UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITAFILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

MARCIO GUSTAVO DOS SANTOS

IMAGEM E IDENTIDADE: CRIAR PARA LEMBRAR

BAURU

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITAFILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

MARCIO GUSTAVO DOS SANTOS

IMAGEM E IDENTIDADE: CRIAR PARA LEMBRAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro.

BAURU
2022

S237i

Santos, Marcio Gustavo Gustavo dos
IMAGEM E IDENTIDADE : CRIAR PARA LEMBRAR / Marcio Gustavo Gustavo dos Santos. -- Bauru, 2022
36 f. : fotos

Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura - Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

1. Oralidade. 2. Identidade. 3. Cultura. 4. Imagem. 5. Memória. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

MARCIO GUSTAVO DOS SANTOS

IMAGEM E IDENTIDADE: CRIAR PARA LEMBRAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profa. Dra. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro (Orientadora)
FAAC/UNESP/Bauru

_____

Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa
FAAC/UNESP/Bauru

_____

Prof. Dr. José Marcos Romão da Silva
FAAC/UNEPS/Bauru

Bauru, julho de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe, Maria Lopes Macedo dos Santos. Dedico este trabalho à sua memória e a de todos os meus ancestrais.

Ao meu companheiro Fernando, por estar ao meu lado em todos os momentos nos últimos anos.

À minha orientadora Regilene, por ter me dado suporte e encorajado minha trajetória acadêmica desde o primeiro ano.

Aos meus amigos Diego, Viviane, Guilherme e Renato, que, mesmo involuntariamente, me ajudaram a entender quem sou e pertencer a este mundo sem me odiar.

Ao meu amigo Paulo, conterrâneo que encontrei por acaso no curso e a quem recorro quando quero me lembrar de onde vim.

Aos meus amigos Pâmela, Luiz Gustavo, Gustavo Henrique, Bianca, Natália, Francyellen e Emily, que passaram por essa experiência comigo e com quem pude contar sempre que precisei.

À minha terra, meu oeste paulista: Paraguaçu Paulista, João Ramalho, Quatá, Rancharia, Martinópolis e Assis. Lugares onde vivi toda a minha vida, aprendi a ser quem sou e, apesar de todos os pesares, forjaram os olhos com os quais hoje enxergo o mundo

RESUMO

O presente trabalho refletirá sobre a tradição oral e a instrumentalização da identidade na criação artística. Trata-se de pesquisa em arte com o objetivo de investigar por meio de levantamento bibliográfico as implicações estéticas na criação de imagens evocadas pela memória ao acessar essas histórias ancestrais. Além disso, será discutido o uso de tecnologia, mídias sociais e dispositivos que produzem e difundem imagens. Quais são as possibilidades de criação de imagens artísticas em um contexto pós-moderno onde as imagens circulam sem rumo e de forma alienante? Por que produzir imagens em um mundo tão saturado delas?

Palavras-chave: Oralidade, Identidade, Cultura, Imagem, Memória.

ABSTRACT

The present work will reflect on the oral tradition and the instrumentalization of identity in artistic creation. It is art research with the objective of investigating through a bibliographic survey the aesthetic implications in the creation of images evoked by memory when accessing these ancestral stories. In addition, the use of technology, social media and devices that produce and diffuse images will be discussed. What are the possibilities of creating artistic images in a postmodern context where images circulate aimlessly and in an alienating way? Why produce images in a world so saturated with them?

Keywords: Orality, Identity, Culture, Image, Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 6

1. IMAGINÇÃO: UMA QUESTÃO IDENTITÁRIA 10

1.1 As identidades 11

1.2 As possíveis imagens 15

2.0 AS IMAGENS DA MEMÓRIA 22

2.1 A cobra criada 23

2.2 Fiapo de lã 26

3.0 AS IMAGENS CONSTRUÍDAS 30

3.1 Os legados da imagem 31

CONSIDERAÇÕES FINAIS 33

REFERÊNCIAS 34

INTRODUÇÃO

Vivemos num mundo repleto de imagens veiculadas em distintas mídias, desde panfletos, fotografias, embalagens, outdoors, televisores, computadores, celulares, etc. Cada vez mais surgem equipamentos aptos a reproduzir essas imagens, que são criadas, recicladas, remixadas e, principalmente, reproduzidas tecnicamente. A todo momento estamos contemplando tais imagens e, voluntária ou involuntariamente, mais do que simples contemplação passiva, estamos nos comunicando com elas. Muitos teóricos das imagens, desde o surgimento das imagens técnicas e seu respectivo uso nos meios de comunicação, defenderam uma posição submissa do receptor em relação às imagens que chegam a ele. Para Walter Benjamin (2021, p. 63) as técnicas de reprodutibilidade das imagens retiraram desta o valor de culto que historicamente lhe era atribuído e inaugura o que o autor chama de valor de exposição.

As primeiras imagens criadas por seres humanos possuíam caráter estritamente ritual. Encontravam-se reservadas em locais onde poucos tinham acesso e evocavam poderes mágicos, as mídias escolhidas para comportar tais imagens sequer podiam ser deslocadas (a pedra de uma caverna, estatuas esculpidas em blocos minerais maciços). Ao longo da história da arte, especialmente com o advento da imprensa, as imagens gradativamente vão sendo tecnicamente reproduzidas em mídias de fácil circulação. Segundo Benjamin (p.94), a indústria e o estado retiram dessa imagem o seu potencial emancipador e lhe atribuem um poder alienante, transformando-as em ferramentas de dispersão.

Para Flusser (2009, p.13) a imagem técnica é uma abstração de terceiro grau. As imagens tradicionais, criadas pelas mãos do artista, codificavam o mundo em duas dimensões. A humanidade usou essa codificação para traduzir a imaginação, o pensamento abstrato da realidade. Ao longo da história, essa codificação foi sendo substituída pelo texto que preservava apenas a dimensão conceitual. As imagens técnicas surgiram para retomar a hegemonia das imagens, porém em forma de uma abstração que capta a realidade, a conceitua textualmente e a traduz novamente em imagem. Os aparatos técnicos fazem isso de acordo com uma programação. Os aparatos são caixas pretas onde são ocultados de nossa visão uma porção de mecanismos e processos. O que está ao nosso alcance é o input, ao qual a máquina responde dando um output, no caso dos aparelhos que produzem imagens, essa resposta é a imagem.

As imagens técnicas são intrinsecamente alienantes, então? Não necessariamente. Para Wolton (2011, p.18) “os receptores negociam, filtram, hierarquizam, recusam ou aceitam as incontáveis mensagens recebidas, como todos nós diariamente. O receptor, que nunca foi passivo, está cada vez mais ativo para resistir ao fluxo de informações”. Pensemos aqui na imagem enquanto informação. Veiculadas massivamente através dos meios de comunicação, as imagens não escolhem um destino em seu percurso, apenas se propagam encontrando receptores ao acaso, que tampouco escolhem encontrá-las na grande maioria das vezes. Tais receptores se encontram, quase sempre, impossibilitados de interagir com o emissor, mas podem interagir diretamente com a informação recebida, e cada vez mais existem meios que possibilitam isso. Segundo Flusser (2009), nossa relação com o mundo é mediada por aparelhos. Tais aparelhos devem ser distinguidos de ferramentas, estas servem à humanidade, são usadas por nós para dar conta daquilo que não podemos fazer. Aparelhos

> [...] embora produtos industriais, já apontam para além do industrial: são objetos pós-industriais. Daí perguntas industriais (por exemplo, as marxistas) não mais serem competentes para aparelhos. A nossa dificuldade em defini-los se explica: aparelhos são objetos do mundo pós-industrial, para o qual ainda não dispomos de categorias adequadas. A categoria fundamental do terreno industrial (e também do pré-industrial) é o trabalho. Instrumentos trabalham. Arrancam objetos da natureza e os informam. Aparelhos não trabalham. Sua intenção não é a de ‘modificar o mundo’. Visam modificar a vida dos homens (FLUSSER, 2009, p.22).

Estes aparelhos não só estão presentes na nossa vida, estão interferindo e participando dela. Talvez não de forma equivalente, estamos também participando do funcionamento deste aparelho. No universo das imagens técnicas, mais precisamente no universo das imagens digitais, não somos só consumidores. Agimos como produtores, como críticos, como fruidores. Escolhemos consumi-las ou ignorá-las, contemplá-las ou nos apropriarmos, replicá-las, remixá-las. Lessing (2008, p.68) compara esse processo de fruição e participação nas mídias com o surgimento das línguas vernaculares. Enquanto a cultura erudita se dissemina através da leitura, a “cultura das massas” se dissemina através das mídias de comunicação, que vão criando sua própria gramática. O autor se apropria das nomenclaturas dadas às mídias de gravação de dados digitais para fazer uma analogia à forma que se dá a essa participação do público nas mídias: mesmo que muitas funcionem como RO (Read Only), outras funcionam como RW (Read/Write), o que permite que as pessoas também sejam criadoras e participem da construção dessa cultura

emergente. Jenkins (2009) argumenta que nesses ambientes acontece uma convergência. Segundo ele, esta convergência se deve ao

> [...] fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009, P.29).

Neste ambiente corporações cooperam umas com as outras nos mesmos ambientes em que pessoas se comunicam. Nascem narrativas transmidiáticas, onipresentes no universo das mídias de forma que cercam o público. Este público muitas vezes participa, ou pelo menos é levado a acreditar que pode participar da construção deste universo. Esse jogo de negociações, de acordo com Laraia (2001, p.80) se deve ao fato de que indivíduos inseridos dentro de uma cultura não se comportam de maneira heterogênea. Cada pessoa terá uma parcela de participação pois a cultura é um mecanismo complexo, embora todos tenham um mínimo de noção geral de como ela funciona. No entanto é preciso estar iniciado nessa cultura para que se possa compreender seu funcionamento e, enfim, participar dela. Uma pessoa não iniciada no universo das plataformas digitais dificilmente conseguirá compreender a complexidade das informações que chegam até ela, não conseguira compreender as camadas de conceitos que há por trás de uma imagem que circula numa rede social. Muitas vezes essas imagens são carregadas de contextos, já passou por diversas significações e ressignificações que, para um leigo, à primeira vista, estão ocultadas.

Por não estarem restritos a uma fronteira geográfica, os integrantes dessa cultura estão dispersos em vários outros contextos culturais. Interagem entre si pessoas de diversos países, classes sociais, gêneros, etnias, entre outras categorias. Há uma crise de identidade em processo. No processo de globalização as pessoas vivem a experiência de terem suas identidades fragmentadas. A circulação de informações, os processos migratórios, as diásporas, a divisão do mundo entre metrópoles e periferias, a hegemonia cultural e suas respectivas resistências, movimentos sociais de minorias, entre outros motivos, descentralizaram a noção de uma identidade sólida. “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2006, p.9). Este processo é uma das mais importantes características da pós-modernidade, poucas são as culturas que não foram apreendidas por esse processo de integração com outras

identidades. Se “a cultura como uma lente através da qual o homem vê o mundo” (LARAIA, 2001, p.67), a humanidade agora enxerga o mundo através de várias lentes diferentes, e a combinação dessas lentes gera em cada indivíduo uma forma distinta de ver o mundo.

1. **IMAGINÇÃO: UMA QUESTÃO IDENTITÁRIA**

Falar em imagem, especialmente as imagens criadas pela humanidade, requer que pensemos em imaginação. Para Flusser (2009, p.7), as imagens nascem da capacidade humana de abstrair o mundo em duas dimensões, e essa capacidade é possível graças à imaginação. Ao mesmo tempo que a imaginação nos dota da capacidade de abstração, nos possibilita fazer o caminho inverso, decodificando os objetos abstraídos, portanto "imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens". Imaginar é um processo psíquico, Bosi (1979, p.6) argumenta que nossas ações são guiadas pelas respostas que nosso sistema nervoso dá a estímulos do ambiente. À algumas dessas ações, nosso sistema nervoso dá um feedback imediato em forma de resposta motora, em outros momentos essa resposta vem em forma de reflexão, criação de imagens mentais. Existe uma ampla reserva de memórias armazenadas em nossa mente, mas apenas algumas delas são acessadas de acordo com a demanda de cada momento no presente contínuo, de forma que essa reserva sempre aumenta conforme acumulamos experiência. Podemos assumir, então, que a imaginação é constante nas nossas vidas e, mais que isso, é vital.

Quando falamos de cultura, podemos pensar num processo parecido, sendo essa um processo de constantes descobertas que se acumulam e são passadas através da linguagem para gerações posteriores (LARAIA, p.26). É um processo dinâmico e nele acontecem mudanças permanentemente, seja por iniciativa dos indivíduos inclusos num contexto cultural, seja por assimilação com outras culturas. Num contexto de globalização, onde várias culturas se encontram, essas mudanças se intensificam e ocorre de maneiras desiguais, pois as formas como as manifestações culturais se combinam abrem possibilidades sem precedentes para construções de identidades. Para Hall (2006, p.68) a globalização foi um processo intrínseco à modernidade, pois o capital não é compatível com fronteiras nacionais. As identidades nacionais são construções culturais e, nesse processo de expansão da modernidade, essas construções se desintegram. Essa desintegração se dá tanto quando há assimilação de novas culturas quanto em processos de resistência. Essas negociações formam identidades híbridas.

As mídias de comunicação estão intimamente ligadas com processos de hibridizações culturais. Martín-Barbero (1997) descreve um processo de tentativa de apagamento das culturas regionais em prol da construção de identidades nacionais no início da modernidade, mas a unidade cultural dos Estados nunca se concretizou de fato,

pois os avanços tecnológicos, em especial a imprensa, trouxe consigo a possibilidade da construção de identidade individual. Para o autor, neste processo, houve a substituição da comunidade pela sociedade:

> [...] a comunidade se define pela unidade do pensamento e da emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva. A 'sociedade', pelo contrário, está caracterizada pela separação entre meios e fins, com predominância da razão manipulatória e a ausência de relações identificatórias do grupo, com a conseguinte prevalência do individualismo e a mera agregação passageira. (BARBERO, 1997, p.52)

Desta forma, cria-se uma massa de indivíduos solitários, onde cada um desenvolve autonomamente a sua identidade. Desta afirmação nasce uma problemática: para que se construa uma identidade, é necessário que o indivíduo se identifique com algo que está além de si, é preciso que existam gabaritos aos quais ele possa se adequar.

1.1 As identidades

Como já foi esclarecido anteriormente, o capitalismo é incompatível com fronteiras que o circunscrevam, por esse motivo a modernidade se expande continuamente para todos os lados onde a humanidade é capaz de chegar. Essa modernidade naturalmente evoluiu para uma era das comunicações, necessária para que essa expansão pudesse se manter coesa, uma vez que, num mundo globalizado, as distâncias entre periferias e metrópoles podem ser, por vezes continentais. Neste contexto até mesmo as noções de periferia e metrópole se embaçam, pois os referenciais de metrópole para uma periferia podem ser, em outros lugares, vistos como periféricos também. Se esboça pouco a pouco o que irá culminar na pós-modernidade, onde as identidades se diluem e se torna cada vez mais difícil determinar onde uma começa e a outra termina. Para Canclini (1990, p.19), a América Latina está na vanguarda neste processo pois, devido à colonização, nossas culturas se hibridizaram desde os primórdios da modernidade. Os países latinos foram colônias de exploração, houve um violento processo de escravização e dominação dos povos originários e de povos trazidos da África pelos europeus. Desde o início da colonização, portanto, é impossível falar de uma identidade única na América Latina.

