dezessete.

Sua leitura dará o tom, não jornalístico, um pouco linear, não muito literário, e sem qualquer ligação particular com a aparência das imagens.

Mulheres corajosas escrevem no fogo cruzado de guerreiras de todos os tipos, de épocas e de países variados, todas diferentes, todas juntas, elas se esfregam os ombros, suas ansiedades, nossa tranquilidade, seus sofrimentos e nossa paz em fricções são compreendidas.

Nesta atmosfera instável, então, duas mãos anunciam a cor: Elas se acotovelam por um minuto entre pequenos quadrados coloridos, imagens, fotos, fragmentos em vez, sob um fundo neutro. Elas se acotovelam e friccionam, literalmente, buscando unir algum deles, buscando um sentido nesse caos.

Cento e vinte imagens fixas vão seguir, sucederão, se empurrarão, como se estivessem num banco de títulos.

3 Paulo Mondano, *Aux caprices du vent*, extrato. *Totem*, 2005.

4 Sylvie Koest, *Lettres d'Insomnie*. Éditions Rose & Noir, 2005.



Imagens de imagens, essas são fotografias de telas de televisão tiradas em 2003 durante a primeira guerra do Iraque.

Essas estranhas vistas de cima se misturam, ilegíveis passando do verde ao vermelho (as cirúrgicas), soldados, muitas vezes esperando, jornalistas, apresentadores do plano americano, suas bandeiras e mesas financeiras, os feridos, civis e militares, não sabemos bem, manifestações anti-guerra de todos os países, os poderosos mais ou menos com caras de zumbis ... em soma, tudo que permite capturar os viciados para canais de notícias 24 horas, geralmente norte-americanos.

A renderização fotográfica bizarra da passagem pela tela de raios catódicos combinada com a varredura luminosa contribui para o desconforto (e mais, contribui para a péssima definição). Esquecemos o contexto atual, nós não estaríamos longe de “realmente” assistir à guerra.

Desordenadas, as imagens avançam uma após a outra, em geral no sentido da leitura, com alguns flashbacks, como por destacar a anterior que teríamos visto rapidamente, elas mudam com as transições jornalísticas clássicas, crossfades, em preto, em branco, varreduras de todos os tipos, rotativas, centrais etc. quando elas não se sobrepõem. Algumas são repetidas, ampliadas, salpicadas de raros movimentos vibratórios.

Nós progredimos no presente, no coração do país em guerra, no front, mas em calma. É na tv. Passivos e ativos. Poderíamos facilmente acreditar que somos

correspondentes de guerra.

Mas qual delas? A leitura não deixa nenhuma dúvida, cada uma dessas mulheres escrevendo do coração de diferentes guerras, nos diz bem que tudo isso são guerras. Da guerra.

Soma-se as conclusões numéricas das mortes ao final de cada carta que chega perturbando o desenrolar hipnótico da música que nunca enfraquece, certa e assustadora. Não sabemos se ela torna o caminho doloroso para nós ou o contrário, enquanto ao passarmos, reconhecemos esta ou aquela visão cujo reaparecimento seria quase relaxante.

Enquanto avançamos, nos instalamos em dois lugares em nós mesmos, ansiedade ou indiferença, voyeurismo ou compaixão. A fricção poderia causar tais efeitos, nos tornando alternadamente tão diferentes?

É este o segredo de nossos manipuladores?

Várias vezes durante o acampamento e durante cerca de um minuto, saímos do movimento das imagens fixas para encontrar, mais e mais compreensível, o movimento das mãos que mais ou menos agitam nervosamente os pequenos pedaços de fotografias, onde por acaso podemos reconhecer que este é um detalhe de uma imagem já visualizada.

Elas procuram uma nova maneira de reunir e, mesmo que nunca consigam, é quase um suspiro, acreditar que a ação representa um remédio possível.

A fricção talvez só seja produtiva se for disciplinada.

A menos de três minutos do fim, como as tropas em retirada, as imagens fixas retomam seu curso. Mas para trás, da direita para a esquerda, por vezes até um obstáculo, pressionado por sabe-se lá qual medo. A sua fricção acelera, voltaremos a encontrar todos, agora quase familiares, as “notícias” de sempre; enquanto a música, ela, resta imperturbável, e as palavras dessas mulheres com a voz de homem também.

A guerra chegou ao fim? Quem é o vencedor? Uma guerra só termina em vitória?

O herói sempre morre no final? Quem vai enterrar o machado de guerra? Foi por magia que o Tomahawk se tornou um míssil?

É o baile da terça-feira, dia de março; baionetas, batalhas e trincheiras.

É a dança das perguntas e das fricções.

Assim, certas revistas para crianças já nos questionavam com essa sorte de enigmas, onde tínhamos que encontrar o coelho que se escondia do caçador em uma gravura (na maioria das vezes ao virar a página o víamos na árvore). Um pouco parecido, você talvez tenha adivinhado que duas imagens deslizadas entraram no fluxo do vídeo. Elas nos mostram as vacas, em paz nos seus prados helvéticos, um contraponto que, como os animais de La Fontaine, poderiam muito bem falar de nós.

Mas, muito antes disso e mais subliminar, a primeira imagem não é fotográfica: é uma pintura inspirada na fotografia das imagens aqui utilizadas pelo artista





Jacques Gastinel.

Sob um fundo em suas cores, e que figuram motivos das guerras babilônicas com as decorações de seus heroicos guerreiros.

A arqueologia está ressurgindo. Das profundezas digitais eu teria encontrado um vídeo datado, como a guerra, do início dos tempos?

Última manipulação dos quadrinhos, zoom no céu de cinzas, escurecendo nossa insignificante felpuda bandeira. E na última imagem, The Cost Of War, anunciamos a cor: fazemos as contas.

Contamos os mortos:

- 28 de outubro de 1681. Argel (Argélia). Metade da cidade está destruída. O número de mortos é desconhecido.
- 31 de agosto de 2004. Waradesch (Afganistão). 8 mortos.
- 26 de junho de 1918. Paris (França). Contagem de vítimas não realizada.
- 7 de maio de 1999. Belgrado (Sérvia). Bombardeio da embaixada chinesa. 44 mortos.
- 13 de fevereiro de 1945. Dresden (Alemanha). Entre 35.000 e 130.000 mortos.
- 8 de fevereiro de 1958. Sarhiet Sidi Youssef (Tunísia). 61 mortos.
- 19 de maio de 2004. Bagdá (Iraque). 40 mortos, incluindo 15 crianças.
- 6 de agosto de 1945. Horoshima (Japão). 140.000 mortos. O número de pessoas irradiadas é desconhecido.



- 8 de abril de 2003. Bagdá (Iraque). Um jornalista morto.
- 4 de agosto de 1914. Philippeville (Argélia). Morte de 17 zuavos e 4 civis.
- 29 de junho de 1966. Haifong (Vietnã do Norte). Os mortos não foram contabilizados.
- 20 de agosto de 1998. Al Shifa (Sudão). 13 mortos.
- 18 de abril de 1944. Athis-Mons (França). 1.383 mortos.
- 25 de julho de 2002. Gaza (Palestina). 15 mortos, incluindo 9 crianças. Alguns dias antes, atentado ao Dolphinarium. Jerusalém (Israel). 21 mortos, incluindo 10 menores.
- 26 de abril de 1937. Guernica (País Basco). 1.600 mortos.
- 14 de abril de 1999. Djakovica (Ex-Iugoslávia). 600 mortos.
- 10 de março de 2014. Colônia (Suíça). O número de vítimas ainda é desconhecido.⁵

Genérico. A música para.

“Minhas irmãs” ... a insônia avisa ... “veja você à noite”.

Bernard Køest

Sauvessanges, terça-feira, 18 de abril de 2023.

Bernard Køest

É artista – videasta, fotógrafo e poeta... – membro de RETiiNA.International. Suas pesquisas sobre questões da referência na fotografia levaram-no a importantes trabalhos sobre as fronteiras entre a experiência pessoal e a transmissão artística. Participa de numerosas exposições na França e no exterior.

E-mail: bernard.koest@gmail.com

⁵ Sylvie Køest, *Lettres d'Insomnie*. Éditions Rose & Noir, 2005.

Pensar uma imagem-guerra: testemunho visual e estratégia de resistência em obras de Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera

Thinking a War-Image: Visual Testimony and Resistance Strategy in Works of Rabih Mroué, Harun Farocki, and Tania Bruguera

Mariana Teixeira Elias (IA-Unicamp/FAPESP)

Resumo: Este artigo analisa o uso da imagem por artistas como Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera, destacando seu papel em documentar a realidade, comunicar mensagens e atuar como uma forma de resistência. Investigamos como suas abordagens contribuem para o engajamento e a interpretação de conflitos, formando o conceito que denominamos como *imagem-guerra*, inspirado nas ideias de Paul Virilio, discutidas no livro *Guerra e Cinema*. O artigo ressalta a relevância da imagem nas esferas visual, social e política contemporâneas.

Palavras-chave: Imagem; guerra; arte contemporânea.

Abstract: *This article examines the use of imagery by artists such as Rabih Mroué, Harun Farocki, and Tania Bruguera, highlighting its role in documenting reality, communicating messages, and acting as a form of resistance. We investigate how their approaches contribute to the engagement and interpretation of conflicts, forming the concept we term image-war, inspired by the ideas of Paul Virilio, discussed in the book War and Cinema. The article emphasizes the relevance of imagery in contemporary visual, social, and political spheres.*

Keywords: *Image; war; contemporary art.*

Introdução

Iniciando nossa investigação, exploramos as estratégias empregadas na construção de narrativas visuais em obras de três relevantes artistas contemporâneos: Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera. Um foco especial é dado à *Revolução em Pixels*, uma palestra-performance¹ de Mroué, que se destaca pelo seu diálogo com a Guerra Síria e serve como um exemplo da intersecção entre arte e conflito. A análise busca compreender como as táticas visuais empregadas por esses artistas contribuem para novas formas de engajamento e compreensão do mundo em conflito, contribuindo para o que denominamos como *imagem-guerra*, conceito inspirado nas ideias de Paul Virilio expostas em seu livro *Guerra e Cinema*. Ao fazer isso, pretendemos identificar alguns pontos de convergência entre as artes visuais, a guerra e a política, ressaltando a importância e o impacto da imagem na era contemporânea.

Ao primeiro olhar, o título do livro de Virilio pode levar à suposição de que trata-se de filmes épicos de guerra, destacando batalhas e conflitos entre nações. Contudo, o autor segue uma direção distinta. Ele aborda a relação entre Guerra e Cinema a partir de uma perspectiva histórica, focando principalmente nas percepções humanas. De acordo com Virilio “não existe guerra, portanto, sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção” (Virilio, 2005, p. 24), ou seja, para o autor a guerra não se limita apenas aos atos físicos de combate; ela também envolve uma dimensão representacional significativa onde a desinformação, a propaganda e a guerra psicológica são tão importantes quanto a força física.

O autor desenvolve uma ampla reflexão, desde a invenção do cinema dos irmãos Lumière, afirmando que “o cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica” (Ibid., p. 27); passando pela Primeira Guerra Mundial, na qual, segundo ele, houve um grande crescimento do uso de sequências filmadas para que, assim, fosse possível um melhor reconhecimento aéreo do território; e a Segunda Guerra Mundial, onde entramos em uma era de superproduções imagéticas.

Guerra e Cinema nos mostra que o desenvolvimento dessas duas técnicas aconteceu simultaneamente. Ou seja, a indústria cinematográfica nasce acoplada à indústria bélica, atuando dentro de um mesmo campo de batalha: um campo de percepções, onde “o provisionamento de imagens se tornará equivalente ao provisionamento de munições, a guerra de 1914 inaugurará ‘um novo ‘sistema de armas’, formado pela combinação de um veículo de combate e de uma câmera” (Ibid., p. 16). Paul Virilio sugere que “desde sua origem, o

¹ Termo usado pelo artista para denominar sua obra, também chamado por dele de uma *palestra não acadêmica*.

campo de batalha é um campo de percepção” e que “a máquina de guerra é para o polemárcio um instrumento de representação, comparável ao pincel e à paleta do pintor” (Ibid., p. 48). O autor nos aponta que “a função do olho é a função da alma” pois “qualquer que seja a extensão do campo de batalha, é preciso dispor o mais rapidamente possível da representação do dispositivo adversário, da imagem de suas forças e de suas reservas” (Ibid., 2005, p. 18). Deste ponto de vista, “o ver e o prever tendem então a se confundir a ponto de não mais discernir o atual do virtual” (Ibid., p. 18).

O autor nos mostra que a história da guerra é também a história das formas de visualização, ou seja, dos dispositivos técnicos de captura de imagens: “ao lado da inovação industrial das armas de repetição e das armas automáticas, existe ainda a inovação das imagens de repetição, cujo auge foi o fotograma” (Ibid., p. 19). Para ilustrar sua tese, o autor descreve diversas maneiras com que os dispositivos utilizados para a estratégia de guerra acabaram sendo acoplados para a produção de imagens cinematográficas. “Em 1847, o francês Jules Janssen se inspiraria na pistola de tambor (patenteada em 1832) para criar seu revólver astronômico, capaz de tirar fotografias em série”; utilizando esta mesma ideia, o francês Étienne-Jules Marey² “aperfeiçoou o fuzil cronofotográfico³, que permitia focalizar e fotografar um objeto em deslocamento no espaço” (Ibid., p. 33).

Partindo das ideias elaboradas por Virilio, propomos aqui refletir sobre um conceito de *imagem-guerra*. Para isso, é importante ter em mente que a palavra *imagem*, dentro deste artigo, deve ser entendida em um sentido amplo, não apenas sob o ponto de vista da *forma cinema*⁴, mas como um dispositivo de representação e de tomada de posição. Assim sendo, sugerimos que a *imagem-guerra* utiliza das mesmas estratégias de guerra abordadas por Virilio, mas ao invés de agir dentro de um campo de batalha, age em um campo de percepções carregando consigo a capacidade de tornar-se um gesto para a resistência.

Contudo, é importante ressaltar que uma *imagem-guerra* pode ser usada por lados opostos, tanto pelo oprimido quanto pelo opressor, para o *bem* ou para o *mal*. Podemos enxergar como um duelo: o opressor dispara imagens para a sociedade com a intenção de controlá-la e manipulá-la, tentando fazer do povo sua massa de manobra. Por outro lado, o artista/revolucionário responde apertando

2 Étienne-Jules Marey (1830–1904) destacou-se como um inventor e cronofotógrafo francês, desempenhando um papel crucial no progresso da cardiologia, instrumentação física, aviação, cinematografia e na ciência da fotografia. Ele é reconhecido como um dos precursores tanto na fotografia quanto na história do cinema.

3 A cronofotografia é uma técnica que analisa o movimento por meio de uma série de fotografias sequenciais. Essas imagens, ao criarem a ilusão de movimento, formam a base teórica do cinema.

4 Termo utilizado por André Parente e Victa de Carvalho no artigo *Entre cinema e arte contemporânea*. Cf. *Revista Galáxia*, Nº 17. São Paulo: Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2009, pp. 27-40.

o gatilho da resistência, atirando imagens que transformam o campo de batalha em um campo de percepções. É importante ressaltar que a *imagem-guerra* como abordamos aqui possui as mais diversas estratégias de uso. Podemos dividi-las em muitas ramificações, atuando por exemplo, como uma *imagem-arma*, *imagem-estratégia* ou uma *imagem-testemunho*. Todavia é importante ter em mente que uma imagem pode integrar-se, ao mesmo tempo, em mais de uma dessas categorias. Aqui cabe nos questionarmos: o que pode o artista diante da Guerra, diante da desproporção de forças que ela traz? Como forma de clarear o conceito, apresentaremos no próximo tópico alguns artistas que fazem uso dos diferentes tipos de *imagens-guerra*.

Imagem como arma, estratégia e testemunho

Rabih Mroué, Harun Farocki e Tania Bruguera são artistas conhecidos por abordagens críticas que examinam e desconstróem narrativas sociais e políticas usando a arte como um meio de engajamento. Rabih Mroué explora as complexidades e traumas do conflito libanês e da guerra civil síria em suas palestras-performances, peças de teatro e trabalhos visuais. Ele utiliza a imagem como uma ferramenta para a investigação usando materiais de arquivo e da internet, afim de questionar as versões oficiais dos eventos históricos. Mroué desafia os espectadores a questionar a autenticidade e a manipulação presente nas imagens que consumimos, revelando camadas de significado que são visíveis apenas com muita observação e visão crítica.

Harun Farocki era conhecido por sua análise crítica da tecnologia e das imagens produzidas em contextos industriais e militares. Como Mroué, Farocki estava interessado na imagem como evidência, assim como na maneira como ela pode ser usada tanto para revelar quanto para ocultar a verdade. Seu trabalho, frequentemente, se concentrava em entender como as imagens são empregues para exercer controle, e, em particular, como são utilizadas na vigilância e na simulação para fins militares e comerciais.

Tania Bruguera emprega a arte como um meio de provocar mudanças sociais e políticas, focando na repressão e na liberdade de expressão. Bruguera é conhecida por suas performances impactantes que convidam à reflexão e pela criação de termos como *arte útil*, que procura transformar o poder simbólico da arte em ações efetivas e consequências políticas. A artista explora as dinâmicas sociais e as relações de poder, muitas vezes colocando-se em risco para fazer declarações sobre os direitos humanos e a justiça.

Para pensar a *imagem-guerra*, a partir das obras dos artistas mencionados anteriormente, é necessário partir de algumas questões: quais são as táticas empregadas em suas obras? O que essas imagens revelam ou ocultam? Como elas se diferenciam das abordagens de outras obras de arte? Qual é a

essência que as define como uma *imagem-guerra*? Rabih Mroué, por exemplo, apresenta questões políticas pertinentes e necessárias para pensarmos a atual conjuntura dos conflitos e revoluções mundiais. Suas obras atuam “enquanto exercício político de ver, rever e denunciar na rede a guerra diária à qual estamos cruelmente expostos” (Monteiro, 2018, p. 261). Em entrevista⁵ realizada pelo curador Philip Bither⁶, na ocasião de um festival no Walker Art Center em Minneapolis⁷, Rabih reflete sobre a importância de formular perguntas em seus trabalhos. Para ele, um dos papéis da arte é confrontar a história, ir em busca de respostas. Para isso, é necessário que o artista esteja em um processo de indagação constante. Na prática, a tática elaborada pelo artista é a de elaborar perguntas que não têm respostas prévias. Essa ação faz com que o espectador seja provocado a refletir sobre as questões expostas e assim, individualmente, tente formular as suas próprias indagações. Dessa forma, podemos ver o exercício de formular perguntas às imagens como uma estratégia para articular um “pensamento sobre a imagem contemporânea a partir e com as imagens em si” (Martinez, 2013, p. 76), usando o testemunho como instrumento.

Revolução em Pixels

Rabih Mroué entra no palco, em silêncio, segurando algumas folhas de papel. No palco, vemos apenas uma mesa (algo parecido com uma escrivaninha), um computador, uma luminária, água e uma cadeira. Ele se senta, em silêncio, arruma as coisas em sua mesa e subitamente olha para o público, encarando sua plateia. Após alguns segundos, ele diz: “tudo começou com essa frase que ouvi por acaso: os manifestantes sírios estão gravando suas próprias mortes”. E continua a se questionar: “como os sírios poderiam gravar suas próprias mortes quando estão lutando por um futuro melhor? Eles realmente estão filmando a própria morte?”.

Estas indagações são o gatilho para todo o pensamento que o artista vai desenvolver durante sua apresentação⁸. Rabih mostra-se intrigado com aquela ideia e continua sua fala descrevendo como funcionam os meios de divulgação de notícias na Síria, os quais censuram e manipulam a cobertura dos protestos realizados pelos revolucionários.

5 Entrevista disponível em: <https://walkerart.org/magazine/rabih-mroue-in-conversation-with-philip-bithe>.

6 Philip Bither é curador de artes cênicas do Walker Art Center desde de 1997.

7 Walker Art Center em Minneapolis é um centro de arte contemporânea multidisciplinar na cidade de Minnesota, Estados Unidos. Para mais informações, cf. <https://walkerart.org/>.

8 Este formato foi apresentado no Brasil em 2017 durante a 4ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Foram realizadas duas exposições no teatro do SESC Vila Mariana, na cidade de São Paulo. Para mais informações, c.f. <https://mitsp.org/2017/revolucao-em-pixels/>.

O que distingue a revolução na Síria de outros países árabes é isso. Na Síria, jornalistas – sejam profissionais ou freelancers, parte de uma instituição ou não – estão inteiramente ausentes da cena do evento. Isso faz com que seja quase impossível saber o que está acontecendo durante as manifestações, se estão batendo, correndo, perseguindo, atirando, matando ou qualquer coisa do tipo. Existem só duas formas de sabermos o que está acontecendo lá: uma é pelos canais oficiais de notícias da Síria, e a outra, pelas imagens dos manifestantes, que são postadas na Internet (Mroué, 2013, p. 359, tradução nossa).⁹

Assim, Rabih propõe ao seu público uma tomada de consciência que suscitará questionamentos sobre as reais intenções da mídia estatal oficial. Conduzir sua pesquisa pelos canais tradicionais não se mostraria eficaz para obter respostas às suas perguntas. Esse fato o leva a realizar uma extensa busca pela internet em busca de respostas: “foi assim que me encontrei na internet, navegando de um site para outro, procurando por fatos, evidências que poderiam me dizer mais sobre as mortes na Síria. Eu queria ver e queria saber mais”.

As imagens produzidas pelos sírios são arquivos digitais, de baixa resolução, pixeladas. Isto as diferem das imagens produzidas dentro dos sistemas regulamentados e instituições oficiais. Os vídeos, em sua grande maioria, foram encontrados em páginas do Facebook e em canais do YouTube. Todos com uma característica em comum: uma imagem pixelada, sem resolução, uma imagem pobre, que tem sua origem “fora das instituições oficiais e dos sistemas regulamentados” (Mroué, 2013, p. 360). São imagens que percorrem “rapidamente os precários circuitos da rede, uma vez que foram excluídas das televisões, espaços reservados aos discursos dominantes” (Martínez, 2013, p. 79).

Hito Steyerl pensa, em seu ensaio *Em defesa da imagem pobre*, sobre o que são as imagens pobres e de que forma essa baixa resolução pode produzir uma subjetividade. A autora chama atenção para as imagens consideradas descartáveis, que são vistas como um ensaio para uma imagem e não seu modelo final. Para ela: “A imagem pobre é uma cópia em movimento. A sua qualidade é fraca, a sua resolução inferior, desclassificada” (Steyerl, 2009). E são estes adjetivos que a tornam “uma ideia errante, uma imagem itinerante, distribuída gratuitamente, esmagada em conexões digitais lentas, compactadas, reproduzidas, remisturadas, copiadas e coladas noutros canais de distribuição” (Ibid.).

Assim, para Hito, uma imagem de alta resolução pode ser mais sedutora para o espectador do que uma imagem pobre. A resolução é encarada como um fetiche, como se a falta dela, de alguma forma, castrasse o autor. Contudo, a autora diz que imagens pobres não são imagens sem valor, pois elas carregam consigo uma

⁹ A cronofotografia é uma técnica que analisa o movimento por meio de uma série de fotografias sequenciais. Essas imagens, ao criarem a ilusão de movimento, formam a base teórica do cinema.

nova reflexão, como um território epistêmico que propicia ao sujeito, mediante as transformações das relações criadas com estas imagens, deter a possibilidade de pensar novos modos de ser e estar no mundo. Transfigura-se não mais uma relação com a aura, mas com o acesso, pois ela então: “Transforma qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto, filmes em clips, contemplação em distração” (Ibid.). Diante do contexto, constrói-se:

[...] redes globais anónimas, do mesmo modo que define um histórico partilhado, criando alianças enquanto viaja, provocando traduções ou erros de tradução e estimulando novos públicos e debates. Ao perder substância visual, recupera parte do seu poder político e devolve-lhe uma nova aura, que não se baseia apenas na permanência do original, mas antes na transitoriedade da cópia (Ibid.).

Para Hito Steyerl, a baixa qualidade dessas imagens, sua não correção e seu status de imagem real são os efeitos que causam empatia no espectador, tornando as imagens críveis. É como se a autora nos apontasse para um tipo de construção de um realismo contemporâneo realizado a partir do acesso digital a essas *imagens pobres*. Entretanto, se pensarmos nas imagens mostradas por Rabih Mroué durante *Revolução em Pixels*, podemos dizer que elas somente se tornam críveis a partir da narrativa feita pelo artista diante daquelas imagens; ou seja, não apenas por ser uma imagem pobre que ela se torna real para o espectador. Pois, de fato, não seria possível enxergar o que elas retratam se o contexto não fosse narrado pelo artista. Então, podemos dizer que uma imagem pobre sozinha não é totalmente capaz de fazer com que um sujeito pense novos modos de ser e estar no mundo.

Portanto, na obra de Rabih Mroué, essa imagem pobre, que é tomada de assalto, que não vemos direito, traz uma série de aberturas invisíveis para pensarmos muito além de seu processo de construção digital. Se pensarmos a partir da concepção de imagem-guerra, as imagens feitas pelos sírios carregam muitas reflexões, não sendo simplesmente imagens precárias, pobres; são imagens-testemunhos de grande valor histórico.

Revolução em Pixels mostra que a revolução é registrada publicamente através de celulares comuns, sem a sofisticação tecnológica dos modelos mais recentes. Esses dispositivos, embora simples, são usados como ferramentas cruciais em cenários de conflito, capturando e compartilhando imagens impactantes que retratam a realidade brutal sem elementos de ficção ou fantasia. É uma forma de documentação crua e direta dos horrores da guerra.

Como forma de analisar as imagens feitas pelos sírios, de maneira que as reações de espanto e envolvimento emocional sejam deixadas de lado, o artista opta por apresentar os vídeos pixelados junto a filmes e vídeos profissionais, lado

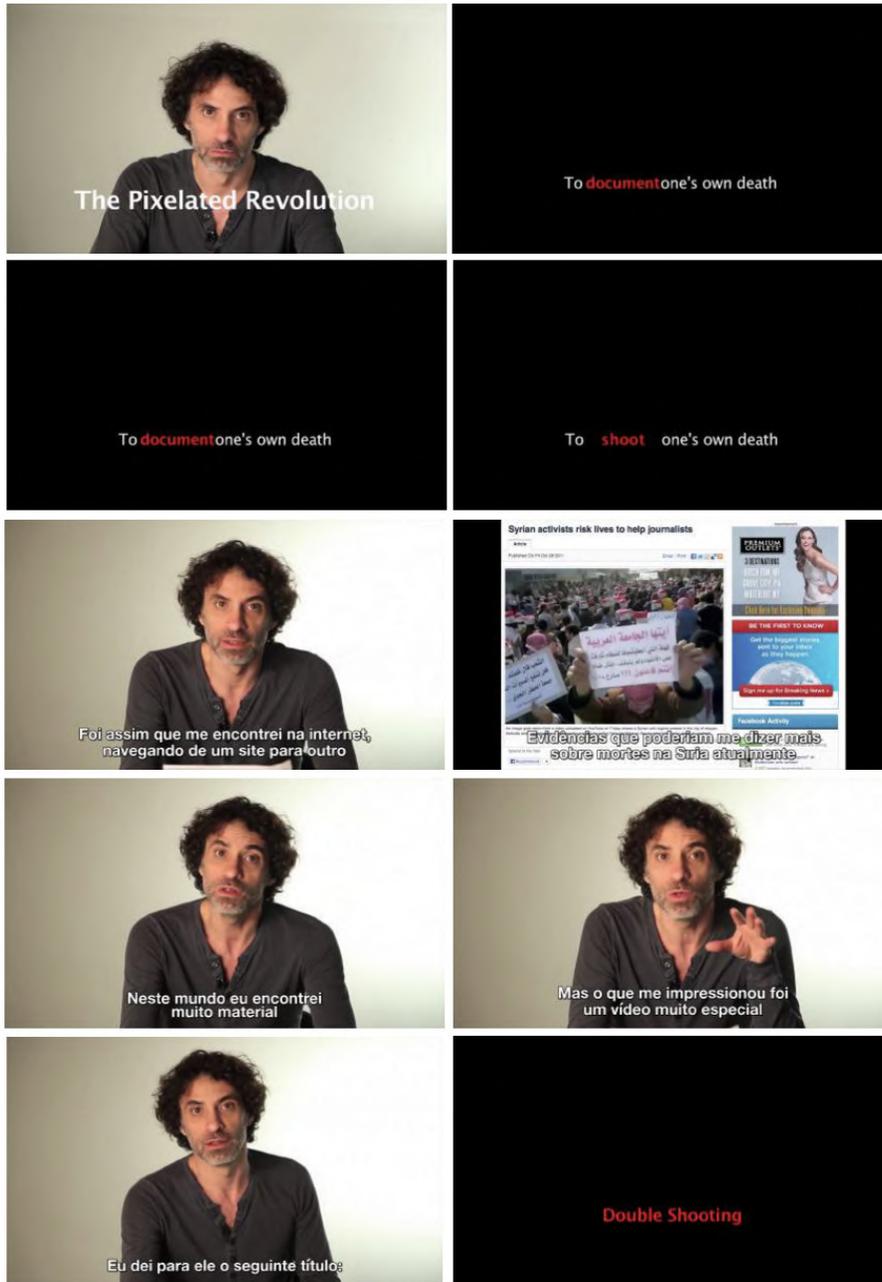


Figura 1. Capturas de tela da performance *Revolução em Pixels*, em seu formato em vídeo. Na primeira imagem vemos Rabih Mroué e o título “Revolução em Pixels”. Na segunda e terceira imagem a tela está preta e vemos escrito “to document one’s own death”. Na quarta imagem a tela está preta e vemos escrito “To shot one’s own death”. Nas telas seguintes vemos Rabih Mroué olhando diretamente para a câmera.

a lado, confrontando-os para que o espectador crie uma certa distância afetiva.

A obra tem distintos formatos de apresentação. Em um deles, o formato em vídeo (comissionado e produzido pela 13ª Documenta de Kassel¹⁰ em 2012), o confronto com o espectador fica mais evidente. O vídeo tem a duração de 21 minutos e 59 segundos e segue uma estrutura de apresentação parecida com a realizada para o palco do teatro, mas com um roteiro reduzido, como se fosse uma espécie de teaser do que é a apresentação em seu formato original. No vídeo de *Revolução em Pixels*, Rabih Mroué performa para a câmera, olhando para a lente, o que faz com que o espectador sinta um confronto pois o artista está falando diretamente com ele.

Revolução em Pixels, em seu formato de vídeo, emprega estratégias semelhantes às usadas por Harun Farocki nos minutos iniciais de seu filme *Fogo Inextinguível* (1969). Ambos fazem uso de uma imagem performativa, pois se apresentam diretamente para a lente de uma câmera. Em seu filme, Farocki trata da produção e dos efeitos causados pela bomba de Napalm, conhecida como fogo líquido que, quando usada em combates, queima e chega a derreter a pele das pessoas que são atingidas. Como estratégia para fazer com que esse acontecimento se torne visível, Farocki performa diante da câmera. Sentado em uma mesa com uma folha de papel em mãos, ele lê o seguinte:

Uma declaração feita no Tribunal de Crimes de Guerra do Vietnã em Estocolmo: Chamo-me Thai Bhin Dahn. Sou vietnamita, nasci em 1949. Quero denunciar aqui os crimes dos imperialistas americanos cometidos contra mim e minha aldeia. Em 31 de março de 1966, às 16h, enquanto eu estava cozinhando ouvi aviões se aproximando. Corri para o abrigo, mas ao passar a porta fui surpreendido por uma bomba Napalm que explodiu muito perto de mim. Fui cercado pelas chamas e por um calor insuportável e depois perdi a consciência. O Napalm queimou meu rosto, meus braços e minhas pernas. A minha casa também ficou queimada. Estive inconsciente durante treze dias e depois acordei numa cama de um hospital da FLN (FOGO..., 1969, 00'10" - 01'11").

Em seguida, direciona seu olhar à câmera e continua:

Como posso mostrar o Napalm em ação? Como posso mostrar os danos causados pelo Napalm? Se lhes mostrarmos imagens de queimaduras de Napalm, vocês fecharão os seus olhos. Primeiro fecharão seus olhos às imagens, então fecharão seus olhos a memória, então fecharão seus olhos aos fatos, então fecharão seus olhos a todo o contexto. Se lhes mostrarmos

¹⁰ A Documenta de Kassel é reconhecida como uma das exposições mais significativas e amplas da arte contemporânea internacional. Este evento acontece a cada cinco anos na cidade de Kassel, na Alemanha.

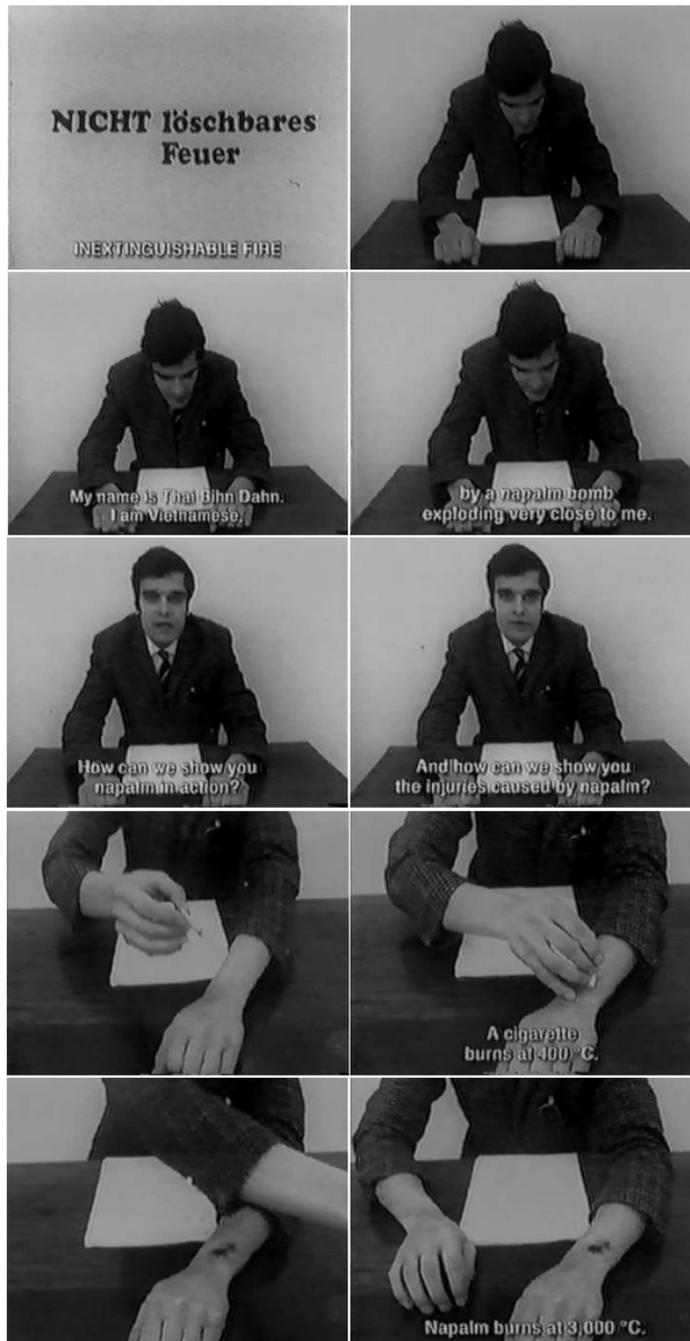


Figura 2. Capturas de tela do filme *Fogo Inextinguível* de Harun Farocki. Nos primeiros seis quadros vemos o artista lendo a performance. Nos últimos quatro quadros Farocki queima sua mão com um cigarro.

uma pessoa com queimaduras de napalm, feriremos seus sentimentos. Se ferirmos seus sentimentos, vocês se sentirão como se nós tivéssemos tentado usar napalm em vocês, às suas custas. Só podemos dar-lhes uma pequena ideia de como o napalm funciona (Ibid., 01'14" - 02'05").

Então, a câmera se aproxima de suas mãos, Harun Farocki pega um cigarro aceso e o apaga por alguns segundos pressionando-o contra seu braço. Uma voz off continua: "um cigarro queima a 400°C. Napalm queima a 3000°C" (Ibid., 2'12"). Assim se encerra a sequência.

Na América Latina temos o exemplo de uma artista que realiza uma discussão semelhante às construções feitas por Rabih Mroué e Harun Farocki: Tania Bruguera, uma cubana que explora em suas obras as relações entre arte, ativismo e poder político. Em entrevista para o documentário *Shoot Yourself* (2011), de Paula Alzugaray e Ricardo Van Steen, a artista fala sobre a câmera como um instrumento de poder, dizendo o seguinte:

Eu sempre achei interessante no idioma inglês "shoot" servir para a câmera e para uma arma. No mundo em que vivemos hoje, um mundo onde a imagem governa e é tão poderosa, eu acho que uma câmera pode matar politicamente, pode matar emocionalmente, pode destruir alguém. Uma imagem pode destruir uma pessoa (SHOOT..., 2011, 01'46" - 02'12").

Em uma de suas performances, *Self Sabotage*, Bruguera permanece sentada diante do público realizando a leitura de um texto. Em alguns momentos ela para, carrega uma arma com apenas uma bala, aponta sua para sua cabeça e aperta o gatilho, realizando uma roleta russa diante da plateia.

Em entrevista para o documentário citado anteriormente, surge o seguinte questionamento para a artista: "Como você fez para entrar com uma arma no museu Jeu de Paume e na Bienal de Veneza? O intuito de tudo isso é brincar com os serviços de segurança ou destruir o sistema da arte?" e Tania Bruguera responde o seguinte:

Bem, acho que o sistema da arte deve ser desconstruído e de certa forma destruído porque a meu ver ele está um pouco superficial demais nesse momento. Não tinha nada a ver com o museu; não era uma crítica institucional. Era sobre o fato de haver artistas que trabalham com política como se trabalhassem com flores. Eu queria dizer que não era a mesma coisa. Quando se decide trabalhar como artista político, há riscos que se deve correr e para os quais se deve estar preparado (SHOOT..., 2011, 02'39" - 03'10").

Aqui vemos a importância do gesto. Pois a morte só seria possível através da



Figura 3. Capturas de tela da performance *Self Sabotage* de Tania Bruguera. Nas duas imagens vemos a artista com uma arma apontada para sua cabeça.

ação de um indivíduo, no caso a própria artista. Caso o ato se efetuasse — o suicídio —, poderíamos dizer que aí sim haveria uma morte pela imagem. Quando Tania Bruguera posiciona a arma em sua cabeça, na iminência de morrer, ela fica prestes a transformar o espectador em testemunha de um suicídio. Então, podemos dizer que *Self Sabotage* realiza dois gestos performativos: o primeiro é o de existir um artista presente, que se apresenta para um público, e o segundo é exatamente o fato de transformar o espectador em uma testemunha, o que o torna parte essencial da performance. Questionada a respeito dessa performance, ainda no documentário *Shoot Yourself*, Tania diz:

Não calculei muito bem os efeitos emocionais que esta ação teria sobre o público e que as pessoas talvez não tivessem ainda digerido ou processado gestos assim. Para mim era uma ação que simbolizava outras coisas. Talvez haja por trás algum desejo de dizer “paro tudo”. Eu fiz isso como um comentário, sobre como, no mundo das artes, muitas coisas que são importantes, nós não damos importância. E pensei: se acontecer alguma coisa, tomara que não, mas se acontecer alguma coisa, não será importante. Só será mais uma história dentro das histórias da Bienal de Veneza. As pessoas irão a uma festa, beberão e dirão: “Quem foi a boba que fez isso”. Justamente porque não houve uma catástrofe, não houve consequências fatais, fez com que essa performance tivesse uma força maior (SHOOT..., 2011, 03'16" - 04'44").

Pensando nas obras dos três artistas apresentados anteriormente, tanto Rabih Mroué como Harun Farocki e Tania Bruguera utilizam-se de estratégias da imagem-guerra. Ambos produzem obras e imagens que carregam uma tomada de posição e que atuam dentro de um campo de percepções oferecido ao espectador. Influenciado pela violência de uma guerra civil e a violência das

imagens que ela gerou, a obra de Rabih Mroué atua como uma imagem-guerra, como uma voz em constante desenvolvimento, uma voz que toma uma posição. Com olhar analítico, o sujeito-artista revisita momentos da história de seu país e analisa as imagens produzidas pelos manifestantes sírios, operando como resistência a um regime que é opressor, violento e extremamente desumano. Como ele constata no final de *Revolução em Pixels*, podemos concordar sobre sua hipótese de que, sozinhas, as imagens não são suficientes para alcançar a vitória contra o regime. Entretanto, não podemos deixar de pensar que o gesto de um sujeito-artista carrega a imensa possibilidade de fazer com que a imagem-guerra se projete, mobilizando as pessoas a pensarem.

O que une Mroué, Farocki e Bruguera é o uso da imagem não apenas como arte, mas como um meio para explorar e desafiar os mecanismos de poder. Eles compartilham um compromisso com a arte que tem impacto social, que informa, desafia e incita o público a um maior nível de consciência e ação. Em suas mãos, a arte transcende o estético para se tornar um veículo para indagação e resistência. Cada um, a seu modo, contribui significativamente para o discurso sobre a interseção entre imagem, guerra e política, e suas obras continuam a influenciar e inspirar discussões sobre a função e a responsabilidade da arte na sociedade contemporânea.

Referências

ELIAS, Mariana Teixeira. *Pensar uma imagem-guerra: Rabih Mroué e o modo revolucionário de fazer arte*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2020.

MARTÍNEZ, Pablo. Cuando las imágenes disparan. *In: POLANCO, Aurora Fernández (Org.). Rabih Mroué. Image(s), mon amour: Fabrications* (Catálogo de Exposição). Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid, 2013, pp. 75-85.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Imagens extremas na cena contemporânea. *Alea, Vol. 20, nº 2* [online], 2018, pp. 257-268. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/2018202257268>>. Acesso em: 12 jan. 2024.

MROUÉ, Rabih. La Revolution Pixelada. *In: POLANCO, Aurora Fernández (Org.). Rabih Mroué. Image(s), mon amour: Fabrications* (Catálogo de Exposição). Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid, 2013, pp. 359-374.

PARENTE, André; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. *In: Revista Galáxia, Nº 17*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2009, pp. 27-40.

POLANCO, Aurora F. *Fabrications Image(s) mon amour*. *In: POLANCO, Aurora Fernández (Org.). Rabih Mroué. Image(s), mon amour: Fabrications* (Catálogo de Exposição). Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo; Comunidad de Madrid,

2013, pp. 11-34.

STEYERL, Hito. Em defesa das imagens pobres. In: *ALIX – Jornal de Estudos de Fotografia e Cinema*. Porto: Faculdade de Belas Artes - Universidade do Porto. Disponível em: <<https://alix.fba.up.pt/em-defesa-das-imagens-pobres>>. Acesso em: 15 jan. 2024.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Audiovisuais

FOGO Inextinguível. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki. Colônia (Alemanha): Berlin-West for WDR, 1969. 25 min.

SHOOT Yourself. Direção: Paula Alzugaray e Ricardo Van Steen. Produção: Delicatessen Filmes, Movie&Art, TempoDesign e Pep La F.I.L.M. São Paulo, 2012. 73 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=axwj4sk5olQ>>. Acesso em: 16 de jan. 2024.

SELF-Sabotage. Direção: Tania Bruguera. Produção: Estúdio Bruguera, 2009. 12 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/33776846>>. Acesso em: 16 de jan. 2024.

Mariana Teixeira

Mariana Teixeira Elias é Doutoranda em Multimeios na UNICAMP, bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo nº 2022/06077-4) e Mestra em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Atua na Cátedra Sérgio Vieira de Mello da UNICAMP, e é membro do Grupo de Pesquisa CNPq Trajetórias sem fronteiras: cinemas do refúgio contemporâneo (CineRE). Seus campos de atenção são Cinema, Documentário, Testemunho, Refúgio. Além do desenvolvimento de trabalhos em artes visuais, cinema e vídeo.

<http://lattes.cnpq.br/9124120567832967>

<https://orcid.org/0000-0003-0777-7050>

E-mail: marianateixeiraelias@gmail.com

A imagem da bomba

The bomb's image

Lucas Murari (UFRJ)

Resumo: O presente artigo busca investigar a produção imagética que envolve a bomba atômica, em especial sua primeira detonação, a Experiência Trinity. Foi realizada como teste em solo dos Estados Unidos, poucas semanas antes dos bombardeios em Hiroshima e Nagasaki. Trata-se de um estudo que também almeja analisar a forma como o experimento foi comunicado pelo governo do país, bem como sua recepção frente à população.

Palavras-chave: Experiência Trinity; bomba atômica; imagens de guerra.

Abstract: This article seeks to investigate images involving the atomic bomb, especially the first explosion, Trinity test. The event was done in the United States, a few weeks before the bombings in Hiroshima and Nagasaki. This is a study that also aims to analyze how the experiment was communicated by the government, as well as it was received by the population.

Keywords: *Trinity test; atomic bomb; images of war.*

Introdução

A história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção (Virilio, 2005, p. 27)

05:29:21 *Mountain War Time* (+/- 2s) a 16 de julho de 1945, o exato instante da detonação da Experiência Trinity, efetuação realizada como parte do Projeto Manhattan, coordenada pelo físico norte-americano Robert Oppenheimer e pelo General Leslie Groves. Esse experimento é considerado o marco inicial da chamada Era Atômica, o primeiro teste nuclear da história, executado três semanas antes do lançamento ocorrido na cidade de Hiroshima. Foi organizado próximo ao Laboratório Nacional de Los Alamos, em solo dos Estados Unidos, junto ao deserto de Alamogordo, Novo México. Nas semanas seguintes, o Projeto Manhattan deu prosseguimento às construções das duas bombas que seriam jogadas no Japão, matando centenas de milhares de pessoas e deixando muitas outras feridas. Desde então, o imaginário envolvendo aparatos bélicos nucleares só cresceu, visto a quantidade de países que desenvolveram essa tecnologia e o número de testes que foram — e continuam sendo feitos — ao redor do mundo. Atualmente nove países possuem arsenal atômico. São eles: Estados Unidos, Rússia, França, Reino Unido, Índia, Paquistão, China, Israel e Coreia do Norte. O Instituto de Pesquisas para a Paz de Estocolmo (SIPRI) estima¹ que esses países detenham cerca de 14.465 dispositivos de destruição em massa. Outras dezenas de nações fabricam energia por meio de usinas nucleares.

O desenvolvimento dessa bomba foi um acontecimento decisivo na história da humanidade e implica inúmeros campos científicos e sociais. Esse espectro que remete ao fim da Segunda Guerra Mundial e aos primórdios da Guerra Fria ainda paira com força no tempo presente, mesmo com a assinatura do Tratado de Não-Proliferação Nuclear, firmado em 1968; e a dissolução da União Soviética, em 1991. A Coreia do Norte, tomando como exemplo, realizou seu primeiro teste nuclear com êxito em 2006. Para cientistas (Zalasiewics et al, 2015) ligados à Agência Internacional de Estratigrafia², a Experiência Trinity marca o início da época geológica intitulada como Antropoceno, a era em que as atividades humanas começaram a interferir diretamente no clima do Planeta Terra. É um posicionamento original, divergente do entendimento estabelecido pelo biólogo Eugene F. Stoermer e pelo químico Paul Crutzen, criadores do termo geológico antropoceno: “atribuir uma data mais específica ao início do antropoceno parece

1 Disponível em: <<https://www.sipri.org/media/press-release/2019/modernization-world-nuclear-forces-continues-despite-overall-decrease-number-warheads-new-sipri>>. Acesso em: 21 Nov. 2023.

2 Tradução da *Internacional Commission on Stratigraphy*, subcomitê científico Ciências Geológicas, fundado em 1961.

um tanto arbitrário, mas propomos a última parte do século XVIII (...). Essa data de partida também coincide com a invenção de James Watt do motor a vapor em 1784” (Crutzen; Stoermer, 2000, p. 18).

O intuito deste estudo é realizar, em primeiro lugar, uma descrição em detalhes e uma análise de uma parcela da produção imagética relacionada à bomba atômica. Essa intrigante iconografia possui data e local de origem precisamente definidos. É importante ressaltar que grande parte das detonações foram filmadas e fotografadas à exaustão, constituindo um imenso e curioso acervo³. Os objetivos dos registros visuais são distintos e vão da análise científica e militar ao uso jornalístico e publicitário nos meios de comunicação. O foco aqui é a detonação inaugural do dia 16 de julho de 1945. Além disso, este artigo tem como propósito se deter nos modos como esse experimento bélico foi apresentado de forma midiática, investigando as estratégias e impactos dessa divulgação na percepção pública em relação à guerra.

