

STAFFS



GRAFIAS EM
CIRCUITOS
DIGITAIS



IMAGENS
DE UM PRESENTE
DE CLAUSURAS
E EXCEÇÕES



>> PABLO LEMOS LUCENA [●]



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

PABLO LEMOS LUCENA

GRAFIAS EM CIRCUITOS DIGITAIS:
IMAGENS DE UM PRESENTE DE CLAUSURAS E EXCEÇÕES

Salvador
2023

PABLO LEMOS LUCENA

GRAFIAS EM CIRCUITOS DIGITAIS

Imagens de um Presente de Clausuras e Exceções

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, linha de Processos de Criação Artística, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora
Profa. Dra. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel

Salvador

2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Escola de Belas Artes – Biblioteca Sofia Olszewski Filha)

L935 Lucena, Pablo Lemos.

Grafias em circuitos digitais: imagens de um presente de Clausuras e Exceções. / Pablo Lemos Lucena. -- Salvador, 2023.
201 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel.

Tese (Doutorado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2023.

1. Arte - Criatividade. 2. Imagens técnicas. 3. Pandemia. 4. Trabalhadores, 5. Urbe. I. Pimentel, Ludmila Cecilina Martinez. II. Universidade Federal Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7:159.954

PABLO LEMOS LUCENA

GRAFIAS EM CIRCUITOS DIGITAIS

IMAGENS DE UM PRESENTE DE CLAUSURAS E EXCEÇÕES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de Processos de Criação Artística, Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais.

Salvador, _____ de _____ de 2023.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel (Orientadora) _____
Doutora em Artes Visuais e Intermédias pela Universidade Politécnica de Valência (UPV)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Edgard Mesquita de Oliva Junior _____
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof. Dr. Renato da Silveira _____
Doutor em Antropologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profa. Dra. Roselene Cássia de Alencar Silva _____
Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profa. Dra. Roseli Amado da Silva Garcia _____
Doutora em Mídia e Conhecimento pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

A todos os utópicos sonhadores, inconformados com as injustiças do seu tempo e que um dia utilizaram arte, pensamentos ou ações, tendo sempre no horizonte a emancipação humana.

AGRADECIMENTOS

A João e Paula, meus amáveis pais, pelo apoio incondicional em todos os momentos, agradecimentos infinitos.

À Karla Rúbia, minha querida companheira, pela compreensão, pelos questionamentos trazidos, amor e incentivo.

À Natasha Lemos, minha irmã, pela ajuda durante os momentos difíceis da pandemia.

À Ludmila Pimentel, minha orientadora, pela dedicação e sabedoria demonstradas.

Aos Coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Ricardo Biriba, Edgar Oliva, Dílson Midlej e Ricardo Bezerra.

A todos os professores do PPGAV UFBA pela generosidade ao compartilhar valiosas experiências e conhecimentos.

A todos os doutorandos e mestrandos pela convivência enriquecedora, especialmente a Rogéria Duarte pelas conversas sobre arte e metodologia da pesquisa durante a quarentena.

À Rosa Bunchaft e André Faria, pelo retorno sobre pontos específicos da tese.

Aos funcionários da UFBA pela dedicação contínua, mesmo vivenciando os lamentáveis cortes do governo federal (2019 – 2022) para os recursos destinados às Universidades Públicas.

Aos funcionários da Escola de Belas Artes, especialmente à bibliotecária Madalena pela acolhida e pelas boas conversas após os encontros silenciosos com os livros.

À CAPES pelas bolsas de estudo fornecidas aos discentes do PPGAV UFBA.

Aos presidentes Lula da Silva e Dilma Rousseff por terem investido na criação de novas e fortalecidas universidades públicas, aumentando significativamente a inclusão de estudantes no ensino superior, além do incentivo à pesquisa com bolsas de estudo no Brasil e no exterior.

O pássaro da eternidade não existe.
Só o real é eterno.

Glauber Rocha
A idade da Terra (1980)

Uma civilização democrática só se salvará se
fizer da linguagem da imagem uma provocação
à reflexão e não um convite a hipnose.

Umberto Eco
(ECO apud SOULAGES, 2010, p. 37)

É preciso que haja alguma coisa
alimentando o meu povo:
uma vontade
uma certeza
uma qualquer esperança.

É preciso que alguma coisa atraia
a vida ou a morte:
ou tudo será posto de lado
e na procura da vida
a morte virá na frente
e abrirá caminhos.

É preciso que haja algum respeito,
ao menos um esboço:
ou a dignidade humana se afirmará
a machadadas.

Torquato Neto
(Poema do aviso final)
(NETO, 2017, p. 44)

LUCENA, Pablo Lemos. **Grafias em Circuitos Digitais: Imagens de um Presente de Clausuras e Exceções**. Orientadora: Prof.a. Dr.a Ludmila Cecilina Martinez Pimentel. 2023. 201 f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa na linha de Processos de Criação em Artes Visuais teve como premissa principal, a imagem enquanto representação, a imagem dialética, sendo priorizada as linguagens da fotografia e do vídeo. No decorrer da pesquisa teórica e imagética, uma cartografia sobre arte e política foi traçada, onde foi possível recorrer a diferentes períodos da história da arte como uma forma de tensionar a prática artística. Para tanto, diálogos foram estabelecidos com autores como: Didi-Huberman, Jacques Rancière, Walter Benjamin, Hall Foster, Peter Bürger ou com artistas como Harun Farocki, Ai Weiwei e Cao Guimarães. Durante o início do processo de criação, o espaço da construção do BRT e os operários foram fotografados, trazendo questionamentos sobre as recentes transformações ocorridas na cidade de Salvador, porém com a chegada da Pandemia do Covid 19, outros procedimentos foram utilizados durante o confinamento. Da janela de um apartamento, a câmera fotográfica foi redirecionada para os trabalhadores urbanos, os infoproletariados, os informais e desempregados que trafegavam pela urbe, ao mesmo tempo aspectos do contexto político e da subjetividade do artista em quarentena foram manifestados. Deste modo, uma dialética das imagens e seus transbordamentos foi criada não somente pelos recortes da realidade social, mas também pelas interferências digitais aplicadas.

Palavras-chave: processo criativo em arte, imagens técnicas, pandemia, trabalhadores, urbe

LUCENA, Pablo Lemos. **Graphics in Digital Circuits: Images of a Present of Clausuras and Exceptions.** Advisor: Prof. Dr. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel. 2023. 201 p. ill. Thesis (Doctorate in Visual Arts) – School of Fine Arts, Belas Artes, Federal University of Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This research in the line of Creative Processes in Visual Arts had as its main premise, image as representation, dialectical image, prioritizing the languages of photography and video. During theoretical and imagery research, a cartography on art and politics was drawn, in which it was possible to explore different periods of art history as a way of tensioning artistic practice. To this end, dialogues were established with authors such as: Didi-Huberman, Jacques Rancière, Walter Benjamin, Hall Foster, Peter Bürger or with artists such as Harun Farocki, Ai Weiwei and Cao Guimarães. During the beginning of creation process, BRT construction space and the workers were photographed, raising questions about the recent transformations that took place in the city of Salvador, however, with the arrival of the Covid 19 Pandemic, other procedures were used during confinement. From the window of an apartment, the camera was redirected towards urban workers, the infoproletariat, the informal and unemployed people moving around the city, at the same time aspects of the political context and subjectivity of the artist in quarantine were manifested. In this way, a dialectic of images and their overflows was created not only by focusing on social reality, but also by applied digital interference.

Keyword: creative process in arts, technical images, pandemic, workers, city

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01** Capa: *Algoritmo desritmado*, Fotografia, Pablo Lucena, 2022 / 00
- Figura 02** Nova Dias d'Ávila, Fotografia ilustrativa, Pablo Lucena, 2011 / 22
- Figura 03** *Ya basta!*, Gravura digital, dimensões variáveis, Pablo Lucena, 2000 / 26
- Figura 04** Sem título, Nanquim sobre papel, 297x410 cm, Pablo Lucena, 2004 / 26
- Figura 05** Sem título, Acrílica sobre papel, 297x410 cm, Pablo Lucena, 2006 / 26
- Figura 06** Sem título, Infogravura, 30x120 cm, Pablo Lucena, 2004 / 26
- Figura 07** *A fatia do bolo*, Infogravura, 90x201 cm, Pablo Lucena, 2001 / 28
- Figura 08** *Sem título*, Fotografia, dimensões variáveis, Pablo Lucena, 2007 / 28
- Figura 09** *Sala de Estar*, Fotografia, dimensões variáveis, Pablo Lucena, 2008 / 28
- Figura 10** *Fluxo Tempo 2*, Fotografia, 100x75 cm, Pablo Lucena, 2010 / 31
- Figura 11** *Orange Fiberglass*, Instalação, 100x150x280 cm, Pablo Lucena, 2012 / 33
- Figura 12** *Orange Fiberglass*, Instalação, 100x150x280 cm, Pablo Lucena, 2012 / 33
- Figura 13** Da série: *Sweet Blue Dream*, Fotografia, Pablo Lucena, 2012 / 35
- Figura 14** Da série: *Sweet Blue Dream*, Fotografia, Pablo Lucena, 2012 / 35
- Figura 15** Da série: *Sweet Blue Dream*, Vídeo (4m11s), Pablo Lucena, 2012 / 36
- Figura 16** *Ponto turístico Nº1*, Fotografia, Pablo Lucena, 2014 / 38
- Figura 17** *Ponto turístico Nº1*, Vídeo (5m,30s), Pablo Lucena, 2014 / 39
- Figura 18** *54 milhões*, Instalação, 250x200 cm, Pablo Lucena, 2016 / 41
- Figura 19** *54 milhões*, Instalação, 250x200 cm, Pablo Lucena, 2016 / 41
- Figura 20** Da série: *Apli Cativo Necroliberalismo*, Fotografia, Pablo Lucena, 2014 / 42
- Figura 21** *A barricada*, Litografia, 46,5x33,4 cm, Édouard Manet, 1871 / 46
- Figura 22** *Guerra civil*, Litografia, 39,7x50,8 cm, Édouard Manet, 1871 / 46
- Figura 23** *Os rebocadores do Volga*, Óleo s tela, 131,5x281 cm, Ilya Repin, 1873 / 47
- Figura 24** *Adolf Hitler o super-homem: engole ouro e jorra lixo*, Montagem fotográfica, Jonh Heartfield, 1932 / 51
- Figura 25** *Grande inauguração da primeira exposição Dada*, Berlin, 1920 / 51
- Figura 26** *Terra em Transe*, Filme (1h55min), Glauber Rocha, 1967 / 60
- Figura 27** *CC5 Hendrix-War*, Instalação. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, 1973 / 62
- Figura 28** *Trouxas Ensanguentadas*, intervenção urbana. Arthur Barrio, 1969 / 64
- Figura 29** *To the police*, Escultura em bronze e pedra, Antonio Dias, 1968 / 65
- Figura 30** *Série Carnaval*, Fotografia, Carlos Vergara, 1972 / 66
- Figura 31** *Repressão outra vez/Eis o saldo*, Instalação, Antonio Manuel, 1968 / 67
- Figura 32** *Alma no Olho*, Vídeo (11m5s), Zózimo Bulbul, 1973 / 70
- Figura 33** *Acción estrella*, Performance, Carlos Leppe, 1979 / 73
- Figura 34** *Partenon*, Intervenção urbana, Marta Minujin, 1983 / 74
- Figura 35** *A civilização ocidental e cristã*, Instalação, Leon Ferrari, 1965 / 75
- Figura 36** *Tucuman Arde*, 1968 / 76
- Figura 37** *Sun in your head*, Vídeo (5m17s), Wolf Vostell, 1968 / 79
- Figura 38** *Mary*, Vídeo, Bill Viola, 2016 / 81
- Figura 39** *Ever is Over All*, Vídeo (4m32s), Pipilot Rist, 1997 / 82
- Figura 40** *Mentiras e Humilhações*, Instalação, Eder Santos, 2010 / 83

- Figura 41** *Jogos Sérios I: Watson está ferido*, videoinstalação, 8', Harun Farocki, 2010. / 90
- Figura 42** Fotografias (tema da imigração), Exposição *Raiz* (OCA), Ai Weiwei, 2019 / 100
- Figura 43** Fotografias (tema da imigração), Exposição *Raiz* (OCA), Ai Weiwei, 2019 / 100
- Figura 44** *Lei da viagem, pvc reforçado*, 3x16x5,6 m, exposição *Raiz* (OCA-SP, 2019), Ai Weiwei, 2016 / 100
- Figura 45** *Vasos empilhados com motivo de refugiados*, exposição *Raiz* (OCA, 2019), Ai Weiwei, 2016 / 100
- Figura 46** *Maquetes S.A.C.R.E.D*, Exposição *Raiz* (OCA), Ai Weiwei, 2019 / 100
- Figura 47** *Da varanda do ap*, Fotografia, Pablo Lucena, 2020 / 105
- Figura 48** Da série: *Fausto é Azul e cinza 360º*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019 / 106
- Figura 49** Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019 / 109
- Figura 50** Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019 / 112
- Figura 51** Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019 / 115
- Figura 52** Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019 / 119
- Figura 53** Da série: *Fausto é Azul e Cinza 360º*, Vídeo (1m56s), Pablo Lucena, 2019 / 124
- Figura 54** *Duplo enquadramento*, Pablo Lucena, Fotografia, 2019 / 127
- Figura 55** *Totens digitais na terra do pokémon go*, Instalação, Pablo Lucena, 2022 / 129
- Figura 56** *Notas fotográficas em tempos pandêmicos*, Fotografia, 2020 / 131
- Figura 57** *Pandemic Dreams* (tríptico), Fotografia, Pablo Lucena, 2020 / 139
- Figura 58** Da série: *Objetos pandêmicos - Inventário*, Pablo Lucena. 2020 / 142
- Figura 59** *Própolis*, Vídeo (2m40s), Pablo Lucena, 2020 / 144
- Figura 60** *Apli Cativo Necroliberalismo*, Vídeo (6m51s), Pablo Lucena, 2020 / 156
- Figura 61** *Algoritmo desritmado*, Fotografia, Pablo Lucena, 2022 / 161
- Figura 62** *Da janela do ap*, Vídeo (11m13s), Pablo Lucena, 2022 / 163
- Figura 63** Da série: *Crônicas pandêmicas*, Pablo Lucena, Fotografia, 2019 / 165
- Figura 64** *Sobre o gesso branco*, Fotografia, Pablo Lucena, 2022 / 167
- Figura 65** *1888 - 2022*, Vídeo (2m10s), Pablo Lucena, 2022 / 167
- Figura 66** *Agnus Dei Agnus Diaboli*, Instalação, Pablo Lucena, 2022 / 170
- Figura 67** *Breque do app 2 de julho*, Intervenção urbana, Pablo Lucena, 2022 / 170
- Figura 68** *Imemorial*, Instalação, Rosângela Rennó, 1994 / 174
- Figura 69** *ABC da cana*, Fotografia, Jonathas de Andrade, 2014 / 176
- Figura 70** *Suar a camisa*, Instalação, Jonathas de Andrade, 2014 / 176
- Figura 71** *A saída dos operários da fábrica em onze décadas*, Instalação, Harun Farocki, 2006 / 178
- Figura 72** *O andarilho*, Vídeo (8'00"), Cao Guimarães, 2006 / 182
- Figura 73** *Da janela do meu quarto*, Vídeo (5'00"), Cao Guimarães, 2004 / 182

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI5	Ato Institucional Número Cinco
CPC	Centro Popular de Cultura
EBA	Escola de Belas Artes
EUA	Estados Unidos da América
IBM	International Business Machine
MAM	Museu de Arte Moderna
MST	Movimento dos Sem Terra
OMS	Organização Mundial da Saúde
OTAN	Organização do Tratado do Atlântico Norte
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
SBD	Sweet Blue Dream
SS	Schutzstaffel (Organização paramilitar ligada ao Partido Nazista)
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	O OBJETO, A IMAGEM, A PALAVRA: ENTRE IMANÊNCIAS E TRANSBORDAMENTOS	22
3	BREVES REFLEXÕES SOBRE ARTE E POLÍTICA	42
3.1	BREVES REFLEXÕES SOBRE ARTE DURANTE AS DITADURAS NA AMÉRICA LATINA	58
3.1.1	Alguns focos de resistência da imagem indicial nos anos 70	67
3.1.2	Por uma epistemologia do sul. O direcionamento conceitual em tempos sombrios	72
3.2	VIDEOARTE: DESVIOS, IMPACTOS E INFLUÊNCIAS	77
3.3	POR UMA DEFESA DAS IMAGENS, APESAR DE TUDO	84
3.4	DO SILÊNCIO ARISTOCRÁTICO A TOMADA DE POSIÇÃO: DO EUROCENTRISMO AO SEMIONAUTA AUTOFÁGICO	94
4	IMAGENS DE UM PRESENTE DE CLAUSURAS E EXCEÇÕES	105
4.1	“INSTALAÇÕES” EFÊMERAS, DISTOPIAS E APAGAMENTOS	106
4.1.1	<i>Fausto é Azul, Oxóssi é Verde</i> (2019)	107
4.1.2	O sopro mítico das árvores. (vídeo / parte 1)	121
4.1.3	Entre palmeiras, motores e concreto armado (vídeo / parte 2)	123
4.1.4	<i>Duplo enquadramento</i> (2019)	126
4.1.5	Horizonte para desdobramentos expandidos	129
4.2	NOTAS FOTOGRÁFICAS EM TEMPOS PANDEMILICOS	131
4.2.1	<i>Objetos pandêmicos – Inventário</i> (2020)	138
4.2.2	<i>Própolis</i> (2020)	143
4.2.3	<i>Apli Cativo Necroliberalismo</i> (2020 - 2022)	146
4.2.4	<i>Crônicas Pandêmicas</i> (2020 – 2022)	161
4.2.5	Horizonte para desdobramentos expandidos	169
4.3	DIÁLOGOS E TANGENCIAMENTOS	172
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	186
	REFERÊNCIAS	191
	ANEXO	197

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa desenvolvida no doutorado em Artes Visuais do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA) na linha de Processos de Criação Artística, apresenta uma série de trabalhos deste autor, onde a relação entre arte e vida foi estabelecida como proposta poética. Uma tessitura do conhecimento que une o fazer artístico à pesquisa bibliográfica. Assim, imagens técnicas foram priorizadas através das linguagens da fotografia e do vídeo, interessando nesta tese a imagem enquanto representação, imagem como registro dos acontecimentos na urbe, contextualizadas posteriormente pela pandemia do Covid 19. Temos aqui como elemento central, a imagem dialética, a imagem como tomada de posição e seus transbordamentos.

Com o surgimento da fotografia no século XIX, alterações significativas no modo de pensar a arte, a representação e a sociedade foram realizadas. Se por um lado, uma desconstrução contínua da perspectiva presente na pintura seria exercida, visto que a fotografia foi bastante eficiente ao representar a profundidade, os espaços e retratos com a necessária reprodução em série necessária, característica do pragmatismo moderno, por outro lado, os fotógrafos utilizariam a fotografia absorvendo a tradição dos retratos pintados, herdando simbologias, iluminações e poses. Apesar disso, ao contrário de boa parte dos prognósticos, em vez de significar o fim da pintura, a fotografia representou o principal vetor para sua liberdade, inversamente, a pintura por sua vez, ao encontrar o seu novo campo, possibilitaria que a fotografia também encontrasse a sua real vocação, um traço do real permanecia, a sua característica indicial demonstrava que algo esteve em frente à câmera, de que algo existiu, ela possibilitava, portanto, uma ligação com o objeto fotografado proporcionado pela luz rebatida em contato com a superfície sensibilizada no interior da câmera.

A partir destas inversões e “vocações” encontradas, é possível constatar que ambas as linguagens se influenciariam mutuamente de diversas maneiras em diferentes períodos, a exemplo do pictorialismo na fotografia ou do hiper-realismo na pintura, além de outras tantas intersecções. Isto ocorreu apesar das contestações daqueles que viam na nova tecnologia o final da pintura, e daqueles a exemplo de Walter Benjamin (2017, p. 19, 20) que vislumbrou um futuro promissor, que enxergava a fotografia com sua potencialidade política, imanente, através da reprodutibilidade técnica.

Se o retorno do Real na arte contemporânea, segundo Hall Foster (2014, p. 67, 68), se deve entre outros motivos, ao retorno do reprimido, sendo revivido pelas neovanguardas, se vinculando a uma lógica fotográfica através da apropriação, e representação como crítica da sociedade, hoje, parte dos artistas dão prosseguimento a esse retorno como reação ao espetáculo, fazendo uso das imagens técnicas sem cair nas dicotomias entre representação e desmaterialização da obra. Isto pode ser verificado nos trabalhos de Ai Weiwei (Raiz, 2018) quando utiliza as imagens documentais, em Jonathas de Andrade e suas encenações fotográficas com os cortadores de cana, com Rosangela Rennó e os arquivos de imagens disponibilizadas ao público, ou ainda com a montagem e edição em forma de ensaio dialético, como foi possível constatar no trabalho de Harun Farocki. Estes são alguns exemplos que atuaram na arte contemporânea, restituindo o “real”, cada um ao seu modo, como posicionamento político evidente.

Podemos afirmar que o embate entre a objetividade e subjetividade fotográfica, não passou de uma dicotomia simplista, como bem demonstrou Jaques Rancière (2012), François Soulages (2010), Roland Barthes (1984) ou Didi-Huberman (2018). Sabemos que o artista, através do anteparo fotográfico, mediador, tanto pode representar mundos como criar mundos, ou seja, ambas podem fazer alusão a uma realidade vivida, que pode ser muito bem reconhecida, identificada pelo outro e ao mesmo tempo ser uma expressão subjetiva. A fotografia hoje é amplamente utilizada como representação tanto na sua materialidade ontológica, quanto pelo viés sociopolítico, encontrando-se já incorporada às instituições da arte.

Vivemos numa contemporaneidade na qual a imagem digital tem gerado reais transformações, onde o desenvolvimento tecnológico possibilitou um fluxo de imagens sem precedentes, algo que nos leva a pensar sobre os prós e os contras dessa odisseia, e de que forma criaremos imagens em meio a este contexto. Se uma espécie de imersão alienante tem sido identificada, ou o uso de algoritmos como forma de controle e vigilância fazem parte do nosso cotidiano, a causa reside muito mais na ideologia contida na construção destas tecnologias do que na tecnologia em si. Tudo dependeria, então, de quem criou e com qual propósito estão sendo utilizadas. Um paralelo pode ser feito quando Bertolt Brecht (HUBERMAN, 2017), de forma similar, questionou o posicionamento Benjaminiano em relação

a fotografia e sua ontologia como política, assunto que será abordado mais adiante nesta tese. Portanto, uma empatia em relação ao outro e em relação aos mundos sonhados, uma utopia que se contrapõe a distopia, requer o exercício da imagem dialética, mesmo estando imerso no olho do furacão de imagens ou mesmo tendo consciência do conceito de fotograficidade¹ definido por François Soulages (2010, p. 131).

A fotografia e sua imaterialidade digital tem em sua ontologia uma viabilidade política, justamente devido ao fato de estar apta à disseminação imediata e isto ocorre porque a imagem fotográfica está perdendo sua materialidade, o papel fotográfico não é mais imprescindível como suporte, a revelação química não é mais um imperativo. A imagem digital é formada por pixels, recebida através de um sensor e traduzida por meio de cálculos matemáticos. Esta nova característica se encontra apta a colher acontecimentos do cotidiano, sofrendo alterações através da computação, percorrendo com velocidade as infovias, refletindo e construindo mundos, sofrendo uma popularização sem precedentes. Joan Fontcuberta (2012) enxerga nesta desmaterialização da imagem, na facilidade da manipulação digital, na perda do rastro luminoso um universo de mutações favorável à criação.

A fotografia convencional vinha definida pela noção de rastro luminoso produzido pelas aparências visíveis da realidade. Sistemas de síntese digital fotorrealistas substituíram a noção de rastro por um registro sem rastro que se perde em uma espiral de mutações. (FONTCUBERTA, 2012, p. 8)

Mesmo diante destas transformações, a fotografia digital não perdeu os valores tradicionalmente ligados à fotografia analógica como, “registro, verdade, memória, arquivo, identidade, fragmentação etc. que tinham apoiado ideologicamente a fotografia no século XIX”. (FONTCUBERTA, 2012, p. 7)

Nesta tese alguns elementos fundantes serão seguidos: a retomada do Real através da fotografia digital e do vídeo como representação, uma dialética da imagem, como mediação visível para os acontecimentos, espaços e seus transbordamentos.

¹ Soulages define o conceito de fotograficidade como uma “articulação surpreendente do irreversível e do inacabável”.

Alguns encontros foram fundamentais, criando tangenciamentos e aproximações necessárias ao processo criativo. Ao visitar a exposição *Raiz* (2018/2019) de Ai Weiwei na OCA em São Paulo SP, compreendi a relação que o artista estabelecia com o Real a partir das imagens documentais, presente tanto nas fotografias como em suas apropriações, reforçando um caminho já iniciado em minha trajetória, com a possibilidade de utilizar a imagem fotográfica como registro imanente, em diálogo constante com os acontecimentos. Além dessa exposição, outras visitadas em períodos anteriores ao doutorado foram importantes, a exemplo do longa *O Andarilho* (2008) de Cao Guimarães exibido no cinema do Museu de Arte Moderna (MAM) - BA, Cildo Meireles (MAM) - BA e Joseph Beuys *A revolução Somos Nós* (2010) (MAM) - BA.

Além disso, bifurcações ocorridas anteriormente em meu percurso, me levaram ao encontro com o proletário, contextualizado pelo espaço da fábrica em *Sweet Blue Dream* (2012), ou ao devir alcoólico encontrado nos frequentadores de uma bodega em Lençóis com suas pequenas subversões externadas em *Ponto Turístico Nº1* (2013). Estes trabalhos me conduziram a uma forma de representação aberta a intersecções com outras linguagens, bem como às interferências por meio da computação e da edição, sejam elas na fotografia ou no vídeo, assim foi possível retomar o tema do outro em relação ao espaço, encontrando no trabalhador urbano ou no infoproletariado, o prosseguimento e expansão desta temática.

Partindo do pressuposto de que a imagem digital tem em suas características próprias, elementos que facilitam sua execução, manipulação e difusão, temos como hipótese de que a imagem técnica produzida através do vídeo e da fotografia digital pode ser potencializada não somente pelo ato fotográfico em si, mas pela edição e montagem, bem como pela utilização de outras linguagens, sendo o sensível e o político considerados.

Esta tese tem como objetivo geral, realizar uma pesquisa em arte e sobre arte, através da utilização das imagens técnicas, priorizando e entendendo a imagem como representação, a imagem dialética como tomada de posição, levando em consideração os aspectos objetivos e subjetivos da imagem.

Dentre os objetivos específicos estão: gerar uma imagem dialética através do registro documental e da conexão entre imagens, conciliando os aspectos sociopolíticos com os

sensíveis; realizar intervenções na imagem por meio da computação, beneficiando o conceito da obra; fotografar o cotidiano dos trabalhadores da urbe, sejam eles proletários, infoproletários, desempregados, excluídos; intervir em parte das imagens técnicas através da edição ou da computação gráfica, seja com alterações sonoras, recortes, inserções de palavras ou gerando anamorfoses, criando instabilidades na imagem; resgatar através da pesquisa sobre arte, momentos em que os aspectos políticos foram priorizados, a exemplo da arte realizada durante as ditaduras militares na América Latina, das neovanguardas e da arte contemporânea, como forma de rememoração e de tensionamento necessário a tomada de posição; propor através de obras planejadas o uso da fotografia como forma expandida da prática artística, projetando instalações e intervenções; utilizar um aporte teórico, filosófico, oriundo da teoria/filosofia da arte que forneça embasamento à pesquisa e ao processo de criação; utilizar outras fontes de conhecimento além do bibliográfico, a exemplo da análise na origem, através de exposições e obras.

Durante a realização desta pesquisa, foi utilizada como metodologia principal a Poética, a obra em seu fazer. Partindo do pressuposto de que a arte não deveria estar desvinculada da sociedade e de sua relação com a vida, foram também utilizadas outras fontes de conhecimento que contribuíram para uma interdisciplinaridade através do método bibliográfico. Nela foi necessário um duplo olhar, olhar em busca de enquadramentos, recortes do tempo/espaço e o olhar para o que foi produzido, já que é na conversa com o resultado do ato fotográfico, trabalhado no meio digital com a edição, onde uma polissemia da imagem foi colocada em prática, postas novamente em diálogo com os conhecimentos da filosofia, teoria da arte, sociologia, teoria da imagem e da história da arte.

Algumas mudanças no método de abordagem foram necessárias, devido ao surgimento da pandemia do Covid 19 no início de 2020 e a proeminente necessidade de isolamento social. Se antes o olhar era conduzido ao enquadramento da cena através da “janela” da câmera fotográfica, com a quarentena, esse mesmo olhar foi reenquadrado dentro de uma janela real, a janela do apartamento no terceiro andar de um prédio em Salvador, anteparo para uma estética permeada por constatações, aflições, incertezas e descobertas. O meu corpo estava enclausurado, mas o olhar era nômade, acompanhava os trabalhadores e trabalhadoras no subir frenético pela ladeira, em meio as entregas realizadas com aplicativos, às manutenções

necessárias ao funcionamento da cidade, aos milhares de mortos pelo Covid, ao obscurantismo, ao negacionismo governamental, aos catadores, aos desvalidos, aos desempregados que pairavam pelas ruas da cidade.

Apesar da prática desenvolvida com as imagens técnicas, na pesquisa bibliográfica evitei percorrer exclusivamente pelo caminho ontológico da fotografia, justamente por ter constatado, ainda no mestrado, com o aprofundamento dos estudos, que o corpo teórico que versava ontologicamente sobre fotografia, apesar de revelar as diversas possibilidades relacionadas ao ato fotográfico, demonstrava suas limitações, na medida em que as questões levantadas se referiam a própria fotografia, se isentando do contexto social, como se a existência de uma metalinguagem fosse o suficiente. Mesmo apresentando ponderações, mantive diálogos com Vilém Flusser, François Soulages, Charlotte Cotton, Boris Kossoy, Roland Barthes, portanto, não me restringi, busquei uma aproximação com os que pensaram a imagem pelo viés ontológico, mas também pelo sociopolítico, apontando outras navegações a exemplo de Hall Foster, Didi-Huberman, Jacques Rancière, Nicolas Bourriaud e Peter Bürger enxergando a arte contemporânea com a amplitude necessária.

Ao me deparar com um mundo pandêmico, neoliberal, com uma virtualização intensificada, já que passamos a resolver as pendências cotidianas pelo mundo digital, sendo as questões do simulacro um dos conceitos presentes na poética, busquei embasamento na Filosofia de Franco Berardi (2020), nas constatações sobre fotografia e modernidade de Paul Viriliou (2005), mas também naqueles que fizeram uma defesa da imagem a exemplo de Jacques Rancière (2012), Didi-Huberman (2018) e Arlindo Machado (2010).

Importante destacar, que durante elaboração deste texto, seguimos a indicação de Sandra Rey (2002) para a pesquisa em Artes Visuais, segundo o qual a primeira pessoa deve ser utilizada quando o pesquisador se referir ao próprio trabalho em seu processo de criação, a terceira pessoa quando se refere a enunciados ou obras de outros artistas/teóricos e o impessoal para abordar conhecimentos de domínio comum. Portanto vale lembrar a reflexão de Sonia Rangel a respeito do artista como sujeito no processo de criação: é “no campo da pesquisa em arte, (diferente da pesquisa sobre arte) onde e quando é o artista quem atua e fala como o único sujeito que pode ocupar esse lugar na urdidura de um processo.” (RANGEL, 2015, p. 50).

A presente pesquisa foi dividida em quatro capítulos que versaram sobre a minha trajetória em arte, uma cartografia sobre as relações entre arte e política, a defesa das imagens, análise de obras, exposições e o processo de criação. Estes assuntos foram tecidos com outros conhecimentos acerca das transformações, políticas, urbanas, que envolveram o infoproletariado, o neoliberalismo e a pandemia de Covid 19.

Como puderam constatar, no **primeiro capítulo: Introdução**, apresentei esta tese, elencando o percurso teórico e prático, com os principais autores, artistas e exposições analisadas. Questões que permearam a história e filosofia da fotografia, a exemplo da: objetividade x subjetividade, ontologia fotográfica x contexto sociopolítico, fotografia analógica x digital, situando a pesquisa conceitualmente, sem deixar de levar em consideração o contexto vivenciado.

No **segundo capítulo** intitulado: **O objeto, A imagem, A palavra. Entre imanências e transbordamentos**, abordei algumas passagens da minha trajetória, elencando obras e fatos correlacionados, realizando uma contextualização histórica e cultural. Desde um breve relato autobiográfico, imagens fixadas nas memórias da infância, ao ingresso na Escola de Belas Artes (1996), as principais exposições, parte da poética desenvolvida antes e durante o Mestrado em Artes Visuais no PPGAV-UFBA, além de outras obras que prenunciaram a presente pesquisa.

Algumas relações entre arte e política foram estabelecidas no **terceiro capítulo**. Tendo como título, **Breves reflexões sobre arte e política**, nele foi levantada a seguinte questão: toda arte é política? Durante esta análise, foi realizada uma breve cartografia formada por questões encontradas na renascença, no barroco, no romantismo, passando pelas vanguardas e neovanguardas, percurso pelo qual o vínculo entre arte e sociedade foi estabelecido. Adiante, o panorama cultural brasileiro foi abordado, antes e após o golpe militar de 1964, sua influência nas artes visuais, as inquietudes, estratégias e apreensões dos artistas naquele momento, observando fatos históricos, acontecimentos políticos e o uso de novas linguagens. Autores como Walter Benjamin, Hall Foster, Ernst Fischer, Peter Bürger, Hélio Oiticica, Waly Salomão e outros foram relevantes nesta análise.

Em se tratando de uma pesquisa, onde priorizei a utilização das imagens técnicas, enquanto imagem dialética, foi pertinente trazer vídeos e fotografias realizadas durante a resistência ao autoritarismo no Brasil e na América Latina, obras de artistas que passaram por um contexto histórico semelhante. As vanguardas e neovanguardas foram problematizadas com artistas que se posicionaram através da reprodutibilidade, a exemplo de Joseph Beuys e Ai Weiwei, postos em diálogo com o distanciamento sugerido por Hall Foster (2014, p. 198) e pelos conceitos de altermodernidade e radicante propostos por Nicolas Bourriaud (2009, p. 41, 52). Além disso, foi relevante a visita presencial e a análise da exposição *Raíz* (2018) de Ai Weiwei na OCA em São Paulo, trazendo seminais contribuições.

No **quarto capítulo**, intitulado: **Imagens de um presente de clausuras e exceções** inicia-se o processo de criação, onde os trabalhos foram agrupados e problematizados nos subcapítulos. Em **Instalações efêmeras, distopias e apagamentos**, os trabalhos foram colocados em diálogo com autores como Didi-Huberman, Walter Benjamin, Florestan Fernandes e Marshall Berman. Aqui a cidade é vista através de um prisma crítico da modernidade, onde registros da construção e dos operários do BRT foram o mote. As etapas da construção e seus dispositivos provisórios foram vistos como “instalações” efêmeras onde temas diversos foram tecidos através do contexto capturado pela fotografia e pelo vídeo. Durante esta etapa bifurcações encontradas durante a criação me levaram não somente a interferir graficamente nas imagens, reforçando a dialética e a poética, como também encontrando outras camadas conceituais.

Em **Notas fotográficas em tempos pandêmicos**, me aproximei de autores que refletiram sobre neoliberalismo e pandemia, a exemplo de Franco Berardi, Achille Mbembe, Vladimir Safatle, Domenico Losurdo, Ricardo Antunes entre outros. Assim, simultaneamente uma poética foi criada durante a pandemia de Covid 19, onde ações simbólicas do cotidiano no âmbito da esfera privada e pública emergiram. No espaço privado foi realizado uma espécie de inventário de objetos pandêmicos, onde cenas que simbolizavam a conjuntura política e a subjetividade do quarentemado foram realizadas a exemplo de *Própolis* (2020). Já na área externa, a atividade de diversos trabalhadores a exemplo da mobilidade constante dos entregadores de aplicativo foi acompanhada e registrada do ponto de vista da janela do apartamento. Parte deste material foi utilizado para a realização de vídeos, entre eles, *Apli*

Cativo Necroliberalismo (2020), trabalho em que a pós-produção, montagem e edição, foram elementos potencializadores, formando um híbrido entre o documental e o ficcional ou em vídeos como, *Da janela do ap* (2022) e *1888 – 2022* (2022) onde o inteligível e o sensível contido nas imagens foi priorizado, ao invés da edição ou das interferências digitais.

Finalizando as reflexões sobre o processo de criação, em **Diálogos e tangenciamentos**, realizei uma aproximação com alguns artistas pela similaridade conceitual e com outros pela identificação com a linguagem. Assim uma aproximação foi feita em virtude da similaridade com o tema, os trabalhadores, a exemplo de Harun Farocki, Jonathas de Andrade e Rosângela Rennó, ou pela identificação com a maneira como o artista trabalha a linguagem do vídeo, como no caso de Cao Guimarães, com planos prolongados, imersivos e contemplativos.

Minha intenção foi fazer da pesquisa em arte, uma forma de refletir criticamente sobre o momento, mas também que ela pudesse servir como depoimento histórico, poético, fornecido por alguém que vivenciou as transformações na cidade, no trabalho, na política e o cotidiano trágico da pandemia, de alguém que se expressou por meio da imagem fotográfica, da imagem em movimento e do texto escrito, sem deixar de tomar posição, um enquadramento que teve a intenção de interpretar o mundo e que certamente encontrará os que nele se identificarão.

Como poderão observar, utilizei títulos ilustrativos para destacar os capítulos, dando ênfase a tipografia, criando pequenos “enigmas”, com significados relacionados ao título original que se encontra em menor escala na mesma página, neles fotografias de minha autoria foram utilizadas como ilustração. Revelar a beleza da tipografia e da imagem durante a diagramação, criando símbolos, poemas visuais, se mostrou antes de mais nada, um exercício adequado a poética da pesquisa em arte.



2

OBJ [O] LAVRA

2 O OBJETO, A IMAGEM, A PALAVRA: ENTRE IMANÊNCIAS E TRANSBORDAMENTOS

Foram muitas as passagens na minha memória entre o real e o imaginário que me trouxeram até aqui. Costumo dizer que nasci em São Paulo por “acidente”, meus pais de origem nordestina, migraram na década de setenta para a capital paulista em busca de emprego, depois de um ano vieram para Salvador e terminaram se estabelecendo na região metropolitana, portanto, me considero baiano radicado.

Vivi a infância e parte da adolescência em Dias d’Ávila, uma cidade metropolitana cercada por fábricas, mas também por terras, árvores, seixos e nascentes de águas cristalinas. Lugar que nos anos 60/70 era uma espécie de balneário, onde Raul Seixas inspirado no trem da cidade, compôs a música *O Trem das Sete* (1974). Mas foi num bairro chamado Nova Dias d’Ávila,

planejado e construído para ser a moradia dos trabalhadores do polo petroquímico de Camaçari, que pela primeira vez, me vi absorto pelos fenômenos visuais. Naquele lugar o urbanismo dos anos 70 atrelado a indústria havia proposto hierarquicamente a disposição e a tipologia das casas, de acordo com as funções dos empregados no polo, do operário ao diretor. Semelhante ao marketing ecológico presenciado hoje nos condomínios fechados, as ruas foram nomeadas com nomes de pássaros, ubatã, guaracema, gaturamo, sabiá, portanto penso que a substituição deles pelo signo, não tenha sido uma escolha aleatória. Mesmo diante deste contexto, lá havia paisagens curiosas, num areal via torres formadas por um branco a cegar. Ao chover, pequenos seixos surgiam e formavam esculturas na areia que me lembrava uma floresta de cogumelos, eram tantas, que hoje imagino como uma espécie de instalação natural.

Algumas propriedades visuais foram marcantes, na infância observava alguns fenômenos como a transparência, o brilho do riacho com centenas de seixos translúcidos ao fundo e os peixes que ali passavam, havia um encantamento que acionava minha percepção. Sobre este encantamento proveniente da luz, Ernst Fischer certa vez afirmou que “A atração das coisas brilhantes, luminosas, resplandecentes [...] e a irresistível atração da luz podem ter também desempenhado o seu papel no aparecimento da arte.” (FISCHER, 1976, p.44)

A cor e sua propriedade matérica, também exerceu fascínio. Uma vez, ainda em tenra idade, lembro de colher areia de diferentes cores para formar faixas cromáticas num pote de vidro e ofertá-lo a minha mãe. Desenhava com frequência na sala de aula e em casa, nos papéis de grande formato de impressora matricial trazidos por meu pai quando chegava do trabalho. João Pereira se formou em economia na UFPB, Paula Ângela foi professora e mais tarde se descobriu pintora/escultora na maturidade. Penso que tenha herdado o senso crítico do pai marxista, que na juventude sonhou com um país mais justo, independente, com as reformas de base sendo implementadas - por isso mesmo sofreu as consequências da ditadura - e o olhar sensível da mãe, contemplativa em seu cotidiano, com suas pinturas, esculturas ou jardins cultivados como se fossem uma instalação retiniana e imersiva.

Dessas primeiras experiências visuais, imaginadas ou produzidas de formas, cores e texturas, com o passar do tempo foram ressignificadas só que agora em outras paisagens, por meio da fotografia, do vídeo e das instalações.

Apesar das lembranças de uma vivência contrastante entre natureza e polo petroquímico, elas não estavam isoladas, recebíamos também o conteúdo da indústria cultural. Nos anos 80 a TV já era um produto comum na sala da classe média brasileira. Consumíamos a cultura pop, cores vivas, pós-punk, era o *new wave* em pleno final da ditadura no Brasil, anunciando junto a MPB a abertura política manifestada pelo movimento *Diretas Já*. Uma geração que assistia a imagem em movimento diariamente através de filmes, séries enlatadas e desenhos animados, ao mesmo tempo em que tambores, atabaques, sintetizadores e batidas eletrônicas reverberavam nas músicas do rádio.

Dentro deste universo, vivenciei a cultura do *skate*, cultura que nos anos 70 era considerada marginal, espécie de contracultura, de ocupação e uso dos não lugares, de invasão das propriedades privadas para “surf” nas piscinas abandonadas das casas de veraneio vazias, como aconteceu na Califórnia. Porém, nos anos 80, quando tive acesso ao skate, o que era marginalizado já se transformava numa indústria do esporte. O *hip-hop* era uma novidade que começava a despontar e lembro de uma certa rebeldia, uma certa liberdade comportamental para o corpo, além das sensações sinestésicas ao “surf” no asfalto. Havia a revista *Overall*, nelas fotografias com diferentes ângulos eram publicadas, as lentes olho de peixe criavam distorções inusitadas, desenhos de logotipos chamavam a atenção pelas formas tipográficas soltas e expressivas, além dos desenhos pós-punks marcantes como as representações distópicas dos guetos urbanos nos filmes e *games*.

Lembro do impacto que tive ainda na adolescência, ao me deparar com um dos quadros da série *Os Retirantes* (1944) de Candido Portinari e com o Surrealismo nos livros da escola, somado a este acontecimento, o exercício do desenho em estilo despojado da figura humana, das colagens e do desenho de logotipos, me levaria a Escola de Belas Artes da UFBA, onde entrei para o curso de Design Gráfico em 1996.

Na Universidade me familiarizei com as técnicas fotográficas, tive contato com o *ready-made* Duchampiano, com arte digital e a história da arte, o barroco baiano, as instalações de Oiticica, o design da Bauhaus, a escola Suíça, o design construtivo de Wolner, o design afro-brasileiro de Renatinho da Silveira, além da desconstrução tipográfica pós-punk de David Carson que traduzia o universo surf e skate/rock nos anos 90, as exposições dos professores e alunos da

Escola de Belas Artes, as Bienais do Recôncavo e os Salões Nacionais do MAM - BA completavam minha formação.

Naquele momento, o som da Banda Chico Science e Nação Zumbi despontava nas rádios, com um discurso poético/político, um hibridismo formado por maracatu, *hip-hop* e rock. Havia uma vontade pessoal de fazer e desenvolver design autoral, com mensagens que confrontassem o neoliberalismo, a desigualdade no Brasil, além de refletir poeticamente sobre a sensação de morar numa metrópole como Salvador com suas dores e contradições. Dentre os trabalhos autorais que dialogavam com este momento, lembro de ter criado um livreto de poemas tipográficos, *Poemas Urbanos*, e uma estampa para camisas sobre o movimento guerrilheiro indígena liderado por Marcos Zapata no México com a frase *Ya Basta!* Algo que poderia explicar meu interesse de hoje e o caminho de alguns trabalhos com o uso da palavra, veiculadas simultaneamente com a imagem.

Na virada do ano 2000 para 2001 comecei a frequentar as oficinas do Museu de Arte Moderna da Bahia. Nesta instituição fui aluno de artistas contemporâneos como Caetano Dias, Ayrson Heráclito, Paulo Pereira e Yure Sarmiento. Estes professores, entre outros, não só incentivavam as nossas experiências, como discutiam sobre arte e sobre o que estávamos fazendo, fornecendo um retorno valioso sobre nossos trabalhos. Além disso, podíamos acompanhar suas obras nas exposições do MAM - BA e nas Galerias de Salvador. Víamos também as produções dos artistas emergentes de outros estados selecionados nos Salões do MAM - BA, bem como exposições de artistas que durante sua trajetória, marcaram a história da Arte Contemporânea, como as de Joseph Beuys, Sophie Calle, Cildo Meirelles, Cao Guimarães, Carlos Nader, Mario Cravo Neto e tantos outros. As oficinas do MAM - BA foram determinantes em nossa formação, não só pela convivência entre professores e alunos, mas por representar um núcleo aglutinador, porque aproximava os alunos das exposições e nos incentivava a produzir, a continuar com as nossas experiências, pois além da necessidade natural de fazer arte, tínhamos como horizonte primeiro a seletiva para as *Exposições das Oficinas do MAM*. Tamanha foi a dedicação que em pouco tempo estávamos sendo selecionados nas Bienais do Recôncavo e premiados nos Salões de Arte da Bahia.



Figura 03 – *Ya basta!* – Gravura digital, dimensões variáveis, Pablo Lucena, 2000.

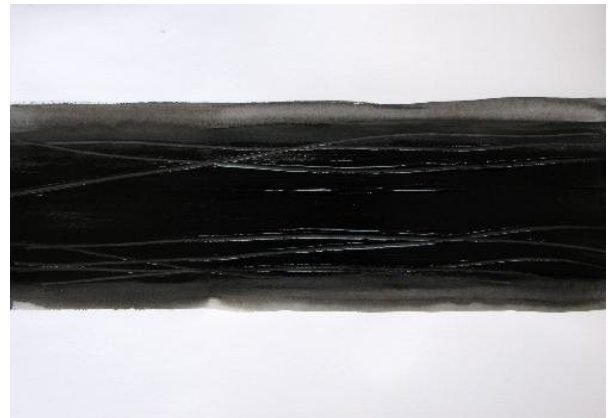
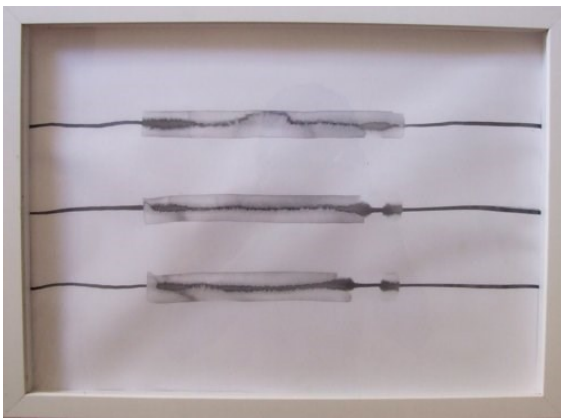


Figura 04 – Sem título – Nanquim sobre papel, 297x410 cm, Pablo Lucena, 2004.

Figura 05 – Sem título – Acrílica sobre papel, 297x410 cm, Pablo Lucena, 2006.



Figura 6 – Sem título – Infogravura, 30x120 cm, Pablo Lucena, 2004.

Foi um período de descobertas, neste momento desenvolvia não somente uma pintura gestual (figuras 4 e 5) como sintoma do que sentia e interpretava sobre a sociedade, tendo como influências as mais diversas, desde pintores como Rochko, Cy Twombly, Amilcar de Castro aos diálogos com Francis Bacon, Basquiat, Antoni Tapies e Anselm Kiefer. Mas também queria fazer info-gravuras, me apropriar de imagens digitais e manipulá-las através da computação gráfica, algo que colhia na cultura pop multimídia, a exemplo das vinhetas experimentais difundidas em canais alternativos. Deste modo, criei uma série de gravuras digitais (figura 6), desenhos de diferentes “máscaras” chapadas, articuladas em sequência com logotipos de multinacionais. Me apropriei dos logotipos da IBM, do Windows, da Esso e do Macdonald’s, desenhando as máscaras com recursos mínimos da computação gráfica, abominava os efeitos *default*², por isso foquei nos recursos tipográficos, no desenho e na apropriação de signos.

No ano de 2001 ocorreu um fato histórico divulgado ao vivo e em massa pelos meios de comunicação, digno dos *Blockbusters* de Hollywood, a ponto de muitos se perguntarem, realidade ou ficção? O atentado do dia 11 de setembro de 2001 nos EUA³. Ao ver aquilo, não pude deixar de me expressar por meio da gravura digital. Foi impressionante e ao mesmo tempo assustador constatar que o símbolo do capitalismo representado pelas duas torres do *World Trade Center* e o principal centro militar de inteligência do imperialismo, o Pentágono, tinham sido atingidos, lamentavelmente por aviões de transporte de passageiros, cheguei a pensar que naquele momento iniciaria a terceira guerra mundial. Este fato histórico, foi a inspiração necessária para o díptico, gravura digital, assim, desenhei um Pentágono com uma cratera na lateral e me apropriei de uma foto colhida na internet que mostrava um poço rodeado por pessoas, vestidas com roupas muçulmanas de cores diversas que buscavam água no deserto, desfoquei a imagem formando uma espécie de “formigueiro” e estabeleci uma analogia formal entre as duas fotos, o poço transfigurado e a cratera no Pentágono causada pelo atentado, intitulei ironicamente o trabalho com o nome “*A fatia do Bolo*” ou “*Invasões Barbaras 2*” (2001).

² Efeitos Default são efeitos pré-configurados, disponibilizados pela programação de softwares, prontos para serem utilizados, efeitos de computação gráfica geralmente banalizados pelo uso excessivo.

³ O atentado de 11 de setembro de 2001, ocorreu no mesmo dia e mês do bombardeio ao palácio presidencial no Chile que derrubou o presidente eleito democraticamente Salvador Allende em 1973.