Temos que a questão territorial é muito cara a este processo de hibridização. As diásporas, as invasões, as migrações foram os primeiros fatores que possibilitaram tais

quebras de identidade. Como já foi introduzido anteriormente, as identidades nacionais são construções que nunca se concretizaram por completo, pois encontram resistências. Para Hall (2006), com a cristalização das divisões políticas na modernidade, em especial no pós-guerra

> Esses novos aspirantes ao status de nação, tentam construir estados que sejam unificados tanto em termos étnicos quanto religiosos, e criar entidades políticas em torno de identidades culturais homogêneas. O problema é que elas contêm, dentro de suas 'fronteiras', minorias que se identificam com culturas diferentes (HALL, 2006, p.93).

Dentro dessas minorias se inscrevem recortes étnicos, econômicos, de gênero e sexualidade, ideológicos, entre muitos outros.

Durante a modernidade houve um esforço para distinguir o que era popular, das massas, e o que era erudito. Isso se deve a uma herança histórica. Na idade média, por exemplo, a cultura culta circulava na escrita, em latim, algo inacessível à grande maioria da população, iletrada e que, muitas vezes, se comunicavam através das línguas vernaculares, que depois tornaram-se parte do que constitui a identidade nacional (MARTÍN-BARBERO, 1997). Para a "massa" que foi excluída desse projeto de modernização pautado, quase sempre, por ideais iluministas, restou a resistência de identidades culturais rejeitadas por esses mesmos ideais. Num país como o Brasil, onde várias etnias colidiram e foram obrigadas a conviver, essas identidades se misturam, um processo que Martín-Barbero denomina de mestiçagem. A oralidade foi um elemento imprescindível para a dinâmica de propagação das heranças culturais e cruzamento com outras culturas. Errante (2000, p.142) descreve as narrativas (orais ou não) como "narrativas de identidades" e essas "narrativas revelam o alinhamento dos narradores com certos indivíduos, grupos, ideias e símbolos através dos quais eles externalizam seus maiores valores, qualidades positivas e de orgulho para si mesmos".

No contexto campesino brasileiro, a oralidade foi responsável por perpetuar as narrativas de identidade, uma vez que as políticas de alfabetização do campo demoraram a ser implementadas e, quando foram, tiveram caráter puramente funcionalista, sem objetivos críticos (AGUIAR e MEDEIROS, 2015). As histórias de diversas culturas se mesclaram, vindas de diversas partes do país e, além das fronteiras nacionais, vindas de outros continentes. Somando aos já conhecidos povos indígena e povos africanos, o país recebeu imigrantes europeus, vindos ao país para trabalharem no campo em regime de colonato, além da própria migração interna, principalmente os fluxos do norte do país

para o sul (SILVA, 2013). Esses povos iletrados propagaram sua cultura de forma oral e, na dinâmica do processo constante de hibridização, com as tecnologias de informação se popularizando rapidamente, essas histórias acompanharam as dinâmicas desses processos. Para Hampaté Bâ (2010, p.168) o meio usado para relatar um testemunho, não é o que importa, a validade está no testemunho em si. O autor demonstra, através de seus estudos, que a tradição oral, na sua cultura, não se deu por falta da escrita, a oralidade é parte importante da estruturação da cultura, uma vez que a palavra falada tem significados sagrados. O testemunho oral é levado a sério de tal forma que pode remontar com precisão eventos milenares. A identidade, dentro de sua cultura, se dá pela oralidade:

> Pode-se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.189)

A tradição oral, o saber científico, a filosofia e outros elementos culturais estão todos amarrados e são indissociáveis. Para Flusser (2009), a divisão dos saberes é um advento da modernidade, associada aos ideais iluministas e ao pensamento cartesiano. A imposição dos saberes europeus foi responsável pelo apagamento de muitas memórias, de modo que hoje em dia existe um trabalho para identificar o que resistiu nas culturas perseguidas e colonizadas. De acordo com Tokin (1992, apud ERRANTE, 2000, p. 147) “as histórias orais representam as experiências de grupos cujas vozes foram sub-representadas nas histórias "oficiais", elas alargavam o alcance dos relatos das experiências coletivas documentadas e reconhecidas para o registro histórico”.

As culturas são dinâmicas, estão em constante mutação. Como já foi explanado anteriormente, ocorre um constante processo de acúmulo de conhecimento dentro das culturas, fazendo com que essas se transformem constantemente (LARAIA, 2001). As transformações acontecem de duas formas: dentro do próprio grupo ou através de contato com outras culturas, agentes externos que podem transformá-la. Na pós-modernidade é possível observar que, nos processos de hibridização, as culturas estão constantemente interferindo umas nas outras, algumas vezes de forma violenta, pela imposição hegemônica, outras vezes de forma casual. As duas formas irão culminar em uma manifestação cultural que não será idêntica a nenhuma das que originalmente interagiram. Este trabalho irá se debruçar principalmente na tradição oral do interior paulista, em

especial em estórias (ou seriam histórias?) que nasceram num contexto rural permeado destas trocas culturais, destas identidades hibridas que, como vimos, caracterizam a cultura da América Latina contemporânea. É necessário compreender que esse ambiente é fruto de constantes trocas culturais, ao contrário da sua aparência estanque e tradicional. Os seus saberes, o seu folclore tem raiz na cultura indígena, africana e europeia, uma vez que todos esses povos coexistiram sobre este mesmo solo.

O Povoamento do interior do estado de São Paulo aconteceu com mais intensidade entre o século XIX e XX, quando constantes ondas migratórias da Europa para o Brasil foram promovidas afim de convocar mão de obra para trabalhar nas lavouras após a abolição da escravatura (SILVA, 2013) e, por trás dessa justificativa, como estudos recentes mostram, embranquecer a população através políticas eugênicas (FORMIGA et al., 2019). Apesar de tal processo ter enraizado profundamente um racismo estrutural no país, este projeto acabou somando mais identidades aos processos de hibridização de identidades. Os imaginários se misturaram, narrativas diversas se encontraram e, destes encontros, surgem novas narrativas. Ocorre que, vivendo sob um contexto parecido de exclusões, repressões, sofrimentos, afetividades, solidariedade, identificações e estranhamentos, os indivíduos vão se impregnando de impressões em comum sobre o ambiente que compartilham; criam-se memórias em comum que, em Errante, são chamadas de memórias vicárias: “acontecem quando as memórias de outros se tornam uma parte da realidade para aqueles que ouvem as memórias mas não tinham experienciado os eventos aos quais as memórias se referem ..." (TESK e CLIMO, 1995, p. 9, apud ERRANTE, 2000, p. 165).

Recentemente, podemos citar mais um movimento de construção identitária motivado por diáspora: a do campo para a cidade. Com a crescente industrialização do país, as terras antes habitadas por populações campesinas que produziam, muitas vezes, por subsistência em regime de colonato (ainda que informal), foram sendo incorporadas à sistemas de monocultura. As terras foram se tornando latifúndios pertencentes à grandes corporações, então a população campesina se vê obrigada a deixar o campo e se mudar para a cidade, se tornando mão de obra assalariada (AVANZI e OLIVEIRA, 2014). As relações com a terra mudam, agora entre as pessoas e ela existe uma burocracia inerente a esse trabalho assalariado. Se antes podia-se plantar nessa terra, viver sobre ela, agora produz-se para os outros e o lugar onde se vive são as cidades. Junto a essa urbanização em curso, as tecnologias da informação se tornam cada vez mais presentes no cotidiano.

Para Martín-Barbero (1997, p. 252) estas tecnologias chegam de forma ameaçadora, pois a não adesão pode significar a marginalização (ainda maior). De acordo com Levy “dizer que a técnica condiciona significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a sério sem a sua presença, mas muitas possibilidades são abertas e nem todas são aproveitadas” (LEVY, 1999, p. 25). Martín-Barbero (1997), complementando essa reflexão, propõe que, se a finalidade das novas técnicas não pode ser alterada, ao menos seus usos podem ser subvertidos:

> Num bairro pobre de Lima, um grupo de mulheres organizou um mercado. Nele havia um gravador com alto-falantes, que apenas o administrador utilizava. Com a colaboração de um grupo de apresentadores, as mulheres do mercado começaram a usar o gravador para saber o que os habitantes do bairro pensavam sobre o mercado, para tocar música nas festas e para outros fins. Até que a censura se apresentou, na figura de uma religiosa que ridicularizou o jeito de falar dessas mulheres e condenou a ousadia de pessoas que, "sem saber falar", atreviam-se a usar os alto-falantes. Provocou-se assim uma crise; durante algumas semanas, as mulheres não quiseram saber mais do caso. Algum tempo depois, porém, o grupo de mulheres procurou os apresentadores e afirmou: "Pessoal, a gente descobriu que a religiosa tem toda a razão; a gente não sabe falar. Nesta sociedade quem não sabe falar não tem a menor possibilidade de se defender nem pode nada. Mas a gente também passou a entender que com a ajuda desse aparelhinho aqui - o gravador - a gente pode aprender a falar". Desde esse dia as mulheres do mercado decidiram começar a narrar suas próprias vidas; deixando de usar o gravador apenas para escutar o que os outros diziam, elas passaram a usá-lo para aprender a falar por si próprias (MARTPIN-BARBERO, 1997, p.257).

Entram e conflito aqui a torrente de informação constante que produzem e a memória cultural. Com os indivíduos cada vez mais isolados e desgarrados de comunidades, uma ameaçadora identidade homogeneizante paira sobre a sociedade. Os aparelhos estão longe de serem neutros: são frutos de projetos ideológicos e podem ser condicionadores.

1.2 As possíveis imagens

Para Flusser (2009) as tecnologias da informação conduziram a humanidade para uma pós-modernidade pós-histórica, isso porque o advento da imagem técnica supera a conceituação que prevaleceu até a modernidade. Esta conceituação consiste em abstrair o mundo até restar somente a dimensão conceitual, que pode ser codificada através da escrita. As imagens sempre existiram, e a sua capacidade de abstração estava limitada a bidimensionalidade, mas as imagens técnicas deram um salto para além, passaram a

captar fragmentos do mundo, traduzi-los em conceitos e depois apresentá-los em duas dimensões. Entretanto essas operações ocorrem ocultadas da nossa percepção. O único controle que temos sobre as máquinas que fazem essa operação é o input, e a única resposta que temos é o seu output: a imagem. Como já vimos, as tecnologias não são neutras, os aparatos produtores de imagem também não, eles agem de acordo com programações, são produzidos de acordo com programas de outros aparatos num sistema onde todos os que fazem uso são funcionários, de forma que já não usamos mais as tecnologias que criamos, elas é que nos usam, um uso programado:

> [...] todas as virtualidades do programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando necessariamente. Se a guerra atômica estiver inscrita em determinados programas de determinados aparelhos, será realidade, necessariamente, embora aconteça por acaso. É neste sentido subumano cretino que os aparelhos são oniscientes e onipresentes em seus universos (FLUSSER, 2009, p.162).

Dada esta interpretação apocalíptica da contemporaneidade, como podemos pensar em subverter as programações destes aparelhos? Benjamin (2021) fez prognósticos esperançosos. Para ele, as imagens técnicas tinham o potencial emancipatório da classe trabalhadora. Embora não houvesse neutralidade em seu uso (foi apropriada pelo nazismo e pelo fascismo), poderiam inculcar nas "massas" a consciência de classe necessária para a tomada dos meios de produção (inclusive de produção das imagens). Sobre a interação da sociedade com as imagens técnicas o autor pensava que

> [...] sua auto alienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte. (BENAJAMIN, 2021, p.99)

Rancière (2009, p.15) acredita que a arte pode ser pensada enquanto instrumento político a partir da partilha do sensível, que é "um comum partilhado em partes exclusivas", pois o sensível é experimentado de forma individual, mas é o conjunto desses indivíduos experimentando a arte que forma o corpo político da sociedade inteira, desta forma é impossível dissociar a arte da política e a política da arte: são partes de um mesmo todo, mas isso não significa que são iguais. A interação entre arte é limitada por suas similaridades, que são as "posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível" (p.26). Estes elementos são dos mais caros à cultura como conceituamos até agora neste trabalho, isso reforça a importância que a arte tem no cenário político. Existe nela tanto um enorme potencial que pode ser emancipatório ou condicionante. O pós-moderno transita entre esses potenciais. Canclini (1990) nos põe

para refletir sobre o esgotamento da separação entre o que é culto e o que é popular. A arte, para ele, se ocupa cada vez mais de transitar nas fronteiras entre esses dois universos e misturá-los. Durante séculos o culto se manteve propositalmente inacessível ao popular e, por vezes, até mesmo desenvolvendo táticas de dominação. Agora os dois mundos cada vez mais se infiltram um no outro. Um exemplo que o autor trás é o do artista uruguaio Torres García (Montevidéu, 1874 — Montevidéu, 1949), que leva para os espaços consagrados de artes obras que remetem a grafismos da cultura popular e do folclore.

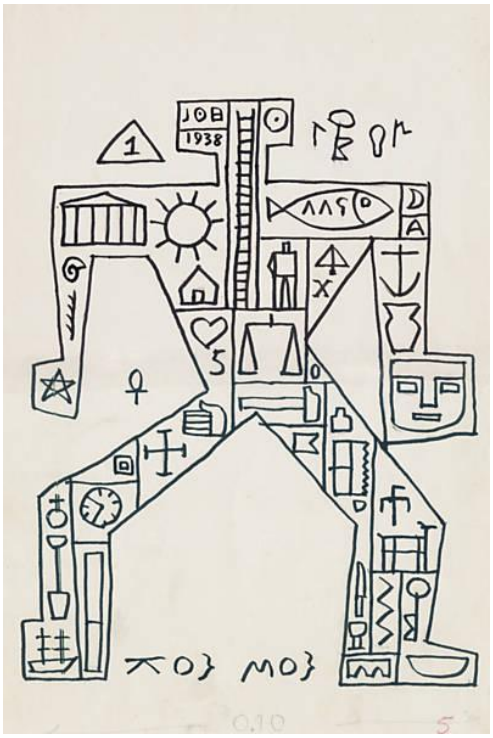

Figura 1: Hombre Constructivo, Torres García, 1938, tinta sobre papel. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/joaquin-torres-garcia/hombre-constructivo-1938 >

O artista subverte as instituições colocando dentro delas algo do qual elas vinham se desvencilhando. Até mesmo muitas vanguardas modernistas se opunham a essa aproximação com o popular quando buscam a arte pela arte. A busca por temas tidos como populares na arte não é nova, Picasso foi um exemplo deste tipo de representação, mas aqui não se trata de uma apropriação de outra cultura, é a reivindicação daquilo que já pertencia antes e que, mediante forças hegemônicas, precisa resistir para que não seja perdido. Essa negociação de identidades se reforça na medida em que a pós-modernidade avança e as descentraliza. Machado (2010, p.59) defende que isso ocorre porque as artes puras chegaram ao esgotamento por repetição. O núcleo duro dos saberes cartesianos já

não faz mais sentido, por isso transbordam para além de suas fronteiras para se misturarem com outros saberes, outras técnicas.

A artista brasileira Rosana Paulino (São Paulo, 1967) vai mais além, utilizando diversas técnicas em favor do conceito de suas obras, atravessando fronteiras que misturam arte, história, artesania, política, entre tantas outras. Suas obras são essencialmente híbridas e repletas de narrativas identitárias.