Filmando a bomba

A explosão da *Gadget* – apelido dado para a primeira bomba da Experiência Trinity – foi filmada por três câmeras Mitchell 35 mm, posicionadas em ângulos distintos. A película era monocromática (P&B). O equipamento utilizado nessa ocasião era o padrão da produção vigente pela indústria hollywoodiana no período. Não havia gravador de som na locação. Uma das câmeras foi posicionada em uma torre de observação exclusivamente construída para o teste, outra estava rente ao chão e a terceira suspensa por um balão inflável, em altitude muito mais alta do que a torre. As duas primeiras foram configuradas para filmar a 24 fotogramas por segundo, a cadência usual estabelecida pelo cinema narrativo desde 1929. A outra captou a 119 fps, o que resultou um movimento lento, sendo possível examinar com mais nitidez alguns detalhes do registro. Todas as câmeras estavam à mesma distância do marco zero da era nuclear: 9140 metros, mas equipadas com lentes diferentes, respectivamente 75 milímetros, 450 mm. e 610 mm. Fotógrafos, entre outros observadores, também estavam presentes. A preocupação era tamanha, que uma outra unidade de pesquisadores ficou posicionada a trinta quilômetros do evento, avaliando sua reação. Os cientistas responsáveis pelo projeto estavam reticentes quanto à

³ Esse é o caso do website *Atomic Heritage Foundation*, mantido com apoio do Museu Nacional de Ciência e História Nuclear dos Estados Unidos, situado em Albuquerque. O acervo disponibiliza um rico material sobre a questão nuclear. Disponível em: <<https://www.atomicheritage.org/>>. Acesso em: 10 novembro 2023. Já o website *Trinity Remembered* enfatiza apenas o primeiro teste nuclear. É possível encontrar filmagens, fotos, documentos e textos sobre a Experiência Trinity. Esse projeto faz parte da Biblioteca Digital da Ciência Nacional dos EUA. Disponível em: <<http://www.trinityremembered.com/>>. Acesso em: 21 Nov. 2023.

eficácia e sobre a quantidade de energia que seria liberada pela explosão. As câmeras tinham como propósito auxiliar na mensuração de aspectos físicos da Experiência Trinity. A comparação seria feita em termos de quilotons, valor comparável à energia produzida pela inflamação de mil toneladas de T.N.T. (trinitrotolueno). No dia 7 de Maio de 1945, uma detonação de 100 toneladas desse mesmo tipo de dinamite foi orquestrada pelo Laboratório Nacional de Los Alamos como parâmetro de medida (Figura 2).

A *Gadget* foi preparada no fim da tarde do dia 15 de Julho, no topo de uma instalação de aço de 30 metros. Foi acionada antes do nascer do sol do dia seguinte, em ambientação noturna. O breu foi intensamente iluminado por um brilho instantâneo seguido da erupção do cogumelo atômico, que dispersou a mais de doze quilômetros de altura, isto feito em segundos. O deserto circundante também foi clareado pela bola de fogo. O equipamento cinematográfico disposto na torre de observação precisou efetuar um movimento de câmera vertical para reenquadrar o cume da nuvem produzida, ressaltando a grandiosidade da figura frente ao fundo. Nas outras duas câmeras, o cogumelo extrapola o campo visual do quadro fílmico. Os cientistas não estavam preparados para tal poder explosivo, descrito futuramente como similar a mais de 20 quilotons. A consequência do experimento na superfície do solo foi a abertura de uma cratera com 730 metros de diâmetro e três metros de profundidade. No ar, uma espécie de neblina de poeira cobriu a área (Figura 1). Os grupos que acompanhavam de maneira remota foram afetados por uma forte sensação de calor. Essa bomba é uma arma de saturação, com energia semelhante ao interior do Sol, local em que o hidrogênio se transforma em hélio em temperatura expressivamente elevada. O físico e diretor do Laboratório Nacional Los Alamos, Robert Oppenheimer explica esse comportamento:

a energia solar é energia nuclear. No interior mais profundo do sol, onde a matéria é muito quente e bastante densa, os núcleos de hidrogênio reagem lentamente para formar hélio, não diretamente entre si, mas por uma complexa série de colisões com o carbono e nitrogênio. Essas reações, que ocorrem lentamente mesmo às altas temperaturas do centro solar, são tornadas possíveis pela simples razão de que essas temperaturas, de cerca de vinte milhões de graus, se mantêm inalteradas (Oppenheimer, 2008, p. 81).

A Experiência Trinity foi feita a partir do processo de fissão de um núcleo de plutônio, em linhas gerais, a reação atômica de nêutrons produzidos num processo maior que o número de nêutrons absorvidos. Eugene Wigner, professor de Física da Universidade de Princeton, e que participou do grupo responsável pelo artefato, atesta que os fragmentos de fissão dessa reação têm velocidades

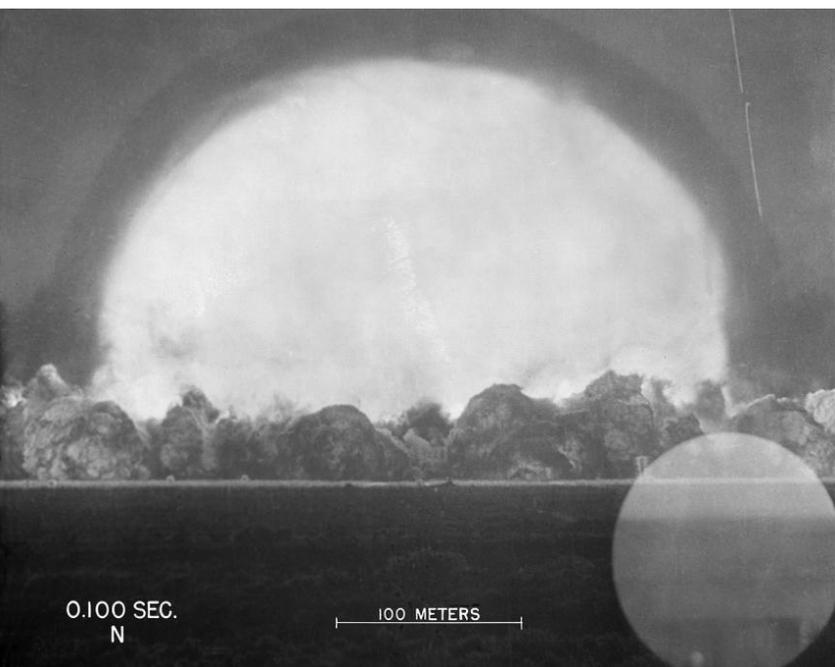


Figura 1: A Experiência “Trinity”, imagem de uma das câmeras cinematográficas que registraram a primeira explosão nuclear. O fotograma mostra os efeitos da bomba um segundo após sua detonação.
 Fonte: <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/trinity-test-1945/>

Figura 2: vista aérea da Experiência Trinity 28 horas depois da explosão. Na parte de cima, observa-se os efeitos da bomba. Na parte inferior, o resultado da detonação de 100 toneladas de TNT organizada no dia 07 de Maio, feito para fins de comparação.
 Fonte: <https://ahf.nuclearmuseum.org/ahf/history/trinity-test-1945/>

que correspondem a cerca de trilhões de graus de temperatura, isto feito em um tempo não muito mais longo que um milionésimo de segundo (Wigner, 2008, p. 58). A energia latente liberada na reação de fissão desse material (plutônio ou urânio enriquecido-235) forma a explosão nuclear. Aproximadamente 250 homens se envolveram em trabalhos militares e científicos para acompanhar a condução desse complexo e perigoso teste do Projeto Manhattan. Outra centena ficou encarregada pela segurança e vigilância das redondezas do local. Havia ainda equipes para evacuar as cidades e vilarejos vizinhos, caso a explosão saísse do controle. Depoimentos colhidos à época de testemunhas oculares do procedimento explicita o impacto dos cientistas diante desse primeiro tipo de explosão. O laureado físico, Enrico Fermi (1945), que integrava a equipe e estava próximo, descreveu sua reação da seguinte forma: “minha primeira impressão da explosão foi o flash de luz muito intenso e uma sensação de calor nas partes do meu corpo que estavam expostas. Embora eu não olhasse diretamente para o objeto, tive a impressão de que de repente o campo se tornava mais brilhante

do que em plena luz do dia”⁴. Já para o cientista Edwin McMillan (1945): “todo o espetáculo foi tão gigantesco e quase se pode dizer fantástico que a reação imediata dos observadores foi mais de admiração do que de excitação”⁵. Victor Weisskopf (1945) possui opinião semelhante: “quando a explosão ocorreu, fiquei deslumbrado com essa luz indireta, muito mais forte do eu que previa”⁶. Por fim, Robert Serber (1945) reforça o caráter espetacular dessa bomba: “a grandeza e magnitude do fenômeno foram completamente de tirar o fôlego”⁷.

A imagem-operativa

O filósofo e crítico da contemporaneidade, Paul Virilio, relaciona a criação dessa arma nuclear às mídias ópticas que marcaram “o século das luzes”. O autor se refere à fotografia (Niépce e Daguerre), às câmaras múltiplas de Eadweard Muybridge, à cronofotografia de Étienne-Jules Marey e, por fim, à câmera cinematográfica dos Irmãos Auguste e Louis Lumière. Nessa linhagem, a bomba atômica é um estágio avançado das tecnologias visuais, mais precisamente, uma arma de luz. O teórico francês descreve que o artefato acionado acerca de quinhentos metros da cidade de Hiroshima no dia 6 de Agosto de 1945 provocou um tipo de iluminação absoluta, “um flash nuclear de 1/15 000 000 de segundo, clarão cuja luz se infiltrou em todos os locais, nas residências e até nos porões, deixando sua impressão nas pedras – que tiveram sua coloração alterada pela fusão de certos elementos minerais” (Virilio, 2005, p. 187). Não à toa, renomados físicos que acompanhavam a Experiência Trinity se referem à visualidade do teste de modo deslumbrado, enaltecendo o fascínio propiciado pela explosão. O que viram foi um “espetáculo” herdeiro dos dispositivos técnicos desenvolvidos no século anterior. Anteriormente, na Primeira Guerra Mundial, o emprego do fogo indireto (*indirect fire*) contra os inimigos já evidenciava a eficácia do pensamento imagético integrado às operações de combate. Nesse contexto específico, a localização do alvo era comunicada aos artilheiros, que disparavam conforme as coordenadas geográficas previamente definidas nos mapas e observadas por equipes especializadas. Pesquisador meticoloso de tecnologias militares, Paul Virilio identifica desdobramentos cada vez mais avançados de instrumentos bélicos ancorados em técnicas visuais: o conceito de *Fire and Forget*, simuladores virtuais, aparelhos de

4 Disponível em: < <http://www.trinityremembered.com/documents/fermi.html> >. Acesso em: 10 Nov. 2023.

5 Disponível em: < <http://www.trinityremembered.com/documents/mcmillan.html> >. Acesso em: 10 Nov. 2023.

6 Disponível em: < <http://www.trinityremembered.com/documents/weisskopf.html> >. Acesso em: 10 Nov. 2023.

7 Disponível em: < <http://www.trinityremembered.com/documents/serber.html> >. Acesso em: 10 Nov. 2023.

visão noturna, MILES (*Multiple integrated laser engagement system*), imagem Homing, avião Grumann “Hawkeye”, drones, em suma, a panóplia da guerra-luz. Dispositivos bélicos como esses têm sido integrados a uma ampla variedade de armamentos, destacando a crescente importância da produção de dados e imagens no âmbito das estratégias militares. Virilio destaca de que modo aquilo que ele denomina como “logística da percepção” tornou-se um elemento fundamental nas guerras a partir do século XX:

Desenvolvendo dessa forma as premissas de uma verdadeira logística da percepção militar, em que o aprovisionamento de imagens se tornará equivalente ao aprovisionamento de munições, a guerra de 1914 inaugurará um novo “sistema de armas”, formado pela combinação de um veículo de combate e de uma câmera, sistematização do clássico ‘veículo travelling’, que desembocará, após a Segunda Guerra Mundial, no esboço de uma estratégia da visão global, graças aos satélites espões, aos aviões por controle remoto e os mísseis-vídeo, mas sobretudo graças ao surgimento de um último tipo de quartel-general, de uma autoridade central de guerra eletrônica, capaz de garantir em ‘tempo real’ a gestão das imagens e das informações de um conflito alçado ao nível planetário, como o tal posto de comando C3i – Controle, Comando, Comunicação, Inteligência – de que dispõem agora todas as grandes potências (Virilio, 2005, pp. 15-16).

A bomba atômica complexificou a guerra para além da dimensão do conflito geopolítico, intensificando a corrida armamentista, tecnológica e midiática desde o início da Guerra Fria. A União Soviética faria seu primeiro teste nuclear no dia 29 de Agosto de 1949. Esse embate indireto entre as duas nações marcaria fortemente as décadas seguintes. Cientistas ligados à Agência Internacional de Estratigrafia observam que até 1988, a taxa média de detonações atômicas ao redor de todo o mundo foi de uma a cada 9,6 dias (Zalasiewicz et al, 2015, p. 196), número extremamente alto, em virtude que apenas sete países possuíam a tecnologia. O Paquistão, penúltimo a ingressar no seleto grupo, acionou sua primeira bomba no dia 26 de Maio de 1988.

Após o término da Segunda Guerra Mundial e com a tensão crescente entre Estados Unidos e União Soviética, percebe-se uma midiática cada vez mais abrangente das armas de destruição em massa. A Operação *Crossroads*, criada pela gestão do Presidente Truman, é o caso paradigmático disso. Consiste em uma série inicialmente composta por dois testes, um atmosférico e outro aquático, organizados menos de um ano após a Experiência Trinity. O primeiro ocorreu a uma altura de 158 metros no dia 1º de Julho de 1946. O segundo foi detonado 27 metros abaixo da superfície do mar em 25 de Julho. Ambos se deram em Atol de Bikini, no arquipélago das ilhas Marshall. São respectivamente a quarta e a quinta explosão atômica da história. O objetivo oficial era investigar os efeitos

dos armamentos em navios. Aproximadamente 90 deles foram posicionados ao redor do segundo projeto, entre encouraçados, porta-aviões, cruzadores e navios mercantes. Muitos destes haviam sido apropriados da marinha japonesa durante a guerra recém-terminada. Esse projeto militar se estendeu por meio de outras dezenas de atividades até ser descontinuado em 1958. O governo norte-americano foi responsável por criar câmeras e lentes especiais para registrar as explosões em alta resolução. Os equipamentos podiam capturar até 8000 fotogramas por segundo. O pesquisador William C. Wees (2010) afirma que havia mais de setecentas câmeras e cerca de quinhentos cinegrafistas no local. Algumas foram instaladas em aviões e operadas via rádio. Estima-se que 60 aeronaves sobrevoavam a ilha no momento que foi acionada. Segundo Jonathan Weisgall (1994, p. 121), autor de um estudo sobre a Operação *Crossroads*, “quase metade da oferta mundial de películas estava em Atol de Bikini para os testes [...]”. Essas explosões seriam os momentos mais fotografados da história”. A bomba foi detonada a partir de um ponto no Oceano Pacífico. A região foi escolhida em razão das facilidades de produção cinematográfica. Foi possível formar uma elipse ao redor, permitindo visualizar o evento de vários ângulos e distâncias. Os cinegrafistas foram posicionados no solo, em aviões e navios. Em alguns casos foi preciso construir blindagens de chumbo e concreto para isolar as câmeras. Esses dois artefatos da Operação *Crossroads* foram as primeiras detonações a serem divulgadas antes de sua efetuação. Sendo assim, a imprensa pôde acompanhá-las. Vale a pena salientar que as ilhas Marshall ficam em um ponto remoto no Oceano Pacífico. Esse é um lugar de acesso extremamente difícil. O interesse era tamanho na época que as explosões foram transmitidas por emissoras de rádio para dezenas de países ao redor do mundo. As cenas foram mostradas posteriormente em documentários oficiais do governo a respeito da necessidade e importância de fomentar a atividade nuclear, deixando claro que o propósito oficial era outro. Nesse sentido, “a guerra torna-se, enfim, a terceira dimensão do cinema” (Virilio, 2005, p. 194).

Revelando a bomba

As estratégias de comunicação do Projeto Manhattan (1945) foram radicalmente diferentes dos adotados pela Operação *Crossroads* (1946). Na mesma manhã que foi realizada a Experiência Trinity, as forças armadas dos Estados Unidos divulgaram uma nota⁸ assinada pelo Coronel William O. Eareckson explicando que a detonação foi acidental, que um depósito de munição que armazenava explosivos e dispositivos pirotécnicos havia entrado em combustão durante uma vistoria. O

⁸ Disponível em: http://www.trinityremembered.com/documents/pressrelease_cover.html. Acesso em: 12 Nov. 2023.

comunicado oficial ao mesmo tempo que minimiza a relevância desse fato – “não houve perda de vidas ou ferimentos a ninguém, e os danos à propriedade foram insignificantes” –, termina por dizer que “o exército pode evacuar temporariamente a população de suas casas”, uma contradição no mínimo curiosa. Nesse momento não houve esclarecimento fidedigno sobre o incidente. O ocorrido foi abordado superficialmente pela imprensa local, reiterando a informação transmitida pelas autoridades. O título da matéria do *The Albuquerque Tribune* de 16 Julho foi: “Munições explodem no Depósito Alamo” (*Munitions Explode at Alamo Dump*), comentando⁹ que a explosão foi vista a quase 400 quilômetros do epicentro, em cidades como Albuquerque, Gallup, Silver City e Socorro, todas no Novo México; e também em Silver Creek, no estado de Nebraska. Os depoimentos colhidos pelo jornal falam de um *flash* de luz e que o abalo estremeceu as janelas das residências. O civil Joe Willis, por exemplo, diz que viu uma explosão perto da cidade de Socorro que “iluminou o céu como o sol”.

Os detalhes acerca da Experiência Trinity só foram vir a público no mês seguinte, mais precisamente no dia 11 de Agosto, pouco depois dos ataques a Hiroshima e Nagasaki. O Relatório Smyth¹⁰, como ficou conhecido o documento “Energia Atômica para Fins Militares” (*Atomic Energy for Military Purposes*), foi encomendado pelo General Leslie Groves, principal líder militar do Projeto Manhattan. O responsável pela escrita foi Henry DeWolf Smyth, cientista próximo de setores do Departamento de Guerra. Este também era dirigente da escola de física da Universidade de Princeton e atuava como consultor da produção da bomba atômica desde 1941. Durante a preparação do dossiê, teve acesso completo às instalações dos laboratórios, documentos e a todo pessoal envolvido no Projeto Manhattan. O relatório começou a ser elaborado um ano antes e contou, em parte, a trajetória dessa iniciativa, mais precisamente alguns feitos entre 1940 e 1945 como a estrutura organizacional, a participação de indivíduos-chaves e o desenvolvimento técnico do dispositivo. A abordagem privilegiou os processos físicos, ocultando detalhes sobre a química, a metalurgia e o material bélico utilizado na fabricação. É composto de 264 páginas, que incluem seis apêndices, índice onomástico e outro índice remissivo. O texto é um compêndio inconcluso para o consumo público, isto é, não é nem um tratado acadêmico para cientistas especializados e nem a história oficial genuína. Nenhum outro país no mundo possuía essa tecnologia e o governo dos Estados Unidos pretendia manter sua exclusividade. Apesar disso, é a primeira manifestação pública¹¹ do

9 Disponível em: http://www.trinityremembered.com/documents/ap_story.html.

Acesso em: 12 Nov. 2023.

10 Relatório Smyth é o modo como o documento está catalogado, por exemplo, na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

11 É importante ressaltar que a primeira versão pública do conteúdo foi finalizada em 31 de Julho de 1945, ou seja, depois do teste realizado no Laboratório Nacional de Los Alamos, mas antes das detonações de Hiroshima e Nagasaki.

governo sobre a história da criação dessa nova arma de destruição em massa. Como salienta Leslie Groves (1945, p. 7) logo no prefácio: “exigências de sigilo afetaram tanto o conteúdo detalhado como a ênfase geral, de modo que se omitiram muitos desenvolvimentos interessantes”. Mesmo assim, devido ao grande interesse propiciado pelo imaginário nuclear explorado no fim da Segunda Guerra Mundial, o Relatório Smyth¹² foi amplamente difundido por todo o país. Isso ocorreu em primeira mão na noite do dia 11 de Agosto, quando emissoras de rádio, os principais veículos de comunicação do período, apresentaram o teor do documento em suas transmissões. E, no dia seguinte, o texto começou a sair em matérias de revistas e jornais. Foi divulgado a partir de ordens expressas do Presidente Harry S. Truman, depois de passar por uma discussão acalorada entre seus ministros e conselheiros acerca desse tipo de transparência (Smyth, 1976, p. 173). As estratégias de comunicação foram organizadas pelo setor de imprensa da secretaria de relações públicas do Departamento de Guerra, que distribuiu mil cópias entre grupos midiáticos, colocando em circulação prontamente a pertinência das informações ali contidas. Pouco tempo depois, “Energia Atômica para Fins Militares” foi transformado em livro pela *Princeton University Press*, comercializando mais de cem mil cópias nos três primeiros meses (Smyth, 1976, p. 188) e entrando na lista de mais vendidos do *New York Times*. A publicação foi distribuída às livrarias em 10 de Setembro do mesmo ano e continha as misteriosas imagens da bola de fogo e do cogumelo atômico gerados pela Experiência Trinity. Foi traduzida para dezenas de idiomas desde então. Por mais que o material se valesse de linguagem técnico-científica, sua difusão foi bem recebida, em especial entre a população norte-americana. É o caso, por exemplo, das cidades próximas ao Laboratório Nacional de Los Alamos, ávidas de curiosidade por maiores informações sobre a estranha explosão que marcou o amanhecer do dia 16 de Julho.

Em sua visão particular sobre o Projeto Manhattan escrito anos depois, Leslie

12 Em 1976, Henry DeWolf Smyth acrescentou o Apêndice Nove, fruto de um artigo acadêmico publicado na revista da Universidade de Princeton, Smyth, Henry DeWolf. The “Smyth Report”. The Princeton University Library Chronicle. Vol. 37, No. 3 (Spring), p. 173-189, 1976. Essa última versão descreve a genealogia do documento desde o convite por parte de Leslie Groves até sua boa aceitação frente ao público leigo e especializado. Essa dificuldade de comunicar ambos os públicos está implícita, por exemplo, no título do relatório. O primeiro nome dado foi: “Bombas Nucleares: uma descrição geral do desenvolvimento de métodos de uso de energia nuclear para fins militares, sob os auspícios do governo dos Estados Unidos, 1940-1945”. É importante destacar a substituição da palavra “Nuclear” por “Atômica” na versão final. O termo mais correto no âmbito científico seria o primeiro, visto que as mudanças que ocorrem nos processos atômicos afetam essencialmente o núcleo do átomo. No entanto, o senso comum propagou a segunda palavra. Para Smyth (1976, p. 188), em razão da popularidade de seu dossiê, começou a formar nos Estados Unidos um conjunto de cidadãos que podiam discutir os problemas relacionados à questão nuclear. Nos dias de hoje, as duas expressões são utilizadas no vocabulário comum para descrever bombas, usinas e energias.

Groves reconheceu a importância de terem criado esse canal de comunicação com a população:

No geral, e considerando as condições bastante difíceis sob as quais foi preparado, o Relatório Smyth foi extraordinariamente bem-sucedido em seus esforços para distribuir crédito de maneira justa e precisa. Teria sido impossível preparar qualquer documento para publicação cobrindo o trabalho do Projeto Manhattan que todo leitor acharia de bom agrado. Mas o fato é que todos aqueles que tinham maior conhecimento sobre o assunto foram quase unânimes em aprovar sua publicação quando ela finalmente saiu. E não há dúvida de que serviu perfeitamente a sua finalidade como fonte essencial de informações precisas, particularmente para a América faminta por notícias nos primeiros dias após Nagasaki (Groves, 1962, p. 564).

Guerras Híbridas

A guerra se torna pós-disciplinar, multiescalar, criativa e altamente midiática e tecnológica, empregando equipes e técnicas especializadas e com múltiplas habilidades (Braidotti & Fuller, 2019, p. 7).

Desde a Primeira Guerra Mundial, ocorrida no início do século XX, observa-se uma complexificação crescente dos conflitos armados. Essas guerras não envolvem apenas a mobilização de armamentos, imagens e informações nos campos de batalha, mas transcendem os limites do *front*. Nesse novo cenário de grande poderio bélico e visual, os embates midiáticos voltados para a inteligência militar emergem como parte de uma nova operacionalidade de visibilidade. As imagens foram progressivamente integradas às dinâmicas militares, delineando uma transformação significativa nas práticas de combate e comunicação. À medida que a tecnologia avançou, a presença e o impacto do aspecto visual têm se tornado cada vez mais intrínsecos às operações, influenciando o modo como as ações são executadas e publicizadas. A guerra passou a integrar o conjunto expandido de situações midiáticas. O conceito de Guerra Híbrida teorizado contemporaneamente (Korybko, 2018) ecoa nesse tipo de projeto. O híbrido, neste contexto, condensa uma cultura militar-imagética, uma guerra subliminar, que busca ser ao mesmo tempo eficiente e imperceptível. As estratégias militares combinam, assim, uma multiplicidade de métodos, táticas e técnicas, muitas vezes empregadas de maneira simultânea. Esse tipo de batalha envolve não apenas a esfera militar, mas também elementos políticos, sociais e informativos. Uma Guerra Híbrida não se enquadra na típica cena de tanques e soldados na frente de batalha, mas também envolve imagens que são disseminadas à exaustão pelos meios de comunicação, apostando justamente na força visual e em sua capacidade de influenciar a opinião pública.

Essa delicada relação entre mídias e a logística militar inaugura uma nova era de combates, em que as imagens desempenham um papel central. Alguns autores (Lind et al, 1989) referem-se a esse fenômeno como “as guerras de quarta geração”, as quais se destacam por serem mais descentralizadas e assimétricas em comparação com conflitos passados. Nestas guerras híbridas ou de quarta geração, a ênfase na informação, ou, ao contrário, a disseminação de desinformação, representa o ápice dessa logística.

As operações psicológicas podem se tornar a arma operacional e estratégica dominante na forma de intervenção na mídia/informação. As bombas lógicas e os vírus de computador, inclusive os vírus latentes, podem ser usados para interromper operações civis e militares. Os adversários de quarta geração serão hábeis em manipular a mídia para alterar a opinião nacional e mundial, a ponto de o uso hábil de operações psicológicas às vezes impedir o emprego de forças de combate. Um alvo importante será o apoio da população inimiga ao seu governo e à guerra. Os noticiários de televisão podem se tornar uma arma operacional mais poderosa do que as divisões blindadas (Lind et al, 1989, p. 4).

Considerações finais

O início da Era Atômica se tornou um elemento marcante na história do planeta. A invenção da bomba provocou uma crise na civilização técnico-científica, ao mesmo tempo que dinamizou sua pesquisa. De 16 de Julho de 1945 para cá, a produção e o armazenamento de armas nucleares se acentuaram, assim como as chamadas explosões experimentais, a instalação de bases de mísseis e o treinamento de especialistas. Também proliferaram novos tipos de armamentos, cada vez mais sofisticados. A partir da Experiência Trinity, é preciso lidar com a possibilidade de novos tipos de catástrofe iminente à Terra. O sobrevivente passa a ser visto historicamente como o sujeito pós-atômico. O evento aconteceu e desde então poderá ser repetido. Para um grupo de cientistas (Zalasiewicz et al, 2015, p. 201), a bomba é um divisor de águas radical, um marcador quimioestratigráfico associado à grande aceleração que se sucedeu. Durante a Guerra Fria os sinais estratigráficos primários de radionuclídeos relacionados às bombas nucleares detonadas foi crescente e atingiu um nível global¹³.

Os altos investimentos na questão nuclear na segunda metade do século XX seguiram uma lógica paradoxal: de um lado, um grupo de países defendeu a hipótese que nenhuma bomba atômica cairia sobre nós se não possuíssemos uma

13 Essa métrica difere radicalmente, por exemplo, da perspectiva que considera como uma virada histórica para a época do Antropoceno o advento do motor a vapor, desenvolvido nos estágios iniciais da Primeira Revolução Industrial e, em grande parte, confinado a um único continente em seus primeiros anos.

similar; por outro lado, outro grupo defendia a fabricação de bombas para que elas não nos atacassem. Em 1986, o apogeu da corrida armamentista, estimava-se (Roser; Nagdy, 2019), a existência de quase 65 mil bombas no Planeta. Destas, 40.159 pertenciam à União Soviética e 23.317 aos Estados Unidos. O terceiro país na contagem era a França, com 355 bombas.

Se durante o Projeto Manhattan o objetivo do estado norte-americano era manter o sigilo absoluto da questão nuclear, logo depois a estratégia adotada já era outra. Em 1946 foi criada a “Comissão de Energia Atômica” (*United States Atomic Energy Commission*), responsável por promover e controlar o desenvolvimento dessas tecnologias. O tom utilizado nesse momento era de autopromoção, anunciando os testes, as novas descobertas científicas e divulgando os registros visuais das explosões. A excessiva cobertura midiática reforçou o imaginário de nação suprema. No âmbito civil, a difusão massiva do Relatório Smyth é o estopim das discussões públicas referentes à questão nuclear. Depois de sua publicação, o complexo assunto passa não mais a ser tratado apenas em círculos secretos de militares e cientistas especializados, como serve de modelo para outras iniciativas semelhantes de contra-informação, respondendo de maneira crítica às ações do estado. Em 1945, cientistas ligados à Universidade de Chicago criaram o “Boletim de Cientistas Atômicos” (*Bulletin of the Atomic Scientists*), cuja função é tornar mais transparente os riscos que envolvem esse tipo de arsenal.

Outro caso emblemático é Robert Oppenheimer, conhecido como “o pai da bomba”, que nos anos 1950 se engajou na política de antiproliferação nuclear, fazendo dura oposição à fabricação da bomba de hidrogênio, um artefato centenas de vezes mais poderoso do que as três bombas elaboradas como parte do Projeto Manhattan. Antes disso, em outubro de 1945, dois meses depois dos bombardeios no Japão, disse ao Presidente Truman que tinha “sangue nas mãos”, e em outra ocasião, três anos depois, declarou: “os físicos conheceram o pecado, e esse é um conhecimento que eles não podem perder” (Oppenheimer apud Szasz, 2006, p. 58). Esse tipo de posicionamento crítico pode ser visto em outros nomes ligados ao Projeto Manhattan, como Frederick Seitz, Hans Bethe, Edward Condon e Albert Einstein, um dos cientistas que esboçou as possibilidades da construção da bomba em 1939, incentivando o início do programa nuclear norte-americano.

A construção da bomba atômica trouxe como efeito o fato de que todos os habitantes das cidades, por toda parte e de forma constante, vivem agora sob a ameaça de destruição repentina. Não há dúvida de que essa condição tem que ser abolida para que o homem possa se mostrar digno, pelo menos em alguma medida, da autodenominação de homo sapiens. No entanto, ainda existem opiniões vastamente divergentes quanto ao grau em que todas as formas sociais e políticas tradicionais, desenvolvidas ao

longo de toda a história, terão que ser sacrificadas para que a segurança que desejamos possa ser atingida (Einstein, 2008, p. 220).

A sociedade cada vez mais midiaticizada caminha em paralelo com guerras cada vez mais tecnicizadas. Os dispositivos civis – culturais e visuais – se imbricam com sofisticados equipamentos militares. Os conflitos foram sendo superexpostos, se tornaram mais um programa pirotécnico a ser transmitido pelos conglomerados de comunicação. Nessa nova lógica militar e midiática, a guerra não é feita apenas de orquestrações táticas e estratégicas; mas também são ancoradas em dispositivos técnico-científicos e, simultaneamente, em sua espetacularização. Dito de outro modo, o campo de batalha desapareceu, o contato entre soldados de campos opostos é indireto. Os combates são feitos por meio de telas e imagens.

Referências

BRAIDOTTI, Rose & FULLER, Matthew. *The Posthumanities in an Era of Unexpected Consequences. Theory, Culture & Society*, 36(6), 2019, pp. 3-29.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. "The Anthropocene". *Global Change Newsletter* 41, 2000.

EINSTEIN, Albert. A Saída. In: MASTERS, Dexter; WAY, Katherine (Orgs.). *Um mundo ou nenhum: um relatório ao público sobre o pleno significado da bomba atômica*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FERMI, Enrico. My Observations During the Explosion at Trinity on July 16, 1945. In: *U.S. National Archives, Record Group 227, OSRD-S1 Committee, Box 82 folder 6, "Trinity", 1945*. Disponível em: <<http://www.trinityremembered.com/documents/fermi.html>>. Acesso em: 10 Nov. 2023.

GROVES, Leslie. *Now It Can Be Told: The Story of the Manhattan Project*. Nova York: Da Capo Press, 1962.

GROVES, Leslie. Foreword. In: SMYTH, Henry De Wolf. *Atomic Energy for Military Purposes; the Official Report on the Development of the Atomic Bomb under the Auspices of the United States Government, 1940–1945*. Princeton: Princeton University Press, 1945.

KORYBKO, Andrew. *Guerras Híbridas: das revoluções coloridas aos golpes*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

LIND, William S.; NIGHTENGALE, Colonel Keith; SCHMITT, Captain John F.; SUTTON, Colonel Joseph W.; WILSON, Lieutenant Colonel Gary I.. The Changing Face of War: Into the Fourth Generation. In: *Marine Corps Gazette, Outubro de 1989*, pp. 22-26.

MCMILLAN, Edwin. Impressions of Trinity Test. U.S. In: *National Archives, Record Group 227, OSRD-S1 Committee, Box 82 folder 6, "Trinity", 1945*. Disponível em: <<http://www.trinityremembered.com/documents/mcmillan.html>> . Acesso em: 10 Nov. 2023.

Munitions Explode At Alamo Dump. *The Albuquerque Tribune*, 16 Jul. 1945. Disponível em: <http://www.trinityremembered.com/documents/ap_story.html>. Acesso em: 12 Nov. 2023.

Official Statement, *Alamogordo*, 16 de julho 1945. Disponível em: <http://www.trinityremembered.com/documents/pressrelease_cover.html>. Acesso em: 12 Nov. 2023.

OPPENHEIMER, Robert. A nova arma: a volta do parafuso. In: MASTERS, Dexter; WAY, Katherine (Orgs.). *Um mundo ou nenhum: um relatório ao público sobre o pleno significado da bomba atômica*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ROSER, Max; NAGDY, Mohamed. NuclearWeapons. *Our World in Data*, 2019. Disponível em: <<https://ourworldindata.org/nuclear-weapons>>. Acesso em: 18 Nov. 2023.

SERBER, Robert. Eyewitness Accounts of the Explosion at Trinity on July 16, 1945. In: *U.S. National Archives, Record Group 227, OSRD-S1 Committee, Box 82 folder 6, "Trinity", 1945*. Disponível em: <<http://www.trinityremembered.com/documents/serber.html>>. Acesso em: 10 Nov. 2023.

SMYTH, Henry DeWolf. The "Smyth Report". In: *The Princeton University Library Chronicle*. Vol. 37, N° 3 (Spring), 1976, pp. 173-189.

SZASZ, Ferenc J. Robert oppenheimer and the state of new Mexico: A reciprocal relationship. In: KELLY, Cynthia C. (Org.). *Oppenheimer and the Manhattan Project: insights into J. Robert Oppenheimer, "Father of the atomic bomb"*. Singapura: World Scientific Publishing Co, 2006.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. São Paulo: Editora Boitempo, 2005.

WEES, William C. *Representing the unrepresentable: Bruce Conner's Crossroads and the nuclear sublime*. In: *Incite – Journal of Experimental Media*, N° 2, 2010, pp. 73-86.

WEISGALL, Jonathan M. *Operation Crossroads: The Atomic Tests at Bikini Atoll*. Annapolis, MD: Naval Institute Press, 1994

WEISSKOPF, Victor. *Eye Witness Account*. U.S. National Archives, Record Group 227, OSRD-S1 Committee, Box 82 folder 6, "Trinity", 1945. Disponível em: <<http://www.trinityremembered.com/documents/weisskopf.html>>. Acesso em 10 Nov. 2023.

WIGNER, Eugene. As raízes da era atômica. In: Masters, Dexter; Way, Katherine (orgs.). *Um mundo ou nenhum: um relatório ao público sobre o pleno significado da bomba atômica*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

ZALASIEWICS, Jan et al. When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal. In: *Quaternary International*, Vol. 383, 2015, pp. 196-203.

Lucas Murari

Pesquisador de cinema experimental e arte de vanguarda. Doutor em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (bolsa PDSE/CAPES). Mestre pelo PPGCOM/UFRJ (2015). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná. É editor-executivo da Revista Eco-Pós (UFRJ). Tem experiência na área de Cinema, Comunicação e Artes.

<http://lattes.cnpq.br/8257832830854711>

<https://orcid.org/0009-0003-6468-0199>

E-mail: lucasmurari@gmail.com

Notas sobre Imagens do Mundo e Inscrição da Guerra

Notes on Bilder der Welt und Inscript des Krieges

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ)

Tadeu Capistrano (PPGAV-EBA/UFRJ)

Resumo: Este ensaio reúne notas escritas que precedem frames de *Imagens do Mundo e Inscrição da guerra*, filme de Harun Farocki, a quem prestamos homenagem. Os excertos operam como reflexões que atravessam a visualidade fílmica. Entretanto, não se trata de revelar as imagens através de palavras, mas de escavar algumas camadas de sentido pela escrita. Assim, esse texto, de forma fragmentada, em diálogo com a própria estratégia metodológica do cineasta alemão, não revela, mas propõe desvelar, como um conjunto de cartas de um baralho postas a mesa, algumas imagens que reverberam no presente.

Palavras-chave: Harun Farocki; imagem dialética; teoria da imagem.

Abstract: *This essay brings together notes written preceding frames from Bilder der Welt und Inscript des Krieges, a film by Harun Farocki, to whom we pay homage. The excerpts function as reflections that traverse cinematic visuality. However, it is not a matter of revealing the images through words, but of digging into layers of meaning through writing. Thus, this text, in a fragmented manner, in dialogue with the German filmmaker's own methodological strategy, does not unveil, but proposes to reveal, like a set of cards laid out on the table, some images that resonate in the present.*

Keywords: Harun Farocki; dialectic image; image theory.

“Aufklärung. Esta é uma palavra da história do conhecimento”.

“Aufklärung. Esta é uma palavra da linguagem militar”.

“Aufklärung. Uma palavra da linguagem policial”.

Harun Farocki

O canal marítimo de Hannover, construído em 1983 na Alemanha, é uma engenharia tão implacável como o infinito retorno da geração orgânica de ondas criadas pelo mar. O homem da técnica, criador de máquinas, na tentativa de se equivar à natureza, desenvolve aparatos cada vez mais objetivos e precisos em substituição ao fenômeno natural.

É sintomático que os franceses entenderam o mar mais com o feminino do que o masculino. *La mer* – “A” mar. *La merè* – A mãe. Também a ordem. *La maire* – A prefeitura. Ou ainda *L’amer* – O amargo. Assim, não obstante, entre o mar e a máquina, resta o desejo passional em não apenas imitar a natureza, mas discipliná-la e controlá-la, para então transcendê-la. Talvez por isto, essa racionalização à francesa é paradoxalmente quebrada com *La mer(è)* e amor – *L’amour*.

Diante desse contínuo e implacável processo de *superação de si* da humanidade, atrelado ao progresso científico-tecnológico, é que o novo *Grande Canal de Ondas* [*Großer Wellenkanal-GWK*], construído em 2023, parece-nos ainda mais surpreendente:

Quando o mar avança contra a terra, de maneira irregular, não ao acaso, esse movimento prende o olhar sem aprisioná-lo e libera os pensamentos. A onda que coloca os pensamentos em movimento está sendo aqui investigada cientificamente em seu próprio movimento — no grande canal de ondas em Hannover. Os movimentos da água são ainda menos pesquisados do que os da luz (BILDER..., 1989).

Aufklärung é um termo filosófico em alemão que, sem tradução exata, pode ser interpretado tanto como Iluminismo quanto como Esclarecimento, dependendo de seu contexto. Se com seu significado de Iluminismo envolve o movimento social ocorrido no Século XVIII, o Século das Luzes, enquanto Esclarecimento sua posição torna-se mais a de elucidação. A narração em *off* do filme nos aponta algumas vezes a complexidade desta palavra, não apenas para informar suas camadas entre o nome do movimento ou sua noção de clarear ideias, mas para nos fornecer outros dois sentidos e interpretações: seu uso no campo militar enquanto *reconhecimento*, e seu significado na linguagem policial de *resolver o caso*.

Georges Didi-Huberman nos lembra que Harun Farocki faz uso constante da *imagem dialética*, estratégia metodológica de Walter Benjamin, em seus filmes. Aqui, em especial, para pôr em questão uma informação de significativo valor: construção e destruição, além de dividirem o mesmo sufixo, tem muito mais em comum do que possamos imaginar. Elas estão conectadas porque a relação entre técnica e humanidade, em contínua obsolescência, engendram as bases de sua própria desestruturação.

As grandes guerras do Século XX arrasaram os projetos do *homem da razão* do Século XVIII — o *antes* colide com o *atual* na medida em que, na esteira da história, as ações do presente ecoam nos gestos daqueles que nos antecederam.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética — não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura (Benjamin, 2006, p. 505 [N 3, 1]).

Pôr em diálogo, contrapor, sobrepor pela montagem. Uma imagem é sempre múltipla, ela cintila sempre outras, e seus significados só se desvelam na cadeia de relações constelativas a que faz parte: Farocki opera por montagens de fragmentos, e seu olhar crítico lança luz aos usos das imagens no presente, no qual miramos de forma clara novas engrenagens biopolíticas, novos arranjos de poder e saber, de criação e destruição.

Há um relato aéreo do fim da Segunda Guerra, em 1944, sobre pilotos de aviões de bombardeio americano que tinham levantado voo em Foggia (Itália) e buscavam alvos na Silésia, como a localização da *Fabrik Fur Synthetischen Gummi* — *Buna*. Próximos à fábrica da *I.G. Farben*, em construção, um avião fotografou o campo de concentração de Auschwitz. Os aviões usavam bombas de luz que funcionavam como *flashes* para iluminar a terra e *foto-grafá-la* — ambas as situações focadas no escaneamento e reconhecimento espacial e geográfico.

Imagens documentais que objetivam o reconhecimento são reexaminadas

pelo artista, questionando seus usos para representar e registrar a magnitude da guerra com precisão. Um conjunto de fotografias tiradas por esses aviões de bombardeio norte-americanos são exumadas e, diante dessas imagens, o funcionamento dos campos de concentração é desvelado mais de 30 anos depois, em 1977, por dois funcionários da CIA.

Só em 1977 é que dois empregados da CIA começaram a procurar as imagens aéreas de Auschwitz no arquivo e avaliá-las. Só 33 anos depois se escreveram as palavras:

Torre de observação e
Casa do Comandante e
Posto de Registro e
Quartel General e Administração e
Cerca e muro de execução e Bloco 11 e
a palavra “Câmara de Gás” foi escrita (BILDER..., 1989).

Imagens do *Auschitz Album*, único registro fotográfico oficial da SS que se tem notícia, encontrado em 1945 pela testemunha Lilly Jacob-Zelmanovic Meier, composto de 56 páginas e 193 fotos, tem sua atribuição aos guardas nazistas Ernst Hofmann ou Bernhard Walter e reúne imagens tiradas, até hoje por razões incertas, entre maio ou início de junho de 1944.

Farocki analisa o fato das fotografias da *Shoah*, feitas pelos soldados, terem sido utilizadas como instrumentos de controle e burocratização dos corpos, questionando, através de sua visão desconstrutora, a suposta objetividade dessas imagens *operacionais*.

Farocki foi comissionado pelo LaM - Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, em 1995, para produzir um filme sobre sua obra e exibi-lo na mostra *Le Monde après la photographie*¹. Ao usar como recurso formal um díptico, numa instalação para duas telas, duas imagens dispostas lado a lado, em *Interface* (1995) [*Schnittstelle*] o acompanhamos em sua mesa de edição revendo trabalhos anteriores, ao mesmo tempo em que o filme está sendo elaborado. Desse modo, ele investiga como trabalhar com imagens pré-existentes, em vez

1 Cf. Durand, Régis (Org.). *Le Monde après la photographie*. Villeneuve d'Ascq: Musée d'Art moderne, 1995.

de produzir novas imagens. Este recurso aos arquivos é utilizado pelo autor em outros de seus filmes para nos fazer ver as imagens por outros pontos de vista — observarmos e observarmos de novo, sempre descobrindo um novo detalhe. Um jogo paradoxal que mesmo na investigação de seu próprio fazer, gerará uma nova imagem. Mas como o artista interroga no final: ver sua mesa de trabalho, seu processo, por fim, trata-se de codificar ou decodificar sua obra?

As imagens de *Interface*, por vezes, se repetem lado a lado, ou ocorre um efeito especular, onde vemos de um lado as cenas de seus filmes passados e, do outro, ele mesmo, Farocki, as assistindo. *Bilder der Welt...* aparece aqui um par de vezes, até que o cineasta nos diz:

Aqui está o próximo resultado de nossa transferência analítica: É evidente que as cenas se repetem de acordo com as regras de permutação. Quando montei este filme, baseei-me em um programa simples, pelo qual as cenas seriam combinadas e recombinadas. Um programa fornece ordem. Naquela época, eu estava pensando nas regras composicionais da música ou nas rodas de uma máquina caça-níqueis — não nos rotores de um codificador que determinam a transposição de uma letra (INTERFACE, 1995).

“O que fazer em frente a uma câmera? O susto a ser fotografado pela primeira vez. Em 1960, na Argélia: mulheres serão fotografadas pela primeira vez. Rostos que até aquele momento usavam véu.” (BILDER..., 1989).

Ao longo do filme são esmiuçadas diferentes formas de representação e manipulação de imagens, muitas delas apresentadas, visando problematizar o uso da tecnologia e da mídia na construção (totalitária) de narrativas históricas e, questionar como as imagens são usadas como instrumentos de poder. Sobre a utilização das imagens, sua relação com a guerra, o militarismo e suas atribuições na construção da memória histórica, o filme também acaba por fazer sobrevoos pelo mundo técnico e o papel do *olho tecnicizado* como intermediário, que se estende de maneira incisiva acerca de seus usos em contextos diversos, abrangendo tanto projetos de construção como destruição, bem como suas reverberações nos atuais modos de vida *tecno-racionalizados*.