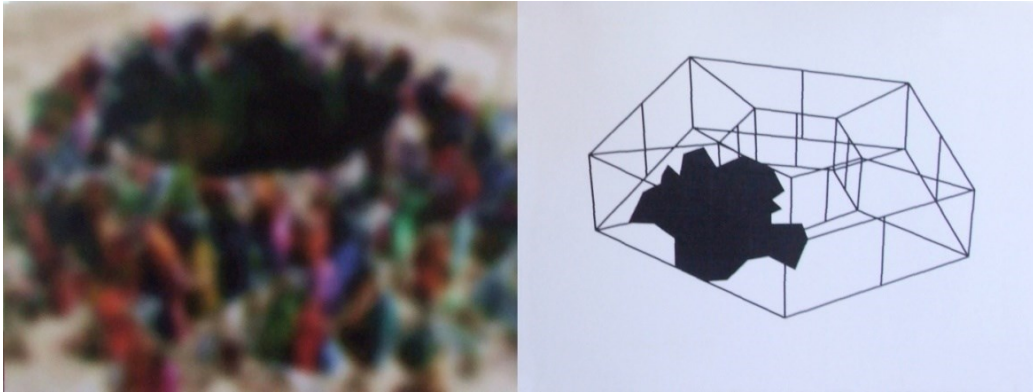


Figura 7 – *A fatia do bolo* – Infogravura, 90x201 cm, Pablo Lucena, 2001.



Figura 8 – *Sem título* – Fotografia, dimensões variáveis, Pablo Lucena, 2007.



Figura 9 – *Sala de Estar*
– Fotografia,
dimensões variáveis,
Pablo Lucena, 2008.

Se por um lado o universo digital surgia como opção, buscava também uma materialidade tipográfica, era o repertório ligado ao design atuando nas artes visuais. Criei através de um recorte de MDF uma obra aparentemente concretista, porque trabalhava com linhas e quadrados de forma, matematicamente e milimetricamente dispostas, mas havia ali um sentido irônico, político, simbólico, algo negado pela geometria imanente da arte concreta paulista que gostava de glorificar a arquitetura moderna, era um pequeno enigma para a sigla MST (Movimento dos Sem Terra). A obra não só homenageava o movimento, mas também ironizava o Concretismo, intitulei assim o trabalho de *Ao Garcia d'Ávila com "Carinho" ou A Tipografia de Lissitzky não gostava de latifúndios* (2003). No primeiro título ofereci ironicamente a obra ao Garcia d'Ávila, dono de um dos maiores latifúndios já existentes no Brasil do período colonial, conhecido também pelo sadismo, por abomináveis atrocidades cometidas aos negros escravizados⁴. No segundo título fiz uma homenagem ao conhecido, precursor, designer, artista e tipógrafo russo chamado El Lissitzky citando o papel político exercido no uso de sua tipografia. Este trabalho e *Invasões Barbaras* (2003), foram expostos numa exposição coletiva intitulada *Signurban* realizada em 2004 na galeria da Aliança Francesa em Salvador.

Em 2004 estava trabalhando numa gráfica com designer. É neste momento que fotografo com mais intensidade, aproveitando o deslocamento diário da casa para o trabalho, quando caminhava em meio a urbe. A sensação de trabalhar batendo cartão, com rígidos horários e sendo filmado através de um panóptico⁵ digital, 10 horas por dia, foram circunstâncias que me trouxeram para a realidade disciplinar do trabalho, caracterizado por uma vigilância constante, algo que me faria olhar no futuro para a alienação, o mundo da produção e suas "fantasmagorias". Lembro que frequentávamos no horário de almoço uma padaria que ficava ao lado da gráfica, onde era possível conviver com alguns funcionários, entre eles havia um padeiro com uma fisionomia marcante. Assim, realizei fotos dele e de seu reflexo numa chapa

⁴ Anos depois tive acesso às torturas realizadas pelo latifundiário Garcia d'Ávila, aplicadas aos africanos escravizados e seus filhos, estas práticas foram descritas no livro de Luis Mott *Bahia – Inquisição & Sociedade* (2010), este por sua vez, utilizou farta documentação encontrada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal.

⁵ Termo utilizado para designar uma penitenciária ideal, concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, que permite a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes possam saber quando estão sendo observados.

de metal com algumas interferências visuais, além de objetos da padaria, ventilador enferrujado, prateleira amarela de frios, geladeira com porta de vidro vazia, onde a horizontalidade predominava. A padaria parecia estar prestes a fechar definitivamente, já que um grande supermercado acabara de ser construído nas proximidades. Penso que além desses aspectos, esta série não só apresentava questões sobre a cidade, o trabalho, mas também o que estava vivenciando em termos de alteridade, sabemos que o objeto escolhido revela sempre uma parcela de autobiografia. Combinei as fotos e formei um políptico, trabalho que foi selecionado na *9ª Bienal do Recôncavo* (2008 - 2009).

Neste mesmo período, participei de uma exposição com um grupo formado por artistas conceituais intitulada *Artconceito 4* na galeria ACBEU em Salvador. Havia feito naquele momento uma série de autorretratos com luz noturna que intitulei *Sala de Estar* (2009), onde numa exposição prolongada, o corpo sugeriu movimento e interação com o sofá do apartamento, criando transparências, sobreposições, imagens que foram feitas com a velocidade baixa do obturador, usando a mesa como tripé. Selecionei quatro fotos desta série para a exposição, uma sequência fotográfica que fornecia a ideia de cinemática, isolamento e solidão.

Se em *Sala de Estar* (2009) exercitei o autorretrato, onde o corpo participou de uma encenação, realizei posteriormente uma fotografia documental que ganharia menção especial no Salão Regional de Arte da Bahia, *Fluxo Tempo* (2010), registro espontâneo de uma cena neobarroca da vida privada, realizado sem a interferência da presença da câmera. Nela minha avó Cirene foi registrada cortando verduras na mesa da sala, onde a luz natural vinda da varanda revelava os relevos do tempo inscrito em sua pele, além da banalidade de uma atividade cotidiana. Penso que existia nela, naquele momento, certa resignação, resiliência e ao mesmo tempo aceitação religiosa, perseverante, levava a vida como se estivesse num monastério com a retidão que lhe era peculiar. Este retrato me fez pensar também o quanto o patriarcado e as religiões tem subjugado a mulher, contribuindo para a vigência de normas e tradições que reduzem a potência de vida.



Figura 10 – Fluxo Tempo 2 – Fotografia, 100x75 cm, Pablo Lucena, 2010.

Em 2009, começo a fotografar piscinas dispostas ao longo das autovias, série que intitulei *Sweet Blue Dream* (2010). Estas fotografias foram selecionadas em diversos salões de arte contemporânea, com destaque para a seleção no Salão Nacional de Arte de Itajaí em Santa Catarina⁶ no ano de 2010, onde tive a satisfação de ver os trabalhos dialogando com os de Regina Silveira e Leda Catunda presentes no mesmo espaço. Foi o início do caminho que viria a percorrer posteriormente no Mestrado em Artes Visuais pelo PPGAV da Escola de Belas Artes da UFBA. Deste modo, ao desenvolver este trabalho, fotografei as piscinas de fibra de vidro em seus diversos aspectos: à noite; iluminadas, tornadas mais do que são, vazias e verticalizadas em forma de “totem” em seus “*displays*” de loja, de dia; registradas pelo verso numa paisagem banal.

As piscinas foram fotografadas em outros cenários, dispostas aleatoriamente, descartadas e com avarias, desmistificadas ou sem os dispositivos ilusórios necessários à sua comercialização. Além disso, fiz fotos e filmagens em seu local de fabricação, onde paisagens desérticas com piscinas emborcadas em série, somadas a um paisagismo tropical elaborado pela fábrica, criava uma relação de equivalência formal com os “pequenos” automóveis que passavam no horizonte, transbordamentos que ultrapassavam as primeiras leituras. Neste contexto, a questão do trabalho, da reificação do sujeito apareceu naturalmente, me revelando outras paisagens, inspiração para a instalação *Orange Fiberglass* (2012), onde trabalhei com o conceito de paisagem sonora, formulado precursoramente por Murrei Schafer⁷. A instalação foi realizada na Galeria Canizares (EBA – UFBA), composta por uma piscina de fibra, luz de led azul e equipamento sonoro.

⁶ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento630491/12o-salao-nacional-de-artes-de-itajai>. O Salão teve curadoria de Daniela Bousso (Diretora do Museu da Imagem e do Som - SP) e Josué Sousa (Crítico de arte). O trabalho dialogava com a apropriação simbólica das “sombras projetadas” de Regina Silveira e com os signos costurados em pano de Leda Catunda presentes no mesmo espaço.

⁷ De acordo com a definição presente em: BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras**: áudio na hipermídia. São Paulo: Hacker, 2005.



Figura 11 e 12 – *Orange Fiberglass* – Instalação (Piscina de fibra, luz de led, dispositivo sonoro), 100x150x280 cm, Pablo Lucena, 2012.

No Título *Sweet Blue Dream* a ironia pode ser encontrada tanto no significado quanto na utilização do idioma. Neste trabalho busquei uma representação sintomática, sensorial e conceitual sobre a sociedade capitalista, seu simulacro, o individualismo e a ilusão do *American Dream*, além disso, representava também o deserto do real, metáfora sobre o vazio e a superficialidade vivenciada na pós-modernidade. Embora reconheça certa antropomorfia encontrada em parte desta série, principalmente ao observar a verticalização destes “totens”, e neste aspecto não refuto a abordagem de Didi-Huberman (1998) em seu livro *O que vemos e o que nos olha*, quando enxergou outras interpretações para a arte minimalista reconhecendo nestes trabalhos medidas antropomórficas, relações com a memória ou com a psique. Devo acrescentar que a psiquê não foi o que realmente me motivou, sei que o externo e o interno estão sempre imbricados, já que o reflexo do exterior me afeta e ao mesmo tempo o refletido internamente é devolvido a sociedade pela subjetividade do artista.

Devaneios sobre as influências externas e internas a parte, ao concluir o Mestrado em Artes Visuais, pude perceber algumas bifurcações criadas durante o processo criativo que mereciam ser investigadas a posteriori. Naquele momento o que me movia era o ato da transfiguração⁸ dos objetos contextualizados pela sua inserção na paisagem. Em um dos caminhos possíveis sugeridos pelo trabalho em processo, ao entrar numa fábrica de piscinas instalada em Camaçari – BA., me ocorreu através do contato com os trabalhadores daquele espaço, o interesse por uma representação resultante do deslocamento ou do encontro com o outro em seu contexto.

⁸ Ver DANTO, Artur C. **A transfiguração do lugar comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

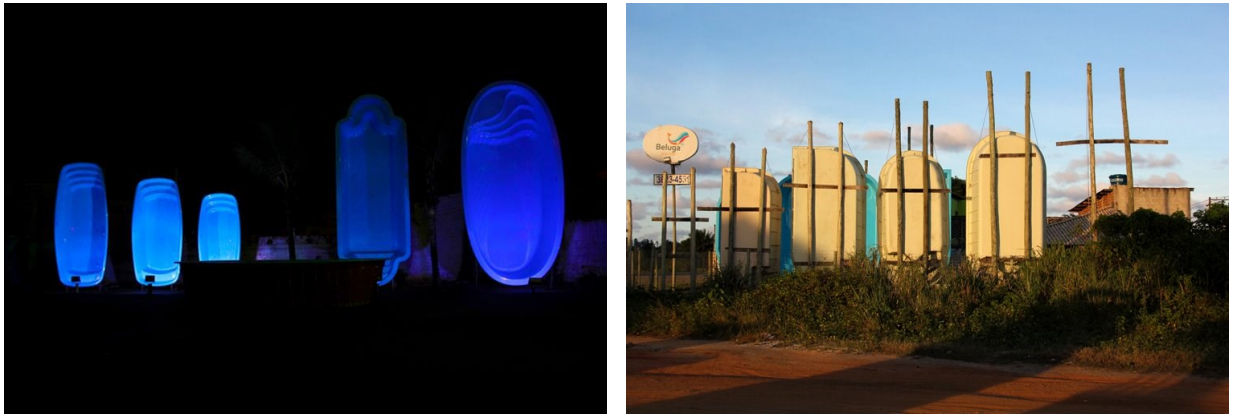


Figura 13 – Da série: *Sweet Blue Dream* – Fotografia, Pablo Lucena, 2012.



Figura 14 – Da série: *Sweet Blue Dream*, Fotografia, Pablo Lucena, 2012.



Figura 15 – Da série: *Sweet Blue Dream*, Vídeo (4m11s), Pablo Lucena, 2012.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T6L5RjWw_D8

Este mesmo deslocamento gerou outras percepções e necessidades expressivas, foi quando em 2012, insatisfeito com a especulação imobiliária e a vida nas grandes metrópoles, me mudei para uma pequena cidade da Chapada Diamantina, Lençóis. Esta vivência, fora do lugar de conforto, proporcionou ao olhar de um artista viajante, não o pitoresco, mas o entendimento sensível sobre aquela sociedade, seus vetores, fraturas e contextualizações, o outro, a natureza, a diversidade e as tensões decorrentes dos problemas sociais daquele lugar, historicamente marcado pela violência dos coronéis ligados ao garimpo. Deste modo, intersecções entre linguagens me levaram a uma outra forma de expressão. Durante a vivência naquela cidade, passei a anotar sistematicamente as conversas dos moradores ou frequentadores dos bares da região, estas conversas ou devaneios etílicos, devires alcoólicos, em muitos momentos geravam subjetividades intensas, que não só caracterizavam a cultura local, mas antes de tudo, representavam pequenas subversões.

Assim, ao recolher esse material, pude enfim criar um vídeo como um não-vídeo-antropológico, já que a figura humana quase não aparecia no ambiente, os diálogos foram inseridos enquanto os objetos pendurados na bodega foram mostrados como uma instalação filmada. O espaço, os objetos, e as anotações em forma de legenda, somada as seis fotografias dos frequentadores do bar, criaram uma transversalidade potencializadora. Neste trabalho três linguagens foram utilizadas: a escrita, o audiovisual e a fotografia. *Ponto Turístico Nº 1*⁹, ganhou o prêmio do Salão de Artes Visuais da Bahia em 2014¹⁰ e foi exposto no MAM – BA., numa mostra de 2015 que reuniu os trabalhos premiados.

⁹ Ponto Turístico Nº 1 foi um trabalho composto por seis fotografias e um vídeo. O vídeo pode ser acessado no link: https://www.youtube.com/watch?v=ivZecGNZc_o

¹⁰ O Trabalho Ponto Turístico Nº 1 foi publicado no catálogo do Salão de Artes Visuais da Bahia 2013/14



Figura 16 – Ponto turístico Nº1, Fotografia, Pablo Lucena, 2014.



Figura 17 – Ponto turístico Nº1, Vídeo (5m,30s), Pablo Lucena, 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=ivZecGNZc_o

Em 2016 estávamos passando por mais um momento de turbulência política, resultado dos grandes interesses do capital internacional, que utilizaram como ferramenta para desestabilizar o governo, o *lawfare*¹¹, a guerra híbrida¹², sabotando a democracia através do chamado golpe morno. Eles mobilizaram setores conservadores da sociedade para que um Impeachment sem as devidas justificativas legais fosse realizado. Naquele momento uma ocupação proposta e organizada pelos artistas Joãozito e Lanussi Pasquali estava prestes a acontecer na Ladeira da Misericórdia em Salvador, num espaço abandonado pelo governo municipal (antigo Zanzibar), apesar de ser considerado de vital importância, justamente por ter sido projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi.

Nesse espaço, Lina propôs uma inovadora relação entre arquitetura e natureza, incorporando uma árvore (mangueira) no centro do projeto. Neste lugar, aconteceria a *Ocupação Coaty* (2016), evento no qual as intervenções foram solicitadas a diferentes artistas cujas criações deveriam interagir com a arquitetura. Deste modo, atendendo ao convite de Lanussi para participar do evento, realizei a intervenção *54 milhões* (2016), onde grafei com luz de led o número exato da votação obtida pela presidenta Dilma Roussef numa parede próxima a escada do casarão. Naquele sítio as pessoas podiam, ao descer e subir, apagar ou acender os números, obter diversas leituras na relação espectador-obra-escada. Já a fiação elétrica, participava como elemento simbólico fazendo referência metafórica aos mecanismos de controle. Sua presença luminosa absorvia o espaço, cobria o relevo tropical da arquitetura, estabelecia uma ponte entre dois tempos similares, o de Lina em 1964 e o nosso em 2016.

Estes últimos trabalhos descritos espelharam criticamente a sociedade e os fatos históricos vivenciados até então, me levando a algumas reflexões sobre arte e política que serão trazidas no próximo capítulo.

¹¹ *Lawfare* é um termo utilizado para designar o uso indevido da justiça com fins políticos ou persecutórios.

¹² Guerra híbrida é um termo utilizado para designar uma nova estratégia utilizada pelo imperialismo. Em vez de um golpe clássico com o uso das forças militares, outras táticas são utilizadas para derrubada de governos independentes, a exemplo do uso articulado do judiciário, da mídia hegemônica e do congresso.



Figura 18 e 19 – *54 milhões*, Instalação 250 x 200 cm
(luz de led, interruptores de metal e fiação elétrica), Pablo Lucena, 2016.



3

[ART] + POLITIC # #

3 BREVES REFLEXÕES SOBRE ARTE E POLÍTICA

Não deveria a sua receptividade à temática social transformar-se em inspiração visual? Foi assim com os grandes caricaturistas, cujo saber político passou para a sua percepção fisionômica de forma não menos profunda que a experiência tátil para a percepção do espaço. Esse caminho foi apontado por mestres como Bosh, Hogarth, Goya, Daumier. (BEMJAMIN, 2017, p. 129)

Ao longo da convivência com artistas visuais, pude constatar a recorrência de um pensamento muito comum, a afirmação de que “toda arte é política”, afirmação que pela própria generalização, se mostraria frágil ou pelo menos ingênua, redutora em sua concepção apressada.

Se é verdade que toda arte ambiciosa de seu tempo por si só já teria a característica política, no sentido de questionar ou propor uma nova forma e deste modo poderíamos até aceitar esta afirmativa, mas não sem reservas. Teríamos que admitir, também, que não seria a única maneira de fazer arte política, ou que o termo arte política não seria o mais apropriado para uma arte metalinguística, ontológica, formalista nos moldes Greembergianos da pureza da arte ou arte pela arte.

Devemos admitir que a arte que se quer política, em diferentes níveis, deveria ter uma relação com a vida e nela agir ideologicamente, considerar uma interlocução com o receptor, sem hermetismos, ou não se fechar em si mesma, uma arte não mais justificada por uma simples subjetividade narcísica, mas por uma “subjetividade rebelde”¹³ (SANTOS, 2007), com um constante questionamento sobre a realidade, sobre a conjuntura política, social, ou comportamental do lugar em que se vive. E se admitirmos que a arte é política mesmo quando ela busca a transcendência do objeto, a transfiguração conceitual, podemos pensar também que em momentos de estado de exceção, onde ditaduras coibiram a liberdade de expressão, perseguindo dissidentes, os artistas radicalizaram seus discursos, partindo para um enfrentamento mais direto, onde o uso da palavra e uma potencialização do diálogo com o receptor foram estabelecidos, mesmo quando continuaram inovadores no uso da linguagem, ou nas ações, não se abstiveram diante do dramático contexto em que viviam. Atuaram desta forma no Brasil durante a ditadura uma geração de artistas, entre eles, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio, Ana Maria Maiolino, Antônio Manoel, Regina Silveira, Paulo Bruscky, Juarez Paraíso, grupo 3Nós3 e tantos outros.

Se em menor ou maior escala poderíamos afirmar que a arte sempre teve um papel político mesmo que discreto quanto ao questionamento que propõe, seja quando subverteu as normas e convenções estéticas, ou quando estavam a serviço da burguesia mercantil, da religião, questionando de algum modo poderes, costumes e comportamentos através dos conteúdos simbólicos. É verossímil também que a potência deste questionamento como contestação, só teria uma força de ruptura considerável em momentos de transformações reais na sociedade, tais como as refletidas por parte do Romantismo, pelo Realismo, pelas vanguardas no início do século XX e pelas neovanguardas nos anos 60 e 70.

Se pensarmos no Renascimento, ainda assim podemos admitir que mesmo a estilização e evidência do corpo nu presente nos afrescos do Vaticano a exemplo de Michelangelo, já representava uma certa subversão, no sentido do erotismo presente naquelas imagens, algo chamado por Walter Benjamin (2017, p. 18, 19) de “culto profano da Beleza”, uma maneira que os artistas encontraram de trabalhar em favor da crença, estilizando e expondo o corpo,

¹³ Boa Ventura de Souza Santos fala da necessidade de uma subjetividade rebelde em seu livro *Renovar a Teoria Crítica e Reinventar a Emancipação Social* (2007).

atribuindo poderes transcendentais àquelas representações. Na pintura barroca temos entre outras, as pinturas de Rembrandt, com uma expressão de forte cunho emocional, principalmente no caso dos seus autorretratos, algo que se deve também a condição de pobreza e abandono em que se encontrava. Assim, fez do drama humano, vazão, condição que potencializou seus gestos viscerais representando uma iluminação que até hoje é referência didática na fotografia ou no cinema.

Observando algumas obras do Barroco brasileiro, lembraremos que representações que substituíram o biotipo europeu, foram feitas nos templos católicos a exemplo de Mestre Ataíde na Igreja de São Francisco de Ouro Preto onde pintou no teto a *Assunção da Virgem*, o rosto de Maria com o fenótipo afro-brasileiro. Quando Aleijadinho num momento de plena agitação política em Minas Gerais esculpiu rostos caricatos na Paixão de Cristo - mesmo reconhecendo a questão do *Zeitgeist*¹⁴ - não seria isto também uma espécie de ironia com o colonizador português representando aqueles que chicoteavam Cristo? Portanto, não poderíamos conjecturar e dizer que refletiam de forma disfarçada o contexto vivido pela Inconfidência mineira, traduzindo a opressão portuguesa na figura do soldado romano? Estas são algumas evidências de como artistas por mais que estivessem subjugados pelo poder, fissuras podiam ser encontradas na normatização aparentemente intransponível, mas que sempre se mostrou passível de ser driblada em diversos períodos da história da arte, como bem demonstrou Michel de Certeau (2008).¹⁵

Embora estas representações desafiassem discretamente uma ordem vigente, em sua maioria ainda estavam a serviço de uma narrativa religiosa, colonial, em seus discursos, pequenas fissuras podiam ser encontradas, mas com reduzido “poder de fogo”. Diferentemente das rupturas ideológicas artísticas e sociais trazidas pelas revoluções burguesas, e mais tarde proletárias. Fischer sobre uma subjetividade burguesa em ascensão através da Revolução Francesa esclarece que.

¹⁴ *Zeitgeist* terminologia alemã que significa Espírito da Época, Espírito do tempo.

¹⁵ Michel de Certeau aborda a questão das fissuras, relativizando o controle e revisando Michel Foucault em seu livro *A Invenção do Cotidiano*.

A segunda onda se deu com a revolução democrático-burguesa, que alcançou o seu clímax com a Revolução Francesa. Aqui também, o artista exprimia as ideias do seu tempo, em sua orgulhosa subjetividade, pois esta subjetividade era a subjetividade do homem livre que lutava pela causa da humanidade, pela unidade do seu país e da espécie humana como um todo, em um espírito de liberdade, igualdade e fraternidade – a bandeira de sua época, o programa ideológico da burguesia em ascensão.” (FISCHER, 1976, p. 62)

Apesar do autor admitir que era “uma ideia peculiar de liberdade sob a forma de escravidão assalariada” (Fischer, 1976, p. 62), ainda assim, uma ênfase numa mensagem transformadora, mesmo que contraditória foi exercida pelo Romantismo. A ideia que o uso da simulação do espaço, poderia ser usada para simbolizar os acontecimentos, teatralizando, borrando a precisão do desenho iluminista - ferramenta útil para estreitar a comunicação entre espectador e obra - foi realizada por pintores do período Romântico como Eugène Delacroix em seu quadro *A Liberdade Guiando o Povo* (1830). Mesmo num momento em que a fotografia começava a surgir, as pinturas deste período tiveram um papel simbólico relevante já que a fotografia ainda estava sendo aperfeiçoada, portanto, era restrita a poucos iniciados. Sobre esta passagem da história da arte, encontramos também a afirmação de Ernst Fischer segundo o qual, “o romantismo foi um movimento de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das “ilusões perdidas”, contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros” (Fischer, 1976, p.63) e prossegue.

Dos discursos de Rousseau até o manifesto comunista de Marx e Engels, o romantismo foi a atitude dominante na arte e na literatura europeia. Em termos de consciência pequeno-burguesa, o romantismo foi, na filosofia, na literatura e na arte, o reflexo mais completo das contradições da sociedade capitalista em desenvolvimento. Só com Marx e Engels é que foi possível reconhecer a natureza e a origem dessas contradições e compreender a dialética do desenvolvimento social, aparecendo a classe operária como a única força que podia superá-las. (FISCHER, 1976, p. 63)

Podemos lembrar de artistas como Goya em seu quadro *Três de maio de 1808 em Madrid* (1814) ou mesmo Manet em *A execução de Maximiliano* (1867), obra dotada de “uma ironia glacial” (MARTINS, 2007), um recado republicano contra o despotismo imperialista de Napoleão III¹⁶ no México, trabalho que foi censurado na época, ou ainda quando o mesmo Manet abordou em suas gravuras o episódio do massacre da Comuna de Paris, onde milhares de revolucionários foram assassinados. Estes exemplos continham temas de alto teor político,

¹⁶ Semelhante interpretação pode ser verificada no artigo de Luiz Renato Martins: *A Execução de Maximiliano de Manet (1868-9)*, como refuncionalização do regicídio. in. *Revista Mais Valia*, n. 1, São Paulo, Mais Valia / Fernando Dillemburg, novembro, 07. *Mais Valia* (São Paulo), v. ., p. 88-95, 2007.

entretanto, parte destas obras foram tratadas com descaso pela história da arte, geralmente marcada pelo esteticismo.

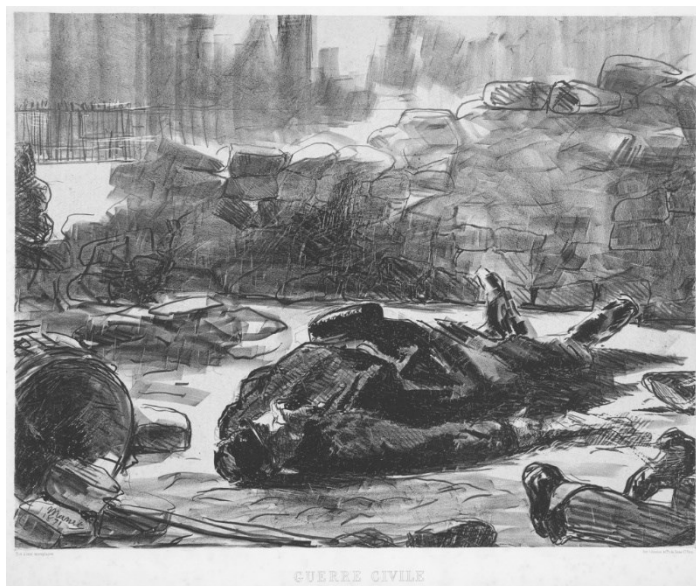


Figura 21 – *A barricada*, Litografia, 46,5 × 33,4 cm, Édouard Manet, 1871, publicado em 1884.

Figura 22 – *Guerra Civil*, Litografia, 39,7 x 50,8 cm, Édouard Manet, 1871, publicado em 1874.

No Realismo também podemos encontrar exemplos de uma mudança no “ângulo” da representação, onde o trabalho e condições desumanas foram descritas. Presenciaremos estes temas em obras de artistas como Courbet em *Os quebradores de pedra* (1850), artista que foi protagonista na comuna de Paris, inclusive representando sua experiência na cadeia com a pintura sobre os revolucionários presos (mulheres, crianças) nos porões pouco arejados do Palácio de Versalhes, ou ainda na obra do russo Ilya Repin, *Os Rebocadores do Volga* (1870/1873), uma representação de trabalhadores em estado de escravidão rebocando um navio - mesmo diante da existência de rebocadores a vapor - ao mesmo tempo a insubordinação de um jovem diante da situação é apresentada, trabalho que foi premonitório dos acontecimentos que viriam, revelando a exploração, a miséria russa e a sublevação, anos antes da revolução bolchevique.



Figura 23 – *Os rebocadores do Volga*, Óleo sobre tela, 131,5 × 281 cm, Ilya Repin, 1870/1873.

Voltando a Courbet, podemos então citar uma passagem de Walter Benjamin (2017) sobre o realismo deste artista, onde ele discerniu sobre sua pintura como um último bastião de uma solidariedade com os interesses públicos, não se limitando “a dar resposta aos problemas pictóricos”.

A pintura separou-se desta, sendo vista como uma especialidade, e caiu nas mãos dos críticos de arte. O que está na base desta divisão do trabalho é o desaparecimento da solidariedade que em tempos ligou a pintura com interesses públicos. Courbet foi talvez o último pintor em quem transparece ainda essa solidariedade. A teoria da sua pintura não se limitou a dar resposta a problemas pictóricos. (BENJAMIN, 2017, p. 121)

Se a arte trazia reflexões não somente sobre linguagem, mas sobre a sociedade, tendo seu conteúdo transformado de acordo com insurreições contra a ordem vigente, podemos recorrer à afirmação de Jacques Rancière (2012) segundo o qual, mais determinante que a mensagem da obra era a disponibilidade dela em relação ao público, portanto, um espaço democratizado pelo ambiente pós-revolucionário era fundamental, a exemplo da abertura de exposições em lugares antes proibidos para a população, como aconteceu após a Revolução Francesa, onde o republicanismo possibilitou maior acesso do espectador às obras.

Mesmo com a clara resistência ideológica de parte da crítica burguesa e de historiadores que continuavam considerando obras com narrativas políticas como secundárias, podemos citar

alguns exemplos que entraram em contradição com esse pensamento vigente na época, como o do próprio Manet que colocava *A execução do Imperador Maximiliano* (1868) “num lugar superior dentro da sua obra” (MARTINS, 2007, p. 1). Assim, se observarmos que momentos como estes tiveram registros pontuais na história da arte do final do século XIX, deveríamos concordar com Walter Benjamin quando deixava claro em suas reflexões que a arte como propriedade a ser comercializada era na verdade uma “invenção burguesa”, portanto, não deveríamos nos surpreender com o fato, ou seja; arte enquanto obra a ser vendida, valorizada pela crítica e com reconhecimento da autoria. Peter Bürger também afirmou: “A estética da mercadoria pressupõe uma arte autônoma.” (BÜRGER, 2017, p. 99). Tanto para Bürger quanto para Ernst Fischer, esta lógica é simultânea ao processo de estabelecimento da instituição arte, em que o esteticismo predominou afastando a práxis vital, “as diversas artes foram desligadas de seus laços com a vida” (FISCHER apud BÜRGER, 2017, p.100). Deste modo, ela coincide com a emancipação da burguesia e sua defesa da “autonomia”, manifestada em teoria pela filosofia Kantiana com o conceito do prazer desinteressado.

Nesse contexto, no que tange à difícil questão do surgimento histórico da instituição arte, basta constatar que o processo se conclui mais ou menos simultaneamente à luta da burguesia por sua emancipação. Os conhecimentos assentados sobre as teorias estéticas de Kant e de Schiller tem como pressuposto a completa diferenciação da arte como esfera descolada da práxis vital. (BÜRGER, 2017, p. 65)

Se voltarmos um pouco, lembraremos também quem foram os incentivadores da arte do renascimento a exemplo da Igreja Católica e de famílias como os Médici na Itália, não por acaso patrocinaram as grandes navegações. Mas também podemos afirmar que a expansão colonial, diretamente ligada à escravidão e ao tráfico de negros planejado por europeus, sistema executado primeiramente na África e depois exportado para as Américas, foi decisivo para o surgimento e consolidação do capitalismo na Europa, ou seja, o sangue de negros e índios serviu ao esplendor renascentista na Itália e mais tarde ao Barroco no Brasil, como bem relacionou Walter Mignolo (2009, p. 166) em tradução nossa, “o lado mais obscuro da renascença alude a história da colonialidade como parte constitutiva da modernidade”, ou como afirmou Benjamin “Não existe jamais um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (BENJAMIN apud BÜRGER, 2017, p. 96), sabemos que esta afirmação não significou necessariamente uma negação da cultura hegemônica, mas uma

constatação sobre o sofrimento e exclusão dos povos vencidos, subalternizados, como atesta o próprio Bürger interpretando a afirmação citada.

(...) expressando antes a visão de que a cultura até o presente, foi paga com o sofrimento daqueles que dela se acham excluídos (a cultura grega é sabidamente a cultura de uma sociedade escravocrata). Com efeito, a beleza das obras não justifica o sofrimento que as produziu, mas, inversamente, tampouco se deve negar a obra que ainda presta unicamente testemunho desse sofrimento. (BÜRGER, 2017, p. 96)

Apesar de momentos de ruptura causados por revoluções burguesas, em parte significativa do que foi produzido, guardado e divulgado através da história da arte, do século XV ao XIX não foi predominante na história da arte um discurso contra hegemônico¹⁷ vinculado às camadas menos favorecidas, simplesmente porque não interessava a ideologia dominante. O ponto de virada advém com o surgimento das Vanguardas no início do século XX, principalmente com o Dadaísmo, o Construtivismo e o Surrealismo, algo também apontado por Peter Bürger (2017) como uma insurgência contra o esteticismo onde a estratégia do choque foi recorrente.

Em meio à primeira guerra surge o Dadaísmo no Cabaré Voltarie em Zurique (1916), e novamente o contexto diz muito sobre o surgimento do movimento que se expandiu para a Europa e as Américas, com reverberações constantes em diferentes momentos da história da arte. Este movimento anárquico foi uma reação ao *establishment*, a uma sociedade burguesa, capitalista, que levou a humanidade à primeira e segunda grande guerra. Um movimento que repudiou os valores comportamentais e conservadores, questionou a razão tanto na representação como em relação à própria noção de “civilização”. Podemos constatar as conexões entre o Dadaísmo e o contexto específico presente no caos estético, pelas palavras de Hall Foster quando aborda os ataques da vanguarda em relação às linguagens, instituições, estruturas de significado e recepção.

Falar da vanguarda nesses termos não significa descartá-la como sendo pura retórica. Significa, antes, definir seus ataques como sendo simultaneamente contextuais e performativos. Contextual no sentido que o niilismo de cabaré do ramo Zurique do dadá elaborou criticamente o niilismo da Primeira Guerra Mundial, ou em que o anarquismo estético do ramo de Berlim do dadá elaborou criticamente o

¹⁷ Para Gramsci, a contra-hegemonia implica uma estratégia de desestabilização do consenso ideológico (o que o filósofo chama de "senso comum") em que se baseia a visão de mundo predominante.

anarquismo de um país militarmente derrotado e politicamente destruído. E performativo no sentido em que esses dois ataques à arte foram conduzidos, necessariamente, em relação a suas linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção. (FOSTER, 2014, p. 35)

É com esta retórica que naquele momento estavam questionando, a tal civilização “evoluída” que levaria a humanidade a sofrimentos e mortes de milhares de pessoas através de um conflito armado com uma amplitude jamais vista. Para os dadaístas, não haveria mais como acreditar na sociedade em que viviam, era um movimento que espelhava criticamente sobre o contexto social e político. Portanto, principalmente o Dadaísmo de Berlim não foi um movimento *nonsense*, e sim uma reação ao sistema, ao caos social do pós-guerra. Repudiaram o fascismo a exemplo de obras irônicas como: *Adolf Hitler o super-homem: engole ouro e jorra lixo* (1932) de John Heartfield onde numa montagem fotográfica mostrava moedas acumuladas no intestino do ditador. Este artista, *designer*, publicou uma série de fotomontagens que não somente criticava o Fascismo como ridicularizava o Nazismo em ascensão, tratava-se assim, de uma obra eminentemente política e por isso mesmo foi implacavelmente perseguido pela SS. Sobre a lógica da montagem atribuída a Heartfield, Benjamin (2017) ao questionar os fotógrafos comerciais de cunho pequeno-burguês na exposição *O mundo é belo*, fala da força social da fotografia, de uma centelha crítica, da importância da inscrição e da aglomeração de imagens, “ignoraram a força social da fotografia, e com isso a importância da inscrição, que, como um rutilho, leva a centelha crítica até ao aglomerado de imagens” (BENJAMIN, 2017, p.128).

Além disso, outro bom exemplo de que o Dadaísmo Berlinense direcionava crítica e politicamente suas obras, foi a instalação realizada na Primeira Feira Internacional Dadá (1920), nela um oficial alemão representado e empalhado com máscara de porco, sobrevoava os espectadores na galeria com a seguinte informação disposta numa placa pendurada em seu pescoço: “enforcado pela revolução”. Vale ressaltar que a exposição aconteceu pouco depois da revolução proletária alemã, momento em que a filósofa Rosa Luxemburgo foi assassinada pela extrema direita. Já em outros mares do Dadaísmo a razão era desconstruída, havia obras que em muitos momentos estilhaçavam a tipografia, expandiam e incorporavam o espaço através das instalações com materiais baratos, descartáveis, se apropriavam e

negavam a funcionalidade primeira do objeto, repudiavam o que consideravam retiniano, chocavam a sociedade com seus *happenings* e performances.

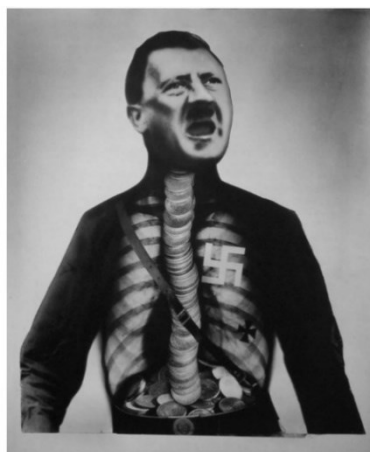


Figura 24 – *Adolf Hitler o super-homem: engole ouro e jorra lixo*, Montagem fotográfica, Jonh Heartfield, 1932.



Figura 25 - Grande inauguração da primeira exposição Dada, Berlin, 5 de junho de 1920.

Outro conhecido movimento acompanhou as rupturas e anseios de outra revolução proletária e camponesa no início do século XX, o Construtivismo, surgido durante a revolução Russa, evento que sacudiu o mundo em 1917. Naquele momento era preciso uma arte que estivesse em sintonia com o curso da história, que propusesse mudanças culturais significativas, deste modo, eliminaram a perspectiva na pintura, os ornamentos na produção de objetos, bem como rejeitaram o poder simbólico das elites na representação. Era compreensível o repúdio ao que viera antes, era preciso romper com a estética relacionada aos governos autocráticos dos Czares e aos países da Europa Ocidental capitalista, ampliando o acesso da população aos bens materiais através de uma lógica industrial. Assim, a perspectiva foi estilizada em planos e formas geométricas, anunciando os tempos modernos de uma nova sociedade, ao ponto em que muitos acreditaram naquele momento que a arte estaria morta, ou pelo menos a arte vinculada à nobreza Russa, ela agora deveria ter um sentido prático, imanente, não mais a representação, mas a construção como realidade concreta, onde o realismo construtivo na pintura, pregava que uma linha é uma linha e um quadrado é um quadrado, nada além disso, sendo a realidade posta na própria geometria, abolindo o discurso transcendental e se vinculando ao racionalismo geométrico.

Além do mais, o que existia era uma crença de que o desenvolvimento científico seria a solução da maioria dos problemas da Modernidade, arte como ferramenta para superação do estado de atraso em que a Rússia se encontrava. Este pragmatismo funcional poderia ser definido em uma frase: não mais a simulação de uma casa na pintura, mas uma planta baixa. Se a arte continuaria a existir ela seria então uma arte aplicada, usada para a superação da pobreza na sociedade russa, por isso a importância do design, dos precursores das montagens fotográficas somadas aos arranjos tipográficos até então nunca vistos, arte/design voltada para a educação e emancipação do ser humano, num país em que o analfabetismo predominava. Nomes como El Lissitzky e Rochenko foram exemplos, além dos audaciosos projetos arquitetônicos de Wladimir Tatlin como o *Monumento a Terceira Internacional* (1920). Embora a utopia tenha acompanhado os construtivistas, nem sempre as tecnologias disponíveis da época possibilitavam a realização destes projetos, alguns destes inovadores, ficaram apenas no papel, só sendo realizados ou inspiradores no futuro.

No cinema russo, dois grandes expoentes criavam e estabeleciam parâmetros para a criação ficcional e documental. Eisenstein em *O Encouraçado Potenkin* (1925) representava um soco no olhar, rompia com a cinematografia europeia recusando efeitos gratuitos, em vez disso fez um registro preciso e mortífero da esquadra, com uma dramaticidade cortante, criando tomadas persuasivas onde a montagem teve um papel intelectual primordial. Já Dziga Vertov e o manifesto do Cinema Olho abria as portas para o “cinema verdade” como uma ode à Modernidade, filmada de forma espontânea, documental, como se estimulasse e anunciasse uma “nova era” através das máquinas, recusando o viés teatral expressionista do cinema.

Os construtivistas se expressaram de acordo com o momento de ruptura e liberdade proporcionada pela revolução, repudiando antigas formas de representação. Apesar deste breve momento favorável à transformação, esta nova concepção de arte não duraria muito, após a morte de Lenin, Stalin perseguiria o movimento, optando pelo Realismo Socialista, causando, assim, a imigração de muitos artistas para outros países, a exemplo da Alemanha, onde teriam participação decisiva na implementação da Bauhaus¹⁸, sendo também posteriormente perseguidos por Hitler, vale mencionar, inclusive, que eram chamados pelo ditador de “judeus bolcheviques”. Importante lembrar que o nazi/fascismo promoveu exposições para ridicularizar a arte moderna, ao chamar a arte moderna de arte degenerada. Hitler tornou a vida de milhares de artistas, cineastas, intelectuais, progressistas, sociais democratas, de esquerda, sem perspectiva, muitos se suicidaram, a exemplo de Walter Benjamin e Stefan Zweig, ou continuaram migrando para outros países com a esperança de dias melhores. Os que chegaram na terra da sonhada “liberdade”, os EUA, seriam recebidos por outra política repressiva, a da perseguição do estado aos “comunistas” ou considerados também de esquerda, o Macarthismo¹⁹. Deste modo, artistas foram alvos, a exemplo de Charles Chaplin, Bertolt Brecht e tantos outros. Podemos constatar esta passagem da história nas palavras de Hall Foster (2014) que abordou não só a repressão feita pelo nazismo e pelo stalinismo direcionada às vanguardas, mas também a protelação delas na América do Norte devido a guerra fria, algo denominado por ele de “o retorno do reprimido”, já que esta mesma

¹⁸ Escola racionalista precursora na Arquitetura e no Design. Fundada por Walter Gropius.

¹⁹ A palavra Macarthismo tem origem na perseguição direcionada às personalidades de esquerda, incentivada pelo senador Joseph McCarthy (1908-1957). O Macarthismo foi exercido como política de estado pelo governo estadunidense durante o pós-guerra.

vanguarda foi também detida pelos EUA, dando margem ao domínio do formalismo greenberguiano e em seguida ao Modernismo tardio nos anos 50 e 60.

Essa vanguarda foi em grande medida suprimida pelo nazismo e pelo stalinismo, mas também foi detida na América do Norte por uma combinação de antigas forças antimodernistas e a nova política da Guerra Fria, que tendia a reduzir a vanguarda ao bolchevismo tout court. Essa protelação norte-americana deu margem ao domínio do formalismo greenberguiano. (FOSTER, 2014, p. 67, 68)

Podemos pensar que o construtivismo, mesmo quando rejeitou as formas tradicionais de representação em virtude de um racionalismo geométrico, atuou politicamente, não somente numa transformação estética, mas também na socialização da arte e sua disseminação através da reprodutibilidade técnica. Na imanência de uma arte com uma função transformadora na sociedade, abriria espaço para outras formas de representação adequadas às novas tecnologias, onde o design, o cinema e as montagens fotográficas teriam papel determinante.

Já o Surrealismo marcadamente influenciado pelo marxismo, e ao mesmo tempo, pela psicanálise freudiana, pela ideia da utilização do inconsciente, foi considerado um movimento subversivo, apesar dos desvios de alguns dos seus integrantes, como Salvador Dali que demonstrou apoio ao ditador Francisco Franco na Espanha, fato que inclusive gerou sua expulsão do grupo. Figuras proeminentes do movimento entraram para o partido comunista, a exemplo de Breton e Naville, onde mesmo divergindo quanto a postura do grupo, apoiaram a dissidência representada naquele momento por Trotsky. Naville escreveu no inverno de 1925-1926 a brochura, *A revolução e os intelectuais*, com o objetivo de “conciliar as ambições surrealistas com as exigências revolucionárias do marxismo” (LÖWY, 2018, p. 49), tendo boa receptividade do grupo, criticou “as ilusões sobre a oposição entre Oriente e o Ocidente, o peso excessivo dado ao sonho e a hostilidade ao maquinismo moderno” (LÖWY, 2018, p. 49). Para Michael Löwy (2018), Breton rejeitava a oposição entre realidade interior e mundo dos fatos, fazia uma crítica ao marxismo vulgar presente em parte dos dirigentes do Partido Comunista Frances e a tentativa de controle sobre o surrealismo. De forma geral os surrealistas foram descritos da seguinte forma por Löwy:

Na realidade os surrealistas estavam divididos entre três tendências: aqueles que, como Naville, insistiam na revolução nos fatos; aqueles que, como Artaud acreditavam somente na revolução espiritual; e aqueles que, como Breton e a maioria do grupo, buscavam a unidade, a essência comum dos dois, partindo do postulado de que poesia e revolução são irmãs. (LÖWY, 2018, p. 50)

Vale mencionar um fato pouco discutido no meio acadêmico ou pela própria história da arte que merecia maior atenção, o encontro entre Breton, Trotsky e Rivera, resultando num manifesto escrito em 25 de julho de 1938 no México e culminando com a F. I. A. R. I. (Federação Internacional de Arte Revolucionária Independente), acontecimento abordado inclusive por Mário Pedrosa, que na ocasião, já havia antecipado seus preceitos²⁰. Este manifesto realizava uma defesa da autonomia da arte e da liberdade de criação em contraponto às totalizações do capitalismo, do fascismo e do stalinismo, entretanto, se diferenciava da autonomia da arte ou arte pela arte, defendida por Clement Greenberg, já que para a FIARI a arte deveria emancipar o ser humano e ser contra o indiferentismo político, como podemos observar no item 11 do manifesto.

Do que ficou dito decorre claramente que ao defender a liberdade de criação, não pretendemos absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita “pura” que de ordinário serve aos objetivos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideramos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir a luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual. (BRETON, 1985, p. 43)

Se o Surrealismo representava o questionamento do modo de vida da burguesia por meio da imagem, seja utilizando a pintura, a fotografia ou o cinema e segundo Michael Löwy (2018)²¹ influenciando inclusive os situacionistas, podemos pensar que tanto o Dadaísmo quanto o Construtivismo também desafiaram a lógica da representação burguesa, possuindo direcionamentos semelhantes em alguns aspectos. Se por um lado, a negação do transcendental exercitado pelos construtivistas tentava transformar a arte na própria realidade cotidiana, realizada através de uma práxis tecnológica, comunicacional aplicada à arquitetura e ao design, por outro os Dadaístas absorveram o cotidiano, se apropriando de

²⁰ Francisco Alambert (USP) fala sobre a antecipação de Pedrosa em relação as questões trazidas pelo manifesto da FIARI, na mesa *Mário Pedrosa 120 anos: arte e política e crise do projeto moderno*, disponível no youtube.

²¹ Michael Löwy em seu livro *A Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo*, menciona a influência do surrealismo nos situacionistas, nem sempre admitida pelos mesmos.

signos, objetos, negando sua utilidade primeira, ou simplesmente questionando o autoritarismo, estilizando a linguagem e a razão, criticando as instituições que validavam a arte, deste modo, ambos foram vetores para o entrelaçamento entre arte e vida. Foster deixa claro que tanto o Dadaísmo quanto o Construtivismo Russo se insurgiram contra a “autonomia” da arte, indo em direção ao espaço mundano, a uma prática social.

[...] os artistas descontentes com esse modelo foram levados aos dois movimentos que procuravam superar essa autonomia aparente: definir a instituição da arte numa investigação epistemológica de suas categorias estéticas e/ou destruí-la num ataque anarquista a suas convenções formais, como fez o dadá, ou então transformá-la segundo as práticas materialistas de uma sociedade revolucionária, como sucedeu com o construtivismo russo. - em qualquer dos casos, trata-se de reposicionar a arte em relação não só ao espaço-tempo mundano, mas também à prática social. (FOSTER, 2014, p. 25)

Esta prática social mencionada por Foster foi fundamental para as transformações da arte justamente quando sociedades e países passavam por grandes mudanças. Se na Rússia uma prática materialista era exercida pela arte num período revolucionário, pouco tempo depois um movimento eclodiria em condições sociais similares, o Muralismo Mexicano. Devemos lembrar que o Muralismo aconteceu, entre outros fatores, como uma consequência da revolução Zapatista, assim, artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, participaram de um movimento que não somente representava os zapatistas, mas valorizava as raízes indígenas, a cultura mexicana pré-colombiana, ao mesmo tempo em que conscientizava a população contra a colonização, alertando sobre a exploração do povo por uma elite descendente de colonizadores atrelada a interesses internacionais. Apesar da revolução mexicana ter sido interrompida, as condições históricas foram dadas, as agitações sociais se refletiram em forma de efervescência cultural, deste modo, fizeram a opção de recusar uma arte hermética, estreitando a comunicação com o povo mexicano através de uma narrativa, simbólica, disponibilizando seus murais em departamentos públicos ou em lugares acessíveis da cidade.

Não é de se espantar, quando Aracy Amaral²² afirmava que neste período havia uma política cultural de estado, planejada e realizada pelos EUA com a intenção de ofuscar o Muralismo

²² Aracy Amaral se refere ao combate ideológico como política de estado, realizada pelo governo dos EUA, em seu livro: **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira - 1930-1970**. 3.ª ed. São Paulo: Nobel, 2003.

Mexicano, reduzindo sua influência na América Latina. Para que isso tivesse êxito, segundo a autora, uma política de incentivo financeiro ao abstracionismo informal foi realizada e disseminada através dos Museus de Arte Moderna instalados no Brasil. As relações comprometedoras entre o formalismo greenberguiano e o macartismo também podem ser constatadas através das reflexões trazidas por Rosa Gabriela no artigo *Clement Greenberg, o Expressionismo abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria* (2013)²³.