Figura 2: Parede da Memória, Rosana Paulino, 1994-2015. Aquarela, manta acrílica e fotocópia sobre papel colado em tecido e papel costurados. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616_350093.html>

Em Flusser (2009) encontramos a tese de que os fotógrafos (ou demais criadores de imagens técnicas) jogam com os aparelhos. Estes possuem finitas possibilidades e o fotógrafo intuitivamente brinca com os limites das possibilidades que já descobriu para avançar no território e descobrir novidades. Essas artes limítrofes também exploram os limites da linguagem visual, reconfigurando tudo o que já estava estabelecido e criando formas de comunicação. Canclini (1990) argumenta que, para que a arte alcance o público neste contexto de mídias cada vez mais massivas e de espetacularização, é necessário que os artistas saibam explorá-la, jogando com a exposição e o culto à personalidade. Outra saída é explorar as afetividades, ainda que esta solução às vezes agregue só algumas minorias que se identifiquem com o trabalho proposto, livrando a arte desta missão de se esquivar de puritanismos artísticos afim de agregar as massas em torno de si. Desta forma a arte desiste de entrar nos circuitos midiáticos em detrimento de uma relação de maior

aproximação com um público menor, mas que desenvolve vínculos mais profundos com elas.

A artista Leda Catunda (TV ARTE NA ESCOLA, 2001), em entrevista, afirma que já existem imagens demais no mundo e sua preocupação não é criar mais imagens, por isso reutiliza imagens que já estão em circulação. Tal proposição se torna interessante para as artes visuais por tocar numa das principais propriedades da imagem técnica: a ubiquidade. Esta propriedade da imagem permite usá-las como um alfabeto de símbolos, portanto a mesma figura, contextualizada e conceitualizada de diferentes formas, irá comunicar coisas completamente diferes. Rosana Paulino e Torres García fazem uso exatamente desta propriedade da imagem em suas obras, cada um a seu modo. Inserem imagens em novos contextos, reprogramam-nas. Se as imagens técnicas são conceitos, misturá-las, remixá-las gera novos significados.

Flusser (2009) acredita que as imagens possuem um caráter mágico, pois são

> [...] mediações entre o homem e o mundo. O homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõe-se entre mundo e homem. Seu proposito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens (FLUSSER, 2009, p.09).

Essa visão abstraída do mundo se agrava ainda mais com a imagem técnica, que pretende ser fiel à realidade, embora a natureza das imagens captadas pela objetiva seja outra, estranha à imagem captada pelo olho, em presente contínuo. Benjamin (2021, p.88) fala do inconsciente ótico. A imagem técnica explicita imagens que o olho não se dá conta que capta, trazendo à consciência aquilo que até então víamos sem perceber, ao mesmo tempo que pode trazer, também do inconsciente, imagens psicotizantes, que prendem os receptores ao mundo dos sonhos.

Santos (2011, p. 172) traz uma reflexão sobe uma citação de Merleau-Ponty: "Tudo o que vejo encontra-se por princípio ao meu alcance (pelo menos ao alcance do meu olhar), destacado sobre o mapa do 'eu posso'". O autor considera que as imagens técnicas destroem este princípio, já que o que é visível não está mais ligado às possibilidades humanas. Relegado à máquina, o papel da imaginação pouco a pouco vai destituindo da humanidade as possibilidades de olhar. É exatamente aqui onde operam os

artistas que trabalham nestes campos limítrofes das artes visuais, dissecando essas imagens técnicas para dar nas mãos da humanidade o domínio da imaginação, da criação de imagens novamente. Quando Cildo Meireles intervém nas imagens dos rótulos das garrafas de Coca Cola, inserindo instruções para a confecção de coquetéis molotov, insere nelas informações alheias às planejadas pela corporação que comercializa e circula este produto e, consequentemente, as imagens que ele carrega. O artista intervém na programação imagética de todo o aparelho, questionando, em um único golpe, as corporações, a política, o papel da arte, o papel da mídia e a comunicação (a censura da ditadura militar, mais precisamente).

Figura 3: INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS – PROJETO "COCA-COLA, Cildo Meireles, 1970, aplicação de decalque branco sobre garrafa de vidro retornável. Fonte: <https://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/insercoes-em-circuitos-ideologicos-cildo-meireles/>

Os circuitos ideológicos aos quais Cildo pretendeu subverter ainda existem, apesar do fim da ditadura. As tecnologias da informação estão impregnadas de ideologias e, como já vimos, não são neutras, mas sua implementação abre possibilidades de subversão. Quando uma tecnologia pretensiosamente revolucionária chega, muitos entusiastas fazem um discurso apologético ao seu respeito (MACHADO, 2010), mas é preciso lembrar que, atrelado elas, acontece também um profundo processo de exclusão das periferias do mundo que, quanto mais a tecnologia se torna especializada, mais difícil é para quem ficou para trás acompanhá-la. Apesar de excludente, as tecnologias informáticas são fato consolidado. A virtualização das informações e sua intrínseca ubiquidade faz com que pessoas interajam no mundo inteiro, trocando informações entre si criando um sistema de inteligência coletiva (LEVI, 1999, p.29). Este é o princípio básico da wide world web e, mais recentemente, das redes sociais, e muitos artistas contemporâneos fazem uso das possibilidades abertas pelo digital. Um desses artistas é Rodrigo Gontijo (2013), que faz performances de Livecinema, um movimento artístico

que lança mão de imagens digitais para produção de vídeo ao vivo. São imagens acessadas em bancos de dados, geradas digitalmente por algoritmos, remixadas ou captadas e editadas em tempo real por câmeras e softwares.

Figura 4: Frames do registro da apresentação da obra [:a.cinema], Rodrigo Gontijo, Sérgio Basbaum e Dino Vicente (2011). Disponível em https://rodrigogontijo.com/portfolio/a-cinema/. Acesso em 27 e Julho de 2019.

A performance [:a.cinema] do artista conta com imagens generativas formadas em tempo real por um software que interage com a música, também gerada por softwares em tempo real. Essas imagens se misturam com outras coletadas em bancos de dados de forma improvisada. Esse tipo de incursão artística, embora esteja dentro da programação dos aparelhos que as possibilitaram, abrem possibilidades para novos olhares dentro das artes. Jenkins (2009) nos leva a refletir sobre o grau de influencia que o receptor passa a ter nos produtos midiáticos. Segundo ele, as comunidades de conhecimento têm a capacidade de construir informações inconcebíveis para um único indivíduo, pois várias pessoas podem colaborar dentro de suas habilidades. Isso abre precedentes para criações cada vez mais complexas e com autorias cada vez menos centralizadas. As imagens circulam pelas redes virtuais se atualizando em diferentes lugares, sendo lidas de diversas formas e sendo utilizadas em narrativas diversas, para depois voltarem a circular e mais uma vez repetir este processo. Na grande maioria das vezes esse processo acontece de acordo com as ideologias destes ambientes, mas a existência dessas tecnologias por si só já abre precedentes para usos diversos, que vão além destas ideologias, pois estes usos estão inscritos em sua programação.

2.0 AS IMAGENS DA MEMÓRIA

Neste capítulo abordarei o processo criativo na construção de imagens a partir das narrativas orais as quais tive contato através de minha mãe, meu pai e meus avós, mas por se tratarem de histórias com raiz na tradição oral, estão presentes em ambientes fora da minha família. Selecionei para essa proposta artística duas narrativas que meu avô e minha avó contavam como causos que eles testemunharam, porém são histórias que são repetidas por diversas pessoas diferentes como experiências também pessoais. Devido à natureza fantástica das histórias, sempre se levantavam suspeitas quando eram contadas, mas essa repetição por diversas pessoas, geralmente idosas e do mesmo contexto – rural, do oeste paulista – me levou a suspeitar que se tratavam de histórias da tradição oral. Para se ter uma noção do que pode enquadrar uma história dentro da tradição oral, Cascudo (2004) levanta os seguintes critérios:

> É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. De sua antiguidade, atestam detalhes de ambiente, armas, frases, hábitos desaparecidos. Raro é o conto que menciona armas de fogo. Falam sempre de carruagem, espada, transportes a cavalo, reclusão feminina, autoridade paterna, absolutismo real. (CASCUDO, 2004, p.13)

Vale lembrar que esses critérios foram estabelecidos pelo autor para o levantamento de sua coletânea de contos, não necessariamente correspondem a métodos etnográficos. As narrativas que eu selecionei, de fato, não estão totalmente de acordo com o que o autor descreve, pois se tratam de narrativas pessoais. Se relacionam também com o conceito de memória vicária, hipótese que levantei quando percebi que muitas pessoas relatam experiências muito parecidas. Esta relação, porém, se dá de forma limitada, pois correspondem a eventos que possivelmente ocorreram apenas no imaginário e não foram necessariamente vivenciados por alguém.

Ao narrar essas histórias, tomei a liberdade de também me apropriar delas, tal como fizeram meus avós. Inseri elementos do meu gosto, contei do meu modo, reformulei a narrativa. Se essas histórias estão incutidas na minha identidade, posso tomar liberdade de apresentá-las da forma que eu achar melhor. Talvez meus avós tenham se dado conta disso, por isso tomavam-nas como narrativas pessoais.

Após selecioná-las e transcrevê-las, o próximo passo foi ilustrá-las. As ilustrações deveriam ter meu traço, meu gestual. Quis marcá-las, deixar meu registro. A motivação surgiu da plataforma onde decidi disponibilizar as ilustrações e a história, uma rede social. Hospedá-las nesse ambiente pode significar disponibilizá-las para apropriações, utilizações diversas que vão além do que o autor pode prever ou planejar. Este é o propósito, dar continuidade ao processo de perpetuar essas narrativas. Uma das soluções para este propósito é infiltrá-las nos circuitos de comunicação, integrá-las a uma nova realidade para que, desta forma, resistam ao tempo e à cultura hegemônica que tende a excluir tudo que não é de seu interesse.

Para as ilustrações optei por animações breves que se repetem em loop infinito. São composições híbridas que contêm desenhos gestuais, fotografias, campos de cor pura e filtros. Os quadros foram desenhados e montados frame a frame e, após juntados, foram convertidos para o formato gif. As fotografias foram coletadas em bancos de imagens e sites de notícias. A finalidade era inscrever intervenções minhas nessas imagens que circulam nas mídias e se acumulam no imaginário de quem as recebem, deixar um registro meu sobre essas imagens onipresentes.

2.1 A cobra criada

Figura 5 - Frame da ilustração do conto A cobra criada. Gif. Fonte: <https://depositodelembrancas.tumblr.com/post/688154643166019584/a-cobra-criada>

O conto que apresentarei a seguir foi relatado por minha avó, Noêmia Bastos Muzzi Macedo. Natural de Macaé, Rio de Janeiro, nascida em 1916, e desde criança trabalhou na roça. Era iletrada e seus pais biológicos, o pai espanhol e a mãe italiana,

vieram ao brasil para trabalhar. Com a morte prematura da mãe e o abandono do pai, foi introduzida ainda na infância a uma família que explorava seu trabalho. Sua chegada ao interior de São Paulo nunca foi relatada.

A cobra criada

Diz que há muitos anos, vivia numa casinha velha de sapê uma mocinha recém-casada com um rapaz que arrendava aquelas terras. Casal novo, quase não tinham nada, então seu marido trabalhava muito na plantação e na criação. Às vezes precisava até viajar para trabalhar de peão enquanto sua mulher o esperava, cuidando da casa, da plantação de dos bichos.

Passados poucos meses do casamento, engravidou de seu primeiro filho. A gravidez foi difícil, precisou enfrentar sozinha e conciliar com o trabalho pesado do campo. Ficou fraquinha e a criança nasceu fraca também. Dava de mamar para a criança deitada na cama e, anêmica que estava, pegava no sono. A criança também foi enfraquecendo cada vez mais, até que não aguentou e morreu desnutrida. A benzedeira disse que a mãe fraca dá leite fraco. Precisava se tratar, ficar forte para a criança ficar forte também.

O marido, então, passou a lhe dedicar mais atenção. A mulher sarou da anemia e ganhou peso e força. Com o marido mais presente em casa, não tardou a engravidar de novo. A criança também nasceu grande e forte. Assim como na primeira maternidade, por costume que pegara, dava de mamar para a criança deitada e acabava adormecendo. O marido quase sempre estava ocupado com a terra enquanto ela cuidava da casa e do neném.

Foram notando que a criança, ao invés de engordar e crescer, por mais que fosse bem tratada, também mirrava, tal qual a primeira. Procuravam benzedeira, médico e remédio, mas nada adiantava.

Certo dia, durante uma chuvarada, seu marido voltou mais cedo para casa. Fazia silêncio, era certo que a mulher adormeceu dando de mamar. Ao entrar no quarto, gritou apavorado. A mulher acordou no susto e percebeu que, na verdade, quem mamava em seu seio era uma cobra que, para que a criança não chorasse de fome, servia a ela a ponta de sua calda.

O bicho fugiu depressa e, desde então, a mãe se atentava a nunca mais amamentar deitada.

A história que, segundo o relato, se passou com uma vizinha, sempre me intrigou devido sua natureza fantástica. Relatando-a para outras pessoas, percebi que algumas mulheres também ouviram relatos parecidos de suas mães e avós. O que me intrigou foi o fato de sempre ser relatado por mulheres da zona rural. A história narrada por minha avó já se desvaneceu muito na minha memória, mas me lembro ainda de ser uma narrativa fatalista menos elaborada. Os personagens não tinham nome, os lugares não eram definidos, tampouco as datas, mas sempre havia a afirmação de que ocorreu com alguém próximo.

Acredito que nesta narrativa, mais do que na outra, ocorre o fenômeno da memória vicária, uma vez que, no contexto rural, as cobras eram uma ameaça real. Somado à simbologia religiosa e sua relação com a figura feminina na bíblia, resultava numa história fácil de ser assimilada como evento real. A figura feminina que negligencia o filho e, como consequência, é castigada com o luto; a cobra, dotada de astúcia e maldade; os papéis de gênero – o marido que trabalha e a mulher que cuida do lar; todo esse escopo de elementos fazem parte do imaginário campesino e, consequentemente de sua construção identitária. A prevalência desse tipo de narrativa vindas do contexto rural marca um fenômeno que Bosi (1979) descreve não como uma tentativa de reviver o passado, mas de refazer e, nessa reconstrução, a consciência do tempo presente é imprescindível, pois serão acrescentados novos conceitos a essa memória. É uma reafirmação da identidade, uma tentativa de atribuir novos significados e sentidos à própria história e à vida.

As escolhas estéticas para a ilustração partiram da atmosfera aterrorizante que envolve a história: uma foto em preto e branco de uma mulher repousada de forma tranquila sem perceber a cobra que se alimenta em seu seio e, no chão, a criança que chora de fome sem ser notada e atendida. As manchas da cobra deslizam para dar sensação de movimento, e se repetem em um loop infinito, para representar o eterno retorno, a eterna atualização dessa história que acontece virtualmente pela eternidade e que é atualizada a cada vez que volta a ser relatada.

O processo de construção da imagem passou, anteriormente, por seu planejamento. Inicialmente o objetivo era que a imagem fosse totalmente desenhada, sem inserção de fotografias. Ao entrar em contato com a bibliografia, me dei conta da possibilidade de inserir colagens e decidi trabalha-las, pois essa técnica pareceu dialogar poeticamente com a proposta do trabalho. Existem camadas de conceitos contidos em cada elemento, desenhados ou fotografados. Estes elementos acabam se comportando como ícones carregados de simbologias e que, quando combinados, conseguem contar a história de forma não verbal, a imagem funciona como uma narrativa sem precisar estar necessariamente atrelada ao texto. É uma ressignificação que está pronta para ser ressignificada novamente, por esse motivo acredito que sua poética tenha sido a mais adequada para dar conta de uma história oral que foi apropriada por tantas pessoas e da qual me apropriei.