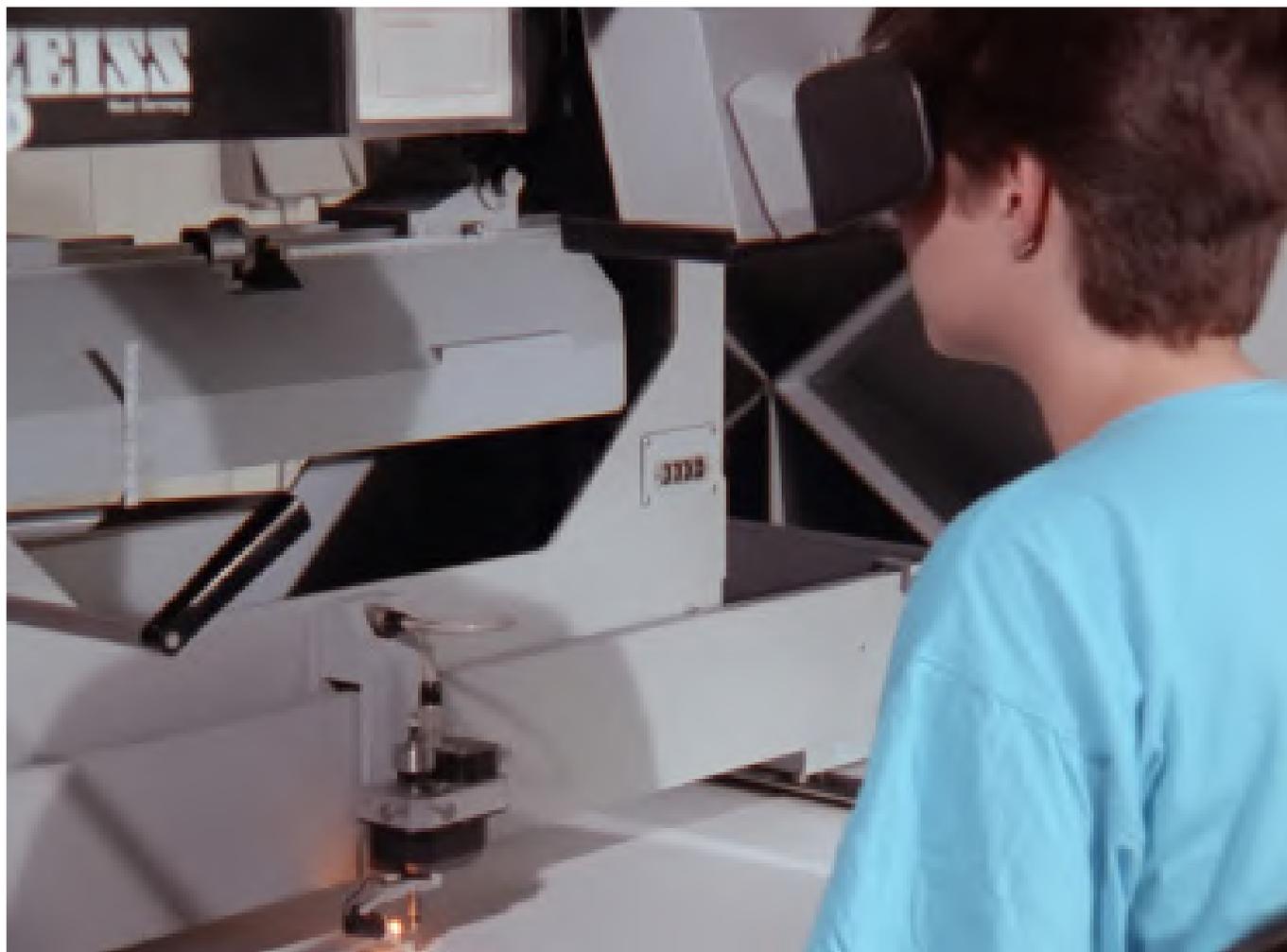
Se, em inglês, o vocábulo *shoot* serve tanto para designar o clicar da câmera fotográfica quanto o disparar da arma de fogo, é porque há uma relação intrínseca entre tecnologia e destruição. “A fotografia que conserva, a bomba que destrói, essas duas agora estão ligadas” (BILDER..., 1989).

Título: Bilder der Welt und Inscript des Krieges
Diretor, Roteirista: Harun Farocki
Diretor assistente, pesquisador: Michael Trabitzsch
Diretor de fotografia: Ingo Kratisch
Animação de câmera: Irina Hoppe
Editora: Rosa Mercedes
Corte Negativo: Elke Granke
Som: Klaus Klingler
Mixagem: Gerhard Jensen-Nelson
Narração: Ulrike Grote
Produção: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, com suporte financeiro do
Kulturelle Filmförderung NRW
Produtor: Harun Farocki
Formato: 16mm, colorido, P/B, 1:1,37
Duração: 75 min
Primeira Exibição: 10.11.1988, Duisburg (Duisburger Filmwoche)
Fonte dos frames: Harun Farocki GbR
Agradecimento: Antje Ehmann





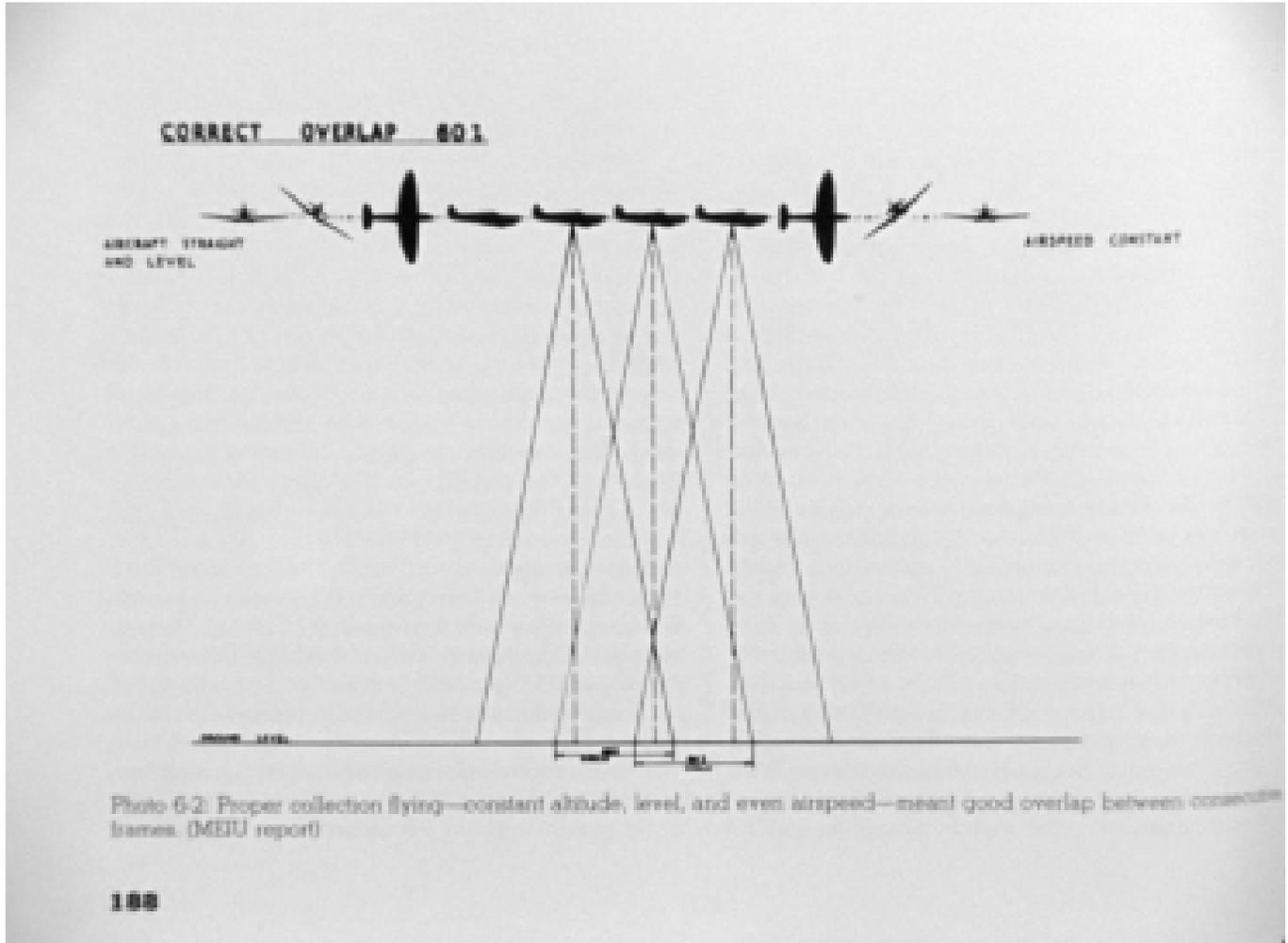




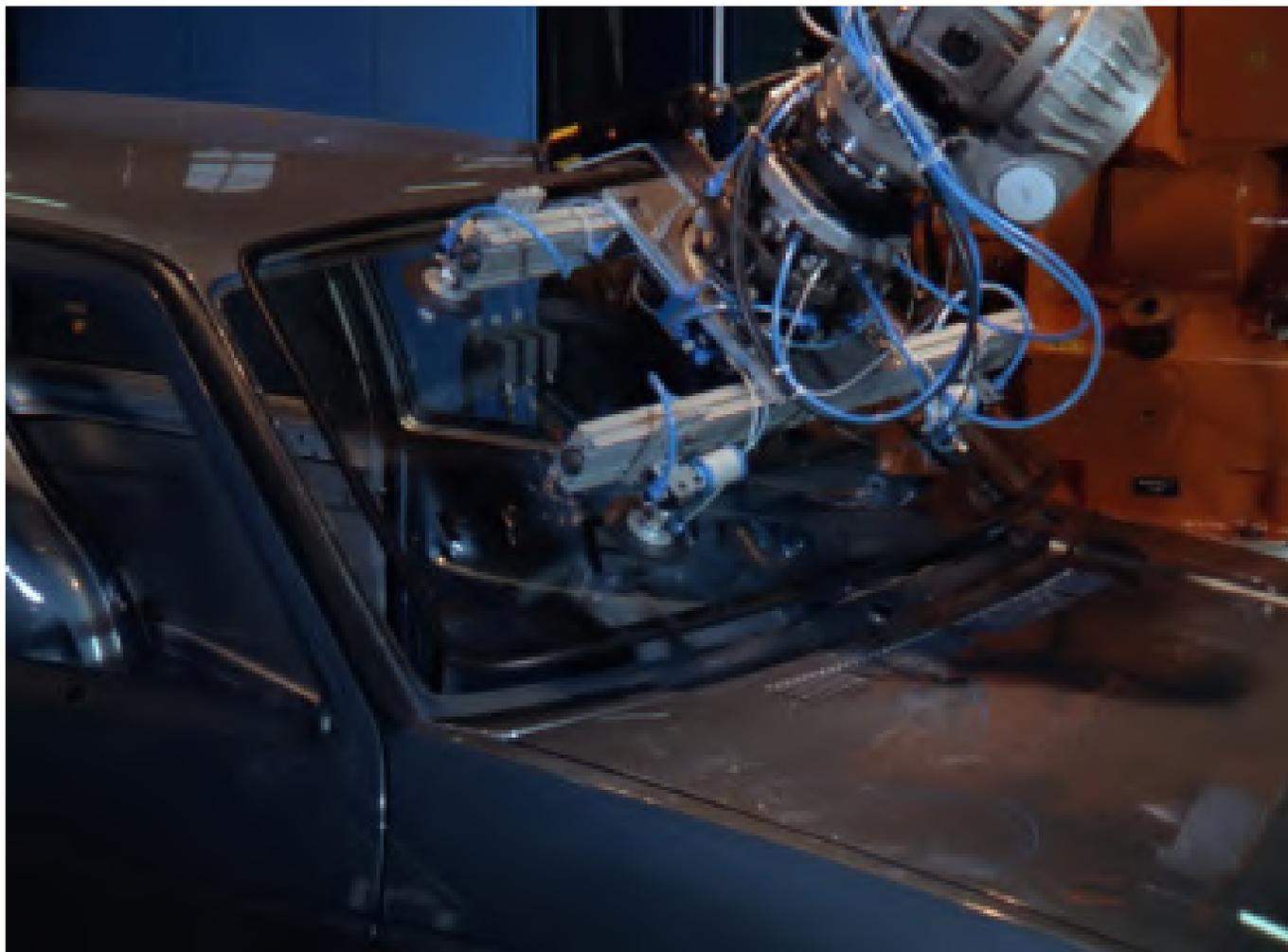


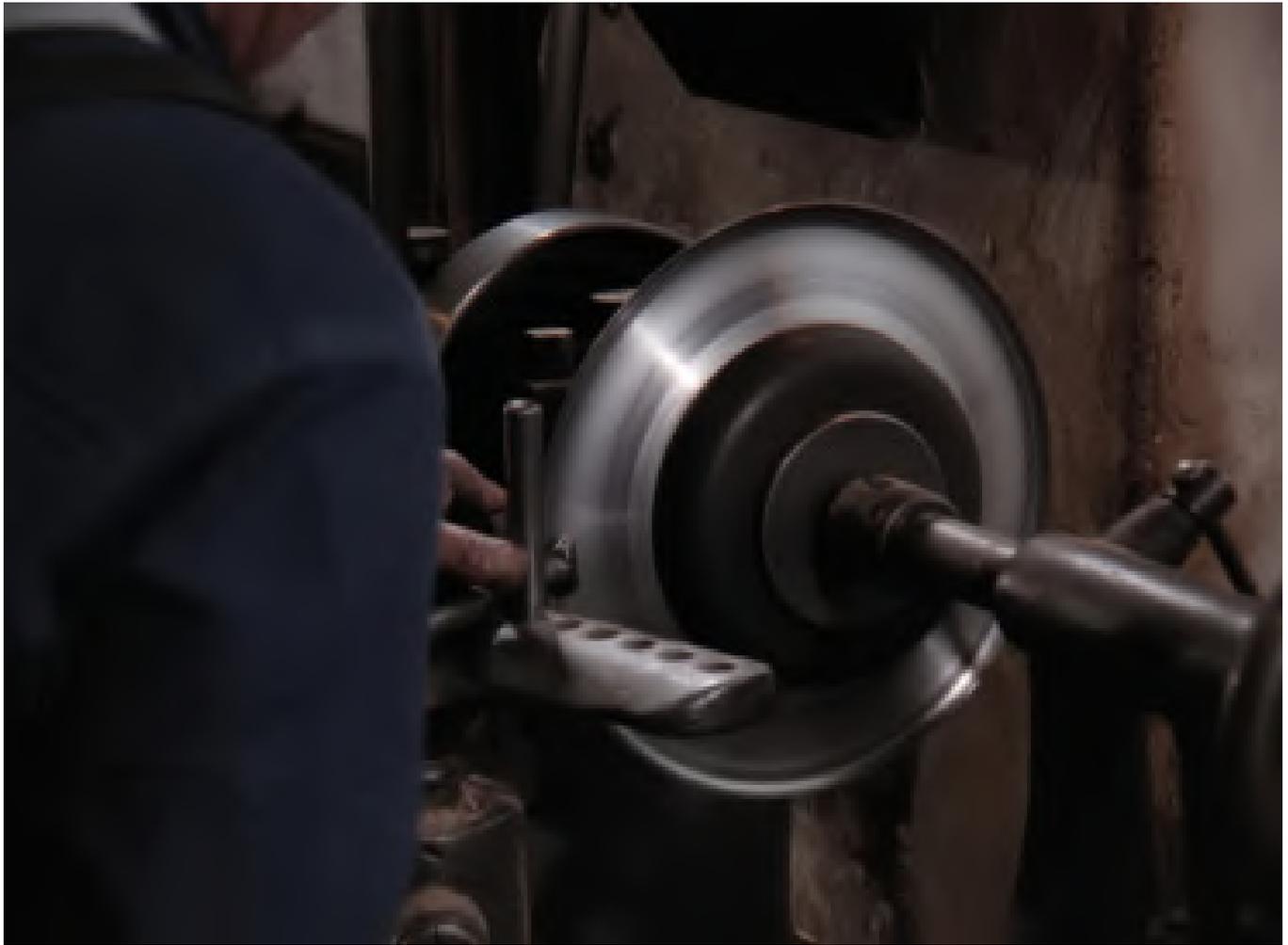






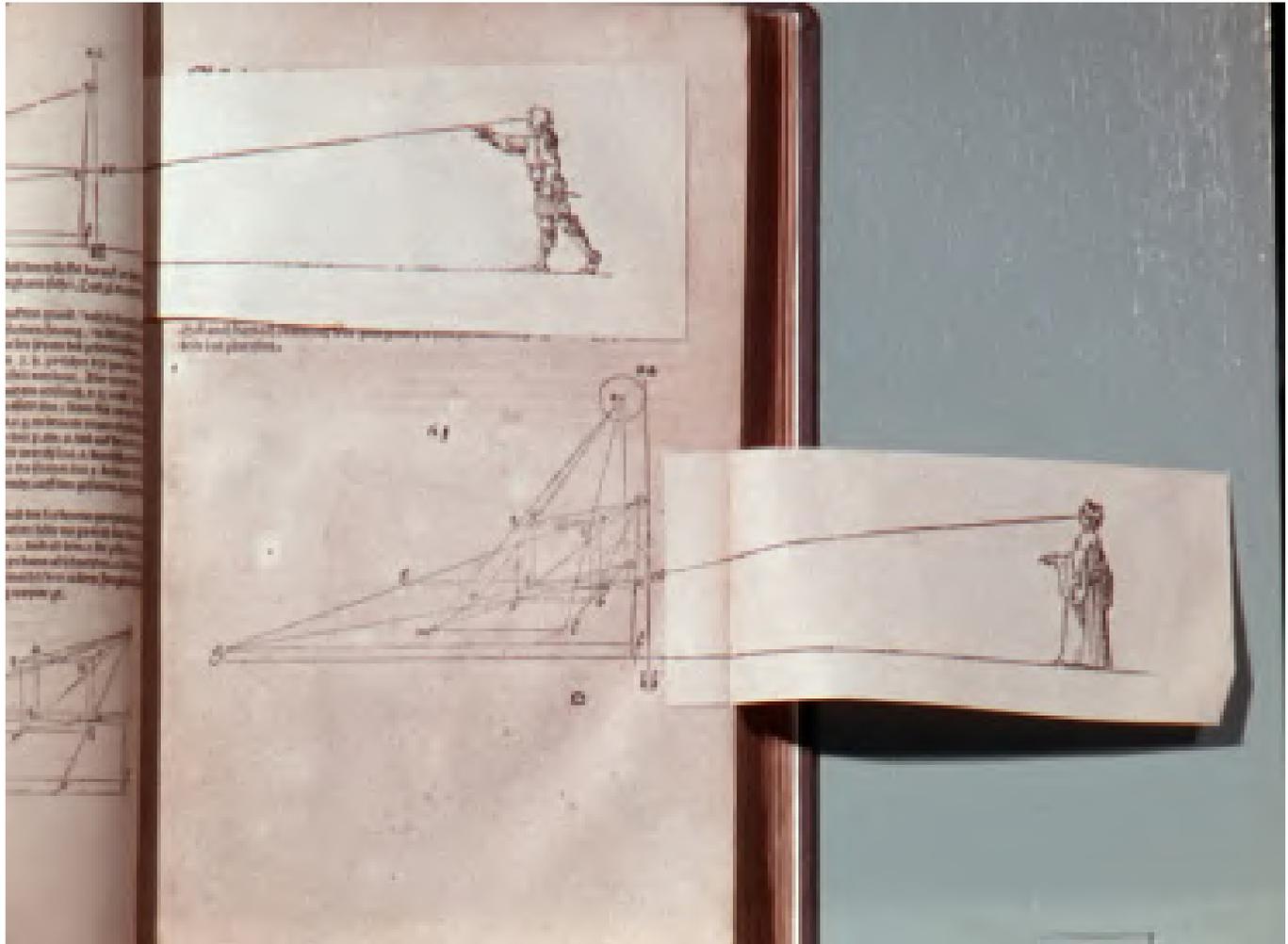


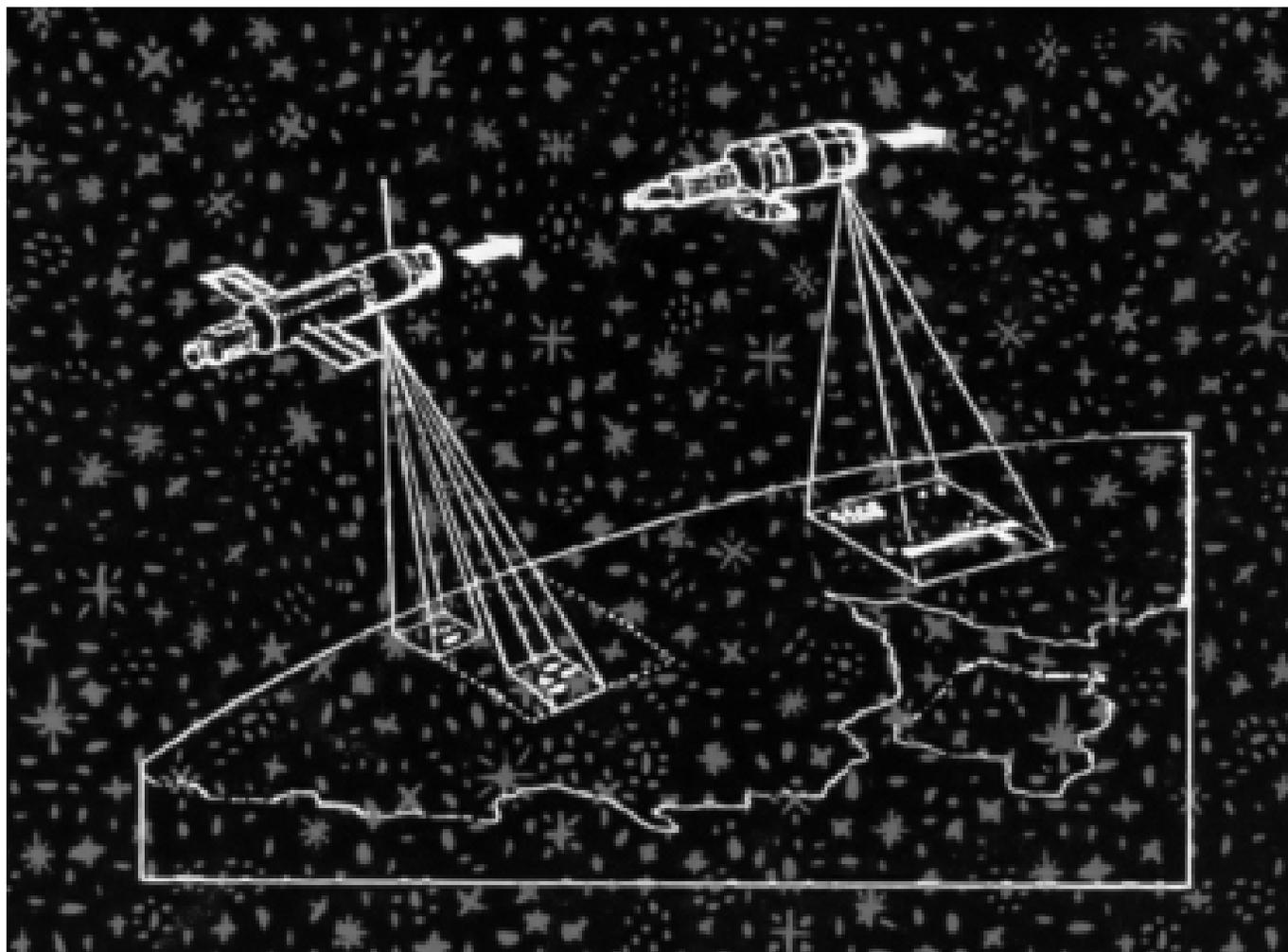


















Referências

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006.

DURAND, Régis (Org.). *Le Monde après la photographie*. Villeneuve d'Ascq: Musée d'Art moderne, 1995.

Audiovisuais

BILDER der Welt und Inschrift des Krieges. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki. Berlim (Alemanha): Harun Farocki Filmproduktion; Berlin-West, com apoio financeiro da Kulturelle Filmförderung NRW, 1989. 75 min.

INTERFACE. Direção: Harun Farocki. Produção: Harun Farocki. Villeneuve-d'Ascq: Musée Moderne d'art de Villeneuve d'Ascq, Harun Farocki Filmproduktion, 1995. 23 min.

André Arçari

É artista visual e pesquisador, doutorando em Linguagens Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA/UFRJ) com bolsa CAPES. Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo.

<http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>

<https://orcid.org/0000-0002-1601-2984>

E-mail: andrearçari@outlook.com

Tadeu Capistrano

É professor de teoria da Imagem e história do cinema do Departamento de História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Possui pós-doutorado em História e Teoria da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) realizado sob supervisão de Georges Didi-Huberman, com apoio CAPES_Print. Possui experiência docente, de pesquisa e orientações na área de teoria da imagem, com ênfase nas relações entre cinema e artes visuais.

<http://lattes.cnpq.br/6941266547763772>

<https://orcid.org/0000-0003-3542-5271>

E-mail: tcapistrano@eba.ufrj.br

ARTIGOS

A educação-rizoma como potência de vida: as tessituras entre a arte, a comunicação e a educação

Rhizome education as a power of life: the intertwining between art, communication, and education

Cláudio Renato Zapalá Rabelo (DepCom-UFES)

Resumo: Uma educação-rizoma parte dos recortes e inspirações das perspectivas de Deleuze, Guattari, Certeau, Foucault, Derridà, Freire, Didi-Huberman e tantos outros intercessores teóricos que nos ajudam a ressignificar as artes, a comunicação e a educação em contextos transdisciplinares, críticos e políticos. A partir do método de pesquisa com os cotidianos, nosso objetivo consiste na busca de protagonismo, criatividade e inovação na apropriação midiática, como formas de resistência e criação de pedagogias em redes.

Palavras-chave: Comunicação; artes; educação; novas tecnologias; redes.

Abstract: *A Rhizome-education starts from the excerpts and inspirations from the perspectives of Deleuze, Guattari, Certeau, Foucault, Derridà, Freire, Didi-Huberman and many Other theoretical intercessors who help us to give new meaning to the arts, communication, and education in transdisciplinary, critical contexts and political. Based on the research method with everyday life, our objective is to seek protagonism, creativity and innovation in media appropriation, as forms of resistance and creation of pedagogies in networks.*

Keywords: *Communication; arts; education; new technologies; networks.*

Introdução

A Educação, a filosofia, a comunicação e as artes em suas mais plurais manifestações são inextricavelmente partes da tessitura social imanente à cultura. Muitas vezes suprimidos pela lógica do capitalismo exacerbado, tratados como incômodos às estruturas predominantes de poder, não deixam de resistir como locais de potência diante dos engendramentos discursivos manifestos na legitimação incansavelmente cíclica das lógicas dominantes.

Tais resistências partem, na filosofia, daquilo que Marx (2021) atentava em direção à consciência de classe, Gilles Deleuze (2014) conceituava como os acontecimentos menores, Michel de Certeau (1994) considerava como ordinário e Michel Foucault (1996) tratava como uma impossibilidade diante da microfísica discursiva. Tais modos de resistência ganham contornos popularizados na voz de filósofos contemporâneos de rua, como Eduardo Marinho, ou são midiaticizados e até mesmo espetacularizados em figuras como Mário Sérgio Cortella, Leandro Karnal, Viviane Mosé, Márcia Tiburi e Rita Von Hunty (persona de Guilherme Terreri). Encorajados, professores descobrem as brechas pedagógicas nas mídias que a priori pareciam alienantes. Nas artes plásticas, testemunhamos os contornos históricos influenciados pela resistência discursiva que se manifesta ainda hoje em *Guernica* (1937), de Pablo Picasso, obra que deu contornos estéticos à sua crítica social ao expor graficamente os horrores do Franquismo. Na pluralidade digital contemporânea há um multiforme movimento, em redes, em direção à denúncia de movimentos neofascistas, mesmo que em forma de memes, menes, montagens, bricolagens, recortes e vídeos virais.

De acordo com os parâmetros da lógica produtiva, não interessa priorizar e incentivar a educação ou os livros; mesmo assim resistimos como autores, professores, filósofos ou artistas. Somos historicamente conjurados em nome de discursos que nos fixam como signos de perigo de doutrinação iminente e ameaça aos extratos conservadores de poder. Os clássicos *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *O Senhor das Moscas*, de William Golding, *Admirável Mundo Novo*, de Aldus Huxley e *1984*, de George Orwell, são algumas das distopias literárias transmidiaticizadas para o cinema, que ao mesmo tempo transitam como alertas aos perigos do fascismo e dos diferentes modos de regimes totalitários, mas também funcionam como manuais de propaganda para aqueles que desejam manter o *status quo*. Tais manifestações artísticas incomodam as bases do poder, que por sua vez as escondem, desqualificam, ressignificam, não sem antes aprender as bases que sustentam a criação e circulação de mitologias capazes de produzir irrealidades tão verossímeis, os simulacros (Baudrillard, 1991) que passam a pautar os sentidos do real. Ainda assim, resistimos.

Literatura, arte, comunicação e educação são pontos de resistência. Temos como exemplos, para citar alguns nomes, Saramago com suas críticas ao Salazarismo, a crítica de Natália Ginsburg ao fascismo italiano de Mussolini,

a problematização de Ngugi Wa Thiong’o ao colonialismo inglês no Quênia, assim como a rememoração de Antônio Sármeta ao pinochetismo no Chile, a problematização de Kiese Laymon na gordofobia, bem como de Leonór Recondo que acaba por escancarar a transfobia. Não são poucas as obras literárias que trazem tais alertas que resistem aos regimes de verdade opressores, mas que se diluem frente à sedutora máquina das *fake news*, dos discursos fáceis e sedutores, da profusão de clichês e frases de efeito, que ganharam escala exponencial nas mídias digitais.

Ainda sobre os livros e suas adaptações audiovisuais, a midiatização de um Jesus bíblico que prega o perdão, o amor e a caridade, assim descrito na obra considerada sagrada por uma considerável parte dos habitantes do planeta, tem sua caracterização dissimulada e simulacrada em nome de cidadãos que vigiam, punem e controlam o diferente e as diferenças. Recriam e mitificam uma mensagem que jamais foi escrita na bíblia, de forma que o ataque e o escárnio aos direitos humanos passa a ser justificado como um fundamento que não se vê na obra em questão.

O mesmo ocorre com a imagem de Sidahrta, o príncipe que escolheu conhecer o mundo real, abraçando a humildade e caridade, que muitas vezes tem sua filosofia desviada e ressignificada para receitas empreendedoras “de sucesso”. E assim funciona a propaganda com sua máquina de mitos, a vaca sagrada se torna meme no ocidente, os muçulmanos, os descendentes de povos escravizados, as pessoas trans, as mulheres pretas, os apenados, os moradores de rua e toda expressão de alteridade baseada nas diferenças passa a ser alvo de uma espécie de neofascismo e controle panóptico (Foucault, 1987) contemporâneo, em nome de uma dissimulada liberdade de expressão/opressão/segregação/discriminação. Trata-se de um fenômeno psíquico-social muito relacionado à um estrato localizado na pirâmide de Maslow (Rabelo, 2023), aquele relacionado à segurança. Mas por que isso ocorre?

As novas tecnologias entre os remédios e venenos

Diante do caos informacional e da profusão pandêmica da ansiedade, depressão, terror noturno, agorafobia, síndrome do pânico, lipofobia e *burnout*, a sociedade tem se sentido incapaz de lidar com as escolhas e o excesso daquilo que se expressa em forma de liberdade. A pane no ego parece resultar na busca de uma solução mais simples, que seria o retorno a um passado mítico, onde há uma mão autoritária, uma lógica dominante, um caminho predeterminado. E isso seria o que Foucault (1996) considera como a força insidiosamente doce que resta, após a circulação dos discursos, ou o que Levy (1999) nos aponta sobre a ascensão da inteligência coletiva, que funcionaria tanto como o remédio, como também o veneno da cibercultura.

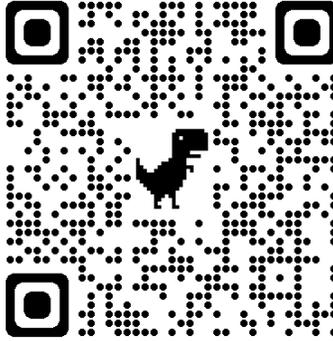


Figura 1. QR Code para acesso à aula no TikTok sobre Paulo Freire. Fonte: Imagem gerada pelo autor.

Em grego arcaico, a palavra “pharmakon” (que originou “pharmacie”, em francês) significa ao mesmo tempo veneno e remédio. Novo “pharmakon”, a inteligência coletiva que favorece a cibercultura é ao mesmo tempo um veneno para aqueles que dela não participam (e ninguém pode participar completamente dela, de tão vasta e multiforme que é) e um remédio para aqueles que mergulham em seus turbilhões e conseguem controlar a própria deriva no meio de suas correntes (Levy, 1999, p. 30).

As mídias sociais têm se tornado arenas de embates dualistas. Por exemplo, a imagem do patrono da educação no Brasil, Paulo Freire tem recorrentemente sido associada à uma fabulosa ameaça doutrinária comunista e até mesmo tratada como “um energúmeno” por autoridades políticas, ideia esta publicizada em escala exponencial por disparos de notícias falsas e comentários disseminados pela ação de *bots*. Isso ocorre, apesar (e provavelmente em razão disso) de Paulo Freire ter criado um método de alfabetização de adultos baseado na relação dos sujeitos com a realidade que os cerca, incentivando o protagonismo e a participação política. Além disso, fazia duras críticas à educação que considerava como bancária (Freire, 1987), depositária de conteúdos de forma bruta e descontextualizada. Isso incomodava à lógica baseada no voto de cabresto e no elitismo cultural e político.

E assim, por vezes, as mídias sociais parecem ter sido dominadas por máquinas discursivas de guerra, capazes de desestabilizar o pensamento crítico e dominar toda e qualquer chance de articulação complexa de pensamento. Professores recorrentemente são taxados como doutrinadores, artistas são ressignificados como arruaceiros e o jornalismo passa a ser descredenciado em nome das teorias da conspiração. Mas mesmo assim resistimos, aprendemos e ensinamos em redes.

NINGUÉM EDUCA NINGUÉM, NINGUÉM

EDUCA A SI MESMO, OS HOMENS SE EDUCAM

ENTRE SI, MEDIATIZADOS PELO MUNDO

(Freire, 1987, p. 79).

O trecho é exposto em caixa alta, sendo estruturado como um texto concreto, possivelmente para dar força à expressão.

Por isso, este artigo traz como proposta a utilização do potencial crítico, consciente, pedagógico e artístico das novas mídias. Assim como Augé (2018), que considera o conceito de lugar como um espaço ocupado, aqui trataremos aqueles espaços que muitas vezes julgamos como os venenos da cibercultura, lugares para trabalhar em redes os afetos da alegria, como entende Spinoza (1998). Nesse sentido, usar tecnologias como o *TikTok*, *Instagram*, *Pinterest*, *Youtube*, *Whatsapp*, assim como a ocupação dos *blogs*, *podcasts*, salas de aula *online* como espaços políticos de educação, cultura, arte e comunicação não significa reduzir a potência da academia, mas ao contrário, nos ajuda a ressignificar a realidade até então anestesiada, uma vez que torna simples o complexo, democratiza os saberes e questiona a doxa.

É a mesma coisa quanto ao livro e ao mundo: o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo, o livro assegura a desterritorialização do mundo, mas o mundo opera a reterritorialização do livro, que desterritorializa por sua vez em si mesmo no mundo (se ele é capaz disso e se ele pode) (Deleuze; Guattari, 1995, p. 28).

Nossa perspectiva não se atém simplesmente ao digital e de maneira nenhuma a trata com a lógica substitutiva ou hierarquizada, mas convida os docentes para uma jornada que considere uma educação-rizoma, ou seja, uma pedagogia cuja ontologia do objeto não deixe escapar a potência dos entrelugares, das linhas de fuga, do que acontece nas fronteiras. Assim, a televisão, o cinema, a literatura, os museus, as peças de teatro, a música, a escultura, a dança, bem como os parques públicos, os espaços de habitação, trabalho, lazer e as interfaces digitais são, como entende Michel de Certeau (1994), *espaçostempos* cotidianos onde são tecidas redes de *saberesfazeres*, com movimentos inventivos singulares e que muitas vezes escapam ao olhar do observador pouco atento.

Cada estudante é atravessado por múltiplas diferenças e redes de afetos

das mais distintas. Muito além do que espectadores em salas de aula, são evangélicos, ateus, católicos, budistas, muçulmanos ou umbandistas. Alguns não sabem o que pensar ou sentir acerca das religiões. Há aqueles que receberam amor dos pais, foram criados pelos avós, cresceram em lares adotivos ou casas de passagem. Outros são vítimas da violência parental ou conjugal. Estudantes são plurais, originam de comunidades quilombolas, favelas, mansões, repúblicas e até mesmo são refugiados de outros países. São pessoas com a sexualidade policiada, vítimas do racismo, transfobia, machismo, etarismo ou até mesmo podem viver a angústia de ostentar uma masculinidade simulada e forçada pela repressão psíquica e cultural. Alguns trazem a fome de casa, outros a depressão, o luto, a desesperança profissional, o assédio laboral, a paternidade, a maternidade, o abandono e as dívidas. De toda forma e em muitos casos, confiam e projetam na mitologia universitária aquilo que restou da caixa de Pandora, a esperança. Diante disso, qual o nosso papel como educadores, artistas, comunicadores, cientistas, filósofos e pesquisadores?

O rizoma é a metonímia deleuziana inspirada em um caule que simula o comportamento de uma raiz. É subterrâneo e aéreo, de forma que suas ramificações se projetam, entrelaçam e perfazem caminhos não centralizados. Deleuze e Guattari (1995) nos orientam em direção a este conceito, que ressignifica o pensamento moderno sustentado sob a lógica da classificação, da serialidade, das dicotomias ou relações de causa e efeito. Sua teoria anti-edipiana é um convite para o pensamento em redes, um modelo para pensar os acontecimentos (Deleuze, 2009) muito mais pela exterioridade que os constitui do que pela superfície que se manifesta.

Por isso aqui pensamos o conceito de educação-rizoma, capaz de enxergar a sala de aula como um nó da rede e não o seu fim. Considerar, nesse sentido, o plano de aula como um mapa e não um decalque. Um mapa é um indicador de caminhos. É possível analisar e escolher percursos, administrar as rotas de acordo com nossos objetivos, problemas encontrados, recursos e pessoas. É possível dobrar, desdobrar e girar um mapa para enxergá-lo sob outras perspectivas.

A serendipidade, o maravilhamento, o encantamento com a educação não se restringe à disciplina. Há arte na matemática, filosofia na medicina e comunicação nas engenharias. O tema, qualquer que seja ele, não se restringe ao conhecimento arbóreo. Precisamos contemplar uma educação ominichannel (Rabelo, 2023), transmidiática (Jenkins, 2018) e rizomática (Deleuze, 1995). O existencialismo, por exemplo, não se confina apenas nos livros de filosofia, mas se manifesta em obras de arte como “O grito”, de Munch ou no “Autoretrato com colar de espinhos e beija-flor”, de Frida Kahlo. As obras permanecem contemporâneas, diante do caos informacional que tem ampliado o contexto pandêmico da depressão e ansiedade entre os jovens, assim como os relacionamentos. O existencialismo também está na quinta sinfonia de Beethoven, no desespero com a morte que bate à porta,



Figura 2. Obra de arte "A fonte". Marcel Duchamp. (1917).
Imagem de um urinol branco, com a assinatura R. Mutt 1917 em tinta preta.

assim como no Diário de um detento dos Racionais MC's. O assunto atravessa as artes e a vida. Há existencialismo nas obras de Dostoiévski, Gógol e Camus, assim como em Borges, Cortázar, Carpentier e García Márquez. Enfim, está nos escritos de Sartre, mas também em tudo o que o cotidiano tenta nos dizer.

Ratatatá, mais um metrô vai passar
Com gente de bem, apressada, católica
Lendo o jornal, satisfeita, hipócrita
Com raiva por dentro, a caminho do Centro
Olhando pra cá, curiosos, é lógico
Não, não é não, não é o zoológico
Minha vida não tem tanto valor
Quanto seu celular, seu computador

Trecho da letra da música: Diário de um detento

Composição: Josemir Jones Fernandes Prato / Pedro Paulo Soares Pereira

Sobre a questão omnichannel, ou integração multi-canal, caberia a pergunta: seria incoerente em um mesmo artigo citar Beethoven e Racionais? E quando nossa proposta consiste em contemplar plataformas como o TikTok, paralelamente aos museus, livros didáticos ou salas de aula, seria uma blasfêmia cultural? Fenômenos contemporâneos causam estranhamento na temporalidade em que se apresentam. “A fonte”, por exemplo, de Marcel Duchamp (1917) é uma obra *ready made*, com a mínima intervenção autoral. Trata-se de um mictório, escolhido pelo autor para exibição como obra de arte. A rejeição inicial pela crítica especializada não impediu que sua importância despontasse nas problematizações da arte, sobre suas possibilidades estéticas, subversões, linguagens, modos de operação, conceitos e limites. Arte é contemplação, ruptura, trabalho, criação, inovação, crítica, encantamento, expressão de sentimento ou incômodo? Tão fundamental quanto seu plano semiótico de expressão é seu plano de conteúdo. Demonizaremos possibilidades estéticas contemporâneas ou pensaremos na potência em discutir tais espaços, como fizemos a partir da ousadia de Duchamp?

Meios e mensagens são recorrentemente vitimados pela incompreensão e intolerância. O conselho pedagógico de uma escola em Tallasse, nos EUA, forçou uma professora a pedir demissão após a exibição da estátua de Davi em uma sala de aula, para uma turma do sexto ano, frequentada por crianças de 11 e 12 anos (Ghiglione, 2023). Posteriormente, com a repercussão do absurdo, a professora e seus alunos foram convidados pela diretora da galeria em Florença, a visitar a estátua criada por Michelangelo, que lá é exibida desde 1873. Já “A origem do mundo”, Coubert (1866) mostra o que há de mais próximo e concreto sobre a concepção da vida, ou seja, o corpo exposto e nu de uma mulher, sem identificação de seu rosto. Aqui falamos sobre estranhamentos, julgamentos e censuras em torno da arte, retomando a perspectiva de que os fenômenos de nossa época são sempre menores, no sentido de Deleuze e Guattari (2014) e de

uma subversão sutil e despercebida, como na literatura de Kafka. A polêmica mundial em torno da obra se dá simplesmente pela exposição em um museu, daquilo que há de mais próximo e concreto da origem da vida, que dá título à obra, a genitália feminina.

Em um contexto caracterizado pelo controle social do outro, redes sociais aparentemente voltadas para jovens, como o TikTok, muitas vezes são dissimuladas como canais inúteis, popularizadas como mídias a priori criadas para a exploração da imagem e profusão de inutilidades. Mas um olhar atento sobre o passado e uma atenção às sutilezas do fenômeno das mídias, pode nos levar a enxergar os remédios, que a priori se apresentam como venenos. O teatro, por exemplo, outrora marginalizado, hoje se apresenta como potência educacional em métodos, como o criado por Boal (2019). O mesmo ocorreu com as histórias em quadrinhos, o cinema, os videogames e até mesmo com os estilos musicais como o Samba e o Rock 'n Roll.

A comunicação equivale, no tecido social, ao sistema nervoso no corpo humano. A diferença é que, ao nascer, o homem já traz consigo o seu sistema nervoso, enquanto a sociedade vem trabalhando durante milênios para criar e aprimorar seus meios de comunicação (Costella, 1997, p. 21).

As mídias de massa atacadas pelas perspectivas críticas da escola de Frankfurt, posteriormente se desdobraram em lógicas funcionalistas, culturológicas e pós-críticas. A TV escola, a rádio poste e o cinema nacional passaram a fazer parte da agenda cultural pedagógica, por exemplo. Em torno deste ponto de vista, este artigo contempla parte da pesquisa realizada durante estágio de pós-doutorado nas áreas de educação e comunicação, objetivando criar uma espécie de cartografia em torno das possibilidades educativas em torno das redes. Como poderíamos ampliar o acesso aos assuntos da universidade como extensão social à medida em que aprendemos nessas redes para retornar à sala de aula?

Temporalidade, espacialidade e a educação em redes

Os desafios da educação universitária contemporânea estão muito relacionados aos altos índices de retenção e evasão, além da impossibilidade em administrar o tempo e a atenção de todos os envolvidos nos processos escolares. Por exemplo, as operações mentais necessárias para atravessar uma rua no século XVIII eram bastante diferentes daquilo que se apresenta como desafio urbano atual. A numeração dos ônibus, as placas publicitárias, o aplicativo de transporte, o desgaste da faixa de pedestre, a violência urbana, as buzinas dos automóveis, as obras públicas, os vendedores ambulantes, o apito

do guarda, o toque do celular, o tempo do semáforo, a distância entre os carros nos dois lados da via e o tempo necessário para atravessar a rua são distrações e dados lançados como estímulos para a tomada de decisões. Da mesma forma, exemplificamos com o controle de um videogame fabricado e comercializado pela Atari na década de 1980. Sua interface minimalista apresentava apenas um manche em forma de bastão vertical e um botão, contra a impassível complexidade de um Playstation atual.

Hoje, alguns jogadores são capazes de manejar um controle háptico, com sensor de movimento, dois manches digitais, um cursor analógico em forma de cruz, quatro botões centrais e outros quatro no topo do controlador, isso sem falar em um *pad* central e botões de compartilhamento, início e *reset*. Além disso, muitas vezes os jovens ainda precisam lidar com a interface da câmera, os óculos de realidade virtual e os bastões de movimento, tudo isso enquanto conversam *online* e projetam transmissões ao vivo em redes de *streaming*. Como tratou Pierre Levy (1999), hoje não faz sentido tratar a tecnologia no singular, pois cada modo de fazer é operado por uma pluralidade técnica que se formou historicamente em redes.

Por trás das técnicas reagem ideias, projetos sociais, utopias, interesses econômicos, estratégias de poder, toda a gama dos jogos dos homens em sociedade. Portanto, qualquer atribuição de um sentido único à técnica só pode ser dúbia. A ambivalência ou a multiplicidade das significações e dos projetos que envolvem as técnicas são particularmente evidentes no caso do digital (Levy, 1999, p. 24).

Por isso, nosso ponto de vista que fundamenta esta pesquisa busca desmitificar a visão de uma juventude preguiçosa e alienada. Eles, os jovens, estão estressados, hiperestimulados e ao mesmo tempo desmotivados com uma pedagogia que não dialoga com o mundo atual. À medida em que precisamos problematizar o minimalismo digital e a desintoxicação com os excessos midiáticos, também se faz necessário tomar as rédeas dos espaços de produção que potencialmente foram tomados pelos discursos que os transformaram em enlatados culturais.

Assim, mídias como o *Instagram*, *TikTok*, *Youtube*, *Pinterest* e *Whatsapp* e formatos como os *podcasts*, *videocasts*, *padlet*, *lives*, *games*, infográficos, cartuns, memes e menes podem e devem ser pedagogicamente apropriados como formas de linguagem e aproximação em caminhos circulares, envolvendo a sala de aula e a sociedade como um todo.

Este campo de pesquisa tem como ponto de partida os princípios da hermenêutica da complexidade, colocando em diálogo a educação, as artes e a comunicação social em diálogos tecidos de forma multidisciplinar.

O conhecimento pertinente deve enfrentar a complexidade. *Complexus* significa o que foi tecido junto; de fato, há complexidade quando elementos diferentes são inseparáveis constitutivos do todo (como o econômico, o político, o sociológico, o psicológico, o afetivo, o mitológico), e há um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre o objeto de conhecimento e seu contexto, as partes e o todo, o todo e as partes, as partes entre si. Por isso, a complexidade é a união entre a unidade e a multiplicidade (Morin, 2000, p. 38).

Usaremos principalmente o método de pesquisa com os cotidianos, na perspectiva de Michel de Certeau. Assim, todo e qualquer sinal, por mais sutil que pareça, pode e deve ser considerado como ponto de atenção e observação. Técnicas como a netnografia, a observação participante e os grupos focais, embora sejam contemplados, não se sobrepõem aos movimentos táticos que se manifestam nos *saberes-fazer*s cotidianos do chamado sujeito ordinário. Certeau, em suas artes de fazer (1994), ou *morar/cozinhar* (1996), nos convida ao exercício do olhar em torno das sutis e aparentemente efêmeras aprendizagens cotidianas que, em princípio, parecem repetições, mas que revelam, aos poucos, grandes transformações paradigmáticas.

Dessa forma, entenderemos que as diferentes possibilidades para ensinar/aprender podem integrar universidade e sociedade em um ciclo de aprendizagem constante. Espaços como o auditório, a sala de aula, a cantina e os centros de vivência, os *hubs* de inovação, o cinema, os eventos acadêmicos, os museus e tecnologias digitais como o Google Classroom, os cursos *Mooc* (*massive online open courses*), os ambientes AVA, o *Power Point*, as mídias sociais, as interfaces de *dark social* como o *Whatsapp* podem ser espaços de experimentação e educação. Assim também entendemos que a linguagem audiovisual, o *design* gráfico, a moda, as artes plásticas, a música, o rádio, os jogos eletrônicos, a culinária, a arquitetura, a dança, a literatura e até mesmo as expressões contemporâneas de conteúdo representam potências estéticas transdisciplinares.

Um método científico caracteriza-se pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma em arte é caracterizada pelo fato de que, ao conduzir a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas. Apenas para um olhar externo é que a obra de arte tem uma única forma, e que o tratado possui apenas um único método (Didi-Huberman, 2015, pp. 131-132).