A atitude dos muralistas mexicanos no início do século XX é em alguns aspectos semelhante ao que pregava parte dos modernistas brasileiros, embora sem o didatismo marcante do primeiro. Deste modo, é possível fazer um paralelo com a ação dos que chocaram a burguesia cafeicultora em seu majestoso templo, o Teatro Municipal de São Paulo, quando criaram a semana de 22, ou mais precisamente sobre o movimento antropofágico e seu manifesto, onde o lema era “devorar” o estrangeiro, o invasor, para “regurgitar” outra coisa, transformada por nossa cultura, ou seja, a antropofagia como teoria cultural, como violência simbólica dirigida ao colonizador, era uma forma de enfrentamento crítico da nossa realidade, de valorização étnica, cultural, fundamental para um país que até então só tinha olhos para uma arte parnasiana europeia, uma sociedade com sérias dificuldades para se olhar no espelho. O manifesto da antropofagia modernista, foi uma teoria e estratégia de resistência às normatizações operadas pela igreja, pelo colonialismo e pelo capitalismo. Os artistas, eram corpos desejantes, corpos insubmissos, resistiam, mas não se fechavam ao mundo, regurgitavam.

Quem foi herdeiro de parte dos anseios modernistas da década de vinte (século XX), mirando nas questões sociais, nas contradições brasileiras fundamentais, “devorando” a vanguarda e o pop do cinema estrangeiro para transformar em algo nosso, algo vital para uma nação latino-americana, tão vilipendiada em seus interesses, foi o Cinema Novo. Entre os cineastas, destacou-se Glauber Rocha, influenciado, inclusive, pela leitura de *Os Condenados da Terra* de Frantz Fanon, ele não somente teorizou um cinema terceiro-mundista, propondo o que ele chamou de estética da fome e estética da violência, como teve uma postura antiformalista,

²³ As relações entre Greenberg e o Macartismo podem ser constatados no artigo de Rosa Gabriela: **Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria**. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.

bastante evidente, por exemplo, na ocasião da morte de Di Cavalcanti quando realizou um vídeo sobre o funeral do artista, onde numa atitude Oswaldiana, antropofágica, “devorou o modernista”. No curta-metragem, o cineasta, além de homenagear os muralistas mexicanos, expôs a predileção formalista de boa parte da crítica brasileira pelo trabalho de Volpi em detrimento ou escanteio da obra de Di Cavalcanti, pintor que segundo o próprio Glauber expressou uma marcante síntese, étnico-brasileira.

A prática social foi também retomada pelas neovanguardas nos anos 60 e 70 no Brasil, assim artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark expandindo o movimento neoconcreto em direção ao imersivo, ao sensorial, ao interativo e mais tarde, no caso de Hélio em direção ao cultural, absorveu a realidade de acordo com a nova objetividade se ligando a uma práxis vital²⁴, questionando a “pureza da arte”, como escrevia o próprio Oiticica sobre o seu trabalho, “a pureza é um mito”. Além disso, no mesmo período, o Cinema Novo se insurgia contra o colonialismo e o imperialismo, num período conturbado da nossa história como veremos a seguir.

3.1 Breves reflexões sobre Arte durante as Ditaduras na América Latina

Em tempos de ameaças ao estado de direito e enfraquecimento da democracia, com sérias agressões à liberdade de expressão, eliminação de direitos trabalhistas, perseguição às minorias e dissidentes ideológicos, se faz necessário revisitar o passado, analisar as obras de artistas que enfrentaram a ditadura, onde governantes agiram de forma semelhante. Assim, será pertinente trazer algumas reflexões sobre a década de 60 e 70 no âmbito das artes visuais no Brasil, de modo que possam contribuir para reavaliações sobre o fazer arte no presente.

Durante a década de 60, o Brasil experimentava uma ebulição tanto no plano político quanto no cultural, embalados pelo governo progressista e popular representado pelo presidente João Goulart que simbolizava o anseio da maior parte da população, a base da pirâmide que reclamava por justiça social e melhor distribuição de renda. Algo refletido na atitude de Jango com o anúncio das reformas de base no histórico discurso da Central do Brasil, que incluía desde a reforma agrária, reforma da habitação, reforma educacional - com nomes como Anísio Teixeira e Paulo Freire (alfabetização em tempo recorde) - controle do estado sobre as

²⁴ BÜRGER. Teoria da Vanguarda. São Paulo, 2017, p.57

remessas de dinheiro feitas pelas multinacionais para o exterior, além da garantia de que as estatais e suas reservas minerais fossem um patrimônio que estivesse a serviço do desenvolvimento e da redução do custo de vida para o povo brasileiro. Este ambiente que embalou uma geração por um país mais justo, soberano, mais consciente de sua diversidade étnica e cultural, foi acompanhado por uma arte que refletia fortemente o contexto do país.

Uma arte com o pé na terra, imanente, propositiva em relação às neovanguardas europeias e estadunidenses estava sendo gestada e refletida pelo neoconcretismo de Hélio Oiticica e Lígia Clark. No cinema novo, Glauber Rocha com impressionante síntese dos dilemas, contradições e antagonismos presentes no país, levou estas questões para a tela de cinema, a exemplo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), exibido em Cannes, e mais adiante com um lúcido “delírio” sobre a conjuntura nacional em *Terra em Transe* (1967), tendo como personagem o ditador Porfírio Dias. Ao mesmo tempo em que, pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, Nelson Coutinho excursionava pelo país, sendo justamente durante esta viagem que encontrou o tema do movimento camponês na Paraíba, quando soube da morte do líder camponês João Pedro Teixeira e decidira filmar *Cabra Marcado para Morrer* (1964 - 1984). Obras que foram inevitavelmente atravessadas pelo golpe militar de 1964. Glauber estava em Cannes quando a derrubada do governo de Goulart foi anunciada e Coutinho sofreu no set de filmagem a repressão do exército, quando teve que fugir interrompendo as filmagens, sendo parte da equipe presa e seus equipamentos apreendidos²⁵. Meses depois, Augusto Boal realizando um teatro de protesto com o show *Opinião* (1964), aglutinava jovens, absorvia a canção popular a exemplo da música *Carcará* de João do Vale cantada por Nara Leão e depois interpretada pela até então adolescente Maria Betânia, alguns anos depois Zé Celso estreava *O Rei da Vela* (1967). Estes artistas comungavam dos anseios de uma transformação social que poderia fazer justiça a milhares de excluídos e foram confrontados pelo autoritarismo que acabara de se instalar, a partir de então participariam do movimento de contestação contra os poderes constituídos e os desmandos da ditadura.

²⁵ Coutinho só retornaria este projeto nos anos 80 com outra proposta para o longa-metragem, onde misturaria cenas de ficção produzidas no momento do golpe com os depoimentos de Elizabeth Teixeira realizados após o término da ditadura.



Figura 26 – *Terra em Transe*, Filme (1h55min), Glauber Rocha, 1967.

Trazer alguns traços sobre o panorama cultural que antecedeu o golpe militar de 1964 fornecerá a compreensão sobre o que se seguiu através de manifestações artísticas após o fatídico primeiro de abril. O que ocorreu antes do golpe continuaria em parte como consequência desta gestação e nas artes visuais não seria diferente, uma arte conceitual, politizada entraria em confronto com o regime militar.

Assim, podemos lembrar de trabalhos que traziam diferentes linguagens numa mesma obra, onde imagem, palavra e interatividade participavam de um jogo intersemiótico, a exemplo da obra de Hélio Oiticica. Hélio partiu de uma pureza da forma intuitiva e caminhou em direção ao social, à incorporação da cultura popular brasileira, ao sensório e à interatividade. Criou os parangolés - obras interativas para vestir - sendo usados por sambistas da Mangueira na exposição *Opinião 65*. Embora nesta exposição tenham sido barrados pelo MAM²⁶, terminaram se apresentando na área externa do museu. Daquele momento em diante, a arte brasileira não seria mais a mesma, Oiticica ultrapassou as barreiras sociais, levando os moradores do asfalto ao morro e os moradores do morro ao asfalto, trazendo mensagens subversivas em interação com a cultura popular, com a cultura carnavalesca do samba. Neste momento era flagrante não somente a preocupação com a experimentação vanguardista, mas

²⁶ Segundo o relato disponibilizado pelo MAM (RJ) no site: <https://mam.rio/historia/parangole-em-opiniao-65/>

também com o interesse coletivo, social, e a recepção da obra, como ficou evidente no Esquema Geral da Nova Objetividade proposto pelo artista,

[...] como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de *comunicar* algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria de se dar em grande escala, não numa elite reduzida a *experts* mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, *abertas*. (OITICICA apud SALOMÃO, 2003, p. 116)

Entre os parangolés e bólides criados por Hélio, alguns possuíam frases como: “Incorporo a revolta”, “Guevaluta” - homenagem ao diretor teatral Zé Celso Martinez fazendo referência ao revolucionário cubano Che-Guevara - ou em seus bólides a exemplo de *B 33 Bólide caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo"* (1965-1966), neste também encontramos a frase “contemplai o seu silêncio heroico”, referência a seu amigo morto com 40 tiros pelo “esquadrão da morte”. Sobre esta última homenagem Oiticica esclarece:

Esta homenagem é uma atitude anárquica contra todos os tipos de forças armadas: polícia, exército etc. Eu faço poemas-protesto (em Capas e Caixas) que têm mais um sentido social, mas este para Cara de Cavalo reflete um importante momento ético, decisivo para mim, pois que reflete uma revolta individual contra cada tipo de condicionamento social. Em outras palavras: violência é justificada como sentido de revolta, mas nunca como o de opressão. (OITICICA apud SALOMÃO, 2003, p. 45)

Temos também a conhecida frase escrita no *Poema Bandeira* (1968) “Seja marginal seja Herói”, frase que segundo Waly Salomão (2003, p. 44) denotava um “extremo ceticismo em relação ao legalismo caricato-liberal brasileiro” diante do contexto da ditadura militar. O comentário de Waly, infelizmente revela uma assustadora atualidade com o que estamos vivenciando em pleno século XXI.

O paroxismo doloroso gera SEJA MARGINAL SEJA HERÓI enquanto contra-ataque do “guerrilheiro” solitário em resposta ao slogan divulgado (“bandido bom é bandido morto”) e ao justicamento praticado pela falange exterminadora. Dentro do contexto geral sufocante do Brasil pós-ditadura militar de 64, não há mediação nem meio-termo: a heroicização do vitimado indica o grau absoluto da reversão como também seu extremo ceticismo em relação ao legalismo caricato-liberal brasileiro de então. [...] Hélio não nutria grandes esperanças e repetia que a tortura de presos comuns era endêmica e muito difícil de extirpar aqui, pois “o Brasil é um país bem fascista” (SALOMÃO, 2003, p. 44)

Esta mesma bandeira foi utilizada no palco do show de Caetano Veloso, motivo culminante pelo qual sofreu a repressão do regime militar, resultando no exílio do artista. Podemos lembrar, também, da frase “Mergulho do Corpo” escrita numa caixa d’água, uma referência à tortura por afogamento executada nos porões da ditadura ²⁷. Ao recolher as frases disponibilizadas em suas obras, percebemos o envolvimento político do artista contra o autoritarismo no período inicial da ditadura. Existe um Hélio antes e após a saída do país em 1968, principalmente se observarmos o enfoque conceitual de seus trabalhos, entretanto, a interatividade, a imersão e a incorporação da cultura popular continuaram sendo preocupações recorrentes a exemplo da série *Cosmococas* (1973), onde ele propõe com Neville de Almeida o conceito de Quasi Cinema, definido por Waly Salomão.

Não se constituindo absolutamente em antcinema ou não-cinema, é o desejo ainda não cumprido inteiramente de chegar a ser cinema. O quase significa que o fio do enredo é cortado – o plot -, o anedótico; só restam imagens. Do metaesquema ao Quasi Cinema: a mesma vontade de se afastar da conclusividade, a mesma garra de manter os terminais em aberto, a tarjeta não quer e não pode aderir aos objetos criados: um meta, um quase, um trans. (SALOMÃO, 2003, p. 137)



Figura 27 - CC5 *Hendrix-War*, Instalação. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, 1973.

²⁷ Podemos encontrar esta afirmação no Ensaio de Jardel Dias Cavalcanti *Arte e ditadura militar: Criação em tempos sombrios: o corpo sob tortura: a questão da representação da violência militar nas artes plásticas (Brasil décadas de 1960-1970)*, onde o autor cita o depoimento de Oiticica sobre a frase mergulho do corpo se referindo a tortura.

Exposições como Opinião 65, 66 e Nova Objetividade Brasileira também foram marcantes, onde movimentos com diferentes origens, como o neoconcretismo e a nova figuração buscaram uma atitude de enfrentamento. Interessante observar também, o depoimento do Próprio Guershman²⁸ (1988), segundo o qual os artistas da Nova Figuração não tinham a *Popart* dos EUA como referência, mas estavam tendo ligação com o que acontecia na Argentina, não tiveram acesso ao que estava sendo realizado nos EUA, a exemplo do que fazia Andy Wahrol. Importante destacar também que a flagrante diferença entre a Pop estadunidense e a Nova Figuração brasileira, podia ser verificada não somente através das estratégias de veiculação escolhidas, mas principalmente em relação ao conceito, aqui vivíamos um regime autoritário, um estado de exceção que resultou na reação dos artistas por meio de mensagens subversivas. Nos EUA, apesar da ocorrência do movimento pelos direitos civis - movimento que sofreu severas repressões do estado – Wahrol abordou este tema apenas momentaneamente. O trabalho deste artista, possuía uma ambiguidade própria, parecia celebrar e ao mesmo tempo criticar o mundo superficial da fama e do consumo²⁹, um espelhamento muitas vezes contraditório, sintomático, realizado através de uma apropriação de signos da indústria cultural, mostrando certo cinismo e conivência.

Se por um lado artistas buscavam uma atitude política que refletia o contexto social, por outro estavam questionando a própria arte e seus meios, fora das galerias, nas ruas, com obras que podiam ser reproduzidas em série, imersivas, sensoriais, interativas que se aproximavam em muitos momentos da cultura popular urbana, uma arte reflexiva, crítica tanto no aspecto conceitual quanto na ruptura com os cânones estabelecidos.

Em maio de 1968 a juventude francesa deu o ponta pé inicial, ela lutava contra o autoritarismo, contra a exploração do capitalismo, contra a guerra imperialista dos EUA no Vietnã, contra o conservadorismo, estas manifestações eclodiram em várias partes do mundo e no Brasil não poderia ser diferente. Aqui aconteceu a marcha dos cem mil, fato que serviu como pretexto para que os militares decretassem o AI-5 (Ato Institucional Número 5), ato que serviu para caçar direitos políticos, anular o habeas corpus e institucionalizar a repressão,

²⁸ O Depoimento de Guershman que refuta a influência da Pop Art pode ser conferido na entrevista cedida ao programa Arte é Investimento na TV Corcovado em 26 de agosto de 1988, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXdpm0x5fx4>

²⁹ Neste ponto, concordo com a interpretação de Paulo Herkenhoff sobre a Pop Art contida na palestra disponibilizada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrBpMKp3MI>

ampliando a tortura e os assassinatos. Muitos artistas reagiram, utilizando as artes visuais como forma de contestação, embora, com o cerco do aparelho repressivo, alguns tiveram que sair do país, a exemplo de Antônio Dias, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Rubens Guershman entre outros. Os que ficaram tiveram que utilizar outras estratégias artísticas, estratégias estas que tinham a comunicação da obra com o público como algo a ser reavaliado.

Era importante denunciar os crimes da ditadura, além disso, era preciso fazer a informação circular sem que a autoria fosse reconhecida, artistas como Cildo Meirelles e Arthur Barrio caminharam nesta direção. Cildo procedeu desta maneira em seu trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), quando grafou nas garrafas de coca cola frases como: “Yankes go home” ou as notas carimbadas com o enunciado: “Quem matou Hersog?”. Já Arthur Barrio criou as *Trouxas Ensanguentadas* (1969), intervenções urbanas, amarrações com restos de materiais orgânicos como unhas, dejetos, carne putrefata e sangue, estas trouxas foram jogadas em terrenos baldios do Rio de Janeiro e em Belo Horizonte chamando a atenção do público e da polícia. Barrio inclusive registrou estas situações utilizando a fotografia, o super 8 e o livro de artista³⁰. Num desses registros, fotografou as trouxas nas margens de um rio, durante uma inspeção policial. “O objetivo de Barrio era denunciar o “desovamento” de corpos de presos políticos, torturados e assassinados pelo esquadrão da morte”³¹.

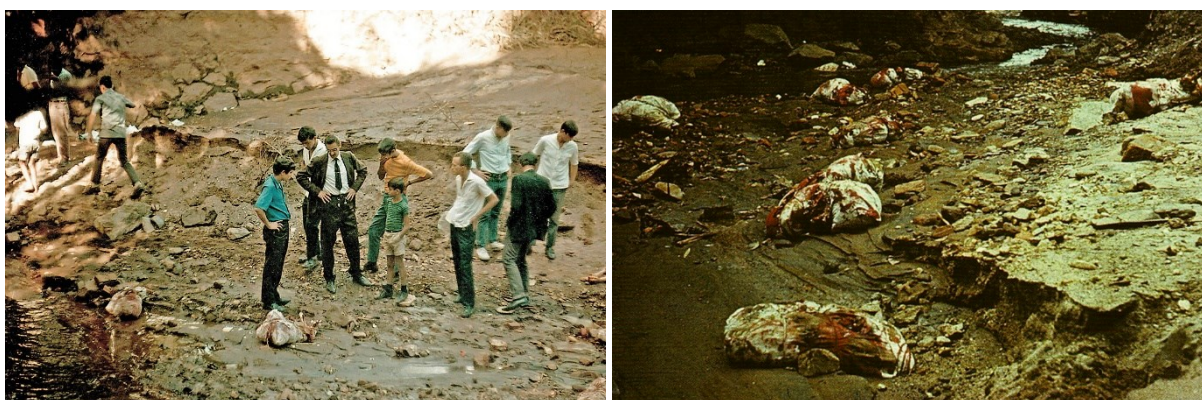


Figura 28 - *Trouxas Ensanguentadas*, intervenção urbana. Arthur Barrio, 1969.

³⁰ Informações pesquisadas em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>. Acessado em 04/02/2020

³¹ Afirmação contida no site memórias da ditadura, disponível em: <http://memoriasdeditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio/>. Acessado em 03/02/2020

Nesse momento, a palavra passa a ter uma importância maior, ela é articulada na pintura, na fotografia, no objeto, no cinema e na gravura. Podemos lembrar de obras como a de Carlos Zílio com as *Marmitas Lute* (1967), que deveriam ser entregues aos operários nas portas das fábricas, *To The Police* (1968) de Antonio Dias, objeto feito com as pedras atiradas por estudantes em maio de 68, nestas pedras, foram aplicadas pequenas placas de metal com a frase grafada: “Para a polícia”. Em muitos momentos a palavra é o próprio objeto a exemplo da obra *Lute* (1967) de Rubens Gerchmann, elaborada em 3D, construída com dimensão grandiosa e instalada na Avenida Rio Branco, atrapalhando o deslocamento das pessoas, ou mesmo escrita em sua pintura *Desaparecidos* (1967). A linguagem tipográfica também está presente nos parangolés, na instalação *Tropicália* (1967), nos bólides de Hélio Oiticica, estava nos trabalhos de Cildo Meirelles, também colocadas para circular nos cartões postais de Paulo Bruscky, na fotografia de Vergara dos anos 70, podemos ver inclusive a palavra “poder” escrita no corpo negro do *black power*. Ela cumpria assim o objetivo de estreitar a relação com o espectador, informá-lo sobre o estado de exceção, a insubordinação, a violência institucional, a participação estadunidense no golpe e apoio a ditadura. Entretanto, alguns fizeram isso sem abrir mão de uma expansão nas fronteiras da arte. Segundo Paulo Herkenhoff (2017), no trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* (1970) de Cildo Meirelles, o artista usou a lógica do *ready-made* como “dispositivo sistêmico de sabotagem” (HERKENHOFF, 2017). A importância deste ato não residiu exatamente na apropriação das garrafas de coca-cola, como aprioristicamente muitos poderiam pensar, mas na utilização do sistema de circulação³².



Figura 29 – *To the police*,
Escultura em bronze e pedra,
Antonio Dias, 1968.

³² Paulo Herkenhoff aborda esta questão no 1º Ciclo de Palestras Ready Made in Brasil: Do readymade à atualidade realizado no dia 7 de novembro de 2017 no teatro do SESI-SP, disponibilizada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrBpMKp3MI>



Figura 30 – *Série Carnaval*, Fotografia, Carlos Vergara, 1972

Muitos artistas, após um envolvimento cada vez maior no enfrentamento contra a ditadura, optaram pela luta armada a exemplo do Movimento Revolucionário 8 de outubro MR-8, que inclusive teve a participação de Renato da Silveira e Carlos Zílio, presos neste período. Zílio produziu obras enquanto estava no cárcere, realizou inúmeros desenhos que foram salvos clandestinamente por sua mulher que o visitava na prisão. Outros artistas deram apoio a perseguidos políticos e também foram presos ou torturados, a exemplo de Lygia Pape, resgatada nos porões da ditadura por indicação de Zuzu Angel³³, outros foram presos em decorrência das exposições, a exemplo de Juarez Paraíso e os organizadores da Segunda Bienal da Bahia (1968) que foi fechada pelos militares. Sobre o fechamento da Segunda Bienal da Bahia, Claudia Calirman esclarece em detalhes:

“(...) uma modesta exposição ganhou visibilidade a nível nacional quando se tornou uma das primeiras vítimas do recém-criado Ai-5. (...) Na noite de abertura da bienal, o governador da Bahia, Luiz Vianna Filho, tinha feito um discurso memorável, declarando: “Toda arte jovem tem que ser revolucionária (. . .) A liberdade caracteriza a arte.” Vinte e quatro horas depois, a exposição foi encerrada pelo regime militar sob alegações de que o conteúdo era abertamente político. A Polícia Federal fechou o local e confiscou dez obras de arte. Os organizadores da exposição foram presos.

Entre os trabalhos questionados da II Bienal Nacional da Bahia estava um monumental painel de serigrafia vermelha de Antonio Manuel reproduzindo imagens de jornais e manchetes sobre os confrontos entre policiais e estudantes. (CALIRMAN, 2012, p. 31)

³³ Zuzu Angel orientou Antônio Manuel e a filha de Pape como deveria proceder para salvá-la, recomendando uma visita pessoal a mulher do então General responsável pelo caso.



Figura 31 – *Repressão outra vez/Eis o saldo*, Instalação, Antonio Manuel, 1968

A serigrafia de Antônio Manuel propôs uma interatividade que simbolizava, ao mesmo tempo, a censura vigente e a repressão do estado, assim reproduzia imagens de jornais sobre a violência dos policiais contra os estudantes em manifestações contra a ditadura militar, isto seria o prenúncio da utilização da reprodutibilidade técnica nos anos seguintes.

3.1.1 Alguns focos de resistência da imagem indicial nos anos 70

É possível observar o quanto a reprodutibilidade técnica passa a ser utilizada com frequência pelos artistas durante a ditadura, a ânsia de comunicar, extrapolando o cubo branco por meio de diferentes mídias foi uma estratégia constante. Podemos pensar que se os artistas brasileiros reivindicavam uma maior aproximação em relação às questões sociais a partir dos anos 60, as imagens técnicas, teriam um papel determinante neste processo, já que o índice na fotografia ou no vídeo significava que algo estava à frente da câmera, de que algo existiu ou realmente aconteceu.

A realidade através da luz, atravessava, tocava a emulsão sensível do negativo, facilitava a produção e a reprodução de contra-narrativas possibilitando um maior alcance, fazendo jus às afirmações de Walter Benjamin (2017) quando se referia a vocação política da fotografia e do cinema, justamente por suas características ontológicas. Elas forneciam a possibilidade de refletir dialeticamente e ao mesmo tempo, podiam ser distribuídas em larga escala, entretanto, não seria demasiado lembrar a pertinente ponderação de Bertolt Brecht que relativizou a posição Benjaminiana, quando observou que somente a linguagem fotográfica não seria suficiente, tudo dependeria de como e por quem seria usada. Podemos lembrar,

inclusive, que o cinema também foi utilizado por regimes autoritários, no Brasil filmes que demonizavam o comunismo com informações inverídicas, sensacionalistas, foram produzidos no período do macarthismo e exibidos nas igrejas ou praças do interior.

Apesar do conceito de verdade no realismo fotográfico e no cinema documental ter sido questionado com pertinência por teóricos que pensaram sobre a fotografia no século XX, a potência política da imagem não deixou de ser restituída em parte por uma imagem dialética em os *Chaiers du Cinema*, pelo Cinema Novo, pela arte conceitual dos anos 60 e 70, pelo acúmulo cognitivo próprio de uma sequência de fotografias ou pela fusão da fotografia com outras linguagens como a escrita e o som.

Se o conceito de verdade e realidade na representação fotográfica foi muito questionado e, portanto, relativizado, já que os limites entre realidade e ficção no documental estão se tornando cada vez mais tênues, onde há sempre um grau de ficção causada pela edição e montagem. Ou mesmo numa criação sintomática da pintura neo-expressionista de Francis Bacon, que costumava reafirmar o seu realismo, apesar da marcante anamorfose presente em seus trabalhos. Mesmo levando em consideração as limitações da imagem fotográfica, principalmente quando isolada do seu contexto, se mostrando dependente de outras informações que possam lhe situar, elas ainda dizem muito, há sempre uma inscrição que nos aproxima da realidade, mesmo nos tempos da fotografia digital. A afirmação de que tudo na imagem documental seria ficção, foi inclusive relativizada por Jaques Rancière: “Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida as fronteiras entre a razão dos fatos e razão da ficção”. (RANCIÈRE, 2005, p. 58).

Durante a Segunda Guerra Mundial, a fotografia dos jornais já havia sido devidamente apropriada por Bertold Brecht durante o seu exílio, utilizadas num trabalho chamado *Kriegsfibel* (1955), “abecedário” da guerra, cuja proposta era estabelecer um diálogo entre palavra e imagem dialetizando sobre o conflito, uma espécie de livro de artista ou cartilha irônica, analisada com propriedade por Didi-Huberman no livro *Quando as imagens tomam posição* (2017). Para o filósofo é inegável a proposta política contextualizada pelos acontecimentos históricos, pela imagem documental utilizada por Brecht, entretanto, para o mesmo, o teatrólogo extrapola os fatos históricos ou a leitura comum presente nos jornais ao

mesclar as forças da imagem com a potência das palavras, deste modo, “interroga nossa própria capacidade de saber ver” (Didi-Huberman, 2017, p. 38), através de uma perspectiva anticolonial, internacionalista e poética.

Se no período da Segunda Guerra Mundial, já havia uma articulação entre imagem jornalística e a poesia, que certamente influenciaria novas gerações, no Brasil dos anos 60 a arte nunca esteve tão próxima do jornalismo. Próxima no sentido de que a imagem colhida na mídia estava sendo incorporada ao trabalho, seja na instalação, no cinema ou no vídeo, ou quando era usada como registro do processo para descrição de ações e performances. Portanto, sabemos que apesar das desconstruções de muitos pensadores, a relação da fotografia como vestígio da realidade e seu papel político continuam. Papel favorecido pela “inscrição da imagem” (Benjamin, 2017), onde os artistas “redefinem os regimes de intensidade do sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível” (Furtado, 2009, p. 240). Artistas como, Carlos Zílio, Nelson Leirner, Zózimo Bulbul, Paulo Bruscky, Letícia Parente e Glauber Rocha traçaram algumas destas trajetórias que serão analisadas a seguir.

Em *Para um jovem de brilhante futuro* (1973 – 1974)³⁴ de Carlos Zílio, a fotografia foi usada como registro de uma encenação. Trajando um terno de executivo e com a típica maleta de um homem de negócios dos anos 70, Zílio é acompanhado por um fotógrafo que registra a rotina confiante de um “jovem promissor”, mostrando desde seu carro esportivo, o puma, a arquitetura do prédio com seus símbolos de poder, status, até o escritório de uma imobiliária, sempre resguardando seu rosto. Entretanto, um detalhe reforça a ironia na cena, a maleta aberta e cheia de pregos ganha protagonismo ante a boçalidade do personagem. Era o momento do chamado “milagre econômico” alardeado pela propaganda da ditadura militar, enquanto a educação, a cultura, os direitos humanos e a liberdade eram solapadas. Diziam, “primeiro devemos fazer o bolo crescer, para depois dividi-lo”, o bolo cresceu para poucos, afundou e nunca foi dividido, resultado, achatamento brutal do salário, aumento do custo de vida, inflação, endividamento externo, desigualdade e miséria ampliada como consequência.

No campo do vídeo como registro de uma ação performática, temos o trabalho de Zózimo Bulbul. Zózimo precursor do cinema negro no Brasil, influenciado pelo grupo ativista Panteras

³⁴ Análise realizada com base na sequência de imagens criadas por Carlos Zílio e relatadas por Paula Braga, publicado na revista Zum #17, outubro de 2019, editora IMS.

Negras realizou um vídeo intitulado *Alma no Olho* (1973)³⁵, película em que predominou o tema do racismo, a identidade negra no embate contra o colonialismo, entrando também em questões como a diáspora, a desigualdade, problematizando a inserção do negro no sistema capitalista, sendo o corpo do próprio cineasta a representação para tais questões. Neste vídeo, o embate é travado com o espaço branco do estúdio, ao final, numa atitude de enfrentamento, o personagem vence a opressão metaforizada pelo ambiente e pela corrente branca, afirmando a sua identidade.



Figura 32 – *Alma no Olho*, Vídeo (11m5s), Zózimo Bulbul, 1973.

https://www.youtube.com/watch?v=JrGQs1qf_Ts

Já no filme de Nelson Leirner *A Rebelião dos Animais* (1974)³⁶ uma ação é realizada através de um banquete preparado por personagens antropomórficos vestidos de preto, alguns com chapéus de policiais e todos com máscaras de animais, uma referência as forças do autoritarismo, do fascismo. Estes por sua vez assistem ao aniquilamento de seus semelhantes, assistem animais pela TV em matadouros nas fazendas, em seguida eles passam de espectadores a ação, devorando um banquete preparado com os animais que estavam presentes na tela, cortados e servidos numa evidente analogia aos assassinatos, à violência e à tortura durante a ditadura militar.

Se no início dos anos 70, nos EUA Chris Burden realizava um tipo de performance automutiladora, registrada pelo vídeo onde o discurso não tinha um foco político determinado, sendo um ato sintomático da sociedade em que vivia, tratado até como

³⁶ O vídeo *A rebelião dos animais* (1974) de Nelson Leirner, pode ser visualizado em: <https://vimeo.com/242573229> no canal galeria Silva Cintra.

escultura pelo artista, a exemplo da performance *Shoot* (1971) em que levou um tiro de espingarda ou ainda em *Transfixed* (1974) quando foi literalmente crucificado num fusca, Letícia Parente um ano depois em *Marca Registrada* (1975)³⁷, ao contrário de Burden que tergiversava em seu discurso, realizou uma ação com um foco político determinado atingindo o próprio corpo ou mais precisamente o seu pé, onde ela costurou as palavras *Made in Brazil*. No caso de Parente, tratava-se de mais uma referência conceitual ao que estávamos “exportando de melhor”, a perseguição política, o estado de exceção, o desaparecimento de milhares de brasileiros que contestavam o regime. O fabricado no Brasil era a dor e o sofrimento causado ao corpo e representava também a subserviência do governo a interesses internacionais.

A ação envolvendo o corpo do artista filmado era um recurso recorrente, além de se diferenciar do cinema e contestar o status quo, o registro, índice da obra de arte era o que restava. Assim procedeu Paulo Bruscky em sua exposição *Arte Cemiterial* (1971)³⁸. Esta exposição “pretendia ser um memorial à morte da autonomia artística sob a censura do Estado e uma reflexão tácita sobre a morte de ativistas políticos”³⁹, mas ao ser impedido, optou por realizar um cortejo fúnebre, onde novamente foi censurado. Em razão disso acabou jogando os caixões no rio com mensagens irônicas sobre a ditadura, sendo interpelado por esta ação na delegacia.

Se neste período o vídeo estava sendo utilizado como registro de ações pelos artistas, estreitando a relação entre arte e vida, com Glauber Rocha algo semelhante aconteceria, embora na ocasião tenha se diferenciado pelo uso da edição. Em 1977 Glauber faria um curta metragem, um híbrido de documentário/ficção chamado *Di-Glauber* (1977) onde filmou e performou no funeral do artista Di Cavalcanti. A cerimônia estava sendo realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Glauber fez do evento um ato político, metalinguístico, uma espécie de “manifesto” estético utilizando o improvisado. Deste modo confrontou o abstracionismo com o “estandarte” da obra de Di Cavalcanti, expondo assim a alienação e o

³⁷ O vídeo *Marca registrada* de Letícia Parente pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=l0d3VkJAmDvs>

³⁸ O vídeo sobre a exposição *Arte Cemiterial* pode ser encontrado no canal de Paulo Bruscky através do link <https://www.youtube.com/watch?v=AqvEYbOAKPw>

³⁹ Afirmação presente no texto Press Release da exposição de Paulo Bruscky está disponível no site: <https://nararoesler.art/exhibitions/108/>

descaso pela cultura brasileira. Denunciou a tortura, expôs a morte do ex-presidente João Goulart no exílio, lembrou da convivência com o pintor, ao mesmo tempo em que afirmou a identidade negra, mestiça, brasileira, utilizando camadas simultâneas que uniram, música, texto, poesia, ruídos que interrompem a informação. Entre as músicas presentes, *Ponta de Lança Africano* (1976) de Jorge Bem fazia uma homenagem festiva, celebrando o pintor, deste modo numa atitude Oswaldiana carnavalizou o funeral, invertendo o comportamento esperado naquela situação. Diante da reação negativa da família de Di Cavalcanti que inclusive entrou na justiça contra a exibição do filme, o cineasta criou um estranhamento em relação ao tempo, utilizando logo no início do vídeo uma reportagem que só aconteceria dias depois, a reportagem trazia a polêmica estabelecida com a esposa de Cavalcanti em virtude da performance feita pelo cineasta. Glauber que se dizia um herdeiro da antropofagia criou assim uma conexão com Di Cavalcanti, ligando o cinema novo à vanguarda da década de 20 pelo viés cultural e anticolonial, “devorando” o modernista.

Nesta breve cartografia sobre o uso da fotografia e do vídeo num período de resistência contra a opressão, estratégias semelhantes foram utilizadas, principalmente como registro de ações performáticas, conceituais, simbólicas, onde no caso do vídeo, uma ênfase foi dada a mensagem, visto que os recursos eram limitados, tanto para o uso de equipamentos, como em relação às técnicas utilizadas para edição e captação da imagem, além disso, na aproximação entre arte e vida, buscavam se diferenciar da estetização do cinema. A linguagem do vídeo e da fotografia em si não foi o que principalmente movia os artistas, mas uma atitude de enfrentamento e negação.

3.1.2 Por uma epistemologia do sul. O direcionamento conceitual em tempos sombrios

Na segunda metade do século XXI diversas ditaduras foram implantadas na América Latina, planejadas e apoiadas pelos EUA⁴⁰, onde militares derrubaram presidentes eleitos com apoio simultâneo do capital estrangeiro e do empresariado local. Numa tentativa de estabelecer outra epistemologia sobre arte, buscarei aqui algumas referências emblemáticas de alguns

⁴⁰ Documentos que atestam o patrocínio e planejamento decisivo dos EUA no golpe militar de 1964 no Brasil foram disponibilizados pela própria Casa Branca e mostrados no documentário *O dia que durou 21 anos* (2012) do diretor Camilo Tavares disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ltawl64zBEo>

países da América do Sul, onde trabalhos que refletiram sobre a conjuntura do momento se faziam presentes, expandindo a lógica duchampiana em direção a uma maior politização.

Na performance *Acción Estrella* (1979) do chileno Carlos Leppe, um direcionamento conceitual foi utilizado como prática artística, fazendo referência à ditadura no Chile. Carlos preencheu o espaço da galeria com uma tipografia impressa cobrindo as paredes com um texto autorreferente, ao mesmo tempo em que a teórica Nelly Richard recitava o mesmo texto. Logo a frente, uma menção era feita a bandeira chilena que se encontrava transparente. Nesta ação, o texto também fazia referência ao trabalho de Marcel Duchamp (precursor da *body art*), onde o mesmo raspou o próprio cabelo em forma de estrela, desta forma, o artista realizou assim uma conexão entre as duas obras por uma ação similar. Leppe então raspou o seu cabelo para formar o mesmo elemento, deste modo ressignificou o desenho da estrela ao encaixar sua cabeça no suporte transparente que representava a bandeira do Chile, derramou tinta branca ligando a estrela raspada com a bandeira, em seguida destruiu a mesma, jogando-a ao chão. Carlos Leppe procedeu, desta maneira, reforçando a mensagem política, retirando o *ready-made* duchampiano do seu cômodo silêncio, da sua ampla abertura e significação através do ato performático.

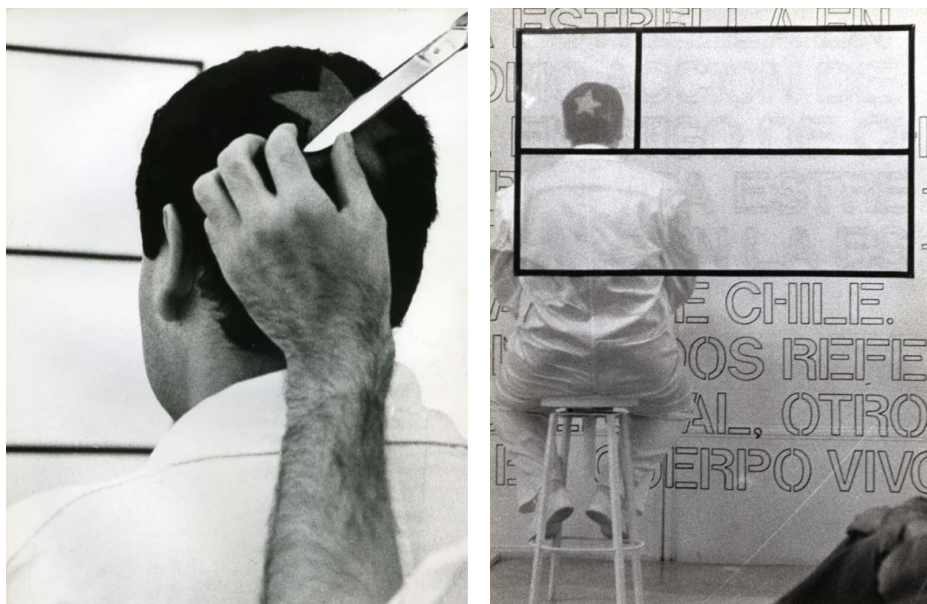


Figura 33 – *Acción estrella*, performance, Carlos Leppe, 1979.

Outro trabalho que tenciona politicamente a apropriação, sendo executada durante a redemocratização da Argentina, foi o *Partenon* (1983) de Marta Minujin. Esta obra consistia

numa imensa réplica do templo grego, realizada no espaço público. Porém, nesta versão a arquitetura foi composta e formatada por livros censurados a exemplo de autores como Karl Marx, Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Antonio Gramsci, Jorge Luis Borges e tantos outros. Ela foi edificada na avenida 9 de julho em Buenos Aires, através de uma estrutura tubular que possibilitava o preenchimento com livros, sendo a obra interativa, permitindo que os espectadores pudessem levá-los para casa. *Partenon* celebrou a volta da democracia e o fim do estado de exceção na Argentina. Vale ressaltar que este trabalho foi reeditado, para a Documenta de Kassel (2017) na mesma praça em que os nazistas queimaram milhares de livros, neste caso, os livros utilizados tinham sido alvo da censura em diversos países e foram enviados após uma chamada da artista feita pelos meios de comunicação.



Figura 34 – *Partenon*, Intervenção urbana, Marta Minujin, 1983.



Figura 35 – *A civilização ocidental e cristã* , Leon Ferrari, 1965.

Podemos pensar que a utilização de signos e símbolos que circulavam pela mídia impressa, também serviu a arte conceitual, a exemplo do trabalho de León Ferrari. León ficou conhecido por uma obra que ideologicamente questionava os poderes constituídos, mostrava os vínculos da igreja católica com a ditadura argentina e com o imperialismo. Para Valéria Piccoli, o artista explorava “o poder narrativo das imagens” e isso fica claro quando verificamos suas apropriações simbólicas combinadas. Temos então, um icônico trabalho, *A civilização ocidental e cristã* (1965), o Cristo crucificado numa réplica de avião de guerra dos EUA, uma clara referência ao sofrimento e mortandade causada ao povo vietnamita perpetrado pelos constantes bombardeios estadunidenses e justamente questionando a falsa moral de um país que se auto intitulava defensor dos valores cristãos, na época, armas químicas proibidas estavam sendo utilizadas em larga escala, a exemplo do napalm e agente laranja, trazendo graves consequências à população do Vietnã, consequências sentidas até hoje.

Leon também participaria de um acontecimento marcante na história da arte argentina, chamado *Tucuman Arde* (1968), um programa de ações e coletas na cidade de Tucuman como enfrentamento a ditadura, evento que convocava os artistas da capital para participar de intervenções, numa cidade onde as contradições eram evidentes. Fome, miséria, desemprego e abandono, predominavam após o ditador Juan Carlos Onganía fechar as fábricas ligadas a produção de açúcar ao vende-las. As obras produzidas nesta exposição não tinham a intenção de serem vendidas, mas de alertar a população quanto ao descaso do poder, queriam despertar uma consciência social nas comunidades, assim, cartazes, faixas, panfletos, pichações e fotografias que denunciavam o estado de exceção e de penúria imposta à população foram realizadas, expostas no espaço público e no espaço alugado para este fim. Um exemplo da preocupação da exposição que demonstrava claramente seu interesse pelo espaço público, podia ser visto logo na entrada, ali cadeiras foram colocadas para que o público olhasse para a área externa, para a rua através da vitrine. Após sua participação no *Tucuman Arde*, Leon Ferrari terminou sendo exilado no Brasil, logo após a morte de seu filho atribuída a ditadura argentina, se juntou a artistas experimentais brasileiros, permanecendo no país até meados da década de 90.



Figura 36 – *Tucuman Arde*, 1968

A apropriação de signos também foi uma constante para o artista Horácio Zabala. Horácio utilizava mapas da América Latina fazendo diversas interferências, a exemplo de buracos realizados com fogo. Em outro trabalho, interferiu no mapa do Chile escrevendo “Tension = Fuersa Area”, em *Tensiones* (1974), pouco tempo depois do Chile ter sofrido um golpe militar, com um ataque aéreo realizado por aviões ao palácio presidencial no dia 11 de setembro de 1973, com o então presidente Salvador Allende - que tinha sido eleito democraticamente e

resistiu ao golpe - morto em condições suspeitas durante o ataque. Já em outra oportunidade, utilizando uma espécie de cinemática pela repetição em sequência, mapas da América Latina foram carimbados gradativamente com a palavra censura até que o mesmo desaparecia submerso numa imensa mancha que cobria o continente.

A apropriação na América Latina teve um forte cunho político em tempos tenebrosos, onde o autoritarismo e a repressão a dissidentes predominaram. As obras deste período espelharam o momento histórico, sendo a comunicação com o espectador uma preocupação frequente. Uma clara diferença era evidente entre o conceitualismo destes tempos e as vanguardas do início do século XX, cujo niilismo buscava a estratégia do choque, onde a recepção nem sempre era uma preocupação. Na América Latina, o *ready-made* Duchampiano foi levado a um agudo discurso político, um desvio da lógica irônica e esquiva do precursor, ao mesmo tempo em que se diferenciavam da apropriação de signos feita pelos artistas pop dos EUA nos anos 60 e 70, onde um reflexo contraditório da sociedade era representado como sintoma e celebração.

3.2 Videoarte: desvios, impactos e influências

Após analisar momentos em que tanto a produção de imagens quanto a apropriação conceitual estabeleceram estratégias para disseminação e comunicação aproximada com o público na América Latina, alguns marcos da videoarte serão abordados, onde ficará evidente o quanto o momento histórico e o domínio das micropolíticas que se estabeleceram após a segunda metade do século XX, marcaram a forma, produção e pensamento sobre arte se diferenciando conceitualmente das vanguardas históricas. Diante disso, alguns artistas que trabalharam com videoarte, ícones estrangeiros e nacionais que inevitavelmente foram influenciados na minha formação serão analisados. Veremos que o ato de criar não parte do zero, há sempre um acúmulo da experiência visual que ultrapassa as fronteiras dos conceitos e das linguagens.

Pensar que no seu início, a videoarte caminhou sozinha fechada em sua própria especificidade, seria um equívoco. A videoarte mesmo possuindo uma mediação específica, sempre sofreu influência de outras técnicas e formas expressivas, mesmo quando trabalhou

unicamente com a imagem em movimento. Além disso, já em seus primórdios, o vídeo foi hibridizado com instalações cinéticas, com o *happening*, a música, a performance, com ações em tempo real, ou como obra em processo, como bem demonstrou Cristine Melo em seu livro *Extremidades do Vídeo* (2008).

O conceitualismo e o *happening* faziam uso do vídeo sem a intenção de trabalhar virtuosisticamente a montagem ou a edição. No início, os precursores mostravam-se empenhados em desconstruir, trabalhavam com as falhas ou criavam ruídos, anamorfozes, numa atitude de insubmissão à tecnologia. Era a desconstrução da imagem veiculada num aparelho que *a priori* foi projetado para transmitir imagens em perspectiva, em deslocamento pelo espaço com o intuito de comunicar. Entretanto, não se tratava da desconstrução pela desconstrução, estava em questão o controle exercido pelos meios de comunicação e o fatídico rumo tomado pela humanidade no século XX. Arlindo Machado (2010) fala desta contraposição ao determinismo tecnológico, as mediações formadoras de conceitos específicos que não tinham nada de inocente, nem eram indiferentes aos resultados.

As técnicas, os artifícios, os dispositivos de que se utiliza o artista para conceber, construir e exibir seus trabalhos não são apenas ferramentas inertes, nem mediações inocentes, indiferentes aos resultados, que se poderiam substituir por quaisquer outras. Eles estão carregados de conceitos, eles têm uma história e derivam de condições produtivas bastantes específicas. A artemídia, como qualquer arte fortemente determinada pela mediação técnica, coloca o artista diante do desafio permanente de, ao mesmo tempo em que se abre às formas de produzir do presente, contrapor-se também ao determinismo tecnológico, recusar o projeto industrial já embutido nas máquinas e aparelhos. (MACHADO, 2010, p. 16)

Ao vivenciarmos problemas que julgávamos do passado, como as guerras, o fascismo, o imperialismo, talvez tenhamos agora que novamente escutar estes visionários “malditos”, reprogramar o que chamamos de estética e voltarmos a ser vigilantes. Esta geração do pós-guerra sofreu as agruras de uma guerra mundial, onde as catástrofes geradas tatuaram “pele” e retina destes artistas, tendo suas vidas profundamente marcadas, repercutiram o alerta para as próximas gerações.

Dois precursores de destaque da videoarte, Wolf Vostell (Alemanha) e Nam June Paik (Coreia do Sul), tiveram uma justificada atitude de negação em relação aos meios de comunicação controlados pelo capital, eram oriundos de países que foram controlados ou colonizados pelo fascismo, com uso intensivo dos meios de comunicação para a manipulação das massas. Após

a tragédia da segunda guerra, ao vivenciar as dificuldades geradas pelo conflito, eles apontaram suas “armas” para o ocidente dito “democrático” e suas investidas em função do controle e vigilância global. Paik inclusive cita Jorge Orwell, autor de *1984*, numa de suas obras, portanto seria coerente a continuidade da atitude dadaísta pelas neovanguardas. Podemos lembrar das anamorfozes causadas por um ímã manipulado em cima da televisão por Paik num happening em que desconstruía em tempo real a imagem do presidente dos EUA em visita a Alemanha⁴¹ ou das TVs “fossilizadas”, cimentadas ou articuladas por uma automação denunciadora da morte, do controle e da destruição anunciada por Wolf Vostell, ou seja, um horizonte desfavorável aos seres humanos estava sendo denunciado naquele momento por estes dois precursores.

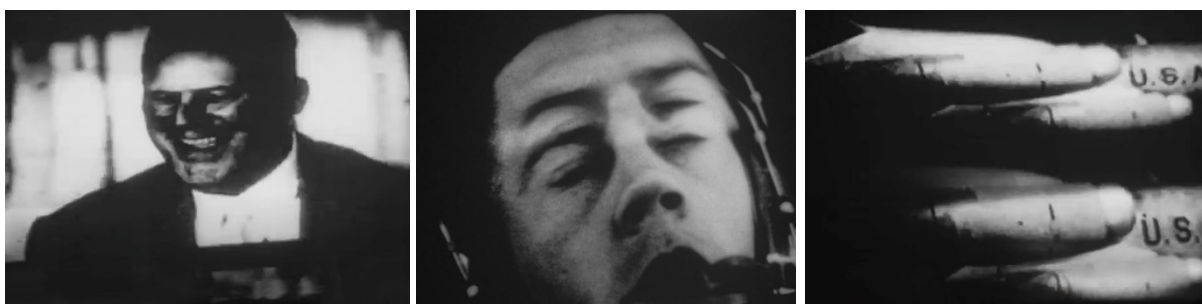


Figura 37 – *Sun Your Head*, Vídeo (5m17s), Wolf Vostell, 1968.

Uma crítica como constatação, como sintoma, estava novamente em operação, mensagem que pode ser encontrada no trabalho *O sol na sua cabeça* (*Sun in Your Head*) 1963/1972, quando Vostell ao colher imagens da mídia que representavam o poder, político e bélico, estadunidense, nos remeteu a uma incomoda realidade, ao mundo regido pelo big brother, por uma nova ordem de vigilância imperialista que estaria presente após o segundo conflito mundial. Vostell que era judeu, repudiava o fascismo e inclusive participou do Fluxus, dizia: “Meu conceito de arte é a clarificação da consciência”, “Eu quero dedicar a minha vida às imagens que fazem pensar”, “beleza é um ato moral”, “direitos humanos são trabalhos de arte”, “arte é vida, vida é arte”⁴². Certa vez sobre a ideia de arte como “espelho” da realidade,

⁴¹ A descrição sobre o happening de Nan June Paik foi baseada no relato de Christine Mello em seu livro: *Extremidades do vídeo*.

⁴² Afirmções de Wolf Vostell encontradas no documentário *Vostell Happening* (2012), produzido pela La Rêvere Films.

afirmou: “Minha destrutiva ideia de arte é um espelho, não é meu gosto. Em minha vida privada sou um ser pacífico, reservo o grito para minhas obras.”⁴³ Vostell refutava a interpretação psicologizante sobre seu trabalho, ao contrário, utilizava a razão crítica, mesmo quando utilizava o caos.

Já nos anos 80, um famoso ícone da videoarte, Bill Viola, trazia um questionamento de ordem transcendental. Interessado pelo budismo, morte e vida como passagem seriam recorrentes, basta citar as obras *O céu e a terra* (1992) ou *Aceitação* (2008). Na primeira uma contraposição entre imagens de sua mãe no momento da morte e a imagem de seu filho ao nascer, foram dispostas com dois monitores de TV voltados um para o outro, posicionados horizontalmente onde as estruturas dos dispositivos eletrônicos ficavam evidentes.