2.2 Fiapo de lã

Figura 6 - Frames da ilustração do conto Fiapo de lã. Gif. Fonte: <https://depositodelembrancas.tumblr.com/post/687721012715044864/fiapo-de-l%C3%A3>

O conto a seguir é uma adaptação de uma história contada pelo meu avô João Lopes Macedo, mas, diferente do primeiro, este ocorre com muita frequência até hoje nas zonas rurais que frequentei. É ancorado em uma das mitologias mais conhecidas do folclore nacional: o lobisomem. Meu avô era possuidor de um vasto repertório de histórias da tradição oral que, mais tarde, após seu falecimento, encontrei em livros da escola. Assim como minha avó, era analfabeto, então toda sua sabedoria era proveniente da tradição oral. Assim como a minha avó, veio ao interior de São Paulo, mas não era natural daqui, sua origem é baiana. Veio com parte de sua família trabalhar no campo e se estabeleceu na região de onde fica hoje a cidade de Martinópolis.

Fiapo de lã

Diz que há muitos anos, quando se dormia quando o sol se punha e se acordava quando o galo cantava, quando se sabia mais da terra do que do céu, quando o povo plantava o que comia e não se morava longe do chão, havia no mundo um mistério que muita gente trata hoje como crendice, outros como magia, mas naquele tempo era só a natureza, apenas era sabido que existia.

Nesse tempo viveu um bicho que atacava a criação de todo mundo que vivia ao redor da Vila Escócia. Um bicho grande e peludo, com dentes pontudos e garras afiadas, que uivava para a lua e revirava os galinheiros, comia tudo o que via pela frente, até a titica das galinhas. Quando a noite chegava, se evitava sair de casa e a cartucheira ficava sempre ao alcance das mãos.

Seu Tunico, dono das terras arrendadas onde todo mundo que tinha criação vivia, se ria quando lhe falavam do animal. "É raposa, lobo guará, cachorro vira-lata faminto" dizia quando lhe vinham reclamar da fera esfaimada e insaciável que havia comido até a titica das galinhas. As crianças tinham tanto medo do velho quanto do brutal animal. Seu hálito fedia a galinheiro, seus dentes eram amarelos e sujos e seu corpo era peludo como o de um lobo.

Certa feita, uma das criadas da sede da fazenda dera a luz. A moça vivia na colônia com seu marido que tinha um pedaço de terra arrendado e, no inverno, quando o dia encurtava, tinha que esperar no acostamento da estrada escura até que o ônibus passasse e ela pudesse voltar para casa. Envolvia a criança em uma manta de lã amarela para protegê-la da friagem e do sereno e se sentava perto da porteira até que a condução chegasse.

Numa noite clara de lua cheia, o ônibus demorou mais para passar. Só se ouvia o som dos sapos e dos grilos e, na luz do luar, podia ver a silhueta de todas as coisas ao redor.

De repente, do meio do mato da beira da estrada ouviu-se um grunhido, foi então que a mulher percebeu a sombra de duas orelhas pontudas e a lua refletida em um par de olhos brilhantes. O bicho foi se aproximando e se mostrando: um enorme cachorro que andava em duas patas, com os dentes arreganhados e as garras dianteiras apontadas.

No susto, a mulher saiu correndo. O bicho, vendo a presa fugir, correu atrás. Ela conseguiu subir pelos arames da cerca e pular para o outro lado, mas foi puxada pela manta da criança. Desesperada, arrancou a manta e jogou para o outro lado. Enquanto o pano era devorado, ela correu de volta para a sede onde se escondeu. O patrão não estava, sua esposa disse que sempre saía para visitar as terras arrendadas durante a noite, quando os trabalhadores tinham tempo livre. Ali ela passou a noite.

No dia seguinte acordou e logo procurou o patrão para avisar que tinha de voltar para casa e contar ao marido o que se sucedeu. Ao ter com o homem, se explicou e ele, muito solicito, permitiu que a mulher folgasse naquele dia. Ela agradeceu e, quando ele lhe sorriu de volta, percebeu entre seus dentes amarelos e sujos um fiapo de lã também amarela.

Durante muitos anos o bicho continuou atacando galinha, cabra, bezerro e tudo que encontrava pela frente e, enquanto Seu Tunico viveu, seus arrendados tiveram prejuízo com a criação devorada.

A história, como é possível observar, faz parte da identidade cultural do ambiente onde meu avô viveu e ainda resiste ao tempo. Na zona rural de Paraguaçu Paulista ainda é frequente a incidência de relatos de encontros com lobisomens e outras criaturas do imaginário cultural que permeia esse lugar. Por se tratar de uma região que recebeu pessoas de diversas partes do país de do mundo, caracterizada, hoje em dia, por intercâmbios culturais, é natural que histórias associadas à mitologia do país todo ocorram. As histórias de lobisomem não são exclusivas desse contexto, mas quando é contada na forma de relato pessoal, acontecem variações. Algo que me chamava a atenção era a descrição do hálito do lobisomem. Segundo meu avô, essas criaturas tinham por hábito ingerir excrementos de galinha. Quando ele relatava esse tipo de detalhe sempre imprimia muita convicção ao que dizia, demonstrando um domínio desse conhecimento. E, de fato, em sua construção cultural esse conhecimento é verídico. Ao sair do contexto rural para o urbano e entrar em contato com a pluralidade é que seus saberes são colocados em descrédito, mas, mesmo com a construção identitária abalada, muitos indivíduos assumem para si esse papel de perpetuar os conhecimentos que não são aceitos pela hegemonia e meu avô foi um dos detentores dessas memórias que, em meio a tantas mutações, vão se misturando com outras ou sendo apagadas.

As imagens foram construídas a partir de desenhos digitais sobrepostos a fotografias coletas em sites de notícia. O fundo monocromático foi pensado para destacar a mudança da cor do olho que ocorre no movimento de piscar. A imagem foi animada com técnica de desenho e montagem frame a frame e depois convertida também para o formato gif. Assim com a anterior, o movimento de eterno loop do olho piscando foi pensado para simbolizar esse ciclo de repetição da narrativa.

Busquei um silêncio nesta imagem. Nela os elementos não passam uma mensagem tão direta quanto a anterior, está aberta a uma gama muito maior de interpretações. Se a imagem anterior possui autonomia por dar conta de uma narrativa inteira, essa tem sua independência atrelada à amplitude de possíveis significados. Ela não conta uma história, evoca outras imagens, provoca o olhar, instiga. A imagem anterior possui elementos que entregam partes importantes da história, por esse motivo foi disposta ao fim do texto. Esta não, ela causa curiosidade, por isso o posicionamento escolhido foi no início do texto.

3.0 AS IMAGENS CONSTRUÍDAS

Desde o início do trabalho minha certeza era de que eu trabalharia com as narrativas ancestrais que recebi da minha família, mas não sabia como resolver isso esteticamente em forma de imagem. Ao refletir sobre meu processo de construção identitária quando as bibliografias começaram a fazer sentido, quando comecei a entender a minha concepção de mundo, encontrei a solução na fotomontagem. Quando saí de minha cidade natal, me sentia oprimido, como se ali não fosse o meu lugar, mas ao chegar em outros lugares, também não me sentia pertencente, como se sempre faltasse ou sobrasse algo.

Canclini (1990) e Hall (2006) me elucidaram essa inquietação: minha identidade é hibrida. Sou fruto da educação que recebi da minha família, mas também sou resultado processos culturais que vivenciei na escola, com amigos, que assimilei pela TV, pelas músicas, pela internet e pelos livros. A parábola de Menochio descrita por Ginzburg em sua obra O queijo e os vermes (*apud* MARTÍN-BARBERO, 1997) descreve essa construção complexa de cultura que se inicia na modernidade. Menochio é um moleiro simples que, confrontado pelo tribunal da inquisição, dá respostas que, ao mesmo tempo que remontam o universo da oralidade iletrada, também se sintonizam com os ideais mais revolucionários de sua época. Ora, ele era fruto de seu tempo. A prensa, que possibilitava a impressão e circulação de obras literárias, a reforma, que apresenta uma visão de mundo diferente da que é imposta pela igreja católica, todas essas inovações são suas contemporâneas.

Identidades complexas se formam e requerem formas complexas para expressá-las. Sujeitos que carregam em si diferentes leituras de mundo, que são atravessadas por questões de gênero, sexualidade, etnia, regionalidades. Carregam também vastos repertórios imagéticos que se somam e moldam a forma de imaginar. Claro que ocorrem processos de resistência à essas imagens persuasivas – elas trazem consigo narrativas. Criar imagens nesse contexto pode ser uma tarefa redundante. O primeiro instinto é rechaçar aquilo que não faz sentido e reproduzir aquilo que foi assimilado. Entra em cena o jogo descrito por Flusser (2009): procurar dentro da programação dos aparelhos formas ainda não exploradas, e, a crescente expansão das técnicas que esse aparelho possibilita cada vez mais aumenta a possibilidade de combinações, de somas.

Surge aí, a ideia de explorar a forma hibrida do Gif, uma imagem que não quer ser fotografia, nem pretende ser vídeo. Ela está no meio, na fronteira. É claro que, por ser imagem em movimento, pode ser entendido como vídeo, mas seus usos correntes na internet o aproximam muito mais da função das fotografias ou das imagens estáticas. Sua definição é tão difícil de delimitar quanto as identidades pós-modernas, daí a sinergia desse tipo de imagem com o trabalho proposto: sua definição está associada a seu uso. Empresto aqui uma das definições de vídeo que se aproximam da função do Gif: "[...] só podemos pensar o vídeo seriamente como um 'estado', estado do olhar e do visível, maneira de ser das imagens" (DUBOIS, 2004, p. 23). O vídeo só assume sua forma pura quando é usado para finalidades íntimas ou artísticas, no mais, é uma forma hibrida e limítrofe.

As animações foram produzidas sobre fotografias: aquelas que mais mimetizam a realidade estão estáticas, aquelas que mais abstraem o real, até a sua máxima simplificação, estão em movimento. Esse jogo de representações ironiza as duas linguagens: a fotográfica e a videográfica.

3.1 Os legados da imagem

Quando comecei a refletir sobre as minhas questões particulares de identidade, surgiu em mim a necessidade de buscar respostas nos primeiros referenciais culturais que recebi: minha família, mas a essa altura as pessoas que poderiam me responder já haviam falecido. A quem recorrer? A mim mesmo, ao que restou dessas pessoas em mim. Compreendi então que existem processos de apagamento em curso, demandas cotidianas que fazem com que aquilo que não é mais útil seja descartado. Essa lógica é uma falácia: a identidade pode não ser útil para o projeto dos aparelhos estatais, corporativos, financeiros etc., mas é imprescindível para a dignidade humana. Não se trata de um conservadorismo em prol de um passado fantasioso e idealizado, se trata de conhecer as origens para saber como se portar no presente. Muitas tendências artísticas da contemporaneidade tendem a seguir por esse caminho de aliança entre as origens e os possíveis caminhos para o futuro. Sobre os artistas que desbravam esse caminho, Canclini diz:

> Não fogem de um presente inóspito; querem incorporar a densidade da história ao olhar moderno. Assim como os produtivistas que trabalharam após a

> revolução russa, como os bauhasianos que acompanharam a República de Weimar, em nosso continente o impulso construtivo esteve associado ao surgimento de transformações sociais. Antecipa-se no já mencionado geometrismo americanista de Torres Garcia, na Associação Arte Concreto-Invención e no Movimento Madi na Argentina dos anos 1940, na cinética argentina e venezuelana dos anos 1960 e 1970 (Le Pare, Sobrino, Soto, Cruz Diez). Também em Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, cuja arquitetura inteira, não só Brasília, liga o racionalismo funcionalista à sensualidade cultural de seu povo e à projeção futura da nação (CANCLINI, 1990, p.110).

Os referenciais artísticos que busquei e que citei no primeiro capítulo caminham nesta direção: artistas que olham para o futuro, para as possibilidades imagéticas sem ideais puramente progressistas; investidas artísticas ousadas, que rompem com várias tradições, mas ainda assim intimamente ligadas com a cultura à qual pertencem. Processos que visam a superação completa do passado geralmente estão cheios de ideologias excludentes. Benjamin cita o manifesto de Marinetti a favor da guerra colonial na Etiópia como um perfeito exemplo para ilustrar essa reflexão:

> Há 27 anos nós, os futuristas, nos opomos à caracterização da guerra como antiestética (...). De acordo com isso, determinamos: (...) a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada (BENJAMIN, 2021).

Pensar dessa forma, apologética aos aparelhos e em apoio cego aos avanços tecnológicos, sem questioná-los, é se colocar a serviço de projetos ideológicos hegemônicos e opressores.

Uma vez que estamos inseridos em contextos em que acontecem opressões, onde há projetos de extermínio, silenciamentos e aculturações (ao que parece o ocidente sempre esteve em contextos similares), um caminho que a arte comprometida com o futuro digno às pessoas que vivem na sociedade pode seguir é lembrar-se das origens, da diversidade que existe na sociedade antes de apontar um caminho para o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar no presente de forma apocalíptica não parece ser um caminho viável. A falta de esperança pode nos causar apatia. Entusiasmar-se de forma irresponsável tampouco parece ser saudável. Este trabalho me levou a refletir que não há outra saída senão mantermo-nos críticos às inovações tecnológicas, pois todas elas estão incrustradas de ideologias. Estar inserido nessa sociedade é, inevitavelmente, estar a serviço desses projetos, o que não nos impede de criticá-los.

Refletir sobre os novos meios possíveis de fazer arte e de inseri-la dentro dos circuitos ideológicos, tal como fez Cildo Meireles, pode ser o caminho mais profícuo para a resistência de um pensamento crítico ante ao discurso persuasivo do aparelhamento.

Como bem pontuou Rancière em uma passagem que citei anteriormente: “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos com elas: posição dos corpos funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÉRE, 2009, p. 26).

Não há espaço para a ilusão de pensar que a arte é capaz de, por si só, apresentar soluções para a intrincadíssima trama de problemas da pós-modernidade, mas o que ela pode oferecer é uma ferramenta poderosa: o pensamento crítico, a possibilidade de reconfiguração dos símbolos, dos conceitos, das formas de ler o mundo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Ana Lúcia; MEDEIROS, Emerson Augusto**. Educação do/no campo:** história, memória e formação. Educação: Teoria e Prática, Rio Claro, volume 25, número 48, Jan./Abr. 2015.

AVANZI, Kauê; OLIVEIRA, Danielle Willemann Sutil de. **Foices e engrenagens:** reflexões sobre a diáspora rural-urbano no Brasil. In: VII Congresso Brasileiro de Geógrafos, Vitória, 2015. Anais do VII CGB, Vitória: AGB, 2014. Disponível em <http://www.cbg2014.agb.org.br/resources/anais/1/1404696506_ARQUIVO_ArtigoCBG.pdf > Acesso em 10 de julho de 2022

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Miguel Hidalgo: Editorial Grijalbo, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004. 318 p.

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

ERRANTE, Antoinette. **Mas afinal, a memória é de quem?**: Histórias orais e modos de lembrar e contar. História da educação, [S.l.], volume 4, número 8, jul./dez 2000. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/382058> Acesso em 7 de junho de 2022.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FORMIGA, D. O., PAULA, A. B. R., MELO, C. A. S. **O Pensamento Eugênico e a Imigração no Brasil (1929-1930).** Intelligere, Revista de História Intelectual, nº7, p. 75-96. 2019. Disponível em <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>. Acesso em 14 de julho de 2022

GONTIJO, Rodrigo Corrêa. **Live Cinema:** práticas expandidas do cinema experimental. 2013. 178 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284494?mode=full>. Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEPATÉ BÂ, A. **A tradição viva**. *In*: KI-ZERBO, J. **História geral da África –** I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LESSING, Lawrence. **Remix**. Londres: Bloomsbury, 2008.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009.