Algumas considerações

Os meios de comunicação não deixam de ser potencialmente meios de educação, assim como as artes em geral. São espaços de crítica, produção e ressignificação de sentidos de real. Sem desconsiderar as perspectivas apocalípticas, abraçamos a

potencialidade integradora capaz de compreender a imagem em movimento, seja ela capturada ou artificialmente criada e manipulada, como máquina pedagógica de resistência. Assim como Buñuel, em seu *O Anjo exterminador* (1962) e Jorge Furtado com *A Ilha das Flores* (1989) promoveram aulas de filosofia no cinema, poderíamos pensar sobre as possibilidades estético-didáticas para narrativas em mídias como o TikTok, por exemplo. A aula “3 minutos sobre o tempo” é um desses experimentos. Trata-se de um vídeo com menos de três minutos, classificado na categoria de *microlearning*. A intenção de aproximar os temas discutidos na universidade com população em geral, também é responsável por movimentar um sentido inverso. Isso significa que o engajamento gerado no canal em questão traz contribuições importantes para a sala de aula, como um movimento que se retroalimenta. O vídeo e os comentários funcionam em um sentido colaborativo, na lógica do *crowdsourcing* (Rabelo, 2018), também como uma espécie de sala de aula invertida e em redes.



Figura 3. QR Code para acesso à aula no TikTok “3 minutos sobre o tempo”. Fonte: Imagem gerada pelo autor.

Cada nova tecnologia traz consigo uma série de novos protocolos, muitos deles não nativos, não intencionais, mas culturalmente transformados pelos usos. As novas tecnologias nos convidam a novas experimentações estéticas, como a criação de centros urbanos inteligentes, a realidade virtual, aumentada e mista, os metaversos, a internet vestível e nas/das/com as coisas. Como professores devemos aprender a abrir mão do protagonismo determinista, das lógicas serializantes, hierarquizantes e dicotômicas.

Enfim, partimos da premissa de que devemos aprender com os estudantes e aprender com as redes. Devemos compreender que a temporalidade da sala de aula não se completa em uma lógica reacionária, mesmo que “no meu tempo” (se é que esse recorte é possível), de fato tudo tenha sido diferente, incluindo a relação da sociedade com o caos midiático.

E assim como o hipertexto que inaugurou a lógica da *web* há poucas décadas, ressignificamos a educação nessas redes hipercurriculares (Rabelo, 2012), contemplando uma visão da educação que tenha como objetivo também a aprendizagem, não mais do aluno, mas das redes, como parte de um projeto maior, que consiste na potência da vida.

A pesquisa não se propõe a ser conclusiva, mas propositiva e teórico-reflexiva. Um convite para usar a educação, a comunicação e as artes, a princípio, as visuais, como formas de aprender a aprender.

Referências

- AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- COSTELLA, Antônio F. *Da caverna à galáxia*. Comunicação em debate. São Paulo: Moderna, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DELUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Volume 01. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *Kafka: por uma literatura menor*. São Paulo: Autêntica, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GHIGLIONE, Davide. *Confundir arte com pornografia é ridículo: a polêmica em escola nos EUA com estátua nua de Michelangelo*. BBC News Brasil: publicado em 28.03.2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/czq9032de8go>. Acesso em: 10 Fev. 2024.
- JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.
- LEVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *O manifesto comunista*. São Paulo: Paz e Terra, 2021.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 2.ed. – São Paulo: Cortez, 2000.
- RABELO, Cláudio. *A estratégia do cafezinho*. Rio de Janeiro: Alta Books, 2023.
- SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomás Tadeu da Silva. São Paulo: Autêntica, 1998.

Cláudio Renato Zapalá Rabelo

Professor Adjunto no Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) desde 2016, onde lidera o Laboratório de Estudos em Tecnologias Criativas. Também atuou como professor adjunto, por quatro anos, no Departamento de Ciências da Comunicação na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM-RS), onde foi Líder do Núcleo de Estudos em Propaganda Contemporânea e Novas Mídias. Pós-doutor em Estudos Culturais (PACC/UFRJ); Doutor em Educação (PPGE/UFES). Mestre em Estudos Literários (UFES, 2005). Pós-graduado em Marketing e Tecnologia da informação (UFES, 2001) e graduado em Comunicação Social /Hab. Publicidade e Propaganda (UFES, 1999).

<http://lattes.cnpq.br/7574591975528969>

<https://orcid.org/0009-0004-9869-5185>

E-mail: claudiorabelo1@gmail.com

A animação digital como dispositivo de captação imagética: A relação subjetiva da animação digital com a experiência audiovisual no documentário animado

Digital animation as a device for capturing images: The subjective relationship between digital animation and the audiovisual experience in animated documentaries

Natacha de Souza (UFES/FAPES)

David Ruiz Torres (DTAM-UFES)

Resumo: O documentário animado, uma forma de cinema que utiliza recursos de animação digital para contar histórias íntimas e envolventes, tem ganhado destaque em festivais de cinema e se destacado em premiações. Obras como *Flee* (2021) de Jonas Rasmussen e *Valsa com Bashir* (2008) de Ari Folman exemplificam essa tendência recente, explorando histórias pessoais e eventos marcantes por meio da animação. Esses filmes são apenas alguns exemplos de como o documentário animado está redefinindo o cenário audiovisual contemporâneo, misturando duas linguagens que até então pareciam que não se comunicavam muito bem e estimulando reflexões sobre os conceitos de documentário e animação em relação à representação do real.

Palavras-chave: Animação digital; documentário animado; dispositivo visual; tecnologia digital; cinema híbrido.

Abstract: *The animated documentary, a form of cinema that uses digital animation to tell intimate and engaging stories, has been gaining prominence at film festivals and winning awards. Works such as Flee (2021) by Jonas Rasmussen and Waltz with Bashir (2008) by Ari Folman exemplify this recent trend, exploring personal stories and remarkable events through animation. These films are just a few examples of how animated documentaries are redefining the contemporary audiovisual scene, mixing two languages that until then didn't seem to communicate very well and stimulating reflections on the concepts of documentary and animation in relation to the representation of reality.*

Keywords: *Digital animation; animated documentary; visual device; digital technology; hybrid cinema.*

Introdução

O documentário animado tem ganhado espaço em festivais de cinema e premiações consagradas cada vez mais. Obras que se valem de recursos da animação para representar universos íntimos e biográficos engajados com histórias que articulam memórias e acontecimentos vêm tomando uma proporção grandiosa na indústria audiovisual. Produções como “Flee” (2021) de Jonas Rasmussen e “Valsa com Bashir” (2008) de Ari Folman, são exemplos recentes de documentários que usaram recursos de animação para contar suas histórias de uma maneira mais intimista.

Assim, este formato – do documentário animado, foi retomado após uma longa pausa. Inicialmente, estabelecido como um cinema de caráter institucional, muito próximo da propaganda, fazia parte de uma rede de interesses econômicos das grandes companhias de cinema (The Big Five),¹ que bloqueavam outras produções tendo um controle absoluto do mercado. Em função dessa associação à publicidade, o documentário animado só será retomado em meados de 1990, com o avanço da internet e a partir do surgimento de novos dispositivos e softwares digitais, o que permitiu a sua realização por produtores independentes. Revelou-se então um produto cinematográfico que mistura duas linguagens aparentemente diferentes e também está redefinindo o papel do *design*, do cinema e da forma de contar histórias na produção das novas mídias, reacendendo uma série de reflexões relativas aos conceitos de documentário e de animação em relação às concepções do real.

Não cabe encontrar definições e as trajetórias do documentário e da animação uma vez que é extenso e gera discussões que estão além do estabelecido aqui, mas, cabe ressaltar sobre os modos possíveis de pensar um documentário considerando as reflexões sobre o cinema híbrido: o documentário animado. Referenciam-se então diversos pensadores do cinema como Noël Carroll (2005, p. 94.) onde menciona que o que caracteriza o documentário é o fato do espectador pressupor que está articulando asserções verdadeiras; Fernão Ramos (2008, p. 72.) na qual destaca as convivências próximas do campo do documentário e da animação, assim como Paul Ward (2005, p.89), que ressalta a valorização subjetiva do tema documentário animado.

Finalmente, este artigo tem como premissa discutir acerca do documentário animado como um projeto que modifica os modos de produção e de representação; como uma produção que extrapola as convenções mais estabelecidas do cinema documentário devido à miscigenação com formatos tradicionalmente dissociados a este como a animação, na qual desperta uma reflexão sobre a representação construída pelo filme e seu uso em relação ao que representa.

1 As Big Five foram um aglomerado de produtoras, que são: Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Picture Corp, Fox Film Corporation/20th Century Fox, Warner Brothers e RKO Radio Pictures Incorporated. Disponível em: <https://www.umsl.edu/~grady/f/film/STUDIOS.htm>. Acesso em 13 de novembro de 2023.

O documentário e os limites da ficção e não ficção

Antes de adentrar ao documentário animado, é importante destacar e mencionar o que de fato é o documentário. A reflexão sobre o documentário, dentro de uma perspectiva dos estudos do cinema, sempre esteve marcada por um contraste entre a realidade e seus modos de representação. Mesmo com as abordagens criativas estabelecidas durante o período das vanguardas na década de 1920, ainda assim predominavam os conceitos do primeiro cinema, no qual se detém um modo de observação aparentemente neutro, tentando não interferir na realidade captada.

Durante muito tempo, a desconfiança da possibilidade de representação objetiva do mundo, tal qual se entendia da proposta documental, fez com que teóricos e críticos de cinema negassem a especificidade do documentário, o caracterizando como mais uma obra ficcional. Embora não exista um conceito pré-definido e ainda que tenha sua definição constantemente discutida, para o pesquisador Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 22), por exemplo, o “documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa”. Ou seja, para o pesquisador não necessariamente o documentário é apresentado como as verdades dos acontecimentos e sim como asserções que de certa forma traz um olhar sobre tais acontecimentos com uma narrativa própria.

Dentro deste eixo comum, podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhada muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoas. (Ramos, 2008, p. 22).

Esse termo “asserção”, mencionado por Ramos (2008) é resgatado das propostas de Noel Carroll (2005) que propõem uma nova conceitualização conhecida como “cinema de asserção pressuposta”, que é “aquele apresentado com a intenção assertiva autoral de que entretenhamos seu conteúdo proposicional sob a forma do pensamento assertivo”. (Carroll, 2005, p. 94.). Este modelo poderia ser resumidamente compreendido como que qualquer estrutura de signos associada as enunciações ao real, poderiam paralelamente estabelecer afirmações sobre a realidade ao espectador. Ramos questiona sobre essa afirmação e dá uma nova definição ao termo resgatado uma vez que percebe que Noel nega “a especificidade ao campo documentário como discurso que enuncia imagens e sons obtidos de uma situação tomada”. (Ramos, 2005, p. 16). Neste sentido, Paul Ward (2005, p. 100), outro teórico que procura estabelecer essa especificidade do documentário – sobretudo o animado, menciona que a ausência de elementos reais reconhecidos por parte do público, não diminui o “valor documental” destes trabalhos:

Isso não quer dizer que as que as afirmações feitas ou as situações representadas sejam, de alguma forma, completamente invalidadas, pelo contrário, é bem possível que um documentário animado consiga revelar mais da 'realidade' de uma situação do que qualquer número de documentários de live-action. [...] Isso não é necessariamente é um problema: esse conflito é, sem dúvida, um requisito para qualquer forma de expressão que queira se envolver com o mundo real em toda a sua complexidade e contradição²" (Ward, 2005, p. 100. Tradução nossa).

Para John Grierson (1898-1972), importante nome para os primórdios do cinema documentário, citado por Bill Nichols - um crítico e teórico americano, referência no estudo do documentário contemporâneo, "o documentário é um tratamento criativo da realidade" (2005, p. 76). Nichols relembra Grierson buscando uma especificidade ao documentário, estabelecendo diferenças entre ficção e não-ficção recuperando o conceito de representação: "Os documentários não diferem das ficções por serem textos construídos, mas pelas representações que fazem." (1997, p. 151). Também para Nichols, não há uma definição estática do documentário, uma vez que não há como listar as técnicas, os temas, as formas ou abordagens deste, pois, o campo está sempre em renovação. Para o autor:

A prática do documentário é um lugar de oposição e mudança e mais que a importância ontológica de uma definição - quão bem ela capta a 'essência' do documentário - é o objetivo perseguido por uma definição e a facilidade com que ela localiza e aborda questões importantes, aquelas deixadas pelo passado e aquelas levantadas pelo presente"³(Nichols, 1997, p. 42, tradução nossa).

Apesar de se encontrar neste lugar de constante questionamento, em uma perspectiva consensual entre os autores mencionados, o documentário é visto como uma obra fílmica que lança o espectador de volta para o mundo, e não se volta para um mundo criado unicamente para aquela narrativa. Não é uma reprodução da realidade, mas sim uma representação da realidade. Julgamos

2 «This is not to say that the claims made or situations represented are thereby somehow completely invalidated – on the contrary, it might well be the case that an animated documentary manages to reveal more of the 'reality' of a situation than any number of live-action documentaries. [...] This is not necessarily a problem: such conflict is arguably a requirement for any form of expression that wants to engage with the real world in all its complexity and contradiction» (Ward, 2005, p. 100).

3 "La práctica documental es el lugar de oposición y cambio. De mayor importancia que la finalidad ontológica de una definición – con qué acierto capta la 'esencia' del documental – es el objetivo que se persigue con una definición y la facilidad con que ésta sitúa y aborda cuestiones de importancia, las que quedamos pendientes del pasado y las que plantea el presente" (Nichols, 1997, p. 42.).

uma reprodução por sua fidelidade ao original, pela sua similaridade com a realidade. Já em uma representação julgamos pelo valor das ideias, pelo poder do embasamento. A ideia de perspectiva, de uma lógica informativa e de organização é o que difere o documentário de uma filmagem da realidade. Difere-se então documento, que é um fato, uma informação, do documentário, que pode ser definido ao que foi apresentado como um ponto de vista, uma perspectiva, um ângulo, uma voz falando sobre determinado assunto.

Adentra-se então à essa noção do mundo real atribuída ao documentário que está ancorada ao dispositivo. O vínculo entre as imagens fotográficas, o que elas captam e representam ainda é muito forte, mesmo que inteiramente fabricado. Essas imagens guardam essa natureza, da marca da impressão da luz gravada em um suporte. A imagem-câmera e sua presença da ação de um sujeito no decorrer do mundo, faz com que o expectador tome parte dessa experiência.

A constante mudança dos aparelhos de captação de imagem, sobretudo na década de 1920, quando o cinematógrafo é substituído por câmeras mais leves faz com que a relação dos aspectos estéticos se torne mais estruturadas e com novas propostas de captação e recriação da realidade. Essas câmeras mais leves foram fundamentais para desenvolvimento do documentário, assim como as novas propostas da montagem, aspecto muito utilizado durante a ascensão das vanguardas no cinema, associados aos movimentos das artes plásticas, nas quais “houve grande efervescência cultural e o cinema enquanto novo meio não poderia ficar indiferente a este contexto.” (Martins, 2009, p. 50).

As novas preocupações estéticas e as questões acerca das condições de produção cinematográfica em relação aos seus aspectos formais, percebe-se novas intervenções ao filme, como a exploração de produtores de encontrar novas formas de contar histórias para desafiar as convenções narrativas, além do fato da ascensão das redes sociais e plataformas de streaming que permitiu uma interação mais direta entre cineastas e o público. A base sintaxe do filme não é mais o plano e sim o fotograma, que permitia a manipulação de elementos físicos do aparato câmera para criar possibilidades inovadoras a respeito da visibilidade audiovisual. O “Homem da Câmera” de 1929, filme soviético de Dziga Vertov é um exemplo do cinema documentário mudo no qual houve manipulação destes aspectos físicos da câmera como o controle da exposição da luz, as mudanças de aspectos de foco e as alterações da velocidade, para estabelecer uma nova representação frente à suposta objetividade do aparelho.

Estas manipulações dos aparelhos técnicos serão vivenciadas a cada nova tecnologia emergente. Com o surgimento de câmeras que captam o som sincronicamente na década de 1960, por exemplo, mostrou que “o som abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico de entrevistas e falas” (Bernadet, 2023, p. 286) e para o documentário fez com que novos aspectos fossem transformados a fim de fortalecer a narrativa e a empatia do expectador.

O conceito de virtual e a representação do mundo na animação

A partir dos anos 1990, com a computação gráfica e o *boom* dos softwares de manipulação da imagem, faz com que imagens sejam criadas inteiramente nesses programas. Novas formas de manipular a imagem são estabelecidas, é possível criar “transparências, sombras, mapeamento de imagens, texturização, composição entre outras” (Manovich, 2004, p. 02). Com o aparecimento de imagens totalmente criadas em ambiente virtual, uma nova forma de representar o mundo aparece e faz com que o sentido de atestamento da verdade seja difundido uma vez que há a virtualização de um modelo que é materialmente físico. Pierry Levy (1996, p. 16) menciona que o virtual não se opõe ao “real”, mas sim ao atual. Contrariando questões possíveis, o virtual é um complexo de questões que acompanham uma situação ou um acontecimento. Por meio destes conceitos de virtualização é possível traçar paralelos entre a animação e o documentário, estabelecendo uma conexão entre essas áreas e adentrando em uma nova forma de produzir conteúdo audiovisual

A palavra “virtual” vem do latim “*virtualis*”, que deu origem também a uma outra palavra decorrente na filosofia, que aparece por exemplo em “O Príncipe” de Maquiavel, ‘*virtu*’, ‘*virtude*’. Virtude, como força e potência: como manifestação de uma potencialidade do ser. Nesse sentido, parece-se que a palavra desde sua origem está num campo mais de abstração do que um campo de concretização. Quando se fala de potência, não está se referindo a força porque esta está ligada mais ao campo do material, agora a potência é a potência de ser, a potência de se realizar. Assim, desde o início, a palavra está mais ligada àquilo que não é material. Pierre Lévy (1996) e também Deleuze (2006), encontram no virtual, aquilo que traz a capacidade ou que traz em si a capacidade de se atualizar, de se manifestar na materialidade, de existir na vida de forma sensorial. Nesse caso, o virtual passa a ser tão existente quanto o que é parte do mundo físico “real”. Nas palavras do próprio Deleuze (2006):

Em tudo isto, o único perigo é confundir o virtual com o possível. Com efeito, o possível opõe-se ao real; o processo do possível é, pois, uma realização. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo. Seu processo é a atualização. (Deleuze, 2006, p. 339).

Pierre Lévy, seguindo as argumentações de Deleuze traz que “o virtual não se opõe ao real, mas ao atual.” (1996, p. 11). Lévy completa que a atualização é um processo final que difere do possível, estático e já constituído, fazendo com que o virtual se torna o conjunto problemático, um “nó de tendências ou forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou qualquer entidade e que exige um processo de resolução” (1996, p. 11). Lévy ainda menciona um exemplo ilustrativo sobre essa oposição:

O problema das sementes, por exemplo, é fazer crescer uma árvore. A semente “é” o problema, mas não é só isso, o que não significa que ela “sabe” a forma exata da árvore que acabará espalhando sua folhagem sobre ela. Tendo em conta os limites impostos pela sua natureza, deve inventá-lo, co-produzi-lo nas circunstâncias de cada momento. (Lévy, 1996, p. 11).

Com a virtualização aparecendo, como ir além da reprodução da realidade possibilitada pela técnica? A grande questão é que a técnica não é mais neutra ou detentora de uma verdade imutável como se atribuía ao aparelho câmera. A técnica simula os elementos, mas sem a presença destes e principalmente sem a presença da câmera. “As novas imagens (digitais) não mais representam o mundo; elas digitalizam o ‘real’” (Lemos, 1997, p. 25). Com imagens digitais, a referência tradicional desaparece devido à simulação (simulacro). Em vez de se concentrar no que era originalmente tangível, agora o foco está na apresentação de uma nova forma. Isso afeta toda a percepção sobre as pessoas, os objetos e a sua natureza, dando-lhes um novo ‘status’ ou significado na era digital.

O documentário animado entra neste quesito, uma vez que a tecnologia influenciou o desenvolvimento de novos processos de representação e novos registros de cruzamento entre os campos do documentário e da animação. De certo, a associação entre animação e o documentário inicialmente funcionava como uma espécie de cinema educativo e ilustrativo, servindo a animação como ferramenta para elucidar o caráter ideológico do apresentado. Com o decorrer do tempo, este tipo de mesclagem apareceu com mais frequência e apresentou-se como um projeto cinematográfico que modifica os modos de produção e da representação.

A utilização da animação para representar o mundo tangível não é novidade e não pode ser associada ao surgimento das novas tecnologias. É possível encontrar elementos de animação desde as pinturas rupestres, uma vez que nossos ancestrais já queriam contar suas histórias e registrar suas caças e rituais desenhando personagens e animais em posições que sugeriam movimento, ilustrando suas ações e mostrando que a narrativa era um elemento fundamental para compreensão do mundo.

O ato de animar nasceu antes do cinema fotográfico, e nutriu-se das experiências de brinquedos ópticos no decorrer da história da humanidade e de todos os atributos herdados de outras manifestações artísticas com os primeiros experimentos da imagem em movimento. No âmbito das artes plásticas, o Futurismo por exemplo, um movimento artístico do início do século XX, reflete a fascinação com a velocidade, movimento e a dinâmica da sociedade industrial. Artistas futuristas, como Filippo Tommaso Marinetti (Itália, 1876-1944), buscavam capturar a energia e a potência do mundo moderno, especialmente relacionadas aos avanços tecnológicos e aos meios de transporte. Com o avanço da ciência muitos artistas puderam usar e reinventar os mais variados dispositivos

de simulação da imagem em movimento.

A história da animação reflete o desenvolvimento de uma arte que dá ao homem a capacidade de trabalhar expressivamente com imagens, tempo e tecnologia, produzindo uma das mais fascinantes formas de representação da cultura contemporânea, em todos os níveis. (Quintão, 2008, p. 01).

Apesar de ser mais antiga que o próprio conceito de animação, essa proposta de usar elementos até então associados ao lúdico e a subjetividade para assim representar o real foi muito explorada no decorrer do século XX. Filmes de animação como “The Sinking of Lusitânia” (1918) de Winsor McCay ou “Trade Tatoo” (1937) de Len Lye e “Hell Unltd” (1936) de Norman McLaren são alguns exemplos de como esta proposta pode ser observada. Este último do McLaren por exemplo é um manifesto contra a guerra no qual se usa uma abordagem anticapitalista altamente imaginativa sobre a causa e o efeito da guerra, questionando sobre os gastos do governo com arsenal militar enquanto a mínima atenção aos cuidados sociais. O filme mistura animação *stop-motion* com imagens filmadas e estáticas de arquivo e jornais. Assim, o exemplo citado acaba revelando o experimentalismo de Norman McLaren que será visto em toda a sua obra, e também contribui com a associação da animação ao documentário.

Mas é sobretudo na década de 1990, na virada tecnológica digital que possibilitará novas estratégias para o cinema documentário. Chega-se num período em que se torna possível criar imagens inteiramente com o computador e modificar os modos de representação tradicionais com a tecnologia. “Representar o que antes não podia ser representado” (Manovich, 2004, p. 02) é uma realidade e um grande alicerce para o uso da animação dentro dos documentários. É importante destacar que as tecnologias emergentes não foram responsáveis pelo surgimento deste tipo de cinema, mas foram importantes para destacar e reacender debates a respeito da animação sobre o cinema contemporâneo.

Voltando aos preceitos de virtual e virtualização, encontra-se paralelos para se refletir acerca do documentário enquanto estes processos são formas de ser e pensar sobre as novas formas de representação. O documentário animado encontra-se neste lugar de algum referente material, independente da sua forma estética. A animação evoca-se como uma opção de representação simbólica consciente em função a um potencial visual e narrativo. Ou seja, a animação esta inexoravelmente associada ao conteúdo do documentário e não apenas um complemento ou uma solução estética. Evoca-se a valorização de aspectos subjetivos e este continua sendo o grande diferencial do documentário animado, pois a animação permite “documentar o indocumentavel”. (Ward, 2005, p. 104, tradução nossa).⁴

4 «It is this paradox that is creatively addressed by the animated sequences in the film : an attempt to document the undocumentable» (Ward, 2005, p. 104).



Figura 1. Disponível em: Valsa de Bashir, filme de Ario Folman. Acesso em: 5 nov. 2023.

Captura de tela do filme Valsa de Bashir, animação em tom de sépia, que mostra quatro soldados, no primeiro plano um soldado de perfil, no plano médio dois soldados conversando punhando-se de armas e outro solitário de cabeça baixa e no último plano uns pontos luminosos mostrando um bombardeio da cidade.

A animação digital como um meio de representação simbólica

Pensando no documentário animado como uma construção de lidar com a representação simbólica do mundo não ficcional, o autobiográfico parece uma pertinente abordagem de expansão e percepção sensorial, uma vez que as imagens são manipuladas e construídas a fim de criar uma narrativa na qual possa levantar questões da memória e da história de um país. A possibilidade da animação das obras selecionadas foi crucial para o tratamento de questões lúdicas e subjetivas e, é o que dá força aos filmes, fazendo com que ganhe outros sentidos além de apenas contar uma história.

A partir do pressuposto, um exemplo a ser mencionado encontra-se o filme/documentário animado “Valsa com Bashir” de 2008 do cineasta israelense Ari Foman, que lutou na guerra entre Israel e o Líbano em 1982 quando ele tinha 19 anos. Uma questão importante a ser destacada é que o Ari Foman não lembrava de nada do que tinha acontecido consigo na guerra assim como não tinha memórias da própria guerra em si. Ari Foman então começa a se questionar do porquê deste desaparecimento das lembranças e começou a tentar reconstituir suas memórias na guerra do Líbano. O resultado desse processo é o documentário feito em animação, que foi indicado em 2009 ao BAFTA e ao Óscar de Melhor Filme Estrangeiro. É uma obra a ser destacada pois se ampara ainda nas relações das bases do documentário tradicional e valoriza a reconstituição de eventos históricos a partir do próprio sujeito realizador.

Os personagens apresentados no documentário são concebidos através da animação, dando depoimentos reais gravados pelo Ari (Figura 1). Todos eles têm algum ponto cego na memória. Tem um momento apresentado na qual mostram duas pessoas que estavam no mesmo local e que se lembram de maneira diferente. O que ele está tentando fazer é reconstituir uma história do ponto de vista dele. É uma narrativa que ele está tentando juntar e a qual ele não se sente integrado.

A obra não quer valorizar a imagem do “soldado-herói”. É justamente ao contrário, busca-se a fragilidade e a impotência dos que estavam lá. Mais importante que isto são as questões abordadas acerca da memória e de que maneira elas se ressignificam, seja através do ato de lembrar ou do ato de esquecer. A opção da animação aqui justifica-se para enfatizar ou ressaltar a compreensão da memória como um espaço dinâmico e sujeito de interferências produzindo novos acontecimentos. A animação proporciona ao diretor uma liberdade expressiva para criar diferentes maneiras de se adentrar ao espaço-tempo estabelecido na obra, aproximando a existência física e ao mesmo tempo a distanciando para enfatizar as percepções da memória.

Como menciona Paul Wells (1998), a animação pode resistir às imposições e limites do mundo real, e isso é um recurso muito explorado nesta obra. Há um tipo de deslocamento, no sentido novamente, de mostrar a falha da memória de ser cronologicamente confiável que facilitada e não gera uma estranheza a quem assiste através da animação. São imagens que se distanciam das propriedades físicas do mundo e sua relação com as configurações materiais são revertidas e com a animação e possível tornar a interação com o público mais suscetível a crença e aceitar as proposições imaginárias dispostas. Outro ponto importante a destacar é o uso da animação para criar ambientes totalmente lúdicos, tal qual os sonhos dos personagens – importante elemento para a construção da memória. Com a animação é possível construir esses cenários com mais facilidade do que seria construí-las com elementos palpáveis.

Mencionado Vilém Flusser (2008), estabelece discernimentos ao que chama de “imagens técnicas”: “É através das imagens técnicas que vemos um simulacro da realidade, mas não o que essa realidade representa de fato.” (Flusser, 2008, pp. 13-14). A animação usada pelo diretor trabalha para uma representação, uma tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração (memória). Como um campo de expressão de pensamento, o imaginário se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade

A trajetória de recuperação da memória do autor é simbolizada na obra através da realidade das cenas reais do massacre de Sabra e Shatila, aqui evoca-se o uso de imagens-câmera para mostrar a concretude dos fatos. A busca da materialização do que se é mostrado é uma forma de atestar a objetividade do



Figura 2. Disponível em: Valsa de Bashir, filme de Ari Folman. Acesso em: 5 nov. 2023.
 Captura de tela e montagem de duas cenas do filme Valsa de Bashir, animação em tom de sépia, que mostram uma reunião de mulheres de costas com hajid em direção à algum lugar.
 No segundo frame, close de uma mulher de hajid chorando.

autor. Afastando da subjetividade da memória. Até o momento na qual se tinha animação, abriu-se espaço para o espectador pois ampliava as dimensões entre ficção e sonho. Uma reconexão com o sujeito e seu passado. Assim como os soldados no Líbano, encara uma visão de uma realidade em outra dimensão. O choque que vem com as imagens reais de arquivo é para trazer à tona o trauma dos soldados.

Na cena apresentada (Figura 2), onde as mulheres retornam ao acampamento e avistam o quadro de mortes de crianças e outros civis palestinos e libaneses, pelo partido Kataeb e milícias do grupo das forças cristãs, faz o uso desta técnica mista entre imagem-câmera e animação. A relação destas revela possibilidades distintas de lidar com a história apresentada: ambas as formas têm seu valor único na narrativa visual. Enquanto uma oferece autenticidade e um despertar de emoções, a animação permite a exploração ilimitada da subjetividade, criando empatia e proporcionando identificação com o que está sendo abordado estabelecendo uma conexão emocional.

Outro exemplo, é sobre “Flee” (2021), filme dirigido por Jonas Rasmussen, que estreou no Festival de Sundance 2020 e teve uma excelente repercussão durante sua exibição. Uma animação com uma carga emocional muito forte que desperta emoções a quem assiste. Obra na qual teve um reconhecimento histórico no Oscar 2022. Primeira obra animada nomeada em categorias totalmente distintas: Melhor Filme de Longa-Metragem Internacional, Documentário e Longa-Metragem de Animação.

Baseia-se nas premissas do documentário através de uma entrevista: o documentarista dinamarquês entrevista um antigo amigo que conta pela primeira vez como fugiu do Afeganistão e transitou em diferentes locais como refugiado até entrar na Dinamarca. Alguns pontos são importantes a destacar, onde o recurso da animação é indissociável e permeia toda a história: a identidade do homem é preservada, até para evitar maiores problemas também com as autoridades dinamarquesas, uma vez que as revelações são muito



Figura 3: Disponível em: Flee, filme de Jonas Ramussem. Acesso em: 2 nov. 2023.

Captura de tela de uma cena do filme Flee, animação colorida, que mostram um homem de cabelos negros e roupas de frio sentado numa janela conversando com um homem loiro de costas.

fortes. Então, a animação usa a rotoescopia como método de captura da imagem e muda também os traços daquele homem.

Ou seja, com a animação, aquela pessoa se sentiu muito mais confortável para explorar marcas do passado e traumas que ainda não foram resolvidos. Até por isso, logo que aquele afegão fecha os olhos pela primeira vez, parece estar em uma sessão de terapia, onde descarrega vários segredos que poderiam lhe causar grandes problemas na Dinamarca. No documentário, o homem ganha o nome de Amin e traz consigo várias memórias. Em um breve momento, no período de sua infância, usa-se cores vivas para representá-la, incluindo-a também nas memórias familiares. Um certo sentimento nostálgico é evocado, mas muito breve, quando em seguida os traumas deste homem aparecem na animação - os traços abstratos em preto e branco tomam forma, representando quase que um bloqueio na memória.

Apesar do uso da animação para esconder a identidade do Amin, este recurso novamente aparece como uma solução criativa para exploração da memória e da forma de se contar registros íntimos. O formato de entrevista encontra um lugar de fala ainda mais ancorado na percepção da memória. A entrevista está longe de ser um simples procedimento de coleta de informações, na verdade está ao contrário, é uma atividade discursiva complexa que entrelaça redes de subjetividades.

Com o uso de animação apoia a hipótese de que a memória ou as memórias são uma construção e depende sempre do ponto de vista de quem o constrói. [...] A animação permite que a subjetividade do enunciador seja exibida diretamente com o espectador. A representação dos estados humor, o uso de cores para diferenciar momentos e pontos de memórias diretamente o caráter subjetivo, incorporadas nessas experiências (Pinotti, 2015, pp. 159-160, tradução nossa).⁵

Nesse sentido, *Flee* usa a animação como catalisador de sentimentos e emoções presentes na história assim como *Valsa com Bashir*. Em *Flee*, é possível distinguir claramente os estilos abordados. Estes, representam uma evolução através dos estágios na profundidade das memórias do protagonista, da clareza do presente até a escuridão embaçada de suas memórias traumáticas. A animação aqui “permite-nos moldar visual para as dissonâncias que perturbam o universo interno dos personagens” (Martín, 2020, p. 65, tradução nossa).⁶ O uso da animação se torna um meio pelo qual a conjunção entre memória subjetiva e fantasia podem ser compreendidas como forma de enfrentar o trauma.

Para Ward (2005), a produção de documentários de caráter subjetivo, autocentrado e miscigenado, é reflexo de um mundo que se organiza também dessa forma. Neste modelo do documentário animado, o suporte é parte do processo criativo e não há pretensão com a objetividade e sim com a revelação da subjetividade e diferentes formas de interpretação da realidade. A animação revela seu potencial como ferramenta para produzir metáforas devido aos seus mecanismos de projeção (Grodal, 2018, p. 117) e exhibe reflexões sobre algumas das questões mais pertinentes sobre essa produção, como o domínio da abordagem subjetiva e a diluição entre as fronteiras dos campos cinematográficos.

Conclusões

Ao explorar as questões a respeito do documentário animado, há a reflexão sobre como a tecnologia digital influencia e molda a compreensão da arte e da realidade. A forma como os artistas utilizam as ferramentas digitais para criar experiências estéticas, desafiando as fronteiras tradicionais da arte mostram as implicações

5 “Con la utilización de la animación se sostiene la hipótesis de que la memoria o los recuerdos son una construcción y que siempre depende del punto de vista de quien la construya. [...] La animación permite exhibir la subjetividad del enunciador de manera directa con el espectador. La representación de los estados de ánimo, la utilización de colores para diferenciar momentos y recuerdos señala directamente el carácter subjetivo, corporizado de dichas vivencias” (Pinotti, 2015, pp.159-160).

6 “Permite dar forma visual a las disonancias que trastornan el universo interior de los personajes” (Martín, 2020, p. 65).

estéticas e filosóficas da cultura digital, fazendo assim o aprofundamento das compreensões nas manifestações artísticas contemporâneas e do impacto das tecnologias digitais na sociedade.

A representação animada introduz ao espectador uma sensação de presença que difere sutilmente da proporcionada pela imagem registrada pela câmera. Não se trata da presença do sujeito da câmera na gravação, mas sim da presença do criador na elaboração da imagem. Destaca-se a materialidade da obra, permitindo não apenas a representação de situações, mas também a focalização na película em si como um objeto repleto de significado, introduzindo outras potencialidades a esses modos de representação.

A animação desempenha um papel vital na captação de imagens no mundo contemporâneo. O documentário animado, ao explorar o potencial do virtual e da representação, desafia as fronteiras tradicionais entre documentário e animação. Essa forma de cinema não se contenta em reproduzir a realidade, mas busca criar formas de expressão e representação. A fusão desses dois gêneros resulta em uma narrativa cinematográfica que pode ser mais rica, complexa e emocional, proporcionando uma experiência única para o espectador.

Referências

BERNADET, Jean – Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARROLL, Noël. *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton : Princeton University Press, 1988.

_____. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. V. II. São Paulo: Senac, 2005, pp. 69-104.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FLEE. Direção de Jonas Poher Rasmussen. Dinamarca: Neon Participant, 2021.

FLUSSER, Villém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

GRODAL, Torben. Aesthetics and Psychology of Animated Films. In: UHRIG, Meike. *Emotion in Animated Films*. 1. ed. Nova York : Routledge, 2018, pp. 107-121.

LEMOS, André. *Arte eletrônica e cibercultura*. Revista Famecos, vol. 4, no 6, 2008, pp. 21-31.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 157.

LYRA, Carla Elizabeth Pereira; Capellato, Igor Alexandre. A Poética Estética da Memória em Valsa com Bashir. In: *Sessões do imaginário*, Vol. 22, N. 38, Porto Alegre, 2017, pp. 161-168.

MANOVICH, Lev. *Abstraction and complexity*. Tradução de: PAULA, Silas

José de. Abstração e complexidade. Passagens: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação - UFC, Fortaleza (CE), v. 1, n. 1, 2010.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. 4 ed. Trad. De Maria Júlia Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 94.

MARTINS, Índia Mara. *O documentário animado "Ryan" e o psicorrealismo*. Trabalho apresentado ao GT5 - Tecnologias e Estéticas da Comunicação. 1º. Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação do Rio de Janeiro, 2006.

MARTÍN, Javier, Del Caz Pérez, Beatriz. *De Angola a Yugoslavia: Periodismo, conflictos bélicos y documental animado*, nº 11, 2020, pp. 60-73.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

____. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

PINOTTI, Luciana. *La animación no ficcional: Un análisis sobre la construcción del sentido en el documental animado Vals con Bashir*. nº. 12, 2015, pp. 142-168.

QUINTÃO, Wander L. A.. *O aprendiz de feiticeiro: Walt Disney e a experiência norte-americana no desenvolvimento da expressão cinematográfica do cinema de animação*. Dissertação (mestrado) apresentada no programa de pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... O que é o documentário?* São Paulo: Senac, 2008.

____. Introdução. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. v. II. São Paulo: Senac, 2005a. pp. 11-23.

SOUZA, Maria I. D. S.. *A memória assombrada: um estudo da autorrepresentação do documentário animado Valsa com Bashir*. Dissertação apresentada no programa de pós-graduação na Universidade Federal De São Carlos. 2012.

VALSA com Bashir. Direção: Ari Folman, Israel: Sony Pictures Classics, 2008. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt1185616/>>. Acesso em: 01 Nov. 2023.

WARD, Paul. *Documentary: The Margins of Reality*. Harrow: Wallflower Press, 2005.

WELLS, Paul. *Understanding animation*. Nova York: Routledge, 1998.

Natacha de Souza

Artista e animadora digital, Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES-Brasil) e atualmente é mestranda em Artes, na linha Interartes e Novas Mídias do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES, como bolsista pela Fundação de Amparo e Pesquisa do Espírito Santo FAPES/Brasil, na qual investiga os processos de criação na Concept Art em animações digitais e seus desdobramentos no campo da arte.

<https://lattes.cnpq.br/9632018305326219>

<https://orcid.org/0009-0008-2898-8272>

E-mail : natacha.s.arte@gmail.com

David Ruiz Torres

Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (Brasil). Doutor em Artes (2013) pela Universidade de Granada (Espanha), suas linhas de pesquisa se concentram no uso de tecnologias digitais nos campos da museologia, do patrimônio histórico e da criação artística contemporânea. Entre suas publicações mais destacadas relacionadas ao assunto estão La Realidad aumentada y su aplicación en el Patrimonio Cultural, da Editorial Trea (2013), e o Focus del Anuario de Cultura Digital 2017, da Acción Cultural Española - El uso de tecnologías digitales en la conservación, análisis y difusión del patrimonio cultural.

<http://lattes.cnpq.br/0455058699179367>

<https://orcid.org/0000-0003-2458-2992>

E-mail: dvdruiztorres@gmail.com

Hominidae: a experimentação do espaço urbano através de práticas artísticas contemporâneas

Hominidae: the experimentation of urban space through contemporary artistic practices

Yara Paula Martins (UFU)

Luis Eduardo dos Santos Borda (UFU)

Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)

Resumo: Este texto toma o trabalho *Hominidae* (2009), de Ricardo Alvarenga, para refletir sobre sua contribuição, nas relações estabelecidas entre arte e cidade, e no projeto Arte Móvel Urbana da Secretaria de Cultura da cidade de Uberlândia (MG). A iniciativa rompeu com os espaços expositivos tradicionais e incentivou artistas a utilizarem a cidade como matéria e cenário para suas criações. O artigo é fruto de pesquisa que observou as reverberações desse projeto como um processo de expansão do campo da arte na cidade, incentivando e promovendo produções artísticas contemporâneas em espaços urbanos, que contribuíram para a construção de debates sobre o modo de vivenciar a cidade.

Palavras-chave: Arte em espaço público; intervenções artísticas; Projeto Arte Móvel Urbana; *Hominidae*.

Abstract: *This text takes the work Hominidae (2009), by Ricardo Alvarenga, to reflect on his contribution, in the relations established between art and the city, and in the Urban Mobile Art project of the Secretary of Culture of the city of Uberlândia (MG). The initiative broke with traditional exhibition spaces and encouraged artists to use the city as a material and setting for their creations. The article is the result of research that observed the reverberations of this project as a process of expansion of the field of art in the city, encouraging and promoting contemporary artistic productions in urban spaces, which contributed to the construction of debates on the way of experiencing the city.*

Keywords: *Public space art; artistic interventions; Urban Mobile Art Project; Hominidae.*

Introdução

A arte, ao longo da história, vem se reinventando e assumindo formas e linguagens que discutem a realidade de cada época. Quando pensamos na arte contemporânea, nos deparamos com uma arte que assume uma liberdade poética mais ampla, tanto em termos de espacialidade quanto no que tange às temáticas abordadas e à interação espectador-obra. Neste artigo procuramos investigar como a história da arte contemporânea vai se consolidando ao ponto de assumir a cidade como o *locus* da arte e, assim, possibilitar que práticas artísticas aconteçam em esferas públicas.

Neste trajeto, percebemos que a abertura do campo artístico, ao longo do final do século XX, tornou possível o desenvolvimento de projetos de incentivo como o Arte Móvel Urbana, o qual provocou uma interlocução entre arte, cidade e espectador. Os dilemas da sociedade e da cidade têm sido usados como matéria para a construção das poéticas artísticas, e os artistas cada vez mais têm utilizado os espaços urbanos para realizarem suas criações. Desta forma, as práticas artísticas têm contribuído para a construção de debates que buscam repensar o modo de vivenciar a cidade.

A partir destas ideias, pode-se pensar como as manifestações de arte têm sido usadas como ferramenta para provocar e instigar sujeitos no que se refere às percepções que eles têm do espaço da cidade. No presente artigo, o intuito é pensar esta questão a partir das reverberações do Projeto Arte Móvel Urbana. Desenvolvido pela Secretaria Municipal de Cultura (SMC) da cidade de Uberlândia (MG) entre os anos de 2008 e 2012, o Arte Móvel Urbana contou com a participação de artistas locais para promover intervenções artísticas nos espaços urbanos da cidade. A fim de perceber esse uso do espaço urbano como lugar da arte, vamos focar na intervenção *Hominidae* (2009), que foi realizada pelo artista Ricardo Alvarenga por ocasião do edital de 2009.

O Arte Móvel Urbana foi um projeto de financiamento público que estimulou um processo de ampliação das possibilidades de atuação artística para além dos espaços expositivos tradicionais. As ações dos artistas, que antes estavam centralizadas em museus e galerias, agora passam a reverberar sobre a cidade. Quando o projeto propõe essa dissociação do espaço tradicional (salas de exposição da Prefeitura), ele possibilita que os artistas experimentem uma nova forma de processo da arte e, do mesmo modo, um outro tipo de interação com a sociedade. A não centralização das propostas garante um maior envolvimento da população como um todo, uma vez que, ao acontecer nos espaços públicos, os trabalhos têm, como público, qualquer transeunte que passa pelo local. É interessante analisar que o cotidiano da cidade é imprevisível e coloca o trabalho à mercê de situações que podem dificultar ou facilitar sua realização. De qualquer modo, esse formato torna a proposta mais acessível no sentido de permitir uma maior aproximação do público com a criação, bem como resulta na experimentação do fazer artístico.

No primeiro ano do projeto, alguns artistas foram convidados para apresentar uma proposta artística em espaços urbanos da cidade de Uberlândia. A ideia era, de forma geral, iniciar o estreitamento da relação entre arte, cidade e público. A partir do ano de 2009, a intenção era, de acordo com João Virmondes (um dos agentes do projeto), “abrir a possibilidade para que artistas da cidade fizessem intervenções poéticas, conforme a proposta de cada um” (VIRMONDES, 2020). Ou seja, buscava-se cada vez mais envolver os artistas locais no projeto e fazer com que se ocupassem com obras que interagissem fortemente com a comunidade e a cidade.

Na condição de edital, o Arte Móvel Urbana aconteceu em três edições, sendo elas nos anos de 2009, 2010 e 2011. A cada ano, uma comissão era responsável por julgar e selecionar os trabalhos mais condizentes com as expectativas do projeto. O formato de editais buscava envolver os artistas locais de maneira bem abrangente, pois permitia a inscrição em um leque amplo de categorias e modalidades artísticas. Virmondes (2020) sugere que a ideia era um “edital bem aberto de modo a possibilitar trabalhos de pintura, escultura, 'ativismo' e qualquer outro tipo de interferência no espaço urbano.” (VIRMONDES, 2020). Isso tornaria o projeto mais rico e diversificado.

Segundo informado nos editais, poderiam se inscrever “artistas e coletivos de artistas residentes em Uberlândia”. As propostas poderiam ser nas seguintes categorias: pintura (murais e painéis), escultura, objeto, *outdoor*, vídeo-projeção, fotografia, *performance*, *happenings*, desenho, instalação, mídias contemporâneas, ativismo (conforme relacionado no edital) e sons. O termo *ativismo*, que aparece pela primeira vez em um edital do Setor de Artes Plásticas da Secretaria da Cultura de Uberlândia, refere-se ao ativismo político associado à produção artística, que se populariza no vocabulário plástico dos artistas a partir da década de 1980. Outra novidade é que no edital de 2009 foram incluídas as categorias de ações individuais e/ou coletivas, ações que envolviam a comunidade, bem como instalações. Desta maneira, os artistas, cada um à sua maneira e na sua poética, poderiam estruturar suas intervenções englobando indagações específicas sobre determinada tensão urbana ou se relacionar com a cidade de modo mais diversificado. Através das intervenções, possibilitou-se uma participação maior da população e foi possível provocar debates poéticos, urbanos e sociais.

Do ponto de vista da criação, entendemos a cidade não apenas o ponto de partida para a concepção das obras, mas a própria percepção do contexto urbano e as questões que dele emergem, se tornam as principais matérias do trabalho, sendo este indissociável de seu contexto. Além disso, ao utilizar o contexto urbano como matéria para os trabalhos, os artistas proporcionaram, por empatia, uma aproximação entre os espectadores e as obras e, conseqüentemente, despertaram na população um olhar estético e crítico sobre a cidade.

Quanto à recepção das obras, estando em seu percurso rotineiro, os transeuntes eram surpreendidos por intervenções em locais que, na correria do dia a dia, nem eram percebidos. Os trabalhos chamavam a atenção, incitavam a curiosidade, causavam estranhamento e, sem dúvida, levavam a uma nova percepção do espaço citadino. Acredita-se que isso tenha gerado reflexões sobre a vida na comunidade, sobre o entorno, a cidade e assim por diante. Tal formato não tinha sido vivenciado, ainda, na prática artística local; foi uma novidade tanto para os artistas quanto para a população. O Arte Móvel Urbana acabou movimentando a produção artística da cidade; houve a participação de um número considerável de artistas. Os trabalhos eram poéticos e questionadores, além de implicar certo sentido ativista.

Segundo Heliana Nardin, a edição de 2009 teve “uma produção consistente abrangendo propostas em diversas categorias, tais como: objeto, desenho, instalação, *performance*, vídeoprojeção, ações coletivas envolvendo a comunidade” (Nardin, 2012, p. 597). Cruz e Nardin, por sua vez, escrevem que os trabalhos apresentados estabelecem “a intervenção artística como uma ferramenta para que o observador possa interagir e criar, no tempo presente, uma forma diferente de se relacionar com o mundo ou ainda questionar as formas de relacionamento e comunicação habituais.” (Cruz e Nardin, 2011, p. 4501).