Nos anos 2000, de forma inversa aos precursores da videoarte, Viola retorna ao passado, reafirmando a perspectiva oriunda de quadros renascentistas, assim o fez em *Emergência* (2002) inspirado na obra de Masolinoda Panicale *Cristo in pietà* (1424). Já em *Mary* (2016) o artista revive outras cenas da arte cristã, embora desta vez, simulando as divisórias antes utilizadas nos retábulos das igrejas, formando um tríptico através de telas eletrônicas sincronizadas com tamanhos diferentes, alternando paisagens num exercício de religiosidade sincrética, em alguns momentos, planos abertos e contemplativos mostram paisagens da natureza, onde a mesma cena é vista por diferentes aproximações ou enquadramentos, mantendo a continuidade da imagem nas três telas.

Para Viola, os quatro elementos da natureza, ar, água, fogo e terra são trabalhados em favor do transcendental. Em *Aceitação*, o uso de cortinas de água atravessados pela nudez do corpo humano, revelou o conceito de passagem, transitoriedade, transformação. O artista cria uma espécie de janela, abrindo um “portal” ou espaço/mundo paralelo através do vídeo. Podemos afirmar que a força da imagem expressiva de Viola está numa imagem que seduz pela hiper-realização sonora e imagética em movimento. O recurso do “claro-escuro”, da iluminação, assim como aconteceu no barroco, reforçou novamente a simulação do espaço. Tal simulação me faz imaginar o Bill Viola hoje trabalhando com a banda larga 5G possibilitando a interação entre pessoas através de hologramas. Divagações a parte, o que me interessa no trabalho

⁴³ Ibidem

deste artista, está muito mais no sensório desenvolvido em seus vídeos, no que há de sedutor e expressivo na imagem teatralizada, do que propriamente no conceito, ou na sua subjetividade transcendental, apesar do Budismo possuir um aspecto contemplativo, semelhante ao exercício da fotografia.

Nos anos 90, diferentemente de Bill Viola, em vez do espírito e a moral da passagem, um feminismo com a devida urgência de quem é atingida diariamente pelo patriarcado foi abordado em *Ever is Over All* (1997). Neste vídeo, Pipilot Rist literalmente estilhaça as vidraças dos automóveis, através de uma personagem que “flana” ironicamente pelas ruas da cidade, utilizando um vestido azul, onde leveza e fúria é expressada por uma mulher que passeia sorrindo, em meio a um clima à primeira vista onírico. Aqui o vídeo se aproxima do cinema no uso de *travelings*⁴⁴, com algumas variações nos planos e edição sonora, onde uma doce voz de mulher numa canção embala o espectador. Realidade ou sonho? O Sonho parece presente quando uma policial observa a anárquica ação e sorri, paquerando, acenando simpaticamente. Nesta atmosfera criada pela artista, a mensagem é bastante clara e resumida numa palavra, liberdade, assim, a flor é transfigurada para algo resistente e agressivo, capaz de estilhaçar uma ordem existente, capaz de atingir com atordoante eloquência um dos principais símbolos socialmente atribuídos ao masculino, o automóvel. Atentemos para um contraste irônico formado pela canção e os sons de estilhaços dos vidros, realizados durante a edição.

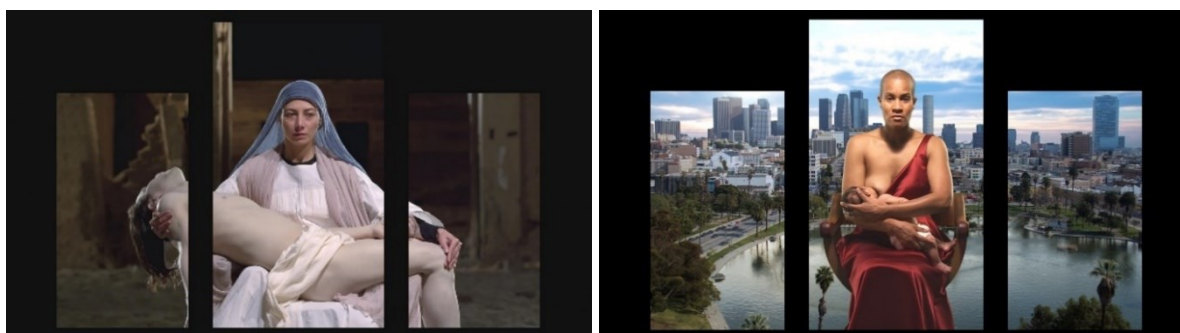


Figura 38 – *Mary*, Vídeo, Bill Viola, 2016.

⁴⁴ Na ocasião a artista improvisou os *travelings*, utilizando um carro de supermercado.



Figura 39 – *Ever is Over All*, Vídeo (4m32s), Pipilot Rist, 1997.

Já no Brasil, um artista multimídia que se destacou pelo hibridismo e pelo *site specific* presente em suas obras foi Eder Santos. Santos utilizou, equipamentos sonoros, televisores e projetores em interação com materiais, objetos e arquiteturas, criando instalações imersivas. Numa exposição em que pude visitar pessoalmente intitulada *Mentiras e Humilhações* (2010), realizada no Palácio da Aclamação em Salvador, em cada ambiente do espaço o artista propôs trabalhos específicos. Aproveitando os pássaros na ornamentação do teto do palácio, projetou sombras animando fantasmagoricamente aqueles elementos. O som de asas batendo corporificava, afirmava a presença “viva” dos pássaros talhados, como se fosse uma agonizante memória assombrada do poder. Já em outra sala, simulando um tradicional quadro com moldura talhada, acrescentou a imagem de uma família disponibilizada por uma tela de TV, onde a interação com o “quadro” era possibilitada por um móvel católico utilizado para rezar ajoelhado. No salão principal pequenas torres de “cristal” recebiam imagens de nuvens, provenientes de projetores a partir de suas bases. As evidências ali presentes, mostraram os interstícios que envolvem, poder, família e sociedade onde o artista projetou e executou obras *site specific*.

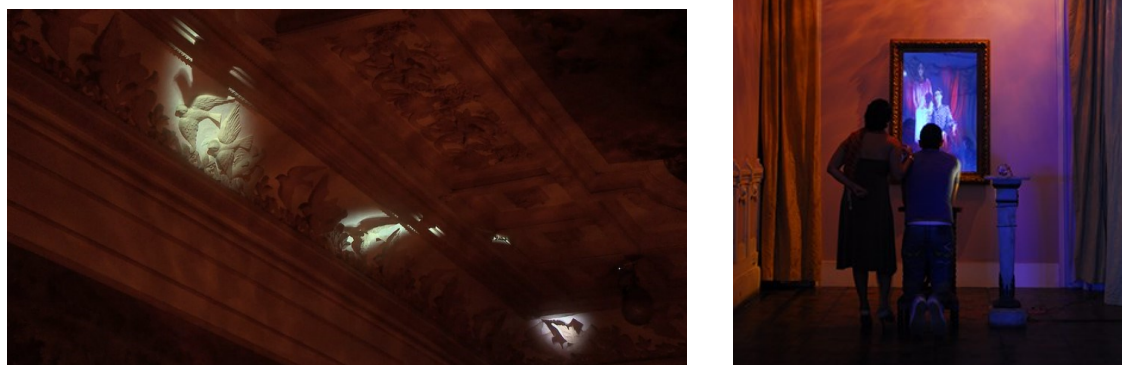


Figura 40 – *Mentiras e Humilhações*, Instalação, Eder Santos, 2010.

Apesar da hibridização ser tradicionalmente utilizada durante a história da videoarte, muitos artistas aproximaram o vídeo do cinema, elaborando com maior complexidade a imagem em movimento. Com o advento das câmeras digitais e as facilidades da nova tecnologia, os vídeos mostraram uma maior variedade nos planos e uma maior elaboração na pós produção, sendo o tempo estendido. Deste modo, as fronteiras entre videoarte e o cinema se tornaram cada vez mais imprecisas, agiram desta forma artistas como: Sophie Calle, Caetano Dias, Carlos Nader, Cao Guimarães, entre outros. Em muitos momentos o mesmo material criado poderia ser mostrado tanto no formato linear do cinema quanto na forma não linear, disponibilizado numa instalação com telas distribuídas pelo espaço expositivo, propondo ao espectador conexões e trajetos próprios durante a recepção.

Nesta linha de aproximação com a linguagem do cinema, foi marcante o contato com a obra de Cao Guimarães, justamente pelo tipo de imagem sensível que tencionava o documental, com tomadas contemplativas, dotadas de um considerável peso sonoro, algo que pude constatar pessoalmente em *O Andarilho* (2006) exposto no cinema do MAM BA em 2010. No longa, experiência nômade do artista, os andarilhos são seguidos pelas estradas de Minas Gerais, possibilitando um encontro com personagens que viviam a margem. Numa das cenas

marcantes do vídeo, Guimarães filmou um posto de gasolina abandonado, onde o teto danificado, rangia, entrava em interação com o andarilho, fornecendo um contato sonoro para o deleite do personagem que se mostrava indiferente ao risco de desabamento. Outras imersões foram fornecidas ao espectador através do hiper-realismo sonoro, barulho dos caminhões na estrada e as anamorfoses geradas pelo calor no asfalto. Uma poética em que a imagem fala por si, onde a potência da representação é fornecida, não somente devido aos dados sonoros e imagéticos sensíveis, mas graças a constante relação entre personagem e paisagem.

Após a abordagem sobre alguns marcos da videoarte, tanto pelo questionamento dos meios como pela adesão ao hiper-realismo, se faz necessário uma defesa da imagem, o fato de utilizar imagens técnicas como fotografia e vídeo, me autoriza a fazê-la.

3.3 Por uma defesa das imagens, apesar de tudo

(...) de um lado, o estatuto privilegiado da palavra na maioria esmagadora dos sistemas filosóficos (por muitos considerada a própria encarnação do pensamento) e de outro a desconfiança, o preconceito e até a má vontade desses mesmos sistemas filosóficos em relação a imagem, condenada desde Platão, à doença do simulacro. É que a imagem, não vindo diretamente do homem, pressupõe sempre uma mediação técnica para exteriorizá-la [...] (MACHADO, 2014, p. 269)

É evidente que a partir do século XXI vivenciamos um processo acelerado de substituição do referente pelo signo, do real pela simulação, seja através da imagem fotográfica, do vídeo, ou da realidade virtual, seja através dos fluxos de informação através da internet, do hipertexto, seja quando usamos como suporte as redes digitais, processo intensificado pelo surgimento da pandemia e que já está sendo ampliado com o desenvolvimento da banda larga 5G. Entretanto, longe das dicotomias totalizantes existentes no século XX que negavam a representação, defender as imagens é antes de tudo uma questão de coerência, o que não significa necessariamente uma adesão passiva. A aparente contradição de trabalhar com imagens para tratar de simulacro ou de uma crítica à realidade não deve impedir a utilização das mesmas, como bem se referiu Rosalind Krauss (2010) em seu livro *O Fotográfico*, desde que a estratégia escolhida inverta, subverta, crie relevos em meio ao fluxo de imagens em

operação. Assim o artista produtor de imagens digitais deve inocular o “vírus” de dentro, imerso no olho do furacão das imagens.

Por outro lado, se neste furacão, as imagens digitais “navegam” vertiginosamente e são protagonistas, Fontcuberta (2012) lamentou o fato de Barthes não ter vivenciado a ascensão da imagem digital, já que, segundo ele, a fotografia digital tanto nos extingue quanto nos ressuscita, fornecendo nova vitalidade ao fotográfico.

O olhar de Deus, ou seja, o olhar de Zeus, ou seja, o olhar de Zeiss, ou seja, o olhar da câmera, torna-se hoje um sopro de vida. Podemos agora nos regozijar em emendar o plano de um Barthes que não pôde conhecer a supremacia dos pixels: na cultura analógica a fotografia mata, mas na digital a fotografia é ambivalente: mata tanto quanto dá vida, nos extingue tanto quanto nos ressuscita. Bem-vindos, pois, ao mundo real, bem-vindos ao mundo das imagens! (FONTCUBERTA, 2012, p. 27)

A desconfiança da imagem não é nova, desde a alegoria da caverna de Platão até as versões no século XX, onde parte das Vanguardas, a exemplo do Dadaísmo e o Construtivismo negaram a representação, a pintura em perspectiva e a lógica burguesa na arte. Eles tinham boas razões para isso, inclusive, atacando suas instituições, pregando a práxis como uma forma de intervir na sociedade, mas o que ocorreu é que esses movimentos, num primeiro momento, sofreram a rejeição ideológica tanto do fascismo quanto do stalinismo e em seguida do macartismo nos EUA, sendo os artistas recolocados em seus lugares de costume. Parte dos herdeiros destas vanguardas, quando foram absorvidos pelo *establishment*, trataram de tornar estéril o que havia de subversivo no passado, ou seja, com o pós-modernismo uma diluição ocorreu em muitos momentos, na direção de um cinismo inócuo.

Em meados do século XX, situacionistas como Guy Debord refletiram com pertinência sobre a alienação em seu livro *A sociedade do espetáculo* (1967), porém, a abordagem em relação a mesma foi considerada por muitos como totalizante, a ponto de alguns filósofos reavaliarem as vanguardas e redimensionarem suas pretensões, bem como realizarem uma defesa da imagem e da imageria na arte, a exemplo de Jacques Rancière: “O fim das imagens é antes um projeto histórico que ficou para trás, uma visão do devir moderno da arte que teve lugar entre os anos 1880 e os 1920, entre a era do simbolismo e a do construtivismo” (RANCIÈRE, 2012, p. 28) e prossegue.

O distanciamento da imagem retomou então seus direitos na absolutização surrealista da explosiva fixa ou na crítica marxista das aparências. O luto do “fim das imagens” já era carregado pela energia com que o semiólogo buscava as mensagens ocultas nas imagens para purificar ao mesmo tempo as superfícies de inscrição das formas da arte e purificar a consciência dos atores das revoluções que estavam por vir. Superfícies a purificar e consciências a instruir eram os membros disjuncta da identidade “sem imagem”, da identidade perdida das formas da arte e das formas de vida. O trabalho de luto cansa, como todos os trabalhos. E chega um tempo em que o semiólogo começa a achar que o gozo perdido das imagens é um preço muito alto a se pagar pelo provento de transformar indefinidamente o luto em saber. (RANCIÈRE, 2012, p. 31)

Ao realizar uma defesa das imagens constatando que a atitude de negação das imagens pretendida por parte das vanguardas ficou para trás, Rancière (2012) define três categorias de imagens expostas em museus e galerias: a imagem nua, a imagem ostensiva e a imagem metamórfica. A imagem nua seria aquela dotada do “sem arte”, de uma testemunha do isto existiu, a exemplo das imagens dos campos de concentração feitas por fotógrafos como Lee Miller, Margarete Bourke-White entre outros. A imagem ostensiva, seria aquela em que “obras atestam um modo singular da presença sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 33) de uma heciedade, da “presença obtusa que interrompe histórias e discursos se torna a potência luminosa de um face a face; facingness” (RANCIÈRE, 2012, p. 33). Já as imagens metamórficas operam numa duplicidade típica da natureza da imagem estética, uma dupla metamorfose, um valor metamórfico destinado às apropriações da cultura pop, uma natureza instável de objetos e imagens “muitas vezes indiscernível da coleção de objetos úteis ou da sucessão de formas da imageria” (RANCIÈRE, 2012, p.35), assim, um conjunto de imagens poderia ser apropriada pelo artista arquivista, colecionador.

(...) o dispositivo da instalação também pode se transformar em teatro da memória e fazer do artista um colecionador, arquivista ou vitrinista, exibindo ao visitante não tanto um choque crítico de elementos heterogêneos, mas mais um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns. (RANCIÈRE, 2012, p.33)

Interessante observar, que Rancière analisa trabalhos em que o choque de elementos heterogêneos quase não acontece, como nas fotografias feitas por Hans Peter Feldmann de 100 pessoas com idade de zero a cem anos ou em *Assinantes de Telefone* de Christian Boltanski, onde o cita como exemplo do conceito de imagem metamórfica. Apesar de definir os diferentes tipos de imagem com exemplos específicos, ele afirma que as imagens não estão encerradas nestas fronteiras “ora, é significativo que nenhuma das três formas assim definidas possa funcionar encerrada em sua própria lógica.” (RANCIÈRE, 2012, p.36)

Partindo do pressuposto de que estas imagens não se encerram em sua própria lógica, entre o saber e o sensível seria preciso então reavaliar tanto o modernismo quanto o pós-modernismo traçando uma diagonal, numa espécie de altermodernidade como sugeria Bourriaud em *Radicante* (2011). Se por um lado, no modernismo havia uma pretensão de universalidade questionável mesmo quando realizaram apropriações estilísticas oriundas de culturas consideradas pelos europeus como “primitivas”, por outro lado, havia uma crítica anarquista e marxista da realidade que era internacionalista, uma crítica ao capitalismo, ao fascismo, ao conservadorismo, uma crítica dialética presente nas vanguardas, hoje mais do que nunca necessárias. Já em parte considerável da arte pós-moderna propagada pelos grandes centros econômicos ocidentais, ficou evidente uma tentativa “torta” de incluir o diferente, o outro e sua cultura, já que foi realizada por meio de classificações sectárias. Enquanto isto, os reclames das vanguardas históricas foram gradativamente deixados de lado, num período de ascensão do neoliberalismo e subalternização dos povos do sul global, mesmo quando alguns segmentos permaneciam na direção de uma imanência crítica.

Penso que o prazer obtido na imagem poderia ser reivindicado simultaneamente a um maior direcionamento político, ou mesmo intensidades diferentes de ambas as características poderiam ser utilizadas a depender do trabalho. Lembro de Glauber Rocha quando dizia, “não me cobre coerência eu sou um artista”, mesmo havendo coerência na linguagem utilizada por ele. Glauber também representava esta razão crítica, um delírio político baseado na realidade brasileira e sul-americana. Certa vez, o cineasta afirmou fazer filmes que utilizavam não a moral burguesa, mas a moral e a mitologia do povo americano, “Faço filmes ficcionais ligados à realidade latino-americana, eles trazem uma linguagem que expressa os mitos mais profundos do povo americano, herdada da cultura negra, da cultura indígena, da moral do povo que não é a moral burguesa.”⁴⁵. Posto isto, algumas indagações são pertinentes: o que motivou aqueles jovens do cinema novo a se mover e criar relevos? O que seria do cinema novo se não houvesse a vontade de refletir criticamente sobre o país e de transformar a sociedade brasileira através da arte ou do meio cinematográfico? A autocrítica que faziam se

⁴⁵ Afirmação feita por Glauber Rocha encontrada no filme de Paloma Rocha *Glauber e a Importância do Cinema Brasileiro*. Disponibilizado pelo Canal Brasil na internet, acessado em 14/12/2020.

referindo ao alcance limitado de seus filmes, gerou posteriormente a possibilidade de maior alcance anos depois através do filme *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade.

Se o meio é fundamental para veiculação da informação, lembrando que para Marshall McLuhan o meio era a mensagem, para Glauber esta afirmação oriunda de um positivista sobre as tecnologias de comunicação, só poderia se mostrar excessivamente ambígua, como certa vez preferiu sobre o mesmo: “Um conceito de todos esses teóricos que ficam dizendo que o meio é a mensagem... o que é uma frase extremamente ambígua, porque serve para justificar tudo.”⁴⁶ O que era compreensível logo para quem o tema, a mensagem mesmo que descontínua, manifestada como um caleidoscópio, se mostrava relevante. Embora os meios fossem importantes, não apenas por suas características ontológicas, mas pelo alcance de parcela significativa da população, afinal, a distribuição, veiculação dos filmes precisava ser garantida, ao mesmo tempo, uma preocupação em relação a um conteúdo emancipador era recorrente, necessária e foi exercida pelos jovens do cinema novo.

Se o cinema é a sétima arte, e demonstrou ter um papel social relevante, a videoarte não seria a “oitava”? A crença niilista do enunciado “a arte não é capaz de mudar a sociedade”, representa uma simplificação frequentemente alardeada e que considero improcedente, principalmente quando pensamos que os meios utilizados como expressão visual mudaram bastante, justamente com a transformação ocorrida do analógico para o digital, pois com o aparecimento da internet ocorreu uma amplitude muito maior na transmissão da informação. Mensagens e meios mudam a mentalidade, mudando a mentalidade, torna-se possível a transformação da sociedade, entretanto, sabemos que são inúmeros os fatores que contribuem para essa transformação, não sendo uma responsabilidade exclusiva da arte.

Ao abordarmos a arte política, podemos relatar inúmeros trabalhos cuja práxis foi direcionada para que mudanças reais acontecessem, tanto na instalação, na arte ambiental, como em ações cotidianas, disseminadas por artistas e coletivos de arte. Mas mesmo a imagem técnica, é capaz não somente de sensibilizar, como transmitir mensagens, ser distribuída em massa a partir da reprodutibilidade, ser disseminada pelo ciberespaço ou projetada na urbe e deste modo contribuir para uma real transformação das mentes e corações.

⁴⁶ Ibidem.

Existem imagens que foram feitas no século passado e que até hoje ecoam uma mensagem política que estimula o pensamento, a exemplo de *Guernica* (1937) de Pablo Picasso, *Os Retirantes* (1944) de Portinari, os murais de Siqueiros, as fotografias de Sebastião Salgado ou as projeções de Krzysztof Wodiczko. Podemos até redimensionar a efetividade e velocidade das transformações que a arte poderia trazer a depender das estratégias utilizadas e do contexto histórico em que se encontravam, mas isso não significa que devemos aderir a impotência da descrença, ao “platonismo totalizante” ou ao “nihilismo melancólico”. Até mesmo a revelação romântica do sintoma seria válida, como uma espécie de denúncia ou grito.

Em seu livro *Remontagens do Tempo Sofrido* (2018), Georges Didi-Huberman, argumentou em favor de uma imagem oriunda da montagem, da combinação e edição, de uma imagem dialética. Neste livro, analisou momentos em que registros foram utilizados como tomada de posição mediante a acontecimentos históricos, entre eles os realizados pelo artista/videomaker Harun Farocki. A análise dialogou com autores como Adorno, Walter Benjamin, Gilles Deleuze entre outros, onde o conceito de ensaio foi utilizado como característica seminal na análise dos trabalhos do artista.

Para Didi-Huberman, o ensaio é uma “experiência marcada pela incompletude” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 112), ensaio que na etimologia da palavra originária do latim encontramos “*exagium*, o qual por sua vez, deriva do verbo *exigere*, “extrair uma coisa de outra”” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 112), algo que renuncia o fechamento, que está sempre em construção e desconstrução, algo que revela no caso de Farocki “a modéstia fundamental de sua tomada de posição” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 112), essa modéstia seria importante para o funcionamento da imagem dialética. Farocki seria então o “ensaísta da contradição tornada prática” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 112) ao abrir mão do controle totalizante do significado no trabalho.

Apesar do comentário de Didi-Huberman citado acima, vale lembrar os trabalhos com limitada abertura e com claro engajamento, a exemplo da imagem como registro de uma performance em *Fogo inextinguível* (1969), filme de 16 mm em preto e branco, onde o artista abriu mão da imagem emergencial, utilizando o autoflagelo e a leitura de texto para despertar no receptor reflexões sobre a guerra do Vietnã. Assim, ele se queima com um cigarro e lê o depoimento

de Thai Bihn Dan fornecido ao Tribunal de Estocolmo, chamando a atenção do público para os crimes de guerra, para as bombas de napalm lançadas pelos EUA, comparando a temperatura de ambas as queimaduras. Apesar de reconhecer que esse era um Farocki do engajamento pós 68 com diferenças em relação ao do século XXI, o filósofo não deixou de notar que em exposições recentes esta mesma obra continuava na lista de trabalhos da trajetória do artista.

Já em outros momentos em que o mesmo se serviu das imagens de arquivo, restituindo a quem de direito, de forma a questionar politicamente o destino primeiro destas imagens, a exemplo das oriundas do controle, do poder, das registradas pelos nazistas em campos de concentração, ou por instituições como o exército dos EUA com imagens de simuladores, dos presídios, das veiculações sobre guerra na mídia, utilizando a softmontage e o ensaio para reforçar o caráter polissêmico destas imagens.



Figura 41 – *Jogos Sérios I: Watson está ferido*, videoinstalação, 8', Harun Farocki, 2010.

Há sempre uma dialética intrínseca que reforça as diversas camadas de leitura no trabalho de Harun, seja pela combinação de imagens numa instalação, ou pela contraposição, recorte exercido na montagem, mas nem por isso ele abandonou a relação com o traço do real, a relação com o documental do arquivo. A diferença é que em suas remontagens dialetiza as imagens, ou seja, “a crítica da razão não deve vir desacompanhada da razão crítica” como observou Didi-Huberman (2018, p. 97) lembrando Theodor Adorno. Assim, sobre a legibilidade, linguagem e as injustiças do mundo, o filósofo comenta se referindo a Farocki “como pensamento elevado à altura de uma cólera, ela corta, toma posição e torna legível a violência do mundo” (DIDI HUBERMAN, 2018, p. 110).

É sobre a violência do mundo abordada através de imagens que esta frase faz sentido: “Uma imagem nunca tem a última palavra” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 107), esta frase poderia caracterizar o trabalho dos três criadores abordados por Didi-Huberman: Brecht, Godard e Harun Farocki. Este autor chega à conclusão de que mesmo em trabalhos cuja política se faz presente, estes artistas tiveram algo em comum, produziram imagens legíveis, acrescentando palavras, mas com complexidade de significados. Não uma imagem totalizante mas uma imagem com relativa abertura, operando dentro de um escopo direcionado de significados possíveis, sem perder de vista os alvos. “Gilles Deleuze chamaria isso de “empirismo superior”, com um rigor prático devido a eficiência dos aspectos observados, dos fatos de legibilidade” (Didi-Huberman, 2018, p. 113) e prossegue.

Ao destacar a coisa de suas interpretações óbvias, ao desmontá-la – separando-a – de seus estereótipos e remontando-a por um outro jogo de afinidades inesperadas, é que o ensaísta ou o montador, chegam a esse “momento da coisa inextinguível”, esse fogo inextinguível” da coisa, poderíamos dizer. Não há mais contradição entre o arbitrário da forma escolhida e a necessidade fenomenológica desse momento da coisa. O ensaísta respeita seus objetos ao mesmo tempo que os “sobreinterpreta”, ou seja, ao mesmo tempo que justapõe diferentes paradigmas de legibilidade. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 111)

Quando se tem o objetivo de criticar o simulacro, devemos frisar o reconhecimento de Didi-Huberman (2018), sobre o prolongamento do pensamento de Paul Virilio referente às máquinas de visão nas investigações cinematográficas de Farocki, entretanto, o mesmo refuta o vínculo do cineasta em relação a estética do desaparecimento.

O teatro da guerra e seu uso de imagens oriundas do estado como dispositivos para produção de mortes, está presente nos trabalhos do artista, apesar disso, o autor questiona a aderência completa do cineasta em relação a visão totalizante de Virilio trazendo a seguinte questão: “O mundo se encontra, certamente, alternadamente subexposto e sobre-exposto em suas imagens: mas com isso ele desaparece, torna-se ele uma pura e simples virtualidade?” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 117). A exemplo das imagens assépticas dos bombardeios em Bagdá realizadas pelo exército estadunidense, veiculadas com exclusividade na mídia pela CNN e das milhares de mortes de iraquianos em decorrência destas ações, podemos afirmar - de acordo com o filósofo - que não se tratava de desaparecimento, mas de destruição e aniquilamento. Apesar das imagens do bombardeio “cirúrgico” serem dotadas de um flagrante minimalismo expressivo, como se estivéssemos num videogame Atari, incapaz de nos sensibilizar com a dor

e o sofrimento do outro através de “imagens operatórias” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 99), a existência de certa virtualidade em seu uso, não implicaria necessariamente na substituição do real. A afirmação de Paul Virilio “você, que entra no inferno das imagens, abandone toda a esperança” (2018, p.116), feita num contexto em que ““a guerra das imagens” se prolongava em imagens da guerra: não imagens para representar a guerra mas imagens para fazer a guerra” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 116, 117), termina por negar a história ao usar um conceito abstrato como inferno, castigo supostamente eterno, que não se pode mudar, como o resultado do juízo final. Assim, apesar de reconhecer a problemática da enxurrada de imagens técnicas, utilizadas para produzir mortes, o autor critica a visão apocalíptica, simplista de Paul Virilio e Jean Baudrillard.

Supor, como fazem Paul Virilio ou Jean Baudrillard, que nós vivemos em um “inferno de imagens” é ao mesmo tempo exagerar a situação e subestimá-la. Ao falar das realidades históricas em termos apocalípticos, apenas as reduzimos a uma ideia, seja ela temível ou grandiosa. Nós não vivemos em um inferno de imagens – lugar abstrato, hipotético, fantasmático, simples até em sua grandeza – mas em um mundo complexo a cada instante reconfigurado por uma certa história das imagens. O inferno é o contrário da história: é um castigo supostamente eterno, após toda história. É uma hipóstase, uma situação que nenhuma outra história deve modificar. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 118)

No caso de Harun Farocki, Didi-Huberman (2018) reconhece que “uma crítica das imagens não poderia vir desacompanhada do uso, de uma prática, uma produção de *imagens críticas*.” (2018, p. 98) e pondera em relação a violência instrumentalizada nestas imagens “As imagens, por mais terrível que seja a violência que as instrumentaliza, não estão todas do lado inimigo” (2018, p. 98), mesmo quando há uma apropriação feita pelo artista dos registros realizados pelo poder.

Entre os procedimentos que caracterizam o trabalho de Farocki está o artista enquanto arqueólogo, o artista como arquivista. Assim, ele termina por transfigurar uma imagem operatória em uma imagem dialética. Ao se apropriar e manipular a imageria presente na mídia, ele restituiu a realidade, devolvendo ao espectador uma versão questionadora da ideologia que as instrumentaliza. Deste modo, torna-se necessária a definição de imagem operatória realizada por Didi-Huberman.

Assim como os robôs começaram imitando os operários nas usinas, antes de suplantá-los e de suprimi-los completamente, os autômatos sensoriais estão destinados a substituir o trabalho humano dos olhos. Tais imagens, que não são feitas para divertir ou para informar, eu as chamo desde meu primeiro trabalho sobre esse assunto (Auge/Maschine, 2001) de *imagens operatórias*. Imagens que não buscam restituir uma realidade mas fazem parte de uma operação técnica. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 98, 99)

Curiosamente o automatismo presente nas fábricas que substituiu o corpo do trabalhador, se desenvolveu no campo do automatismo sensorial não mais para substituir o corpo humano, mas para destruí-lo, desde os V2 com câmeras acopladas (míssil teleguiável) usados já no final da segunda guerra mundial pelos alemães aos drones utilizados pelos EUA no Iraque.

Apesar destas leituras sobre imagens utilizadas pelos poderes constituídos, imagens utilizadas para manter o controle ideológico, uma defesa da imagem não deixou de ser exercida por autores como Didi-Huberman (2018) e Jacques Rancière (2012). Portanto, podemos pensar que ao vivermos num mundo regido por imagens, uma questão crucial nos é apresentada. De que forma podemos reagir através da imagem, num meio saturado por elas? Pela diferença ou pelo disfarce? Pela adesão irônica, incorporação, ou pelo espanto?

A crítica das imagens e suas simulações, ou a temática do simulacro, como bem refletiu Farocki, também esteve presente em minha trajetória, a exemplo de *Sweet Blue Dream* (2012). Neste trabalho, o que deveria ser uma falsa realidade, ou uma recusa de uma realidade precária, “surreal”, como se pudesse dizer esta não é a realidade que queremos, este é o deserto do real que o capitalismo produz, ou seja, uma alienante realidade onde o espanto, o estranhamento participa da fábula criada pelo artista. Estas questões continuam movendo a pesquisa e tem prosseguimento em outros trabalhos como *Fausto é Azul e Cinza 360°* (2019) ou *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020). Mesmo quando em meu caso, a questão do simulacro fica implícita ou quando o cotidiano dos trabalhadores em meio a pandemia é registrado através do vídeo onde a imagem aparece tocada, distorcida nos remetendo a questão da realidade x irrealdade. Deste modo, respondo estas questões utilizando o espanto, parto do espanto, de um encantamento pelas propriedades imagéticas extraídas do cotidiano, recortes da realidade como diferença em relação ao fluxo de imagens veiculadas nos meios de comunicação, um tempo estendido contrastante com os cortes frenéticos da tv ou dos *blockbusters*.

Após a necessária defesa das imagens, apesar do controle e uso das imagens operatórias, foi possível verificar a restituição da realidade a quem de direito, feita por Harun Farocki. Dando sequência ao uso político e conceitual nas representações, abordaremos a seguir dois artistas imersos numa produção autorreferente que utilizaram a reprodução e a distribuição, como estratégia política: Joseph Beuys e Ai Weiwei, artistas que obtiveram uma real aproximação através do contato presencial através de suas exposições respectivamente no MAM (Salvador, BA.) e na OCA (São Paulo, SP). Eles fizeram uso de elementos simbólicos da cultura de seus países e de outros lugares, corporificando de certo modo o semionauta, o radicante citado por Nicolas Bourriaud (2009), com a devida distância e atualização respectivamente mencionada por Hall Foster e Frantz Fanon, como veremos a seguir.

3.4 Do silêncio aristocrático a tomada de posição: do eurocentrismo ao semionauta autofágico

Durante o pós-guerra apesar de uma polarização ideológica que culminou com a guerra fria, novas reflexões encontravam uma outra forma de pensar sobre o mundo veiculada pela prática artística. A ecologia, a “escultura social”⁴⁷ e uma nova mentalidade foram propostas por Joseph Beuys através de uma arte que, por meio da crítica da razão, do ritual, da reprodutibilidade, do uso simbólico da matéria e da antroposofia, se posicionou perante os problemas da sociedade de mercado.

No *happening O silêncio de Duchamp é superestimado* (1964) Beuys questionou a ausência de um discurso mais enfático exercido pelo criador do *Ready Made* em relação a política na arte. Segundo ele, a atitude de Marcel Duchamp era esquiva ou nas palavras do pesquisador Antônio D'avossa⁴⁸ caracterizada por um silêncio aristocrático “informação verbal”. Beuys criou arquétipos que atribuíam a arte o papel de “cura”, um papel ativo na transformação do mundo e das consciências, foi inclusive o fundador do partido verde alemão (1980), criou em Düsseldorf, Alemanha, a Universidade Livre Internacional para a Criatividade e Pesquisas Interdisciplinares, trabalhou numa comunidade italiana com produtos orgânicos, onde

⁴⁷ Conceito utilizado por Beuys que se refere a formação de uma nova mentalidade adquirida através da arte, um tipo de “escultura” expandida colocada em prática por ações, linguagens, objetos e debates, com o objetivo de transformar a sociedade.

⁴⁸ Numa palestra intitulada *Joseph Beuys a Revolução Somos Nós* proferida no Museu de Arte Moderna da Bahia em 2011, D'avossa descreve o trabalho de Duchamp como silencioso, aristocrático.

diversos trabalhos com este tema foram realizados em série. A partir dos anos 80, buscou uma aproximação e uma maior amplitude de contato com o público através da reprodutibilidade técnica e da veiculação na mídia, a exemplo de sua apresentação na MTV com uma banda de rock, que tinha como intenção, divulgar no auge da guerra fria, uma mensagem contra a postura bélica de Ronald Reagan. Nesta fase, estas ações demonstraram não só o quanto transdisciplinar era o seu trabalho, mas o quanto queria uma interlocução com o público, para que o ativismo na e através da arte pudesse ser efetivo.

Ao aprofundarmos a pesquisa sobre a obra e vida de Joseph Beuys começamos a perceber o quanto a figura do artista e sua personalidade performática fazia parte da obra. Mesmo com o conhecido apoio recebido pelo estado, por um país disposto a se erguer e sanar os traumas que restaram após a segunda guerra mundial, ainda assim, podemos pensar que a utopia presente em seu discurso foi também o estímulo necessário para a criação, uma utopia que em muitos momentos gerou transformações reais na sociedade e na mentalidade de uma geração. Representou na arte contemporânea uma das principais referências ou dobras, um corpo integrado pela obra, discurso, mídia e ação. Podemos citar como exemplo a interferência ambiental realizada no espaço público, o trabalho *7000 Carvalhos* (1982), onde para cada pedra colocada e retirada na Documenta de Kassel (Alemanha) uma árvore foi plantada, felizmente até hoje podemos observar as árvores espalhadas pela cidade.

Se nos anos 80, o antigo coreto já havia perdido a sua função em meio ao gigantismo das cidades e Beuys tentava naquela ocasião uma maior aproximação com o público através da veiculação de suas ações na televisão, Marshall Berman afirmava que o caminhar sensível em meio as autovias da metrópole, não teria mais como existir, enfatizando a “morte” do *flaneur* em virtude das vias expressas que atravessaram o Bronx. Estas reflexões estão presentes no livro *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar* (1986), um ensaio crítico, onde o autor “radiografou” o urbanismo realizado por Le Corbusier, caracterizado por uma ode ao desenvolvimento, a velocidade e ao esvaziamento da rua. Portanto, nesta obra, Berman reviveu alguns precursores do pensamento crítico sobre a Modernidade como, Dostoiévski, Goethe, Baudelaire e comparou o conceito de niilismo em Nietzsche com o de Karl Marx, concluindo através de uma memória autobiográfica que as transformações ocorridas no Bronx (Nova York) promovidas pelas construções das vias expressas, descaracterizaram e desumanizaram

o bairro em função de um suposto progresso. Mesmo com estas constatações, o autor não se mostrou pessimista, ao contrário reconhece que: quando o capitalismo, se rearticula em meio às contestações, novas resistências se transformam e estarão preparadas para as novas investidas do capital e assim os enfrentamentos continuarão a existir.

No início do século XXI como crítica de uma parte do pensamento pós-moderno e uma alternativa ao sectarismo modernista, Nicolas Bourriaud (2009) sugere uma “altermodernidade” como solução para o impasse. Segundo o autor, o radicante é uma espécie de artista nômade, um protótipo do viajante, o “Homo Viator” que se desloca e opera num campo de tradução similar aos métodos da antropologia, assim, realiza uma trajetória em meio aos signos. Segundo Bourriaud o radicante “põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao tempo que constitui para si um corpus de obras.” (BOURRIAUD, 2009, p. 52).

Em meio ao debate sobre globalização e pós-colonialismo Bourriaud também encontra no pensamento precursor do poeta e etnógrafo Victor Segalen, argumentos que questionam a ideia do outro como exótico, reconhecendo a necessidade de uma antropologia simétrica: “esse sistema prossegue, ele permite classificar no museu antropológico todas as culturas com exceção da nossa (...) nossa cultura é o valor padrão” (BOURRIAUD, 2009, p. 66). No livro, *Ensaio sobre o Exotismo*, relato da viagem do poeta às ilhas polinésias, Bourriaud encontra a perplexidade do autor quando se depara com uma violenta investida do ocidente sobre os costumes do lugar. A cultura Maori estava ali prestes a desaparecer e as reflexões do poeta naquele momento anteciparam em cem anos a mentalidade que estamos começando a vivenciar, o respeito a diferença e as outras culturas, o reconhecimento da importância da diversidade para a vitalidade humana, “o diverso (...) é a fonte de toda energia” (SEGALEN *apud* BOURRIAUD, 2009, p. 68).

Diferentemente da perspectiva de Bourriaud, que mesmo reconhecendo a pertinência do pensamento anticolonialista de Frantz Fanon sobre a questão da sobreposição cultural nas colônias, o mesmo Bourriaud que também fez crítica a “ausência” de proposição que preencha o suposto vazio deixado pela recusa da cultura estrangeira, Hal Foster em *O Retorno do Real* (2014) demonstra outra visão sobre o pensamento Fanoniano, ressalta o contexto em que este se encontrava - em meio à guerra de independência da Argélia sob domínio Francês e

invasão dos EUA ao Vietnã, segundo ele, apesar disso, num texto do Filósofo Martinicano não há engessamento da cultura e sim uma renovação da linguagem, proposta no II Congresso de Escritores e Artistas Negros em Roma (1959). No artigo intitulado “Sobre a cultura nacional”, o autor reconhece três fases para renovação da cultura em países que passaram pela colonização:

A primeira ocorre quando o intelectual nativo assimila a cultura do poder colonial. A segunda começa quando esse intelectual é chamado de volta às tradições nativas, que ele tende a tratar de modo exótico (pois com frequência se encontra socialmente apartado) como “fragmentos mumificados” de um passado folclórico. Por fim, a terceira começa quando esse intelectual agora toma parte numa luta popular, ajuda a forjar uma nova identidade nacional em resistência ativa contra o poder colonial e numa recodificação contemporânea das tradições nativas. (FANON apud FOSTER, 2014, p. 198)

A respeito da adequada distância que o pensamento pós-colonial deveria estabelecer sobre a cultura neocolonial e a cultura autoprimativista, Foster prossegue:

Aqui, também, a questão é a da distância correta, mas invertida, formulada pelo outro: como determinar uma distância não somente do poder colonial, mas do passado nativista? Como renovar uma cultura nacional que não seja nem neo colonial nem autoprimativista? (FOSTER, 2014, p. 198).

Curiosamente e recentemente um artista chinês chamado Ai Weiwei pareceu responder à questão colocada por Fanon e Foster, realizando o procedimento do artista semionauta⁴⁹, justamente quando coletou signos diversos transfigurando-os ao seu modo, tanto em relação à cultura chinesa como em relação à cultura brasileira. Segundo Weiwei, em entrevista concedida a Marcello Dantas, trata-se de uma mutuofagia que examina a política e as questões locais.

Minha experiência na América Latina consiste na realização, segundo suas palavras, de uma “mutuofagia”. Tenho que dar uma mordida; tenho que comer o fruto aí, ver as obras desses artistas, trabalhar com os carpinteiros e ver o que é possível, examinar a política e as questões locais. Essas coisas formam “Ai Weiwei no Brasil” e isso é uma parte de mim. Se eu não tiver essas experiências, não terei essa parte de mim e não teria uma desculpa persuasiva nem mesmo para fazer uma exposição de arte aí. O que é arte? Para mim, ela está no processo. (WEIWEI, 2018, p. 131)

⁴⁹ Nicolás Bourriaud utiliza o termo semionauta em seu livro *Radicante* (2009), definindo o artista como um coletor de signos.

Ao visitar pessoalmente a exposição *Raiz* (2019) do artista Ai Weiwei, realizada em São Paulo na Oca, uma exposição extensa que reuniu boa parte da trajetória do artista, pude perceber a similaridade deste com o radicante, semionauta, citado por Bourriaud, justamente pela coleta de signos da cultura popular da China e do Brasil, redirecionando-os a uma subversão política, conceitual. Nesta antologia havia uma preocupação sócio política muito evidente, ao mesmo tempo em que alternava com uma ludicidade irônica. Se podemos afirmar que em diversos trabalhos, fatos e acontecimentos motivaram a realização das obras ali expostas, inclusive, um conteúdo mais explícito foi literalmente narrado cinematograficamente e pela própria estatúria, a exemplo da descrição de aspectos de vigilância e controle do governo chinês sobre sua vida ou durante a sua prisão. Em outros, forma e materialidade protagonizaram a poética, como podemos ver na instalação *Reto* (2008-2012), trabalho sobre um terremoto que causou o desabamento de escolas construídas com materiais inadequados, onde centenas de estudantes morreram. Weiwei se apropriou das vigas torcidas pelo desmoronamento, e depois alinhou toneladas de ferro para uma representação poética e conceitual sobre o ocorrido. Após uma pesquisa pessoal, reuniu numa longa lista impressa, ao lado da instalação, os nomes dos estudantes mortos.

Mesmo com uma declarada influência Duchampiana, (realizou, inclusive, uma homenagem ao artista na exposição), em seu trabalho não se limitou a esquivar silenciosamente do precursor. Em sua lógica de apropriação procurou absorver a nossa cultura e ampliar a potência da comunicação com o público, direcionou de forma aguda o significado de seu trabalho onde a política foi exercida, em alguns momentos conjugando forma e conceito, em outros privilegiando o conteúdo, levando a relação entre arte e vida ao extremo. Podemos constatar isso nas imagens cotidianas que realizou com dispositivos móveis, ou no documentário sobre os acampamentos dos refugiados de guerra mostrando a dura repressão preparada pelos europeus aos imigrantes.

Sendo um produtor compulsivo de imagens, Weiwei trabalha com o excesso como estratégia, veiculando estas imagens na internet e articulando estas ações com instalações compostas por imagens técnicas tiradas com dispositivos móveis. Portanto, é interessante observar como o artista se coloca política e eticamente como cidadão do mundo.

“Os refugiados são o reflexo de uma condição política e social mais ampla. A humanidade é um grande tema em que todos os seres humanos deveriam ser considerados, se permitirmos que bombas nucleares continuem a existir, isso quer dizer que nossa racionalidade e inteligência têm problemas críticos” (WEIWEI, 2018, p. 123)

E prossegue relatando sobre as consequências de não agir politicamente frente aos crimes contra a humanidade.

É um crime (...) permitir que os países vendam armas por bilhões de dólares a outros países. É um crime absoluto, um crime contra a humanidade. ... Mas ao considerar que você é uma parte da sociedade, se não for responsável e manifestar sua opinião, a sociedade inteira pode se corromper... As gerações futuras serão postas numa situação cada vez mais difícil por causa dos fracassos da nossa geração. (WEIWEI, 2018, p. 123)

O tema dos direitos humanos é uma constante em seu trabalho, desde a imensa escultura inflável *Lei da viagem*⁵⁰ (2016) ao documentário *Fluxo humano* (2016). Neste último, trata-se de um vídeo sobre 40 campos de refugiados distribuídos por 23 países, onde registrou por meses o dia a dia dos imigrantes, além de *Idomeni* (2016) no qual filmou o campo de mesmo nome, formado após o fechamento da fronteira da Grécia com a Macedônia até a sua evacuação por forças policiais. Realizou também um registro fotográfico encenado, fazendo referência a uma fotografia jornalística, amplamente divulgada no mundo, uma fotografia em que seu corpo refez a cena de uma criança morta de braços numa praia da Turquia, a morte da criança ocorreu após um naufrágio de um barco lotado com refugiados oriundos da Síria⁵¹.

Sobre liberdade de expressão e como o Ocidente trata a questão, realizou um trabalho intitulado *Panda a Panda* (2015), em parceria com o *hacker* Jacob Appelbaum. Trata-se de uma série de 20 ursos pandas de pelúcia recheados com informações secretas picotadas contidas num chip, disponibilizadas por Edward Snowden. Estes pandas foram enviados a diversos lugares, sendo o processo do trabalho transformado em documentário pela artista Laura Poitras, intitulado: *A arte da dissidência* (2015).

⁵⁰ No Brasil o bote inflável com imigrantes foi colocado para flutuar no rio Tietê em São Paulo.

⁵¹ A guerra civil na Síria, foi amplificada pelos bombardeios sistemáticos realizados pela OTAN (EUA, Inglaterra e França), criando uma das maiores migrações de refugiados no século XXI.



Figura 42 e 43 – Fotografias (tema da imigração), Exposição *Raiz* (OCA-SP, 2019), Ai Weiwei, 2016.



Figura 44 – *Lei da viagem*, pvc reforçado, 3x16x5,6 m, expo. *Raiz* (OCA-SP, 2019), Ai Weiwei, 2016.

Figura 45 – *Vasos empilhados com motivo de refugiados*, *Raiz* (OCA-SP, 2019), Ai Weiwei, 2016.



Figura 46 – *Maquetes S.A.C.R.E.D*, Exposição *Raiz* (OCA), Ai Weiwei, 2019.

Outro aspecto presente tanto em trabalhos realizados com a cultura chinesa bem como com ícones da cultura brasileira é a apropriação cultural de tradições e símbolos, inoculando a mensagem através de uma representação aparentemente inofensiva, oriunda da cultura local. Weiwei procedeu desta maneira ao narrar a repressão feita por países europeus aos refugiados, grafando as cenas vistas por ele em cerâmicas chinesas tradicionais, dispondo-as em forma de totens ou ao contratar artesãos brasileiros para esculpir suas narrativas, ou ainda articulando linguagens e signos, como nas frases sobre escravidão e racismo de autores brasileiros, a exemplo do enunciado presente na música de Elza Soares “a carne mais barata do mercado é a carne negra”, grafadas com a tipografia Armorial⁵² de Ariano Suassuna em peles de gado. Weiwei age usando a tradição da sua cultura e da cultura brasileira bebendo nos seguimentos das vanguardas e neovanguardas para subverter uma ordem estabelecida, realiza uma autofagia pela autorreferência e simultaneamente é antropofágico, quando se apropria a seu modo da cultura estrangeira, navegando no conceitualismo, regurgitando suas versões sobre os acontecimentos.

Diante desta exposição que reuniu uma quantidade significativa de obras monumentais, executadas e transportadas graças a um patrocínio existente, vale a reflexão sobre como determinados discursos são veiculados e outros apagados. Podemos pensar que se não existe isenção no ato de fotografar, filmar ou fazer arte, já que independente da escolha do conteúdo o ato será sempre ideológico. Quando olhamos para quem patrocina o trabalho de um artista, a falta de isenção fica ainda mais evidente, como no caso de Weiwei, cujas obras de dimensões gigantescas são patrocinadas por recursos milionários de galeristas, empresários ocidentais e orientais. Portanto, cabe se perguntar, até que ponto o artista conserva sua liberdade? Como diria Peter Bürger (2017), quais e quando são permitidos os discursos de um artista pela instituição arte? Mesmo diante destas questões, podemos pensar que um artista quando adquire a dimensão global de repercussão e fama, terá também a possibilidade de se moldar diante dos seus apoiadores financeiros, ou ao contrário, uma vez empoderado, se tornar independente, não permitindo um vínculo que lhe subordine a censura.

⁵² A tipografia Armorial utilizada por Weiwei, foi criada por Ariano Suassuna, ela foi baseada nos símbolos forjados em ferro para marcar gado.

Independentemente de qualquer conjectura, a direção da crítica de Weiwei está voltada contra a opressão e autoritarismo seja ele onde estiver, no Brasil, na China, na Europa ou nos EUA, contudo, Weiwei não está de forma alguma, isento da influência dos diversos vetores presentes na nova geopolítica mundial, existe e existirá sempre uma guerra simbólica invisível que impulsionará determinadas manifestações artísticas e seus discursos, não somos imunes aos ventos que sopram. A visibilidade e alcance da mensagem do artista, não depende apenas do seu desempenho, dependerá de uma série de fatores, históricos, econômicos e políticos de um determinado momento. Assim, Weiwei se desloca sinuosamente, as vezes em algumas questões se colocando contra a trajetória de ventos fortes, em outras, em leves brisas. Apesar das necessárias e contundentes manifestações do artista, não presenciamos uma tomada de posição contra os bombardeios imperialistas da OTAN (EUA, Inglaterra e França) na Síria, o principal fator que contribuiu para a tragédia da imigração.