SANTOS, Laynert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias**. O impacto da informação digital e genética. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2011.

SILVA, Henry M. M. **Café, imigração e urbanização no interior do país**. Fato & Versões Revista de História, Uberlância, volume 5, número 9, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/issue/view/104> Acesso em 14 de junho de 2022.

TV ARTE NA ESCOLA. **Recortes de Leda Catunda**. Rede SescSenac de Televisão, São Paulo, 2001. 1 vídeo (23 min.). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fLA-9J zTLY&ab_channel=InstitutoArtenaEscola> Acesso em 15 de julho de 2022).

WOLTON, Dominique. **Informar não é comunicar**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

S237i

Santos, Marcio Gustavo Gustavo dos
IMAGEM E IDENTIDADE : CRIAR PARA LEMBRAR / Marcio Gustavo Gustavo dos Santos. -- Bauru, 2022
36 f. : fotos

Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura - Artes Visuais) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru
Orientadora: Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro

1. Oralidade. 2. Identidade. 3. Cultura. 4. Imagem. 5. Memória. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITAFILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

MARCIO GUSTAVO DOS SANTOS

IMAGEM E IDENTIDADE: CRIAR PARA LEMBRAR

BAURU

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITAFILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

MARCIO GUSTAVO DOS SANTOS

IMAGEM E IDENTIDADE: CRIAR PARA LEMBRAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro.

BAURU
2022

MARCIO GUSTAVO DOS SANTOS

IMAGEM E IDENTIDADE: CRIAR PARA LEMBRAR

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais Bacharelado, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação, sob orientação da Profª Drª Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profa. Dra. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro (Orientadora)
FAAC/UNESP/Bauru

_____

Profa. Dra. Tarcila Lima da Costa
FAAC/UNESP/Bauru

_____

Prof. Dr. José Marcos Romão da Silva
FAAC/UNEPS/Bauru

Bauru, julho de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha mãe, Maria Lopes Macedo dos Santos. Dedico este trabalho à sua memória e a de todos os meus ancestrais.

Ao meu companheiro Fernando, por estar ao meu lado em todos os momentos nos últimos anos.

À minha orientadora Regilene, por ter me dado suporte e encorajado minha trajetória acadêmica desde o primeiro ano.

Aos meus amigos Diego, Viviane, Guilherme e Renato, que, mesmo involuntariamente, me ajudaram a entender quem sou e pertencer a este mundo sem me odiar.

Ao meu amigo Paulo, conterrâneo que encontrei por acaso no curso e a quem recorro quando quero me lembrar de onde vim.

Aos meus amigos Pâmela, Luiz Gustavo, Gustavo Henrique, Bianca, Natália, Francyellen e Emily, que passaram por essa experiência comigo e com quem pude contar sempre que precisei.

À minha terra, meu oeste paulista: Paraguaçu Paulista, João Ramalho, Quatá, Rancharia, Martinópolis e Assis. Lugares onde vivi toda a minha vida, aprendi a ser quem sou e, apesar de todos os pesares, forjaram os olhos com os quais hoje enxergo o mundo

RESUMO

O presente trabalho refletirá sobre a tradição oral e a instrumentalização da identidade na criação artística. Trata-se de pesquisa em arte com o objetivo de investigar por meio de levantamento bibliográfico as implicações estéticas na criação de imagens evocadas pela memória ao acessar essas histórias ancestrais. Além disso, será discutido o uso de tecnologia, mídias sociais e dispositivos que produzem e difundem imagens. Quais são as possibilidades de criação de imagens artísticas em um contexto pós-moderno onde as imagens circulam sem rumo e de forma alienante? Por que produzir imagens em um mundo tão saturado delas?

Palavras-chave: Oralidade, Identidade, Cultura, Imagem, Memória.

ABSTRACT

The present work will reflect on the oral tradition and the instrumentalization of identity in artistic creation. It is art research with the objective of investigating through a bibliographic survey the aesthetic implications in the creation of images evoked by memory when accessing these ancestral stories. In addition, the use of technology, social media and devices that produce and diffuse images will be discussed. What are the possibilities of creating artistic images in a postmodern context where images circulate aimlessly and in an alienating way? Why produce images in a world so saturated with them?

Keywords: Orality, Identity, Culture, Image, Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 6

1. IMAGINÇÃO: UMA QUESTÃO IDENTITÁRIA 10

1.1 As identidades 11

1.2 As possíveis imagens 15

2.0 AS IMAGENS DA MEMÓRIA 22

2.1 A cobra criada 23

2.2 Fiapo de lã 26

3.0 AS IMAGENS CONSTRUÍDAS 30

3.1 Os legados da imagem 31

CONSIDERAÇÕES FINAIS 33

REFERÊNCIAS 34

INTRODUÇÃO

Vivemos num mundo repleto de imagens veiculadas em distintas mídias, desde panfletos, fotografias, embalagens, outdoors, televisores, computadores, celulares, etc. Cada vez mais surgem equipamentos aptos a reproduzir essas imagens, que são criadas, recicladas, remixadas e, principalmente, reproduzidas tecnicamente. A todo momento estamos contemplando tais imagens e, voluntária ou involuntariamente, mais do que simples contemplação passiva, estamos nos comunicando com elas. Muitos teóricos das imagens, desde o surgimento das imagens técnicas e seu respectivo uso nos meios de comunicação, defenderam uma posição submissa do receptor em relação às imagens que chegam a ele. Para Walter Benjamin (2021, p. 63) as técnicas de reprodutibilidade das imagens retiraram desta o valor de culto que historicamente lhe era atribuído e inaugura o que o autor chama de valor de exposição.

As primeiras imagens criadas por seres humanos possuíam caráter estritamente ritual. Encontravam-se reservadas em locais onde poucos tinham acesso e evocavam poderes mágicos, as mídias escolhidas para comportar tais imagens sequer podiam ser deslocadas (a pedra de uma caverna, estatuas esculpidas em blocos minerais maciços). Ao longo da história da arte, especialmente com o advento da imprensa, as imagens gradativamente vão sendo tecnicamente reproduzidas em mídias de fácil circulação. Segundo Benjamin (p.94), a indústria e o estado retiram dessa imagem o seu potencial emancipador e lhe atribuem um poder alienante, transformando-as em ferramentas de dispersão.

Para Flusser (2009, p.13) a imagem técnica é uma abstração de terceiro grau. As imagens tradicionais, criadas pelas mãos do artista, codificavam o mundo em duas dimensões. A humanidade usou essa codificação para traduzir a imaginação, o pensamento abstrato da realidade. Ao longo da história, essa codificação foi sendo substituída pelo texto que preservava apenas a dimensão conceitual. As imagens técnicas surgiram para retomar a hegemonia das imagens, porém em forma de uma abstração que capta a realidade, a conceitua textualmente e a traduz novamente em imagem. Os aparatos técnicos fazem isso de acordo com uma programação. Os aparatos são caixas pretas onde são ocultados de nossa visão uma porção de mecanismos e processos. O que está ao nosso alcance é o input, ao qual a máquina responde dando um output, no caso dos aparelhos que produzem imagens, essa resposta é a imagem.

As imagens técnicas são intrinsecamente alienantes, então? Não necessariamente. Para Wolton (2011, p.18) “os receptores negociam, filtram, hierarquizam, recusam ou aceitam as incontáveis mensagens recebidas, como todos nós diariamente. O receptor, que nunca foi passivo, está cada vez mais ativo para resistir ao fluxo de informações”. Pensemos aqui na imagem enquanto informação. Veiculadas massivamente através dos meios de comunicação, as imagens não escolhem um destino em seu percurso, apenas se propagam encontrando receptores ao acaso, que tampouco escolhem encontrá-las na grande maioria das vezes. Tais receptores se encontram, quase sempre, impossibilitados de interagir com o emissor, mas podem interagir diretamente com a informação recebida, e cada vez mais existem meios que possibilitam isso. Segundo Flusser (2009), nossa relação com o mundo é mediada por aparelhos. Tais aparelhos devem ser distinguidos de ferramentas, estas servem à humanidade, são usadas por nós para dar conta daquilo que não podemos fazer. Aparelhos

> [...] embora produtos industriais, já apontam para além do industrial: são objetos pós-industriais. Daí perguntas industriais (por exemplo, as marxistas) não mais serem competentes para aparelhos. A nossa dificuldade em defini-los se explica: aparelhos são objetos do mundo pós-industrial, para o qual ainda não dispomos de categorias adequadas. A categoria fundamental do terreno industrial (e também do pré-industrial) é o trabalho. Instrumentos trabalham. Arrancam objetos da natureza e os informam. Aparelhos não trabalham. Sua intenção não é a de ‘modificar o mundo’. Visam modificar a vida dos homens (FLUSSER, 2009, p.22).

Estes aparelhos não só estão presentes na nossa vida, estão interferindo e participando dela. Talvez não de forma equivalente, estamos também participando do funcionamento deste aparelho. No universo das imagens técnicas, mais precisamente no universo das imagens digitais, não somos só consumidores. Agimos como produtores, como críticos, como fruidores. Escolhemos consumi-las ou ignorá-las, contemplá-las ou nos apropriarmos, replicá-las, remixá-las. Lessing (2008, p.68) compara esse processo de fruição e participação nas mídias com o surgimento das línguas vernaculares. Enquanto a cultura erudita se dissemina através da leitura, a “cultura das massas” se dissemina através das mídias de comunicação, que vão criando sua própria gramática. O autor se apropria das nomenclaturas dadas às mídias de gravação de dados digitais para fazer uma analogia à forma que se dá a essa participação do público nas mídias: mesmo que muitas funcionem como RO (Read Only), outras funcionam como RW (Read/Write), o que permite que as pessoas também sejam criadoras e participem da construção dessa cultura

emergente. Jenkins (2009) argumenta que nesses ambientes acontece uma convergência. Segundo ele, esta convergência se deve ao

> [...] fluxo de conteúdos através de múltiplas plataformas de mídia, à cooperação entre múltiplos mercados midiáticos e ao comportamento migratório dos públicos dos meios de comunicação, que vão a quase qualquer parte em busca das experiências de entretenimento que desejam (JENKINS, 2009, P.29).

Neste ambiente corporações cooperam umas com as outras nos mesmos ambientes em que pessoas se comunicam. Nascem narrativas transmidiáticas, onipresentes no universo das mídias de forma que cercam o público. Este público muitas vezes participa, ou pelo menos é levado a acreditar que pode participar da construção deste universo. Esse jogo de negociações, de acordo com Laraia (2001, p.80) se deve ao fato de que indivíduos inseridos dentro de uma cultura não se comportam de maneira heterogênea. Cada pessoa terá uma parcela de participação pois a cultura é um mecanismo complexo, embora todos tenham um mínimo de noção geral de como ela funciona. No entanto é preciso estar iniciado nessa cultura para que se possa compreender seu funcionamento e, enfim, participar dela. Uma pessoa não iniciada no universo das plataformas digitais dificilmente conseguirá compreender a complexidade das informações que chegam até ela, não conseguira compreender as camadas de conceitos que há por trás de uma imagem que circula numa rede social. Muitas vezes essas imagens são carregadas de contextos, já passou por diversas significações e ressignificações que, para um leigo, à primeira vista, estão ocultadas.

Por não estarem restritos a uma fronteira geográfica, os integrantes dessa cultura estão dispersos em vários outros contextos culturais. Interagem entre si pessoas de diversos países, classes sociais, gêneros, etnias, entre outras categorias. Há uma crise de identidade em processo. No processo de globalização as pessoas vivem a experiência de terem suas identidades fragmentadas. A circulação de informações, os processos migratórios, as diásporas, a divisão do mundo entre metrópoles e periferias, a hegemonia cultural e suas respectivas resistências, movimentos sociais de minorias, entre outros motivos, descentralizaram a noção de uma identidade sólida. “Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito” (HALL, 2006, p.9). Este processo é uma das mais importantes características da pós-modernidade, poucas são as culturas que não foram apreendidas por esse processo de integração com outras

identidades. Se “a cultura como uma lente através da qual o homem vê o mundo” (LARAIA, 2001, p.67), a humanidade agora enxerga o mundo através de várias lentes diferentes, e a combinação dessas lentes gera em cada indivíduo uma forma distinta de ver o mundo.

1. **IMAGINÇÃO: UMA QUESTÃO IDENTITÁRIA**

Falar em imagem, especialmente as imagens criadas pela humanidade, requer que pensemos em imaginação. Para Flusser (2009, p.7), as imagens nascem da capacidade humana de abstrair o mundo em duas dimensões, e essa capacidade é possível graças à imaginação. Ao mesmo tempo que a imaginação nos dota da capacidade de abstração, nos possibilita fazer o caminho inverso, decodificando os objetos abstraídos, portanto "imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens". Imaginar é um processo psíquico, Bosi (1979, p.6) argumenta que nossas ações são guiadas pelas respostas que nosso sistema nervoso dá a estímulos do ambiente. À algumas dessas ações, nosso sistema nervoso dá um feedback imediato em forma de resposta motora, em outros momentos essa resposta vem em forma de reflexão, criação de imagens mentais. Existe uma ampla reserva de memórias armazenadas em nossa mente, mas apenas algumas delas são acessadas de acordo com a demanda de cada momento no presente contínuo, de forma que essa reserva sempre aumenta conforme acumulamos experiência. Podemos assumir, então, que a imaginação é constante nas nossas vidas e, mais que isso, é vital.

Quando falamos de cultura, podemos pensar num processo parecido, sendo essa um processo de constantes descobertas que se acumulam e são passadas através da linguagem para gerações posteriores (LARAIA, p.26). É um processo dinâmico e nele acontecem mudanças permanentemente, seja por iniciativa dos indivíduos inclusos num contexto cultural, seja por assimilação com outras culturas. Num contexto de globalização, onde várias culturas se encontram, essas mudanças se intensificam e ocorre de maneiras desiguais, pois as formas como as manifestações culturais se combinam abrem possibilidades sem precedentes para construções de identidades. Para Hall (2006, p.68) a globalização foi um processo intrínseco à modernidade, pois o capital não é compatível com fronteiras nacionais. As identidades nacionais são construções culturais e, nesse processo de expansão da modernidade, essas construções se desintegram. Essa desintegração se dá tanto quando há assimilação de novas culturas quanto em processos de resistência. Essas negociações formam identidades híbridas.

As mídias de comunicação estão intimamente ligadas com processos de hibridizações culturais. Martín-Barbero (1997) descreve um processo de tentativa de apagamento das culturas regionais em prol da construção de identidades nacionais no início da modernidade, mas a unidade cultural dos Estados nunca se concretizou de fato,

pois os avanços tecnológicos, em especial a imprensa, trouxe consigo a possibilidade da construção de identidade individual. Para o autor, neste processo, houve a substituição da comunidade pela sociedade:

> [...] a comunidade se define pela unidade do pensamento e da emoção, pela predominância dos laços estreitos e concretos e das relações de solidariedade, lealdade e identidade coletiva. A 'sociedade', pelo contrário, está caracterizada pela separação entre meios e fins, com predominância da razão manipulatória e a ausência de relações identificatórias do grupo, com a conseguinte prevalência do individualismo e a mera agregação passageira. (BARBERO, 1997, p.52)

Desta forma, cria-se uma massa de indivíduos solitários, onde cada um desenvolve autonomamente a sua identidade. Desta afirmação nasce uma problemática: para que se construa uma identidade, é necessário que o indivíduo se identifique com algo que está além de si, é preciso que existam gabaritos aos quais ele possa se adequar.