Neste ano as intervenções selecionadas foram *Street VJ*, de Diogo Favato; *Memória, Corpo e Cidade*, de Lucas Laender; *Hominidae*, de Ricardo Alvarenga; *Tramas e Trajetos*, do Grupo *Tríade: Arte e Etc*; e *Acessos*, que foi realizada por Ariel Luis Lazzarin, Ana Paula Tavares Miranda, Mairla Leles Melo e Kássia Valéria de Oliveira Borges. As obras apresentaram temáticas e discussões específicas, sejam questões do espaço urbano, bem como do espaço social, cultural, ambiental, etc. Outras, mesmo que desencadeadas pelo contato com o real, provocam questões de cunho subjetivo. Dado a dimensão do artigo, vamos nos restringir apenas a um dos trabalhos que participaram das edições: procederemos a uma análise de *Hominidae* (2009), do artista Ricardo Alvarenga, segundo a abordagem do espaço e lugar na arte contemporânea.

As vivências da arte contemporânea

As obras de arte acontecem ao serem projetadas em um determinado local e em um período, sendo que estes são ressignificados de acordo com as intencionalidades do artista. No caso específico da Arte Contemporânea, o artista se envolve em processos de observação e vivência de determinados contextos e, a partir disso, toma as decisões sobre a poética do seu trabalho. Entre as suas escolhas está o local em que a obra será instalada, as temáticas que serão abordadas, os materiais utilizados e, em alguns casos, a inserção do próprio corpo do artista no vocabulário material e poético da obra.

Até o fim dos anos 60, as formas expositivas estavam muito ligadas ao espaço institucional dos museus e das galerias; a obra estava protegida pela atmosfera da instituição. Mas, ao longo dos anos, com o surgimento de novas linguagens artísticas, começa um movimento em direção as novas percepções da relação espaço/obra. Para Miwon Kwon, “o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano.” (Kwon, 2008, p. 167).

Dentro deste panorama, percebe-se que as manifestações artísticas contemporâneas possibilitam que os artistas explorem os espaços urbanos e as questões cotidianas como material poético para suas criações. Ou seja, os artistas buscam se renovar e se envolver com outras perspectivas, ampliando as possibilidades da arte. Diante disso, ocorre o processo de ampliação do campo da arte, conforme sugere a autora Rosalind Krauss (1984) em seu artigo *A escultura em seu campo ampliado* (originalmente publicado em 1979).

Segundo Krauss (1984), a expansão do campo possibilita uma aproximação do trabalho artístico com o espaço real e com a vida cotidiana e, além disso, torna possível uma interação mais próxima entre a arte, o público e o espaço. O trabalho agora envolve o contexto em que a obra está sendo criada e os artistas se apropriam de novas abordagens e percepções para a construção poética da obra. A obra contemporânea não se constrói mais isolada do espaço em que se insere, mas torna este parte integrante do trabalho.

Essa nova condição, é descrita por Alberto Tassinari (2001) como espaço *em obra*:

a comunicação promovida por um espaço em obra, entre o espaço do mundo em comum e o espaço da obra é algo de inteiramente novo na história da arte ocidental. Tanto para uma pintura quanto para uma escultura contemporâneas, o espaço do mundo em comum passa a assumir funções que antes, na arte naturalista – e mesmo na fase de formação da arte moderna –, se cumpriam no próprio espaço da obra. (Tassinari, 2001, p. 75).

O autor observa que, na Arte Contemporânea, a obra requer o “espaço do mundo comum” e nele se estabelece como arte, levando, então, a uma intersecção entre o “espaço da obra” e o “espaço do mundo comum”. Isto é, a obra contemporânea está permeada pelos espaços da vida cotidiana, do mundo real, pois, “o mundo da obra é então contíguo ao mundo cotidiano. Contíguo ao espaço ‘em que vivemos e nos movemos’. Num espaço em obra, a obra sobressai no mundo cotidiano”. (Tassinari, 2001, p. 93).

Preparando a experiência da Arte Contemporânea, movimentos como o Dadá (início do século XX), por exemplo, e depois, os Situacionistas (década de 1960), exploraram manifestações artísticas do tipo performances, instalações

e intervenções. Isso implicou a presença do corpo em práticas artísticas na própria rua e nos espaços públicos, o que levou, também, a uma reavaliação dos espaços convencionais enquanto locus da arte. No movimento Dadá, percebe-se a “passagem da representação do movimento para sua prática do real.” (Careri, 2002, p. 38 apud Visconti, 2014, p. 50). Visconti (2014) sugere que há uma escolha de lugares “banais” para serem “objeto de ação” e reforça a ideia de que o espectador passa a participar, ou seja, não é mais um “mero espectador”.

O Dadaísmo foi um dos primeiros movimentos que tirou a arte das galerias e o levou para lugares banais. Comenta Visconti, neste sentido que as obras Dadá fizeram “...da banalidade e da monotonia sua razão de ser” (Visconti, 2014, p. 51). Constituíram, por outro lado, “uma parcela significativa, apesar de submersa e quase negada pela crítica, da produção contemporânea, principalmente a partir da segunda metade do século XX”. (Visconti, 2014, p. 51). O autor ainda cita uma análise de Careri sobre essa apropriação, pelos artistas Dadá, do lugar banal da cidade.

[...] ready-made urbano realizado em Saint-Julien-Le-Pauvre representa a primeira operação simbólica que atribui um valor estético a um espaço em lugar de a um objeto. Dadá passa da translação de um objeto banal para o espaço da arte, para a translação da arte – através da pessoa e dos corpos dos artista Dadá - para um lugar banal da cidade. (Careri, 2002, p. 75 apud Visconti, 2014, p. 51).

Hoje, a abertura para outras relações entre lugares e técnicas, torna possível a existência de propostas que buscam uma integração entre a arte, a cidade e a vida cotidiana; como é o caso dos projetos de intervenções urbanas – intitulado *Arte/Cidade*, conduzido por Nelson Brissac Peixoto.

Para Peixoto (2012), trata-se de “[...] operações que primeiro problematizam o estatuto da obra de arte e da arquitetura, na medida que questionam sua autonomia e postulam todo o espaço circundante, a paisagem urbana, como parte constitutiva das intervenções.” (Peixoto, 2012, p. 14). Ele ainda acrescenta que são trabalhos deslocados para fora dos suportes convencionais e que apresentam discussões e embate com os contextos urbanos, sendo criações que buscam “[...] trazer à luz lugares carregados de valor histórico, em confrontar situações espaciais e sociais só colocadas pela metrópole. Uma tentativa de estabelecimento de novos mapas e visões da cidade.” (Peixoto, 2012, p. 14). Além disso, o autor sugere que, ao intervir na cidade, as propostas artísticas assumem um grau de complexidade maior do que quando acontecem em um espaço institucional. Para ele, as ações de arte na cidade são plurais, amplas e complexas; ou, ainda, implicam uma complexidade “[...] urbanística, arquitetônica, política, cultural e artística.” (Peixoto, 2012, p. 14).

A cidade, então, se transforma pela ação do artista. Além de considerar os valores estéticos, eles passam a produzir tendo como ponto de partida os valores simbólicos, sociais, históricos e políticos do contexto em que a obra está inserida. Realizam suas intervenções tanto em lugares abandonados e com perda de identidade, quanto em locais de alta visibilidade e fluxo.

Peixoto (2012) destaca que muitos artistas têm preferido “lidar com espaços cada vez mais ilimitados, genéricos (desprovidos de história, esvaziados de suas características arquitetônicas e sociais, transfigurados em suas funções urbanas) e amorfos.” (Peixoto, 2012, p. 23). O intuito tem sido contribuir na resignificação de tais espaços.

Corroborando tal enfoque, escreve Mara Porto (2015) no trabalho *Em Campo aberto: posições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade*:

as mudanças na percepção sobre espaço, lugar, obra, público, geradas pelas questões artísticas desse período, deslocaram os artistas do espaço comum de criação e exposição; isto é, fizeram com que buscassem, novos espaços e lugares para a prática artística, elaborando um processo de questionamento da produção e circulação da arte nesses ambientes. Aí se inclui, também, a busca por novos materiais e novas técnicas do fazer artístico que permitissem realizar trabalhos permeados pela fisicalidade, em grandes escalas e em lugares específicos. (Porto, 2015, p. 24).

Ainda, enfatiza Porto (2015), o lugar, designado para realização e experimentação de intervenções artísticas, estará permeado pela troca e partilha; onde se experimentam o comportamento e a relação com o outro. Neste cenário, o espaço da obra não é “mais percebido como lacuna, tábula rasa, mas como espaço real.” (Kwon, 2008, p. 167).

Hominidae

Intitulada Hominidae, a proposta do artista Ricardo Alvarenga¹ foi aprovada pelo

1 Ricardo Alvarenga Ribeiro é professor efetivo do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em Ciências Biológicas pela UFU (2001) e mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia (2014). Profissionalizou-se em dança contemporânea a partir de cursos, aulas, oficinas e experiências com diversos profissionais, tendo iniciado sua prática com Wagner Schwartz e Fernanda Bevilaqua em Uberlândia. Atua como artista desde o ano de 2000. Como dançarino, participou de diferentes grupos e integrou o elenco da Cia. Municipal de Caxias do Sul (RS) entre 2003 e 2007. Após este período, seguiu atuando de forma autônoma como artista do corpo e da imagem, e criou trabalhos autorais em dança, performance, intervenção urbana, fotografia e vídeo. Atuou como diretor cênico de diferentes grupos e trabalhos, filmmaker e como designer de luz. Atualmente está como docente temporário do Curso de Dança da Universidade Federal de Uberlândia, onde, além de ministrar aulas, segue realizando pesquisas teórico-práticas que relacionam arte, filosofia e a “estética da existência”. Também desenvolve processos criativos enquanto artista do corpo e da imagem.



Figura 01. Localização do espaço urbano onde estava a árvore, 2021. Fonte: Google Earth modificado pela autora.

edital de 2009 do Arte Móvel Urbana e consistia em habitar, por determinadas horas, uma árvore do centro da cidade. Segundo Alvarenga (2010), o primeiro passo para a realização do trabalho foi a escolha da árvore que, neste caso, foi vistoriada pela Secretaria Municipal de Meio Ambiente – segundo as normas do programa. O intuito da Secretaria era garantir que a árvore escolhida estivesse em condições de receber o artista sem causar riscos a ele e nem à população do local. Feita a vistoria, o trabalho recebeu liberação para ser realizado na praça do Fórum – atual Centro Cultural de Uberlândia. Após algumas negociações, o artista também conseguiu que não fossem fixados cartazes que sinalizassem a ação. Além disso, ele conseguiu certa discrição por parte da equipe da Secretaria de Cultura que o acompanhava; a equipe manteria certo distanciamento, de modo a deixar o espectador desavisado e livre para a percepção da ação.

A operação artística, conforme intitula Alvarenga (Ribeiro, 2014), aconteceu

no decorrer de um dia e se dividiu em dois momentos específicos: o primeiro deles consistiu em envolver o tronco e galhos com um fio branco e o segundo, a ocupação estendida no tempo, da árvore, pelo próprio artista.

Os materiais utilizados foram fios de malha; uma sacola feita com este mesmo fio, algumas frutas, fones de ouvido e um livro. Mas, além da árvore, o elemento fundamental do trabalho foi o próprio do corpo do artista. Alvarenga inicia a ação de tramagem com os fios começando na base e se estendendo aos galhos mais elevados da árvore. Essa operação, de caráter eminentemente plástico, destaca aquela árvore na paisagem funcionando como um desenho no espaço. Desse modo o artista sensibiliza o espaço por meio do material plástico que elegeu e enfatiza a presença da árvore naquela fração do espaço urbano. Essa ação de tramar é coreografada: enquanto desloca-se pelos galhos e enrola os fios, seus movimentos estudados e controlados extrapolam o mero caráter funcional da ação. Nas suas palavras,

trata-se de uma espécie de coreografia da tramagem em que a amplitude e forma dos movimentos são determinadas pela ramificação dos galhos. Nestes momentos, há esforço físico, vigor muscular, equilíbrio e atenção constante ao controle do corpo e à segurança da ação, uma vez que uma queda pode significar um grave acidente. O risco é real e a situação exige cuidados e atenção. Durante a ação, procuro me concentrar em diminuir os esforços para realizar os movimentos, segundo diretivas técnicas dos estudos de consciência corporal. (Ribeiro, 2014, p. 119).

Com duração de aproximadamente duas horas, o momento da trama se inicia no começo da manhã e é finalizado ainda no período matinal, quando, então, o artista parte para o segundo momento da ação. Nessa etapa se vale do domínio do próprio corpo (entre imobilidade e movimento) e do prolongamento do tempo como os principais elementos poéticos do trabalho. A sequência da ação traduz-se em permanecer na árvore; o artista busca posições que sejam confortáveis e mantém-se parado, até que seja necessário encontrar outra posição. Para Alvarenga (Ribeiro, 2014), o trabalho “se configura na ação de estabelecer longas pausas nos diferentes *nichos* da árvore – nome que designo aos locais possíveis de ficar em repouso e com estabilidade sobre os galhos e suas bifurcações.” (Ribeiro, 2014, p. 119). Diferente do primeiro momento em que são feitos vários deslocamentos pela extensão da árvore, a proposta agora é deslocar-se o mínimo possível; o artista, então, se movimenta apenas quando um lugar deixa de estar confortável. Em alguns momentos ele fica de cabeça para baixo e com o corpo pendurado apenas por fios.

Nas nove horas de permanência na árvore, o artista fica parado, ouve música, lê e come frutas; tais ações acontecem de forma espontânea. Comenta: deixo que “os estímulos do presente me guiem na implementação de práticas



Figura 02. Hominidae por Ricardo Alvarenga, Thiago Carvalho, 2009.
Fonte: <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>.

voltadas a estimular a atenção ao que se passa, seja no meu corpo físico, seja no pensamento, seja no corpo da cidade.” (Ribeiro, 2014, p. 121). Ou seja, percebe se é hora de se movimentar, de se alimentar ou se faz sentido alguma outra ação. E, durante as pausas, busca estar em estado de atenção para conseguir sentir e perceber a cidade através dos seus sentidos. Também busca entender os estados do seu corpo. Para Alvarenga, a respiração é um recurso que ele usa para alterar a fisiologia corporal. Conforme explica, “se me percebo ansioso ou angustiado, tento aprofundar a respiração; se sinto sono, posso dinamizar a respiração para ficar mais desperto, sendo esta uma técnica de segurança, uma vez que um cochilo pode significar uma queda.” (Ribeiro, 2014, p. 122).

Neste momento, observa, “estar parado sobre a árvore é minha dança” (Ribeiro, 2014, p. 121). E ainda acrescenta que

o que interessa fundamentalmente na permanência é tentar garantir um estado de presença e atenção ao que acontece durante a passagem das horas, não somente ao que acontece no meu corpo, mas também ao que acontece no corpo da cidade, considerando que além do cotidiano local, minha presença incita outros acontecimentos. (Ribeiro, 2014, p. 121).

A proposta de *Hominidae* decorre de um contato prévio que o artista teve com a dança contemporânea, a qual ele considera uma ferramenta destinada à exploração do corpo e ao autoconhecimento. Alvarenga (Ribeiro, 2014) considera que a dança desperta a percepção de que a experiência estética catalisa mudanças em si mesmo e no outro, como também é uma forma mais sensível de viver, ver e agir.

Com a proposta, a intenção de Alvarenga é, enfim, exercitar a percepção sobre si, sobre a cidade e sobre o outro, da mesma maneira que convida o transeunte a fazer o mesmo. Ao dizer que sua presença incita outros acontecimentos, o artista sugere justamente que a ação gera outras percepções sobre as pessoas que estão transitando pelo local, inclusive por se tratar de um acontecimento extraordinário. Um aspecto, dentro disso, é considerar que sequer a árvore, no dia a dia, é percebida pelas pessoas na correria cotidiana.

Analisando a proposta, percebe-se que ação – além de provocar inquietações sobre a cidade e sobre a vida nela – também tem sentidos existencialistas. O próprio Alvarenga (Ribeiro, 2014) traça um paralelo entre *Hominidae* e as “técnicas de existir” de Foucault; ou seja, para ele o trabalho também tem um sentido existencial e que o aproxima de um processo de transformação do sujeito. Aciona a reflexão sobre o olhar e o cuidado consigo mesmo, ao mesmo tempo que leva a considerações sobre a necessidade de que se conheçam os limites do próprio corpo. Isso decorre da proposição de viver os desconfortos fisiológicos e mentais que a permanência sobre a árvore gera. Para ele, a



Figura 03. Hominidae por Ricardo Alvarenga, Thiago Carvalho, 2009.
Fonte: <http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>

ação, enfim, amplia as relações sobre o eu e sobre as relações com o mundo.” (Ribeiro, 2014, p. 128).

Em seu texto *As Técnicas de Si e a Experimentação Artística*, Quilici (2012) parte do pensamento de Foucault e sugere que a experiência artística possibilita a reinvenção do artista, do mesmo modo que é um convite para que o espectador também experimente essa reinvenção. É o que acontece na proposta de Alvarenga. A ação propõe que o transeunte, através da vivência da arte, consiga olhar para si e se transforme, que seja sensibilizado a reformular as suas formas de perceber, viver e se relacionar com a cidade e consigo mesmo. Nos dizeres de Quilici,

a intersecção entre o pensamento de Foucault e a reflexão artística é particularmente presente quando se trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, pretendendo assim contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência ou, para utilizar uma expressão do autor, a arte vista como um lugar em que se desencadeiam “processos de subjetivação.” (Quilici, 2012, p. 1).

A partir dessas aproximações, podemos refletir que, através dos movimentos corporais que são experimentados em cima da árvore, o trabalho proposto por Alvarenga faz com que vivencie de maneira mais sensível seu corpo enquanto artista e também o corpo da cidade. Ao colocar seu corpo em uma árvore e ficar ali parado, Alvarenga também gera uma série de inquietações no público. A primeira delas é: quem é esse homem? Seguida de: o que ele está fazendo em cima da árvore? A partir disso, muitos se veem instigados a descobrir quem é aquele homem, o porquê da ação, o que a árvore tem a ver com a ação. Podem também ser gerados questionamentos acerca do sentido ambiental da proposta; alguém poderá perguntar: a ação é uma forma de protesto em relação aos danos causados ao meio-ambiente? É uma forma de chamar nossa atenção para a falta de arborização urbana?

O trabalho de Alvarenga nos leva a pensar, dentro disso, que a prática artística provoca inúmeras reflexões pelo simples fato de ser vista pelos transeuntes. Trata-se de uma comunicação não verbal e que se dá através do olhar; a ausência de cartazes, por outro lado, provoca estranhamento, inquietações e também desperta a atenção. A ação de Alvarenga, neste sentido, se abre para o diálogo com as pessoas daquele espaço citadino. O trabalho se constrói para ser contemplado e para sensibilizar o público a refletir sobre si e sobre a cidade.

Sobre a performance, escreve Alvarenga:

Percebi muita empatia das pessoas que passavam pelo local. A árvore era um ipê rosa que ainda guardava as últimas flores da estação. Ela fica num

calçada do centro, entre as grades do fórum e um ponto de ônibus, em meio a bancos de cimento espalhados e outras duas árvores. É um lugar de fluxo para alguns, e de espera para outros. (Ribeiro, 2014, p. 137).

Considerações finais

A realização de ações artísticas como as de Alvarenga é um reflexo das transformações vividas pela arte e da crescente necessidade de se discutirem questões sociais, políticas, ambientais e culturais. A arte contemporânea, na qual as práticas da Arte Urbana se inserem, revela que as manifestações artísticas podem ser aplicadas como instrumento para se questionar e refletir acerca dos sites, sejam eles físicos ou discursivos.² Há uma aproximação entre arte, arquitetura e urbanidade que visa promover novas relações entre as manifestações artísticas, vida cotidiana e espaço público.

No contexto em que, gradativamente, a arte vai moldando e ampliando as possibilidades artísticas, nos deparamos com muitos artistas que contribuem para esse processo de ressignificação dos espaços urbanos. Eles buscam levar suas propostas para além do espaço interno dos museus; levam a arte para as ruas da cidade e para o interior das comunidades.

A escolha da obra *Hominidae* (2009) para este artigo, foi por entendê-la, em sua concepção e força poética, capaz de mobilizar as questões emergentes na arte contemporânea, que apelam ao corpo e ao lugar, além de sensibilizar a vida urbana e cotidiana. Ao escolher uma árvore em uma região movimentada como a do centro urbano, o artista através do seu corpo dá a ver a relação entre humanidade e urbanidade. Refere-se, através do título da obra, aos aspectos ancestrais do homem, resgatando no homem urbano o primata antropeide. E entende que a arte, ao ser lançada no mundo real e ordinário da cidade, torna-se potencializadora de questionamentos sobre o espaço e sua forma de estar nele. Alvarenga sabe que a experiência estética, por mais subjetiva que seja, provoca inúmeras sensações nas pessoas que estão circulando pelo local. Isso se inicia pelo estranhamento em se deparar com um movimento que não é corriqueiro.

Alvarenga também sabe que a prática artística gera “processos de subjetivação” justamente porque ela se coloca para o outro. Conforme afirma:

[...] enquanto um trabalho de arte, esta prática estética é oferecida aos outros, tem intenção de também deslocar os transeuntes, intervindo no fluxo cotidiano das cidades e, neste ambiente incitar questões, provocar situações, desabituar a visão sobre o corpo, sobre a cidade e sobre as experiências possíveis de nela existir de outros modos. (Ribeiro, 2014, p. 128).

2 Aqui nos remetemos às considerações de Miwon Kwon, que distingue entre o *Site Specific* (obras que são construídas a partir da reflexão sobre determinados lugares urbanos) e sobre outras cujo “lugar” é um campo de questões, são exatamente um espaço físico (Kwon, 2004).

Além de acionar questões existenciais, o artista busca, enfim, uma aproximação das propostas artísticas com os espaços públicos e com as questões cotidianas. Este envolvimento se faz através de sua poética. A intervenção constrói significados que levam a sensibilização dos transeuntes sobre a relação arte/cidade. Na ação não habitual, proposta por Alvarenga, as pessoas são convidadas a experimentar o espaço urbano sobre uma nova ótica.

Referências

ALVARENGA, Ricardo. Hominidae. *In: Blog Ricardo Alvarenga*, 2010. Disponível em: <<http://ricardo-alvarenga.blogspot.com/>>. Acesso em: 21 Fev. 2021.

CRUZ, Sílvia Santos Pinheiro; NARDIN, Heliana Ometto. Processos de criação e apreciação em artes visuais – o contexto urbano como circuito experimental. *In: 20º Encontro Nacional Subjetividade, Utopias e Fabulações*, Rio de Janeiro, 2011. *Anais [...]*, Rio de Janeiro: ANPAP (online), 2011, pp. 4500-4514. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/silvia_santos_pinheiro_cruz.pdf>. Acesso em: 20 Set. 2020.

DINIZ, Mônica Debs. *Edital N° 013/2009: Projeto Arte Móvel “Urbana”*. 2009. Disponível em: <<https://www.uberlandia.mg.gov.br/wp-content/uploads/2019/09/3190.pdf>>. Acesso em: 10 Mar. 2021.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1,1984. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: 18 Jan. 2021.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Artes & Ensaios*, Rio de Janeiro, ano XV, n.17, pp. 167-187, 2008. Disponível em: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf>. Acesso em: 18 Jan. 2021.

____. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

NARDIN, Heliana Ometto. Arte Urbana – Produção e Contexto. *In: I Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição*, Porto Alegre, 2012. *Anais [...]*, Porto Alegre: PUC-RS, 2012, p. 596-609. Disponível em: <<https://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Heliana.Nardin.pdf>>. Acesso em: 20 Set. 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: Arte/Cidade*. 2.Ed. São Paulo: Edições Sesc, 2012.

PORTO, Mara Nogueira. *Campo Aberto: proposições artísticas, lugares e deslocamentos na cidade*. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. Disponível em: <<http://www.ppga.iarte.ufu.br/node/427>>. Acesso em: 21 Fev. 2021.

QUILICI, Cassiano Sydow. *As “Técnicas de Si” e a Experimentação Artística*. *Revista do Lume*, Campinas, n. 2, p. 1-8, 2012. Disponível em: <<https://gongonics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/download/171/163>>. Acesso em: 20 Nov. 2021.

RIBEIRO, Ricardo Alvarenga. *Arte como modo de existência: uma trama entre práticas filosófico-artísticas, cuidados do corpo e procedimentos em dança contemporânea*. 2015. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/19452>>. Acesso em: 19 Fev. 2021.

SIMÕES, João Virmondos Alves. *Entrevista sobre Arte Móvel Urbana*. 2020.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

Yara Paula Martins

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo Programa de Pós- Graduação em Arquitetura e Urbanismo (PPGAU) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) na linha de pesquisa Arte, arquitetura e cidade e pós-graduada pelo IPOG em Design de Interiores. Arquiteta e Urbanista pelo Centro Universitário de Patos de Minas (2014-2018) com pesquisa na área de produção do espaço urbano através de experimentações e vivências sensoriais. Foi vice-presidente do Diretório Acadêmico do Curso de Arquitetura e Urbanismo na gestão 2015/2016, participando da organização de eventos acadêmicos como Semana de Arquitetura e Observatório. Participou de estágio na área de bioconstrução na Vila Caipora, em Uberlândia e de estágio na empresa Rogério Pina com enfoque em projeto de arquitetura, desde sua concepção até os desenhos técnicos e tridimensionais. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em projeto de arquitetura e arte urbana.

<https://orcid.org/0000-0002-0191-028X>

E-mail: yapmartins@gmail.com

Luís Eduardo dos Santos Borda

Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (1984), Mestrado em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro PUC RJ (1994), Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (2003) e também Pós-Doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2014). Atualmente é professor

Titular da Universidade Federal de Uberlândia e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: Arquitetura, Arte, Modernismo e Oscar Niemeyer. Desde 2007 tem atuado, também, enquanto artista plástico.

<https://orcid.org/0000-0001-7831-8164>

E-mail: luiseduardoborda@yahoo.com.br

Beatriz Basile da Silva Rauscher

Artista e professora com pós-doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG (2018); doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005); estágio de doutorado na UFR Cinéma et Audiovisuel de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle (2003). Mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1993) e graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (1984). Professora Titular da Universidade Federal de Uberlândia.

<https://orcid.org/0000-0002-1969-2137>

E-mail: beatriz.rauscher@gmail.com

Modernismo no Brasil: apontamentos iniciais para uma revisão do cânone a partir da arte mural

Modernism in Brazil: initial notes for a review of the canon based on mural art

Patrícia Martins Santos Freitas (DTAM-UFES)

Resumo: O objetivo deste artigo é debater a importância da arte mural para a revisão do cânone historiográfico a respeito do modernismo em São Paulo. Tratando dos aspectos de produção e circulação desta produção, propõe-se uma análise que enfoque as relações entre o crescimento urbano-industrial de São Paulo e a produção mural; a circulação desta produção em periódicos da época e as estratégias envolvidas na fatura dos painéis. A partir destes eixos, intenta-se propor novos parâmetros para a análise do desenvolvimento do modernismo no Brasil, substituindo a já consolidada matriz identitária pela ideia de uma experiência de modernidade.

Palavras-chave: muralismo; indústria; circulação; modernidade.

Abstract: *The purpose of this article is to discuss the importance of mural art for the revision of the historiographical canon regarding modernism in São Paulo. Dealing with the aspects of production and circulation of this production, an analysis is proposed that focuses on the relations between the urban-industrial growth of São Paulo and the mural production, the circulation of this production in periodicals of the time and the strategies involved in the making of the panels. Based on these axes, it is intended to propose new parameters for the analysis of the development of modernism in Brazil, replacing the already consolidated identity matrix with the idea of an experience of modernity.*

Keywords: muralism; industry; circulation; modernity.

Introdução

O centenário da Semana de 22 gerou debates em torno do evento considerado formador de uma ideia de modernismo no Brasil. Seminários, grupos de pesquisa e exposições têm se ocupado em revisar os termos em que esse modelo se estabeleceu, somando vozes que ecoam novos sentidos. Se por um lado parece cada vez mais claro que revisar o modernismo no Brasil passa pelo exame do que se entende por modernidade, por outro, a prerrogativa da pintura e escultura como pontos de partida parece desgastada.

Neste contexto, torna-se premente nos voltarmos para outras criações como forma de repensar a afirmação da modernidade cultural no Brasil. Nesta guinada, iluminam-se caminhos de reflexão renovados, que se voltam não somente para os resultados prontos, mas para os processos de criação. Desse modo, intenta-se olhar para a arte mural moderna, buscando observá-la como parte de uma modernidade ligada ao crescimento urbano e industrial do Brasil. Propõe-se substituir as explicações pautadas em conceitos e valores como autonomia, autoria, unicidade e qualidade, por aquelas que se concentrem nos caminhos de circulação e processos de produção.

O presente artigo divide-se em três eixos fundamentais: as relações entre arte e crescimento urbano-industrial, o papel do muralismo para disseminação da linguagem moderna nas grandes cidades e as estratégias de produção dos murais. Juntos, estes três elementos permitem analisar o impacto do muralismo para o desenvolvimento e a consolidação de uma experiência moderna de vida, a partir de dinâmicas e processos de criação e disseminação. Tais reflexões estão alinhadas ao que propõe o Grupo de Debate “Arte e Cidade: a arte pública e as estratégias de coabitar a cidade no contexto dos países ibero-americanos: teorias e processos”, proposto pelo seminário Poéticas da Criação, em sua edição de 2022.

Tomo como objeto particular a produção mural de São Paulo entre os anos de 1930 e 1950. O período corresponde a um grande crescimento urbano e industrial da cidade, em que arquitetos, engenheiros, artistas e empresários migraram em busca de oportunidades de trabalho (Segawa, 1999). É neste intervalo também que são produzidos mais de 100 murais na cidade, de acordo com levantamento feito em 2017 (Freitas, 2017). Por fim, a época parece especialmente importante para a historiografia da arte moderna paulista, que nela identifica a consolidação do modernismo (Lafetá, 1974).

Arte e crescimento urbano-industrial

A relação entre arte e o crescimento urbano-industrial no Brasil – e especificamente em São Paulo – ainda carece de uma pesquisa de fôlego, que nos apresente pontos de contatos mais amplos e claros entre esses dois campos. Parte dessa

carência se deve às matrizes historiográficas clássicas brasileiras, que atribuem a modernização da pintura na década de 1920 majoritariamente ao movimento de artistas vinculados à Semana de 22 e a propostas de alterações lidas tão somente pela chave da mudança estética (Amaral, 1976). Trabalhos mais recentes, no entanto, têm trazido à luz manifestações culturais diretamente ligadas ao contexto urbano, tais como a produção gráfica de cartazes e capas de revistas, e as músicas de festivais de origem popular, como o samba e o carnaval (Cardoso, 2022).

Para a análise de tais manifestações, os critérios estéticos são colocados em segundo plano, ou pensados em relação com projetos políticos e sociais mais amplos. Esta abordagem se baseia na publicação de uma literatura especializada já consolidada, que propõe novas leituras para a arte moderna a partir dos anos de 1980. No bojo de uma revisão crítica do papel do Impressionismo francês como fundador de uma revolução estética, que avançaria pelas primeiras décadas do século XX, historiadores lançaram mão das relações entre a cidade e a arte como chave interpretativa de uma nova pintura (Clark, 2004).

Atualmente, pesquisadores de diversos campos de estudo parecem retomar essa premissa teórica, assumindo possibilidades de conexão entre o desenvolvimento do modernismo cultural no Brasil e suas relações com um projeto político e social de crescimento urbano-industrial das principais cidades do país. Essa mudança de ângulo enaltece manifestações nos campos das artes conhecidas como aplicadas ou decorativas, termos classicamente usados de modo pejorativo por crítica e historiografia das artes.

No lugar dessa interpretação limitante, novos estudos se concentram na ideia de um campo cultural mais rico, variado e multiforme. Esta visada considera ainda a superação de lugares-comuns na historiografia brasileira, como o debate em torno da representação de uma identidade nacional como principal ponto de pauta modernista nos anos de 1920 e 1930. A esse respeito, Ana Paula Simioni e Luciano Migliaccio afirmam:

Hoje, mais do que se debater a importância de um movimento artístico para a constituição de alicerces da nacionalidade – questão que no fundo responde muito mais a problemas de ordem extra-artística do que propriamente estética –, a tendência tem sido recuperar a complexidade, variedade e as disputas entre partidos estéticos e grupos de artistas que perpassam a experiência moderna. (Simioni; Migliaccio, 2020, pp. 14-15).

Observa-se neste trecho a mudança de enfoque de um debate de matriz nacionalista para a aceitação de uma “experiência moderna”. Tais experiências parecem mais inclusivas e abrangentes do que a ideia de uma identidade nacional restritiva, proposta sem que negros, indígenas, mulheres e trabalhadores pobres fossem considerados.

Durante esse período, podemos observar a convergência entre dois cenários propícios na capital paulista. De um lado, observa-se um crescimento industrial sem precedentes, intensificado pela produção de café e pela política fiscal adotada pelo governo da época (Dean, 1991). Por outro, temos a afluência de artistas, arquitetos e decoradores, que buscavam uma inserção no mercado, aquecido pelo crescimento urbano (Segawa, 1999). Estas duas situações particulares foram tradicionalmente observadas isoladamente, quando, na verdade, influíram uma sobre a outra, alterando o modo como a linguagem moderna circulou na cidade de São Paulo.

Tomemos como exemplo dessa afirmação a produção de painéis dos artistas Regina Gomide Graz e John Graz. Atuando no cenário artístico paulista nas décadas de 1920 e 1930, foram introdutores do estilo Art Déco nas residências de uma parcela importante da sociedade. Produziram inúmeras obras para famílias da elite agrária paulista, que logo se tornariam uma nova burguesia empresarial e industrial, interessada na modernização do país (Simioni; Migliaccio, 2020).



Figura 1. John Graz, decoração do Quarto do Casal da residência de Caio Prado. Zanella, Hugo [fotógrafo].

1 fotografia em preto e branco, 28,5cm x 22,5cm. Fonte: Arquivo do Instituto John Graz, São Paulo.

Fonte: Santos, 2008.

Seus primeiros clientes foram, possivelmente, Caio da Silva Prado e Antonieta Penteadado da Silva Prado, importantes membros da família Prado, de origem aristocrática e ligados ao desenvolvimento de diversos ramos como o financeiro, cafeeiro, ferroviário e industrial. Para a família Silva Prado, os artistas projetaram em 1925 a decoração de diversos cômodos, como a sala de jantar, de banho e o quarto de casal. Neste último, coube a John Graz o mural instalado acima da cama; e a Regina Gomide Graz os têxteis da cama e das almofadas (figura 1 e figura 2) (Santos, 2008).



Figura 2. John Graz, painel do Quarto do Casal da residência de Caio Prado. Fonte: Santos, 2008.

Circulação da linguagem moderna

Os projetos dos Graz para as famílias da elite paulistana poderiam levar a crer que este era um modo restrito e excludente de experiência moderna, uma vez que se voltavam para a atualização da decoração residencial. No entanto, entre as décadas de 1940 e 1960, 46% dos murais feitos em São Paulo estavam em locais públicos, como cinemas, teatros, clubes esportivos e agências bancárias. Edifícios residenciais e comerciais continham 31% da produção mural, enquanto 23% estavam em residências (Freitas, 2017). Mas se os espaços em que os painéis modernos surgiram na cidade eram, como vimos, o interior das residências da elite paulista, como esse modelo se difundiu e se consolidou em espaços públicos?

As palavras de Anna Maria Santos nos dão uma pista:

A residência de Caio Prado foi decorada por John Graz. Na documentação fotográfica desta casa consta a informação de que isto ocorreu por volta de 1925, embora exista um artigo sobre esta residência na edição de julho de 1933 da revista “A Cigarra”. (...) O artigo detalha e apresenta fotos de alguns ambientes, dentre esses os decorados por John Graz, que compreendem o Dormitório do Casal, com sua respectiva Sala de Banho, e uma Saleta Íntima. (Santos, 2008, p. 11).

Assim como narrado por Santos, era comum que projetos residenciais fossem anunciados em artigos de revistas e jornais da época. Nessas reportagens, era possível conhecer a rotina decorativa e a incumbência de cada um no projeto. Personagens que não figuram normalmente nas páginas dos livros de história da arte eram frequentemente nomeados, dando a conhecer pessoas fundamentais para a prática da arte mural em São Paulo. É o caso de decoradores e artesãos, muitos deles imigrantes recém-chegados ao Brasil (Freitas, 2017).

As notícias das casas dessa elite também tinham o importante papel de ligação entre uma camada tida como culta e elevada da sociedade e a modernização da cultura e da linguagem artística produzida na cidade. Esse movimento de endosso compunha um modo de afirmação do poder da burguesia industrial que se formava em São Paulo, em um momento de projeção política da capital no cenário nacional. O momento encontra seu ápice no início da década de 1950, com as comemorações do IV Centenário de São Paulo. A efeméride impulsionou o já crescente mercado financeiro e imobiliário da cidade, atraindo artistas, arquitetos e investidores. (Barros, 2019).

Do ponto de vista da produção mural, as celebrações dos 400 anos da cidade marcaram um período de extensa produção, quadruplicando em número a fatura dos murais e promovendo significativas mudanças em seu perfil produtivo. Enquanto nas décadas anteriores os painéis ocupavam majoritariamente

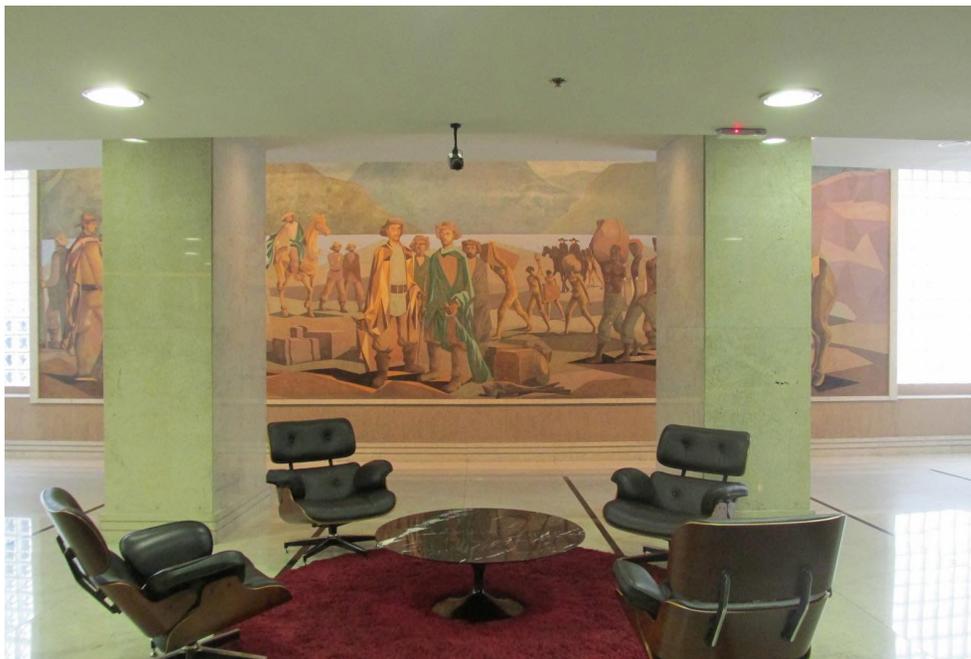


Figura 3. Clóvis Graciano, *Bandeirantes*, 1952/53, óleo e cera sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal *O Estado de S. Paulo* (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon.
Fonte: Freitas, 2017.

os ambientes domésticos, na década de 1950 os murais passaram a ser encomendados para a decoração de edifícios públicos, sendo alocados em fachadas e halls de circulação. Caso exemplar dessa prática são os painéis encomendados pela família Mesquita para o edifício sede do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1952.

Para esta encomenda foram chamados dois artistas proeminentes da época: Emiliano Di Cavalcanti e Clóvis Graciano. A parede interna do hall ficou a cargo de Clóvis Graciano, que pintou em encáustica um mural com tema do bandeirantismo paulista. Já na parede externa, na fachada do edifício, Di Cavalcanti instalou um painel de pastilhas Vidrotil, cujo tema é a imprensa, em clara alusão ao uso do edifício (figuras 3 e 4). Ambos os painéis foram tema de diversas reportagens em revistas como a *Habitat* e a *Acrópole* (Freitas, 2014; 2017).

A alta circulação dos murais em revistas de época como linguagem decorativa moderna – escolhida por uma elite intelectual e industrial para decorar sua residência, e seus lugares de trabalho – teve grande impacto na adesão a este modelo. A experiência moderna, antes vivida dentro do ambiente doméstico por uma parcela reduzida da população, passava a integrar a vida cidadina da população comum.

Ainda que esses painéis representassem a nova experiência de modernidade,



Figura 4. Emiliano Di Cavalcanti, sem título (A imprensa), c.1952, mosaico de pastilhas vítricas sobre parede. Edifício Hotel Jaraguá, antiga sede do jornal O Estado de S. Paulo (centro). Arq.: Adolf Franz Heep e Jacques Pillon. Fonte: Freitas, 2017.

eles não pareciam superar a ligação entre o poder do capital de origem industrial e a produção de uma arte de linguagem modernista. Sua rotinização não significou necessariamente uma democratização estética. Pelo contrário, o modernismo tomou uma dimensão institucional, na medida em que agentes como Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó promoveram a criação de coleções, museus e exposições que afirmassem a relação da indústria com a arte moderna. Esta relação permaneceu, então, mediada pela burguesia, ainda que tenha se expandido para uma experiência coletiva de modernidade.

Estratégias de produção

Para além da relação de financiamento da produção mural moderna, a indústria paulistana teve papel importante no aumento da produção mural, sobretudo após o final da década de 1940. As técnicas de pintura mais comumente aplicadas eram encáustica, óleo sobre parede e afresco. O painel pintado, por exemplo, poderia levar muitas semanas desde sua concepção até sua execução. Este prazo poderia aumentar ou diminuir a depender de fatores externos, como a demanda de trabalho dos pintores e o pagamento da mão de obra ou materiais pelos mandatários.

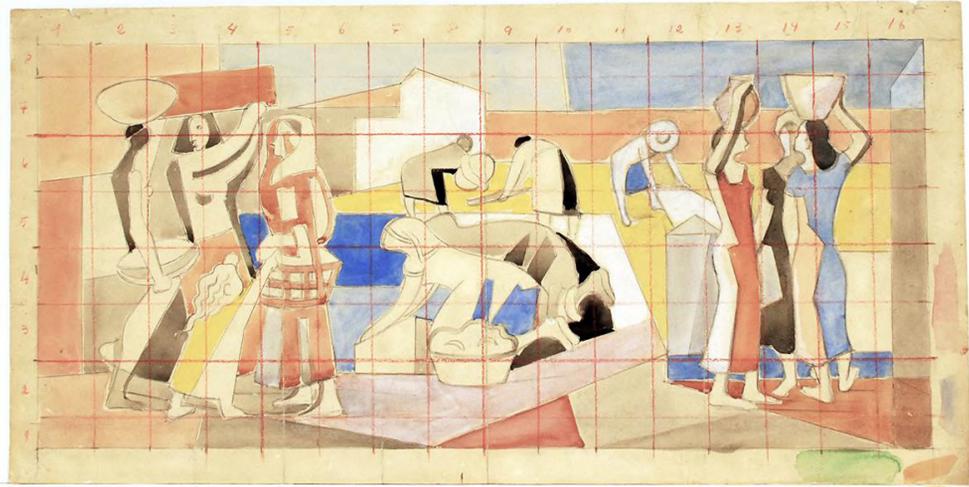


Figura 5. Mário Zanini, Estudo para Painel, c. 1960, guache, crayon, lápis-de-cor e grafite sobre papel, 31,9 cm x 64,2 cm. Doação: família Zanini. Coleção MAC USP.

Este cenário sofre uma transformação quando fábricas de cerâmica, azulejos e pastilhas vítricas passam a fornecer seus produtos para a produção artística. A partir disso, o sistema de produção se estabelece, de modo geral, da seguinte maneira: ao artista selecionado, encomenda-se um desenho preparatório comumente chamado de cartão, e que contém a quadrícula indicativa para instalação das pastilhas ou placas cerâmicas. O cartão segue, então, para a fábrica e deve ser ampliado e estudado pelos artistas que trabalhariam nos ateliês das empresas. Por fim, estes mesmos artistas, muitas vezes, eram os responsáveis pela execução do painel no local escolhido. Podemos observar um dos cartões de Mário Zanini (figura 5) e um dos ateliês da época, com seus funcionários em ação (figura 6).

Este sistema de produção se tornou bastante relevante para artistas renomados, sobretudo aqueles que não viviam e trabalhavam em São Paulo. O caso de Candido Portinari parece o mais exemplar, neste sentido. Entre 1951 e 1953, o artista trabalhou em conjunto com o escritório de Oscar Niemeyer para a execução de um painel na Galeria Califórnia, na região central de São Paulo.

O painel foi feito em pastilhas de vidro e ocupa quase toda a extensão da parte interna da parede do edifício. O desenho abstrato é exibido dentro de um gradil preto com algumas manchas em tons de cinza e vermelho. Pesquisas dos cartões, estudos e documentação escrita de Portinari demonstram, no entanto, que o primeiro esboço do artista para esse painel não era abstrato, mas sim um estudo intitulado “Epopéia das Bandeiras”.

No entanto, a obra proposta pelo artista mostrava-se complexa demais para a execução no tempo exigido pelo Banco Nacional Imobiliário (BNI), fonte financiadora do empreendimento. Dado o prazo exíguo, o Banco pressionou para

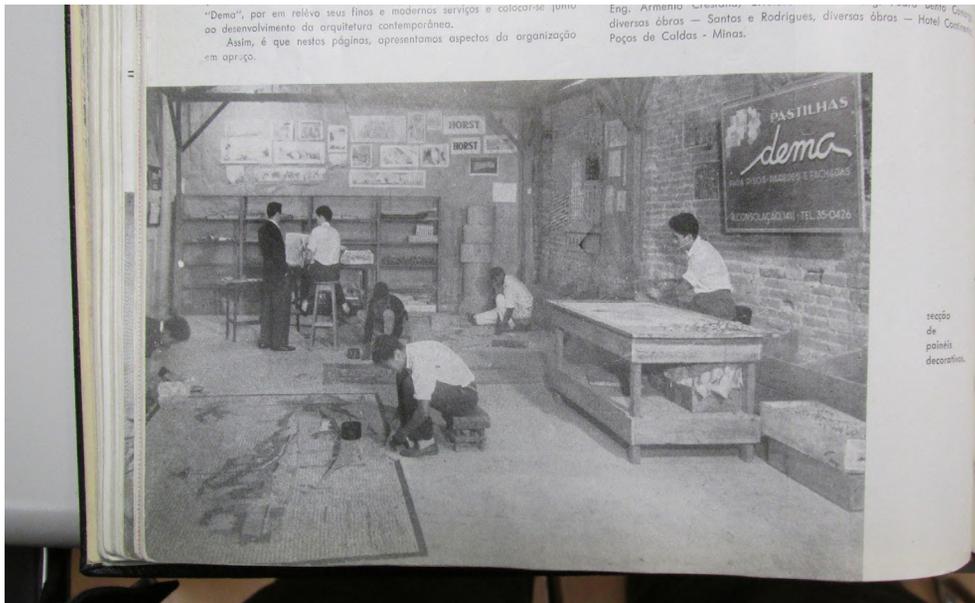


Figura 6. Ateliê para execução de painéis artísticos, pastilhas Dema. Revista Arquitetura e Decoração, Jan/Fev de 1957, sem página.

que um novo acordo fosse estabelecido. Carlos Lemos, arquiteto responsável pelo escritório de Niemeyer em São Paulo, viajou então para o Rio de Janeiro com o objetivo de buscar o cartão definitivo para o painel. A carta enviada por Lemos a Portinari em 12 de outubro de 1953, registra esse encontro:

Conforme havíamos combinado em nosso encontro em sua residência, encaminho as amostras do mosaico de vidro da ‘Vidrotil’. Estas amostras pertencem ao estoque atual, o qual já foi inteiramente reservado para o seu painel. Não há quantidade suficiente de pastilhas brancas para o fundo geral. Optei, então, pela pastilha cinza-claro. O branco entrará somente nos desenhos do painel propriamente dito. (Lemos, 1953).