Após algumas análises sobre as vanguardas e as neovanguardas durante períodos de ascensão do fascismo, bem como sobre aqueles que se colocaram no caminho da arte e vida propondo uma arte conceitual em diálogo constante com a sociedade e com os acontecimentos, daremos continuidade a outras formas de enfrentamento, sem abdicar do sensível, propondo bifurcações, distanciamentos e aproximações.

Sobre o subtítulo desta tese, *Imagens de um Presente de Clausuras e Exceções*, as palavras *Clausuras e Exceções* definem diversos aspectos do que estamos vivenciando. A palavra *Clausuras* tem aqui seu significado utilizado para representar poeticamente tanto o isolamento social devido à pandemia de covid 19, como pode ser ampliada em direção ao espaço público, onde às transformações urbanas nas metrópoles estão fornecendo cada vez mais a sensação de enclausuramento, algo que extrapola as paredes da residência. Já a palavra *Exceção*, traz uma semântica bastante adequada ao momento, o diferente, o que sai da regra, mas também o estado de exceção usado para reprimir, desrespeitando direitos.

Podemos estar em estado de clausura mesmo quando vagamos pela cidade, sentindo as transformações urbanas claustrofóbicas, desde a verticalidade cada vez maior dos prédios, obliterando o céu, o sol e os ventos, aos viadutos que trazem consequências similares, ficamos horas fechados nos ônibus e nos carros parados em constantes engarrafamentos, enquanto as áreas verdes são reduzidas. Uma realidade distópica já acontece no presente, justamente

devido a isso, ao desrespeito a natureza, à concentração de gente em espaços cada vez menores nas grandes cidades e a extrema desigualdade, assim, a sociedade deverá ser repensada a partir do que está sendo vivenciado durante a pandemia.

A palavra *Exceção*, também me faz refletir sobre os privilégios que envolvem etnia e classe durante a pandemia do Covid 19, os que puderam ficar em casa, provavelmente uma parcela menor da população e os que não puderam fazer o isolamento. Ao mesmo tempo a pandemia gerou no Brasil um “estado de exceção”, tensionando as relações de poder, expondo as contradições, principalmente quando negligenciada, hiperdimensionada pelo negacionismo de estado, causando milhares de mortes, desemprego e fome. Por outro prisma, presenciamos em anos recentes o desrespeito constante à democracia pelo governo federal empossado em 2019, ampliando o estado de exceção nas favelas do país, ou seja, um ideário fascista foi posto em prática com a necropolítica em exercício. Deste modo, podemos mencionar a abordagem de Giorgio Agamben (2004) sobre o estado de exceção na era moderna, elencando não somente o decreto de Hitler no Terceiro Reich, - que suspendeu “os artigos da constituição de Weimar relativos às liberdades individuais. O decreto nunca foi revogado, (...) um estado de exceção que durou 12 anos.” (AGAMBEN, 2004, p. 12, 13) - mas as novas versões na contemporaneidade, inclusive em estados considerados “democráticos”.

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física, não só de adversários políticos mas de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, não declarado, no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos. (AGAMBEN, 2004, p. 13)

A respeito deste fenômeno presenciado na contemporaneidade, caracterizado por Agamben como “um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo” (AGAMBEN, 2004, p. 13), o autor cita a promulgação do “*military order*” feita pelo presidente dos EUA em 2001, que autoriza a “*indefinite detention*” para não cidadãos, suspeitos de atividades terroristas e o USA Patriot Act promulgado pelo Senado também em 2001, permitindo ao estado manter preso suspeitos que poderiam colocar em perigo a segurança nacional. Estes exemplos entre outros, demonstram como o estado de exceção foi implantado, com as mais diversas justificativas, mesmo em países considerados democráticos. Além disso, após as revelações públicas de Julian Assange e Edward Snowden, ficamos cientes do estado de vigilância

onipresente através dos meios de comunicação, onde telefonia, internet e as redes sociais, estão sendo usadas pelo serviço de inteligência dos EUA, colhendo um número de dados jamais visto, inclusive ultrapassando a vigilância um dia imaginada por George Orwell.

Após estas norteadoras reflexões sobre clausuras e exceções, veremos a seguir o início do processo criativo propriamente dito, a poética e a obra em seu fazer, realizada durante o doutorado e sua relação com a nova conjuntura. Arte como crônica da realidade, arte como tomada de posição num contexto de autoritarismo e neoliberalismo. Das transformações realizadas na cidade que ameaçam a natureza, cenário para o operário da construção, a alienação no trabalho, até a questão dos trabalhadores e sua precarização em plena pandemia.



4

IMAGENS DE UM PRESENTE DE CLAUSURAS E EXCEÇÕES

[o processo de criação]



4.1

DIS TOP APAGA [] >> |

4.1 INSTALAÇÕES EFÊMERAS, DISTOPIAS E APAGAMENTOS

Eu leio textos, imagens, cidades, rostos, gestos, cenas, etc.
(BARTHES apud BURKE, 2004, p. 44)

Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. O operário não lhe sobra tempo de perceber que eles levam e trazem mensagens, que contam da Rússia, do Araguaia, dos Estados Unidos. Não ouve, na Câmara dos Deputados, o líder oposicionista vociferando. Caminha no campo e apenas repara que ali corre água, que mais adiante faz calor. Para onde vai o operário? (...) (ANDRADE, 2006, p. 71, 72)

Certa vez, um casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher, artistas que tinham a peculiaridade de trabalhar juntos, registrando estruturas vernaculares em dias nublados, expondo suas séries fotográficas como uma espécie de tipologia, tiveram seus trabalhos classificados curiosamente como esculturas, ganhando inclusive o Leão de Ouro na Bienal de

Veneza (1990) nesta categoria. Esta aparente contradição entre o bidimensional da fotografia e o tridimensional de uma estrutura física, me fez pensar, além de outras questões presentes, em instalações ou esculturas efêmeras como parte constitutiva de distopias e apagamentos durante o ato fotográfico.

Neste subcapítulo, refletirei acerca das séries *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde* (2019) e *Fausto é Azul e Cinza 360°* (2019), ambas produzidas no início do doutorado, portanto, antes da pandemia. Elas trouxeram algumas questões relacionadas à crítica da Modernidade envolvendo ecologia, cultura, cidade e trabalhadores urbanos. A sensação de clausura vivida no espaço público seria o prenúncio da clausura em tempos pandêmicos.

4.1.1 *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde* (2019)

Na primeira metade do século XX Walter Benjamin já afirmava que a reprodução técnica da obra mudaria profundamente a lógica da arte, ou seja, a reprodutibilidade traria uma outra função social, a política. Vislumbrando o caminho da arte para além do ritual e do culto, Benjamin afirmou que

[...] a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual. A obra de arte reproduzida será cada vez mais a reprodução de uma obra orientada para a reprodução [...]. Mas no momento em que o critério de autenticidade deixa de ser aplicável à produção da arte, então também toda a função social da arte se transforma. A sua fundamentação ritualística será substituída por uma fundamentação em outra prática: a política. (BENJAMIN, 2017, p. 19, 20)

Salvador setembro de 2019, século XXI, cercas formadas por placas de metal pintadas de azul avançavam e cercavam o novo “cenário” em construção, ameaçando as mais de quinhentas árvores do vale situada entre os bairros do Iguatemi e Rio Vermelho. Um dos últimos respiros da cidade estava prestes a ser transformado numa via expressa exclusiva para ônibus, conhecida como BRT. Fausto novamente não dá trégua e segue seu trabalho incansável através dos séculos, este é o contexto onde os registros videográficos e fotográficos se inserem, onde dois mitos se encontrarão nesta fabulação, Fausto que no romance de Goethe foi orientado por Mefistófeles e Oxóssi orixá presente nos candomblés da Bahia.

O que me atrai no ato de captar imagens, é uma espécie de surpresa, espanto, ou estranhamento diante da realidade. Realidade que ao ser poeticamente investigada,

possibilita o aparecimento de várias camadas. Ao registrar o vale, um dos primeiros estranhamentos ocorreu em virtude da mudança de lugar do observador, mudança do ângulo de visão. Caminhando por entre as árvores realizei imediatamente um enquadramento que alterou o protagonismo do objeto, o recorte mesmo sendo parcial, não mais imerso no fluxo dos veículos onde a paisagem em muitos momentos se tornava injustamente secundária e abstraída como consequência da velocidade atingida pelo motorista, revelou a presença verticalizada dos mais variados tipos de árvores em primeiro plano, uma majestosa presença da natureza em meio às filas de veículos automotores. Naquele espaço, a sonoridade do lugar pôde ser percebida, sons de pássaros e folhas que ressoavam ao vento contribuíram para outra imersão, fendas, fissuras, passagens, contrastantes com o ambiente inóspito típico das vias expressas e a certa distância já podia perceber a construção que avançava com a cerca azul erguida pela construtora.

Um distanciamento daquele fluxo intermitente de automóveis em perspectiva se fez presente, reduzidos pelo manejo da lente, participaram de uma imagem denunciadora do acúmulo e lentidão dos carros engarrafados, absurdo surreal a que chegamos, irônica modernidade que desmente a propaganda do novo modelo automotivo percorrendo a cidade num livre trajeto. Segundo estranhamento presente nas imagens capturadas: contraste entre o gigantismo das árvores centenárias e a pequenez dos veículos, “criando um campo de possibilidades inauditas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67). Nestas cenas me interessava olhar de longe, como se realizasse uma crônica urbana distanciada, deste modo, sobre o necessário distanciamento Didi-Huberman esclarece:

(...) “Distanciar um processo ou um caráter; tudo o que há de evidente de conhecido, de patente, e fazer surgir em seu lugar surpresa e curiosidade” Porque tal surpresa, porque tal imprevisibilidade do efeito crítico? Porque o distanciamento cria intervalos ali onde não se via se não unidade; porque a montagem cria novos agrupamentos entre ordens de realidade pensadas espontaneamente como muito diferentes. Porque tudo isso acaba por desarticular nossa percepção habitual das relações entre as coisas ou as situações. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 64)



Figura 49 – Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde* (díptico), Fotografia, Pablo Lucena, 2019.

No díptico (figura 49) podemos presenciar um contraponto entre dois cenários, o vale representado por uma antiga árvore e o espaço da construção. Nestes dois espaços justapostos, um olhar distanciado revela uma dialética intrínseca, uma expressiva árvore poetiza graças a sua imponência, uma presença que “estilhaça” os edifícios, ocupando o espaço circundante com seus longos galhos horizontalmente esticados, ao mesmo tempo relegando a insignificância as pequenas “capsulas” motorizadas. Na imagem seguinte, a construção em andamento. Se na primeira, vemos a presença do verde, na outra, o verde pode ser visto na cerca de plástico que delimita o espaço para os operários de farda amarela, executando o traçado de concreto, contexto que será esmiuçado adiante.

Em 2019 a Prefeitura de Salvador iniciou a construção de uma nova via para ônibus com o intuito de supostamente “solucionar” o problema da mobilidade na cidade, o BRT. Este sistema, representado por uma identidade visual predominantemente azul, com sigla provincianamente oriunda do inglês (*Bus Rapid Transit*), teve propagandas de grandes dimensões espalhadas por toda a extensão das cercas de metal usadas para impedir a visualização do que estava sendo feito, inclusive, impedindo a visualização da derrubada de árvores iniciada na primeira etapa da construção. Esta reação exagerada da Prefeitura através da propaganda veiculada por diversos meios, guardando as devidas proporções, lembrava à chamada “estetização da política” exercida pelo fascismo. Neste caso, parecia ser um sintoma impositivo, autoritário, uma ação planejada como reação aos protestos de parte da sociedade soteropolitana contra este projeto. É o autoritarismo do poder público com verniz liberal, verificado pela falta de diálogo com o cidadão soteropolitano, algo longe da tão sonhada democracia participativa. Assim, podemos lembrar a reflexão de Florestan Fernandes sobre o autoritarismo do Estado Burguês:

Nunca o capitalismo foi tão poderoso, nunca a denominação de classe burguesa, o poder político burguês e o Estado burguês foram, a um tempo, tão flexíveis e tão autoritários: se irradiam mais por toda a sociedade e vão ao fundo da consciência individual e coletiva, do comportamento e da imaginação do indivíduo isolado e da massa. (FERNANDES, 2019, p. 92, 93)

Apesar dos protestos organizados por parte da população realizados no vale durante a construção, inclusive presenciando enquanto fotografava, o apelo dos cidadãos que dirigiam seus veículos pelas vias, lamentando o futuro desaparecimento daquelas árvores, o projeto BRT seguiu seu curso como planejado. Nesta evidente contradição, além da questão ecológica

vital para a cidade, há a questão cultural, pois se por um lado temos a força fáustica de uma Modernidade tardia, que em tudo atravessa, destrói, remodela, transforma, prometendo resolver os problemas crônicos sem as reais soluções, uma megalomania do poder público que está ameaçando mais de 500 árvores, por outro, um espaço sagrado, espécie de “altar”, onde imensas árvores centenárias são utilizadas para oferendas em rituais do candomblé. É neste contexto que surge o mito de Fausto tão revivido ao longo dos séculos e enriquecido pela literatura de Goethe em oposição a Oxóssi utilizado no título desta série.

Oxóssi, orixá conhecedor das matas, presente no candomblé baiano, foi poeticamente utilizado no título do vídeo *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde* (2020) como símbolo de resistência. Aqui me permito a uma licença poética utilizada como oposição ao “Fausto”, branco oligarca, defensor de uma Modernidade tardia que ameaça o vale verde. Neste sentido o candomblé também conhecido por ser tão intimamente ligado a natureza, cultura que representa uma resistência à mentalidade colonial, que significa o oposto da demonização da natureza, fornece neste trabalho o mito de Oxóssi.

Num determinado momento, uma luz da manhã rebatida ilumina o tronco da antiga árvore, por este ângulo, o registro contribui com o caráter metafísico e retiniano da imagem, enquadramento que valoriza o fenômeno, percorre em detalhe toda a copa da árvore como uma forma de conexão entre natureza e mitologia afro-brasileira em meio a urbe⁵³. Sobre a relação entre cidade, candomblé, natureza e a mutilação de áreas antes pertencentes aos terreiros, a professora e arquiteta, Dra. Márcia Sant’Anna nos relata:

No Terreiro de candomblé, a área do mato é indispensável à existência do culto, não só porque contém árvores consideradas sagradas, plantas e ervas utilizadas nos rituais, mas porque simboliza a natureza – origem e destino de todas as coisas. Todos os terreiros mais antigos possuem, ou um dia possuíram, uma grande área de mato. Com o crescimento da cidade, contudo, e, em decorrência de a maioria das associações de candomblé não ter a propriedade dos terreiros que ocupam, muitas dessas áreas verdes foram invadidas ou duramente mutiladas. (SANT’ANNA, 2003, p. 81)

⁵³ Cena que pode ser visualizada no vídeo *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, disponibilizado no link: <https://youtu.be/JGCQ2KwggG4>



Figura 50 – Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019.

Se os terreiros estão perdendo seus terrenos para invasores, a existência de áreas verdes públicas na cidade é fundamental tanto para o habitante da urbe, como para os rituais das religiões afro-brasileiras, assim é neste sentido que Fausto representa um poder capaz de alterar substancialmente a cidade, com uma falsa promessa de melhoria na qualidade de vida, sem levar em conta os fatores negativos atribuídos ao projeto. Isto se relaciona com um

interessante ensaio realizado nos anos 80 por Marshall Berman intitulado *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), cuja atualidade se mantém. Berman elenca os precursores da crítica da modernidade, assim, o Fausto de Goethe é descrito como um ambicioso representante do poder, disposto a tudo para promover o desenvolvimento sem que as tragédias decorrentes dos grandiosos empreendimentos sejam levadas em consideração, Fausto chega a ultrapassar o seu tutor Mefistófeles, que se mostra exausto ante a sanha “infinita” por novos empreendimentos, Berman inclusive destaca a metáfora da “de um cavaleiro veloz como paradigma do homem que se move pelos caminhos do mundo.” (BERMAN, 1986, p. 62).

Outro aspecto encontrado nestes registros é o da memória, realizei o registro do vale não somente como uma forma de revelar os apagamentos em curso, mas como memória afetiva. Por esse vale me desloquei durante 25 anos. Ao utilizar o transporte coletivo, muitas vezes meus sentidos se perdiam naquela paisagem, em outros momentos, ao dirigir com o foco no trânsito, apesar de abstrair o espaço em virtude da velocidade do deslocamento, ao parar nos semáforos meus olhos descansavam naquele espaço.

O ato de fotografar, possui inevitavelmente um caráter de memória, isto é ontológico, olho de medusa que congela, petrifica e neste caso como uma espécie de tipologia catalogada, uma fúnebre botânica participante desta poética, depõe sobre uma paisagem que fatalmente deixará de existir.

Algumas saídas do vale em direção à construção em andamento forneceram um conjunto de imagens que discutiram a irrealdade de tais cenas, cercas com palmeiras plantadas como cenário, simulacro paisagístico, marketing pseudoecológico, promessa da eficiência na mobilidade presente nos *layouts* das placas de propaganda apedrejadas, trabalhadores em meio a imensidão das construções, “o poder sobre a força de trabalho” (MARX *apud* BERMAN, 1986, p. 64). Novamente o devido distanciamento, a vista de cima, o trabalhador como uma pequena peça e suas construções auxiliares, necessárias à execução do projeto, redes de “proteção”, escadas, a iluminação criada para possibilitar o trabalho intermitente, transformou as construções em estúdios a céu aberto, transcendendo seu significado primeiro, são instalações prontas que desaparecerão com a finalização das obras, cenários efêmeros que ao serem registrados, potencializam outras leituras.

Tomemos então, a fotografia que mostra operários da construção numa escada. (Figura 51). A tradicional análise ontológica sobre fotografia nos ajuda a entender a polissemia que é própria desta linguagem. Ao isolar, recortar ou enquadrar um objeto ou situação do restante, cria-se uma profusão de significados sem diluir o tema, mesmo quando a fotografia é apresentada em conjunto com outras cenas norteando o conceito ou mensagem. Há elementos nesta cena que participam de uma dialética da imagem.

Podemos lembrar da escada sendo utilizada em diferentes momentos da história da arte, a exemplo de Marcel Duchamp em *Nú Descendo a Escada Nº 2* (1912), Anna Bella Geiger no vídeo *Passagens 1* (1974), de Escher com suas inversões e impossibilidades construtivas surreais, Cildo Meireles em *Descala* (2002), Cai Guo-Qiang em *Escada para o Céu* (2015) onde utilizando a pirotecnia faz uma escada literalmente voar, suspensa por um balão, ou até, lembrando o trabalho *54 milhões* (2016), quando grafei os números de uma eleição presidencial com luz de Led na parede de uma escada, concebendo um trabalho interativo. Mas aqui vemos uma complexidade de elementos reunidos num instante através da fotografia, “O que vemos e o que nos olha”? Citando o livro de Didi-Huberman, onde o autor deixa evidente que há muito mais a enxergar por trás das expressões tridimensionais da arte minimalista, ou do que a semiótica foi capaz de revelar⁵⁴. O que literalmente encontramos na imagem? Operários trabalhando, escada auxiliar que dá acesso a uma elevação para construção de uma pilastra, vergalhões que mostram o processo de construção em andamento, estrutura precária que põe em risco a segurança dos operários. Mesmo com o contexto do BRT regendo racionalmente o trabalho, qual o estranhamento que me fez registrar esta cena? Há algo que estimula os sentidos, justamente pelas texturas, cores, materiais, planos, mas simultaneamente pelo conceito presente nos elementos que compõem a cena, pela interação dos “personagens” com a escada.

⁵⁴ No livro *O que vemos e o que nos olha*, Didi-Huberman ao analisar algumas obras minimalistas, mostra que outros parâmetros além dos estabelecidos pela semiótica, podem revelar novas camadas através da biografia do artista, das medidas antropomórficas, da memória, ou observando um simples brincar de criança numa exposição.



Figura 51 – Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019.

O homem de farda amarela sobe uma escada em direção a uma plataforma construída com troncos de madeira. A plataforma me remete a uma espécie de fortificação pela “escala reduzida do cenário”, lembrando especificamente os brinquedos da infância, a exemplo do *playmobil* e suas peças. Esta alienação do trabalhador, a normatização e rotina de trabalho, este pragmatismo megalomaniaco do capital que reduz a potência de vida - assim como ocorreu em *Sweet Blue Dream* (2012) – novamente utilizo cenas do universo do trabalho para uma interpretação geral sobre a sociedade. Esta cena não estaria longe de metaforizar a nossa alienação vivida no trabalho, não estaria longe do conceito por trás do *playmobil* e seus personagens despersonalizados, padronizados, sempre com alguma função pragmática, mas que acreditam viver num sistema de plena liberdade e livre escolha. Desta forma, a ação descrita participa da poética, o operário sobe a escada sem hesitar, cumprindo sua função. Se o contexto permite o devaneio da escala reduzida, visão distanciada, ao mesmo tempo o contrário ocorre, ela mantém a imanência de uma realidade específica, lembrando Harun Farocki quando falava do universo fabril, “os trabalhadores estão na imagem principalmente para provar que não estamos vendo a maquete de uma fábrica automobilística ou, dito de outra maneira, que o modelo foi realizado em escala 1:1” (FAROCKI, 2015, p. 267, 268).

Observando outro aspecto, há um desolamento, a terra arrasada, remexida pelas obras em curso, algo que me remeteu às paisagens de Vincent Catala⁵⁵ (ao fotografar a zona oeste do Rio de Janeiro), ou a uma paisagem de guerra, como nas encenações de Jeff Wall. Neste caso, apesar da “teatralidade” contida na fotografia, os operários não estão encenando, apenas seguem atentamente as ordens da supervisão discretamente presente no canto superior esquerdo da fotografia. É como se todos os elementos descritos racionais ou sensitivos contribuíssem para um fluxo de sentidos e significados simultâneos embora a imanência do tema permanecesse presente.

Outros elementos formais que encontramos na composição e que contribuem para o sensível, tanto pelas texturas como pela sensação oriunda da matéria fria e horizontal, são as cercas de aço fatiando parcialmente a imagem. Lembro que ao fazer o enquadramento, fiz poucos disparos, “desloquei” a fiação para que não interferisse nos elementos principais, dispondo as

⁵⁵ A referência à Vincent Catala foi baseada nas fotografias publicadas na revista *Zum* #17, outubro de 2019, p.66 – 84.

cercas de metal através de um ângulo onde estes elementos apenas ambientassem a cena. Centralizar e enquadrar foi bastante consciente em relação a poética contida, já o “instante decisivo”, o melhor momento em que os dois operários se deslocavam, teve uma considerável parcela de intuição. Me preocupei em fornecer a melhor leitura dos elementos, livrando-os das interferências e sabia do quão interessante poderia ser a escada sendo utilizada.

Barthes quando em seu livro, *Câmara Clara* (1984), valorizou os detalhes através do conceito de punctum, mostrou a capacidade ontológica que a fotografia possui, de nos atingir como uma flecha, pois, diferentemente do vídeo, o congelamento da cena convida a recepção para o detalhe. No caso desta foto, algo que poderia passar despercebido - e quando percebido, puxa o espectador de volta ao chão - na pequena placa fixada embaixo da plataforma está escrito: “Perigo - Proibida a entrada, risco de morte”. Como não recordar da frase contida na música *Construção* (1971) de Chico Buarque, “caiu na contra mão atrapalhando o tráfego”, Chico jogou poeticamente com a dura realidade dos operários, invertendo os versos e ao mesmo tempo transfigurou o tema da construção durante o exílio, para abordar o momento opressivo vivenciado no Brasil durante a ditadura.

Retornando a imagem, muito do que se fotografa não é percebido durante o momento do disparo, o ato acontece numa fração de segundos, mas só após o congelamento do acontecimento é que percebemos com calma os detalhes. No momento do disparo tendemos a perceber o todo e por mais que se busque um tema, o ato fotográfico sempre revelará surpresas. Esta questão nos remete ao difundido “instante decisivo” defendido por Cartier Bresson. Quando se fotografa um acontecimento espontâneo, sem a interferência de quem fotografa, o kairós tem a sua devida importância, entretanto, vale a desmistificação parcial do enunciado. Seria mais honesto admitir que o instante não seria tão decisivo assim, se admitirmos que escolhemos um momento colhido numa série de instantes “decisivos” guardados num cartão de memória. Algo que podemos relacionar ao próprio gesto fotográfico, os chamados “saltos” no espaço tempo citados por Vilém Flusser:

O gesto fotográfico é série de saltos, o fotógrafo salta por cima das barreiras que separam as várias regiões do espaço-tempo. É gesto quântico, procura saltitante. Toda vez que o fotógrafo esbarra contra barreiras, se detém, para depois decidir em que região do tempo e do espaço vai saltar a partir deste ponto. (...) Esse tipo de procura tem nome: dúvida. (...) Sendo tal dúvida uma característica de toda existência pós-industrial. (FLUSSER, 1985, p. 29)

Esta dúvida é necessária, já que o ato de investigar determinada cena, realizando vários enquadramentos, ou recortes, contribui para uma síntese necessária tanto à forma quanto ao conceito desejado, mesmo que a própria dialética da fotografia possa revelar outras leituras, voos ou aterrissagens.

Como o próprio Flusser afirmou em seu livro *Caixa Preta* (1985), a fotografia é o resultado da colaboração e combate com o aparelho fotográfico, ou seja, existe sempre um conflito entre a intenção do fotógrafo e o que a câmera permite captar.

Se compararmos as intenções do fotógrafo e do aparelho, constatamos pontos de convergência e divergência. Nos pontos convergentes, aparelho e fotógrafo colaboram; nos divergentes, se combatem. Toda fotografia é resultado de tal colaboração e combate. Ora, colaboração e combate se confundem. Determinada fotografia só é decifrada, quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. (FLUSSER, 1985, p. 24)

O conflito é inerente ao próprio ato de criação da imagem como representação, já que há sempre um, entre o imaginar e o fazer. Com a fotografia algo semelhante acontece quando determinadas condições de luz estão desfavoráveis, no momento exato do disparo elas podem omitir aspectos que interessavam ao conceito pretendido. Na manipulação da câmera está presente esta luta, ela deve ser exercida em função do conceito e da forma simultaneamente.

Apesar da fotografia aparentemente ser regida pela objetividade, pode se mostrar sinuosa, maleável, algo que pode ser relacionado ao conceito de fotograficidade definido por François Soulages (2010), “Só uma estética do ao mesmo tempo (...) permite sobretudo estar muito próximo não só da fotograficidade, mas sobretudo da relação problemática e enigmática da fotografia com o enigma do real” (SOULAGES, 2010, p. 344) ou seja, ela também fala silenciosamente, portanto segundo o próprio Soulages (2010, p. 227), o “fora do tema” deve ser considerado.

Em outra circunstância, utilizando outro ângulo (*contra-plongê*), me deparei com cenas do crepúsculo criando um contraluz em perspectiva com ponto de fuga para a esquerda, mostrando uma sequência de pilastras sendo construídas. Num primeiro momento com o devido enquadramento em plano aberto, fiz alguns disparos. Já num segundo momento, outros registros foram feitos num plano mais aproximado, valorizando o entorno, as texturas, como também dando destaque a presença humana. Regulei o obturador de forma que acentuasse o contraluz, tempo suficiente para manter um pouco da luminosidade e vibração das cores ao fechar o diafragma, o suficiente para obter o máximo de profundidade de campo diante das condições permitidas pela lente, já que não estava usando tripé.



Figura 52 – Da série: *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde*, Fotografia, Pablo Lucena, 2019.

Naquele momento, nada poderia ser mais representativo de uma cidade soturna do que aquelas cenas, era uma perspectiva pesada, claustrofóbica, formada por estruturas de ferro que estavam sendo montadas para sustentar o concreto. O que me atraiu, primeiramente, foi o aspecto infernal da cena, formadas por ferro, concreto, madeira e telas de plástico verde, que forneciam certa transparência. A construção literalmente sombreava o espaço, impedia

a visualização do horizonte, além disso, havia novamente aqueles homens em suas funções determinadas, cercados por estruturas precárias e ameaçados pelo “abismo” da construção num reduzido espaço de concreto. Alguns trabalhadores, inclusive, se encontravam amarrados através de seus coletes nas tubulações de ferro. Fiz algumas fotos desta cena e escolhi as que mostravam os trabalhadores com a cabeça inclinada, reforçando a reificação no qual estavam submetidos. Desta vez, a imagem formada possuía uma outra densidade, sem a frieza de outras fotos que mantinham distanciamento e clareza na representação. Além disso, a verticalidade dos tubos e equipamentos de iluminação contribuíram para uma sensação neogótica vivenciada na “*Salvador Gotham City*”. De uma cidade conhecida por sua claridade, cidade solar, luminosa, tropical, a uma cidade sombreada por prédios, viadutos e vias expressas elevadas.

Retornando ao livro de Goethe, assim como ocorre em Salvador, Fausto transformou os espaços que representam vitalidade e poesia restantes na cidade em cenários sem vida, eliminando as últimas árvores e arquiteturas antigas. Em Goethe o empreendimento fáustico ambiciona destruir o último reduto de humanidade, solidariedade e sonho representado pelo chalé de Fileno e Báucia, um simpático casal de idosos, e realmente o faz quando pede a Mefistófeles para “tratar” do assunto, eliminando o “obstáculo”, assim, Berman interpreta:

À medida que Fausto supervisiona seu trabalho, toda a região em seu redor se renova e toda uma nova sociedade é criada à sua imagem. Apenas uma pequena porção de terra da costa permanece como era antes. Esta é ocupada por Filemo e Báucia, um velho e simpático casal que aí está há tempo sem conta. Eles têm um pequeno chalé sobre as dunas, uma capela com um pequeno sino, um jardim repleto de tílias e oferecem ajuda e hospitalidade a marinheiros náufragos e sonhadores. Com o passar dos anos, tornaram-se bem amados como a única fonte de vida e alegria nessa terra desolada. [...]

Fausto se torna obcecado com o velho casal e sua pequena porção de terra: “esse casal de velhos devia ter-se afastado,/ Eu quero tílias sob meu controle,/ Pois essas poucas árvores que me são negadas/ Comprometem minha propriedade como um todo./ (BERMAN, 1986, p. 66, 67)

Esta análise feita por Berman (1986), mostra o surgimento de uma modernidade sem escrúpulos, que decide tirar do caminho a qualquer custo o “último respiro” da cidade, justamente o que restava de verde, de vida pulsante e isso me fez lembrar de outro casal, desta vez, brasileiro, que também representou um lugar de solidariedade, diversidade cultural, defesa dos mais fracos contra os desmandos autoritários e a opressão exercida pelos poderes constituídos. Eles mobilizaram artistas e intelectuais nos anos 60 em Salvador para

que a capela do Rio Vermelho não fosse demolida e fosse utilizada como um espaço cultural, era Zélia Gatai e Jorge Amado, personalidades que, não por acaso, estão hoje representadas com suas estátuas próximo a pequena igreja. Optaram pela poesia, porque simplesmente queriam continuar a “ouvir o sino da capela” em meio a pragmática modernidade, assim como nós gostaríamos de prescindir da imagem e continuar ouvindo, vendo poesia nas mais de 500 árvores do vale de Salvador.

4.1.2 O sopro mítico das árvores (vídeo / parte 1 / <https://youtu.be/JGCQ2KwggG4>)

Aqui a dialética entre som e imagem foi exercida durante a edição do vídeo *Fausto é Azul, Oxóssi é Verde* (2019). No início introduzo o espectador ao vale através de um “*fade in*” - esmaecimento do escuro em direção ao ambiente filmado, o mesmo procedimento usado em vídeos anteriores - na primeira cena um similar distanciamento, enquadramento ocorrido na fotografia (*still*), o mesmo estranhamento: gigantismo das árvores em contraste com a pequenez dos carros, que passam em fila “atravessando” os troncos horizontalmente, formando uma cruz. Podemos escutar simultaneamente o som amortecido dos motores automotivos, buzinas e o canto dos bem-te-vis anunciando a manhã. Neste plano, aparece um detalhe que à primeira vista poucos notarão, uma oferenda (*ebó*) foi colocada numa pedra (altar) disposta em frente a expressiva árvore. Esta cena, encontrada por sorte quando cheguei ao lugar no primeiro dia da filmagem, foi valorizada posteriormente num plano aproximado, gatilho que gerou com a devida licença poética, a contraposição entre Fausto e Oxóssi.

Em seguida há um corte para um enquadramento que revela detalhes de um tronco majestoso da árvore com iluminação lateral do sol da manhã, algo que contribuiu não somente para o aspecto retiniano da imagem, mas também para a mitologia envolvida. Assim, panorâmicas situam o espectador no ambiente, revelando a área verde com o giro da câmera que acompanha o ritmo do caminhão num trânsito lento. Logo em seguida, apresento recortes aproximados mostrando detalhes das copas das árvores. Estes planos estão unidos pela forma, pelo tipo de enquadramento e por tempos similares, revelando a diversidade de espécies ali presentes, até que a cerca com o logotipo do BRT é mostrada, desencadeando o som de machados e serras elétricas que acompanharão a tomada seguinte.

Com o aparecimento da cerca de metal azul a primeira coisa a ser notada é a colocação sistemática de palmeiras em fila substituindo as antigas árvores do trajeto. Estas mesmas palmeiras que inicialmente foram colocadas naquele espaço como resposta da prefeitura aos protestos da população, meses depois constataríamos a sua ausência, pois com o avanço da construção foram novamente arrancadas do lugar. O “paisagismo provisório”, parece ter tido a intenção imediatista de melhorar a imagem da prefeitura. No vídeo, estas mesmas palmeiras, foram mostradas em perspectiva simultaneamente ao som de machados, serras elétricas e árvores sendo derrubadas, como se fosse uma memória remanescente daquela paisagem. Neste momento utilizei três canais de som simultâneos durante a edição, reforçando a aparente contradição entre o que existia e as novas árvores.

Após a denúncia do que estava acontecendo no vale, inseri como contraponto ecológico ao BRT, signos da cultura afro-brasileira. Desta vez, um *close* mostra a oferenda (ebó) com a câmera na mesma tomada indo em direção a árvore, relacionando ritualisticamente os dois elementos. Deste modo, a câmera segue acompanhando os detalhes da majestosa formação, do tronco a copa, acompanhada de uma cantiga para Oxóssi. O som percussivo invade outra cena ambientada pela textura da cerca de metal azul representando fausto, onde uma mulher negra, em seu cotidiano urbano, passa pelo vale carregando uma mercadoria e aguarda o momento de atravessar a rua. Este acaso captado espontaneamente e inserido neste contexto gera uma contradição bem-vinda. Pensei na força fálica, totalizante do empreendimento versus a força feminina bastante presente no candomblé, ou seja, a análise deste trecho mostra como uma imagem pode ser situada entre o documental e a ficção pela associação com outros signos, uma associação feita pelo autor durante a edição através da inserção sonora.

Escolhi finalizar o vídeo com uma caminhada em direção as árvores do vale, como uma paisagem fugidia que parece escapar, por isso optei pela câmera tremida propositadamente, como se fosse uma tentativa de guardá-la em vão, de guardá-la fatidicamente na memória, uma última sensação de caminhar no meio daquelas árvores.

Após vivenciar e investigar esta paisagem urbana com a imagem em movimento, pude enfim compreender a relação entre magia, crença e natureza presente na cultura afro-brasileira. Olhar com atenção para a copa daquelas árvores, perceber os fenômenos da natureza ali

presentes, o altar representado pela pedra e o contexto espacial, o *site specific* daquele espaço, me fez entender o quanto arte e encantamento estão relacionados. No caso das culturas ditas “profanas”, perseguidas pelo colonialismo, o ritual teve importância fundamental para a formação da nossa cultura, para a existência e resistência do povo brasileiro. Na arte pré-colombiana, a estilização da forma em função da crença conferia a devida força à representação, o estranhamento conferia poder aos símbolos, o ritual na arte se conectava a natureza, aos sentidos, sonoros, visuais, olfativos que envolviam o espectador. É notório que parte dos modernistas sabiam disso e colheram na fonte, estilizando, simplificando de forma similar. Neste vídeo uma dialética na representação, inevitavelmente, uniu cultura e política como forma de resistência.

4.1.3 Entre palmeiras, motores e concreto armado

(vídeo / parte 2/ <https://www.youtube.com/watch?v=jPwkBS9wfdU>)

Fazendo parte da série realizada sobre a questão da derrubada das árvores e o projeto de mobilidade intitulado BRT, *Fausto é Azul e Cinza 360°* (2019) é o segundo vídeo com este tema. Neste trabalho, vou além das cercas onde a construção já estava avançando e proponho um contraponto entre os dois espaços através de uma simultaneidade de imagens.

Fausto é Azul e Cinza 360° (2019) traz em seu título algumas palavras que foram justificadas anteriormente, porém, a última palavra/número foi retirada de uma propaganda que prometia à população reformas urbanas e desenvolvimento econômico na maioria dos bairros, intitulada *Salvador 360°*. Parte deste *slogan*, foi apropriado ironicamente e quando somado a palavra *Cinza* nos remete ao ato anacrônico de utilizar o concreto para cobrir áreas verdes na cidade. Algo que contraria o novo urbanismo presente nas principais metrópoles do mundo, já que em muitos países estas áreas estão sendo preservadas ou recuperadas, justamente porque melhoram o clima, além disso, os rios poluídos não estão sendo mais cobertos por concreto, em vez de escondê-los, estão sendo tratados, despoluídos.

Após trazer alguns esclarecimentos sobre as ironias presentes no título do vídeo e as questões ecológicas inerentes ao contexto, farei uma análise sobre as sequências de imagens, reflexões feitas durante o processo de criação.

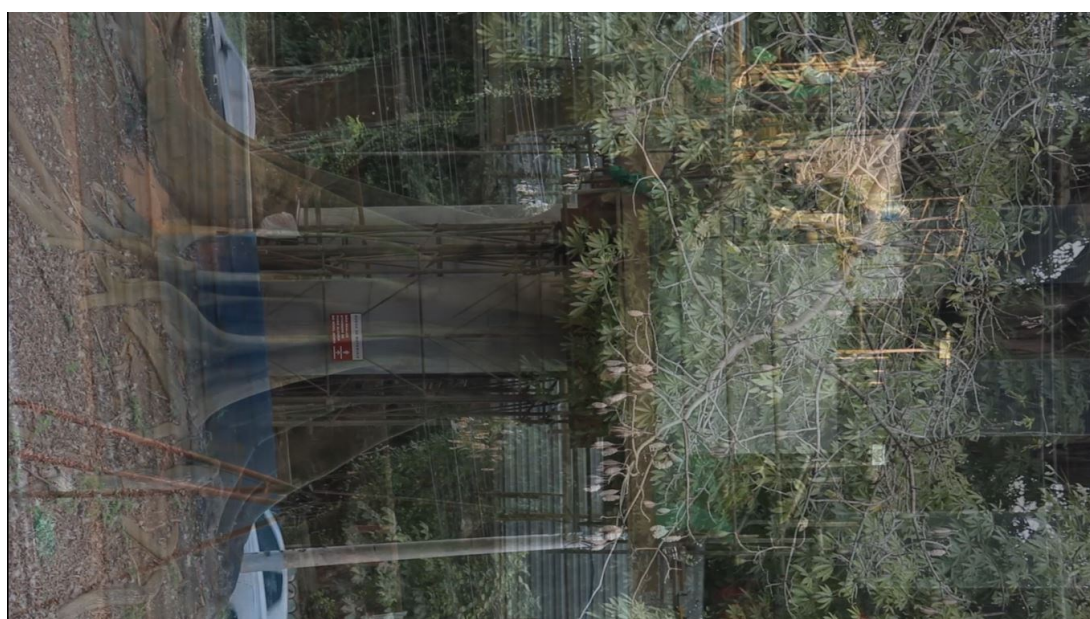


Figura 53 – *Fausto é Azul e Cinza 360º*, Vídeo (1m56s), Pablo Lucena, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=jPwkBS9wfdU>

O vídeo inicia com uma sobreposição de imagens mostrando o caótico trânsito de Salvador, esta sobreposição, criada com a fusão de duas cenas disponibilizadas simultaneamente através da edição digital, entre outros significados, transmite uma sensação de vertigem pelo acúmulo (figura 26). As imagens mostram dezenas de carros que se movem lentamente num dos frequentes engarrafamentos ocorridos na cidade. Para captação destas cenas, aproveitei a encosta localizada ao lado da construção e me desloquei até o local utilizando uma bicicleta, isto facilitou o acesso ao sítio, pois além de evitar os engarrafamentos, não era necessário encontrar uma vaga para estacionar, facilitando a abordagem com a câmera. Assim, ao subir a ladeira no morro, pude realizar um *plongée*⁵⁶ efetivado com uma objetiva de 135 mm, isto me possibilitou um registro com a justa aproximação, dando maior ênfase aos operários em meio ao gigantismo da obra.

Nas cenas seguintes, outras tensões foram criadas utilizando sobreposições, embora desta vez, as fusões tiveram o intuito de gerar analogias formais, relacionando as árvores centenárias com os pilares do viaduto, numa temporalidade simultânea. Além disso, as mesmas imagens foram rebatidas e transmitidas na horizontal, diferente da verticalidade típica destes elementos com a qual nos acostumamos, imagens que não seguem a sugestão da gravidade, recurso que reforçou novamente o estranhamento.

Deste modo, me encontro ao lado de Ernest Fischer (1976) ao afirmar que a arte reflete o contexto de sua época e não necessariamente deveria se isolar numa individualidade, autorreferente, com suas limitações, ela pode ser tanto uma construção subjetiva quanto uma reflexão crítica sobre a sociedade, onde razão e sensibilidade não deveriam ser opostas, excludentes, mas passíveis de serem conjugadas:

Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma “plenitude” que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significação. (FISCHER, 1976, p. 12, 13).

⁵⁶ Palavra de origem francesa que se refere ao ângulo do enquadramento, significa “mergulho”, ou seja, quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo.

O mesmo Fischer pondera demonstrando que Brecht não se serviu apenas da razão:

Mesmo um grande artista didático, como Brecht, não se serve apenas da razão e da argumentação: serve-se também do sentimento e da sugestão. Não se limita a colocar o seu público em face da obra de arte, permite-lhe igualmente “entrar” nela. O próprio Brecht sabia disso e preveniu que não lidava com um problema de contrastes absolutos e sim com forças que se transformavam. “Desse modo, a sugestão afetiva ou a persuasão puramente racional podem predominar como meios de comunicação.” (FISCHER, 1976, p 19, 20)

Nesta série, ao trabalhar com a imagem em movimento ou a fotografia, busquei durante o ato fotográfico construir um estranhamento necessário, uma articulação entre o sensível e a razão, entre a forma e conceito, entre poesia e política, no sentido de criar recusando o hermetismo, propondo uma aproximação com o espectador, de modo que a obra pudesse atuar na consciência e no inconsciente do público, sem restringir o sentido do trabalho, gerando um fluxo de caos que sempre existirá e que é próprio do acúmulo de imagens.

4.1.4 Duplo Enquadramento (2019)

Dando prosseguimento às “esculturas” e “instalações efêmeras” que encontrei ao fotografar a construção do BRT, me deparei com uma passagem que me levou a outros caminhos conceituais, formais e de procedimento.

Ao avistar alguns equipamentos dispostos na parte de cima da pilastra do viaduto em construção, sobrepostos à paisagem do lugar, notei uma espécie de quadro preto e no segundo plano, casas de uma favela nas proximidades do BRT. Me chamou a atenção logo de imediato, o contraste entre os dois planos, a força fálica da construção, pesada, racional, dispendiosa, autoritária, já em andamento realizada por “Fausto”, um suporte de concreto “sustentando” aquelas construções orgânicas, com seus blocos aparentes e texturas.



Figura 54 – *Duplo enquadramento*, Pablo Lucena, Fotografia, 2019.

O enquadramento estava dado, quadrado preto, contrastes e contradições em todos os sentidos. Podemos notar na imagem (figura 54) a existência em segundo plano composto por diversas janelas dispostas com angulações diferentes, possibilitadas pelo acúmulo das habitações num curto espaço. A existência de um plano preto, “janela”, “passagem” que sobrepõe uma paisagem naquele contexto, parecia se encaixar perfeitamente. Veio-me à mente as experimentações neoconcretas de Oiticica, quando interferia com planos coloridos e chapados em sua própria imagem ou quando subia o morro com os parangolés. Oiticica utilizava a imersão em espaços sensoriais, mas também criava uma interação entre classes sociais distintas, entretanto, nesta imagem há uma clara oposição em vez de interação, além disso a “instalação” registrada, criou uma espécie de metalinguagem, enquadramento do enquadramento, quadrado preto, portal, passagem, solução, denúncia da segregação.

Pensando nas questões vinculadas a classe e etnia, nos conflitos de interesse, nas hegemonias do capital, aliadas ao poder governamental que destinam e priorizam recursos bilionários para construções que não deveriam ser prioritárias, intervi na fotografia retirando os detalhes da parte de baixo do viaduto, recortei o que circundava a pilastra cobrindo de branco o entorno, reforçando a polaridade, expondo a fratura. Novamente, intervindo na fotografia, como fiz em *Ponto turístico Nº1* (2014) quando acrescentei círculos vermelhos transparentes nos rostos dos fotografados.

Deste modo, esta imagem fornece relativa abertura, apontando para uma questão chave, vinculada ao nosso passado histórico. Ela afirma e interroga, quem ou como foi possível sustentar o establishment diante de tamanhas e seculares contradições? Se o Brasil possui chagas abertas, nunca cicatrizadas, isso se deve a uma construção de país baseada na violência dirigida aos excluídos, mas também na exploração dirigida a negros, índios, mestiços e proletários. Somente uma brutal violência burguesa, capitalista e neocolonial poderia explicar a manutenção desta rígida estrutura, salvo as amenizações e alguns avanços perpetrados por governos progressistas de origem operária, logo sabotadas pelo mesmo capital, continuamos a ser um dos países mais desiguais e violentos do planeta.

4.1.5 Horizonte para desdobramentos expandidos

Uma possibilidade de expansão para o vídeo me foi revelada ao filmar as árvores do vale e as pilastras do BRT com a câmera posicionada na vertical, esta verticalidade acompanhada pela mesma posição das TVs, seria reforçada pela verticalidade dos totens e colocadas em contraposição não mais através da edição linear, mas pela montagem espacial, permitindo aos espectadores diferentes itinerários.

Estes totens foram inspirados nas pilastras do viaduto, projetados para serem construídos com vergalhões de ferro como elemento simbólico, escultórico, devidamente preenchidos com telas digitais (TVs). Nestas telas, imagens seriam repetidas, sincronizadas com os elementos verticais captados, operários, árvores, pilastras, os mesmos avisos presentes na construção “Perigo, proibido a entrada, risco de morte”, cores chapadas em azul alternadas com verde e cinza, símbolos de Oxóssi além da utilização tipográfica com o próprio título do trabalho. Estes elementos fariam parte de uma instalação em que a cor, o som, a imagem técnica, a tipografia se alternariam ambientando o espaço expositivo.



Figura 55 – *Totens Digitais na Terra do Pokemon Go*, Pablo Lucena, instalação, 2019.

Apropriações dos restos de materiais utilizados na construção seriam realizadas, além de elementos encontrados na parte superior da construção, como o quadrado preto, os dispositivos de iluminação e outros equipamentos. Estes elementos serviriam não somente como estruturas simbólicas na instalação, mas forneceriam texturas resultantes de uma projeção de luz. O simulacro paisagístico seria ambientado com placas de grama sintética, palmeiras, sons e representações de pássaros disponibilizados através da realidade virtual.

Após vivenciar o espaço público do vale, filmando e fotografando, estabelecendo um contraponto ao espaço da construção do BRT em andamento, fomos surpreendidos pelo surgimento da pandemia do Covid 19, algo que nos levou ao isolamento social como medida protetora, resultando num longo período de reclusão (dois longos anos), somente atenuado com a chegada da vacinação. Como ficar imune a um acontecimento desta magnitude? O que me restou, foi incorporá-lo. Assim, reflexões sobre os tempos pandêmicos foram necessárias, o processo criativo, portanto, entrará em nova fase, sendo influenciado pelo trágico contexto da pandemia, mas mantendo o interesse pelas questões sociopolíticas.



4.2

N [0] T . . . P@NDEMILICOS***

4.2 NOTAS FOTOGRÁFICAS EM TEMPOS PANDEMILICOS⁵⁷

Da clausura no espaço público à clausura no espaço privado.

O vírus é a condição para um salto mental (BERARDI, 2020b, p.32)

Mas eis então a surpresa, a inversão, o inesperado que frustra qualquer discurso sobre o inevitável. O imprevisto que estávamos esperando: a implosão. O organismo superexcitado da humanidade, após décadas de aceleração e frenesi, após alguns meses de convulsões gritantes sem perspectiva, fechado num túnel cheio de raiva, gritos e fumaça, é enfim atingido pelo colapso. Espalha-se uma gerontomaquia que mata sobretudo os que têm mais de oitenta anos, mas bloqueia, peça por peça, a máquina global de excitação, frenesi, crescimento, economia... (BERARDI, 2020b, p. 21)

⁵⁷ Neologismo, resultado da soma da palavra pandêmicos com milicos, uma referência a recente militarização do estado ocorrida no Brasil.

Antes de abordar o processo de criação ocorrido durante a pandemia, algumas considerações sobre este momento serão necessárias. O relato de Franco Berardi citado acima, expõe a lógica de crescimento e superexcitação do capitalismo em função do consumo acelerado, habitat para um organismo desumanizado, que só foi capaz de parar, com o surgimento da pandemia do Covid 19. A expectativa do filósofo era que esta interrupção pudesse abrir brechas, que pudesse revelar ao ser humano outras formas de vida diferentes da lógica neoliberal, outro horizonte além do apocalíptico, mesmo que isto representasse uma fugidia esperança. Entretanto, é necessário fazer uma ressalva, o comentário acima foi feito por quem estava vivendo os primeiros dias da pandemia na Itália, logo em seguida foi possível constatar que não se tratava apenas de uma gerontomaquia, a epidemia apesar de atingir com alta mortalidade idosos, também alcançou diferentes faixas etárias.

No início de 2020, pouco depois do carnaval baiano, notícias impactantes surgiram na Itália sobre um vírus de alto contágio e letalidade disseminado pelo ar, pelo contato social ou pela respiração e que teria aparecido primeiramente na cidade de Wuhan na China, sendo disseminado com velocidade pelo transporte aéreo para diversos países. Em março, a OMS (Organização Mundial da Saúde) já comunicava sobre o surgimento de uma pandemia.

Naquele momento não tínhamos informações precisas sobre o vírus nem a dimensão do problema. Não demorou muito, fomos informados da chegada da Pandemia de Covid 19 em São Paulo e o vírus foi se espalhando para outros estados do país. Salvador veio logo em seguida e a cidade solar aos poucos foi se apagando, fechando shoppings, bares, bancos, feiras, parques e, assim, um deserto na polis foi surgindo. Estas cenas, me remeteram à profética música de Raul Seixas, *O dia em que a terra parou* (1970), lembranças que me lembraram também, às icônicas fotografias de Atget, de uma Paris vazia, sem transeuntes, realidade similar passava a fazer parte do cotidiano de quem arriscava uma saída ao banco ou a uma farmácia na cidade soteropolitana.