1.1 As identidades

Como já foi esclarecido anteriormente, o capitalismo é incompatível com fronteiras que o circunscrevam, por esse motivo a modernidade se expande continuamente para todos os lados onde a humanidade é capaz de chegar. Essa modernidade naturalmente evoluiu para uma era das comunicações, necessária para que essa expansão pudesse se manter coesa, uma vez que, num mundo globalizado, as distâncias entre periferias e metrópoles podem ser, por vezes continentais. Neste contexto até mesmo as noções de periferia e metrópole se embaçam, pois os referenciais de metrópole para uma periferia podem ser, em outros lugares, vistos como periféricos também. Se esboça pouco a pouco o que irá culminar na pós-modernidade, onde as identidades se diluem e se torna cada vez mais difícil determinar onde uma começa e a outra termina. Para Canclini (1990, p.19), a América Latina está na vanguarda neste processo pois, devido à colonização, nossas culturas se hibridizaram desde os primórdios da modernidade. Os países latinos foram colônias de exploração, houve um violento processo de escravização e dominação dos povos originários e de povos trazidos da África pelos europeus. Desde o início da colonização, portanto, é impossível falar de uma identidade única na América Latina.

Temos que a questão territorial é muito cara a este processo de hibridização. As diásporas, as invasões, as migrações foram os primeiros fatores que possibilitaram tais

quebras de identidade. Como já foi introduzido anteriormente, as identidades nacionais são construções que nunca se concretizaram por completo, pois encontram resistências. Para Hall (2006), com a cristalização das divisões políticas na modernidade, em especial no pós-guerra

> Esses novos aspirantes ao status de nação, tentam construir estados que sejam unificados tanto em termos étnicos quanto religiosos, e criar entidades políticas em torno de identidades culturais homogêneas. O problema é que elas contêm, dentro de suas 'fronteiras', minorias que se identificam com culturas diferentes (HALL, 2006, p.93).

Dentro dessas minorias se inscrevem recortes étnicos, econômicos, de gênero e sexualidade, ideológicos, entre muitos outros.

Durante a modernidade houve um esforço para distinguir o que era popular, das massas, e o que era erudito. Isso se deve a uma herança histórica. Na idade média, por exemplo, a cultura culta circulava na escrita, em latim, algo inacessível à grande maioria da população, iletrada e que, muitas vezes, se comunicavam através das línguas vernaculares, que depois tornaram-se parte do que constitui a identidade nacional (MARTÍN-BARBERO, 1997). Para a "massa" que foi excluída desse projeto de modernização pautado, quase sempre, por ideais iluministas, restou a resistência de identidades culturais rejeitadas por esses mesmos ideais. Num país como o Brasil, onde várias etnias colidiram e foram obrigadas a conviver, essas identidades se misturam, um processo que Martín-Barbero denomina de mestiçagem. A oralidade foi um elemento imprescindível para a dinâmica de propagação das heranças culturais e cruzamento com outras culturas. Errante (2000, p.142) descreve as narrativas (orais ou não) como "narrativas de identidades" e essas "narrativas revelam o alinhamento dos narradores com certos indivíduos, grupos, ideias e símbolos através dos quais eles externalizam seus maiores valores, qualidades positivas e de orgulho para si mesmos".

No contexto campesino brasileiro, a oralidade foi responsável por perpetuar as narrativas de identidade, uma vez que as políticas de alfabetização do campo demoraram a ser implementadas e, quando foram, tiveram caráter puramente funcionalista, sem objetivos críticos (AGUIAR e MEDEIROS, 2015). As histórias de diversas culturas se mesclaram, vindas de diversas partes do país e, além das fronteiras nacionais, vindas de outros continentes. Somando aos já conhecidos povos indígena e povos africanos, o país recebeu imigrantes europeus, vindos ao país para trabalharem no campo em regime de colonato, além da própria migração interna, principalmente os fluxos do norte do país

para o sul (SILVA, 2013). Esses povos iletrados propagaram sua cultura de forma oral e, na dinâmica do processo constante de hibridização, com as tecnologias de informação se popularizando rapidamente, essas histórias acompanharam as dinâmicas desses processos. Para Hampaté Bâ (2010, p.168) o meio usado para relatar um testemunho, não é o que importa, a validade está no testemunho em si. O autor demonstra, através de seus estudos, que a tradição oral, na sua cultura, não se deu por falta da escrita, a oralidade é parte importante da estruturação da cultura, uma vez que a palavra falada tem significados sagrados. O testemunho oral é levado a sério de tal forma que pode remontar com precisão eventos milenares. A identidade, dentro de sua cultura, se dá pela oralidade:

> Pode-se dizer que o ofício, ou a atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.189)

A tradição oral, o saber científico, a filosofia e outros elementos culturais estão todos amarrados e são indissociáveis. Para Flusser (2009), a divisão dos saberes é um advento da modernidade, associada aos ideais iluministas e ao pensamento cartesiano. A imposição dos saberes europeus foi responsável pelo apagamento de muitas memórias, de modo que hoje em dia existe um trabalho para identificar o que resistiu nas culturas perseguidas e colonizadas. De acordo com Tokin (1992, apud ERRANTE, 2000, p. 147) “as histórias orais representam as experiências de grupos cujas vozes foram sub-representadas nas histórias "oficiais", elas alargavam o alcance dos relatos das experiências coletivas documentadas e reconhecidas para o registro histórico”.

As culturas são dinâmicas, estão em constante mutação. Como já foi explanado anteriormente, ocorre um constante processo de acúmulo de conhecimento dentro das culturas, fazendo com que essas se transformem constantemente (LARAIA, 2001). As transformações acontecem de duas formas: dentro do próprio grupo ou através de contato com outras culturas, agentes externos que podem transformá-la. Na pós-modernidade é possível observar que, nos processos de hibridização, as culturas estão constantemente interferindo umas nas outras, algumas vezes de forma violenta, pela imposição hegemônica, outras vezes de forma casual. As duas formas irão culminar em uma manifestação cultural que não será idêntica a nenhuma das que originalmente interagiram. Este trabalho irá se debruçar principalmente na tradição oral do interior paulista, em

especial em estórias (ou seriam histórias?) que nasceram num contexto rural permeado destas trocas culturais, destas identidades hibridas que, como vimos, caracterizam a cultura da América Latina contemporânea. É necessário compreender que esse ambiente é fruto de constantes trocas culturais, ao contrário da sua aparência estanque e tradicional. Os seus saberes, o seu folclore tem raiz na cultura indígena, africana e europeia, uma vez que todos esses povos coexistiram sobre este mesmo solo.

O Povoamento do interior do estado de São Paulo aconteceu com mais intensidade entre o século XIX e XX, quando constantes ondas migratórias da Europa para o Brasil foram promovidas afim de convocar mão de obra para trabalhar nas lavouras após a abolição da escravatura (SILVA, 2013) e, por trás dessa justificativa, como estudos recentes mostram, embranquecer a população através políticas eugênicas (FORMIGA et al., 2019). Apesar de tal processo ter enraizado profundamente um racismo estrutural no país, este projeto acabou somando mais identidades aos processos de hibridização de identidades. Os imaginários se misturaram, narrativas diversas se encontraram e, destes encontros, surgem novas narrativas. Ocorre que, vivendo sob um contexto parecido de exclusões, repressões, sofrimentos, afetividades, solidariedade, identificações e estranhamentos, os indivíduos vão se impregnando de impressões em comum sobre o ambiente que compartilham; criam-se memórias em comum que, em Errante, são chamadas de memórias vicárias: “acontecem quando as memórias de outros se tornam uma parte da realidade para aqueles que ouvem as memórias mas não tinham experienciado os eventos aos quais as memórias se referem ..." (TESK e CLIMO, 1995, p. 9, apud ERRANTE, 2000, p. 165).

Recentemente, podemos citar mais um movimento de construção identitária motivado por diáspora: a do campo para a cidade. Com a crescente industrialização do país, as terras antes habitadas por populações campesinas que produziam, muitas vezes, por subsistência em regime de colonato (ainda que informal), foram sendo incorporadas à sistemas de monocultura. As terras foram se tornando latifúndios pertencentes à grandes corporações, então a população campesina se vê obrigada a deixar o campo e se mudar para a cidade, se tornando mão de obra assalariada (AVANZI e OLIVEIRA, 2014). As relações com a terra mudam, agora entre as pessoas e ela existe uma burocracia inerente a esse trabalho assalariado. Se antes podia-se plantar nessa terra, viver sobre ela, agora produz-se para os outros e o lugar onde se vive são as cidades. Junto a essa urbanização em curso, as tecnologias da informação se tornam cada vez mais presentes no cotidiano.

Para Martín-Barbero (1997, p. 252) estas tecnologias chegam de forma ameaçadora, pois a não adesão pode significar a marginalização (ainda maior). De acordo com Levy “dizer que a técnica condiciona significa dizer que abre algumas possibilidades, que algumas opções culturais ou sociais não poderiam ser pensadas a sério sem a sua presença, mas muitas possibilidades são abertas e nem todas são aproveitadas” (LEVY, 1999, p. 25). Martín-Barbero (1997), complementando essa reflexão, propõe que, se a finalidade das novas técnicas não pode ser alterada, ao menos seus usos podem ser subvertidos:

> Num bairro pobre de Lima, um grupo de mulheres organizou um mercado. Nele havia um gravador com alto-falantes, que apenas o administrador utilizava. Com a colaboração de um grupo de apresentadores, as mulheres do mercado começaram a usar o gravador para saber o que os habitantes do bairro pensavam sobre o mercado, para tocar música nas festas e para outros fins. Até que a censura se apresentou, na figura de uma religiosa que ridicularizou o jeito de falar dessas mulheres e condenou a ousadia de pessoas que, "sem saber falar", atreviam-se a usar os alto-falantes. Provocou-se assim uma crise; durante algumas semanas, as mulheres não quiseram saber mais do caso. Algum tempo depois, porém, o grupo de mulheres procurou os apresentadores e afirmou: "Pessoal, a gente descobriu que a religiosa tem toda a razão; a gente não sabe falar. Nesta sociedade quem não sabe falar não tem a menor possibilidade de se defender nem pode nada. Mas a gente também passou a entender que com a ajuda desse aparelhinho aqui - o gravador - a gente pode aprender a falar". Desde esse dia as mulheres do mercado decidiram começar a narrar suas próprias vidas; deixando de usar o gravador apenas para escutar o que os outros diziam, elas passaram a usá-lo para aprender a falar por si próprias (MARTPIN-BARBERO, 1997, p.257).

Entram e conflito aqui a torrente de informação constante que produzem e a memória cultural. Com os indivíduos cada vez mais isolados e desgarrados de comunidades, uma ameaçadora identidade homogeneizante paira sobre a sociedade. Os aparelhos estão longe de serem neutros: são frutos de projetos ideológicos e podem ser condicionadores.

1.2 As possíveis imagens

Para Flusser (2009) as tecnologias da informação conduziram a humanidade para uma pós-modernidade pós-histórica, isso porque o advento da imagem técnica supera a conceituação que prevaleceu até a modernidade. Esta conceituação consiste em abstrair o mundo até restar somente a dimensão conceitual, que pode ser codificada através da escrita. As imagens sempre existiram, e a sua capacidade de abstração estava limitada a bidimensionalidade, mas as imagens técnicas deram um salto para além, passaram a

captar fragmentos do mundo, traduzi-los em conceitos e depois apresentá-los em duas dimensões. Entretanto essas operações ocorrem ocultadas da nossa percepção. O único controle que temos sobre as máquinas que fazem essa operação é o input, e a única resposta que temos é o seu output: a imagem. Como já vimos, as tecnologias não são neutras, os aparatos produtores de imagem também não, eles agem de acordo com programações, são produzidos de acordo com programas de outros aparatos num sistema onde todos os que fazem uso são funcionários, de forma que já não usamos mais as tecnologias que criamos, elas é que nos usam, um uso programado:

> [...] todas as virtualidades do programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando necessariamente. Se a guerra atômica estiver inscrita em determinados programas de determinados aparelhos, será realidade, necessariamente, embora aconteça por acaso. É neste sentido subumano cretino que os aparelhos são oniscientes e onipresentes em seus universos (FLUSSER, 2009, p.162).

Dada esta interpretação apocalíptica da contemporaneidade, como podemos pensar em subverter as programações destes aparelhos? Benjamin (2021) fez prognósticos esperançosos. Para ele, as imagens técnicas tinham o potencial emancipatório da classe trabalhadora. Embora não houvesse neutralidade em seu uso (foi apropriada pelo nazismo e pelo fascismo), poderiam inculcar nas "massas" a consciência de classe necessária para a tomada dos meios de produção (inclusive de produção das imagens). Sobre a interação da sociedade com as imagens técnicas o autor pensava que

> [...] sua auto alienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte. (BENAJAMIN, 2021, p.99)

Rancière (2009, p.15) acredita que a arte pode ser pensada enquanto instrumento político a partir da partilha do sensível, que é "um comum partilhado em partes exclusivas", pois o sensível é experimentado de forma individual, mas é o conjunto desses indivíduos experimentando a arte que forma o corpo político da sociedade inteira, desta forma é impossível dissociar a arte da política e a política da arte: são partes de um mesmo todo, mas isso não significa que são iguais. A interação entre arte é limitada por suas similaridades, que são as "posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível" (p.26). Estes elementos são dos mais caros à cultura como conceituamos até agora neste trabalho, isso reforça a importância que a arte tem no cenário político. Existe nela tanto um enorme potencial que pode ser emancipatório ou condicionante. O pós-moderno transita entre esses potenciais. Canclini (1990) nos põe

para refletir sobre o esgotamento da separação entre o que é culto e o que é popular. A arte, para ele, se ocupa cada vez mais de transitar nas fronteiras entre esses dois universos e misturá-los. Durante séculos o culto se manteve propositalmente inacessível ao popular e, por vezes, até mesmo desenvolvendo táticas de dominação. Agora os dois mundos cada vez mais se infiltram um no outro. Um exemplo que o autor trás é o do artista uruguaio Torres García (Montevidéu, 1874 — Montevidéu, 1949), que leva para os espaços consagrados de artes obras que remetem a grafismos da cultura popular e do folclore.

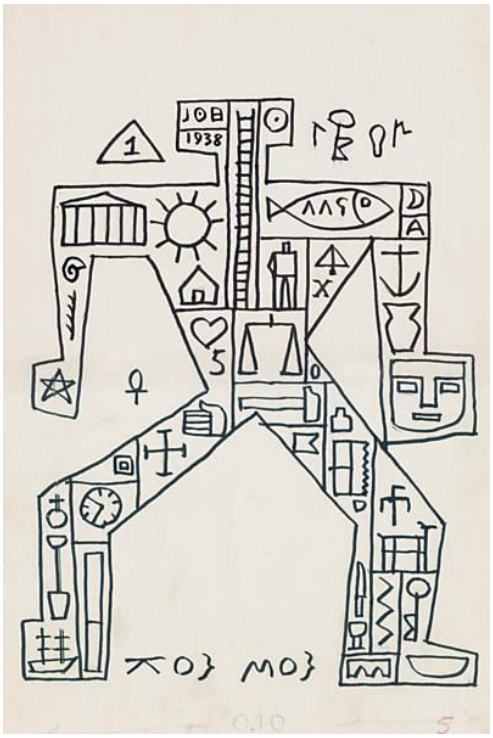

Figura 1: Hombre Constructivo, Torres García, 1938, tinta sobre papel. Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/joaquin-torres-garcia/hombre-constructivo-1938 >

O artista subverte as instituições colocando dentro delas algo do qual elas vinham se desvencilhando. Até mesmo muitas vanguardas modernistas se opunham a essa aproximação com o popular quando buscam a arte pela arte. A busca por temas tidos como populares na arte não é nova, Picasso foi um exemplo deste tipo de representação, mas aqui não se trata de uma apropriação de outra cultura, é a reivindicação daquilo que já pertencia antes e que, mediante forças hegemônicas, precisa resistir para que não seja perdido. Essa negociação de identidades se reforça na medida em que a pós-modernidade avança e as descentraliza. Machado (2010, p.59) defende que isso ocorre porque as artes puras chegaram ao esgotamento por repetição. O núcleo duro dos saberes cartesianos já

não faz mais sentido, por isso transbordam para além de suas fronteiras para se misturarem com outros saberes, outras técnicas.