O relato de Carlos Lemos nos dá informações importantes sobre as estratégias de produção dos painéis. Em primeiro lugar, o artista não precisava estar presente na cidade, tampouco no local de instalação do painel para desenhá-lo. Ao que tudo indica, Portinari gerenciou as obras para o referido painel de seu ateliê, no Rio de Janeiro, em um momento de grande produção do artista. Em segundo lugar, o desenho do artista poderia sofrer modificações severas de acordo com fatores extra-artísticos, tais como prazos para entrega do edifício e a quantidade de pastilhas disponíveis nas fábricas produtoras. Esta condição levou a diversas alterações feitas por Portinari, registradas nos cartões ligados

à esta encomenda. Por fim, como se atesta pela correspondência entre Portinari e o BNI em que o termo “pintura mural” aparece, é possível que o artista tenha passado de sua técnica usual de pintura para o uso de pastilhas para facilitar a execução da encomenda. Vale lembrar que o uso de pastilhas vítricas não era usual para o artista, aparecendo apenas uma vez antes da encomenda da Galeria Califórnia (Freitas, 2014).

A produção industrial de pastilhas de vidro parece ocupar, então, um papel de alta relevância para a arte mural em São Paulo em meados do século XX. Fatores ligados ao volume de produção, sua velocidade e a qualidade do material influíam diretamente na viabilização do projeto. Ainda que o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo já apresentasse ampla produção seriada, voltada para a decoração e oferta de marcenaria e ferragens para as casas e edifícios da cidade desde sua fundação, em 1873, é de fato com a produção fabril de pastilhas e placas cerâmicas que se imprimem novos modos de fatura da arte mural na cidade.

Esta mudança nos meios e técnicas de produção também foi responsável pela circulação tanto do muralismo como da linguagem moderna. Os dados levantados até 2017 mostram que 13% dos murais produzidos em São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950 eram anônimos e aproximadamente 42% eram de artistas pouco conhecidos, como Pietro Nerici e Pere Tort I Roig. Esses painéis só puderem ser conhecidos graças às propagandas de épocas, fossem anúncios das pastilhas ou do estabelecimento em que o mural estava.

Esse mapeamento demonstrou, ainda, que foram os artistas anônimos, ou pouco conhecidos, os responsáveis pela disseminação e rotinização do muralismo na cidade. Graças à mão de obra especializada, criada possivelmente para atender à demanda do período, é que as técnicas foram passadas à diante e aplicadas na decoração de diversas paredes em São Paulo. Continuamos sem saber sobre os nomes dos homens e mulheres envolvidos na produção e instalação destes murais, mesmo quando trabalhavam em conjunto com os artistas mais renomados, como Portinari e Di Cavalcanti. Essa realidade apenas reitera a visão – já cristalizada – de valorização do desenho como produto intelectual e a marginalização dos trabalhos manuais, sobretudo em um país com um passado escravocrata ainda fresco na nossa memória.

Conclusão (notas para uma revisão do cânone)

Impulsionada pela revisão crítica a que muitos de nós, pensadores das artes no Brasil, nos propusemos no ano de 2022, me questionei se seria possível refletir sobre os modernismos no Brasil a partir de uma produção mural. A escolha do mural não apenas visa deslocar o foco da pintura e da escultura, mas também nos permite incluir uma produção anônima, fabril e urbana. Trata-se não apenas dos murais de grandes nomes do modernismo paulista, mas também obras

decorativas de variados tamanhos, localizações e autorias. Além disso, este artigo parte, também, de uma inquietação antiga, de perguntas que rondam os estudos que venho fazendo ao longo do último decênio: qual é a potência política do capital industrial dentro da produção mural paulista? Que papel ela exerce? Que estratégias demove e que agentes enaltece?

A ampliação do que podemos inserir dentro do escopo de arte mural em São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, nos permite questionar criticamente o cânone do modernismo paulista. No lugar de valores como autonomia, autoria, unicidade e qualidade, seria mais adequado pensar as relações de produção, coletividade do trabalho, produção serial e circulação. Esses parâmetros nos permitem analisar de modo mais adequado a variedade e multiplicidade dessa produção.

Dentre tais parâmetros, aquele que parece mais relevante é a circulação. Apontar-se-ia, talvez, a ambiguidade de se falar em circulação quando o tema é a arte mural. Mas é preciso salientar que a parede é aqui compreendida como parte de um sistema de produções múltiplas que circulam no espaço urbano. Para além do próprio mural, existem as reproduções do mural em cartazes publicitários, fotografias para cartões postais, ilustrações e reproduções fotográficas em jornais e revistas. Esta re-apresentação da parede ao público permite com que seu sentido permaneça em construção, aberto, para usar uma terminologia contemporânea.

Referências

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22: subsídios para uma história da renovação das artes no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARROS, Regina Teixeira de. As obras da Coleção de Arte da Cidade e o IV Centenário. In: NIERO FILHO, Eduardo Navarro (Org). *Projeto de Restauro: Painéis e mural do IV Centenário de São Paulo*. 1ed. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2019, v. 1, pp. 19-67.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5a versão). In: *Estética e sociologia da arte*. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARDOSO, Rafael. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERNANDES, Fernanda. A Síntese das Artes e a Moderna Arquitetura Brasileira dos anos 1950. In: *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, V. 8, pp. 71-78, 2006.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo: 1880-1945*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

FREITAS, Patrícia. Muralismo em São Paulo na década de 1950: dois painéis de

Candido Portinari. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Campinas, N. 22, pp. 83-104, Julho 2014.

____. *Muralismo em São Paulo: convergência das artes entre 1950 e 1960*. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/982455>>. Acesso em: 07 Fev. 2024.

HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac & Nasif, 1998.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LAFETA, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LEMONS, Carlos. Correspondência a Portinari, 12 de outubro de 1953. *Projeto Portinari, Documento N. 2717*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/letter-carlos-lemos/FQEwDh417exHJQ?hl=pt-br>. Acesso em: 07 Fev. 2024.

SANTOS, Anna Maria Affonso dos. *John Graz: o arquiteto de interiores*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo - FAU/USP, 2008. Disponível em : <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03032010-112258/pt-br.php>>. Acesso em: 07 Fev. 2024.

SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1999.

SIMIONI Ana Paula; MIGLIACCIO, Luciano. *Art Déco no Brasil: Coleção Fulvia e Adolpho Leirner*. São Paulo: Ed. Olhares, 2020.

Patrícia Martins Santos Freitas

Professora Doutora do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), atuando no Departamento de Teoria da Arte e Música. Pós-doutora em Arte, Teoria e Crítica pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP). Mestre e Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas, com ênfase nas áreas de arte e cultura do século XX. Foi pesquisadora visitante no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Columbia University (EUA). Atuou como pesquisadora do Centro de História da Arte e Arqueologia (Unicamp), do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade (Unicamp) e do Comitê Brasileiro de Preservação do Patrimônio Industrial (TICCIH - Brasil). Possui estudos nas áreas de história da arte e cultura do século XX, artes decorativas e modernismo.

<http://lattes.cnpq.br/5265001455933448>

<https://orcid.org/0000-0002-8244-1357>

E-mail: patricia.ms.freitas@ufes.br

Sobre a experiência estética nas redes sociais

On aesthetic experience in social networks

Barbara Paiva (UFES)

Guilherme Wandermurem Martins (UFES)

Resumo: Este artigo aborda questões ligadas à experiência frente à arte, pensada dentro do fenômeno contemporâneo das redes sociais. Tomando por base os estudos de Jorge Larrosa, refletimos sobre as condições necessárias para a ocorrência desse acontecimento que seria a experiência larrosiana. Como resultado, ressaltamos a dificuldade, ou mesmo a frequente impossibilidade, da ocorrência de uma experiência estética no universo das redes sociais mais acessadas.

Palavras-chave: experiência; redes sociais; arte; contemporâneo.

Abstract: *This article addresses issues linked to experience facing art, thought within the contemporary phenomenon of social networks. Based on Jorge Larrosa's studies, we reflect on the necessary conditions so that the larrosian experience may occur. As a result, we emphasize the difficulty, or even the frequent impossibility, of carrying out an aesthetic experience in the universe of the most accessed social networks.*

Keywords: *experience; social networks; art; contemporary.*

*O tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência.
O Narrador (1936), Walter Benjamin.*

Introdução

As mídias ou redes sociais são partes integrantes do funcionamento da vida contemporânea. Com alto alcance e disseminação, atualmente são importantes veículos de compartilhamento de diversos materiais, inclusive artísticos. Cabe, portanto, o questionamento: seriam essas mídias de fato propícias à emergência de um acontecimento singular que podemos entender por experiência estética?

Em busca de possíveis respostas, tomamos como ponto de partida a definição de experiência de Jorge Larrosa, para, em seguida, tecermos algumas considerações a respeito das relações da experiência estética nas redes sociais¹. Em um contexto contemporâneo, no qual o próprio conceito de arte expande-se para além de especificidades técnicas e materiais, a conversão de obras de arte em dados consumíveis nos parece bastante problemática ou, em uma perspectiva mais otimista, algo muito desafiador. Ainda que haja inúmeras possibilidades de discussão em torno de saídas ou proposições estéticas que dialogam com dados (informações), concentramo-nos nos desafios encontrados por esse conceito de experiência no contexto das redes sociais.

Sobre as dimensões da experiência

Primeiramente, é preciso olhar para o que se entende por experiência. Para Jorge Larrosa (1996, 2002, 2011), a experiência não é a mesma coisa que a vivência. Vivemos coisas todos os dias, de muitas ordens. A experiência, por sua vez, é rara e fugidia, “se produz em certas condições de possibilidade, mas não se subordina ao possível.” (1996, p. 148). Para fazer essa distinção, o autor toma a experiência desde sua etimologia, a partir de diversas línguas europeias (espanhol, português, francês, inglês, italiano e alemão), e chega a uma ideia central expressa como “isso que me passa”. E reforça: “A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (2002). Cada elemento dessa sentença, por sua vez, é também decomposto em sentidos que ajudarão a formar a compreensão do que o autor entende por experiência.

O primeiro termo, “isso”, de “isso que me passa”, dirige-se a algo exterior a mim, algo que não depende da minha vontade, que não sofre minha influência ou intervenção, que não tem a decisão do eu, que é alheio a mim. Para Larrosa, “a experiência supõe, em primeiro lugar, um *acontecimento* ou, dito de outro

¹ Por redes sociais, entendemos as plataformas digitais de comunicação, sobretudo *Instagram, Facebook e Twitter*.

modo, o passar de algo que não sou eu” (Larrosa, 2011, p. 5). É o princípio de exterioridade, ligado ao prefixo *ex* de experiência. Nesse sentido, é a expressão da alteridade fundamental na experiência.

De acordo com o autor, o segundo termo de “isso que me passa”, o “me”, é o lugar onde a experiência acontece, tem a ver com o sujeito da experiência, com o *quem* da experiência. A experiência ocorre no sujeito, mas não em qualquer sujeito. O sujeito da experiência é sensível, aberto, disponível a isso que é alteridade, exterioridade, diferença, *outro*. Os princípios que compõem o “me” são de subjetividade, pois tem a ver com o próprio sujeito da experiência, e de transformação, pois esse sujeito dispõe-se a ser *trans-formado* por *isso*. O sujeito é aberto a acolher o que lhe é alheio. Deixamos claro que a experiência da qual falamos não tem a ver com os objetos e suas naturezas, ou melhor, que sua ocorrência (ou não) independe da natureza dos objetos com os quais o sujeito se relaciona. Antes, a experiência se trata dos efeitos desse encontro no que diz respeito ao sujeito.

Enfim, o terceiro termo da expressão “isso que me passa”, o que se “passa” vem de *periri*, que tem raiz indo-europeia e sugere uma travessia, uma passagem, ir mais além, um percurso no qual o sujeito é o caminho. O radical *per* é encontrado também em palavras como perigo. O perigo na experiência vem da exposição a qual é necessário estar aberto para que algo lhe aconteça. Sugere também uma noção de paixão, de paciência, de passividade no sentido que esse sujeito não é agente de sua experiência “ou, dito de outra maneira, a experiência não se faz, mas se padece.” (Larrosa, 2011, p. 8). A dimensão de passagem da experiência deixa no sujeito um vestígio, um rastro, uma marca, de forma que o sujeito que se abra à alteridade e por ela seja co-movido, não saia o mesmo que antes desse acontecimento (Larrosa, 2011). Portanto, o “passa” de “isso que me passa”, sugere princípios de passagem e de *pathos* (paixão e padecimento).

Entretanto, de acordo com o próprio Larrosa (2002), há fatores que podem ser impeditivos para que a experiência ocorra. São eles o excesso de informação, o excesso de opinião, o excesso de trabalho (como um imperativo de produtividade) e o excesso de velocidade (ou a falta do tempo para demorar-se). Esses fatores são constitutivos da vida contemporânea e não é por acaso que Larrosa parte de Walter Benjamin (1933) para afirmar que existe uma pobreza de experiência na sociedade moderna do início do século XX, e que essa pobreza se estende até os dias de hoje. Embora Benjamin não tenha vivido o que chamamos de redes sociais, sua posição crítica continua relevante pois norteia a problemática chave de questões contidas neste artigo, ou seja: como aquilo que visualizamos, seguimos, compartilhamos e vivenciamos nos *afeta*? Ao que tendem as configurações das quais tomamos parte quando nos utilizamos desse mediador (redes sociais) para acessarmos o que entendemos por arte?

Os obstáculos à experiência no contexto das redes sociais

O excesso de informação é um problema porque, de acordo com Larrosa, a informação é alguma coisa que se *possui*, que se tem e que previamente não se tinha, mas que não transforma o sujeito – é por ele usada como ferramenta, como utensílio.

Depois de assistir a uma aula ou a uma conferência, depois de ter lido um livro ou uma informação, depois de ter feito uma viagem ou de ter visitado uma escola, podemos dizer que sabemos coisas que antes não sabíamos, que temos mais informação sobre alguma coisa; mas, ao mesmo tempo, podemos dizer também que nada nos aconteceu, que nada nos tocou, que com tudo o que aprendemos nada nos sucedeu ou nos aconteceu. Além disso, seguramente todos já ouvimos que vivemos numa ‘sociedade da informação’. E já nos demos conta de que esta estranha expressão funciona às vezes como sinônima de ‘sociedade do conhecimento’ ou até mesmo de ‘sociedade de aprendizagem’. Não deixa de ser curiosa a troca, a intercambialidade entre os termos ‘informação’, ‘conhecimento’ e ‘aprendizagem’. Como se o conhecimento se desse sob a forma de informação, e como se aprender não fosse outra coisa que não adquirir e processar informação. (Larrosa, 2002, p. 19)

Para Larrosa, como podemos ver, conhecer e aprender não necessariamente têm a ver com a aquisição de informações. A aprendizagem pensada como um processo *formativo* depende da experiência (Larrosa, 1996, 2002). Assim, nem conhecimento nem experiência derivam da aquisição de informações – ou, usando uma palavra cara ao contemporâneo, de *dados*. Para Tomaz e Silva (2018), a datificação é um processo “de conversão das coisas em dados (...) que encerra de antemão seu objeto como *algo mensurável*” (p. 34). Essa conversão é imprescindível para o funcionamento desse veículo midiático que hoje conhecemos e o qual faz tanta parte do nosso cotidiano que são as redes sociais.

Sabemos, como usuários de redes sociais, que estas são movidas por algoritmos. Por vezes, mudanças nesses algoritmos causam grande repercussão *online* e chegam até mesmo a tornar-se notícia em outros veículos de comunicação, como em 2016, quando o *Instagram* anunciou uma mudança algorítmica que implicaria numa nova ordenação de seu *feed*.² A partir do momento que as redes passam a fazer parte de nosso cotidiano, a palavra algoritmo, antes restrita aos especialistas, matemáticos e programadores, agora passa pertencer a uma camada muito mais abrangente da sociedade.

Algoritmos são uma tentativa de descrever o passo a passo necessário

² Após revolta de usuários, Instagram desiste de mudança na timeline. O Globo, Rio de Janeiro, 29 mar. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/apos-revolta-de-usuarios-instagram-desiste-de-mudanca-na-timeline-18972524>. Acesso em: 07 jun. 2020.

para a realização de um procedimento de forma tão precisa que possa ser executado sem qualquer interpretação de quem (ou o que) o executa. Dessa forma, obtém-se uma economia de tempo e esforço. O ideal do algoritmo é descrever o passo a passo tão eficazmente a ponto de o procedimento poder ser *automatizado*. (Tomaz e Silva, 2018, p. 34).

Se mantivermos em mente que uma das dimensões da experiência é o princípio de passagem, de travessia, então podemos começar a entender como esse meio das redes sociais pode se mostrar infértil para sua ocorrência. Ao assumir que as coisas são passíveis de serem processadas pelo mesmo procedimento, a lógica algorítmica é fortemente atrelada a um princípio de universalidade, que por sua vez liga-se ontologicamente à ciência, em seus princípios de redução e de ordenação do caos, e que pode anular a singularidade dos processos. Esse princípio de universalidade está contido no que entendemos por *experimento*, mas “a experiência, diferentemente do experimento, não pode ser planejada de modo técnico.” (Larrosa, 1996, p. 147).

Trata-se de uma ideia comunicativa derivada de uma posição positivista e platônica de ver e compreender o mundo e suas coisas, uma posição que tende a fechar-se ao desvio, à errância, porque apenas o que é representação perfeita pode ser reconhecido como algo válido. O importante, nesse pensamento, é que o conteúdo a ser transmitido chegue ao receptor de forma menos alterada possível e, por isso, procura meios de encurtar o processo, o *caminho*, sob a forma de procedimentos cada vez mais replicáveis.

A experiência para Larrosa é da ordem do acontecimento, e “o acontecimento escapa à ordem das causas e dos efeitos.” (1996, p. 147). Por isso mesmo, a experiência, que é da ordem da pluralidade,

tem sempre uma dimensão de incerteza que não se pode reduzir. E, além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência (...) é intransitiva: não é o caminho até um objetivo pré-visto, até uma meta que se conhece de antemão, senão que é uma abertura em direção ao desconhecido, em direção ao que não é possível antecipar e pré-ver. (Larrosa, 1996, p. 148)

A pobreza de experiências comunicáveis, à qual se refere Benjamin (1933), nada tem a ver com essa comunicação, digamos, informativa, que baseia sua competência em quão fielmente pode ser reproduzida. A comunicação benjaminiana se alinha muito mais à formulação de comunicação fundamentalmente humana (e, assim, afirmativamente singular), a qual se referem Tomaz e Silva (2018), partindo da fenomenologia: “(...) a comunicação não pode ser reduzida a uma ferramenta ou um processo formal, pelo fato de, assim como o próprio humano, sempre se dar no mundo, junto a este, sujeita aos riscos e incertezas deste.” (p. 39). De todo

modo, a mediação algorítmica que se pretende neutra mostra, assim, tendências ontológicas e epistemológicas, que muitas vezes não são levadas em consideração.

Em termos de artes visuais ou plásticas, por exemplo, a mediação humana das galerias e museus é notável. Existe ali colocado, antes do contato com um espectador, as considerações de um curador, dos donos das galerias, das instituições que presidem museus, das restrições geográficas e espaciais, das especificidades culturais, até mesmo das contingências temporais que modulam, restringem e adequam tanto o acesso do espectador às obras quanto o formato da obra em si. A mediação algorítmica das plataformas digitais, por sua vez, implica “a necessidade de lidar formalmente com as coisas, de tratar procedimentalmente com o mundo. Por isso, há quem aponte algoritmos e *data* como elementos primordiais de uma espécie de ontologia digital” (Tomaz e Silva, 2018, p. 36).

Tomaz e Silva (2018) apontam para as problemáticas de um discurso que pressupõe a neutralidade acerca de recursos como o *big data* e os algoritmos, recursos estes que são a base das redes sociais. Existe, portanto, “um entendimento implícito de dados como realidades transparentes, óbvias, uma forma inquestionável de ter acesso às coisas” (Tomaz e Silva, 2018, p. 33). Logo, a partir desse pressuposto de neutralidade, não são colocadas em questionamento as modulações ou tendências que essa forma de apreender as coisas do mundo (e da arte) opera na realidade.

O material artístico (quer seja ele físico ou digital) se demonstrará como um signo na plataforma. De modo geral, antes de se observar os aspectos do conteúdo, compreende-se que o signo do objeto artístico, seja visual, sonoro ou de qualquer natureza, pode ser convertido na forma de dados. Entender um conteúdo, mesmo que artístico, como *dado*, pode sugerir *a priori* que o usuário assuma uma posição não de espectador, com sua singularidade afirmada, mas de consumidor, submetido aos riscos de certa universalidade experimental.

Aos obstáculos da experiência apontados por Larrosa (excessos de informação/opinião/trabalho/velocidade), Fernanda Junqueira complementa:

Ao excesso de informação, podemos acrescentar uma variação que seria o excesso de imagens, a supervalorização da cultura visual, na qual a imagem se basta como informação, valendo-se de seu poder de sedução e eloquência para anestesiá-la qualquer outra informação sensível e crítica. Isso mantém o indivíduo afastado das experiências mais diretas com a realidade que o rodeia, que envolve os outros sentidos e beneficia o estabelecimento de ideias preconcebidas e nossa subserviência à manipulação realizada pelos agentes de comunicação e pela publicidade. (Junqueira, 2016, p. 603).

A partir dessas considerações, podemos voltar nossa atenção aos valores que conduzem as escolhas dos processos de conversão de signos em dados.

Que signos? Como processá-los? E mais, como o material artístico veiculado nas redes sociais pode ser apreendido de forma a valorizar a subjetividade e os conteúdos artísticos? Não é nossa intenção aqui hierarquizar a materialidade da imagem, a potência artística e estética de uma imagem digital contra uma imagem analógica, por exemplo. Entretanto, é preciso questionar uma suposta neutralidade da plataforma onde essas imagens se encontram, especialmente quando tal plataforma é movida por algoritmos e formulações de dados (Tomaz e Silva, 2018).

O segundo empecilho para a emergência do acontecimento de uma experiência, de acordo com Larrosa, é o excesso de opinião, que não se separa do excesso de informação. O sujeito informado é alguém que se vê induzido a possuir e a emitir uma opinião, supostamente pessoal, sobre aquilo do qual tem informação. É um sujeito informado e opinante. De fato, podemos falar até mesmo de um *imperativo* da opinião: “se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresenta, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião.” (Larrosa, 2002, p. 20). Essa obrigatoriedade da emissão de uma opinião vai diretamente contra o princípio de exterioridade, que se apresenta na experiência enquanto um acontecimento alheio ao sujeito, que independe dele ou de suas representações. A opinião é, no final das contas, sempre uma coisa ensimesmada, uma apropriação do que é externo:

Desde pequenos até a universidade, ao largo de toda nossa travessia pelos aparatos educacionais, estamos submetidos a um dispositivo que funciona da seguinte maneira: primeiro é preciso informar-se e, depois, há de opinar, há que dar uma opinião obviamente própria, crítica e pessoal sobre o que quer que seja. (...) A informação seria o objetivo, a opinião seria o subjetivo, ela seria nossa reação subjetiva ao objetivo. Além disso, como reação subjetiva, é uma reação que se tornou para nós automática, quase reflexa: informados sobre qualquer coisa, nós opinamos. Esse ‘opinar’ se reduz, na maioria ocasiões, em estar a favor ou contra. (Larrosa, 2002, p. 21).

Falando especificamente das redes sociais, o automatismo da opinião é concretizado em signos, em especial em um “botão”, que emite uma reação positiva ao conteúdo apresentado, o “curtir”. Além deste, existem outros dispositivos - comentários, emojis, em alguns casos (como o Youtube) até mesmo um segundo botão, de “não curtir”. Esses signos favorecem que a opinião seja emitida de forma cada vez mais rápida e concisa. O imperativo da opinião parece não permitir o silêncio da dúvida, da reflexão, do questionamento. E essa opinião é expressa tão fugazmente quanto o visível: basta clicar em um botão e está registrada a sua “curtida”.

Dentro das redes sociais mais comuns ocorre o processo de objetificação da opinião que, ao ser emitida, se transforma em informação novamente na forma de *dados*, os quais, por fim, são quantificados e úteis para a retroalimentação dos algoritmos do próprio sistema. Por conta disso, Tomaz e Silva sugerem que esse amontoado de dados, chamado *big data*, “aparece como uma certa força natural a ser controlada ou como uma ferramenta a ser utilizada, um meio para fins. A preocupação parece ser em como administrar e colocar tamanho potencial a serviço de finalidades úteis.” (2018, p. 35).

A utilidade das coisas, das coisas transformadas em dados, diz diretamente de um outro impeditivo da experiência: o excesso de trabalho. O trabalho aqui não diz de um trabalho sobre si, mas de uma necessidade de mudar e conformar o mundo a sua vontade (Larrosa, 2002). Para esse objetivo, que é o cerne do positivismo, vale-se de todos os meios à sua volta. A redução automatizada do material artístico em dados úteis é uma prova em curso que temos da crítica de Larrosa à produção contínua e à hiperatividade: não conseguimos parar, não podemos não agir, e por isso nada nos passa.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Larrosa, 2002, p. 25).

Esse gesto automatizado que busca otimizar o processamento de qualquer material em dados já se constitui como ação, ou seja, implica que não haja interrupção, não haja pausa. Também podemos ver que a atividade do sujeito é fundamental para o funcionamento de uma plataforma na qual o conteúdo é produzido pelos próprios usuários. Há, portanto, um movimento contínuo entre as ações dos usuários, as ações programadas do algoritmo e as reações pela interação dos integrantes desse mesmo meio, um movimento sem pausa, que funciona 24/7: “uma redundância estática que contradiz sua própria relação com as tessituras rítmicas e periódicas da vida humana. Remete a um esquema arbitrário e inflexível de uma semana de duração, subtraído do desdobramento de qualquer experiência variada ou cumulativa.” (Crary, 2014, p. 18).

O quarto impeditivo da experiência, o excesso de velocidade ou a falta de tempo, está diretamente ligado a esse consumo desenfreado por atualizações. No ensaio *O narrador*, de Benjamin (1936), o veículo de consumo de notícias

era a imprensa, mas não é preciso muito para enxergar a mesma lógica em um sistema no qual temos um *feed* atualizado instantaneamente, a todo momento e por todos os lados. Como os seus usuários são também produtores de conteúdo, essa alimentação não tem pausa. De acordo com Larrosa,

Tudo o que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo (...) impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. (...) Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. (Larrosa, 2002, p. 22).

A grande questão do funcionamento datificado e algorítmico das redes sociais não está em seu conteúdo, mas no fato de que esse conteúdo pode aparecer como um aglomerado homogeneizado (Tomaz e Silva, 2018), entregue ao usuário como bloco. À experiência, todavia, é preciso que se afirme uma pluralidade, “uma multiplicidade dispersa e nômade, que sempre se desloca e escapa ante qualquer tentativa de reduzi-la” (Larrosa, 2011). Para Tomaz e Silva (2018), o objetivo principal da hiper-algoritmização cotidiana é de diminuir a distância entre um polo emissor e um polo receptor do fluxo de informações. Entretanto, a diminuição dessa distância não só coloca em xeque os princípios da experiência como postulados por Larrosa, mas aponta também para uma problemática trazida por outros autores que se debruçam sobre o contemporâneo: a de uma tendência à homogeneização dos modos de subjetividade, um apagamento das diferenças. Crary, por exemplo, aponta que: “Um mundo 24/7 iluminado e sem sombras é a miragem capitalista final da pós-história, de um exorcismo da alteridade, que é o motor de toda mudança histórica.” (Crary, 2014, p. 19).

Isso implica, por fim, na direção de uma era sem fronteiras, sem borda, sem limites, e, por isso, no apagamento da alteridade:

Em outras palavras, fronteira não é apenas algo que limita o avanço técnico-científico ou a eficácia da comunicação. Fronteira reúne algo, delimita-o e, dessa forma, o faz emergir como algo que é. Sem fronteiras, Eu e o Outro somos o mesmo. De fato, não há Outro. Tudo se torna uma extensão do mesmo. (Tomaz e Silva, 2018, p. 38).

Considerações finais

As redes sociais possuem diversas facetas as quais podem ser tomadas como positivas: a acessibilidade única na história da humanidade, as conexões que permitem laços fora da realidade geográfica, o contato social entre pessoas de outra forma isoladas, a facilidade da divulgação de qualquer conteúdo, inclusive artístico. Vemos essas qualidades principalmente no mundo pós-Covid, no qual o distanciamento físico se torna uma necessidade. Entretanto, quando pensamos no acesso e no consumo de objetos de arte por via dessas redes, nos deparamos com o tema da experiência estética, e suas possíveis reverberações dentro desses meios. Reiteramos que não é nossa intenção fazer qualquer listagem classificatória a partir das naturezas dos objetos artísticos - mas o meio pelo qual os acessamos não deve ser desconsiderado.

A partir de uma perspectiva larrosiana, é possível inferir que o funcionamento homogeneizante das redes sociais não favorece necessariamente à emergência da experiência estética. Em uma época marcada pelas ressonâncias do positivismo, a experiência, segundo conceituações de Larrosa e Benjamin aqui resumidamente apresentadas, se torna cada vez mais difícil. Na sociedade contemporânea, estamos expostos a modos de existência que vão em sentido contrário dos princípios mais fundamentais da experiência. A obra de arte em si, como uma semente, encerra a possibilidade de nascimento, da vida. Mas é preciso que encontre o solo adequado – o sujeito, território, que, como o solo, pode ser preparado, nutrido, arado, ou ser duro, rígido e infértil. Nenhum dos dois garante coisa alguma, mas um é mais aberto ao plantio. Para Larrosa (1996, 2002, 2011), a experiência é algo raro e da ordem do acontecimento, da ordem do que é absolutamente singular. A experiência existe na diferença e na heterogeneidade. Da mesma forma, para Tomaz e Silva (2018, p. 39): “Cada experiência, cada relação, é única, não replicável, não mensurável”. A homogeneização, o apagamento da alteridade, a velocidade das atualizações, a opinião emitida como imperativo, sem reflexão, todas essas coisas são parte do funcionamento das redes sociais, e todas elas tornam cada vez mais difícil que a experiência ocorra.

Referências

- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza (1933). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 123-128.
- CRARY, Jonathan. *24/7 capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. O Narrador (1936). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 213-240.
- LARROSA, Jorge. Literatura, experiência e formação. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos: novos olhares na pesquisa em educação*. Rio de

Janeiro: DP&A, 1996, pp. 133-160.

____. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, 2002.

____. Experiência e alteridade em educação. *In: Reflexão e Ação*, Santa Cruz do Sul, V. 19, N. 2, 2011, pp. 04-27.

JUNQUEIRA, Fernanda Maziero. Arte Contemporânea: Experiências poéticas. *In: XXVI Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil e IV Congresso Internacional da Federação de Arte/Educadores*, 2016, Boa Vista, pp. 600-613.

TOMAZ, Tales.; SILVA, Guilherme Cavalcante. Repensando big data, algoritmos e comunicação: para uma crítica da neutralidade instrumental. *In: Parágrafo*, São Paulo, V. 6, N. 1, 2018, pp. 31-42.

Barbara Paiva

Formada em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional pela mesma instituição. Tem interesse nas áreas de psicanálise, nas intersecções da psicologia com a Literatura e as Artes, e nas formações contemporâneas de subjetividade.

<http://lattes.cnpq.br/1718410281906509>

<https://orcid.org/0009-0003-6328-4143>

E-mail: barbarampaiva@gmail.com

Guilherme Wandermurem Martins

Cursa licenciatura em música na Universidade Federal do Espírito Santo.

<http://lattes.cnpq.br/3591317175431606>

<https://orcid.org/0000-0003-0313-8796>

E-mail: guilhermewandermuremm@gmail.com

Desdobramento: como construir pertencimento

Unfolding: how to build belonging

Fabiana Pedroni (Sedu-ES/IA-Unesp)

Resumo: Este texto realiza uma defesa do princípio de desdobramento entre pesquisas teóricas e pesquisas poéticas como parte dos processos de construção de pertencimento. Nesse sentido, estabeleço relações entre ideias de Boaventura de Souza Santos, Ailton Krenak e Daniel Munduruku e o sentido de habitar heideggeriano. Inicialmente, narro processos teórico-poéticos que apontam para a necessidade construtiva, atrelada ao cotidiano, e da criação de memórias como fundamental para habitar o mundo. A partir dessas experiências teórico-poéticas, aponto para a urgência do pertencimento como reação à crise permanente, sublinhada pelo caos climático e pela pandemia de COVID-19.

Palavras-chave: processos poéticos; construir; habitar; pertencer; desdobrar.

Abstract: *This text defends the principle of splitting between theoretical research and poetic research as part of the processes of building belonging. In this sense, I establish relationships between ideas from Boaventura de Souza Santos, Ailton Krenak and Daniel Munduruku and the Heideggerian sense of dwelling. Initially, I narrate theoretical-poetic processes that point to the constructive need, linked to everyday life, and the creation of memories as fundamental to inhabiting the world. From these theoretical-poetic experiences, I point to the urgency of belonging as a reaction to the permanent crisis, highlighted by climate chaos and the COVID-19 pandemic.*

Keywords: *poetic processes; build; inhabit; belong; unfold.*

Introdução

Maria Prateleira era o outro nome de minha mãe, Maria Angélica. No começo, parecia um apelido debochado, dado à mãe que tudo faz na casa, até instalar prateleiras. Esse apelido surgiu justamente quando minha mãe inventou de instalar as nossas prateleiras de canto. Cortou em triângulos as portas do velho armário que ia virar lenha, furou a parede e instalou as prateleiras. Depois, fez panos bordados para enfeitá-las, porque seria impossível encontrar paninhos triangulares. Com o tempo, para mim, esse nome passou a significar um poder. Ela queria, ela fazia. Sei que há complexidade social e de gênero nessa questão, mas, o poder de construção de minha mãe sempre foi algo que me fascinou.

A máquina de lavar estava bamba? Ela fazia um calço. O rejunte do piso estava saindo? Ela rejuntava a cozinha. O quintal estava escuro? Ela fazia um poste de madeira, arrumava a fiação, juntava com um bocal, e tudo se iluminava.

Quando era criança, eu não percebia isso. Talvez, apenas tenha percebido a dimensão dessa influência já na vida adulta, e só tenha compreendido a importância dessa atitude construtora durante a pandemia de Covid-19. Por meses, sofri com uma extensão de tomada colocada no lugar errado. O quarto possuía poucas tomadas, então pedi que puxasse uma extensão de trás da cama para perto da janela. Nessa mesma janela há uma faixa colorida, verde, que começa do chão, vai até a base inferior da janela e retorna para a parte superior até o teto. Uma faixa estreita que quebra o branco usado no restante das paredes do quarto.

O pedreiro fixou a caixa de tomada da extensão dentro da área verde, na estreita faixa colorida. Nem antes, nem depois da faixa, e nem mesmo no meio. Foi a primeira coisa que arranquei da casa com vontade. Puxei as canaletas, tirei tudo e refiz o trabalho. Emassei, novamente, as partes danificadas da parede, que estavam soltando, trabalho malfeito do mesmo pedreiro, e refiz a extensão.

Assim que consertei o meu quarto, voltei a ver a janela. A faixa ficava justamente na sua base da janela, onde eu a abria para que o cachorro se apoiasse para observarmos lá fora. Sem a barreira do problema, a janela voltou a existir. Hoje, a mudança da extensão elétrica completa três anos e meio e volto a pensar no poder de construir.

A faixa começava do chão até a base inferior da janela, e, depois, voltava na parte superior, estendendo-se até o teto. A janela cortava a faixa, você deve ter imaginado. Mas, eu penso diferente. A faixa levava o verde para fora de casa.

É outra faixa, que sublinha o pequeno arbusto em um jarro, na garagem do meu prédio, ela é que marca, de uma forma diferente, o verde do prédio vizinho. A fachada desse prédio tem pastilhas grandes, de um verde escuro, verde de mata quando chove; prédio que tem desenhado um grande círculo creme, que a faixa me diz que é o meu sol que não dorme. Às vezes, eu me esqueço; às vezes, eu deixo de perceber, mas a faixa está ali para me lembrar das cores e da ausência da tomada, para me lembrar de que é preciso mudanças e deslocamentos. É preciso construir.

A pandemia de Covid-19 me trouxe o poder construtivo de minha mãe como uma resposta à crise permanente, ali também evidenciada. Desde que o neoliberalismo se impôs como a versão dominante do capitalismo, sujeito cada vez mais à lógica do setor financeiro, o mundo passou a viver em permanente estado de crise (Souza Santos, 2020, p. 5). A pandemia não foi a responsável direta pelo estado de crise, mas ela se tornou um fator decisivo de evidenciação.¹

A noção de crise deveria ser a de um estado excepcional e passageiro, que leva para uma condição melhor, após a sua superação. Contudo, a crise permanente transforma-se na causa que explica tudo, que justifica, por exemplo, como afirma Boaventura de Souza Santos, o desemprego pelos cortes de gastos e toda investida contra as políticas sociais.

Souza Santos soma, ao capitalismo, outros dois modos de dominação, o colonialismo e o patriarcado. Juntos, essa tríade, ou, como ele diz, esses três unicórnios, se fortalecem na característica de onnipresença social. Enraizados e invisibilizados, até mesmo naturalizados, eles corroboram para a permanência do estado de crise. Ao dizer que “O objectivo da crise permanente é não ser resolvida. Mas qual é o objectivo deste objectivo? Basicamente, são dois: legitimar a escandalosa concentração de riqueza e boicotar medidas eficazes para impedir a iminente catástrofe ecológica.” (Souza Santos 2020, p. 6), o professor relaciona a crise de coronavírus, grave e aguda, de significativa letalidade, à crise ecológica, também grave, mas de projeção lenta, que passa despercebida mesmo com uma letalidade exponencialmente maior. Essa crise permanente nos traz a um momento de crise humanitária global. Muitos dos problemas sublinhados de forma global, hoje, já eram pontuados na ameaça aos povos indígenas. A crise permanente é resultado da exploração descontrolada dos recursos naturais e da opressão dos povos indígenas. É uma crise perpetuada pelo sistema econômico e político dominante, que prioriza o lucro e o crescimento econômico acima de tudo, mesmo quando isso ameaça a sobrevivência dos povos indígenas e a própria sustentabilidade do planeta.

Para Ailton Krenak (Oliveira, 2020, n.p.) “O que a pandemia tem feito é um ensaio sobre a morte. É um programa do necrocapitalismo. A desigualdade deixa fora da proteção social 70% da população do planeta. E, no futuro, não precisará dela sequer como força de trabalho.” Esse ponto, citado em entrevista pelo líder indígena, é peça chave no livro de Souza Santos (2020), assim como para outros trabalhos que analisaram a pandemia em seu caráter discriminatório de grupos sociais.

Em “Ideias para adiar o fim do mundo”, Ailton Krenak (2019) lança a potencialidade da ação de contar histórias:

1 Depois de evidenciada, seria possível voltar a esconder? Essa é uma questão um tanto complexa, mas que precisa estar sempre como um alerta de base para nossas produções.

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (Krenak, 2019, pp. 13-14)

Contar uma história é se permitir ter fruição de vida. Isso é adiar o fim do mundo. Em meio ao escancaramento da crise permanente, é preciso não apenas que a hierarquia de valores seja reavaliada, mas que seja revolucionada. E para que uma revolução aconteça, há diferentes caminhos a se seguir. Um deles é a necessidade de pertencimento ao mundo através dos sentidos de construir e habitar.² É nesse sentido que este texto se constrói, como uma experiência de habitar e construir um pertencimento como resposta à crise permanente.³

O tempo, a memória e o pertencimento

Mas, o que significa “pertencer ao mundo”?

Para Daniel Munduruku (2021, n.p.), o pertencimento é o resultado do reconciliamento do sujeito com o seu passado, o qual deve acontecer através da leitura crítica.

E só o passado que nos projeta para a frente. Não há nenhuma possibilidade de um futuro nos chamando. Porque futuro, ele é só uma ficção, ele não existe. Mas a experiência vivida, a história vivida, a memória construída, ela é fato. E a memória que se construiu no brasileiro de maneira geral é de não ter memória (Munduruku, 2021, n.p.)

Quando há memória, ela é adocicada por uma herança romântica. “Ah, naquele

² Há muitos outros caminhos de resposta. Outro, que sublinho, é o esperar, nos termos da teoria freiriana e de todo seu legado. Paulo Freire (1992) usou o verbo “esperançar” para se referir ao ato de cultivar e compartilhar esperança como força motora de mudança positiva na sociedade. Para Freire, a construção de uma sociedade mais justa e democrática passava pelo esperançar como uma forma de resistência à opressão e às desigualdades sociais. Através da educação, a esperança é luta.

³ Como construção constante e a busca por desdobramento e meios de acessibilidade, partes deste artigo foram discutidos no processo de criação da tese de doutorado “Habitar, mediar, construir: o encantamento do mundo pelo livro ilustrado” (Pedroni, 2023).

tempo que era bom...” – essa é uma daquelas expressões corriqueiras, ditas com um suspiro que quer ser inocente, mas que carrega uma grande complexidade histórica. A memória, nesse caso, é o desejo romântico de retorno para uma época que se supõe mais simples. Quando falamos dessa maneira, esse parece ser um sentimento simples e inofensivo. O desejo de retorno, o revivalismo, o saudosismo e o passadismo surgidos com a nossa modernidade, no século XIX, possuem características muito próprias. Os habitantes dos novos centros urbanos começaram a dizer que a vida no campo era mais tranquila, muitos deles sem jamais ter experimentado a rotina de trabalho exaustivo da roça.

Artistas românticos repudiaram as categorizações frias do racionalismo iluminista e professavam um retorno para um gótico idealizado. Essas posturas, apesar das idealizações, não deixavam de conter uma vontade de produzir um mundo novo. Um século depois, e em outra direção, para apontar para um ideal de futuro, os modernismos inventaram raízes mais sólidas que a terra onde brotavam. Voltar-se para o passado ou para o futuro são tentativas de transformar o presente em um ideal. É o ideal que move a mudança, seja ela realizável ou não.

Mas, cada vez que a realidade se nega a seguir os nossos sonhos de juventude, nós nos recusamos a encarar a atualidade e reclamamos, “No meu tempo é que era bom”, ou lamentamos, “Que tempo bom, que não volta nunca mais!”.⁴ A romantização do passado afeta diretamente a forma como negligenciamos o presente e, por consequência, o futuro. Negligenciado, o futuro se torna ainda mais incerto. Em um tempo da circularidade, tudo é presente. Passado e presente se retroalimentam e o futuro não é marco a ser alcançado. Nesse sentido, não ter memória, não ter um passado-presente é tornar-se ausente. Ser ausente é o caminho contrário do pertencimento.

É parte do projeto neoliberal tornar o sujeito ausente. A mercantilização da vida subtrai a memória e a história, pois um produto só pode ser vendido no presente. Nessa visão de mundo, a única existência válida é a existência como produto. A memória aparece apenas como exploração afetiva de mercado, sintetizada em imagens e peças vintage. A conexão do sujeito com a vida é tão falsa quanto uma cueca Calvin Kleir⁵, e tão carnal quanto o sustento daquele que a vende na rua para alimentar os filhos. Nessa falsa conexão comercial, o passado é romantizado, o presente é vendido e o futuro se torna uma propaganda na qual não acreditamos mais, ou estamos cansados e frustrados demais para pensar tão longe, em algo que sequer é possível.

4 Para um aprofundamento sobre os males da idealização do passado, confira o segundo episódio da terceira temporada do podcast Não Pod Tocár, de título “Que Tempo Bom?”. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2020/03/22/npts03e02/>>. Acesso em: 16 de nov. de 2023.

5 Não, você não leu errado, apesar de, hoje, as falsificações não possuem necessariamente erros intencionais de grafia.

Daniel Munduruku (2021, n.p.) faz um comparativo entre os processos históricos dos seres indígena e não-indígena, em relação à natureza e à ideia de paraíso cristão. Segundo ele, o ser não-indígena foi desligado da natureza quando se desligou do paraíso, na tradição cristã. Somamos a esse desligamento os processos racionalistas, que aumentaram a lacuna entre o ser e a natureza. Para Ailton Krenak (2020, p. 11): “Estamos a tal ponto dopados por essa realidade nefasta de consumo e entretenimento que nos desconectamos do organismo vivo da Terra.” Daniel Munduruku (2021, n.p.), por sua vez, afirma que “O povo indígena não se desligou, não precisa ser religado ao paraíso.” O ser não-indígena precisa ser religado ao mundo que foi negado e silenciado.

A reconciliação da pessoa com o seu passado envolve, também, a sua reconexão com a natureza e com a materialidade, perdida em um longo processo de racionalização da experiência. O sujeito ignorou sua pertença ao mundo e apostou em sua capacidade de dominá-lo. Em caminho contrário, há diferentes esforços de reconexão e pertencimento, alguns desses envolvem a criação poética, que provoca e problematiza a relação do sujeito com o mundo. É nesse caminho de discussão que estamos, no caminho da criação.

Para adiar o fim é preciso construir

“Quando eu for embora, vou sentir saudades do mar”. Foi dessa sensação futura que criei certa obsessão pelo registro e pela construção de memórias. Não sei ao certo como se formou esse imaginário, mas, pensava que todo migrante que deixa a costa perde a sua referência de lugar. Eu me mudaria de Vitória, Espírito Santo, para São Paulo, capital, e não mais saberia de onde o vento sopra nem sentiria na pele o cheiro salgado de domingo.

Pelo imaginário da perda, criei uma memória de saudades em tempos de espera. Ainda não havia deixado o mar e me mudado para São Paulo. Ainda assim, todos os dias, eu inventava uma lembrança a partir da observação das ondas e do encontro céu-água. Eu as criava para que, quando estivesse longe, pudesse me lembrar das sensações-imagens. Criei memórias, insistentemente, porque as que eu tinha já eram distantes. A falta que me fariam seria a mesma de qualquer coisa que ficou na infância.

E então eu o fotografei (Figura 1). Vigiei o mar semana após semana, até o dia anterior à minha mudança. Agora, num momento quase presente, iço aquelas lembranças por um fio poroso, atravessado por novas experiências.⁶

Em 2012, registrava o presente para um futuro imaginado em saudade. Em

6 Este trecho já foi desdobrado de diversas formas no site notamanuscrita.com, onde foi construído, inicialmente, como postagem de processo de criação/vivência. Depois, incorporou-se no livro *caixas papéis janelas: memórias alheias*. São Paulo: Itaú Social, 2022. Disponível em: <<https://baladaliteraria.com.br/loja/caixas-papeis-janelas/>> Acesso em: 16 de nov. de 2023.



Figura 1. Fabiana Pedroni, Quando eu for embora, 2012. Fotografia de paisagem marítima de nascer do sol. Toda a imagem é composta em diferentes tons de alaranjado, exceto por uma faixa preta que se estende por toda a base da paisagem. Na linha do horizonte, ao longe, a silhueta de sombra de navios. Acima da linha, as nuvens criam movimento na imagem, com um pequeno foco de luz dourado ao centro. Abaixo da linha, o mar reflete a porção laranja do céu, criando uma paisagem harmônica.

2013, já sem mar, acompanhei as folhas caírem. Em 2013, o futuro era outro. Eu, menina roqueira, fui parar naquela metrópole. Em uma casa de fundos, a paisagem de minha janela era um muro branco. Poucas chuvas depois, as nuances de sujidade deram outra constelação. Aos pés do muro, um corredor estreito acolhia as folhas de árvores que eu não conseguia alcançar.

No começo, eu as varria com frequência. Passados os ponteiros, eu as deixei acumular. Gostava de ouvir as folhas caírem umas sobre as outras. Gostava de ouvir o barulho de rastro das folhas sob as patas de um gato que nunca vi. E me encantava pelo acúmulo que me impregnava de memórias. Eram as folhas do pé de ameixa que deixei lá na casa da roça, no interior do Espírito Santo. Eram as folhas que chamam de nêspere, acolhedoras do piso favorito de minha mãe, que guardamos após a reforma do banheiro.

Quando me deparo com imagens do passado, nem sempre compreendo como elas apontavam para o futuro, para um desejo de tempo.⁷ Às vezes, me incomodo

7 Segundo Robert Sokolowski¹ (2004), a relação entre a memória e a recordação está na percepção antiga de algo. O que guardamos como memória são as próprias percepções antigas, evocadas quando recordamos, e não as imagens das coisas que percebemos. Lembramos dos objetos como foram dados naquele momento, mas, com ruídos dos mais diversos. E, às vezes, o que me interessa é o ruído.



Figura 2. Fabiana Pedroni, Folhas Secas, 2013. Fotografia de um corredor cercado por duas paredes brancas, uma grosseiramente texturizada à esquerda e outra lisa e rebocada à direita. Ao centro, o corredor de piso frio em cor terracota é coberto por várias folhas de nêspera secas, algumas sementes, concentradas em maior grau próxima à parede áspera, da esquerda.

com a poeira que insiste em se acumular sobre os móveis, com o sal que gruda nas janelas do litoral, com aquilo que nos faz caminhar em círculos repetitivos; ou, ao menos, que me dão essa impressão. Quão distante a limpeza de um móvel está da observação de uma florada de primavera?