No bairro em que morava, Pituba, as ruas ficaram vazias em plena tarde, o silêncio ecoava, carros não mais trafegavam nas autovias, nas calçadas os pombos começavam a ocupar o lugar das pessoas, revoadas de pássaros se faziam escutar. Tamanha era a ausência humana que muitas cidades no mundo começavam a ser ocupadas por animais silvestres. O inverno se aproximava, céu nublado, chuva dia após dia, quarentena estabelecida e logo as mortes

começaram a acontecer, cada vez mais próximas, até a notícia de parentes doentes, dos que superaram a doença em meio as sequelas, a exemplos de amputações e dos que morreram, tio Marcos, a mãe de Paulo, o padraço de Eliezer, o primo de Valdemir, a mãe de Beatriz... idosos, jovens, a maioria composta por trabalhadores. Chegamos em outubro de 2021 com mais de 600.000 mortos, a segunda maior mortalidade do planeta justamente devido ao negacionismo promovido pelo governo de Bolsonaro. Os trabalhadores privilegiados que puderam entrar em isolamento social, trabalhando em casa, assim o fizeram, e a pandemia que parecia distante, vista apenas em filmes ou séries distópicas, sensacionalistas, repentinamente tornou-se real. Uma realidade assustadora com graves consequências à humanidade, com implicações sociais, culturais, econômicas e psicológicas.

Em meio à guerra de informações, a extrema direita representada por Donald Trump exercia sua conhecida xenofobia, acusava os chineses de terem criado o vírus, do outro lado os chineses lembravam que pouco antes da pandemia em Wuhan havia ocorrido um encontro de militares de diversos países, inclusive com a participação dos EUA. Anos depois com a eclosão da guerra entre Ucrânia e Rússia saberíamos da criação de laboratórios de armas biológicas no território da Ucrânia, ou seja, não seria tão fantasioso, diante da ideologia neoliberal em curso, supor que o vírus tenha sido criado artificialmente com o propósito de prejudicar economias em ascensão, ou se teve o objetivo de reduzir criminosamente a população mais velha com o intuito de cortar gastos com aposentadoria. Se isto for verdade, as coisas realmente saíram do controle, tanto é que o inesperado aconteceu, a engrenagem do capitalismo parou. Outra hipótese foi levantada pelos ecologistas, o desequilíbrio ambiental e a invasão humana em santuários da natureza poderia ter sido a causa. Independentemente do que ocorreu, algo era certo, o rumo tomado pela humanidade deveria ser mudado urgentemente, do contrário um horizonte apocalíptico não seria exagero para um futuro próximo.

Para muitos teóricos, após a pandemia dificilmente voltaremos à normalidade e nem deveríamos voltar necessariamente a ela, esta é uma forma de pensar do filósofo Franco Berardi em seu livro *Extremo: crônicas da psicodeflação* (2020). Nele o autor reflete sobre as consequências da pandemia, advertindo que retornar à normalidade seria trilhar o caminho

do abismo, da extinção e, portanto, se faz necessário o resgate da utopia em virtude da distopia presente:

Um fim esperado e prometido há dois séculos, que nenhuma política foi capaz de implementar; paradoxalmente, foi um vírus que pôs ao alcance de uma humanidade à beira do precipício a possibilidade de emancipar-se da superstição do dinheiro e do trabalho assalariado.

Se não soubermos como criar essas condições, então o fim sobre o qual teremos que falar é exatamente o fim da humanidade. Da humanidade como um valor compartilhado como sensibilidade, inteligência e compreensão, mas também como espécie: o fim do animal humano na Terra. (BERARDI, 2020b, p. 11)

A parada da engrenagem testemunhada durante a pandemia, não deveria ser apenas um *reset*, uma simples interrupção no sistema. Este trágico colapso seria a oportunidade para, num futuro próximo, revitalizar o corpo social e com isto a possibilidade de mudar o rumo da humanidade, do contrário, o fim da civilização humana poderá ser um real horizonte.

Hoje há um fluxo muito maior de pessoas que atravessam os continentes num curto espaço de tempo, ou seja, há uma probabilidade real que pandemias possam acontecer com maior frequência e durabilidade e talvez este seja apenas o início de uma nova era, onde vacinações frequentes sejam cruciais para a sobrevivência da humanidade.

Diante da inoperância do capitalismo, verificada pela falta de articulação mundial para o combate à pandemia, onde o que vimos foi a máxima do neoliberalismo do cada um por si, o salve-se quem puder, com confiscos de navios carregados com respiradores que iriam para outro destino, compras excessivas de vacinas realizadas por países ricos, onde milhares perderam a validade porque não foram utilizadas a tempo. Enquanto a maioria dos países pobres mal vacinaram 1% de suas populações mesmo pagando antecipadamente pelas vacinas e paralelamente vimos os países símbolos do capitalismo defenderem as patentes pensando num momento propício para lucrar. Também podemos nos perguntar que se não alterarmos a lógica de um sistema que prioriza o lucro, a competição, a exploração criando uma desigualdade cada vez maior, qual futuro a humanidade terá?

Apesar disso, é possível que esta pausa no sistema gere algo novo, espaço para refletir e criar novos valores, um novo sentimento ou consciência de coletividade poderia surgir. É possível que a nova conjuntura de crise econômica também possa gerar mudanças, mesmo quando

em muitos momentos não temos certeza de que uma mudança realmente ocorrerá, nos livrando do “cadáver do capitalismo” como definiu o filósofo:

(...) não está claro se essa interrupção, se esse colapso, nos permitirá escapar do cadáver do capitalismo, experimentar formas de vida igualitárias e frugais, ou se seremos empurrados para uma guerra de todos contra todos, para uma angústia ininterrupta e para a extinção da raça humana (BERARDI, 2020b, p. 8)

Quem diria que o fator biológico, justamente um microscópico vírus, deixaria o rei nu, ou o capitalismo com fraturas expostas? Como explicar tantas nações desenvolvidas, imperialistas, representantes do capitalismo central, sucumbindo, com suas populações morrendo a esmo, enquanto nações como China, Vietnã e Cuba foram bem-sucedidas no controle epidemiológico? Para nações que fabricavam armas ultrassofisticadas, faltavam itens simples como máscaras, mas também respiradores, oxigênio. Algumas nações consideradas símbolo do capitalismo, nem sistema público de saúde possuíam, outras se encontravam com seus sistemas precarizados pelos cortes drásticos no setor.

Presenciamos a arrogância vil de governantes de diversos países que agravaram a situação pelo descaso, pela falta de empatia e humanidade. Presos à lógica do mercado e da necroeconomia, assim tivemos os anti-exemplos como os que ocorreram nos EUA de Trump ou na Inglaterra de Boris Johnson. O mesmo ocorreu no Brasil, onde o estímulo ao obscurantismo negacionista foi praticado em larga escala como política governamental, onde presenciamos estupefatos a reminiscência militar da ditadura, que voltou ao poder após um golpe morno ocorrido em 2016, deste modo podemos lembrar de Karl Marx no livro *O 18 de Brumário* quando ao citar Hegel que tinha afirmado que os grandes fatos e personagens da história são encenados duas vezes, “Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (Marx, 2011, p. 25).

Enquanto a união europeia, que estava paralisada pelo cabresto neoliberal, pouco fazia pelos países do bloco, chegavam doações, toneladas de máscaras de um país distante com a famosa frase de Sêneca: “Somos ondas do mesmo mar, folhas da mesma árvore, flores do mesmo jardim”, prenúncio das mudanças que estariam por vir? As máscaras vinham da China, um dos poucos países que, naquele momento, tiveram êxito no combate ao Covid num curto espaço de tempo.

Berardi teceu conjecturas a respeito dos impactos da pandemia a longo prazo, não somente sobre a economia, mas também sobre a psiquê humana. Entre outras reflexões, as consequências do que ele chamou de psicodetração, não pareciam ser suficientes para alterar a trajetória do capitalismo, a menos que o corpo social fosse revitalizado. Em uma sociedade hiperestimulada pela informação e pelo consumismo onde as “condições psicoculturais da empatia foram enfraquecidas” (Berardi, 2020a, p. 236) pelo neoliberalismo, a inserção de uma nova retração afetiva causada pela pandemia, consequência da quarentena, justamente pela constatação de que o outro poderia representar um perigo permanente, fortaleceria o apodrecimento do tecido social e como resultado, a redução da sensibilidade para com o outro, contribuindo para uma mentalidade anuladora da ética e como consequência o surgimento de novos fascismos. Deste modo, como reage o organismo coletivo com a mente hiperconectada e programada para a competição permanente? É a questão trazida pelo filósofo:

Como reagem o organismo coletivo, o corpo planetário, a mente hiperconectada, sujeita por três décadas à tensão ininterrupta da competição e à hiperestimulação nervosa, à guerra pela sobrevivência, à solidão metropolitana e à tristeza, incapaz de se libertar da ressaca que rouba a vida e a transforma em estresse permanente (...) (BERARDI, 2020b, p. 20)

Em meio a vertiginosa substituição do real pela imagem, vivenciada no século XXI e intensificada durante a pandemia, temos a seguinte questão: como a linguagem poderia contribuir para reacender o organismo coletivo? Para o autor, isto poderia ser realizado pela poesia, pelo sensível presente na linguagem, pela desconstrução do automatismo, pela desconstrução da racionalidade normatizada, presente nos meios e representações hegemônicas, por formas de pensar alternativas que reativem a sensibilidade humana. Talvez um fenômeno estético que envolva simultaneamente o sensível e o conceitual.

O surgimento da pandemia do Covid 19 no início de 2020, surpreendeu a todos revelando uma realidade distópica, trágica, que inevitavelmente afeta e afetará a vida de milhares de seres humanos, sendo a cultura uma das áreas mais atingidas. Nós artistas que estávamos acostumados com a diversidade de estratégias para criação e veiculação dos nossos trabalhos, que expandíamos ações em direção ao espaço público, que podíamos dispensar ou não a exclusividade de um lugar específico para a criação como o ateliê, por medida de segurança retornaríamos a clausura. Clausura diluída em parte pelos recursos digitais, mas que ainda

assim, nos atingiu física e psicologicamente. Por outro lado, esta mesma situação nos redirecionou para outras abordagens, como forma de atuação política e estética, necessária à própria sobrevivência.

Durante a captação das imagens, disfarçadamente registradas por uma pequena abertura da janela do meu quarto, a seguinte reflexão veio à tona: fotografar ou filmar sem ser visto é antes de tudo, pôr na mira um alvo sem alterar o estado de quem é fotografado, algo semelhante a um “franco-atirador”. Deste modo, as semelhanças e diálogos entre a tecnologia fotográfica e as armas são recorrentes e foram bem analisadas por Paul Virilio no livro *Guerra e Cinema* (2005), onde o autor descreve os entrelaçamentos ocorridos entre a fotografia e as guerras mundiais. A fotografia nunca representou tão bem a Modernidade e seu sonho positivista, assim, Virilio (2005) escreve sobre a utilização da câmera como extensão do olho humano, demonstrando o quanto a ligação entre armas e câmeras foi além da mera associação:

Em 1874, o francês Jules Jamssen se inspiraria na pistola de tambor para criar seu revólver astronômico, capaz de tirar fotografias em série. Servindo-se dessa ideia, Étienne-Jules Marey aperfeiçoou o fuzil cronofotográfico, que permitia focalizar e fotografar um objeto em deslocamento no espaço... Logo, os militares lançariam mão das mais variadas combinações: pipas equipadas com câmeras, pombos carregando pequenas máquinas fotográficas, balões com câmeras, precedendo assim ao uso intensivo da cronofotografia e do cinema em aviões de reconhecimento (milhões de fotografias foram tiradas durante o primeiro conflito mundial...). Em 1987, a Força Aérea norte-americana utilizou vôos não pilotados para sobrevoar Laos e transmitir informações aos centros da IBM instalados na Tailândia e no Vietnã do Sul. (VIRILIO, 2005, p. 33, 34)

Ao mencionar as semelhanças entre as tecnologias das câmeras e das armas, só nos restou demarcar a seguir, quem realmente estava na mira e quem estava fora dela. Diante da tragédia sanitária ou da produção de mortes em larga escala, a exemplo do que ocorreu no Brasil durante a pandemia, Vladimir Safatle (2020) elaborou uma definição sobre o estado suicidário. Para o filósofo, o estado suicidário resgata uma lógica fascista, uma mistura entre capitalismo e escravidão somada a uma indiferença assassina em função do bom funcionamento da economia:

Se ainda precisássemos de uma prova de que estamos a lidar com uma lógica fascista de governo, esta seria a prova definitiva. Não se trata de um estado autoritário clássico que usa da violência para destruir inimigos. Trata-se de um estado suicidário de tipo fascista que só encontra sua força quando testa sua vontade diante do fim. É claro que tal estado se funda nessa mistura tão nossa de capitalismo e escravidão, de publicidade de coworking, de rosto jovem de desenvolvimento sustentável e indiferença assassina com a morte reduzida a efeito colateral do bom funcionamento necessário da economia. (SAFATLE, 2020, p. 2)

Refletindo sobre este contexto, passei a utilizar a mira da câmera para revelar os sintomas, contrastes e contradições presentes durante a pandemia, assim, por meio da fotografia e do vídeo, registrei cenas do ponto de vista do apartamento onde morava, ou seja, “grafias” do espaço privado e do espaço público, uma espécie de crônica pandêmica. No espaço privado, a ótica do enclausurado, transpassada também por uma subjetividade política, que analisava e refletia sobre a realidade vivenciada no país. Já no espaço público, dirigi meu interesse para o outro em atividade na rua, os que estão a margem, os trabalhadores desempregados, os trabalhadores de aplicativo, motoqueiros e ciclistas que tiveram suas atividades intensificadas mesmo em meio à expansão da contaminação pelo Covid 19.

4.2.1 *Objetos pandêmicos - Inventário (2020)*

No início do confinamento passei a registrar cenas imbuídas de uma carga psicológica, desde objetos do cotidiano, ações com a presença do meu corpo, ou enquadramentos dirigidos à arquitetura do edifício onde morava, nestas cenas um interesse pelo espaço privado e pelo espaço público se alternava.

O isolamento realizado durante um ano e meio, à espera das vacinas, feito num prédio com vinte e dois andares, onde aproximadamente 350 pessoas utilizavam dois elevadores diariamente, não parecia o lugar mais seguro para morar durante uma pandemia. O que era corriqueiro passou a ser uma aventura que exigia todo um “protocolo de segurança”, ações simples do cotidiano como colocar o lixo para fora do apartamento, pegar elevador, receber compras, se transformou em algo tenso e psicologicamente desgastante.

Com a chegada do inverno, cenas adequadas ao desolamento sentido naquela circunstância foram criadas, assim, realizei um tríptico, onde a coesão foi estabelecida pela forma e pelo significado. Imagens com uma unidade criada através de formações angulares a exemplo das

vigas em perspectiva do prédio anunciando as densas nuvens que estavam por vir e dois recortes do teto do salão de festas, uma delas com uma pequena sapatilha encostada no canto da laje. O Luto, a ausência fúnebre causada pelas mortes, foi metaforizada pelo calçado esquecido na laje, pela tempestade que se anunciava e pelo sol encoberto representado no reflexo escuro da poça d'água.

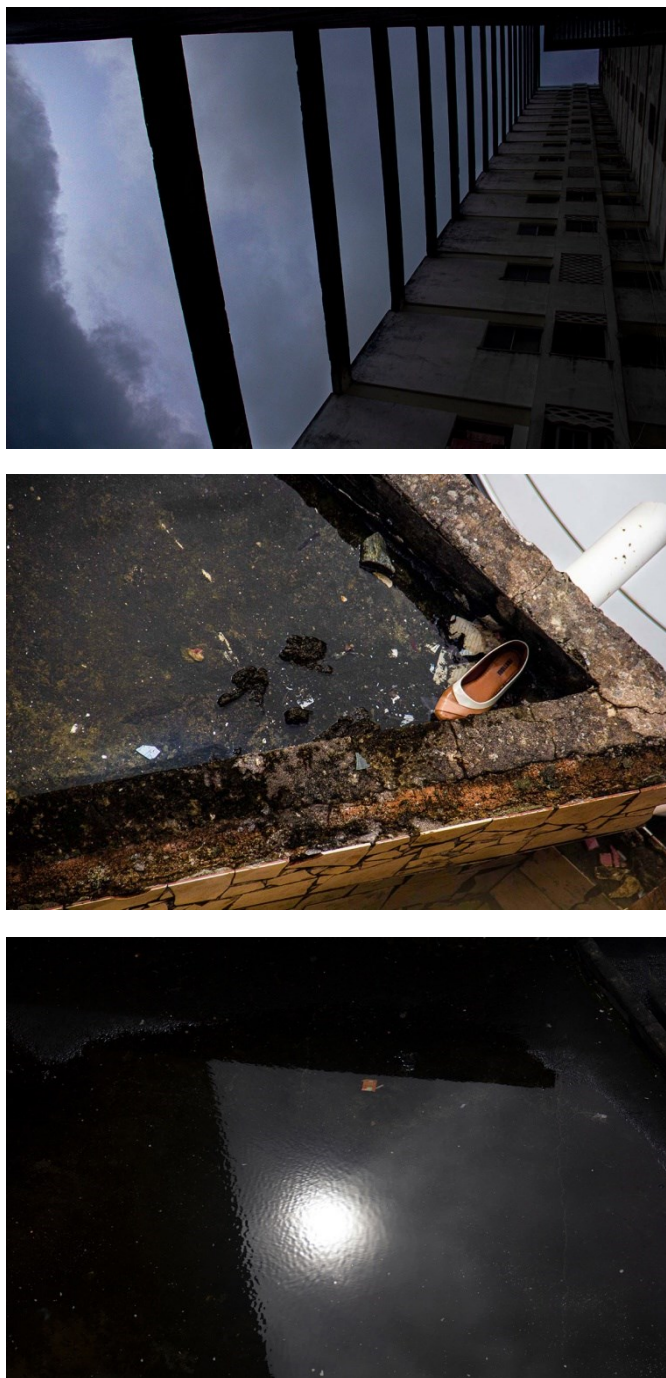


Figura 57 – *Pandemic Dreams* (tríptico), Fotografia, Pablo Lucena, 2020.

Este desolamento, somado a solidão causada pelo confinamento, além da incerteza sobre a permanência da vida, me levaram a perceber os detalhes do condomínio de outra forma, a água na laje, as ondas formadas pelo vento na poça d'água, os pombos que pousavam ao amanhecer no piso desgastado do prédio, me remetiam aos túmulos dos cemitérios, pareciam pombos nas lápides. Enquanto os desmandos negacionistas do governo federal eram divulgados na tv, aumentavam as estatísticas de contágio e morte. Deste modo, realizei diversas tomadas sobre estes seres alados que passaram a habitar não somente os condomínios, mas as calçadas vazias da cidade.

Em se tratando de um “inventário com objetos pandêmicos”, é inevitável relacionar esta apropriação de objetos realizada através da fotografia, à problemática do deslocamento do sem arte para a arte, como ocorreu com Duchamp, artista marcado por uma “lógica fotográfica, do índice e do ícone” (SOULAGES, 2010, p. 296), que realizou uma “crítica da subjetividade e do sensualismo da pintura” (SOULAGES, 2010, p. 296). Também, podemos relacionar esta abordagem com a fotografia do cotidiano banal que surgiu nos anos 70 nos EUA, destino da imigração do francês. Se “o *ready made* leva ao extremo à lógica fotográfica, mais que a imagem da coisa, é a própria coisa que é dada” (SOULAGES, 2010, p. 297), aqui, neste processo de criação o paradigma é novamente invertido, ao invés do objeto, o objeto representado, como uma espécie de colecionismo, porém, diferentemente de Duchamp, neste trabalho trata-se de uma subjetividade contextualizada pela pandemia.

Esta apropriação da imagem do objeto pode ser relacionada à fotografia do cotidiano banal, iconográfica, conhecida por retratar ironicamente o estilo de vida estadunidense, algo que continuou influenciando a fotografia contemporânea e nos remonta aos anos 70 a exemplo de William Eagleston, Stephen Shore entre outros. Imagens que nos remetem ao início da fotografia em cores, a exemplo de um velocípede parado numa grama, uma quentinha deixada displicentemente encima de um fogão⁵⁸, uma garrafa de leite na porta de uma casa, um cadillac amarrado com uma corrente num poste de iluminação, foram matrizes de uma fotografia que dessacralizou os temas tradicionais considerados nobres e aceitáveis. Podemos lembrar também de Atget, quando ao excluir a presença humana das paisagens urbanas de

⁵⁸ As fotografias citadas foram analisadas com base no Livro de Charlotte Cotton: A fotografia como arte contemporânea. Tradução Maria Sílvia Mourão Netto – São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010.

uma Paris vazia, de certa maneira também contribuiu para este cenário. Deste modo a abordagem do banal no cotidiano, teve marcantes desdobramentos no século XX e XXI.

Outros enfoques além do clássico humanismo passaram a existir, objetos, paisagens inóspitas, núcleos marginalizados passaram a ter espaço, além de um olhar para o privado e para o autobiográfico nem sempre tão “enobrecedor”, mas que mostrava uma realidade escondida. O cotidiano de usuários de drogas, autorretratos com evidências de agressões físicas, a exemplo de Nan Goldin mostrando seu rosto atingido por um soco desferido pelo parceiro, mostrava que o privado estava tornando-se público, como uma manifestação micropolítica.

Se objetos podem ter um caráter afetivo, social ou até mesmo representativos de um dado momento, com significados específicos, como se fizessem sentido para quem vivenciou determinadas conjunturas ou situações. Nestas fotografias, apesar da aparente banalidade, elas também depõem biograficamente sobre quem fotografa, ultrapassam a fronteira do banal, sendo representativas do período da pandemia.

Neste inventário, o instante decisivo perdeu a importância, “fotografar naturezas mortas é, na prática, dizer “não” ao Kairós decisivo” (SOULAGES, 2010, p. 337), não a composição virtuosa de elementos no espaço, somado a gradação de luz e sombra com todo o seu espectro de tons de cinza, como aconteceu com a clássica fotografia. Outras estratégias que romperam com a produção de imagens retinianas foram exercidas, formando uma espécie de coleção ou “inventário”, “imagens metamórficas” (RANCIÈRE, 2012), realizadas com o uso do *flash*, chapando os planos com luz clara, se aliando a estética comum das câmeras portáteis usadas para produzir a banalidade típica do cotidiano.

Com o surgimento do vírus Covid 19 e sua disseminação em escala global gerando um número de mortes crescente e com poucas informações a respeito deste fenômeno, um pânico generalizado foi naturalmente incorporado pela população. Havia uma falta de perspectiva sobre o surgimento de uma vacina num curto espaço de tempo. A solução imediata e recomendada era entrar em quarentena, fazer o isolamento social tentando evitar a contaminação até que a vacina fosse fabricada. Durante o isolamento, objetos que antes não possuíam tanta importância passaram a ter protagonismo no cotidiano. Limpar o chão com um esfregão e água sanitária diluída foi uma constante, tentar desesperadamente aumentar

a imunidade ou reduzir a ansiedade com remédios, naturais ou sintetizados foi outra, olhar com certo estranhamento as sacolas de supermercado entregues no playground e colocadas na cozinha do apartamento fizeram parte das cenas “fantasmagóricas” típicas do momento. Fazer arte passou a ser, não só uma questão estética, mas uma atitude necessária à sobrevivência psíquica, “catalogar objetos” e cenas aparentemente banais deste período, fez parte de um drama humano, ao mesmo tempo uma forma de espantar a nebulosa nuvem que insistia em encobrir o dia. Ser cúmplice da própria agonia e ao mesmo tempo reagir através da arte, perante o descaso planejado pelo governo federal, foi fundamental para continuar existindo e resistindo.



Figura 58 - Da Série: *Objetos pandêmicos - Inventário*, Pablo Lucena. 2020.

Neste conjunto de imagens podemos observar no fim da sequência, um ralo com uma pequena planta nascendo, cena encontrada naturalmente. Ela parecia fazer sentido, o ralo era a metáfora perfeita para o que estava acontecendo com o país e com os brasileiros, uma falta e a mesmo tempo um fio de esperança, um desejo de que o rumo em direção ao abismo pudesse ser mudado.

4.2.2 Própolis (vídeo: https://youtu.be/mn_GwWeStps)

Um hábito vivenciado no cotidiano durante a quarentena, também foi encenado e registrado através da imagem em movimento. No vídeo *Própolis* (Figura 58), devaneios oriundos de um simples ato de colocar gotas de própolis num copo d'água para uso próprio, me levaram do plano micro ao macro, onde foi possível correlacionar a vida particular com o contexto político vivenciado no país. Própolis que significa defesa da cidade, antigo remédio utilizado desde a Antiguidade pelos gregos para melhoria da imunidade do corpo, foi usado num devaneio poético, ao mesmo tempo irônico e afirmativo em que as trajetórias das gotas do remédio diluídas na água, me serviram como uma metáfora sobre a tragédia causada pela pandemia e pelo negacionismo no Brasil. Uma associação ao sangue das milhares de vidas perdidas até então. Assim, fatos e frases denunciadoras da ingerência governamental, apareceram escritas com tipografia digital em interação com a imagem, simultaneamente ao som da chuva, ao som da respiração e ao som de um solo de violão⁵⁹.

Inicialmente posicionei a câmera dando maior enfoque ao frasco de própolis, girei o recipiente com o intuito de mostrar no rótulo, o selo de inspeção do ministério da agricultura com a palavra Brasil, situando geograficamente sobre quem e de onde estamos falando. As frases foram inseridas acompanhando o ritmo das gotas, a primeira delas demarca o neoliberalismo responsável pelo corte de verbas para saúde e educação durante 20 anos, decreto assinado por Michel Temer. A segunda frase, denuncia a expulsão de milhares de médicos cubanos, pouco antes do início da pandemia, perseguição ideológica realizada por Bolsonaro. As frases

⁵⁹ Um solo de violão foi criado e tocado pelo autor.

seguintes, “não sou covheiro”, “não quer tomar cloroquina, tome tubaína” e “o Brasil é um país de maricas” foram frases pronunciadas pelo mesmo.



Figura 59 – *Própolis*, Vídeo (2m40s), Pablo Lucena, 2020.

https://youtu.be/mn_GwWeSteps

Podemos afirmar que, não se trata aqui de uma “imagem emergencial”⁶⁰ (BRASIL, 2009, p. 22), é antes de tudo uma imagem metafórica sobre fatos ocorridos, não se trata de uma imagem documental, mas da incorporação dos acontecimentos por meio da linguagem escrita, poetizando através do uso da imagem em movimento, da ação conceitual somada ao som, com outras informações geradas pelas palavras. Se “a política é uma espécie de escritura” (BRASIL, 2009, p. 24), aqui a escritura visual é uma forma que pensa, a articulação entre imagem, som e palavra escrita, toma posição. Deste modo, a razão e o sensível foram acionados simultaneamente.

Neste trabalho o som teve uma participação significativa, hoje facilitada pela edição em ambiente digital. Assim, quatro canais, foram criados, o som da chuva, da respiração, do solo de violão e o som ambiente. O solo de violão foi criado pensando na ansiedade vivenciada naquele momento. A ideia era reproduzir o toque nas cordas como se fosse um eco, agudo, cortante, num movimento circular de ida e volta produzindo tensão através da repetição. Num dado momento o fluxo de gotas dissolvidas na água aumenta como se fossem geradas pelas frases, até que estas cessam, em seguida a sonoridade do instrumento e por último a respiração junto a chuva silenciam. Estamos agora num fúnebre silêncio, ausência reforçada, mas as gotas continuam caindo num ritmo, cada vez mais acelerado, até que a água fica completamente tingida. É como se cada gota representasse a “queda” de milhares de brasileiros, trágica pintura em movimento, turvo desespero, tão realista quanto um quadro de Francis Bacon.

A respeito de um envolvimento maior da arte com questões sociais, me identifiquei com as reflexões de Hall Foster em *O retorno do real*, quando o autor menciona a politização da neovanguarda, mantida através de uma coordenação crítica entre dois eixos, a verticalidade ligada a uma dimensão formal da arte moderna e a horizontalidade composta por uma dimensão social, oriunda do modernismo vanguardista.

⁶⁰ O termo imagem emergencial utilizado por André Brasil no artigo *O ensaio, pensamento “ao vivo”*, se refere a uma imagem de um fato histórico, a derrubada de um governo registrado em vídeo e editado de forma expressiva.

”De modo que o modernismo formal estava ligado a um eixo temporal, diacrônico ou vertical; nesse sentido, ele se opunha a um modernismo vanguardista que pretendia operar “uma quebra com o passado” - que, com a ampliação da área de competência artística, favoreceu um eixo espacial, sincrônico ou horizontal.(...) Ao mesmo tempo, recorreu a paradigmas do passado para abrir possibilidades presentes, e assim também desenvolveu o eixo horizontal ou a dimensão social da arte. (FOSTER, 2014, p. 8, 9)

No livro *O Retorno do Real* (2014), Foster deixa claro que leva mais em consideração as contradições do modernismo do que seu triunfo, o que revela não um meio termo entre os eixos citados, mas a urgência de uma arte social, política e verdadeiramente diversa sem abdicar de sua ligação com o contexto histórico, ou seja, o retorno do real propriamente dito. É nesse sentido que este processo criativo caminha, em alguns momentos privilegiando o social e o imanente, em outros o uso de recursos como o exercício da linguagem através do sensível, evitando uma definição dicotômica reducionista sobre a questão, como veremos na série *Apli Cativos*.

4.2.3 *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020) (vídeo: <https://youtu.be/3ON9u7K3bDs>)

Dando prosseguimento à pesquisa sobre imagem conceitual, transfiguração e a reificação do sujeito que havia começado em *Sweet Blue Dream* (2012)⁶¹, trabalho realizado durante o Mestrado em Artes Visuais (PPGAV - UFBA), poética em que os operários foram filmados em seu “baile” performático na fábrica de piscinas, agora saio dos espaços tradicionais do proletariado e redireciono a mira da câmera para outra realidade, a da precarização dos trabalhadores de aplicativo, o chamado infoproletariado. Outra paisagem com ângulo restrito, um microcosmo, a ladeira em frente ao apartamento onde morava, um diferente “cenário” para o trabalhador, dez anos depois de ter me aproximado de uma linha de produção numa fábrica de piscinas em Camaçari.

⁶¹ O vídeo *Sweet Blue Dream* (2012), pode ser visualizado no link: https://www.youtube.com/watch?v=T6L5RjWw_D8

Antes de problematizar o processo de criação desta série, o título do trabalho *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020) nos leva a interdisciplinaridade, portanto, são necessárias algumas considerações sobre neoliberalismo que serão feitas a seguir.

É factível afirmar que estamos presenciando uma nova etapa do capitalismo, um sintoma do neoliberalismo que invadiu a urbe nas principais metrópoles do mundo, onde os empregos formais com direitos garantidos pela constituição foram restringidos. Cenário ainda mais evidente em países subalternizados, política e economicamente, cujo sintoma pode ser verificado pela presença massiva de entregadores que trabalham para empresas de aplicativos desenvolvidos no vale do silício nos EUA e que estão atuando em larga escala nas metrópoles da América Latina.

Em pesquisa citada por Mike Davis⁶² no artigo intitulado *Planeta de Favelas*, a economia informal representava 57% da força de trabalho latino americana já no final da década de 90, esta tendência seria ainda mais aprofundada com a crise do capitalismo central e a consequente uberização do trabalho. Sobre este fenômeno Ricardo Antunes (2020, p. 11) nos esclarece, definindo-o como “um processo no qual as relações são crescentemente individualizadas e invisibilizadas, assumindo assim, a aparência de “prestação de serviços”, obliterando as relações de assalariamento e de exploração do trabalho.”

O fenômeno da uberização pode ser entendido como um sintoma oriundo das transformações tecnológicas a serviço do capital, mas também de um recrudescimento do neoliberalismo em tempos de crise, onde a pandemia do Covid 19 teve um papel decisivo, acelerando o processo de precarização. Como consequência do isolamento social e com parte significativa da população entrando em quarentena, ocorreu um considerável aumento na solicitação dos serviços de entrega, reforçando o que já estava sendo implementado, a presença de empresas multinacionais que trabalhavam com aplicativos principalmente em países em desenvolvimento. Estas empresas aproveitaram o cenário propício, com o desmonte da economia, perda de direitos trabalhistas, desvalorização do salário mínimo, ampliação do desemprego e redução dos investimentos em educação para ocupar o vácuo, restaram aos

⁶² DAVIS, 2006, p. 210

milhares de jovens das periferias, não mais a esperança de entrar numa universidade, mas um horizonte de uberização.

Diante deste contexto, um breve olhar pela janela de um apartamento, seja em Salvador, São Paulo, Buenos Aires, Bogotá, Lima ou Nova Deli, seria o bastante, para constatar o deslocamento frenético de jovens trabalhadores usando motos ou bicicletas. Faça chuva ou faça sol, entregadores com grandes caixas/mochilas nas costas, usando máscaras, olhando a todo momento para os dispositivos móveis em busca da próxima entrega, podiam ser vistos com facilidade na paisagem urbana. Esta transformação sofrida no trabalho vem afetando os trabalhadores graças ao uso de aplicativos que promovem uma vigilância tecnológica constante, com frequentes avaliações do seu desempenho, gerando uma competição extrema, tornando o trabalho intermitente e sem direitos trabalhistas. Estamos cientes de que estas características não poderiam estar dissociadas dos pressupostos definidores do liberalismo, portanto, cabem aqui, algumas considerações sobre o mesmo.

Para compreendermos a ideologia contida no discurso liberal presente tanto no processo de uberização quanto na forma de enxergar a pandemia, é pertinente constatar como Domenico Losurdo (2020) abordou a questão das origens do liberalismo e sua relação com o racismo, com o colonialismo em seu livro *Liberalismo: entre civilização e barbárie* (2020). Nele o autor expõe as contradições contidas nos primórdios do pensamento liberal. Se a priori o Liberalismo foi definido como sendo “a tradição de pensamento que situa no centro de suas preocupações a liberdade do indivíduo” (LOSURDO, 2006, p15), para este mesmo autor, a premissa não condizia com a realidade, já que a “liberdade plena” era na verdade um privilégio para poucos. A tal “liberdade” favorecia a acumulação de capital para uma minoria de classe historicamente privilegiada em detrimento da maioria. Outra demonstração da falácia do enunciado, pode ser verificada com a análise de determinados contextos. Para Losurdo (2006), mesmo com a revolução francesa, a escravidão demorou a ser abolida em diversas repúblicas, ou seja, com a queda dos jacobinos a tal “liberdade” foi exercida principalmente para benefício da burguesia mercantil, no entanto, direitos civis continuaram a ser negados às mulheres, negros, índios e pobres em pleno liberalismo.

O Brasil foi o último país do Ocidente a abolir a escravidão, somente após quase quatro séculos, a “benevolente” família real portuguesa decidiu assinar a Lei Áurea, e só o fez graças

a luta constante do movimento abolicionista e a pressão da revolução industrial. Mesmo com a abolição, na virada do milênio, fluxos migratórios foram estimulados pelo estado como uma forma de embranquecer a população, marginalizando negros recém-libertos, negando-lhes terras, formação profissional e emprego. Assim, devemos observar que “o triunfo do liberalismo coincide com a vitória da expansão colonial”, na qual “a raça europeia” submete “ao seu império ou influência todas as outras raças” (Tocqueville apud LOSURDO, 2020, p. 78), ou ainda quando o próprio Domenico esclarece em pormenores citando Marx sobre a aurora da era da produção capitalista e sua relação com o colonialismo genocida e escravista.

“O capital nasce escorrendo sangue e lama, por todos os poros, da cabeça aos pés”, e essa moxórdia de sangue e lama revela-se com particular e repugnante evidência nas colônias. Entre os idílicos processos que caracterizam a “acumulação originária” e “aurora da era da produção capitalista” insere-se a transformação da África numa “reserva de caça para os mercadores ilegais de peles-negras” observa o capital com transparente alusão a trágica sorte também dos peles-vermelhas, ou seja, da “aniquilação, escravização e enterramento dos indígenas nas minas. (LOSURDO, 2020, p. 24)

Neste trecho, o autor demonstra com propriedade o entrelaçamento entre liberalismo, colonialismo e racismo, basta dizer que um conceito chave para o nazismo foi criado nos Estados Unidos, “o americano Stoddard inventa a categoria-chave do discurso ideológico nazista (*Undermensch*)” (LOSURDO, 2020 p. 152), que significa subhomem, subhumano traduzido do alemão. O discurso liberal da naturalidade divina, antes mesmo do darwinismo social, foi disseminado por liberais como Hebert Spencer (1877), deste modo atentemos para a irônica descrição:

Seria insensato e criminoso querer obstaculizar as leis cósmicas que exigem a eliminação dos incapazes e fracassados: “todo o esforço da natureza é para se desfazer deles, limpando o mundo de sua presença e deixando espaço aos melhores”. Todos os homens estão submetidos a uma espécie de juízo divino: “se estão realmente em condições de viver, eles vivem e é justo que vivam. Se não estão realmente em condições de viver, morrem é justo que morram”. (LOSURDO, 2020, p. 100)

Esta forma higienista de pensar já estava presente entre os teóricos precursores do liberalismo e se manteve viva em proeminentes seguidores no Brasil, como em boa parte do mundo “livre” em pleno século XXI, onde mesmo durante a pandemia do Covid 19 constatamos a insensatez de ministros e governantes, quando procuraram naturalizar a expressiva quantidade de mortos, em sua maioria, pobres, negros, idosos e trabalhadores, como se fosse

algo natural, um acidente, não o resultado da negligência e desorientação planejada com o intuito de manter a engrenagem funcionando, reduzindo os danos ao capitalismo. Também não seria exagero comparar o nazismo hitleriano com o neoliberalismo tatcheriano herdado pelos contemporâneos, como o faz Franco Berardi comentando sobre o primeiro ministro inglês:

Eu me limito a lembrar que, há uns 10 dias, Johnson havia dito: “infelizmente muitos de nossos entes queridos vão morrer”, propondo a teoria de que meio milhão de pessoas deveria morrer para que se desenvolvessem as barreiras imunológicas necessárias para a resistência ao vírus. É a seleção natural, a filosofia que o neoliberalismo thatcheriano herdou do nazismo hitleriano, a filosofia que governou o mundo nos últimos quarenta anos. (BERARDI, 2020b, p. 51, 52)

Ideologia similar à direita inglesa foi posta em prática no Brasil, quando também quiseram naturalizar as mais de seiscentas mil mortes - estatística subnotificada - justamente quando constatamos que o negacionismo e a desinformação foi uma política de estado constante. Além disso, o empobrecimento recente da nossa população está diretamente ligado ao saque neocolonial fomentado pelo governo federal, ou seja, quando empresas estatais, estratégicas para o nosso desenvolvimento e redistribuição da renda, são entregues as mesmas nações imperialistas, a exemplo da venda do pré-sal, da venda das refinarias de petróleo, da submissão da Petrobras aos investidores da bolsa de valores, com uma política de barril de petróleo com paridade em relação ao dólar, aumentando o preço dos combustíveis e como consequência, penalizando a população com o aumento do custo de vida.

É nesse sentido que ao tornar o país submisso a interesses estrangeiros, ao destruir a pesquisa, as universidades e o parque industrial brasileiro, o que sobra? A exclusão de milhares e a indústria 4.0, a uberização, uma forma de neocolonização, de sujeição, de subalternização do trabalhador através de uma tecnologia a serviço da extrema concentração de renda, que vem obtendo êxito ao burlar as leis trabalhistas de uma parcela cada vez maior de trabalhadores. Além disso, expõe ao vírus a base da pirâmide para o lucro expressivo das centrais, muitas delas originadas no Vale do Silício nos EUA. Para que isso seja possível é preciso que uma ideologia a todo momento seja introjetada pela mídia, além de uma tecnologia que abstraia a presença do grande chefe, automatizando a supervisão, ampliando as formas de controle, a exemplo dos aplicativos baseados em algoritmos. Como podemos constatar pela pesquisa de Jamie Woodcock (2020) sobre o capitalismo de exposição:

Cada ação que o trabalhador realiza é meticulosamente registrada e comparada por meio da plataforma de software, outro exemplo do que Carl Cedestrom e Peter Fleming chamaram de “capitalismo de exposição”, no qual “tudo sobre nós é repentinamente exposto – para ser observado e julgado”. Algoritmos têm sido utilizados em outros contextos para “seduzir, coagir, disciplinar, regular e controlar: para orientar e remoldar o modo como pessoas, animais e objetos interagem entre si e passam por diversos sistemas. (WOODCOCK, 2020, p. 41)

É preciso uma ideologia que naturalize a precarização do trabalho e o suposto “empreendedorismo”. Esta abstração gerada pelo uso de novas tecnologias em favor da precarização não somente do trabalho, mas da vida, do corpo social, para alguns, chamada de capitalismo de exposição, também foi descrita por Franco Berardi (2020a) com o seguinte enunciado:

O poder de hoje se baseia em relações abstratas entre entidades numéricas. Enquanto a esfera das finanças é regida por algoritmos que conectam fractais de trabalho precarizado, a esfera da vida é invadida por fluxos de caos que paralisam o corpo social e abafam, sufocam a respiração. (BERARDI, 2020a, p. 9)

Se muito há por se fazer a respeito de um aperfeiçoamento da democracia, a categoria de *Herrenvolk Democracy*, uma “democracia apenas para os senhores”, vivenciada entre os séculos 19 e início do 20, muito bem analisada por Losurdo (2020), diz muito, principalmente quando o autor observa que simultaneamente a expansão do sufrágio na Europa, o processo de colonização impôs relações de trabalho servis através da violência e do estado de sítio nas colônias.

Na realidade, a categoria de *Herrenvolk democracy* também pode ser útil para explicar a história do ocidente no seu conjunto. Entre o fim do século 19 e o início do 20, a expansão do sufrágio na Europa ocorre paralelamente ao processo de colonização e à imposição de relações de trabalho servis ou semisservis às populações sujeitadas; o governo da lei na metrópole imbrica-se estreitamente com a violência e o arbítrio burocrático-policial e com o Estado de sítio nas colônias. (LOSURDO, 2020, p. 154, 155)

O estado de exceção aplicado durante o processo de colonização, também se fez presente em golpes militares, se manteve em parte nas favelas, nas periferias e agora com a crise do capitalismo central uma nova ordem conservadora está sendo imposta através de golpes mornos, implantando um novo estado de exceção, acentuando ainda mais a violência policial. Algo que parece ter ligação com a plutocracia, uma democracia ou sociedade organizada em proveito dos ricos com exclusão e repressão direcionada aos pobres. Se hoje alguns teóricos

como Noam Shomsky falam em plutonomia (economia voltada para o consumo dos ricos) Marx de forma precursora já caracterizava os EUA como uma plutocracia com reduzidas chances de mudança em seu governo, “Os Estados Unidos se tornaram uma plutocracia [...]. Quem tiver dinheiro pode exercer influência sobre o governo. O restante do povo fica do lado de fora, e parece agora haver poucas esperanças de mudar” (MARX apud LOSURDO, 2020, p.133), o que parece novamente vigorar nos dias de hoje, levando em consideração o rentismo e neoliberalismo vigente.

Ao excluir uma parcela considerável da população do consumo médio, simultaneamente a precarização em massa de trabalhadores, uma mistura de plutonomia e plutocracia parece ser a nova realidade do capitalismo. Isto só pode ser possível, hoje, em virtude da ausência de equilíbrio entre as forças. Mesmo estando ciente das críticas pertinentes ao modelo da URSS, a existência de um outro polo, pelo menos, pressionava o seu oposto a conceder avanços, benesses destinadas ao trabalhador, realizadas através do chamado estado de bem-estar social. Sobre esta questão, Franco Berardi vem manifestando que esta nova conjuntura poderá representar o início do fim, a preparação do terreno para que surjam insurreições com mudanças reais. Quando o estado de bem-estar social é enfraquecido, tensões sociais podem romper com o establishment, portanto o próprio capitalismo cria as necessárias condições para sua reforma ou superação a depender das condições sociais. Não é à toa que presenciamos no século XXI um aumento substancial da desigualdade social no mundo, causada pelo capitalismo financeirizado. Segundo Berardi:

De acordo com um relatório da Oxfam publicado durante a Convenção de Davos de janeiro de 2018, a desigualdade atingiu seu ápice em 2016: 82% da riqueza produzida naquele ano foi sequestrada pelo 1% da população mundial, que já detinha dois terços da riqueza global. 232 / 233 ... é a prova documental da natureza demente do absolutismo financeiro. Como uma bomba de drenagem, o capitalismo financeirizado vem sugando a vida do organismo da sociedade humana a taxas que aumentam a cada segundo. (BERARDI, 2020a, p. 232, 233)

A extrema concentração de renda é uma consequência, não somente da mais valia, mas do rentismo, da exclusão cada vez maior de trabalhadores do mercado de trabalho gerada tanto pela financeirização da economia, como pela automação. Além da desindustrialização no país, do século XX para o século XXI houve no Brasil um aumento considerável na utilização da robótica, mais precisamente nas fábricas de automóveis, substituindo parte considerável dos trabalhadores, a ponto do ABC paulista constatar uma redução substancial de seus operários,

consequência da quarta revolução industrial/digital como aponta Ricardo Festi (2020) sobre a automação. Esta exclusão pode ser notada, quando fazemos uma comparação com os nossos dias, através da memória cinematográfica encontrada no documentário *ABC da Greve* (1990) de Leon Hirszman, onde uma massa de trabalhadores em greve enchia um estádio no final dos anos setenta para protestar contra a exploração, as péssimas condições de trabalho e o achatamento do salário vivenciado durante a ditadura militar.

Hoje, uma outra forma de proletariado está aparecendo com o surgimento das novas tecnologias que utilizam aparelhos de comunicação móveis conectados à internet, o infoproletariado, entre eles, os trabalhadores que utilizam aplicativo de entrega. Junto a este fenômeno, novas articulações estão sendo formadas em outros espaços do trabalho para fazer frente a nova realidade. A rua, lugar do trabalho precarizado, do trabalho 4.0, da uberização, é também o sítio de novas insurgências. Protestos estão eclodindo em diversas metrópoles de diferentes países, greves na Itália, na Califórnia, em São Paulo, Londres, estão aparecendo com frequência. Mesmo quando ações como estas são rechaçadas pelas empresas, através do desligamento dos líderes, processos na justiça contra a criação de sindicatos, repressão aos protestos de entregadores, da utilização do aparato policial/judicial, os agenciamentos continuarão, como aconteceu com alguns jovens da Itália que formavam o grupo *O Patrão de Merda*. Sobre este acontecimento Berardi relata: “um enxame de policiais (sem luvas e sem máscara, eles podem!) foi à casa de sete jovens trabalhadores precarizados que fazem entregas de bicicleta (...), e lhes comunicou que estavam expulsos da cidade de bolonha”. Fiquemos com o depoimento de um entregador disponibilizado pelo filósofo.

Por a gente ter sempre enchido o saco dos Patrões de Merda, eles chamavam a gente de stalkers, por a gente estar do lado de todos os trabalhadores e por a gente exigir o dinheiro que nos cabe, dizem que praticamos extorsão, por termos ido toda semana na frente dos estabelecimentos dos patrões que exploram, por tudo isso expulsam a gente de Bolonha. Com uma medida cautelar de “proibição de residência”, sem nenhum processo, expulsam a gente da cidade. (BERARDI, 2020b, p. 189)

No Brasil durante a pandemia, a primeira greve nacional de entregadores uberizados ocorreu em 2020 com a organização do movimento Breque dos Apps, “evidenciando no espaço urbano novas formas de organização e resistência.” (ABÍLIO, 2020, p. 122), trouxeram na pauta a denúncia do rebaixamento do valor de seu trabalho e os controles exercidos pela plataforma digital.

Se por um lado, o neoliberalismo tem enfraquecido o tecido social através dos *think tanks*⁶³, além de outras estratégias, e para Berardi (2020) isto ocorre através do estímulo ao individualismo, da hiperexcitação direcionada ao consumo, da virtualização da vida, da produção de enxames⁶⁴ com o uso de algoritmos, por outro, setores precarizados estão tomando consciência pela própria realidade de ultra exploração em que se encontram. Apesar das diversas estratégias direcionadas para dispersão, eles também utilizam a tecnologia digital para comunicação com o intuito de fortalecer a classe dos entregadores numa nova coletividade que está reativando o corpo social.

Diante destas constatações sobre liberalismo e neoliberalismo, tendo em vista a abordagem sobre os mesmos pelos trabalhos desenvolvidos, seguiremos com o processo de criação, justificando as tomadas de posição.

Como vimos anteriormente, mesmo com todas as tentativas de controle e manipulação ideológica no uso das novas tecnologias por empresas do vale do silício, a consciência de classe permanece em parte significativa dos entregadores. O mesmo ocorre com o artista produtor, onde ao fotografar ou filmar, realiza um recorte e este recorte faz parte de uma subjetividade que escolhe, interpreta, subjetividade que segundo o próprio Ernst Fischer⁶⁵ (1976) sofre influência da sociedade, do contexto histórico, e neste sentido, podemos lembrar de Boaventura de Souza Santos⁶⁶ (2007), quando afirma que além de uma simples subjetividade se faz necessário uma subjetividade rebelde.

Podemos afirmar que a simples descrição da realidade é insuficiente para uma tomada de posição, lembrando de Bertolt Brecht que discerniu com agudeza sobre esta questão, quando realizou a crítica da ilusão ou da representação, “é que jamais a imitação irrefletida será uma imitação verdadeira” (Brecht apud Didi-Huberman, 2017, p. 62), reflexão válida não só para o

⁶³ Think tanks são institutos criados, em sua maioria, por grandes corporações para disseminação ideológica neoliberal, com o objetivo de favorecer os interesses corporativos em detrimento dos da classe trabalhadora. Patrocinam candidatos, canais de tv, políticos, jornalistas entre outros profissionais.

⁶⁴ Conceito formulado por Franco Berardi em seu livro *Asfixia*, “quando o corpo está programado por automatismos, ele age como um enxame: um organismo coletivo cujo comportamento é dirigido de forma automática por interfaces conectivas” (BERARDI, 2020a, p.18).

⁶⁵ Ernst Fisher discerne sobre o papel do contexto histórico na formação da subjetividade do artista em seu livro *A necessidade da arte*.

⁶⁶ O conceito de subjetividade rebelde foi utilizado por Boaventura de Souza Santos em seu livro: *Renovar a teoria Crítica e reinventar a emancipação social*. São Paulo: Boitempo, 2007.

teatro, mas para o ato fotográfico, onde ontologicamente a câmera foi concebida para uma representação aparentemente mimética. Bastaria, portanto, ao artista se satisfazer com a cópia irrefletida, a suposta cópia da realidade, mas não, “o artista deve fazer muito mais que inventar belas formas, deve também combater conceitos e substituí-los por outros” (Brecht apud Didi-Huberman, 2017, p. 85), mais do que sentir ou simplesmente descrever é preciso interpretar dialeticamente a realidade, no sentido mesmo de desvelar as cortinas em tempos sombrios.