A artista brasileira Rosana Paulino (São Paulo, 1967) vai mais além, utilizando diversas técnicas em favor do conceito de suas obras, atravessando fronteiras que misturam arte, história, artesania, política, entre tantas outras. Suas obras são essencialmente híbridas e repletas de narrativas identitárias.

Figura 2: Parede da Memória, Rosana Paulino, 1994-2015. Aquarela, manta acrílica e fotocópia sobre papel colado em tecido e papel costurados. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/04/politica/1543935616_350093.html>

Em Flusser (2009) encontramos a tese de que os fotógrafos (ou demais criadores de imagens técnicas) jogam com os aparelhos. Estes possuem finitas possibilidades e o fotógrafo intuitivamente brinca com os limites das possibilidades que já descobriu para avançar no território e descobrir novidades. Essas artes limítrofes também exploram os limites da linguagem visual, reconfigurando tudo o que já estava estabelecido e criando formas de comunicação. Canclini (1990) argumenta que, para que a arte alcance o público neste contexto de mídias cada vez mais massivas e de espetacularização, é necessário que os artistas saibam explorá-la, jogando com a exposição e o culto à personalidade. Outra saída é explorar as afetividades, ainda que esta solução às vezes agregue só algumas minorias que se identifiquem com o trabalho proposto, livrando a arte desta missão de se esquivar de puritanismos artísticos afim de agregar as massas em torno de si. Desta forma a arte desiste de entrar nos circuitos midiáticos em detrimento de uma relação de maior

aproximação com um público menor, mas que desenvolve vínculos mais profundos com elas.

A artista Leda Catunda (TV ARTE NA ESCOLA, 2001), em entrevista, afirma que já existem imagens demais no mundo e sua preocupação não é criar mais imagens, por isso reutiliza imagens que já estão em circulação. Tal proposição se torna interessante para as artes visuais por tocar numa das principais propriedades da imagem técnica: a ubiquidade. Esta propriedade da imagem permite usá-las como um alfabeto de símbolos, portanto a mesma figura, contextualizada e conceitualizada de diferentes formas, irá comunicar coisas completamente diferes. Rosana Paulino e Torres García fazem uso exatamente desta propriedade da imagem em suas obras, cada um a seu modo. Inserem imagens em novos contextos, reprogramam-nas. Se as imagens técnicas são conceitos, misturá-las, remixá-las gera novos significados.

Flusser (2009) acredita que as imagens possuem um caráter mágico, pois são

> [...] mediações entre o homem e o mundo. O homem 'existe', isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõe-se entre mundo e homem. Seu proposito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens (FLUSSER, 2009, p.09).

Essa visão abstraída do mundo se agrava ainda mais com a imagem técnica, que pretende ser fiel à realidade, embora a natureza das imagens captadas pela objetiva seja outra, estranha à imagem captada pelo olho, em presente contínuo. Benjamin (2021, p.88) fala do inconsciente ótico. A imagem técnica explicita imagens que o olho não se dá conta que capta, trazendo à consciência aquilo que até então víamos sem perceber, ao mesmo tempo que pode trazer, também do inconsciente, imagens psicotizantes, que prendem os receptores ao mundo dos sonhos.

Santos (2011, p. 172) traz uma reflexão sobe uma citação de Merleau-Ponty: "Tudo o que vejo encontra-se por princípio ao meu alcance (pelo menos ao alcance do meu olhar), destacado sobre o mapa do 'eu posso'". O autor considera que as imagens técnicas destroem este princípio, já que o que é visível não está mais ligado às possibilidades humanas. Relegado à máquina, o papel da imaginação pouco a pouco vai destituindo da humanidade as possibilidades de olhar. É exatamente aqui onde operam os

artistas que trabalham nestes campos limítrofes das artes visuais, dissecando essas imagens técnicas para dar nas mãos da humanidade o domínio da imaginação, da criação de imagens novamente. Quando Cildo Meireles intervém nas imagens dos rótulos das garrafas de Coca Cola, inserindo instruções para a confecção de coquetéis molotov, insere nelas informações alheias às planejadas pela corporação que comercializa e circula este produto e, consequentemente, as imagens que ele carrega. O artista intervém na programação imagética de todo o aparelho, questionando, em um único golpe, as corporações, a política, o papel da arte, o papel da mídia e a comunicação (a censura da ditadura militar, mais precisamente).

Figura 3: INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS – PROJETO "COCA-COLA, Cildo Meireles, 1970, aplicação de decalque branco sobre garrafa de vidro retornável. Fonte: <https://poro.redezero.org/biblioteca/textos-referencias/insercoes-em-circuitos-ideologicos-cildo-meireles/>

Os circuitos ideológicos aos quais Cildo pretendeu subverter ainda existem, apesar do fim da ditadura. As tecnologias da informação estão impregnadas de ideologias e, como já vimos, não são neutras, mas sua implementação abre possibilidades de subversão. Quando uma tecnologia pretensiosamente revolucionária chega, muitos entusiastas fazem um discurso apologético ao seu respeito (MACHADO, 2010), mas é preciso lembrar que, atrelado elas, acontece também um profundo processo de exclusão das periferias do mundo que, quanto mais a tecnologia se torna especializada, mais difícil é para quem ficou para trás acompanhá-la. Apesar de excludente, as tecnologias informáticas são fato consolidado. A virtualização das informações e sua intrínseca ubiquidade faz com que pessoas interajam no mundo inteiro, trocando informações entre si criando um sistema de inteligência coletiva (LEVI, 1999, p.29). Este é o princípio básico da wide world web e, mais recentemente, das redes sociais, e muitos artistas contemporâneos fazem uso das possibilidades abertas pelo digital. Um desses artistas é Rodrigo Gontijo (2013), que faz performances de Livecinema, um movimento artístico

que lança mão de imagens digitais para produção de vídeo ao vivo. São imagens acessadas em bancos de dados, geradas digitalmente por algoritmos, remixadas ou captadas e editadas em tempo real por câmeras e softwares.

Figura 4: Frames do registro da apresentação da obra [:a.cinema], Rodrigo Gontijo, Sérgio Basbaum e Dino Vicente (2011). Disponível em https://rodrigogontijo.com/portfolio/a-cinema/. Acesso em 27 e Julho de 2019.

A performance [:a.cinema] do artista conta com imagens generativas formadas em tempo real por um software que interage com a música, também gerada por softwares em tempo real. Essas imagens se misturam com outras coletadas em bancos de dados de forma improvisada. Esse tipo de incursão artística, embora esteja dentro da programação dos aparelhos que as possibilitaram, abrem possibilidades para novos olhares dentro das artes. Jenkins (2009) nos leva a refletir sobre o grau de influencia que o receptor passa a ter nos produtos midiáticos. Segundo ele, as comunidades de conhecimento têm a capacidade de construir informações inconcebíveis para um único indivíduo, pois várias pessoas podem colaborar dentro de suas habilidades. Isso abre precedentes para criações cada vez mais complexas e com autorias cada vez menos centralizadas. As imagens circulam pelas redes virtuais se atualizando em diferentes lugares, sendo lidas de diversas formas e sendo utilizadas em narrativas diversas, para depois voltarem a circular e mais uma vez repetir este processo. Na grande maioria das vezes esse processo acontece de acordo com as ideologias destes ambientes, mas a existência dessas tecnologias por si só já abre precedentes para usos diversos, que vão além destas ideologias, pois estes usos estão inscritos em sua programação.

2.0 AS IMAGENS DA MEMÓRIA

Neste capítulo abordarei o processo criativo na construção de imagens a partir das narrativas orais as quais tive contato através de minha mãe, meu pai e meus avós, mas por se tratarem de histórias com raiz na tradição oral, estão presentes em ambientes fora da minha família. Selecionei para essa proposta artística duas narrativas que meu avô e minha avó contavam como causos que eles testemunharam, porém são histórias que são repetidas por diversas pessoas diferentes como experiências também pessoais. Devido à natureza fantástica das histórias, sempre se levantavam suspeitas quando eram contadas, mas essa repetição por diversas pessoas, geralmente idosas e do mesmo contexto – rural, do oeste paulista – me levou a suspeitar que se tratavam de histórias da tradição oral. Para se ter uma noção do que pode enquadrar uma história dentro da tradição oral, Cascudo (2004) levanta os seguintes critérios:

> É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. De sua antiguidade, atestam detalhes de ambiente, armas, frases, hábitos desaparecidos. Raro é o conto que menciona armas de fogo. Falam sempre de carruagem, espada, transportes a cavalo, reclusão feminina, autoridade paterna, absolutismo real. (CASCUDO, 2004, p.13)

Vale lembrar que esses critérios foram estabelecidos pelo autor para o levantamento de sua coletânea de contos, não necessariamente correspondem a métodos etnográficos. As narrativas que eu selecionei, de fato, não estão totalmente de acordo com o que o autor descreve, pois se tratam de narrativas pessoais. Se relacionam também com o conceito de memória vicária, hipótese que levantei quando percebi que muitas pessoas relatam experiências muito parecidas. Esta relação, porém, se dá de forma limitada, pois correspondem a eventos que possivelmente ocorreram apenas no imaginário e não foram necessariamente vivenciados por alguém.

Ao narrar essas histórias, tomei a liberdade de também me apropriar delas, tal como fizeram meus avós. Inseri elementos do meu gosto, contei do meu modo, reformulei a narrativa. Se essas histórias estão incutidas na minha identidade, posso tomar liberdade de apresentá-las da forma que eu achar melhor. Talvez meus avós tenham se dado conta disso, por isso tomavam-nas como narrativas pessoais.

Após selecioná-las e transcrevê-las, o próximo passo foi ilustrá-las. As ilustrações deveriam ter meu traço, meu gestual. Quis marcá-las, deixar meu registro. A motivação surgiu da plataforma onde decidi disponibilizar as ilustrações e a história, uma rede social. Hospedá-las nesse ambiente pode significar disponibilizá-las para apropriações, utilizações diversas que vão além do que o autor pode prever ou planejar. Este é o propósito, dar continuidade ao processo de perpetuar essas narrativas. Uma das soluções para este propósito é infiltrá-las nos circuitos de comunicação, integrá-las a uma nova realidade para que, desta forma, resistam ao tempo e à cultura hegemônica que tende a excluir tudo que não é de seu interesse.

Para as ilustrações optei por animações breves que se repetem em loop infinito. São composições híbridas que contêm desenhos gestuais, fotografias, campos de cor pura e filtros. Os quadros foram desenhados e montados frame a frame e, após juntados, foram convertidos para o formato gif. As fotografias foram coletadas em bancos de imagens e sites de notícias. A finalidade era inscrever intervenções minhas nessas imagens que circulam nas mídias e se acumulam no imaginário de quem as recebem, deixar um registro meu sobre essas imagens onipresentes.

2.1 A cobra criada

Figura 5 - Frame da ilustração do conto A cobra criada. Gif. Fonte: <https://depositodelembrancas.tumblr.com/post/688154643166019584/a-cobra-criada>

O conto que apresentarei a seguir foi relatado por minha avó, Noêmia Bastos Muzzi Macedo. Natural de Macaé, Rio de Janeiro, nascida em 1916, e desde criança trabalhou na roça. Era iletrada e seus pais biológicos, o pai espanhol e a mãe italiana,

vieram ao brasil para trabalhar. Com a morte prematura da mãe e o abandono do pai, foi introduzida ainda na infância a uma família que explorava seu trabalho. Sua chegada ao interior de São Paulo nunca foi relatada.

A cobra criada

Diz que há muitos anos, vivia numa casinha velha de sapê uma mocinha recém-casada com um rapaz que arrendava aquelas terras. Casal novo, quase não tinham nada, então seu marido trabalhava muito na plantação e na criação. Às vezes precisava até viajar para trabalhar de peão enquanto sua mulher o esperava, cuidando da casa, da plantação de dos bichos.

Passados poucos meses do casamento, engravidou de seu primeiro filho. A gravidez foi difícil, precisou enfrentar sozinha e conciliar com o trabalho pesado do campo. Ficou fraquinha e a criança nasceu fraca também. Dava de mamar para a criança deitada na cama e, anêmica que estava, pegava no sono. A criança também foi enfraquecendo cada vez mais, até que não aguentou e morreu desnutrida. A benzedeira disse que a mãe fraca dá leite fraco. Precisava se tratar, ficar forte para a criança ficar forte também.

O marido, então, passou a lhe dedicar mais atenção. A mulher sarou da anemia e ganhou peso e força. Com o marido mais presente em casa, não tardou a engravidar de novo. A criança também nasceu grande e forte. Assim como na primeira maternidade, por costume que pegara, dava de mamar para a criança deitada e acabava adormecendo. O marido quase sempre estava ocupado com a terra enquanto ela cuidava da casa e do neném.

Foram notando que a criança, ao invés de engordar e crescer, por mais que fosse bem tratada, também mirrava, tal qual a primeira. Procuravam benzedeira, médico e remédio, mas nada adiantava.

Certo dia, durante uma chuvarada, seu marido voltou mais cedo para casa. Fazia silêncio, era certo que a mulher adormeceu dando de mamar. Ao entrar no quarto, gritou apavorado. A mulher acordou no susto e percebeu que, na verdade, quem mamava em seu seio era uma cobra que, para que a criança não chorasse de fome, servia a ela a ponta de sua calda.

O bicho fugiu depressa e, desde então, a mãe se atentava a nunca mais amamentar deitada.

A história que, segundo o relato, se passou com uma vizinha, sempre me intrigou devido sua natureza fantástica. Relatando-a para outras pessoas, percebi que algumas mulheres também ouviram relatos parecidos de suas mães e avós. O que me intrigou foi o fato de sempre ser relatado por mulheres da zona rural. A história narrada por minha avó já se desvaneceu muito na minha memória, mas me lembro ainda de ser uma narrativa fatalista menos elaborada. Os personagens não tinham nome, os lugares não eram definidos, tampouco as datas, mas sempre havia a afirmação de que ocorreu com alguém próximo.

Acredito que nesta narrativa, mais do que na outra, ocorre o fenômeno da memória vicária, uma vez que, no contexto rural, as cobras eram uma ameaça real. Somado à simbologia religiosa e sua relação com a figura feminina na bíblia, resultava numa história fácil de ser assimilada como evento real. A figura feminina que negligencia o filho e, como consequência, é castigada com o luto; a cobra, dotada de astúcia e maldade; os papéis de gênero – o marido que trabalha e a mulher que cuida do lar; todo esse escopo de elementos fazem parte do imaginário campesino e, consequentemente de sua construção identitária. A prevalência desse tipo de narrativa vindas do contexto rural marca um fenômeno que Bosi (1979) descreve não como uma tentativa de reviver o passado, mas de refazer e, nessa reconstrução, a consciência do tempo presente é imprescindível, pois serão acrescentados novos conceitos a essa memória. É uma reafirmação da identidade, uma tentativa de atribuir novos significados e sentidos à própria história e à vida.