Parece uma aproximação absurda. Talvez seja. Mas, a movimentação dos corpos, o pensamento e o prazer de alteração do espaço podem retirar essa sensação de ciclo. Toda semana, limparei este chão, mas toda semana, será um chão diferente. As folhas que caíram não serão mais as mesmas. Os pensamentos que dominam o esforço físico não serão mais os mesmos. Sentir prazer no cotidiano é um desafio. Não se sentir sufocada pelo cotidiano é um desafio ainda maior.

O tempo nos lava. O tempo nos leva.

Se não nos agarrarmos a cada florada, ele nos sopra.

Sopra para longe. Nos acumula entre as folhas.

Onde caem as suas folhas?⁸ (Figuras 2 e 3)

As folhas continuam a crescer e cair. Pequenos detalhes do mundo são pinçados

8 Folhas, Fabiana Pedroni, 2021. Animação de fotografias de 2013, com texto poético "O tempo que nos lava". Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2021/06/08/cronica-o-tempo-que-nos-lava/>. Acesso em: 16 de nov. de 2023.

Nos dias em que não se dorme

Nos dias de agonia,

a duração do segundo grita alto

Eu me irrita com o tempo

O tempo se irrita comigo

O acúmulo me desgasta

O acúmulo me impregna

Tira meu sono

Eu insisto

Eu lavo

Mas é o tempo que me banha

Sou frágil, o tempo é cruel

Confio, o tempo é infinito

Eu me irrita com o tempo

E ele só quer brincar

Num arranjo de ponteiros

E volta...

Nos dias em que não se dorme

Nos dias de agonia,

a duração do segundo grita alto

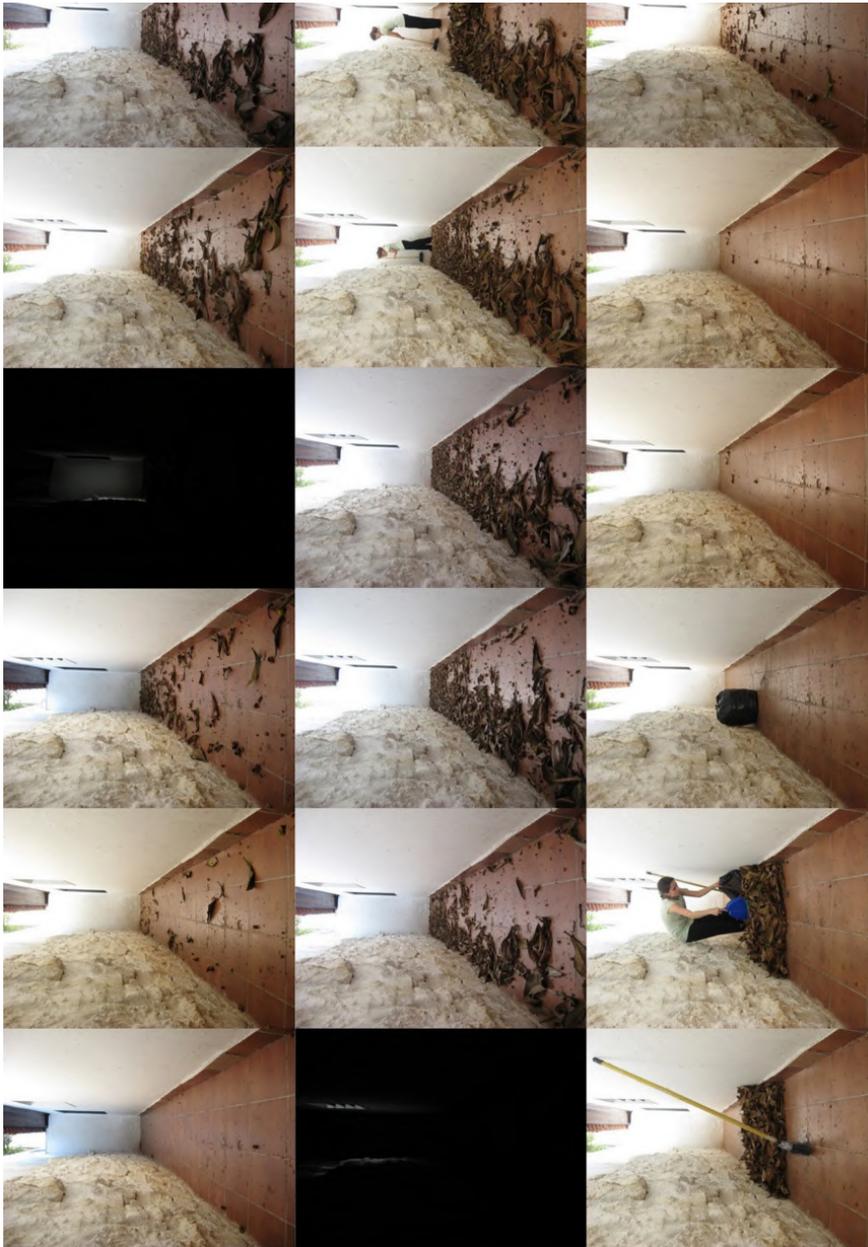


Figura 3. Fabiana Pedroni, O tempo que nos lava, 2021. Composição com 18 capturas de tela de vídeo que mostra a sequência de queda de folhas em um corredor de piso terracota cercado de duas paredes brancas. A sequência de imagens mostra a passagem de tempo pelo acúmulo de folhas em diferentes graus, desde um piso limpo à um piso coberto de folhas. Também mostra a artista varrendo e colhendo as folhas com uma pá azul. O tempo também é percebido pela mudança de luz no ambiente, há capturas de tela em que o corredor se encontra escuro, quase sem iluminação.

como lembranças dos inventários da memória, para conturbar as linhas retas da certeza. Talvez eu queira um vidro para observar a sujidade. Talvez eu queira uma marca de tempo que não seja medida pelo relógio.⁹

Desdobrar a noção de tempo, originada de estudos acadêmicos, em produção poética, é uma forma de construir pertencimentos. Foi um modo de habitar aquela casa que me era estranha, de tornar presente os acúmulos de maresia através da queda das folhas. Desdobramos para a criação de diferentes caminhos que passam por um mesmo ponto, nesse caso, o ponto interseccional do tempo e da memória. Como uma folha que foi insistentemente dobrada, podemos desdobrá-la para compreender melhor o processo da própria dobra. Dobro e desdobro as folhas em pertencimento.

O desdobramento é um tipo de insistência baseada na experiência para a criação de sentidos. Eu habito o mundo na medida em que insisto em criar pertencimento.

Sob as incontáveis veladuras e colagens do cenário urbano, um foco de luz incide sobre a coisa e através deste pormenor, é proposta uma construção. Trata-se de um desdobramento. Um fazer algo por aquilo que já está feito, dando-lhe novo status e sentido. Tenta-se duplicar o modo de aparição de um objeto para reestruturá-lo de um jeito demonstrável daquele ambiente íntimo que antes não o seria. (Pedroni, 2014, p. 146).

O desdobramento como uma construção poética, como um fazer, é culminância, ao mesmo tempo em que é caminho, pois construímos de diferentes formas. A fala da memória é uma construção; a atitude diária sobre o corpo é uma construção; a relação com o mundo é uma construção. Trata-se de uma ação de construir e desdobrar para habitar e pertencer. Para uma casa ser habitada, a vida tem que acontecer nela. “Parece que só é possível habitar o que se constrói”, diz Heidegger, no texto “Construir, habitar, pensar” (“Bauen, Wohnen, Denken”, 1954, p. 1).

Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a auto-estrada, a represa, o mercado são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito de nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação. Na auto-estrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem

9 Folhas Secas é desdobramento acadêmico (processo seletivo do mestrado em História Social – USP) e de mudança de cidade. Desdobramentos não se isolam como produto, mas continuam a criar ramificações criativas. É de Folhas Secas que a mostra “Chronologia Kairológica” (Pedroni, 2013) se desdobrou, uma forma de se vivenciar o tempo kairológico.

um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência. (Heidegger, 1954, p. 1).

A construção serve para habitar, mas não é uma relação causal, como meio-fim. Habitar e construir demandam relações essenciais, e Heidegger as discute através da linguagem, das aproximações e transformações linguísticas. “*buan*”, no alto-alemão, era palavra usada para dizer “construir”, que significa habitar, morar. É a partir dela que o filósofo aproxima outras palavras e traça um estudo de “*bauen*” (construir) para perceber que:

1. *Bauen*, construir é propriamente habitar;
2. *Wohnen*, habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra;
3. No sentido de habitar, construir desdobra-se em duas acepções: construir, entendido como cultivo e o crescimento e construir no sentido de edificar construções. (Heidegger, 1954, p. 3)

Habitar não é possuir residência, mas é estar no mundo, é a própria condição de se encontrar no mundo. Parte importante desse pertencimento é a memória, a percepção de importância das histórias e sentidos de existência. De um corpo que habita, que cria pertencimento. Ali, onde você passou a habitar, é onde também acontecerá a construção, pois “Construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação. Construir já é em si mesmo habitar.” (Heidegger, 1954, p. 1). Há dois pontos a se sublinhar na conferência de Heidegger para essa discussão dos sentidos de habitar e pertencer:

a) Habitar é pertencer ao mundo

Heidegger divide o modo originário de habitar, a unidade originária, em quatro faces, a quadratura: terra e céu, os divinos e os mortais. (1954, p. 3); é a morada junto às coisas, em que os mortais deixam o mundo ser, quer dizer, viver com. “Os mortais habitam à medida que salvam a terra, tomando-se a palavra salvar em seu antigo sentido, ainda usado por Lessing. Salvar não diz apenas erradicar um perigo. Significa, na verdade: deixar alguma coisa livre em seu próprio vigor.” (1954, p. 04). Deixar em seu próprio vigor significa cultivar, preservar, nas coisas, a quadratura; significa continuar a pertencer ao mundo. A quadratura é um dos muitos modos de se pensar o pertencimento. Mas para que o pertencimento aconteça, é preciso aprender a habitar, como nos afirma Heidegger (1954) em nosso segundo ponto a sublinhar.

b) É preciso aprender a habitar

Heidegger diz que ter uma habitação é abrigo e ter abrigo é importante, mas questiona se isso é suficiente para habitar. Ao final da conferência, ele retoma a questão da crise habitacional e mostra que esse é um ponto importante a se trabalhar. A resposta para a crise habitacional não é, segundo Heidegger (1954, p. 10), a construção de moradias:

Por mais difícil e angustiante, por mais avassaladora e ameaçadora que seja a falta de habitação, a *crise propriamente dita do habitar* não se encontra, primordialmente, na falta de habitações. A crise propriamente dita de habitação é, além disso, mais antiga do que as guerras mundiais e as destruições, mais antiga também do que o crescimento populacional na terra e a situação do trabalhador industrial. A crise propriamente dita do habitar consiste em que os mortais precisam sempre de novo buscar a essência do habitar, consiste em que os mortais *devem primeiro aprender a habitar*.

A resposta para a crise estaria na construção feita a partir do habitar e em direção ao habitar. Essas duas noções atravessam este texto, na medida em que se cria pertencimento e se traça caminhos para o habitar através da noção de construção e desdobramento. Em diálogo com “Construir, habitar, pensar” (Heidegger, 1954), coloco o construir e desdobrar. Ao compreender que construir é habitar, a construção permanece habitada enquanto ela continua a se desdobrar. Ou seja, é a construção que permanece em acontecimento, como uma forma de resistência à crise permanente.

Considerações finais

Se o neoliberalismo potencializa, quando não fabrica, a crise permanente, criamos nossa própria resposta de pertencimento através do desdobramento poético. Criamos imagens da ação de nossa existência. Em um mundo da produtividade, quem não produz é deixado à margem. Mas, a vida não é útil, nos diz Krenak (2020, p. 23), citando Foucault. É justamente para aqueles que forçam a margem do mundo que precisamos nos voltar, para aqueles que produzem não produtos de capitais, mas que criam e constroem.

Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. Se encararmos as coisas dessa forma, isso que estamos vivendo hoje não será apenas uma crise, mas uma esperança fantástica, promissora (Krenak, 2020, p. 23).

Em caminho contrário a uma humanidade ausente, criamos imagens, nos tornamos presentes no mundo que queremos e devemos habitar para existir. Por mais desacreditados e perto do fim que possamos estar, sempre há uma história e uma imagem para adia-lo.

Referências

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Disponível em: <https://filosofiaepatrimonio.files.wordpress.com/2017/03/martin-heidegger-construir-habitar-pensar.pdf>. Acesso em: 16 Nov. 2023.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- _____. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019
- MUNDURUKU, Daniel. Retrovisor para o futuro. In: *Jenipapos: literatura de autoria indígena*. Curso de formação, Polo Itaú Social. 2021. Disponível em: <https://polo.org.br/multiletramentos/formacao/217/jenipapos-literatura-de-autoria-indigena>. Acesso em: 12 Nov. 2023.
- NÃO POD TOCAR S03E02: *Que Tempo Bom? #OPodcastÉDelas*. [Locução de]: Rodrigo Hipólito; Alana de Oliveira; Fabiana Pedroni; Dennis Almeida [S.l.]: Não Pod Tocar, 22 mar. 2020. Podcast. Disponível em: <https://wp.me/p27PBE-Pn>. Acesso em: 16 Nov. 2023
- OLIVEIRA, Thais Reis. Ailton Krenak: próxima missão do capitalismo é se livrar de metade da população do planeta. *Carta Capital*, São Paulo, 31 dez. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ailton-krenak-proxima-missao-do-capitalismo-e-se-livrar-de-metade-da-populacao-do-planeta/>. Acesso em: 12 Nov. 2023.
- PEDRONI, Fabiana. *Chronologia Kairológica*. 2013. Instalação. Galeria Homero Massena, Vitória / ES. Disponível em: <https://chronologiakairologica.wordpress.com/>. Acesso em: 12 Nov. 2023
- _____. Homenagem ao mundo: sobre a função primeira da ornamentação. *Revista do Colóquio*, V. 3, 2014, pp. 137-150. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7712>. Acesso em: 12 Nov. 2023.
- _____. *Folhas*. 2021. Animação de fotografias de 2013, com texto poético “O tempo que nos lava”. Disponível em: <https://notamanuscrita.com/2021/06/08/cronica-o-tempo-que-nos-lava/>. Acesso em: 12 nov. 2023
- _____. *caixas papéis janelas: memórias alheias*. São Paulo: Itaú Social, 2022. Disponível em: <https://baladaliteraria.com.br/loja/caixas-papeis-janelas/> Acesso em: 12 Nov. 2023
- _____. *Habitar, mediar, construir: o encantamento do mundo pelo livro ilustrado*. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/43fcd9e8-1259-4644-901c-f41934eb4a3b> Acesso em: 16 Nov. 2023.
- SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004
- SOUZA SANTOS, Boaventura de. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra: Almedina, 2020. Disponível em: https://www.abennacional.org.br/site/wp-content/uploads/2020/04/Livro_Boaventura.pdf. Acesso em: 12 Nov. 2023.

Fabiana Pedroni

Doutora em Artes na 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). Facilitadora na modalidade bolsista da Universidade Virtual do Estado de São Paulo (Univesp). Desenvolve pesquisa na área de Arte Educação, sobre livros ilustrados infantis e na área de História das Imagens. Participa do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Imagem, História e Memória, Mediação, Arte e Educação (GPIHMAE - UNESP) e do Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos em Artes (LabArtes - UFES). Desenvolve pesquisa e produção na área de arte contemporânea; Redatora do site notamanuscrita.com; Artista, crítica e literária atuante pelos grupos Coletivo Monográfico e NOTAmanuscrita, com os quais tem produzido textos, vídeos, ações performáticas e instalações desde 2012. Podcaster no podcast Não Pod Tocar. Recebeu os prêmios Bolsa Ateliê, da Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo com o projeto de instalações “Ínfimos Corriqueiros - Pormenores Possessivos” (2012-2013) e Prêmio de Iniciação Científica como Melhor Trabalho na Área de Humanidades (Ciências Humanas, Sociais Aplicadas, Linguística, Letras e Artes) (UFES- 2010).

<http://lattes.cnpq.br/4608508847849874>

<https://orcid.org/0000-0003-2272-431X>

E-mail: nuvemtrincada@gmail.com

Fantástico, surreal e monstruoso em Zdzislaw Beksinski

Fantastic, surreal and monstrous in Zdzislaw Beksinski

Rodrigo Hipólito (LabArtes-UFES)

Resumo: Este texto trabalha com as possibilidades interpretativas, desenvolvimento no processo poético e motivações para a grande circulação das obras do artista polonês Zdzislaw Beksinski no cenário pós-internet. Especificamente, tratamos de obras do seu chamado “período fantástico”. Atrvés da descrição detalhada de algumas de suas pinturas e da comparação com análises já realizadas sobre seus trabalhos, apontamos características de sua figuração presentes em seus esboços e desenhos, o uso de elementos do imaginário da Guerra Fria e possíveis referências dentro do cenário polonês e do surrealismo.

Palavras-chave: Zdzislaw Beksinski; realismo fantástico; surrealismo polonês; pós-apocalipse.

Abstract: *This text works with the interpretative possibilities, development in the poetic process and motivations for the wide circulation of the works of the Polish artist Zdzislaw Beksinski in the post-internet scenario. Specifically, we deal with works from his so-called “fantastic period”. Through the detailed description of some of his paintings and the comparison with analyzes already carried out on his works, we point out characteristics of his figuration present in his sketches and drawings, the use of elements from the Cold War imaginary and possible references within the Polish and Surrealism.*

Keywords: Zdzislaw Beksinski; fantastic realism; Polish surrealism; post-apocalypse.

Podemos dizer que os pesadelos são só mais uma categoria de sonhos. Ainda assim, não deixam de ser sonhos.¹ Se fossemos mais rígidos, poderíamos considerar como pesadelos apenas aqueles sonhos que nos fazem acordar com um grito no meio da noite. Em outra perspectiva, poderíamos restringir os pesadelos aos sonhos com perseguições e brigas, como se sonhássemos que estamos em um filme de ação. Há, também, a possibilidade de incluirmos experiências irritantes, constrangedoras ou engraçadas. Uma discussão que nos dá nos nervos, uma cena revoltante, o retorno para os tempos de escola, para a casa da família, para a dependência infantil, o julgamento da nudez pública. De fato, o conteúdo dos pesadelos pode variar tanto, que não compensa defini-los por suas formas. Pesadelos são sonhos de horror, mas sem necessidade de raízes nas convenções do gênero no cinema e na literatura.²

Junto a isso, não devemos nos esquecer de que os nossos sonhos mais assustadores, repulsivos, enervantes e perturbadores dependem dos nossos repertório estético e condição emocional. Mas, há elementos que são mais comuns em pesadelos. Se procurássemos construir um catálogo, é provável que encontrássemos padrões temáticos e formas recorrentes. A razão para isso é que dividimos as mesmas, ou muito próximas, experiências culturais. Isso significa, por outro lado, que esse catálogo revelaria padrões distintos, na medida em que procurássemos em diversas tradições culturais. Mas, a despeito das diferenças entre tradições e povos, é inegável que vivemos em um mundo de aproximações geográficas, massificação da comunicações e homogeneização da indústria cultural.³ Se produzimos artefatos e obras de arte a milhares de anos, isso significa que sempre estivemos dispostos, pelas mãos de artistas ou artesãos, a pesquisar por formas para representar coisas difíceis de explicar. Mesmo quando acreditamos não fazer parte do meio da arte, essa longa tradição de representações chega até nós, entra em nossa cabeça e constrói cidades inteiras em nossa mente. Nosso arcabouço cultural está repleto de imagens

1 Parte do conteúdo presente nesse artigo apareceu, de modo simplificado, como podcast, disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2022/10/16/hpt-s05e12-fantastico-surreal-e-monstruoso-em-zdzislaw-beksinski/>>

2 Literatura e cinema são os dois principais meios lembrados quando falamos de horror ou terror. É certo que, além da popularização de um imaginário de horror por parte do cinema comercial, a relação de mútua influência com a literatura enriqueceu o conjunto de elementos e convenções que nos permitem falar sobre obras que geram emoções negativas (Carroll, 1999, p. 13). Dentre esses elementos, consideraremos em alta conta a necessidade de manter bases ficcionais em uma realidade concreta crível para que o espectador/leitor possa reconhecer e ser afetado pelo fantástico, o absurdo e o estranho. Isso, aliás deve ser válido não apenas para a ficção de horror, mas para o efeito de literalidade de modo mais amplo (Schøllhammer, 2012, p. 142).

3 Como aponta Deise Mancebo (2002), para além da base frankfurtiana de crítica à indústria cultural, os processos de globalização também possibilitam a disseminação de diversidade, no entanto, esse variedade presente na comunicação global de fins do século XX e inícios do XXI, não deve ignorar que a cultura e a economia se fundem na produção de imagens para o consumo.

que compartilham a mesma teia coletiva de referências, o que chamaríamos de imaginária. Conversamos com pessoas, assistimos à televisão, a filmes, a aulas; ouvimos música, desenvolvemos gostos para músicas, para roupas, para comida; passamos a identificar o que nos agrada e nos desagradar por padrões estéticos, queiramos ou não. Isso é parte da comunicação necessária para sustentação das relações sociais e da necessidade de expressão na vida em comunidade. A nossa percepção da realidade é fortemente influenciada pelos padrões estéticos que nos atraem, irritam, amedrontam, encantam, etc. Tais padrões não surgiram com um estalar de dedos e tampouco podem desaparecer dessa maneira. Eles foram construídos através dos séculos. Embora haja diferenças culturais explícitas entre os povos, principalmente quando realizamos grandes saltos geográficos, a lógica permanece a mesma. As heranças estéticas acumulam-se como uma montanha de fantasmas. Às vezes, alguns se destacam, depois outros. Esse reviver de fantasmas é algo que dita o ritmo das histórias da arte.⁴ Certamente, é razoável a possibilidade de traçar genealogias entre obras de arte e perceber o caminho que esse ou aquele tipo de representação trilhou nessas décadas e séculos. Mas, não devemos fazer isso na tentativa de encontrar um “original”, uma representação primeira, a fonte arquetípica. Esse tipo de empreendimento apenas nos levaria para o caminho infantil de acreditar na pureza e na verdade únicas.

Quando nos desviamos desse risco, é interessante conhecer as influências, ou os fantasmas, revividos nos padrões estéticos que formam o nosso vocabulário. O presente é mais interessante quando conversa com o passado, de modo leve ou com tensão. Essa, aliás, é uma das características de artistas que desenvolvem estilos marcantes. Não se trata de criar um estilo único, mas de saber conversar com fantasmas. Artistas que conversam com fantasmas representam coisas sem nome e abrem portas da interpretação. É o caso de Zdzisław Beksiński. Embora não seja um nome muito estudado no cenário brasileiro, é certo que seu as imagens de seus trabalhos se integraram à cultura pós-internet e são amplamente conhecidas. É comum encontrar imagens de suas pinturas e desenhos acompanhadas apenas do nome do artista e utilizadas para ilustrar conteúdos ligados a temáticas do horror/terror. Nesse sentido, não seria exagero dizer que as obras de Zdzisław Beksiński, hoje, habitam o universo da “cultura pop”.

Zdzisław Beksiński nasceu em 24 de fevereiro de 1929, em Sanok, na Segunda

4 Ao pensarmos esse movimento de permanências e retornos de imagens na história da arte e na história cultural, de modo amplo, devemos sublinhar que não se trata da volta de formas mortas, mas da própria sobrevivência das construções imaginárias. Cultura e vida estão imbricadas em jogos de funções, de formas e de forças (Didi-Huberman, 2013, p. 85), de modo a manter a geração de sentido para as ações humanas, aparência para os significados de tais ações e relações entre significados e aparências (Hipólito; Pedroni, 2017, p. 245).

República Polonesa. Ele estudou arquitetura na Politécnica de Cracóvia e se formou em 1952. Mas, não se adaptou ao trabalho de arquiteto. No lugar de se preocupar em finalizar as edificações, em seus primeiros anos depois de formado, Beksiński usava os materiais de construção para fazer esculturas. Por suas experiências escultóricas primárias, o caminho como artista parecia inevitável. Já no final dos anos 1950, ele se entendia como artista plástico, realizava pinturas, esculturas e fotografias (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 881). É por volta de 1964, quando ele realiza a sua primeira exposição individual bem-sucedida, que começa a transformar sua produção e direcioná-la para o estilo com o qual se tornará conhecido. O seu chamado “período fantástico” dura até metade dos anos 1980. São as suas pinturas desse período que, comumente, encontram-se reproduzidas em sites de estética sombria ou em listas de “obras mais perturbadoras”.⁵ Não apenas pelo resgate, ocorrido na era pós-internet, mas pela continuidade da pesquisa visual, não seria exagero dizer que o “período fantástico” é a fase mais interessante de sua obra.

Depois dos anos 1980, a vida do Beksiński passou por uma série de complicações e tragédias que pouca relação tiveram com o modo como ele pensava os seus trabalhos. Em 1998, sua esposa faleceu. Um ano depois, na véspera de Natal, seu filho, o radialista e jornalista Tomasz Beksiński, cometeu suicídio por overdose. Em fevereiro de 2005, Beksiński foi encontrado morto. Ele foi esfaqueado 17 vezes pelo filho adolescente do zelador do prédio, para quem tinha negado dinheiro emprestado (The Associated Press, 2005; Filipowicz, 2007). O fim trágico do artista recobriu sua obra de mais camadas sombrias e isso também tem relação com o sucesso dessas imagens na era pós-internet. Mas, antes disso, elas já eram bem conhecidas na Europa. Beksiński foi um dos principais pintores poloneses da segunda metade do século XX. Apesar de suas pinturas ecoarem temáticas soturnas, sua obra nunca foi obscura. Além de ser reconhecido no meio artístico, algumas dessas imagens eram escolhidas como capas de discos de bandas de metal e inspiraram produções audiovisuais de cineastas populares, como é o caso de Guillermo del Toro, além do trabalho de Hans Rudolf Giger para o *design* de produção de “Alien: o oitavo passageiro” (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 880). Mas, afinal, que tipos de pinturas são essas que, até hoje, causam tanta comoção?

Essa (Figura 1) é uma pintura de meados de 1970. Ela não tem título, assim como a maioria das telas de Beksiński. Apesar da figuração e composições que nos remetem a certas pinturas surrealistas, nesse caso, o artista não considerava que suas obras apresentasse um significado específico, de modo que pudessem ser lidas como conjuntos de signos com referentes a serem

5 O estilo que Beksiński desenvolve em sua fase figurativa é também conhecido como “realismo fantástico” e, dado o contexto no qual ele começa a se firmar como artista, a passagem da abstração para a figuração representa uma mudança com relação ao cenário polonês de modo mais amplo, dado que a abstração marcava uma postura constestatória com relação ao realismo soviético dominante (Cattaino, 2011, p. 81-82).



Figura 1. Sem título. Zdzisław Beksiński, Painting, 1976, óleo sobre tela, 87 x 83 cm.
Fonte: Koptseva; Reznikova, 2015, p. 888.

desvendados pelo público.⁶ O modo mais simples de nos aproximarmos dessas imagens, antes de considerarmos o encontro com um significado pontual, deve ser a atenção com a descrição dos elementos que nos são dados.

No centro da tela há a cabeça de uma antropomórfica. Chamamos a forma de cabeça, porque, aos poucos, pressupomos que algo com esse formato deva ser uma cabeça. Nesse caminho, também deveríamos pressupor que a criatura tenha um corpo organizado para reproduzir as mesmas funções de animais com formas similares. Mais, temos apenas a cabeça e ela ocupa a maior parte do espaço. O fundo é escuro, com um gradiente de preto para vermelho, de cima para baixo. É um vermelho de sangue coagulado. Acima, o céu estrelado e a lua em quarto minguante. O que dificulta a identificação da cabeça, de imediato, apesar da sua silhueta, são os elementos que a compõem. Não há um rosto com olhos, nariz ou pele. A parte superior da cabeça ocupa metade da altura total; é cinza-escura e está iluminada pela lua. Se nos forçarmos a fazer analogias figurativas com formas orgânicas naturais, poderíamos relacionar essa parte com um cérebro triturado e meio apodrecido, conservado de um modo que se esforça para fazer a vez da forma original, mas falha.

No centro da parte superior da cabeça, há um buraco avermelhado observa o vazio; dentro desse buraco, um círculo branco proporcional a lua. Toda a superfície ao redor é coberta por um padrão de linhas finas vermelhas, pretas e brancas entrelaçadas, como um conjunto amplo de vasos sanguíneos. As partes média e inferior dessa cabeça são repletas de fissuras e cavidades escuras, sendo a maior à direita, na parte inferior do topo da cabeça. O centro da pintura é tomado por círculos esbranquiçados, que são as pontas de fios vermelhos grossos, como se dezenas de vasos sanguíneos do tamanho de cobras saíssem do meio da cabeça e apontassem em nossa direção. O losango inferior mostra o queixo e os lábios. O lábio superior é quase preto. Vemos os dentes inferiores na boca meio aberta. Fios vermelhos descem do queixo, onde há a inscrição “SLOWA” (que significa “palavras”), como se as letras fossem cicatrizadas na pele.

Parte dessa descrição inspira-se no que é apresentado em “Three paintings by Zdzisław Beksiński: making art possible “After Auschwitz””, de Natalia P. Koptseva e Ksenia V. Reznikova (2015). Apesar das autoras tentarem analisar e interpretar os significados dessa pintura através de analogias, isso não é necessário para que a imagem seja impactante. Procurar esses significados

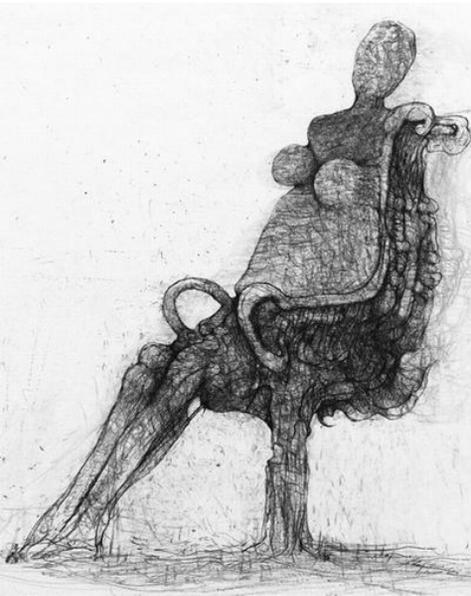
⁶ “The “content”, as Beksiński suggested, was contributed into his works by the audience, not by himself. Maybe, that is the reason why he never gave any titles to his works. Zdzisław Beksiński believed that titles may mislead the spectator’s thinking: title suggests a certain interpretation. The title of any piece of art is given in the artist’s native language. Translated, the title may get even more confusing for the spectator, leading him farther and farther away from the art pieces themselves, of which Beksiński himself used to say: ‘Because I don’t know what I painted’”. (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 883-884).



Figuras 2, 3 e 4. . Sem título. Zdzisław Beksiński. Sem data. Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

também não seria um problema, apesar de o próprio artista já tinha afirmado que não fazia suas pinturas pensando em uma narrativa ou sentido específico, mas inspirado por longas seções de música erudita,⁷ o que não deixa de indicar sua percepção abstrada das figurações. Mas, quando consideramos o conjunto amplo de suas obras, é possível perceber não apenas a repetição de alguns elementos, como a transfiguração de outros. Esses elementos abstratos e monstruosidades surgem de estudos profundos do corpo humano. Seus estudos para pintura e desenhos apresentam um nítido esforço para torcer, decompor, esticar e reorganizar músculos, tendões, pele, dentes, unhas, cabelos e ossos, de modo a expor situações expressivas. Tais situações expressivas não parecem caminhar para que percamos a referência do corpo humano, mas, pelo contrário, que essa referência se torne mais potente na medida em que gera incômodo. Nesse sentido, não devem ser desconsideradas as diferenças entre esses estudos e desenhos no que concerne a representações de apelo e temática sexuais (Figuras 2, 3 e 4). Enquanto, nos estudos e desenhos, a figuração de cenas de sexo é explícita, nas pinturas, parece existir uma

⁷ Além de pintar enquanto escutava música erudita (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 885), Beksiński compreendia suas pinturas como composições nas quais eram mais relevantes as relações entre as partes do que o sentido tradicionalmente atrelado aos objetos e figuras, embora estivesse sempre consciente de que tal figuração despertava o interesse nesses significados (Cattaino, 2011, p. 88).



Figuras 5, 6 e 7. Sem título. Zdzisław Beksiński. Sem data. Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

decantação de linhas, formas e texturas que, embora mantenham algumas relações entre corpos e membros, afasta-se cada vez mais do reconhecimento imediato das funções figurativas e ressaltam o efeito da presença da forma, das cores e texturas relacionadas aos corpos (Figuras 5, 6 e 7).

Certamente, a Figura 1 é uma imagem que trabalha para causar incômodo: a inevitável relação entre os detalhes da pintura e a composição dos tecidos humanos, a ausência de elementos que consideraríamos fundamentais para uma forma ser considerada antropomórfica, a percepção de que essa cabeça está solta em um espaço escuro e é menos humana do que a relação com os tecidos dava a entender de início. Poderíamos pensar em planetas e entidades intergalácticas ou sobrenaturais, mas, a boca ensanguentada e a inscrição na parte inferior nos arrastam, novamente, para a escala humana. Quanto mais dedicamos atenção à ela, mais simples e mais desagradável a pintura se torna.

O que temos, nessa primeira imagem, é uma espécie de monstro surrealista. Falar sobre monstruosidade e surrealismo talvez seja um dos caminhos mais seguros para encontrar e compreender as referências de Beksiński. Se decidirmos encontrar artistas que apresentavam propostas visualmente similares ao que observamos nessas pinturas da fase fantástica de Beksiński, não seria necessário nos afastarmos muito no tempo e no espaço. Bronislaw Linke, que também era polonês, realizava pinturas com o emprego dos mesmos tons opacos, ocres e escuros, em contraste com partes esbranquiçadas, para construir figuras



Figura 8. Max Ernst. Europe After the Rain, óleo sobre tela, 1940-42, 54 x 146 cm. Fonte: archive.com.

antropomórficas, absurdas e soturnas. De modo similar, se decidirmos explorar a história da arte polonesa e formos um pouco mais longe no tempo, encontraremos os trabalhos de Artur Grottger, que se destacou como gravurista, na primeira metade do século XIX. As peças do Artur Grottger eram feitas para impressão e, logo, circulavam em larga escala para época.⁸

Já na virada para o século XX, podemos apontar o requinte e a estranheza no simbolismo *art nouveau* de Edward Okuń e nas paisagens sublimes e aterradoras de Ferdynand Ruszczyk. Esses são, certamente, nomes que não fugiam ao conhecimento de Beksiński. Mas, se nos interessa a apontar um conjunto de pinturas bem mais conhecidas e que, provavelmente, inspiraram não apenas o Beksiński, mas uma infinidade de representações de paisagens e personagens assustadoras, é inevitável ressaltar a força do surrealismo sombrio de Max Ernst.

Max Ernst foi uma das grandes figuras do movimento surrealista e do dadaísmo. Ele explorou um sem-número de possibilidades e formas durante a sua carreira. No caso dessas pinturas, há paisagens que lembram formas arquitetônicas, torres e árvores. Mas, todas elas parecem ter sido cobertas por mofo, limo, trepadeiras apodrecidas, ou serem compostas por metal enferrujado e corroído por décadas de chuvas ácidas.

⁸ Grottger é uma das referências que o próprio artista aponta como de impacto já na sua infância (Koptseva; Reznikov, 2015, p. 882). Algumas de suas entrevistas, nas quais comenta sobre sua infância, influências e sobre o modo como compreendia seu trabalho através das décadas, podem ser encontradas em: <<http://beksinski.dmochowskigallery.net/library.php>>

No meio dessas cidades, derretidas e reformuladas como fungos metálicos, tudo parece deserto de humanidade. Ainda assim, a própria existência da imagem nos leva a crer que há sobreviventes naquela realidade. Deve haver um ser humano suportando uma solidão que só é possível em sonhos ou pesadelos. Tal consideração imaginativa, de que alguém sobrevive em um lugar deserto, assustador e impróprio para seres humanos viverem, em quase total solidão, faz pensar em outro elemento que, talvez, seja fundamental para entendermos o sucesso das pinturas de Beksiński nas últimas décadas: o pós-apocalipse.

Há elementos de muitas das pinturas da fase fantástica de Beksiński que nos levam a pensar em pós-apocalipse. Primeiro, é interessante considerarmos que o artista produziu essas imagens em uma época em que imaginar o pós-apocalipse era algo comum e, em certos contextos, quase inevitável. A Guerra Fria já passara por crises que deixavam evidentes a possibilidade de um conflito atômico final. E ao dizermos “passara”, não significa que essas crises tenham sido superadas. A ameaça nunca deixou de rondar o debate político e a percepção popular. O conflito nuclear e o que seria da humanidade depois disso eram temas frequentes no cinema, na literatura, na televisão, e as artes visuais não estariam apartadas dessas preocupações.

Ao imaginar quais seriam as condições desse futuro pós-apocalíptico, as criações de diversas áreas variavam muito. Mas, alguns elementos se repetiam. Os cenários desérticos, as construções em ruínas, as pessoas vivendo em bunkers, o inferno nuclear, o céu tempestuoso, a escuridão constante, a solidão dos últimos sobreviventes, a selvageria de um mundo sem normas, o tipo de criaturas que nós nos tornaríamos nesse novo mundo, tudo isso e muitos outros elementos compunham as perspectivas de mundos pós-apocalípticos.⁹

Ao pensarmos na destruição da civilização como nós a conhecemos, não seria estranho considerar algum tipo de “retorno” histórico para condições pré-modernas, pré-capitalistas ou estágios civilizacionais tidos como primitivos pela ótica do progresso industrial. Não seria exagero dizer que tal postura é típica do imaginário colonizador, que acredita haver uma evolução, um progresso, nos adventos tecnológicos, na extensa industrialização e no crescimento populacional constante. Se esse era o caminho do progresso, então, o contrário dessa via se torna um mundo com poucas pessoas, sem as tecnologias que consideramos avançadas, com construções assemelhadas às

⁹ Há uma profusão de obras literárias com cenários pós-apocalípticos que foram adaptadas para o cinema e passaram a fazer parte da cultura popular. Boa parte dessas obras mostram jornadas solitárias e perigosas de alguns poucos sobreviventes, doenças que dizimam em larga escala, mudam o comportamento humano na direção de algo tido como violento e primitivo, ou resultam na infertilidade, surgimento de novas espécies e conflitos resultantes de avanços tecnológicos. O cenário e as causas dos apocalipses variam de acordo com as ameaças mais evidentes, como a guerra atômica, as pandemias e, mais recentemente, o caos climático (cf. Hipólito, 2015; NPT S05E01, 2022).

de séculos passados, no caso europeu, ou paisagens tomadas pela natureza, em uma indicação do que seria o primitivo.

Em outra linha imaginativa, poderíamos pensar esse mundo futuro, que sobreviveu ao apocalipse nuclear, como um mundo que aprendeu a lição e passou a valorizar as pequenas comunidades, o contato com a terra, o respeito à natureza, a ordem baseada no cuidado coletivo e o repúdio a todo o tipo de tecnologia baseada na extensa exploração dos recursos naturais para suprir desejos criados pela ganância. Mas, nesse caso, não trataríamos de frutos do receio e dos medos mais extensos decorrentes dos conflitos e crises da Guerra Fria. Ainda que desconsiderássemos tais receios e medos, quaisquer ideias de perda do mundo como o conhecemos tende a soar funesta e é atacada como retrocesso. Em alguma medida, parece ser mais simples imaginar que o ser humano que abdique do nosso modo de vida tenderá à degeneração. Ou seja, aqueles que fossem capazes de sobreviver ao apocalipse teriam que perder parte da sua humanidade, se tornariam bestiais, corromperiam o próprio corpo e assumiriam uma natureza pendular entre a proteção da companhia e a ameaça do estranho.

Uma representação pós-apocalíptica baseada nesses princípios não apenas nos atiraria em um cenário desértico e tóxico. Ela nos levaria a encarar nossa monstruosidade. Para isso, seria necessário, simultaneamente, reconhecer que há algo de humano naquele monstro (Figura 1), e ter certeza de que a parte não-humana é algo de que nós desejaríamos manter distância. Essa cena realiza a presença da proteção e da ameaça em uma mesma figura, ainda que não seja uma figura plenamente solitária. A solidão, nesse mundo destruído, é aceitável apenas temporariamente. Não há chances de que o ser humano sobreviva sem ter ajuda de quem já domina tal paisagem, de quem já conhece os perigos e os caminhos seguros. O problema, ao imaginar a sobrevivência do que restou de humanidade, nesse cenário, é que, para conhecer tais perigos e caminhos seguros, seria necessário transformar-se em monstro (primitivo ou degenerado). Quando nos encontramos com esse monstro, não teríamos parâmetros para decidir se ele nos alimentaria ou nos devoraria.

Ao elencarmos os elementos dos cenários pós-apocalípticos imaginados em decorrência dos medos globais da Guerra Fria, em certa medida, apresentamos descrições razoáveis de algumas pinturas do Beksiński. Em uma tela vertical (Figura 9), quase quadrada, de 1972, esse encontro com a monstruosidade parece prestes a acontecer. Estamos entre dois despenhadeiros de dezenas de metros de altura. De ambos os lados, erguem-se gigantescas esculturas de esqueletos encapuzados que trajam mantos escuros. Não são figuras idênticas. À direita, em primeiro plano, um esqueleto junta as mãos em oração, os demais não. Alguns estão virados de lado, outros olham para baixo. Em todos, a caveira fica à mostra, sob uma luz amarelada, meio alaranjada,

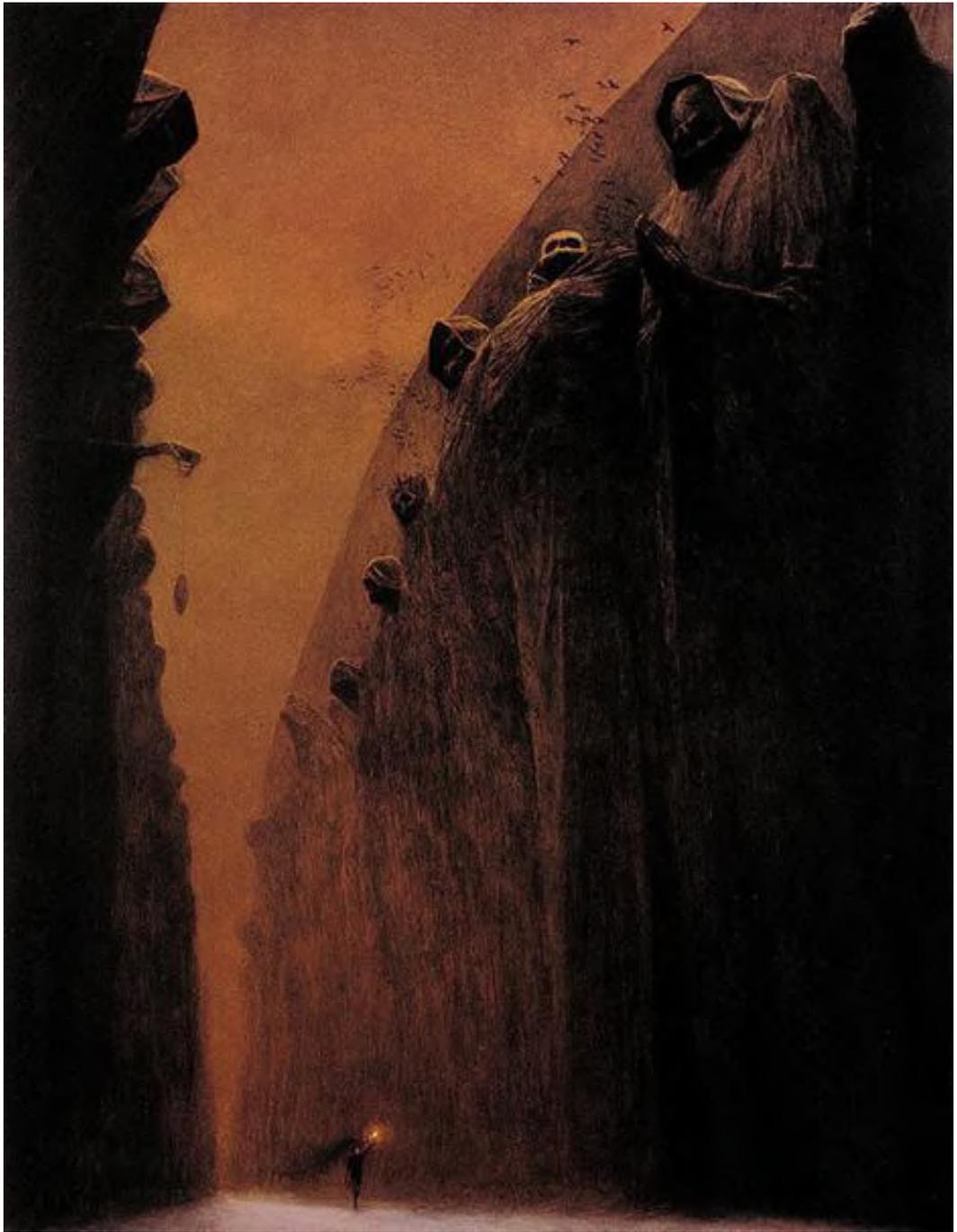


Figura 9. Sem título. Zdzisław Beksiński, óleo sobre tela, 1972, 122 x 98 cm.
 Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.



Figura 10. Zdzisław Beksiński, óleo sobre tela, 1972, 100 x 122 cm. Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

difusa e enevoadada. O céu tem essa cor ocre, terrosa, como nuvens que refletem as chamas de um incêndio. À esquerda, as esculturas são apenas silhuetas apertadas umas sobre as outras, por conta da perspectiva. Do meio delas, bem no alto, surge um longo braço. A mão desse braço segura um objeto elíptico sustentado por um fio. Não há muita variação de cor. As laterais da imagem são escuras, o céu é mais claro e, ao centro, o fim desse corredor perde-se na névoa. Tudo é marcado por pinceladas verticais finas, que parecem descer como chuva, até a minúscula figura aos pés das esculturas encapuzadas. É uma figura humana, ou nos lembra a silhueta de uma figura humana. Ela segura uma luz na mão esquerda erguida. Se não fosse por essa luz, talvez essa figura passasse despercebida. Não é possível ter certeza de que ela está virada na sua direção, mas parece caminhar. Seu corpo é apenas uma fina mancha preta, com uma exceção: a cabeça. A cabeça é um ponto estranhamente branco. A estranheza da brancura está no contraste com as demais cores do entorno e com a própria negrura da silhueta.

Noutra imagem (Figura 10), é possível que estejamos diante dessa mesma figura que observamos a distância na imagem anterior. Agora, podemos ter certeza de que o estranhamento com relação a brancura da cabeça tinha sua razão. A coisa retratada na imagem tem enormes mãos esqueléticas, com pele

esticada e unhas grossas e quebradas. Essas mãos estão diante do peito e envolvem um embrulho de tecido vermelho, com a mão esquerda segurando a coisa e a direita servindo de suporte para que a pequena criatura se sente. Há alguém envolto naquele tecido vermelho. Um feto, uma criança desnutrida, um cadáver. Na parte de cima do tecido, ressalta-se a cabeça, na parte de baixo, pendem os dois pés magros. As mãos que protegem o minúsculo cadáver saem das mangas de um paletó marrom puído, largo demais para quem o veste. Para baixo, a imagem é interrompida no meio das pernas.

Não é possível determinar a altura dessa criatura que está de pé, a poucos metros. Ela é esguia. Podemos supor que os ombros sejam ossudos como as mãos. Sobre esses ombros, não há uma face humana. Sem pele, surge um crânio avantajado, que lembra a carapaça de um caranguejo. Podemos perceber a separação dos ossos do crânio, na parte de cima, amarelada. Na parte inferior dessa cabeça, não há maxilar, boca ou nariz visíveis. Duas cavidades oculares muito afastadas misturam-se com a escuridão, que é encerrada por um lenço cinza que envolve um possível pescoço. O amarelo dessa cabeça quase brilha em um cenário cinza. Como se aquele mundo tivesse sido queimado e só restasse fuligem. Na parte de cima da pintura, a linha do horizonte indica uma pequena elevação. À direita, há uma construção quadrada, com dois, três ou quatro andares. É apenas uma sombra, no meio da qual se destacam duas janelas acesas, como olhos. Para além desse horizonte, apenas o céu escuro, por trás de um véu de névoa, sem estrelas, sem nada.