Esta interpretação está presente em diversos aspectos do vídeo inclusive no título, *Apli Cativo Necroliberalismo*, que faz referência não só ao termo utilizado por Achille Mbembe (2016), necropolítica, como também a “neoescravidão” sugerida pela separação do nome aplicativo, reforçando o sentido da palavra cativo, ou seja, a ironia pode ser encontrada no próprio nome da ferramenta digital.

O vídeo começa com um clima *noir*, após a chuva representada em plano detalhe, outro enquadramento mostra o asfalto de prata molhado, câmera parada, semelhante às imagens de vigilância, rua deserta às 20 horas de uma noite de sábado onde o vazio da rua, resultado do confinamento preventivo em decorrência da pandemia, é interrompido pela trajetória de duas motocicletas que seguem por uma desoladora perspectiva. Na cena, uma guarita e carros estacionados, cenário sombrio que me remete ao expressionismo alemão, a exemplo de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott ou *Breve Miragem do Sol* (2019) de Eryk Rocha (neste último uma câmera segue a “deriva” de um taxista negro pelas noites do Rio de Janeiro).

Aqui a realidade parece uma ficção futurista sobre o trabalhador precarizado, o que me permite um devaneio descritivo: luz vermelha do pisca traseiro da moto reflete no asfalto, motoqueiro retorna e encontra o endereço da sua entrega, estaciona em frente ao prédio, caminhando com certa lentidão, sustenta sua mochila de entregador que mais parece um equipamento de astronauta com peso extra “para que não se perca na órbita”, então ele gravita, se move em câmera lenta em direção a guarita, e espera, faz a entrega, se dirige em direção a moto, nesta cena um contraluz de seu corpo contrasta com o “prata”, reflexo da luz do poste possibilitado pela chuva no asfalto. Estas primeiras cenas do vídeo foram exemplos de cenas retinianas que contribuíram para uma poética da imagem. Apesar do caráter

documental, não existiram coincidências ou acasos, na medida em que estas cenas foram percebidas, captadas, reguladas através da manipulação da câmera e escolhidas para pertencer ao vídeo.

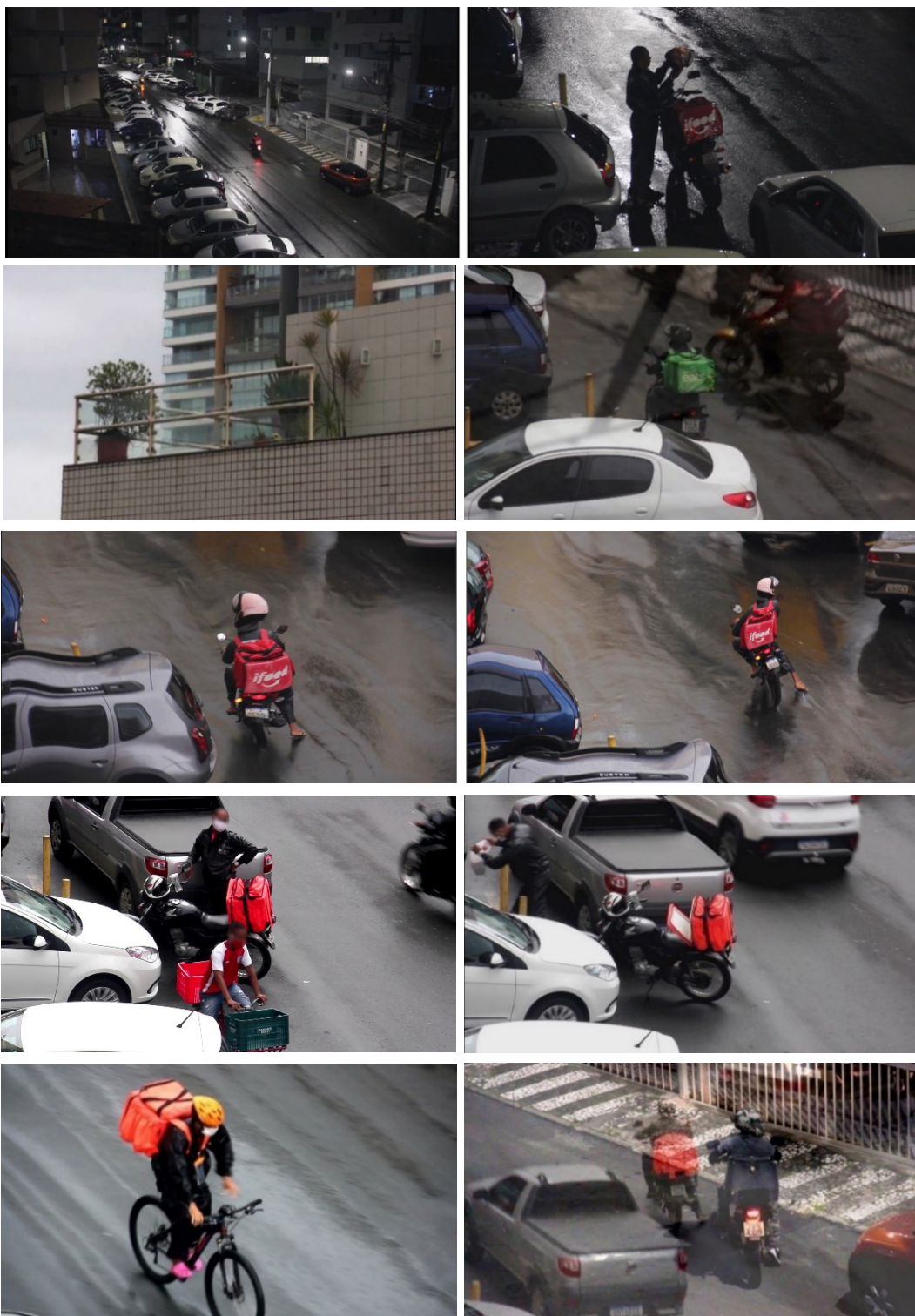


Figura 60 - *Apli Cativo Necroliberalismo*, Vídeo (6m51s), Pablo Lucena, 2020.

<https://youtu.be/3ON9u7K3bDs>

Num segundo momento, da noite chuvosa para o dia chuvoso, o trabalho de entrega continua, os dois tempos, noite e dia são intercalados por planos da paisagem urbana, mostrando a ação do vento em plantas na cobertura de um apartamento, referências transcendentais, influência do cineasta Andrei Tarkovsky para quem a passagem do tempo e suas memórias afetivas, metafísicas foram uma constante. Na sequência seguinte, o motoboy dá meia volta e encontra com um trabalhador de outra empresa, cada um com sua mochila, uma verde e outra laranja estampando as respectivas *Uber Eats* e *Rappi*, após a rápida conversa, o motoqueiro do Uber está sozinho e olha para o caminho que deverá prosseguir, neste momento interfiro na cena utilizando um efeito de lente para distorcer a imagem, efeitos sonoros são inseridos alterando os sons do ambiente, recursos que me serviram para ativar a sensação de fobia, da incerteza de dias futuros vivenciada pelo protagonista, em meio ao excesso de trabalho e a pandemia. Sobre esta questão, Mbembe (2020) em texto esclarecedor revela que os interesses econômicos determinam a maior parte das vítimas de covid, com distinção de raça e outros fatores, algo que segundo ele só será ultrapassado através de uma ruptura gigantesca, produto de uma imaginação radical:

Se, nessas condições, ainda houver um dia seguinte ele não poderá ocorrer às custas de alguns, sempre os mesmos, como na Antiga Economia. Ele dependerá necessariamente, de todos os habitantes da terra, sem distinção de espécie, raça, gênero, cidadania, religião ou qualquer outro marcador de diferenciação. Em outras palavras, ele só poderá ocorrer ao custo de uma ruptura gigantesca, produto de uma imaginação radical. (MBEMBE, 2020, p. 7)

Se a imaginação é necessária para a mudança de paradigmas, mudanças que realmente democratizem a sociedade, ela é fundamental para ativar conceitos e dobras no fazer artístico. Utilizados em momentos precisos durante o vídeo, efeitos de lente aplicados na edição, sobreposições de imagens e distorções sonoras alteraram a aparente mimese fornecida pela câmera, não somente reforçaram as sensações citadas, mas também criaram choques, contrastes que ativaram o estranhamento. Esta estranheza ou visão do estrangeiro foi definida por Didi-Huberman (2017) da seguinte forma:

“O estrangeiro, assim como a estranheza, tem como efeito lançar uma dúvida sobre toda realidade familiar. Trata-se a partir desse questionamento, de recompor a imaginação de outras relações possíveis na própria imanência dessa realidade. É ainda isto, distanciar: fazer aparecer toda coisa como estranha, como estrangeira, depois tirar disso um campo de possibilidades inauditas.” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67)

A alternância entre a “mimese” e as interferências no som ou na imagem, não somente foram recursos formais oriundos do sensível, mas também serviram na representação do conceito de alienação. Numa das cenas o motoqueiro dirige sua moto, alterada pelo efeito de computação gráfica (Figura 59), algo semelhante a uma imagem líquida. Este efeito gera também uma perspectiva instável e alguns segundos depois podemos observar o logotipo da empresa entrando novamente em franca distorção, a moto serpenteia em meio a quebra da realidade, o pé com sandálias havaianas do motociclista toca o chão sentindo a água (Figura 59). Lembrei do Punctum abordado por Barthes⁶⁷, já o Studium⁶⁸: motoboys e bikeboys além de precarizados, estão entre os que mais correm risco de vida. Apesar do Covid 19 atingir todas as classes e etnias, estão entre as principais vítimas, justamente a base da pirâmide: pobres, trabalhadores e negros.

Durante a filmagem foram feitas diversas tomadas que acompanharam os trajetos dos motoboys subindo a ladeira. Em alguns momentos, na tentativa de tornar a imagem mais expressiva, utilizei a aproximação máxima da lente de 135 mm, isto de certo modo me possibilitou dois resultados: o devido controle do movimento da câmera gerou uma imagem com deslocamento suave e uma outra, nervosa, que oscilava com facilidade devido ao fato de trabalhar no limite do zoom. Se num primeiro momento encarava as oscilações como erro, guardei estas cenas e decidi incorporá-las posteriormente através de sobreposições durante a edição. As cenas com aspecto tremido foram sobrepostas nas imagens que possuíam o acompanhamento suave, criando alternâncias e choques, principalmente quando articuladas com alterações sonoras. Esta simultaneidade de imagens pode ser definida como um tipo de *cluster*⁶⁹, ou seja, quando a sequencialidade da imagem é interrompida pela densidade, pelo choque e pela não linearidade da imagem:

⁶⁷ Roland Barthes definiu os conceitos de Punctum e Studium no livro *Câmara Clara* (1984). Punctum seria o equivalente a ser atingido por uma flecha, de caráter emocional gerado por um detalhe presente na imagem. Já o Studium estaria ligado ao acontecimento social, factual e, portanto, de ordem racional.

⁶⁸ Realizo esta analogia mesmo tendo em mente o fato de Jacques Rancière ter questionado esta dicotomia estabelecida por Barthes (Punctum x Studium), enxergando o fenômeno como sendo simultâneo e sem uma hierarquia estabelecida, como o fez no livro *O destino das Imagens* (2012).

⁶⁹ O *cluster* é um efeito de múltiplos elementos ou camadas de imagens diferentes e pode ser definido como um processo de sobreposição de elementos de imagens numa imagem densa, espacial, realizando sobreposições e funções pontuais. (VIVEIROS, 2009, p. 77)

O cluster foi responsável pela alteração na organização da imagem do temporal para o espacial, na medida em que a preocupação dominante com a organização temporal do cinema deu lugar a uma preocupação com a construção simultânea das imagens. O cluster, enquanto simultaneidade e densidade da imagem, é a configuração estética da implosão e da compressão pontual. A densidade do cluster é uma forma de não linearidade da imagem. (VIVEIROS, 2009, p. 77, 78)

Em alguns momentos enquadramentos com angulações diferentes foram conjugadas simultaneamente, criando uma tensão entre a objetividade documental fotográfica e o subjetividade. Se na fotografia há sempre uma inscrição do real que inevitavelmente advoga em torno da narrativa pretendida, é justamente através da elaboração da linguagem, dos enquadramentos subjetivos e sobreposições, que histórias vem à tona, a exemplo de Boris Kossoy, quando afirma que as imagens revelam seu significado quando ultrapassamos a barreira iconográfica, gerando uma fascinante criação/construção de realidades e ficções

As imagens revelam seu significado quando ultrapassamos sua barreira iconográfica; quando recuperamos as histórias que trazem implícitas em sua forma fragmentária. Através da fotografia aprendemos, recordamos, e sempre criamos novas realidades. Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidades – e de ficções. (KOSSOY, 2015, p. 36)

Numa das cenas escolhidas durante a edição, um entregador negro usando máscara hospitalar, aguarda no lado externo ao condomínio o momento de fazer a entrega da refeição. Tensão, pequenos acontecimentos ocorrem em volta do protagonista. Um gato passa por baixo do carro no canto esquerdo do enquadramento, um adolescente negro com camisa da seleção inglesa de futebol acaba de fazer a entrega e se desloca saindo do enquadramento. Na sequência, imagens de outro trabalhador fazendo a entrega são sobrepostas, elas possuem uma camada sonora interrompida no ápice do ruído, gerando outro estranhamento. A espera continua, o motoboy parece demonstrar certa ansiedade - estamos no auge da pandemia e a Pituba apresentou um dos maiores índices de contaminados registrados – finalmente o personagem parte para a entrega e esbarra num sinalizador da entrada do prédio, resalto este acontecimento pela aplicação da câmera lenta, uma espécie de homenagem a Bill Viola, que também filmou um pequeno acidente do cotidiano, quando seu personagem derruba sem querer, um copo de vidro que estava posicionado na mesa. Através do pequeno acidente registrado, estabeleci uma proximidade entre o estado psíquico de quem fez o vídeo no âmbito privado com o personagem filmado em seu cotidiano no espaço público.

O vídeo *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020) termina com uma sequência de sobreposições de cenas possibilitadas pela edição digital, onde diversos motoqueiros transitam na mesma rua em perspectiva, fluxo simultâneo em diferentes tempos, suspensão, impermanência, volta a realidade linear, um entregador estaciona a moto no final da rua, caminha sem hesitar em direção ao novo endereço com uma grande mochila e atravessa a portaria em ritmo acelerado. Lembro do sorriso grafado no logotipo *Ifood* e ao mesmo tempo, daquele pé com sandália havaiana tocando a água da chuva, mórbida ironia, apesar de tudo a entrega não pode parar, metas devem ser atingidas. O vídeo termina com a sugestão de continuidade sistêmica, mesmo com as milhares de mortes no horizonte, a vigilância onipresente do *bigbrother* possibilitada pelo algoritmo “não lhes permite pensar”, é preciso seguir em frente.

Durante o processo criativo vivenciado em *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020), colhi imagens diárias da realidade cotidiana dos entregadores que trabalhavam com aplicativo, para posteriormente através da edição e da computação gráfica alterar parte desse material, criando um delírio baseado nesta mesma realidade. A “mimese” ontologicamente proporcionada pela câmera durante a coleta dos acontecimentos permaneceu na maioria das cenas, mas recursos utilizados durante a pós-produção alteraram som e imagem em diferentes momentos. Vetores externos quando somados aos internos presentes na própria imagem, potencializaram o vídeo. Entrelaçamento que favoreceu o conceito de alienação, precarização e impermanência da vida como reflexo da distopia vivida com a pandemia. Cenas que extrapolaram a primeira leitura através de uma imagem dialética, imagem bifurcada, imagem para sentir e compreender criticamente a realidade, seja através da aproximação em relação ao referente, seja através das alterações na perspectiva. Espelho atravessado, enviesado, como na embriaguez de um sonho inconcluso.

Após a realização deste vídeo, outro trabalho com o mesmo tema foi concebido, *Algoritmo Desritmado* (2022), neste, fotografias realizadas sobre os entregadores de aplicativos foram intercaladas com uma poesia de minha autoria. Apresentada com uma sequência cinemática, as imagens acompanharam a horizontalidade das palavras, estas foram dispostas como se estivessem num painel da bolsa de valores, em vermelho e preto expondo um irônico texto. Este trabalho revelou também a possibilidade de ser montado, intercalando fotografias com painéis eletrônicos capazes de veicular as frases em movimento.



Figura 61 - *Algoritmo desritmado*, Fotografia, Pablo Lucena, 2022

4.2.4 Crônicas Pandêmicas

Ao entrar em quarentena por um longo período, o espaço circundante passou a ser percebido com maior acuidade, os sons das motos e do que acontecia lá fora estava sendo constantemente captado. Mesmo quando me encontrava envolvido em outras atividades, o sonoro invadia, me despertava para as imagens, para o movimento de trabalhadores em seu cotidiano. A câmera apesar de fixa possuía um foco nômade, pois me permitia acompanhar as breves trajetórias no espaço público.

O que me interessou naquele momento, foi trabalhar com o excesso de imagens, a apropriação imagética contínua da vida lá fora, já outras cenas me interessavam pela crônica sobre aqueles que residiam no bairro em contraste com os de fora, revelando as diferenças de classe e etnia.

Penso que a práxis vital tão problematizada por Peter Bürger (2017) e por Hall Foster (2014) tem sido retomada na arte contemporânea com um interesse sociopolítico mais frequente. Vale observar como alguns artistas justificaram o documental na arte, em contraponto a lógica formalista predominante ou sobre o esteticismo que parte do institucional da arte manteve e mantém. Certa vez, Carlos Nader numa palestra proferida no MAM-BA, revelou que fazia arte contemporânea justamente quando estava fazendo documentário. Sobre esta tentativa de “apropriação do mundo”, da vida, de “tocar” a realidade, me veio à mente também a fome infinita por imagens documentais de Ai Weiwei ao trabalhar com dispositivos móveis e outros equipamentos, onde ao registrar a cidade de Pequim de forma contínua, sem cortes, com imagens em movimento, tenta ampliar a imersão do público. Em outros momentos ao fotografar os acontecimentos atribuídos ao controle do estado em seu cotidiano, ou mesmo realizando documentários sobre os acampamentos dos imigrantes refugiados da guerra na Síria. A obra de Weiwei é profundamente marcada pela lógica fotográfica, trazendo o *ready made* duchampiano para o campo do ativismo. Então, é por uma proposta similar de coleta, que venho me interessando, por um fluxo intenso de imagens como obra, na imanência do tempo expandido.

Este tempo expandido foi formado por constantes registros sobre o trabalhadores que subiam e desciam a ladeira em frente ao apartamento em que morava. Catadores, moradores de rua, entregadores uberizados, entregadores de gás, ambulantes.... Com o tempo percebi uma alteração na paisagem humana da urbe, desempregados que perambulavam pedindo ajuda, artistas que arrastavam uma caixa de som para cantar e ganhar algum trocado. O recorte da rua parecia mostrar uma realidade distópica, de uma pandemia desnecessariamente prolongada pelas ingerências neoliberais e negacionistas do governo federal. Parte destas cenas captadas foram utilizadas no vídeo *Da janela do ap: delírios pandêmicos* (2022). Novamente a questão do tempo e da subjetividade de quem se encontrava na clausura da quarentena, também está presente, ela foi exercida através de planos aproximados que mostravam o vento balançando, das etiquetas dos bujões de gás e o mamoeiro próximo ao prédio, da imagem sinuosa do prédio vizinho mostrada através do reflexo na água, ou com o devaneio do “cinigrafista” ao seguir pombos que catavam migalhas na laje, ao amanhecer.

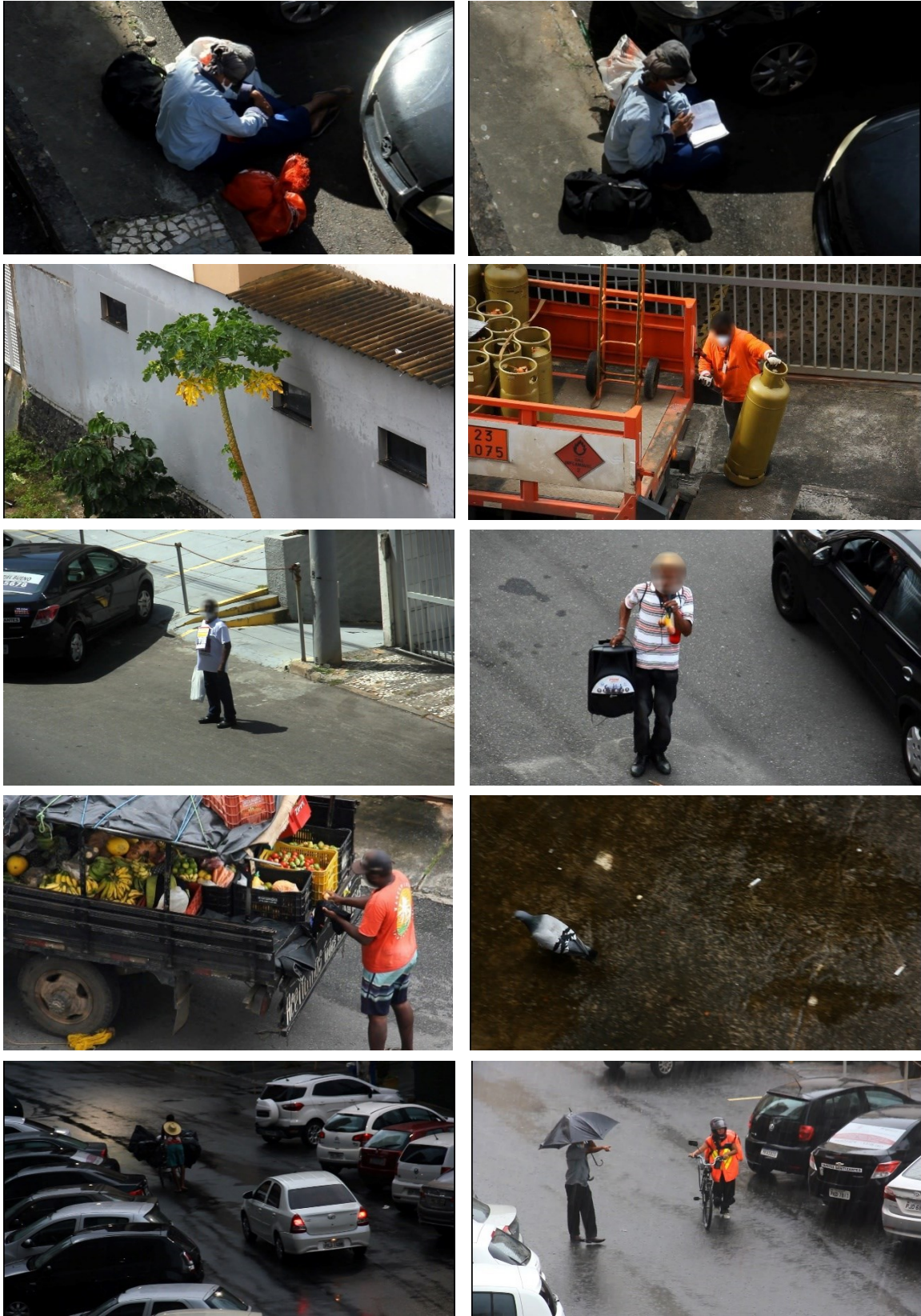


Figura 62 - *Da janela do ap*, Vídeo (11m13s), Pablo Lucena, 2022.
<https://youtu.be/ilZ3NtMRFgc>

Durante o isolamento social passei a acompanhar atentamente um morador de rua, que se deslocava sempre com uma sacola vermelha, chamando a atenção o fato de que mesmo passando por vulnerabilidade social, não deixava de usar a máscara. No vídeo ele foi filmado à noite quando estava escrevendo e quando amanheceu no mesmo lugar, cochilando sentado, ao acordar surpreendentemente voltou a escrever, era literalmente um escritor de rua, muitas cenas como estas foram registradas com ele exercendo esta atividade. Às vezes me perguntava se também nos observava e quais os motivos que lhe levaram a morar na rua além dos financeiros, filmei e fotografei ele do plano aproximado ao plano aberto situando-o entre os carros estacionados, sendo atingido por uma fresta de luz que atravessava os prédios pela manhã.

É importante notar os aspectos inesperados que aparecem no que foi captado, principalmente quando se filma os acontecimentos do cotidiano, a exemplo da “gambiarra” acionada pelo vendedor de frutas, um freio de mão improvisado em forma de bastão amarrado na carroceria onde o mesmo colocava debaixo do pneu, ou quando o personagem de modo precário mas inventivo não deixava de se preocupar com a higiene, passando sabão na toalha umedecida, algo que me fez lembrar da série *Gambiarras* (2000 - 2014) de Cao Guimarães. A interação inesperada do cantor que me avistou na janela do apartamento, me saudando, saudando os moradores com uma música romântica, mesmo em meio ao caos social vivido no Brasil com 30 milhões de pessoas passando fome ou mesmo ao constatar a interação entre trabalhadores quando uma entregadora embaixo de uma forte chuva receberia o auxílio do porteiro que se deslocou para lhe informar o endereço da entrega. A surpresa quando um senhor de idade avançada, caminhando com certa dificuldade, exclamava em voz alta que estava em todas as redes sociais, combatendo o Corona vírus e ao mesmo tempo declarava que sua família estava passando fome, precisando comprar gás. A contradição presente na paisagem entre o catador empurrando seu carro de supermercado e um reluzente automóvel aguardando sua passagem. Estas cenas foram conectadas na sequência por contraste ou por ligações de significados, close nos botijões somado ao pedido de ajuda para comprar botijão, fartura e necessidade, cenas das frutas e legumes sendo vendidos e a catadora colhendo latas, a imagem dialética tem a capacidade de revelar, contrastes, entrelinhas e contradições.

No polo oposto, fiz registros fotográficos de quem exercia a quarentena em seus apartamentos a exemplo da senhora registrada na varanda, dos que se arriscavam antes da vacinação para passear com seus cães e paravam para conversar, enquanto nesta faixa da população havia uma opção de fazer ou não a quarentena, no Brasil apenas uma parcela da população pôde exercer a quarentena trabalhando em casa, a maior parte dos trabalhadores não teve alternativa, continuou pegando ônibus lotado e metrô.

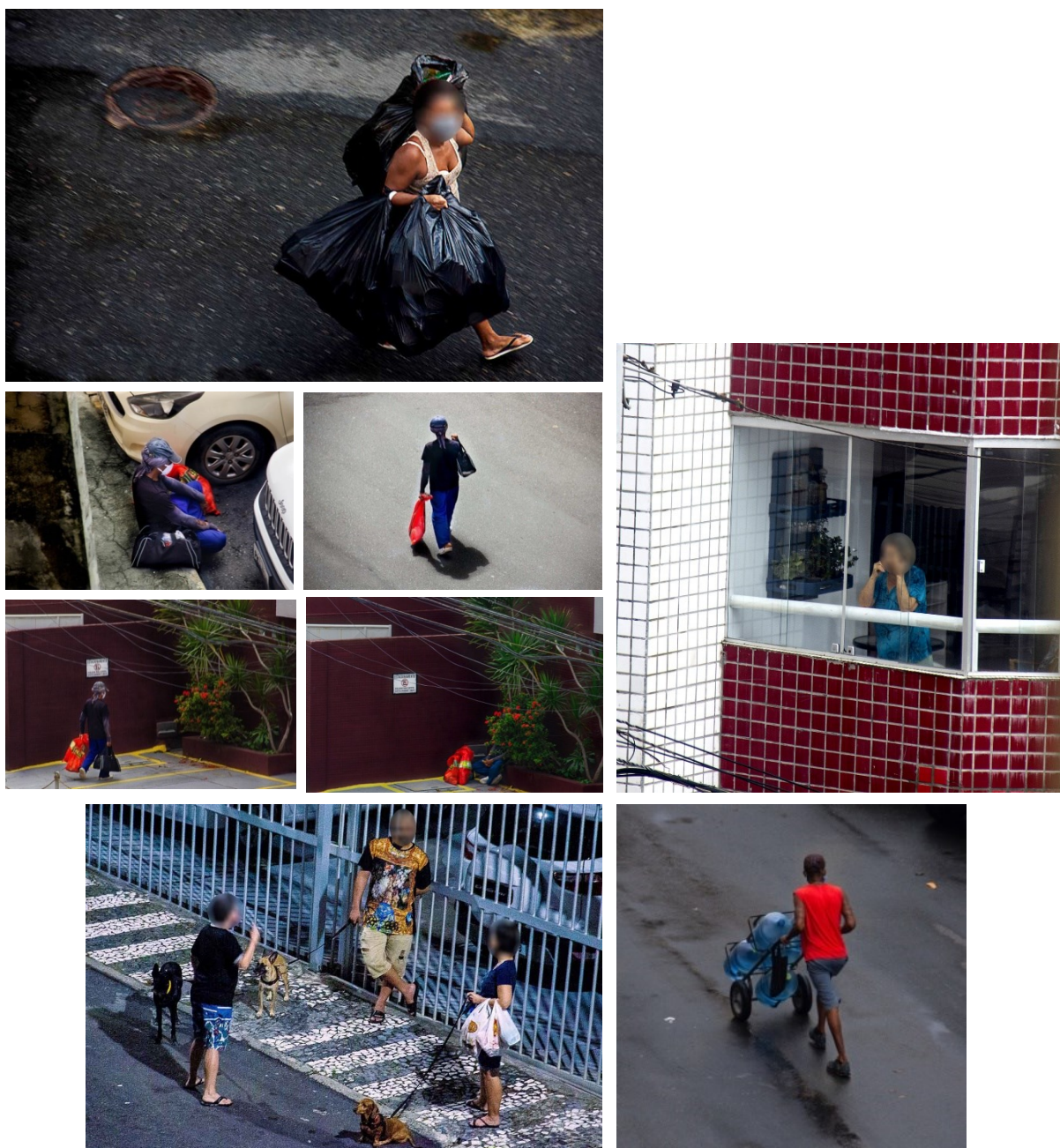


Figura 63 – Da Série: *Crônicas pandêmicas*, Pablo Lucena, Fotografia, 2019

Dando continuidade ao processo de criação, eis que em mais um fatídico dia de quarentena, olhei pela janela do apartamento e me deparei com uma cena de trabalho urbano que me levaria ao espanto e conseqüentemente a indignação, algo que remetia ao passado de escravidão ocorrido no país. Sabemos que, infelizmente, o trabalho análogo à escravidão ainda existe no Brasil e foi tratado com negligência pela extrema direita no governo. É diante deste contexto que o registro se torna relevante. Como é possível ver em pleno século XXI, com tanta tecnologia disponível, um único homem negro continuar a usar a sua força, desgastando o seu corpo, enchendo um caminhão com toneladas de escombros, oriundos da reforma de um supermercado prestes a ser inaugurado? Me pergunto quanto pagaram a ele pela prestação do serviço e quanto está faturando o dono do Supermercado Mix Bahia, que ao mesmo tempo abria dezenas de filiais em Salvador e no interior da Bahia? Ao mesmo tempo não deixei de admirar a força e perseverança daquele homem, força e inteligência que poderia estar sendo utilizada para reverter a sua subjugação. As cenas captadas revelavam uma dialética intrínseca, expondo a contradição: corpo negro contrastando com o gesso branco recolhido, o “escombros do mundo deixado pelo branco”. Então parecia que estava falando em pleno século XXI das reminiscências do passado sobrepondo camadas do presente, exploração feita pelo capital, o gesso branco, o corpo negro “engessado” pelo capitalismo branco, algo sugestivo se levarmos em consideração a destruição do estado de bem-estar social, a subjugação do trabalhador e do negro orquestrada pela nova ordem reacionária (de extrema direita) em ascensão.

Lembrei de Ilya Repin pintor realista citado anteriormente, pintor que registrou entre 1870 e 1873 uma cena com os russos em estado de miséria, rebocando um navio, mesmo quando já existia uma tecnologia própria para este fim. Inclusive, nesta mesma tela, podemos observar a representação do barco rebocador a vapor apontando no horizonte. Me pergunto o que justifica a tecnologia não estar a serviço da libertação da humanidade, mas em função do aumento da produtividade e dos lucros para uma minoria? A resposta está no tipo de sistema em funcionamento a séculos, o capitalismo e seu mecanismo ideológico em operação.

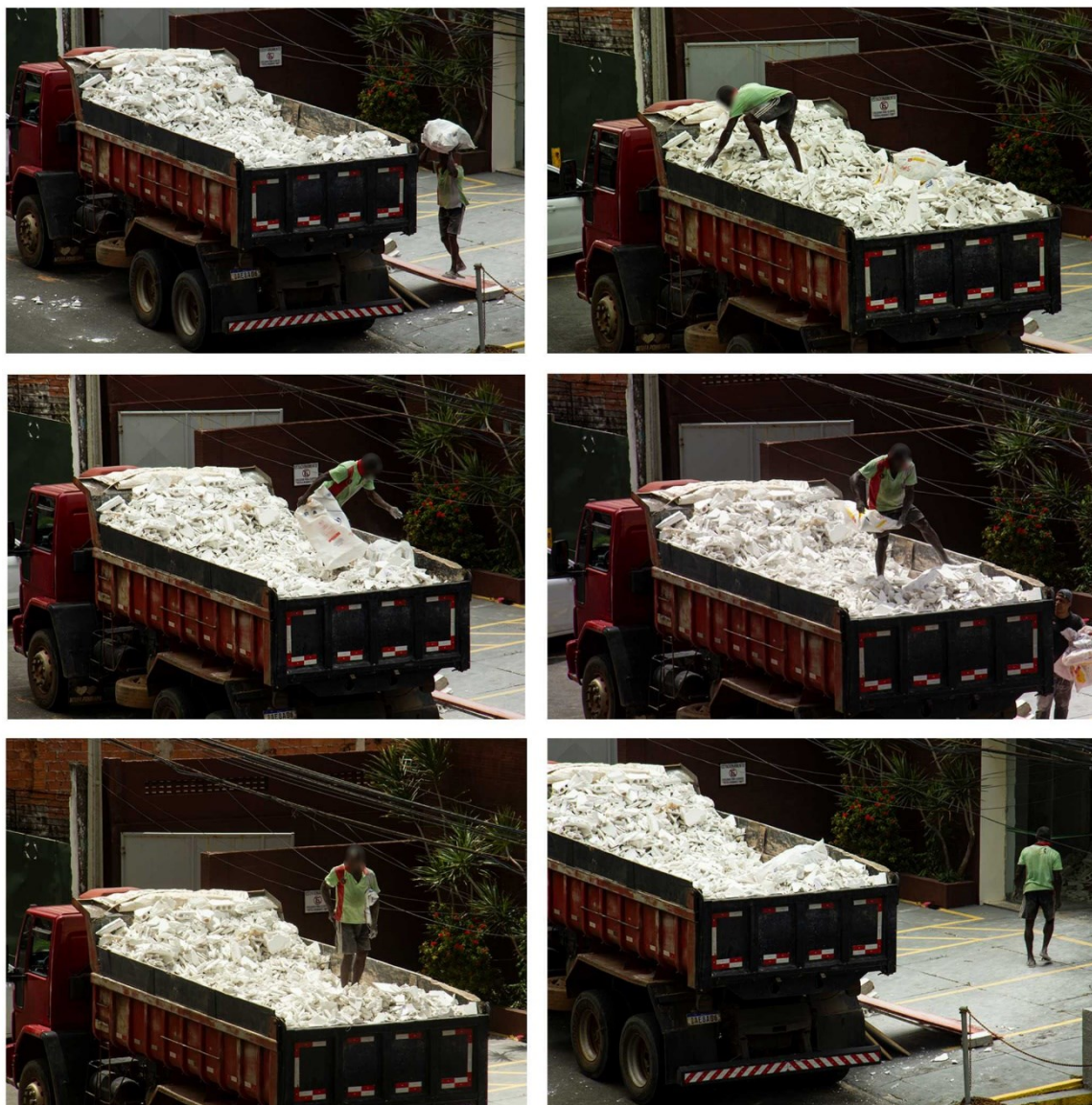


Figura 64 – *Sobre o gesso branco*, Fotografia, Pablo Lucena, 2022.



Figura 65 – *1888 2022*, Vídeo (2m10s), Pablo Lucena, 2022.

<https://youtu.be/eR9ypNI8iRM>

Deste modo durante os dois dias em que o caminhão estava sendo carregado, fotografei e filmei, de modo que as cenas geraram um vídeo chamado *1888 - 2022* (2022) e uma sequência de fotos chamada *Sobre o gesso branco* (2022). No vídeo, ao editar, inseri duas camadas sonoras além do som ambiente. Quando os sacos eram jogados na caçamba utilizei um som de equipamento de construção de prédios, uma espécie de “bate estaca” utilizada para fazer as fundações, um som captado anteriormente na mesma rua. E quando a poeira oriunda do escombros despejado na caçamba era levantada pelo vento, reforcei a cena com o “uivo” do vento oriundo das frestas da janela do apartamento, som que também havia gravado anteriormente e guardado em arquivo. Assim, som e imagem tiveram o papel de metaforizar uma sobreposição temporal, criando uma associação com o passado, como se fossem duas camadas sobrepostas. O mesmo vento que levanta uma memória suspensa na poeira, “portal” para uma trágica história, pode representar o prenúncio das sublevações futuras que derrubarão os poderes reacionários estabelecidos. Apesar da subjugação do trabalho pesado, percebo neste “personagem” uma altivez digna de um Thomas Sankara⁷⁰, nada é permanente, nada é imutável.

Durante o processo de criação, na edição, pensei em utilizar imagens captadas da propaganda do governo federal com os ruídos dos pixels desconstruindo a imagem veiculada na tv digital, acrescentando a filmagem do “bate estaca” utilizado na construção dos edifícios vizinhos, teste estas imagens mas optei por não utilizá-las na versão final, priorizando o que foi captado durante a ação do trabalhador, ou seja, o próprio acontecimento filmado.

Em **Notas fotográficas em tempos pandêmicos** apresentei uma série de fotos e vídeos que abordaram duas realidades distintas, em muitos momentos simultâneas, a representação simbólica no âmbito particular de uma quarentena e o cotidiano dos que estavam em atividade no espaço público, desde os excluídos aos diversos trabalhadores, priorizando os que trabalhavam com aplicativo fazendo entregas em plena pandemia. Em ambos os espaços, entrelaçamentos entre fatores psicológicos e políticos foram estabelecidos, entre o sensível e o conceitual, evitando um direcionamento único. Assim, uma imagem dialética foi criada, algo que

⁷⁰ Thomas Sankara foi um Líder Revolucionário Marxista pan-africano que libertou seu povo do colonialismo francês. Foi o primeiro governante de Burkina Faso.

possibilitou uma fusão entre diferentes linguagens, integrando imagem em movimento, escrita e som, ou quando interferências digitais foram feitas, gerando distorções sonoras, imagéticas, sobrepondo deslocamentos simultâneos através da montagem via computação gráfica. Devo mencionar que as interferências digitais não partiram de uma gratuidade nonsense, estiveram sempre ligadas ao contexto, além disso, foi possível evitar o subjetivismo, não somente revelando clausuras e exceções de uma trágica realidade, mas criando “um campo de possibilidades inauditas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 67).

4.2.5 Horizonte para desdobramentos expandidos

Neste subcapítulo fiz uso da imaginação e do projeto já que em virtude da pandemia, atendendo as recomendações da segurança sanitária para evitar o convívio social, não foi possível executar os trabalhos. Portanto concluirei os processos de criação ampliando o universo de atuação das linguagens utilizadas, com obras planejadas ou imaginadas no ateliê para atuar no espaço privado da galeria e no espaço público, propondo um corpo de obra como território expandido, deste modo, janelas estarão abertas para que possam ser executadas futuramente. Duas obras foram pensadas, reunindo os temas abordados anteriormente, a precarização do trabalho e a distopia pandêmica.

Diante da conjuntura política vivida no Brasil, com a atuação do negacionismo governamental e a adesão massiva de conservadores religiosos manipulados pela mídia e redes sociais, projetei uma instalação intitulada *Agnus Dei Agnus Diaboli* (2022), (Cordeiros de Deus Cordeiros do Diabo) formada por cinco televisores e uma estrutura de ferro em forma de cruz para encaixe. Posicionada como uma cruz caída, imagens oriundas da internet ou da mídia hegemônica, seriam intercaladas com a linguagem escrita, tipográfica, fotográfica e videográfica, sincronizadas nas TVs, formando figurações contínuas nas cinco telas, veiculando informações simultâneas repetidas nos suportes e em outros momentos criando alternâncias. Imagens da pandemia, montagens gráficas com imagens do poder governamental e frases negacionistas, lista com nomes dos mortos diagnosticados com Covid 19, fogo nas florestas, paisagens da mineração, ícones gráficos como cifrões, dólares, reais, barras de ouro, bezerros de ouro, bíblias vendidas, o Cristo crucificado de Matthias Grünewald, âncoras dos jornais da TV, bolsa de valores, logotipos da Xevron, Exxon, Shell e o loby envolvido no desmantelamento

dos setores estratégicos do país, seriam, editadas e combinadas com imagens captadas pela câmera, formando uma espécie de panorama pandêmico no Brasil.



Figura 66 – *Agnus Dei, Agnus Diaboli*,
Instalação (5 televisores e estrutura de ferro), Pablo Lucena, 2022.

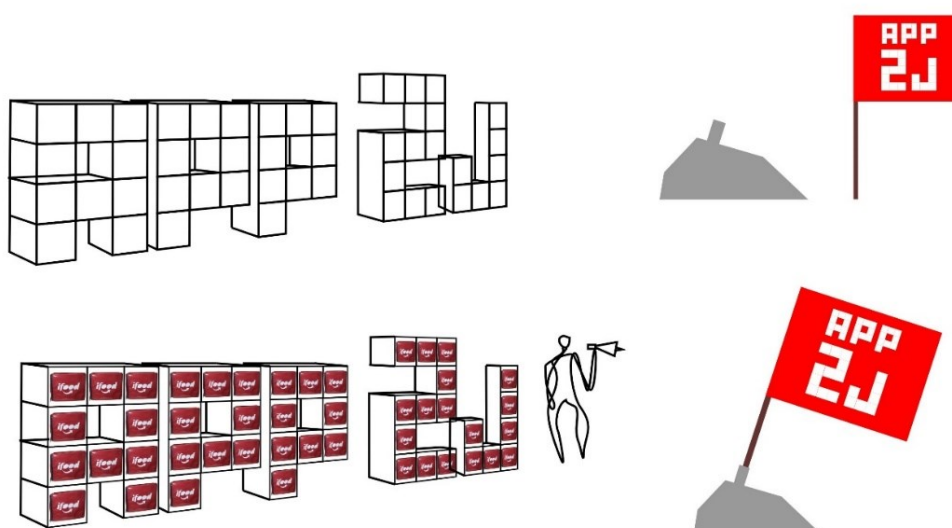


Figura 67 – *Breque do app 2 de julho*, Intervenção urbana, Pablo Lucena, 2022.

Numa outra possibilidade, expandindo o território de atuação com o intuito de alterar efetivamente a rotina dos entregadores que trabalham para empresas de aplicativo e ao mesmo tempo contribuindo para a criação de uma cooperativa, projetei uma intervenção chamada *Breque do APP 2 de Julho (2022)*. Nesta ação, uma verba seria destinada para comprar materiais, alugar equipamentos e fornecer uma renda a 35 trabalhadores dessas empresas, livrando-os das suas atividades pelo período necessário. Utilizaria assim, a folga proporcionada pelo pagamento para que pudessem realizar um ato performativo no espaço público. Sendo o ato realizado em Salvador, a praça do Campo Grande seria escolhida e a ação realizada em torno da estátua do Caboclo, o monumento ao 2 de julho.

A garagem da carruagem do caboclo situada na lapinha seria o ponto de encontro, onde os 35 entregadores pegariam 35 bandeiras vermelhas, além de dispositivos propagadores de fumaça também vermelha. As bandeiras seriam utilizadas durante o trajeto realizado pelos entregadores com as motocicletas, repetindo o mesmo itinerário do desfile do 2 de julho, partindo da Lapinha ao Campo Grande. Ao chegar na praça, as bandeiras seriam posicionadas em pequenas plataformas previamente colocadas no formato circular em volta do monumento, empilhariam suas caixas num suporte de ferro, formando a frase APP 2 J. Deste modo, aproveitariam o momento para fazer suas reivindicações. Após uma contagem regressiva guiada por um painel eletrônico e pela difusão sonora de megafones e caixas de som, acenderiam os dispositivos de fumaça vermelha, gritando palavras de ordem contra o neoliberalismo e a exploração dos entregadores.

Por conseguinte, sairiam novamente em motoceata com as bandeiras vermelhas e colocariam novamente as mesmas nos suportes disponibilizados no estacionamento do MAM, local onde receberiam livros e panfletos que abordam assuntos como uberização, neoliberalismo, fascismo e imperialismo. Toda a ação seria documentada através de um documentário, incluindo, tomadas sobre o cotidiano dos entregadores e entrevistas, além de fotografias. Este material seria disponibilizado pela Internet, nas ruas e em exposições, sendo excluída a possibilidade da comercialização dos trabalhos. As bandeiras, os materiais utilizados, as fotografias e o documentário formariam um corpo expositivo integrado como vestígio e registro da ação.

4.3 DIÁLOGOS E TANGENCIAMENTOS:

Rosângela Rennó, Jonathas de Andrade, Harun Farocki e Cao Guimarães

Se durante o processo de criação, o trabalhador ou o infoproletário na urbe foi recorrente, neste subcapítulo analisarei algumas obras contemporâneas - algumas encontradas após o processo - que trataram do mesmo tema, através das imagens técnicas ou da apropriação. Assim, diálogos e tangenciamentos serão propostos com as obras de três artistas contemporâneos, Rosângela Rennó, Jonathas de Andrade e Harun Farocki. Já uma aproximação pela similaridade com o procedimento ou pelo uso de uma imagem imersiva, contemplativa, sensível, será feita com o trabalho de Cao Guimarães. Portanto, assim como a professora Sonia Rangel escolhi “falar de tangências e transparências, nos “encontros” com alguns autores e artistas que me inspiram.” (RANGEL, 2015, p.22)

Rosângela Rennó

Para Rosângela Rennó a relação com o arquivo foi uma constante. Trata-se de uma interdisciplinaridade que possibilitou a relação entre arte e vida, através do universo da fotografia com seus dispositivos e materiais, somados aos dados sociológicos fornecidos pelo diálogo com o arquivo, gerando outras leituras para as imagens apropriadas com seus meios e escritas.

A apropriação que Rennó fez de imagens fotográficas realizadas por outras pessoas, tem criado um campo aberto, favorável às interferências e procedimentos. Entre as interferências, está não somente aquelas já encontradas no material colhido, a exemplo de outros fotógrafos, anulando determinadas fotografias com riscos durante a revelação, a ação do tempo, os danos durante o processo de arquivamento, mas principalmente o uso da palavra escrita nas diferentes formas de veiculação da imagem, inclusive com baixa tecnologia. Imagem que pode ser projetada com slides, refletida pelo espelho ou pelos dispositivos fotográficos, criando uma polissemia, um campo de significações que evita a abertura total.

Diante dos diferentes procedimentos, me interessou aqui, uma aproximação com obras semelhantes em relação ao tema abordado, portanto, o tema dos trabalhadores da construção está presente na obra *Imemorial* (1994), trabalho revelado através do acesso aos arquivos. Nesta instalação, a artista realizou uma apropriação indireta (fotografia de

fotografia) de fotos 3x4 encontradas num armazém do arquivo público do Distrito Federal. Neste local, foram encontradas malas com mais de 150.000 fotografias dos “candangos”, trabalhadores que construíram Brasília, nelas também constavam imagens de crianças e adultos que morreram durante a construção, dados que foram colhidos através do texto escrito presente nos arquivos. Diante destas informações, selecionou e ampliou 50 fotos para compor a instalação, dispôs na vertical (parede) e na horizontal (ao chão), imagens que mostravam claramente os rostos dos trabalhadores com visibilidade reduzida, deste modo, realizou uma espécie de monumento fúnebre sobre os que morreram durante a construção de Brasília, os que foram apagados ou esquecidos nos arquivos governamentais. Algo que revelou o calvário dos trabalhadores nordestinos, no “subsolo” da utopia modernista.

É possível observar nesta instalação que apesar da suposta impessoalidade das imagens 3x4, a apropriação e seleção feita pela artista, manifestou o olhar, a angústia, a melancolia daqueles que sem horizonte, se deslocaram, deixando seu lugar de origem e família para fornecer sua força de trabalho ao empreendimento moderno. A disposição horizontal das imagens que foram colocadas ao chão, reforçou o relato mortuário contido no arquivo, através delas o que foi apagado vem à tona, o invisibilizado foi mostrado, iluminado e a cidade que durante sua inauguração foi mirada pelos holofotes, símbolo da modernidade, não está mais presente. A artista fez o plano diretor de Lúcio Costa vigorar conceitualmente, não somente por ter revelado o símbolo do sofrimento cristão, mas por associá-lo à cruz carregada por cada operário da construção. Portanto, através da investigação nos arquivos fez emergir uma memória latente, uma apropriação que recuperou a trágica história dos trabalhadores anônimos, propondo uma espacialidade significativa numa instalação fotográfica.

Se na obra de Rosângela Rennó, o arquivo foi determinante, em meu processo ele é a própria realidade presenciada no cotidiano com “documentos retirados” através da câmera, bastava acioná-la para concretizar o “recorte”. Embora realizei um trabalho com arquivo em *E o Paraguassu Levou* (2011), um vídeo com fotografias apropriadas do arquivo da Hidrelétrica de Pedra do Cavalo, onde fotos dos alagamentos ocorridos na cidade de Cachoeira/São Felix foram mostradas como resultado das vazões aumentadas, devido às fortes chuvas ocorridas na região e combinadas com fotos de folhas de fumo usadas na fábrica de charutos Dannemann, este procedimento não foi recorrente. Além disso, na fotografia, não me

interessou a referência ao próprio meio, a exemplo dos dispositivos fotográficos na construção de elementos constitutivos da obra, ou a metalinguagem, e sim, as relações dialéticas, simbólicas e poéticas contidas na imagem fotográfica.



Figura 68 – *Imemorial*, Instalação, Rosângela Rennó, 1994.

As intervenções que realizei foram efetivadas durante o ato fotográfico através da regulação dos dispositivos da câmera ou durante a edição, já que o ambiente digital é propício à manipulação imagética e sonora. Assim, como Jonathas de Andrade que registrou os trabalhadores in loco, registrei os trabalhadores urbanos em seu ambiente de trabalho, imersos na construção ou nas ruas durante o deslocamento para a entrega, sendo os acontecimentos e os elementos presentes no “cenário”, relevantes. O operário no caso de *Fausto é Azul, Oxóssi é verde* (2019), e o infoproletariado no caso de *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020) estava em ação e isto também me possibilitou abordar a questão da alienação. Algumas confluências podem ser encontradas ao olhar para a trajetória de Rosângela Rennó, o aspecto do colecionismo, de uma coleta sistemática de imagens, criando narrativas não lineares através do uso de vários enquadramentos numa mesma obra, a exemplo do que fiz em *Crônicas Pandêmicas* (2020) ou pelo uso da palavra escrita, como elemento direcionador do fluxo de significados.

Outros tangenciamentos podem ser encontrados em meu trabalho nas formas expandidas da imagem digital, que trabalham uma espacialidade similar, dispostas na horizontal (no chão).

Elas podem ser observadas na instalação planejada, intitulada *Cordeiro de Deus, Cordeiro do Diabo* (2022), onde uma cruz caída formada com TVs disponibilizaria imagens colhidas nos meios de comunicação, mescladas com imagens autorais. A disposição horizontal das imagens ao chão, em ambas possuíram uma negatividade crítica, onde a localização espacial influenciou no significado. No trabalho planejado, os televisores formaram uma cruz, propondo um diálogo entre o símbolo cristão e as imagens veiculadas, uma coincidência que não foi planejada.

Jonathas de Andrade

Por conseguinte, podemos encontrar na contemporaneidade as relações entre realidade e ficção sendo estabelecidas por artistas que deixaram de lado a dicotomia entre o interno e o externo. Um exemplo desta maneira de abordar determinadas realidades pode ser conferido no trabalho de Jonathas Andrade quando usou como estratégia a alegoria, retratando trabalhadores, intervindo, propondo encenações durante o ato fotográfico. Este procedimento pode ser observado na obra, *ABC da cana* (2014), onde o artista fotografou cortadores de cana nas plantações.

Em *ABC da Cana* (2014) antes do ato fotográfico, houve uma orientação aos participantes para formar cada letra do alfabeto com as canas cortadas, após a seleção e registro, expôs estas fotografias como uma espécie de tipografia formando o alfabeto, algo que reuniu na representação, não somente aspectos antropológicos e sociológicos presentes na imagem como também mostrou a intervenção do artista, que se posicionou ao propor a cena. Portanto, Jonathas partiu da fotografia como elemento que capturou uma determinada realidade, mas também alterou, encenou o que estava sendo fotografado.

Diferentemente de Jonathas onde a presença e orientação do artista interferiram na realidade durante o ato fotográfico, meu procedimento expõe a diferença. É na montagem onde exerço com maior presença a subjetividade, criando sobreposições e distorções, sem anular o que há de documental. Como no caso de *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020), com acontecimentos sendo captados e editados, não se limitando à realidade registrada, onde elementos subjetivos foram criados pela edição, somados aos aspectos da realidade social.



Figura 69 – *ABC da cana*, Fotografia, Jonathas de Andrade, 2014.



Figura 70 – *Suar a camisa*, Instalação, Jonathas de Andrade, 2014.

Numa outra obra intitulada, *Suar a camisa* (2014), Jonathas de Andrade se apropriou de 120 camisas de trabalhadores, "suadas, negociadas - trocadas, compradas, doadas – uma a uma com trabalhadores abordados ao acaso nas ruas" (ANDRADE, 2022, n.p), dispostas em

cabideiros confeccionados para este fim. As camisas revelavam os índices do trabalho, onde significados diversos emergiam a depender das disposições dos elementos no espaço, desde uma fila para emprego, o chamado exército de mão de obra de reserva, à formação de um “batalhão” de trabalhadores. Na montagem realizada em *One to One* (2019), no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, elas foram dispostas, alinhadas, como se representassem um agrupamento de trabalhadores em greve, o que nos fez lembrar da presença e força da classe trabalhadora, apesar das desarticulações promovidas nos últimos tempos, com o enfraquecimento dos sindicatos promovido pelo congresso nacional, ao cortar a contribuição obrigatória através de uma nova lei. Do acúmulo indicial presente nas camisas, relacionado ao tempo de trabalho, ao enfrentamento, como afirmou o artista em seu site:

Depois de reunidas, em contraste com as logomarcas de empresas variadas, de multinacionais a pequenos negócios locais, as camisas deixam mais visível o quanto estavam impregnadas de acúmulos e tempo de trabalho. A força desses resquícios tem um sentido de multidão, um agrupamento que pode acontecer em fila de emprego, em uma grande greve, assembleia ou paralisação. Suar a camisa como enfrentamento. (ANDRADE, 2022, n.p)

Se neste caso a apropriação revelou as marcas do trabalho, a energia gasta pelos trabalhadores nas camisas colecionadas, os conceitos de multidão e enfrentamento citados pelo artista, foram expressados através da maneira como as mesmas estavam dispostas no espaço.

Harun Farocki

Tomando posição perante as injustiças do mundo, Farocki foi outro artista que abordou com frequência a temática dos trabalhadores. Nascido na República Tcheca, filho de mãe indiana e pai alemão, investigou as transformações tecnológicas nas imagens, o uso de simuladores, jogos e suas ligações ideológicas. No início da carreira fazia documentários e teve uma rica formação oriunda do cinema, além de se envolver nas questões políticas do seu tempo, abordando desde a guerra do Vietnã, à questão das imagens operatórias, das imagens digitais ou usadas pelos poderes constituídos. A partir dos anos 90, enveredou pelo caminho da videoarte, dando prosseguimento ao tema dos trabalhadores nos anos 2000, com a criação da instalação intitulada *A saída dos operários da fábrica em onze décadas* (2006), obra que abordaremos a seguir.

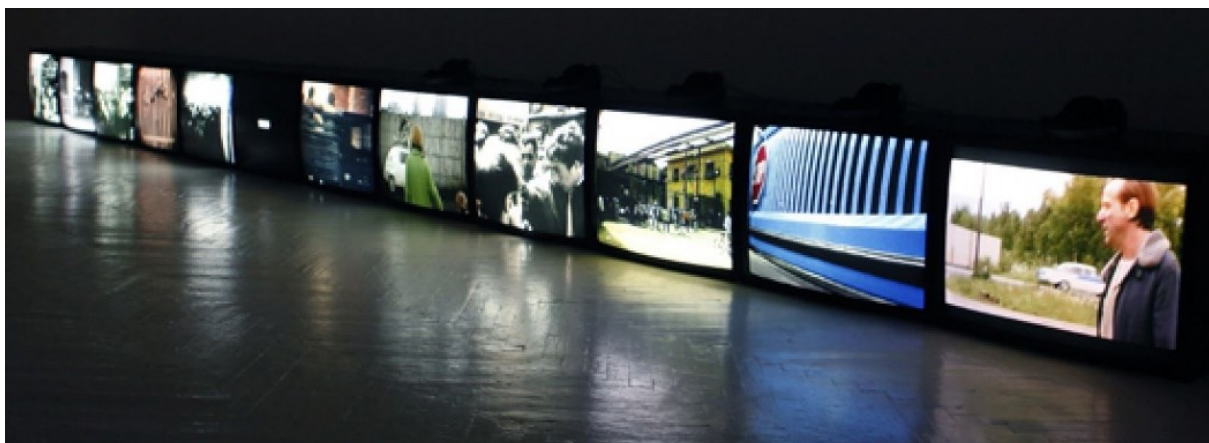


Figura 71 – *A saída dos operários da fábrica em onze décadas*, Instalação, Harun Farocki, 2006.

Trata-se de uma instalação formada por 12 monitores alinhados na horizontal onde em ordem cronológica foram disponibilizados trechos oriundos do cinema, com exceção de uma cena produzida como propaganda. A instalação mostrava a saída de operários da fábrica em 11 décadas, de acordo com o próprio título da obra. Neste mesmo período, o artista deixava a atividade de cineasta, levando o cinema para o vídeo e depois para as instalações, pois o que interessava ao Farocki eram as circunstâncias ideológicas contextualizadas pelo momento histórico manifestado nas cenas oriundas do cinema. Nesta instalação apareceram cenas do primeiro filme realizado em 1895 executado pelos pioneiros irmãos Lumière, cujo pai era dono da fábrica de materiais fotográficos, o mesmo estabelecimento onde a câmera foi instalada, possibilitando o registro de homens e mulheres saindo da fábrica desordenadamente, sendo afetados pela presença da câmera. Logo em seguida uma espécie de *remake*, onde cenas similares em Hanoi foram mostradas revelando a colônia francesa. Na sequência, *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, com os trabalhadores fardados e despersonalizados entrando e saindo adestradamente, algo que parece ser premonitório, já que a cena nos remete aos campos de concentração da segunda guerra que viriam após o filme. Em outra cena, podemos ver o personagem de Charles Chaplin em *Tempos Modernos* (1935) sendo preso num piquete de greve. Vemos também cenas de Antonioni com uma desoladora panorâmica, mostrando um cenário de terra arrasada situando uma fábrica na Polônia. Entre outros filmes, finalizou com Lars Von Trier em *Dançando no Escuro* (2000), tendo como protagonista a cantora Bjork, atuando como uma operária de uma fábrica num musical irônico onde nada de terrível acontece, o reverso do que estava se passando na vida da personagem.

Apesar desta instalação propor uma montagem horizontal, como uma espécie de cronograma histórico, com os anos de cada produção sendo veiculados progressivamente, a montagem espacial possibilitava ao espectador formar seu próprio percurso, ou até absorver as imagens ao mesmo tempo. Assim, Harun nomeou a montagem de vídeos para instalação como *softmontage*, uma montagem que ao contrário de ser temporal é espacial, fazendo do espectador um participante ativo ao elaborar conexões, algo diferente da linearidade que propõe determinadas contraposições como no caso do cinema ou do vídeo que utiliza um canal. Se o conceito clássico da montagem proposto por Eisenstein, estabelecia que o contraste entre cenas gerava fagulhas, outras fagulhas podiam ser encontradas na *softmontage*, facilitando conexões não lineares.

Harun costumava dizer que o cinema e a publicidade invisibilizaram o mundo da fábrica, “Nos anúncios publicitários, há dois temas que causam pavor: a morte e o trabalho fabril.” (FAROCKI, 2015, p. 265), assim, o artista parece nesta instalação restituir estas imagens ao lembrar estes raros acontecimentos, quando mostra cenas documentais e ficcionais da odisseia do cinema, elencando diferentes momentos desta trajetória. Mesmo com todas as contradições e revelações que podemos encontrar nelas, já que, como ele mesmo observou, depois de cem anos pouco foi mostrado no cinema sobre o universo fabril.

A primeira câmera da história do cinema focalizou uma fábrica, mas, depois de cem anos, pode-se dizer que a fábrica como tal atraiu pouco o cinema; mais exatamente, a sensação que causou foi de repulsa. O cinema sobre o trabalho ou o trabalhador não se constituiu em um gênero central, e o espaço diante da fábrica ficou relegado a um lugar secundário. A maioria dos filmes narra aquela parte da vida que se dá depois do trabalho. (...) Quase tudo o que ocorreu na fábrica nos últimos cem anos, palavras, olhares ou gestos, escapou à representação cinematográfica. (FAROCKI, 2015, p. 266, 267)

E talvez seja justamente isso, recuperar a história da imagem em movimento para através do ensaio dialético revelar o lado b, mostrando os corpos dóceis, a mercantilização da vida, retirando a distância em relação a realidade e novamente nos fazendo perguntar, como no exemplo do título da sua exposição, quem é responsável? Quem sabe esta sequência de telas que possibilitavam uma leitura não linear, apesar de sua aparente linearidade, tenha nos ajudado a sair da poltrona flutuante, a sair da “máquina sinalética” como diria Jean Baudrillard (1991).

Na exposição chamada *Harun Farocki: Quem é responsável?* foi possível verificar uma reveladora inversão, se no trabalho anterior são as áreas externas das fábricas que podem ser vistas, em outro, vemos um vídeo de canal único mostrando uma empresa prestadora de serviço para multinacionais que realiza paisagismos. A empresa foi contratada para projetar a área interna dos escritórios, visando o “bem-estar” e a autossuficiência dos trabalhadores, aumentando a sua produtividade. No vídeo, uma reunião entre os diretores podia ser assistida com a argumentação corporativa das vantagens proporcionadas pela arquitetura do interior, ou seja, podíamos concluir ironicamente que a ideologia veiculada trazia “vantagens”, de que a vida fora da empresa era desnecessária. Assim, era possível fazer exercícios, jogar e descansar sem sair das instalações corporativas. Se nesta época, o que era externo foi inserido no interior da empresa para o “necessário” aumento da produtividade, hoje os aplicativos ou algoritmos desenvolvidos no vale do silício, transformaram o espaço público e o espaço privado no espaço da empresa total, onipresente.

Não é à toa que cenas dos entregadores de aplicativo em trajetos constantes pelas ruas das cidades se tornaram familiares, ou quando constatamos milhares de pessoas em seus ambientes privados, alimentando as redes sociais, fornecendo seus dados e informações para lucro imediato das empresas que trabalham com algoritmos. Portanto, a uberização não se restringiu apenas aos entregadores, vem ampliando suas fronteiras, inclusive abrangendo profissionais liberais com formação universitária, como professores, médicos, entre outros.

Voltando a Farocki, sobre a questão do trabalho no espaço privado e no espaço público, é importante mencionar que antes de sua morte, o cineasta estava trabalhando com este tema num projeto colaborativo oriundo de workshops realizados em vários países. O que gerou uma grande quantidade de material filmado. Entre estes materiais, uma coincidência me chamou a atenção, um vídeo que mostra um entregador de água na Índia, com sua pequena moto, dirigindo, serpenteando becos e ruelas de um bairro periférico. Assim, através da garrafa de água mineral em primeiro plano, objeto que se tornou icônico pelo processo de globalização, prossegue filmando o lugar num plano sequência, incluindo aspectos socioculturais, étnicos e comportamentais das camadas menos favorecidas. Infelizmente, com a morte de Farocki o projeto foi paralisado, sendo retomado posteriormente pela curadora e artista Antje Ehmman, que disponibilizou este material na referida exposição.

Neste último trabalho, ao trabalhar com planos sequência, evitando a montagem na ilha de edição, Farocki se afastou de uma marcante tradição do cinema, criando um tempo contínuo favorável não somente à imersão, mas a uma aproximação com a realidade. Por outro lado, o plano sem cortes já é algo constatado e recorrente em exposições de artistas contemporâneos a exemplo de Ai Weiwei, onde o corte e a montagem como linguagem não são enfatizados, um tempo expandido que se diferencia dos cortes frenéticos de Hollywood, cinema do espetáculo que se utiliza da profusão intensa de imagens computadorizadas, criando dezenas de acontecimentos simultâneos, somadas a uma artificial profundidade de campo, já que o corte e a ação hibridizada com efeitos em 3D buscam antes de tudo, criar um vácuo, uma zona momentânea de escape que esvazia o discurso, favorecendo a hipnose. Artistas como Weiwei e Farocki, bem como, uma considerável parcela da arte contemporânea, estão optando por diferenciar suas imagens das características presentes no espetáculo.

Cao Guimarães

A seguir, diante da escolha de captar a realidade externa através do vídeo, onde o aspecto documental somado a edição me possibilitou trabalhar com uma imagem sensível, com a inclusão de planos contemplativos, reveladores de aspectos sociais e pequenos acontecimentos, tornou-se procedente uma aproximação com o trabalho de Cao Guimarães. Deste modo, analisaremos dois vídeos: *O Andarilho* (2006) e *Da janela do meu quarto* (2004).

É interessante observar como no longa *O Andarilho* (2006), Cao Guimarães trabalhou em função do sensível na imagem, mesmo com a existência fragmentada de palavras veiculadas pelos personagens, priorizou a força das imagens. Assim, a câmera nômade seguiu três personagens pela estrada, pessoas com transtornos mentais que viviam à margem, à deriva, longe da urbe. Cao, ao seguir os trajetos, se deparou com cenários disfuncionais, como postos de gasolina abandonados, avariados, rochedos na beira da estrada, estradas dissolvidas pelo mormaço, estabelecendo uma relação entre os personagens e as metáforas fornecidas pelo ambiente, pessoas que estavam vivendo numa “evasão sem fim” (LINS, 2019, p. 109), no entre, no espaço transitório, em constante deslocamento por vias e atalhos.



Figura 72. *O andarilho*, Vídeo (80'00"), Cao Guimarães, 2006.

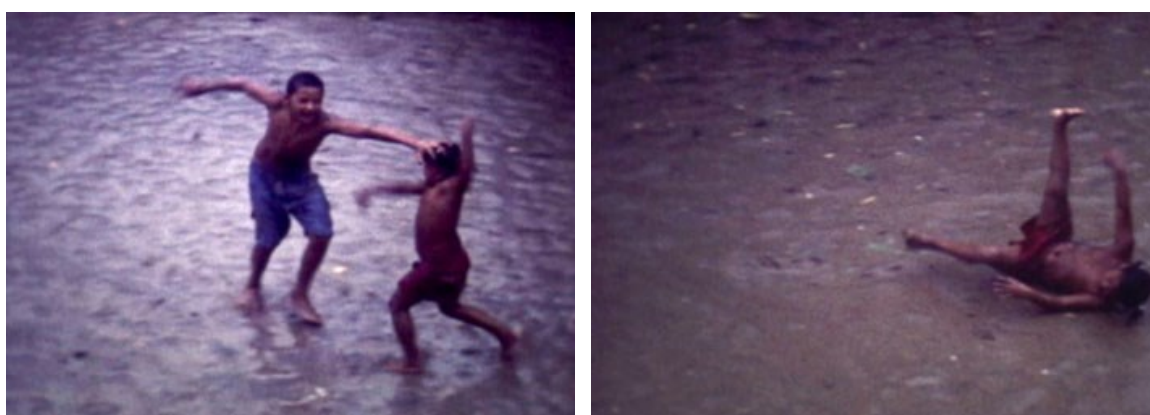


Figura 73, *Da janela do meu quarto*, Vídeo (5'00"), Cao Guimarães, 2004.

Uma característica importante pode ser encontrada no uso marcante da captação do som para a potencialização das cenas. Esse som foi sensivelmente captado e ao mesmo tempo mesclado com composições instrumentais que forneciam certo mistério e ao mesmo tempo suspense, contribuindo conceitualmente para o vídeo, a exemplo do momento em que o mormaço na estrada distorcia a imagem, gerando anamorfozes nos veículos e personagens. O trajeto das carretas forneciam dados sonoros em expansão progressiva, o som produzido nestas cenas possuía um lado ameaçador, ao mesmo tempo transcendental, como um “fio da razão” prestes a ser rompido, demarcação entre lucidez e loucura, sistema funcional em contraponto a uma existência desterritorializada, as carretas, pareciam fragmentar a racionalidade, ao mesmo tempo contrastavam com a fragilidade orgânica dos andarilhos, com suas carroças cheias de peças encontradas ao longo do caminho.

Na obra citada, constato aproximações e distanciamentos em relação a *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020 – 2022), nas alternâncias entre o aqui e agora de uma realidade social e um olhar subjetivo que revelava uma imagem instável em sua precisão. Nestas imagens, as distorções nos remetem a uma espécie de miragem que transcende a realidade presenciada. Estas cenas tensionam o que é visto costumeiramente pelo prisma da leitura racional ou iconográfica, embora ambos os estados de representação sirvam para problematizar os acontecimentos. Os personagens estão sempre em movimento, numa espécie de “temporalidade dilatada” (LINS, 2019, p.23), sendo esta dilatação, favorecida por planos prolongados facilitando a imersão do espectador.

Em *Apli Cativo Necroliberalismo*, a partir da escolha do tema, estabeleci uma relação mais próxima com o contexto histórico e político na imanência própria do que foi representado. Os trabalhadores estavam em pleno processo de reificação, apesar das cenas demonstrarem um distanciamento, graças ao ponto de vista que se encontrava na janela do apartamento. Cao Guimarães ao contrário, parecia estar mais interessado em aspectos particulares, realizando um mergulho no cotidiano daquelas pessoas. Neste encontro, revelou devires, vestígios sobre a vida pregressa destes personagens, já que ao se aproximar deles, nos apresentava uma fragmentação que fornecia pistas. Assim, através de uma câmera nômade, do caos, da desconstrução da razão vivida com os andarilhos, das metáforas presentes na paisagem, da

contestação a uma ordem racional sistêmica, estabeleceu uma linha tênue entre lucidez e loucura, expondo na figura do outro, nossa própria fragilidade perante o mundo.

Outro vídeo de Guimarães intitulado, *Da janela do meu quarto* (2004), representou um acontecimento específico observado do ângulo de sua janela. Algo em comum com o que fiz, porém, o que estava em cena não era o cotidiano mas um peculiar acontecimento, uma “luta” entre duas crianças, uma maior, mais forte, e outra menor que de forma insistente, enfrentou o oponente. Novamente uma poética que ao mesmo tempo revelou jogo e interação. O acontecimento descrito no vídeo, mostrou um devir criança na periferia, a presença da chuva, a brincadeira na lama, a convivência do maior que brinca, se diverte com o oponente e a resiliência do mais fraco que “vence” ao final, algo que poderia ser uma metáfora universal sobre o plano macropolítico, mas que na verdade, revelou simplesmente uma “dança” corporal, um falso épico em meio ao som de trovões inseridos durante a edição, mas é justamente neste ponto que reside a “brincadeira”, o jogo proposto pelo artista.

Ao contrário de *O Andarilho* (2006) onde em muitos momentos a presença da câmera alterava ou estimulava o comportamento dos personagens - vale mencionar que Cao Guimarães criou situações ao propor o encontro entre dois andarilhos, o que Luciana Lins chama de dispositivo ou “um modo de incitar a produção de um real a ser filmado” (LINS, 2019, p. 113) – em *Da janela do meu quarto* (2004) isto não acontece, assim como em *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020), quando filmei acontecimentos em que os personagens não sofreram influência da presença da câmera.

Retornando ao diálogo com *Da janela do meu quarto* (2004), observando algumas semelhanças inconscientes, podemos constatar que o deslocamento dos personagens pela perspectiva da rua encerra ambos os vídeos, a diferença é que no caso de *Apli Cativo* o sintoma é exposto, existe uma sensação de continuidade através do fluxo dos motoqueiros e a história parece não terminar. Já com Cao Guimarães há uma reviravolta conclusiva que talvez nem importe tanto para o artista. Nos dois vídeos, existe o registro étnico, social, além disso, em ambos a ambientação pela chuva forneceu força dramática às cenas, junto a “dança” do corpo que contribuiu para a poética. Luciana Lins, elenca os elementos que intensificam a dimensão poética nas imagens de Guimarães:

Não se trata de vencer a luta, mas de seguir brincando, revezando as posições de ataque e defesa. No plano final, eles partem correndo por uma ruela de terra batida. A câmera os acompanha até desaparecerem do quadro. Os ruídos da chuva, os sons de um pássaro, o estalar dos pingos no parapeito da janela, um trovão distante, intensificam a dimensão poética das imagens estabelecida desde o início pelo teor lúdico da cena, pela temporalidade dilatada da narrativa e pela textura das imagens. (LINS, 2019, p. 23)

Nesta seleção de obras e artistas que trataram da questão do trabalho fabril, foram abordadas as instalações formadas por arquivos fotográficos, filmográficos ou objetos apropriados de terceiros, como observamos respectivamente em Rosângela Rennó, Harun Farocki e Jonathas de Andrade. Já em Cao Guimarães, uma aproximação foi realizada em virtude da similaridade e identificação estética, pelo modo como o artista trabalhou a imagem em movimento, com planos contemplativos prolongados, onde as imagens documentais ganharam uma força oriunda dos personagens, mas também graças a uma contextualização fornecida pela fotografia das paisagens.

Estas obras nos fazem lembrar de realidades evitadas, esquecidas, mas também da presença física de marginalizados e trabalhadores como força política. Estes artistas, criaram sonhos lúcidos, revivê-los justamente no momento em que tentam subjugar os trabalhadores, desacreditar as representações populares e cercear o que é humano, é fundamental para o exercício da liberdade e da democracia que deve ser aperfeiçoada. Dialogar e tangenciar os fluxos destas obras, antes de mais nada, foi uma forma de gerar devires no presente e ao mesmo tempo nutrir trabalhos futuros, nutrição sempre necessária ao processo criativo que será contínuo, obra em processo, com seus voos, aterrissagens e transfigurações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que um dos principais desafios da pesquisa em arte, é conciliar teoria e prática com a coerência necessária. O território da arte é movediço, sinuoso, justamente porque tratamos com imagens ou representações, mesmo sendo estas encenadas ou documentais. Nesta pesquisa, apesar da coerência presenciada no que foi produzido, as obras pareciam ter uma força própria, insistiam em aspectos oriundos do sensível, sempre escapavam de um direcionamento conceitual único, sem que pudessem perder a razão crítica que as originou, portanto, o processo de criação ganhou certa autonomia na medida em que me encontrava imerso no ato de fotografar, filmar e editar através da manipulação digital.

O território da pesquisa em arte possui características próprias, um relevo que conjuga poesia e razão, requerendo metodologias adequadas ao meio, diferenciadas do positivismo científico. Na pesquisa em arte não precisamos provar cientificamente, o objeto de pesquisa é o próprio trabalho desenvolvido durante o processo de criação, portanto, é a partir deste processo que um diálogo deve ser estabelecido. O fazer e as influências externas, sejam elas teóricas ou visuais devem criar entrelaçamentos por meio das linguagens escolhidas, das questões conceituais e formais estabelecidas pela criação. Porém, isto não significa que as aproximações e diálogos só possam ser feitos por similaridade, as diferenças encontradas nos estranhamentos e espantos, são férteis, semeiam o processo através da soma de elementos heterogêneos.

Durante o trajeto desta pesquisa, o tempo, o cotidiano, os acontecimentos históricos, inevitavelmente geraram tessituras com a prática artística, as conjunturas políticas e sociais tensionaram tanto a pesquisa bibliográfica quanto o processo de criação. Portanto, tive a necessidade não somente de realizar uma cartografia da história da arte que revelasse obras marcadas pelo posicionamento político, algumas relegadas ao esquecimento - justamente por uma tradição estética do pensamento liberal baseada na ideia kantiana do prazer desinteressado - como também exemplos mais recentes, oriundos de transformações sociais e culturais, a exemplo das vanguardas históricas e neovanguardas. No Brasil e na América Latina, estas neovanguardas também atuaram subversivamente em períodos autoritários,

portanto, diante das semelhanças com o momento, foi necessário revisitar o passado para gerar deslocamentos no presente.

Procurei priorizar as reflexões que exerceram uma dialética das imagens, ou presavam pela arte política, representada por autores como Hall Foster, Walter Benjamin, Ernst Fischer, Peter Bürger, Arlindo Machado ou pelos pós-modernos, Didi-Huberman, Jacques Rancière, Achille Mbembe, Franco Berardi, entre outros. Artistas vinculados ao conceito de arte e vida, que utilizaram a reprodutibilidade das imagens como veículo para alcançar um público maior, a exemplo de Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Cao Guimarães, Harun Farocki, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Ai Weiwei, também foram tangenciados, eles dialogaram com esta pesquisa, seja pelas atitudes demonstradas, seja pela linguagem ou pelas reflexões trazidas.

Tendo consciência de que na academia o conhecimento adquirido por meio da leitura do texto escrito foi sempre colocado hierarquicamente em primeiro plano, procurei valorizar não somente a pesquisa bibliográfica, mas a informação visual em sua origem. As exposições e obras de artistas seminais como dispositivos geradores de conhecimento foram significativas, portanto, selecionei artistas que abordaram a temática dos trabalhadores, como Harun Farocki, Jonathas de Andrade, Rosângela Rennó, mas também não deixei de analisar as exposições visitadas presencialmente que possuíam outros temas. Algo de valor inestimável, já que possibilitaram experiências aprofundadas, como foi o caso da exposição *Raiz* (2018) de Ai Weiwei, visitada em São Paulo e mesmo as experienciadas em outro período, como a projeção do longa *O Andarilho* (2012) de Cao Guimarães no MAM-BA, Joseph Beuys e *A revolução somos nós* (2011), também no MAM-BA ou mesmo Eder Santos em *Mentiras e humilhações* (2010) no Palácio da Aclamação BA..

Durante o processo de criação, dei prosseguimento a uma bifurcação ocorrida em minha trajetória, presente na série *Sweet Blue Dream* (2012), encontrada na fotografia e na filmagem do operário no espaço fabril. Antes da chegada da pandemia do Covid 19, em meados de 2019, me encontrava no espaço público fotografando e filmando o processo de construção do BRT (via expressa para ônibus), com seus operários em contraponto ao espaço do vale composto por uma expressiva variedade de árvores, onde uma memória afetiva e política sobre o lugar estava sendo exercida. No vídeo *Fausto é Azul e Cinza 360º* (2019) passei a utilizar o *cluster*, a simultaneidade de imagens possibilitadas pela edição digital, algo mantido em vídeos criados

posteriormente. Nesta série, interferências na imagem fotográfica também foram realizadas, onde informações da imagem foram deletadas com o intuito de reforçar o conceito do trabalho, assim como ocorreu em *Duplo Enquadramento* (2019). Mas eis que chega a pandemia do Covid 19, este trágico acontecimento que praticamente parou o mundo em pleno século XXI, colocando todos nós pesquisadores numa prolongada clausura, necessária à prevenção da contaminação pelo vírus. A partir de então, tive que mudar os procedimentos utilizados durante o processo criativo e passei a fotografar no espaço privado, da janela do apartamento em que morava.

Assim, se piscinas e trabalhadores foram registrados em *Sweet Blue Dream* (2012), dez anos depois, não poderia imaginar que este espaço antes restrito a fábrica, num futuro próximo seria exponencialmente expandido, totalizado, se espalhando por todos ambientes da urbe, seja no espaço público ou no privado. Se antes Oiticica dizia que o museu era o mundo, hoje podemos dizer, parodiando a frase, “a fábrica é o mundo”, justamente quando constatamos que as novas tecnologias oriundas do vale do silício, os aplicativos de entrega, as redes sociais e outras ferramentas baseadas no algoritmo estão sendo utilizadas em larga escala. Agora, a “fábrica”, como um onipresente *Big Brother* se enraizou por todas as camadas sociais, gerando uma produção em tempo integral, onde os produtos além das entregas de comida, são informações fornecidas pelos usuários, processo intensificado com a chegada da pandemia, com parte da população entrando em quarentena e com o avanço do neoliberalismo, precarizando o trabalhador em diferentes áreas.

Deste modo, após a visita a exposição *Raiz* (2019) de Ai Weiwei, onde uma imagem documental e a lógica do índice estavam sendo utilizadas como tomada de posição, com apropriações e registros dos campos de refugiados, me senti “autorizado” a fazer o que sempre quis, retomei posicionamentos presentes em minha trajetória e passei a registrar os sintomas destes novos tempos. Comecei a fotografar principalmente os entregadores que trabalhavam com aplicativo, mas também registrei sintomaticamente, os excluídos, os desempregados, os catadores, aqueles que em desespero passaram a habitar as ruas em busca de sustento, num cenário de calamidade social, causado pelo menosprezo, por uma cínica descrença sobre a pandemia do Covid 19, exercitada e difundida por governos de extrema direita. Assim, fotografei e fiz vídeos que espelharam este contexto.

Já no vídeo *Própolis* (2020), registrei uma ação vivenciada no cotidiano, encenada no âmbito privado para tratar da tragédia vivida no Brasil com a pandemia, onde a linguagem escrita, a imagem em movimento e o som, criaram um fluxo de significados. Em *Apli Cativo Necroliberalismo* (2020) mantendo a coerência da linguagem iniciada em *Fausto é Azul e Cinza 360º* (2019), sobreposições e distorções sonoras possibilitadas pela pós-produção somadas a um enquadramento sensível da realidade forneceram aspectos sociopolíticos e subjetivos. Estas e outras obras surgidas ao longo do processo, responderam aos objetivos iniciais levantados pelo projeto de pesquisa.

Captar a realidade externa por meio da câmera digital, criando outras camadas, sobrepostas aos acontecimentos registrados no ambiente privado e no público, foi uma constante. Além disso, apesar de ter direcionado a prática artística, entendendo a imagem como representação, como imagem dialética, o acúmulo de imagens fotográficas e videográficas oriundas de uma prática diária vivenciada na quarentena, me levou a expandir as formas de veiculação e disposição espacial destas imagens. Dando liberdade para que a imaginação pudesse criar sem os limites impostos pelo contexto da pandemia ou por questões financeiras, planejei obras que pudessem ser executadas futuramente. Essas propostas com linguagens expandidas foram pensadas para serem apresentadas em diferentes espaços, ações que pudessem ultrapassar tanto as “paredes” digitais quanto as paredes do cubo branco onde instalações simbólicas com monitores, materiais diversos e ações na urbe foram pensadas. Imaginar e planejar nos fazem ir além das possibilidades materiais e sociais imediatas, assim obras como: *Agnus Dei, Agnus Diaboli* (2022) e *Breque do App 2 de julho* (2022), foram criadas com este intuito.

Ao revisitar a história, a teoria e filosofia da arte, foi possível constatar as tentativas dos poderes constituídos de restringirem o artista ao seu meio, como se o mesmo fosse um ser sem a capacidade de interpretar a sociedade, enclausurado, como se estivesse num monastério, como se apenas o fazer manual fosse adequado, sem que precisasse pensar sobre as questões sociais. Mesmo em tempos recentes, queriam novamente nos subjugar, forças conservadoras tentaram nos deslegitimar, ao tentar intimidar e censurar o artista, nos colocando no “lugar de costume”, mas as condições históricas, inevitavelmente solaparão as ingerências do capital e o que foi reprimido novamente retornará, como bem afirmou Hall

Foster (2014). Por isso, não me privei de costurar o processo com conhecimentos externos ao meio, como é próprio da pesquisa em arte ser de natureza interdisciplinar. Ao artista, caberá sempre a não omissão, porque não apenas sente, ele enquadra, recorta, combina, interfere, interpreta, delira, e, portanto, pensa, seja pela grafia de um vôo digital ou sonhando lucidamente com a emancipação da humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABÍLIO, Ludmila. Uberização: gerenciamento e controle do trabalhador just-in-time. In: ANTUNES, Ricardo (org). **Uberização, trabalho digital e indústria 4.0** / Arnaldo Mizzei Nogueira [et. al]; organização Ricardo Antunes; [tradução Murilo van der Lian, Marco Gonzales] – 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 111-124

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção** / Giorgio Agamben; tradução de Iraci D. Poleri. – 2. ed. – São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira - 1930-1970. 3.ª ed. São Paulo: Nobel, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**: conforme as disposições do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 2006.

ANTUNES, Ricardo (org). **Uberização, trabalho digital e indústria 4.0** / Arnaldo Mizzei Nogueira [et. al]; organização Ricardo Antunes; [tradução Murilo van der Lian, Marco Gonzales] – 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020.

BAIRON, Sérgio. **Texturas sonoras**: áudio na hipermídia. São Paulo: Hacker, 2005.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**: tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte**: edição e tradução João Barreto. - 1 edição, 1 reimp: - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BERARDI, Franco. **Asfixia**: capitalismo financeiro e insurreição da linguagem; traduzido por Humberto do Amaral – São Paulo: Ubu Editora, 2020a.

BERARDI, Franco. **Extremo**: crônicas da psicodifusão; traduzido por Regina Silva – São Paulo: Ubu Editora, 2020b.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade; [tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti]. – São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização; tradução Dorothée de Bruchard. – São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRAGA, Paula. **Futuro opaco**: A obra para um jovem de brilhante futuro (1973-1974), do artista carioca Carlos Zílio, ironiza a marcha do progresso. In: **Zum**; Revista semestral de fotografia, São Paulo: IMS, 17, out. 2019.

BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (org). **Imagem Contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...** Vol 1 / Organização de Beatriz Furtado – São Paulo: Hedra, 2009.

BRETON, André. **Por uma arte revolucionária independente** / Breton – Trotski; Patrícia Galvão... [et al]; tradução de Carmem Sylvia Guedes, Rosa Maria Boaventura. - São Paulo: Paz e Terra; CEMAP, 1985.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CALIRMAN, Claudia. **Brazilian Art under Dictatorship**: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles. Durham and London: Duke University Press, 2012. *E-book*

CAVALCANTI, Jardel Dias. **Arte e ditadura militar. Criação em tempos sombrios: o corpo sob tortura, a questão da representação da violência militar nas artes plásticas (Brasil décadas de 1960-1970)**. Galileu Edições, 2016.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DANTAS, Marcelo (org). **Raiz Weiwei**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

DANTO, Artur C. **A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DAVIS, Mike. Planeta de Favelas: a involução urbana e o proletariado informal. In: SADER, Emir. **Contragolpes** / Organizado por Emir Sader ; tradução Beatriz Medina – São Paulo : Boitempo, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**; tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do Tempo Sofrido**; tradução Márcia Arbex e Vera Casanova. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FAROCKI, Harun. Trabalhadores saindo da Fábrica. In: LABAKI, Amir. **A verdade de cada um**: Amir Labaki (org). São Paulo: Cosac Naify, 2015. *E-book*

FERNANDES, Florestan. **Apontamentos sobre a "Teoria do Autoritarismo"**. - 1 ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2019.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. - tradução de Leandro Konder. - 5 ed. - Rio de Janeiro: Zahar Editôres, 1976.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. *E-book*

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. Tradução: Maria Alzira Brum. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012. *E-book*

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX; tradução Célia Euvaldo. – São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FURTADO, Beatriz (org). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I / Organização de Beatriz Furtado. – São Paulo: Hedra, 2009. 272 p.

GONÇALVES, R. **Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria**. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA, p. 101-114.

KOSSOY, Boris. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In: **Revista Brasileira de História**, Vol. 25, nº 49, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2010.

LABAKI, Amir. **A verdade de cada um**: Amir Labaki (org). São Paulo: Cosac Naify, 2015. *E-book*

LINS, Consuelo. **Cao Guimarães**: arte documentário ficção / Consuelo Lins. – 1. Ed. – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

LOSURDO, Domenico. **Liberalismo. Entre civilização e barbárie** / Domenico Losurdo; traduzido por Bernardo Jofflily, Egle Bartoli, Soraya Barbosa da Silva – 2. Ed. – São Paulo, SP: Anita Garibaldi; Fundação Mauricio Grabois, 2020.

LOWY, Michael. **A estrela do amanhã**: surrealismo e marxismo. Boitempo, 2018.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Editora Papyrus, 2014. *E-book*

MARTINS, L. R.. **A Execução de Maximiliano de Manet (1868-9), como refuncionalização do regicídio**. in. *Revista Mais Valia*, n. 1, São Paulo, Mais Valia/ Fernando Dillemburg, novembro, 07. *Mais Valia* (São Paulo), v., p. 88-95, 2007.

MARX, Karl. **O 18 brumário de Luís Bonaparte** / Karl Marx; [tradução e notas Nélio Schneider; prólogo Hebert Marcuse]. - São Paulo: Boitempo, 2011.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. *Revista Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, n. 32, p. 123 - 151 dez., 2016.

MBEMBE, Achille. **O direito universal a respiração**; Tradução Ana Luiza Braga. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/020>> Acesso em: 14 mai. 2020.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

MIGNOLO, Walter. **El lado más oscuro del Renacimiento**. Traducción: Martha Cecília Garcia V. In *Universitas Humanística* n. 67 enero-junio/ 2009, Bogotá, p.165-203.

NETO, Torquato. In: **50 poemas de revolta**. 1. ed. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017. p. 44.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens** / Jacques Rancière; tradução Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **Partilha do Sensível**. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANGEL, Sonia. **Trajeto Criativo**.-- Lauro de Freitas, BA: Solisluna Editora, 2015.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140

SAFATLE, Vladimir. **Bem vindo ao estado suicidário**. Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/004>> Acesso em: 14 mai. 2020.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica**; Qual é o parangolé e outros escritos. - Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SANT'ANNA, Marcia. **Escravidão no Brasil**: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros. 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria Crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção; Tradução de Paulo Roberto Pires – São Paulo: Boitempo, 2005.

VIVEIROS, Paulo. Espaços densos: configurações da imagem digital no cinema. In: FURTADO, Beatriz (org). **Imagem contemporânea**: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... Vol. I / Organização de Beatriz Furtado. – São Paulo: Hedra, 2009. 272 p. p. 73-90.

WEIWEI, Ai. Entrevista com Ai Weiwei. In: DANTAS, Marcelo (org). **Raiz Weiwei**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WOODCOCK, Jamie. O panóptico algorítmico da Deliveroo: mensuração, precariedade e a ilusão do controle. In: ANTUNES, Ricardo (org). **Uberização, trabalho digital e indústria 4.0** / Arnaldo Mizzei Nogueira [et. al]; organização Ricardo Antunes; [tradução Murilo van der Lian, Marco Gonzales] – 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 23-45.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ALAMBERT, Francisco. **Mário Pedrosa 120 anos: arte e política e crise do projeto moderno.** Uspfflich. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cX13RH9aYLg>. Acesso em 01 abr. 2022.

ANDRADE, Jonathas. **Suar a Camisa**, 2014. Disponível em: <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade/suar-a-camisa>. Acesso em 17 out. 2021.

BRUSCKY, Paulo. **Arte Cemiterial**. Canal Paulo Bruscky. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AqvEYbOAKPw>. Acesso em 06 mai. 2020.

Crítica à igreja católica e à ditadura argentina são destaque na mostra ‘León Ferrari: Nós não sabíamos’ / Carta Campinas, in Cultura SP / 03 nov. 2019. Disponível em: <https://cartacampinas.com.br/2019/11/mostra-leon-ferrari-nos-nao-sabiamos-enfatiza-o-aspecto-politico-da-obra-do-artista-argentino/>. Acesso em 15 fev. 2020.

FABRIS, Annateresa. **A fotomontagem como função política**. 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100002>. Acesso em 09 fev. 2019.

FAROCKI, Harun. **Exposição Harun Farocki: quem é responsável?** Realizada no Instituto Moreira Sales RJ. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/harun-farocki-quem-e-responsavel-ims-rio/>. Acesso em 12 out. 2019.

FAROCKI, Harun. **Exposição Harun Farocki: quem é responsável?** Realizada no Instituto Moreira Sales SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXcr2wmTnxs> Acesso em 6 jan. 2020

GUERSHMAN, Rubens. **Programa Arte é Investimento**. TV Corcovado 26 ago. 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zXdpm0x5fx4>. Acesso em 16 out. 2019.

HEARTFIELD, John. **Adolf o super homem, engole ouro e jorra lixo**. Disponível em: <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-anti-fascist-art/heartfield-posters-aiz>. Acesso em 14 jul. 2022.

HERKENHOFF, Paulo. **1º Ciclo de Palestras Ready Made in Brasil: Do readymade à atualidade**. Teatro SESI-SP, 07 nov 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QlrBpMKp3MI>. Acesso em 22 mar. 2020.

LEPPE, Carlos. **Accion de la estrella**. Disponível em: <http://carlosleppe.cl/1979-accion-de-la-estrella/>. Acesso em 11 set. 2020.

MANUEL, Antonio. Repressão outra vez / Eis o saldo, 1968. Disponível em: <https://antonio-manuel.net/2020/07/28/example-post-2/>. Acesso em 23 fev. 2023

Os livros proibidos de Marta Minujín. 28 set. 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/ar-teversa/?p=1102>. Acesso em 01 abr. 2020.

PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma. **Glauber Rocha e a importância do cinema brasileiro**. Retratos Brasileiros, Canal Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJpQpUD62ug>. Acesso em 14 dez. 2020.

RENNÓ, Rosângela. **Série Imemorial, 1994**. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/about/19> Acesso em: 17 out 2021

REY, Tais Bielsa. **Vostell Happening**. La Rêverie Films 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EdIEWVELdXg>. Acesso em 10 ago. 2021

SALES, Carla Monteiro. **Os mapas artísticos de Horacio Zabala na ditadura militar argentina**, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/terrabrasilis/2450>. Acesso em: 11 set. 2020.

TAVARES, Camilo. **O dia que durou 21 anos**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ltawl64zBEo>. Acesso em: 01 abr 2020

Texto do catálogo da exposição de Paulo Bruscky realizada na Galeria Nara Roesler / New York, 2017. Disponível em: <https://nararoesler.art/exhibitions/108/>. Acesso em: 19 jan. 2020.

TO The Police. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66226/to-the-police>. Acesso em: 10 de Abr. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

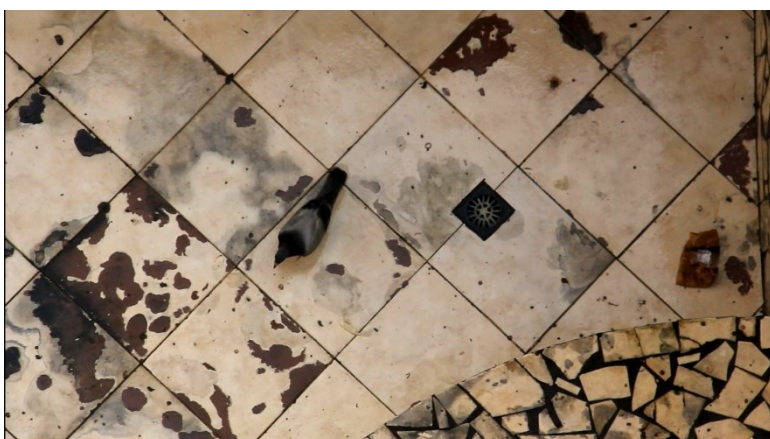
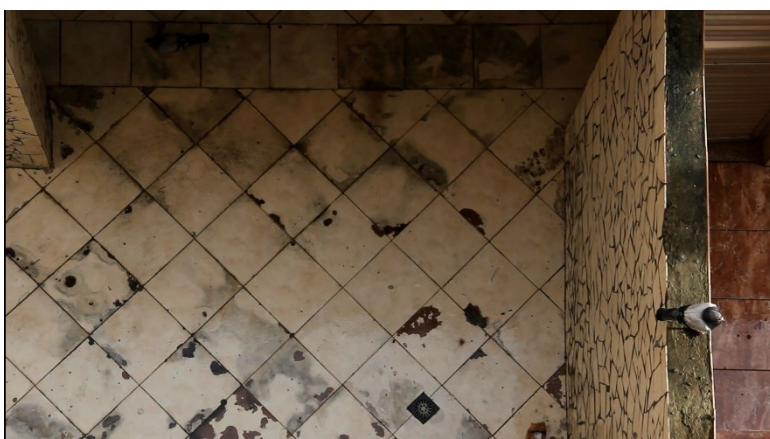
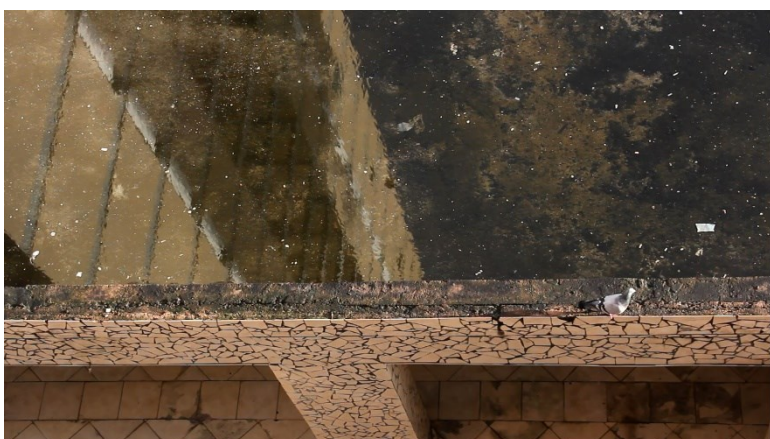
Trouxas ensanguentadas (1970), de Artur Barrio. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio/>. Acesso em 03 fev. 2020.

Um sádico em terras baianas: a história da crueldade na Casa da Torre. Carta Capital, 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/justica/um-sadico-em-terras-baianas-a-historia-da-crueldade-na-casa-da-torre/>. Acesso em 19 jan. 2020.

ANEXO

Pablo Lucena | 1975 | Vive em Salvador BA. Brasil

Doutorando em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (2018). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (2012), Graduado em Design pela UFBA (2001). Entre 2001 e 2004 frequentou as Oficinas do Museu de Arte Moderna da Bahia. Desde 2004 tem sido selecionado em Bienais e Salões de Arte pelo país. Em 2013 ganhou o Prêmio do Júri no Salão de Artes Visuais da Bahia pelo trabalho Ponto Turístico Número 1 (fotografia e vídeo). Lecionou entre outras disciplinas: Fotografia, História da Arte e Direção de Arte, na Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC/Salvador). Atualmente desenvolve pesquisas em artes visuais com imagens técnicas, instalações e intervenções.



Amanhecendo com pombos
Fotografia
Pablo Lucena, 2021

ALGORITMO DESRITMADO

ALGORITMO DESRITMADO

RITMO AUTOMATO

1984

CATIVO APLICADO

META INSALUBRE

FÊMUR FRATURADO

CIBER INCLUÍDO

SARS ASFIXIADO

SORRISO IFOOD GRAFADO

EMPREENDE DOR

ISMO

Pablo Lucena

15.06.2022



*Space invaders:
procurando aliens na nebulosa b171.22,
Vídeo, Pablo Lucena, 2023.*

O saco branco vazio

Observem este saco branco vazio

Contrasta em meio ao lodo da laje que lhe mantém preso

Como um boneco inflável típico do posto Shell
se movimenta ao sopro fraco dos velhos ventos

Como todos sabem
saco branco vazio não se sustenta em pé

O saco branco vazio não se importa com o feijão que sobe
e o salário que declina em meio a valorização do barril de petróleo
sugado como uma Coca-Cola pela bolsa de valores

Não se sensibiliza com os que catam carcaça para comer
nem fica indignado com os meritocratas
que lucram com os famintos
vendendo pele de galinha no supermercado

Como um bom saco vazio acredita na liberdade,
com tanto que seja para uma minoria de sacos brancos vazios semelhantes.
Deus, Pátria e Família!
O trabalho liberta!
E bebem leite simbolicamente ao som de *A Cavalgada das Valquírias*

O saco branco vazio utiliza a fé alheia e a falsa moral,
Um lugar ao sol com Rolex importado e colar de diamantes
Pequenas igrejas grandes negócios
Teologia da prosperidade
Terra em transe

Saco branco vazio dá até déjà-vu...
De varre varre vassourinha, caçador de marajás a lava jato,
São todos farinha do mesmo saco.
Só Exú Vazajato Salva!
Laroiê Hacker abre caminhos, mostrou que o juiz era ladrão.
E quem sabe capoeira não toma rasteira,
Não dá bobeira pra Goebels, Bannon e CIA
Pois na Bahia fascismo não se cria!

O saco branco vazio tem um sonho
Possuir conteúdo
Ser preenchido por moedas de ouro banhadas em sangue ianomâmi
despejadas por lobistas da Chevron e Exxon
Ou pelos Reis da Soja e do Gado
AGRO É POP
AGROTÓXICO É TUDO

O saco branco vazio é tão vazio
quanto o patriotismo calhorda que arrota.

O saco branco vazio tem um arroteo podre,

Arrota o chorume da morte.

Pablo Lucena

15.06.2022