De poucos anos depois, 1975, há outra possibilidade para a figura de cabeça branca que perdida na distância do desfileiro de esqueletos (Figura 11). Mas, o cenário já não é o mesmo tipo de deserto. Agora, estamos em uma cidade devastada pelas chamas. Ao fundo, a fumaça dos incêndios embaça as formas dos prédios sobrepostos, marcados apenas pelo brilho das chamas que escapam de cada janela. Quanto mais para cima, mais avermelhado se torna o cenário. Quanto mais para baixo, mais escuros os prédios. Não há como identificar ruas. O vento sopra da direita para a esquerda, inclina as chamas, leva brasas e arrasta poeira e detritos. O chão está coberto de cinzas que se acumulam em um amontoado contra a parede de um prédio escuro, que fecha a imagem do lado esquerdo. Um quadrado preto, talvez um pedaço de madeira, destaca-se no canto superior esquerdo, suspenso pelo vento, como uma demonstração de sua força. Logo abaixo desse quadrado preto, um fino poste dobra-se, mas continua de pé, marcando o limite do chão. O fogo ilumina essa linha horizontal da rua, coberta por restos da destruição. Não é possível identificar nada além de um móvel, talvez uma escrivaninha, sobre a superfície da qual brotam chamas. Ela está mais para a direita, à distância. Antes dela, o limite direito da pintura é um amontoado de fios escuros que tomba de um prédio prestes a desabar. Não parece possível entrar nessa cidade e é pouco provável que alguém pudesse sobreviver ali. Mas, há um ser que parece ter saído



Figura 11. Sem título, Zdzisław Beksiński. 1975, óleo sobre tela, 87 x 73 cm.
Fonte: Wiki Art: visual art enciclopedia.

daquela área urbana em chamas e está bem diante de nós.

Sobre o chão amarelado e repleto de restos, pequenos ossos ensanguentados ou insetos queimados, o monstro caminha sobre as quatro patas esqueléticas. Seriam mesmo patas? Talvez, seja uma pessoa caminhando com as mãos no chão. A mão direita está adiantada e toca o chão apenas com os dedos. A mão esquerda está recuada de um passo que já foi dado e o braço dobra-se em paralelo à coxa esquerda. Os membros traseiros não são humanos, ou, não poderiam ser. Assemelham-se mais às pernas traseiras de um cavalo? São como as pernas de uma ave? Difícil dizer. Esses quatro membros unem-se a um tronco que parece feito de fuligem. Não há fronteiras nítidas nessa silhueta. Trata-se apenas de uma mancha preta ovoide. Grudada nesse tronco indefinido, entre o que seriam os ombros, aparece a cabeça envolvida por algo branco. Podem ser bandagens, pode ser um só fio de lã branca e enrolada, como um novelo. Parece um casulo de teia de aranha. Na parte da frente, onde deveria haver o rosto, apenas uma faixa vermelha que, diante desse cenário aterrador, supomos ser sangue.

Há muitas possibilidades de interpretação para essas imagens, assim como as demais centenas de pinturas e desenhos de Beksiński. Há quem advogue que boa parte de suas obras, em especial de sua fase fantástica, fale sobre suas memórias de infância.¹⁰ Há quem defenda que elas são sobre seus pesadelos e sonhos, sobre sua experiência na guerra, sobre seu gosto pela ficção científica e pela a música erudita.¹¹ Apesar de restar evidente que sua fase fantástica

10 Esse é o caso de Beata Sokolowska-Smyl, ao estabelecer, como ponto de partida para a interpretação dos trabalhos do artista, concepções freudianas sob a perspectiva de Alice Miller. Nessa linha, Beata Sokolowska-Smyl afirma que “It is probable that Beksiński’s emotional alienation from his family might have been the driving force behind his work, which is perceived as enigmatic and is often misunderstood.” (Sokolowska-Smyl, 2014, p. 159) Ao analisar a Figura 3, a autora considera que a desproporção do corredor de esqueletos com relação a diminuta figura detentora da luz, representaria a condição de fragilidade da criança e sua visão diante dos adultos.

11 Muitas das interpretações genéticas dos trabalhos de Beksiński fundamentam-se em um livro reportagem escrito por Magdalena Grzebatkowska, chamado “Beksińscy: dual portrait”. Nesse livro, que mescla a biografia com a investigação, a autora fala sobre a família do artista, sua infância, formação e possíveis resquícios dos traumas familiares em suas obras. O livro apresenta, em grande medida, a relação entre pai e filho e como a criação rígida e o desrespeito de seus desejos e disposições influenciou em escolhas do artista até a vida adulta. A figura da mãe não parece ter sido facilmente acessada pela autora. Apesar de tecer interpretações sobre as consequências dos traumas de infância nas pinturas do período fantástico do artista, a repórter-biografa fazia questão de afastar-se dessa leitura de seu livro: “Mais tarde, na entrevista realizada por Daniel Lis, editor dos livros de Grzebatkowska publicados em Znak, o autor se pergunta sobre as consequências que uma tentativa de descrever a vida interior de Beksiński teria no texto: “O que eu teria que provar desta forma? Isso seria uma violação dos poderes da pessoa que escreve sobre o herói. É difícil dizer o que realmente havia dentro dele, que demônios ele tinha. Simplesmente juntei alguns factos e espero que tudo seja verdade.” (Łukaszewska, 2018, p. 14, tradução nossa).

possui uma linha estilística e certa repetição de motivos, é pouco provável que encontremos uma mensagem correta, uma interpretação certa ou uma amarração firme entre seus temas, de modo a cimentá-los em motivações. Certamente, as motivações devem existir. Mas, como comentado, o próprio artista já dizia que não se tratava de representar significados que pudessem ser escavados com o conhecimento detalhado de sua vida e suas intenções.

Beksiński teve sua fase como pintor abstrato e não dava títulos para as suas obras para que a forma gerasse possibilidades abertas com o público. No máximo, ele explicava como preferia pintar enquanto ouvia música erudita, sem letra, sem canções, apenas com os instrumentos. Ou seja, sua pintura nunca se desgarrou da abstração, ainda que a figuração ganhasse corpos com presenças marcantes. Mas, interpretar, colocar em palavras, inventar narrativas, conferir significados, estabelecer relações, paralelos e oposições, nomear, buscar intimidade com as imagens, tudo isso, faz parte de nossa relação com os trabalhos. As experiências do público jamais devem ser descartadas nas análises. De alguma maneira, interpretar é um modo de criar.

As obras aqui descritas foram escolhidas na medida em que o texto as requisitou. Não há nada que as faça mais especiais que as outras obras de Beksiński. Certamente, seria possível apontar para outras, que poderiam ser consideradas mais impactantes, com maior quantidade de elementos recorrentes ou que sejam mais reproduzidas. Apesar de ser fácil reconhecer as obras de Beksiński, ele variou bastante durante os anos 1970, 80 e 90. Há pinturas que chamam mais a atenção por conta da quantidade de detalhes. Outras, fazem composições de cores e texturas que nos prendem antes mesmo de pensarmos em reconhecer a figura que está na tela. Das mais simples até as mais rebuscadas, observar com atenção as pinturas do período fantástico de Beksiński nos mostra que até os pesadelos e monstros podem ser instigantes e cativantes.

Referências

ALVARENGA, Valéria Metroski. A cidade dos mortos: o mundo imaginário do artista polonês Zdzislaw Beksinski. *R. Inter. Interdisc. Art&Sensorium*, Curitiba, v.4, n.2, jul.-dez. 2017, pp. 31-45. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1817>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas/SP: Papirus, 1999.

CATTAINO, Javier. *Metamorfosis*. Figuraciones fantásticas y estética de la Nueva Carne. Universidad Politécnica de Valencia. Facultad de Bellas Artes, 2011. Disponível em: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/14458/>

CATAINO-JAVIER.pdf>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DMOCHOWSKI GALLERY. Disponível em: <<http://beksinski.dmochowskigallery.net/library>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

FILIPOWICZ, Danuta. Murderer of Zdzislaw Beksinski convicted. *Krakow Post*, 22 de jul 2007. Disponível em: <<https://www.krakowpost.com/107/2007/07>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

HIPÓLITO, Rodrigo. Literatura, Ficção Científica, Pós-Apocalipse e Jornadas Solitárias. *Nota Manuscrita*, jul. 2015. Disponível em: <<https://notamanuscrita.com/2015/07/25/literatura-ficcao-cientifica-pos-apocalipse-e-jornadas-solitarias/>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

___; PEDRONI, Fabiana. A visão de Didi-Huberman sobre Warburg e a contribuição do retorno à “ciência sem nome” para o tratamento com a arte contemporânea. *Art&Sensorium*, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 242-254, dez. 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.33871/23580437.2017.4.2.242-254>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

KOPTSEVA, Natalia P.; REZNIKOVA, Ksenia V. Three paintings by Zdzisław Beksiński: making art possible “After Auschwitz”. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences* 5 (2015 8) 879-900. Disponível em: <<http://journal.sfu-kras.ru/en/number/16812>>. Acesso em: 14 de nov. 2023.

MANCEBO, Deyse. Globalização, cultura e subjetividade: discussão a partir dos meio de comunicação de massa. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 18, n. 3, p. 289–295, set. 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-37722002000300008>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

ŁUKASZEWSKA, Renata. Kobieta przylepiona. Zofia Beksińska w książce Magdaleny Grzebałkowskiej "Beksińscy. Portret podwójny". *Tom 10: Wizerunki kobiet*, 2018, p. 9-24. Disponível em: <<https://wuwr.pl/dzm/article/view/1949>>. Acesso em 14 Nov. 2023.

NPT S05E01: Arte em tempos de catástrofe. [locução] Rodrigo Hipólito; Alana de Oliveira [S.l.]: Não Pod Tocar, 06 mar. 2022. Podcast. Disponível em: <<https://wp.me/p27PBE-1IS>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 39, jan. 2012, pp. 129–150. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/elbc/a/dSzWFLKdDkmP3qmScLPJbHD/>>. Acesso em: 16 Nov. 2023.

SOKOLOWSKA-SMYL, Beata. Zdzislaw Beksinski's Paintings of the “Fantastic Period” as an Expression of Early Childhood Experience. *Creativity. Theories – Research – Applications*, 2014, Vol. 1, Issue 1. Disponível em: <https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/1112/6/B._Sokolowska-Smyl%2C_Zdzislaw_

Beksinski%E2%80%99s_Paintings.pdf>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

THE ASSOCIATED PRESS. Arrest In Artist's Death. *The New York Times*, 26 de fev. 2005. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2005/02/26/world/world-briefing-europe-poland-arrest-in-artists-death.html>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

WIKIART. *Zdzisław Beksiński*. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/zdzislaw-beksinski>>. Acesso em: 14 Nov. 2023.

Rodrigo Hipólito

Mestre em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGA-UFES) e Bacharel em Artes Plásticas pela mesma instituição; Professor do Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM-UFES, 2015-2020), do Departamento de Comunicação Social (DEPCOM-UFES, 2023-) dos cursos de Pedagogia e Psicologia da Faculdade Europeia de Vitória (FAEV, 2015-2023); Desenvolve pesquisas sobre historiografia da arte e história da arte na América Latina, sobre o uso e os sentidos da imagem e das estratégias de apropriação nas produções mais recentes de arte e novas mídias; É apresentador do podcast Não Pod Tocar, debatedor do MIDcast Política e do podcast Pindorama e integrante do Laboratório de Pesquisa em Teorias da Arte e Processos (LabArtes-UFES).

<http://lattes.cnpq.br/3612827135478814>

<http://orcid.org/0000-0001-6812-5713>

E-mail: objetoquadrado@gmail.com

TRADUÇÃO

Haverá Condomínios¹ no Espaço de Dados?

Will There be Condominiums in Data Space?

Bill Viola

Tradução: André Arçari

Resumo: Pioneiro no campo da videoarte, Bill Viola é um artista seminal para a compreensão das questões relacionadas a esse meio, tanto em seu decurso histórico quanto em sua atualidade. Ao longo dos anos, ele buscou vincular as noções de *media como médium*, destacando que os canais de vídeo são também canais de transmissão de informações equivalentes as transduções energéticas das incorporações xamânicas. Em *Haverá Condomínios no Espaço de Dados?*, publicado inicialmente em 1982, Viola explora o passado e o futuro das questões relacionadas à memória, tanto mental quanto artificial, buscando compreender suas trajetórias e seu porvir. Com seu pensamento erudito e visão anacrônica, Viola faz referências a diversos autores, como Ananda K. Coomaraswamy, Tomás de Aquino, Giordano Bruno, Giulio Camilo, Jacobos Publicius, Nikola Tesla, etc. Ele também compartilha experiências pessoais, como sua vivência em mosteiros budistas tibetanos e suas interações com os sábios monges de Ladakh que, dotados de uma mentalidade cíclica, desenvolvem sofisticadas mandalas de areia colorida. Além disto, relata uma experiência vivida em sua viagem ao Japão, em 1981, onde conheceu as itako, xamãs cegas providas de conhecimentos mediúnicos, capazes de acessar informações e dados aquém e além deste tempo, comunicando-se com os mortos. Viola pontua que, no período, essa experiência o fez rever suas concepções sobre as corporações e seus dispositivos, incluindo câmeras, televisores e fitas de vídeo de banda magnética que, até então, ele considerava estar muito à frente no desenvolvimento de tecnologias de comunicação. Em suma, para o autor, os avanços tecnológicos de armazenamento coletivo em espaço de dados eletrônico — analógico na época e atualmente digital — têm uma profunda relação com os saberes ancestrais, a memória humana, processos de pensamento e estruturas conceituais no cérebro.

Palavras-chave: imagem; vídeo; videoarte; Bill Viola.

DOI: 10.47456/rr.v19i29.43552

1 N.T.: Em inglês, a palavra *condominium* geralmente se refere a forma de propriedade imobiliária na qual várias unidades habitacionais (e.g. apartamentos) coexistem em um mesmo edifício ou complexo. A palavra também pode se referir especificamente a noção de copropriedade presente nesta lógica habitacional.

* Publicado pela primeira vez em *Video 80*, nº 5 (outono de 1982), pp. 36-41. Também publicado em francês, cf. BELLOUR Raymond; DUGUET, Anne-Marie (Orgs.). *Communications*, nº 48 (1988), pp. 61-74.

** O presente conteúdo de texto e figuras desta tradução é extraído do livro dedicado ao material escrito e visual do arquivo do artista. Cf. VIOLETTE. Robert (Org.). *Bill Viola: Reasons for Knocking at an Empty House – Writings 1973-1994*. Cambridge: The MIT Press; Londres: Anthony d’Offay Gallery, 1995, pp. 98-111.

Possivelmente, a coisa mais surpreendente sobre nossa existência individual é que ela é contínua. É uma linha contínua — vivemos esse mesmo momento desde que fomos concebidos. É a memória, e em certa medida o sono, que nos dá a impressão de uma vida de partes distintas; períodos, ou seções, de determinados momentos ou “destaques”: os filmes de Hollywood e a mídia, é claro, reforçam essa percepção.

Se as coisas são percebidas como partes ou elementos distintos, elas podem ser reorganizadas. As lacunas se tornam mais interessantes como lugares de sombra, abertos à projeção. A memória pode ser considerada um filtro (assim como os cinco sentidos) — é um dispositivo implantado para nossa sobrevivência. A maldição do mnemonista é a enxurrada de imagens que estão constantemente se repetindo em seu cérebro. Ele pode ser capaz de demonstrar feitos extraordinários de recordação, mas o resto do banal e do mundano está se reproduzindo ali também, indefinidamente. O resultado pode ser falta de sono, psicose e até morte intencional, levando alguns a procurar ajuda psiquiátrica profissional (e assim se tornar história nas páginas de revistas médicas e livros)¹. Isso reencarna uma das maldições das primeiras videoartes — “gravar tudo”, a abordagem de bombardeio por saturação da vida que tornou tantas exibições de vídeo tão enfadonhas e impossíveis de assistir. A vida sem edição, ao que parece, não é tão interessante.

1 A.R. Luria, *The Mind of the Mnemonist* (New York: Basic Books, 1968).

[N.T.: LURIA, Alexander Romanovich. *A Mente e a Memória*, São Paulo: Martins Fontes, 2006.]



Figura 1: Monges budistas tibetanos de Ladakh fazendo uma mandala de areia.

Só muito recentemente é que a habilidade de esquecer se tornou uma habilidade valorizada. Na era da “sobrecarga de informações”, alcançamos uma massa crítica que acelerou o aperfeiçoamento das tecnologias de gravação, uma evolução que remonta aos tempos antigos. Os sistemas de memória artificial existem há séculos. Os primeiros gregos faziam suas caminhadas por templos², e culturas sucessivas refinaram e desenvolveram as chamadas “mnemotécnicas” — Tomás de Aquino descreveu um elaborado esquema de memória de projeção de imagens e ideias em lugares (fig. 2); em 1482, Jacobus Publicius escreveu sobre o uso das esferas do universo como um sistema de memória (fig. 2); Giulio Camillo criou um “Teatro da Memória” na Itália no início dos anos 1500; e Giordano Bruno

2 Os gregos aperfeiçoaram um sistema de memória que usava a impressão mental de quaisquer objetos ou pontos-chave a serem lembrados em locais específicos ao longo de um caminho previamente memorizado em um templo real. Para relembra-los os pontos em sua ordem adequada, bastava fazer uma caminhada mentalmente pelo templo, observando o conteúdo deixado em cada local ao longo do caminho.

O interessante sobre os espaços de ideias e os sistemas de memória é que eles pressupõem a existência de algum tipo de lugar, real ou gráfico, que tenha estrutura e arquitetura próprias. Há sempre um espaço inteiro, que já existe *em sua totalidade*, no qual ideias e imagens podem ser mapeadas, usando apenas a parte do espaço necessária.

Além do modelo familiar de tempo pré-gravado se desdobrando ao longo de um caminho linear (como evidenciado por muitas coisas, desde nosso sistema de escrita até a tira da fita magnética tocando em um gravador de vídeo), há outro paralelo a ser vinculado à tecnologia moderna. “Espaço de dados” é um termo que ouvimos em relação aos computadores. A informação deve ser inserida na memória de um computador para criar um conjunto de parâmetros, definindo algum tipo de terreno, ou campo, onde futuros cálculos e eventos binários ocorrerão. Na computação gráfica tridimensional, esse campo existe como um pedaço de espaço imaginário, mas real, uma geometria conceitual, teoricamente infinita, dentro da qual várias formas podem ser criadas, manipuladas, estendidas e destruídas. A tela gráfica torna-se aquele misterioso terceiro ponto de vista olhando para este espaço (costumamos chamá-lo de “olho da mente”), que pode ser movido e realocado de qualquer ângulo à vontade. O problema é que o espaço deve existir primeiro no computador, de modo que haja um sistema de referência dentro do qual se possa localizar as várias coordenadas de pontos e linhas criadas pelo operador. Em nosso cérebro, pulsos constantemente oscilantes de disparos de neurônios criam um campo de estado estacionário no qual os distúrbios e perturbações são registrados como percepções e formas de pensamento. Esta é a noção de que algo já está “ligado” antes de você se aproximar dele, como o universo, ou como uma câmera de vídeo que sempre precisa estar “filmando” mesmo que haja apenas um *raster*⁴ em branco (“nada”) para ver. Desligue e não será mais vídeo.

Quando tive minha primeira experiência com a edição de fitas de vídeo por computador em 1976, uma exigência dessa nova forma de trabalhar ficou clara para mim. É a ideia de holismo. Eu vi então que minha peça estava realmente terminada e existia *antes* de ser executada nos VTRs. Computadores digitais e tecnologias de software são holísticos; eles pensam em termos de

4 N.T.: Optou-se por manter o termo no original uma vez que ele é utilizado como substantivo e verbo em português. Pertencente ao ramo da informática, trata-se de um termo que geralmente está associado a imagens digitais e representa um método de representação gráfica. Rasterização refere-se ao processo de converter dados vetoriais ou descrições de objetos em uma grade de pixels (bitmap) ou pontos de imagem. Uma imagem raster é composta por uma grade de elementos de imagem chamados pixels, onde cada pixel contém informações de cor e é organizado em linhas e colunas. Além disso, o vocábulo também pode se referir a um tipo de varredura usada em dispositivos como impressoras, scanners e monitores de computador. Um rasterizador é um dispositivo que converte informações vetoriais em uma representação raster para exibição ou impressão.

estruturas inteiras. Os processadores de texto permitem escrever, corrigir e reorganizar *toda* a letra antes de digitá-la. O espaço de dados é fluido e temporal, a cópia impressa é real — um objeto nasce e se torna fixo no tempo. Entalhar em pedra pode ser a cópia física definitiva.

Quando editei uma fita com o computador, pela primeira vez na vida vi que meu vídeo tinha uma “partitura”; uma estrutura, um padrão que pode ser escrito no papel. Vemos vídeo e filme no tempo presente — “vemos” um quadro de cada vez passando diante de nós neste momento. Não vemos o antes e o depois — vemos apenas a fenda estreita do “agora”. Mais tarde, quando as luzes se acendem, acabou. O padrão existe, é claro, mas apenas em nossa memória. Os sistemas de notação existem desde o início da história, uma vez que o que chamamos de história é a notação de eventos no tempo, ou seja, “registros” históricos. Com a fala nós temos os sistemas de escrita gráfica; com a música, temos a pontuação. Ambos são sistemas codificados simbólicos para o registro e posterior reprodução de eventos de informação no tempo. A poesia sempre teve um nível que o vídeo ou o filme não podem aproximar (pelo menos ainda): a existência das palavras no papel (como o poema parece, como as palavras são colocadas na página, as lacunas, os espaçamentos, etc.). O poema inteiro está ali diante de nós e, começando do topo da página, podemos ver o final antes de realmente chegarmos lá.

Nosso conceito cultural de educação e conhecimento está baseado na ideia de construir algo a partir do solo, do zero, e começar aos poucos para colocar as coisas juntas, para construir edifícios. É aditivo. Se abordarmos esse processo de outra direção, considerando-o retrógrado, ou subtrativo, todo tipo de coisa começa a acontecer. Os cientistas sempre se maravilham com a natureza, em como ela parece ser um grande código, com um senso de propósito embutido. São feitas descobertas que revelam que cada vez mais coisas estão relacionadas, conectadas. Tudo parece estar ciente de si mesmo e de tudo o mais, tudo se encaixando em um todo interligado. Nós literalmente esculpimos nossas próprias realidades. Se você quiser fazer um quebra-cabeça, deve primeiro começar com a imagem inteira e *depois* cortá-la. O observador, trabalhando de trás para frente no sistema, tem o ponto de vista de que está construindo coisas, juntando peças por peça. O profeta Maomé disse: “Todo conhecimento é apenas um único ponto — é o ignorante que o multiplicou.”

O Todo É a Soma de Suas Partes

Um amigo meu é etnomusicólogo e passou vários anos estudando o conjunto de música gamelão da província de Java Central. Ele foi treinado em música ocidental nos Estados Unidos e passou muitos anos trabalhando em suas próprias composições e se apresentando com

outros músicos. Uma das coisas mais frustrantes sobre seus estudos em Java, ele me contou, era tentar trabalhar em partes específicas das músicas com os músicos de gamelão. Uma vez que eles estavam em um ensaio, e depois de terem tocado uma peça, meu amigo pediu que os músicos locais tocassem apenas uma seção do meio para que pudesse garantir que havia acertado todas as notas. Isso se mostrou um pedido impossível. Depois de muitas hesitações, desculpas e várias tentativas falhas, ele percebeu que o grupo simplesmente não conseguia fazer isso. Eles insistiam em tocar a peça inteira novamente, do início ao fim. Em Java, a música era aprendida de cor, a partir de muitos anos de observação e imitação, não a partir de notação escrita. A ideia de retirar uma pequena parte do contexto, ou tocar apenas alguns compassos, simplesmente não existia. A música era aprendida e concebida como um todo na mente dos músicos.

Giulio Paolini, o artista italiano contemporâneo, fez uma fita de vídeo pouco conhecida, mas de grande alcance em meados dos anos setenta. Foi sua primeira e única fita. Trabalhando em um estúdio experimental de vídeo em Florença no berço da arte ocidental, ele, como muitos outros artistas europeus que visitaram o estúdio art/tapes/22, teve seu primeiro encontro com o vídeo. Em vez de simplesmente retraduzir em vídeo o que ele já vinha fazendo antes, como a maioria dos outros artistas, Paolini reconheceu intuitivamente o grande poder subjacente aos meios de gravação. Ele pegou os slides de todo o seu trabalho, a maioria das peças que já havia feito, e os gravou um por um em cada quadro de vídeo. Ao reproduzir essa fita, o espectador vê 15 anos da arte de Paolini, o trabalho de sua vida, passar em menos de um minuto. Puf! Desapareceu.

Aos poucos está ficando claro que o estruturalismo, atualmente fora de moda no foco sempre mutável do mundo da arte, deve ser reconsiderado. Ele é essencial. No entanto, este novo estruturalismo não é o mesmo que o estruturalismo frequentemente superintelectualizado, didático, estruturalismo-pelo-estruturalismo-mesmo que dominou a cena artística há mais de uma década (mais visivelmente através do trabalho de cineastas experimentais). Em retrospecto, no entanto, as ideias centrais expressadas naquela época certamente permanecem importantes, e talvez só pudessem ter surgido da maneira como o fizeram naquele lugar e momento específicos no tempo cultural. Além disso, as mensagens sem conteúdo que foram defendidas em vários campos da arte no século XX continuam a merecer atenção. Todos nós fomos conscientizados de que, desde o Renascimento, os olhos ocidentais têm sido atraídos pelo visual, pela aparência superficial do mundo. “Realismo” passou a significar algo familiar apenas para os olhos. Ao analisar a arte gótica que o precedeu, juntamente com a arte asiática e a então chamada Arte Primitiva ou Tribal, é evidente que algo fundamental está ausente. No entanto, a partir de nossa perspectiva de hoje, também é claro que o puro estruturalismo por si só também não é uma resposta.

"A arte decadente é simplesmente uma arte que não é mais sentida ou energizada, mas meramente denota, na qual não existe mais qualquer correspondência real entre os elementos formais e pictóricos, seu sentido, por assim dizer, negado pela fraqueza ou incongruência do elemento pictórico; mas é frequentemente ... *muito menos* convencional do que são os estágios primitivos ou clássicos da mesma sequência. A verdadeira arte, a arte pura, nunca entra em competição com a perfeição inatingível do mundo."⁵

— A.K. Coomaraswamy

A estrutura, ou a forma, sempre foi a base da arte pictórica original tanto da Europa quanto do Oriente, mas a Idade Média foi a última vez em que tanto a Europa quanto a Ásia se encontraram em um terreno artístico comum.

"Na arte ocidental, a imagem é geralmente concebida como se fosse enquadrada em uma moldura ou vista através de uma janela, e assim trazida em direção ao espectador; mas a imagem oriental realmente existe apenas em nossa mente e coração e a partir daí é projetada ou refletida no espaço."

"O ícone indiano ou do Extremo Oriente, esculpido ou pintado, não é nem uma imagem de memória nem uma idealização, mas um simbolismo visual, ideal no sentido matemático... Onde a arte europeia naturalmente retrata um momento no tempo, uma ação interrompida, ou um efeito de luz, a arte oriental representa uma condição contínua. Em termos tradicionais europeus, expressaríamos isso dizendo que a arte europeia moderna se esforça para representar as coisas como são em si mesmas, enquanto a arte asiática e cristã se esforçam para representar as coisas mais próximas do que são em Deus, ou mais próximas de sua origem."

— A.K. Coomaraswamy

A ideia de arte como uma espécie de diagrama, em sua maior parte, não foi transmitida da Idade Média para a consciência europeia moderna. O Renascimento foi o ponto de virada, e a história subsequente da arte ocidental pode ser vista como o afastamento progressivo das artes do sagrado em direção ao profano. O aspecto estrutural original da arte e a ideia de um "espaço de dados" foram preservados durante o Renascimento, no entanto, na contínua relação entre a imagem e a arquitetura. A pintura tornou-se uma forma arquitetônica e espacial, a qual o espectador vivenciava ao caminhar fisicamente por ela. O conceito mais antigo de uma arquitetura de ideias e imagens, um "local" de memória como os templos mnemônicos dos gregos, é mantido nas grandes catedrais e palácios europeus, assim como é a relação entre memória, movimento espacial e o armazenamento (registro) de ideias.

⁵ A.K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art* (New York: Dover Publications, 1956). (Reimpressão da edição original da Harvard University, Boston, 1934.)

Algo extraordinário está ocorrendo hoje, nos anos de 1980, que une todos esses fios. O computador está se fundindo com o vídeo. O fruto em potencial desse casamento está apenas começando a ser gerado. Saltando diretamente para o futuro mais distante por um momento, podemos ver as sementes do que alguns descreveram como a tecnologia de gravação definitiva: armazenamento espacial total, com o espectador navegando por um campo tridimensional, possivelmente em tamanho real, de cenas pré-gravadas ou simuladas e eventos se desenvolvendo ao longo do tempo. Atualmente, os discos interativos de vídeo disponíveis no mercado já começaram a explorar algumas dessas possibilidades. Criar um programa para disco interativo de vídeo⁶ envolve a ordenação e estruturação (i.e., edição) de muito mais informações do que serão realmente vistas por um indivíduo quando ele ou ela se senta para reproduzir o programa. Todos os caminhos possíveis, ou ramificações, que um espectador (a palavra “participante” é mais apropriada) pode seguir através do material já devem existir em algum lugar no disco. Seções inteiras de vídeo pré-gravado podem nunca ser encontradas por um observador específico.

Em breve, a maneira como abordamos a produção de filmes e fitas de vídeo mudará drasticamente. A noção de uma edição “mestre” e de filmagens “originais” desaparecerá. A edição se tornará a redação de um programa de software que dirá ao computador como organizar (i.e., ordem de tomadas, cortes, dissoluções, transições, etc.) as informações no disco, reproduzindo-as na sequência especificada em tempo real ou permitindo a intervenção do espectador. Nada precisa ser fisicamente “cortado” ou regravado. A velocidade de reprodução, os convencionais 30 quadros por segundo, se tornarão variáveis de maneira inteligente e, portanto, maleáveis, tornando-se, como na prática da música eletrônica, apenas uma frequência fundamental entre muitas que podem ser moduladas, deslocadas para cima ou para baixo, sobrepostas ou interrompidas de acordo com os parâmetros da teoria das ondas eletrônicas. Diferentes seções podem ser designadas para serem reproduzidas em velocidades específicas ou revertidas; e quadros individuais podem ser mantidos fixos na tela por durações predeterminadas. Outras seções podem ser repetidas várias vezes. Diferentes prioridades ditam como e em que ordem se coloca o material no “mestre” (disco). Novos talentos e habilidades são necessários para a criação de programas —

6 N.T.: Em inglês: *Interactive Video Discs*. Durante a década de 1990, vários formatos de CD de vídeo interativo estavam disponíveis, como o CD-i (*Compact Disc-Interactive*), lançado pela Philips, bem como o DVI (*Digital Video Interactive*), considerado o primeiro deles, produzido pela IBM e compatível com computadores pessoais. A saber, esta segunda tecnologia começa a ser produzida por volta de 1984, fato que marca uma relação de proximidade com a escrita do texto. Viola nos informa sobre uma certa interatividade que despontava na vanguarda tecnológica do período, e que temos atualmente em alguns conteúdos de *streamings* e plataformas de compartilhamento de vídeos online como *Youtube*, bem com nos sistemas de realidade aumentada.

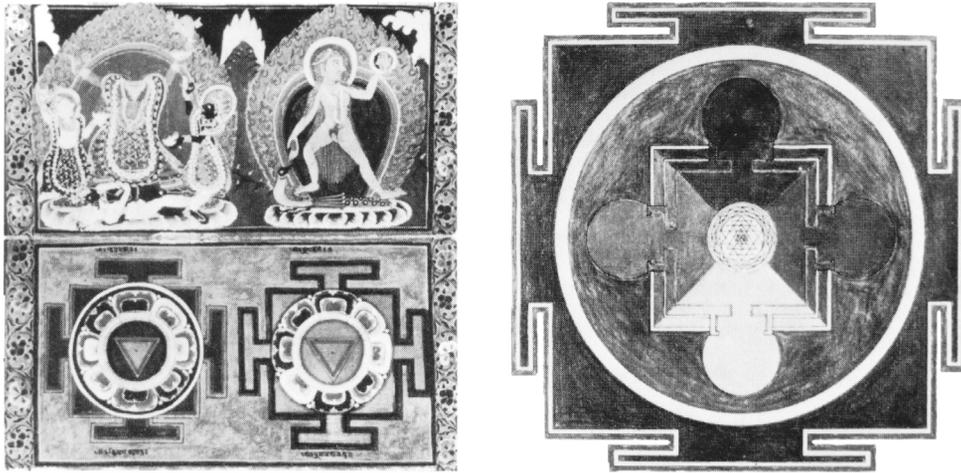


Fig.3 Esquerda: Duas divindades e diagramas yantras das mesmas duas divindades. De um manuscrito ilustrado nepalês c. 1760. Direita: Planta baixa de um templo.

isso não é edição como a conhecemos. Foi Nikola Tesla, o inventor original não creditado do rádio, quem chamou isso de “transmissão de inteligência”. Ele viu algo ali que os outros não viram. Após todos esses anos, o vídeo está finalmente adquirindo “inteligência”, o olho está sendo reconectado ao cérebro. Como com tudo o mais, no entanto, descobriremos que as limitações que surgem residem mais nas habilidades e imaginações dos produtores e usuários, ao invés de estarem nas próprias ferramentas.

Assim como nas mudanças de figura/fundo descritas na psicologia da Gestalt, estamos em um processo de afastamento da abordagem temporal, peça por peça, na *construção* de um programa (simbolizada pela câmera e sua visão monocular, restrita, limitada, de ponto de vista único), e em direção a uma abordagem espacial, de campo total, *conquistando* potencialmente múltiplos programas (simbolizada pelo computador e seus modelos de software holísticos, espaços de dados e pontos de vista infinitos). Estamos avançando de modelos do olho e ouvido para modelos dos processos de pensamento e estruturas conceituais no cérebro. A “Arte Conceitual” ganhará um novo significado.

À medida que damos os primeiros passos em direção ao espaço de dados, descobrimos que houve muitos ocupantes anteriores. Os artistas estiveram lá antes. O Teatro da Memória de Giulio Camillo (que ele realmente construiu em madeira, chamando-o de um «corpo e alma construídos») é um exemplo. A *Divina Comédia* de Dante é outro. Relações fascinantes entre tecnologias antigas e modernas tornam-se evidentes. Um exemplo simples pode ser encontrado na doutrina tântrica indiana das três expressões tradicionais de divindade: a imagem antropomórfica ou visual;

o yantra, ou diagrama geométrico de “energia” (fig. 3); e o mantra, ou representação sônica por meio de cânticos e música. É interessante notar que todas essas formas são consideradas como iguais — simplesmente expressões externas da mesma coisa subjacente. Ao nível da forma, isso não é diferente da natureza dos sistemas eletrônicos: o mesmo sinal eletrônico pode ser uma imagem se alimentado em um monitor de vídeo, um diagrama de energia se alimentado em um osciloscópio, e uma sequência de sons se alimentado em um sistema de áudio.

Hoje, já existem diagramas visuais de estruturas de dados sendo usados para descrever os padrões de informação no disco de vídeo do computador. O mais comum é chamado de “ramificação”⁷, um termo emprestado da ciência da computação (fig. 4). Neste sistema, o espectador avança de cima para baixo no tempo e pode reproduzir o disco sem interrupções (seta) ou parar em pontos de ramificação predefinidos ao longo do caminho e explorar um material relacionado em outras áreas do disco para um estudo mais aprofundado (como uma espécie de “nota de rodapé visual”). Exemplos desse sistema são algo como — em um programa sobre o deserto, o espectador pode parar em um ponto onde as plantas são mencionadas, e seguir para um material mais detalhado sobre a flora variada do fundo do vale, etc. Embora seja claro como isso pode melhorar nosso sistema educacional atual, libertando os alunos de professores entediados e incompetentes para que possam avançar em seu próprio ritmo por meio de informações que agora incluem movimento, ação dinâmica e som, além de palavras escritas, os artistas sabem que deve haver algo mais lá fora além disso. Mesmo que a tecnologia seja interativa, este ainda é o mesmo sistema lógico linear de sempre em uma nova embalagem.

Como ponto de partida, podemos propor novos diagramas, como a estrutura “matricial” (fig. 4). Este seria um conjunto não linear de informações. O espectador poderia entrar em qualquer ponto, mover-se em qualquer direção, a qualquer velocidade, surgir e desaparecer em qualquer lugar. Todas as direções são iguais. A visualização torna-se uma exploração de um território, viajando por um espaço de dados. Claro, não seria literalmente óbvio, como o projeto Aspen⁸. Estamos nos movendo para o espaço das *ideias* aqui, para o mundo dos pensamentos e imagens conforme elas existem no cérebro, não em alguma prancheta de desenho de planejamento urbano. Com a integração de imagens e vídeo no domínio da

7 N.T.: Vocábulo derivado do inglês *branching*. Trata-se de um termo utilizado por profissionais de tecnologia da informação, e.g. programadores e desenvolvedores de sistemas. Em português utiliza-se tanto os estrangeirismos (*branch/branching*) quanto suas traduções (ramo/ramificações).

8 Um emblemático projeto interativo de LaserDisc do MIT Media Lab, no final da década de 1970, que mapeou a cidade de Aspen, rua por rua, com câmeras em movimento, para que o espectador pudesse fazer um ‘passeio’ pela cidade, indo para qualquer lugar à vontade — um dos primeiros projetos de imagem em movimento de banco de dados de mapeamento visual relacionado a ideias de espaço de dados e à tecnologia de realidade virtual atual.

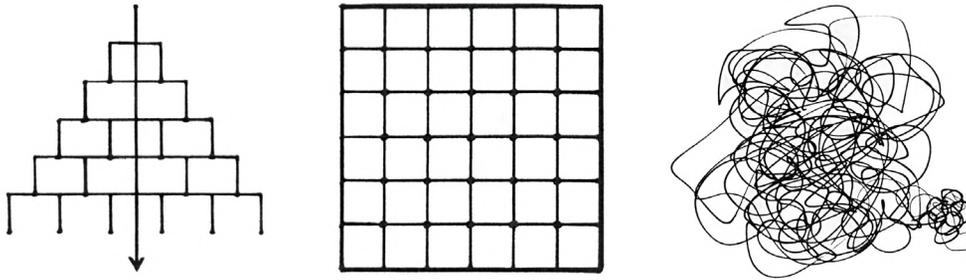


Figura 4 Estrutura Ramificada, Matrix Estrutura Matricial, Estrutura Esquizo.

lógica computacional, estamos começando a tarefa de mapear as estruturas conceituais de nosso cérebro para a tecnologia. Após a primeira câmera de TV com VTR nos dar um olho conectado a uma forma grosseira de memória não seletiva, agora estamos no próximo passo evolutivo — a área de percepção inteligente e estruturas de pensamento, ainda que artificiais.

Finalmente, podemos visionar outros diagramas/modelos surgindo à medida que os artistas se aprofundam nas profundezas psicológicas e neurológicas em busca de expressões para vários processos de pensamento e manifestações da consciência. Eventualmente, certas formas de neurose, por tanto tempo o combustível criativo do artista atormentado no Ocidente, podem ser mapeadas no disco do computador. Podemos acabar com o modelo “esquizo” ou “espaguete”, no qual não obstante todas as direções são iguais, como não iguais (fig. 4). Tudo é irrelevante e significativo ao mesmo tempo. Os espectadores podem se perder nessa estrutura e nunca encontrar o caminho de volta.

Mundos estão esperando para serem explorados. Espera-se que os artistas recebam a devida oportunidade de experimentar com essa emocionante nova tecnologia. Recentemente, tive um vislumbre de algumas das possibilidades para a arte quando conheci um designer que teve seu primeiro contato com computadores enquanto trabalhava em uma grande empresa de design de moda francesa em Nova York. Lá, o artista gráfico trabalhava em terminais de computador. Com uma caneta de luz, ele podia projetar vários designs, trabalhando com funções de memória do computador e manipulação de dados. Além disso, seu terminal estava conectado a um grande banco de dados de designs de tecidos e imagens de todo o mundo e ao longo da história. Após concluir um esboço, por exemplo, ele podia acessar um design de quimono japonês do século XVII, olhar para ele ou sobrepor com sua própria ideia. Em seguida, ele podia acessar um padrão de vestido europeu da virada do século, combinar isso com seu design ou integrá-lo ao quimono, enquanto armazena todas as etapas na memória. Quando tudo isso fosse concluído e o design final escolhido, ele podia se conectar com outros

escritórios na Europa e no Oriente diretamente na mesma tela. Os designers podiam trocar informações, obter dados sobre a disponibilidade do seu tecido das fábricas (i.e., onde está a melhor seda, quem tem estoque, qual é o tempo de entrega, etc.). Todas as fases de seu trabalho podiam ocorrer na mesma tela como informações digitais. Ele podia viajar no espaço (Europa, Extremo Oriente), assim como no tempo (história da arte), tudo em um instante e disponível seja como texto escrito ou imagens visuais.

Apesar das atitudes antitecnológicas que ainda persistem (algumas, é importante acrescentar, por razões muito válidas), a geração atual de artistas, cineastas e videastas que estão atualmente na escola, e seus instrutores, que continuam a ignorar a tecnologia de computador e vídeo, em breve perceberão que dispensaram a mídia primária, não apenas em suas próprias áreas, mas em toda a cultura também. É imperativo que artistas criativos tenham um papel nos desenvolvimentos atualmente em decurso. Os discos de vídeo de computador estão sendo promovidos como uma ótima nova ferramenta em treinamento e educação. Neste momento, há pessoas criativas experimentando com a tecnologia, garantindo que aplicações inovadoras e únicas surgirão; mas, por enquanto, muitos dos exemplos retornam ao domínio entediante da lógica linear na sala de aula escolar. O projeto do mapa da cidade de Aspen é talvez um dos exemplos mais interessantes dos novos formatos de programas. Estamos no início, mas mesmo assim, para o artista, as estruturas lógicas educacionais padronizadas simplesmente não são tão interessantes. Os artistas exploraram diferentes partes do cérebro e sabem muito bem que as coisas nem sempre funcionam como lhe disseram na escola.

É de importância primordial agora, enquanto observamos o mesmo sistema educacional que nos conduziu durante a escola (e o mesmo sistema de comunicações que nos proporcionou o maravilhoso mundo da TV comercial e rádio AM) sendo aplicado a essas novas tecnologias, que voltemos e façamos uma análise mais profunda de alguns dos sistemas mais antigos descritos nestas páginas. Artistas não amarrados à esteira de modismos e tendências do mundo da arte, especialmente o mundo da arte dos últimos anos, começarão a perceber o novo significado que a história da arte está adquirindo. Como comecei a esboçar neste artigo, a relação entre a imagem e a arquitetura (como na arte renascentista), o estruturalismo da arte sacra (arte oriental, arte cristã primitiva e arte tribal, com suas mandalas, diagramas, ícones e outras representações simbólicas, incluindo canções, danças, poesias) e sistemas artificiais de memória (as primeiras tecnologias de gravação desde a época dos gregos até a Idade Média) são todas áreas que exigem uma investigação mais aprofundada.

À medida que continuamos a dançar com a tecnologia, alguns de nós mais dispostos do que outros, a importância de voltar nosso olhar para nós mesmos, a força motora dessa tecnologia, torna-se maior do que a importância de qualquer

circuito LSI⁹. A arte sacra do passado unificou forma, função e estética em torno desse único objetivo final. Hoje, o desenvolvimento do eu deve preceder o desenvolvimento da tecnologia ou não chegaremos a lugar algum — *haverá* condomínios no espaço de dados (já começou com a TV a cabo). As aplicações de ferramentas são apenas reflexos dos usuários — *hashis* podem ser um simples utensílio de mesa ou uma arma, dependendo de quem os utiliza.

O Porco-espinho e o Carro

Tarde da noite, enquanto dirigia por uma estreita rodovia montanhosa, me deparei com um grande porco-espinho atravessando a estrada à frente. Felizmente, o avistei a tempo de parar o carro a uma curta distância de onde ele estava parado. Eu o observei nos faróis brilhantes, imóvel, petrificado por esse “contato imediato de terceiro grau”. Então, após alguns momentos de silêncio, ele começou a fazer algo estranho. Permanecendo no lugar, começou a se mover em círculos, emitindo um áspero som sibilante, com as cerdas se levantando de seu corpo. Ele não fugiu. Percebi que essa dança era na verdade um movimento de autodefesa. Reduzi os faróis do carro para a luz normal, mas ele ainda continuava a se mover cada vez mais furiosamente, projetando sombras estranhas nas árvores ao fundo. Finalmente, para evitar dar a ele um ataque cardíaco, e para poder ir para casa, apaguei completamente as luzes e desliguei o motor. Observei-o na vaga luz da lua enquanto ele interrompia sua dança e saía da estrada. Mais tarde, enquanto partia, percebi que ele provavelmente estava se afastando orgulhosamente, se regozijando sobre como ele realmente enfrentou aquela coisa grande e ofuscantemente barulhenta que se aproximou dele na escuridão. Tenho certeza de que ele estava cheio de confiança, tão satisfeito consigo mesmo por ter vencido, com sua visão porco-espinho de mundo enormemente inflada enquanto seguia para casa na escuridão.

9 N.T.: A sigla *LSI* refere-se a *Large Scale Integration* (Integração em Grande Escala, em português) e trata-se, portanto, de um termo técnico da área de microeletrônica. Refere-se a uma das técnicas existentes de fabricação de circuitos integrados. O modelo *LSI* contém muitos componentes ou transistores em uma única peça, permitindo maior complexidade e funcionalidade em dispositivos eletrônicos.

Bill Viola

É um videoartista contemporâneo americano cuja expressão artística depende da tecnologia eletrônica, som e imagem nas novas mídias. Suas obras enfocam as ideias por trás das experiências humanas fundamentais, como nascimento, morte e aspectos da consciência.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Normas de publicação

Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O material a ser publicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitos pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber:
Teorias e Processos Artístico-Culturais;
Interartes e Novas Mídias.

Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas *ad hoc* da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.

Periodicidade

A Revista Farol publica novas edições nos meses de Julho e Dezembro.

Política de Acesso Livre

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona maior democratização mundial do conhecimento.

Sponsors

LabArtes-UFES

Leena-UFES

Histórico do periódico

A Revista Farol é um publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como periódico da área de Artes, propõe-se como um espaço complementar de disseminação da produção teórica sobre arte moderna, contemporânea, História da Arte e produções que dialoguem com esses cenários.

A Farol nasce diretamente como publicação impressa e a partir do seu décimo terceiro número, passa a ser disponibilizada também em sua versão digital.

Condições para submissão

Como parte do processo de submissão, os autores são obrigados a verificar a conformidade da submissão em relação a todos os itens listados a seguir. As submissões que não estiverem de acordo com as normas serão devolvidas aos autores.

- A contribuição é original e inédita, e não está sendo avaliada para publicação por outra revista; caso contrário, deve-se justificar em “Comentários ao editor”.
- O arquivo da submissão está em formato Microsoft Word.
- URLs para as referências foram informadas quando possível.

- O texto está em espaço 1,5; usa uma fonte de 12-pontos; emprega itálico em vez de sublinhado (exceto em endereços URL); as figuras e tabelas estão inseridas no texto, não no final do documento na forma de anexos.
- O texto segue os padrões de estilo e requisitos bibliográficos descritos em *Diretrizes para Autores*, na página Sobre a Revista.
- Em caso de submissão a uma seção com avaliação pelos pares (ex.: artigos), deve-se seguir as instruções disponíveis em *Assegurando a avaliação cega por pares*.

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 na recusa do material.

Serão aceitas propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

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

Para o processo de avaliação, 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.

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; 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...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita 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;
Caso o(s) autor(e)s necessitem, disponibilizados um documento modelo.

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 possuem originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

Artigos

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes em *Diretrizes para Autores*.

Declaração de Direito Autoral

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