As escolhas estéticas para a ilustração partiram da atmosfera aterrorizante que envolve a história: uma foto em preto e branco de uma mulher repousada de forma tranquila sem perceber a cobra que se alimenta em seu seio e, no chão, a criança que chora de fome sem ser notada e atendida. As manchas da cobra deslizam para dar sensação de movimento, e se repetem em um loop infinito, para representar o eterno retorno, a eterna atualização dessa história que acontece virtualmente pela eternidade e que é atualizada a cada vez que volta a ser relatada.

O processo de construção da imagem passou, anteriormente, por seu planejamento. Inicialmente o objetivo era que a imagem fosse totalmente desenhada, sem inserção de fotografias. Ao entrar em contato com a bibliografia, me dei conta da possibilidade de inserir colagens e decidi trabalha-las, pois essa técnica pareceu dialogar poeticamente com a proposta do trabalho. Existem camadas de conceitos contidos em cada elemento, desenhados ou fotografados. Estes elementos acabam se comportando como ícones carregados de simbologias e que, quando combinados, conseguem contar a história de forma não verbal, a imagem funciona como uma narrativa sem precisar estar necessariamente atrelada ao texto. É uma ressignificação que está pronta para ser ressignificada novamente, por esse motivo acredito que sua poética tenha sido a mais adequada para dar conta de uma história oral que foi apropriada por tantas pessoas e da qual me apropriei.

2.2 Fiapo de lã

Figura 6 - Frames da ilustração do conto Fiapo de lã. Gif. Fonte: <https://depositodelembrancas.tumblr.com/post/687721012715044864/fiapo-de-l%C3%A3>

O conto a seguir é uma adaptação de uma história contada pelo meu avô João Lopes Macedo, mas, diferente do primeiro, este ocorre com muita frequência até hoje nas zonas rurais que frequentei. É ancorado em uma das mitologias mais conhecidas do folclore nacional: o lobisomem. Meu avô era possuidor de um vasto repertório de histórias da tradição oral que, mais tarde, após seu falecimento, encontrei em livros da escola. Assim como minha avó, era analfabeto, então toda sua sabedoria era proveniente da tradição oral. Assim como a minha avó, veio ao interior de São Paulo, mas não era natural daqui, sua origem é baiana. Veio com parte de sua família trabalhar no campo e se estabeleceu na região de onde fica hoje a cidade de Martinópolis.

Fiapo de lã

Diz que há muitos anos, quando se dormia quando o sol se punha e se acordava quando o galo cantava, quando se sabia mais da terra do que do céu, quando o povo plantava o que comia e não se morava longe do chão, havia no mundo um mistério que muita gente trata hoje como crendice, outros como magia, mas naquele tempo era só a natureza, apenas era sabido que existia.

Nesse tempo viveu um bicho que atacava a criação de todo mundo que vivia ao redor da Vila Escócia. Um bicho grande e peludo, com dentes pontudos e garras afiadas, que uivava para a lua e revirava os galinheiros, comia tudo o que via pela frente, até a titica das galinhas. Quando a noite chegava, se evitava sair de casa e a cartucheira ficava sempre ao alcance das mãos.

Seu Tunico, dono das terras arrendadas onde todo mundo que tinha criação vivia, se ria quando lhe falavam do animal. "É raposa, lobo guará, cachorro vira-lata faminto" dizia quando lhe vinham reclamar da fera esfaimada e insaciável que havia comido até a titica das galinhas. As crianças tinham tanto medo do velho quanto do brutal animal. Seu hálito fedia a galinheiro, seus dentes eram amarelos e sujos e seu corpo era peludo como o de um lobo.

Certa feita, uma das criadas da sede da fazenda dera a luz. A moça vivia na colônia com seu marido que tinha um pedaço de terra arrendado e, no inverno, quando o dia encurtava, tinha que esperar no acostamento da estrada escura até que o ônibus passasse e ela pudesse voltar para casa. Envolvia a criança em uma manta de lã amarela para protegê-la da friagem e do sereno e se sentava perto da porteira até que a condução chegasse.

Numa noite clara de lua cheia, o ônibus demorou mais para passar. Só se ouvia o som dos sapos e dos grilos e, na luz do luar, podia ver a silhueta de todas as coisas ao redor.

De repente, do meio do mato da beira da estrada ouviu-se um grunhido, foi então que a mulher percebeu a sombra de duas orelhas pontudas e a lua refletida em um par de olhos brilhantes. O bicho foi se aproximando e se mostrando: um enorme cachorro que andava em duas patas, com os dentes arreganhados e as garras dianteiras apontadas.

No susto, a mulher saiu correndo. O bicho, vendo a presa fugir, correu atrás. Ela conseguiu subir pelos arames da cerca e pular para o outro lado, mas foi puxada pela manta da criança. Desesperada, arrancou a manta e jogou para o outro lado. Enquanto o pano era devorado, ela correu de volta para a sede onde se escondeu. O patrão não estava, sua esposa disse que sempre saía para visitar as terras arrendadas durante a noite, quando os trabalhadores tinham tempo livre. Ali ela passou a noite.

No dia seguinte acordou e logo procurou o patrão para avisar que tinha de voltar para casa e contar ao marido o que se sucedeu. Ao ter com o homem, se explicou e ele, muito solicito, permitiu que a mulher folgasse naquele dia. Ela agradeceu e, quando ele lhe sorriu de volta, percebeu entre seus dentes amarelos e sujos um fiapo de lã também amarela.

Durante muitos anos o bicho continuou atacando galinha, cabra, bezerro e tudo que encontrava pela frente e, enquanto Seu Tunico viveu, seus arrendados tiveram prejuízo com a criação devorada.

A história, como é possível observar, faz parte da identidade cultural do ambiente onde meu avô viveu e ainda resiste ao tempo. Na zona rural de Paraguaçu Paulista ainda é frequente a incidência de relatos de encontros com lobisomens e outras criaturas do imaginário cultural que permeia esse lugar. Por se tratar de uma região que recebeu pessoas de diversas partes do país de do mundo, caracterizada, hoje em dia, por intercâmbios culturais, é natural que histórias associadas à mitologia do país todo ocorram. As histórias de lobisomem não são exclusivas desse contexto, mas quando é contada na forma de relato pessoal, acontecem variações. Algo que me chamava a atenção era a descrição do hálito do lobisomem. Segundo meu avô, essas criaturas tinham por hábito ingerir excrementos de galinha. Quando ele relatava esse tipo de detalhe sempre imprimia muita convicção ao que dizia, demonstrando um domínio desse conhecimento. E, de fato, em sua construção cultural esse conhecimento é verídico. Ao sair do contexto rural para o urbano e entrar em contato com a pluralidade é que seus saberes são colocados em descrédito, mas, mesmo com a construção identitária abalada, muitos indivíduos assumem para si esse papel de perpetuar os conhecimentos que não são aceitos pela hegemonia e meu avô foi um dos detentores dessas memórias que, em meio a tantas mutações, vão se misturando com outras ou sendo apagadas.

As imagens foram construídas a partir de desenhos digitais sobrepostos a fotografias coletas em sites de notícia. O fundo monocromático foi pensado para destacar a mudança da cor do olho que ocorre no movimento de piscar. A imagem foi animada com técnica de desenho e montagem frame a frame e depois convertida também para o formato gif. Assim com a anterior, o movimento de eterno loop do olho piscando foi pensado para simbolizar esse ciclo de repetição da narrativa.

Busquei um silêncio nesta imagem. Nela os elementos não passam uma mensagem tão direta quanto a anterior, está aberta a uma gama muito maior de interpretações. Se a imagem anterior possui autonomia por dar conta de uma narrativa inteira, essa tem sua independência atrelada à amplitude de possíveis significados. Ela não conta uma história, evoca outras imagens, provoca o olhar, instiga. A imagem anterior possui elementos que entregam partes importantes da história, por esse motivo foi disposta ao fim do texto. Esta não, ela causa curiosidade, por isso o posicionamento escolhido foi no início do texto.

3.0 AS IMAGENS CONSTRUÍDAS

Desde o início do trabalho minha certeza era de que eu trabalharia com as narrativas ancestrais que recebi da minha família, mas não sabia como resolver isso esteticamente em forma de imagem. Ao refletir sobre meu processo de construção identitária quando as bibliografias começaram a fazer sentido, quando comecei a entender a minha concepção de mundo, encontrei a solução na fotomontagem. Quando saí de minha cidade natal, me sentia oprimido, como se ali não fosse o meu lugar, mas ao chegar em outros lugares, também não me sentia pertencente, como se sempre faltasse ou sobrasse algo.

Canclini (1990) e Hall (2006) me elucidaram essa inquietação: minha identidade é hibrida. Sou fruto da educação que recebi da minha família, mas também sou resultado processos culturais que vivenciei na escola, com amigos, que assimilei pela TV, pelas músicas, pela internet e pelos livros. A parábola de Menochio descrita por Ginzburg em sua obra O queijo e os vermes (*apud* MARTÍN-BARBERO, 1997) descreve essa construção complexa de cultura que se inicia na modernidade. Menochio é um moleiro simples que, confrontado pelo tribunal da inquisição, dá respostas que, ao mesmo tempo que remontam o universo da oralidade iletrada, também se sintonizam com os ideais mais revolucionários de sua época. Ora, ele era fruto de seu tempo. A prensa, que possibilitava a impressão e circulação de obras literárias, a reforma, que apresenta uma visão de mundo diferente da que é imposta pela igreja católica, todas essas inovações são suas contemporâneas.

Identidades complexas se formam e requerem formas complexas para expressá-las. Sujeitos que carregam em si diferentes leituras de mundo, que são atravessadas por questões de gênero, sexualidade, etnia, regionalidades. Carregam também vastos repertórios imagéticos que se somam e moldam a forma de imaginar. Claro que ocorrem processos de resistência à essas imagens persuasivas – elas trazem consigo narrativas. Criar imagens nesse contexto pode ser uma tarefa redundante. O primeiro instinto é rechaçar aquilo que não faz sentido e reproduzir aquilo que foi assimilado. Entra em cena o jogo descrito por Flusser (2009): procurar dentro da programação dos aparelhos formas ainda não exploradas, e, a crescente expansão das técnicas que esse aparelho possibilita cada vez mais aumenta a possibilidade de combinações, de somas.

Surge aí, a ideia de explorar a forma hibrida do Gif, uma imagem que não quer ser fotografia, nem pretende ser vídeo. Ela está no meio, na fronteira. É claro que, por ser imagem em movimento, pode ser entendido como vídeo, mas seus usos correntes na internet o aproximam muito mais da função das fotografias ou das imagens estáticas. Sua definição é tão difícil de delimitar quanto as identidades pós-modernas, daí a sinergia desse tipo de imagem com o trabalho proposto: sua definição está associada a seu uso. Empresto aqui uma das definições de vídeo que se aproximam da função do Gif: "[...] só podemos pensar o vídeo seriamente como um 'estado', estado do olhar e do visível, maneira de ser das imagens" (DUBOIS, 2004, p. 23). O vídeo só assume sua forma pura quando é usado para finalidades íntimas ou artísticas, no mais, é uma forma hibrida e limítrofe.

As animações foram produzidas sobre fotografias: aquelas que mais mimetizam a realidade estão estáticas, aquelas que mais abstraem o real, até a sua máxima simplificação, estão em movimento. Esse jogo de representações ironiza as duas linguagens: a fotográfica e a videográfica.

3.1 Os legados da imagem

Quando comecei a refletir sobre as minhas questões particulares de identidade, surgiu em mim a necessidade de buscar respostas nos primeiros referenciais culturais que recebi: minha família, mas a essa altura as pessoas que poderiam me responder já haviam falecido. A quem recorrer? A mim mesmo, ao que restou dessas pessoas em mim. Compreendi então que existem processos de apagamento em curso, demandas cotidianas que fazem com que aquilo que não é mais útil seja descartado. Essa lógica é uma falácia: a identidade pode não ser útil para o projeto dos aparelhos estatais, corporativos, financeiros etc., mas é imprescindível para a dignidade humana. Não se trata de um conservadorismo em prol de um passado fantasioso e idealizado, se trata de conhecer as origens para saber como se portar no presente. Muitas tendências artísticas da contemporaneidade tendem a seguir por esse caminho de aliança entre as origens e os possíveis caminhos para o futuro. Sobre os artistas que desbravam esse caminho, Canclini diz:

> Não fogem de um presente inóspito; querem incorporar a densidade da história ao olhar moderno. Assim como os produtivistas que trabalharam após a

> revolução russa, como os bauhasianos que acompanharam a República de Weimar, em nosso continente o impulso construtivo esteve associado ao surgimento de transformações sociais. Antecipa-se no já mencionado geometrismo americanista de Torres Garcia, na Associação Arte Concreto-Invención e no Movimento Madi na Argentina dos anos 1940, na cinética argentina e venezuelana dos anos 1960 e 1970 (Le Pare, Sobrino, Soto, Cruz Diez). Também em Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, cuja arquitetura inteira, não só Brasília, liga o racionalismo funcionalista à sensualidade cultural de seu povo e à projeção futura da nação (CANCLINI, 1990, p.110).

Os referenciais artísticos que busquei e que citei no primeiro capítulo caminham nesta direção: artistas que olham para o futuro, para as possibilidades imagéticas sem ideais puramente progressistas; investidas artísticas ousadas, que rompem com várias tradições, mas ainda assim intimamente ligadas com a cultura à qual pertencem. Processos que visam a superação completa do passado geralmente estão cheios de ideologias excludentes. Benjamin cita o manifesto de Marinetti a favor da guerra colonial na Etiópia como um perfeito exemplo para ilustrar essa reflexão:

> Há 27 anos nós, os futuristas, nos opomos à caracterização da guerra como antiestética (...). De acordo com isso, determinamos: (...) a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada (BENJAMIN, 2021).

Pensar dessa forma, apologética aos aparelhos e em apoio cego aos avanços tecnológicos, sem questioná-los, é se colocar a serviço de projetos ideológicos hegemônicos e opressores.

Uma vez que estamos inseridos em contextos em que acontecem opressões, onde há projetos de extermínio, silenciamentos e aculturações (ao que parece o ocidente sempre esteve em contextos similares), um caminho que a arte comprometida com o futuro digno às pessoas que vivem na sociedade pode seguir é lembrar-se das origens, da diversidade que existe na sociedade antes de apontar um caminho para o futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar no presente de forma apocalíptica não parece ser um caminho viável. A falta de esperança pode nos causar apatia. Entusiasmar-se de forma irresponsável tampouco parece ser saudável. Este trabalho me levou a refletir que não há outra saída senão mantermo-nos críticos às inovações tecnológicas, pois todas elas estão incrustradas de ideologias. Estar inserido nessa sociedade é, inevitavelmente, estar a serviço desses projetos, o que não nos impede de criticá-los.

Refletir sobre os novos meios possíveis de fazer arte e de inseri-la dentro dos circuitos ideológicos, tal como fez Cildo Meireles, pode ser o caminho mais profícuo para a resistência de um pensamento crítico ante ao discurso persuasivo do aparelhamento.

Como bem pontuou Rancière em uma passagem que citei anteriormente: “As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos com elas: posição dos corpos funções da palavra, repartições do visível e do invisível” (RANCIÉRE, 2009, p. 26).

Não há espaço para a ilusão de pensar que a arte é capaz de, por si só, apresentar soluções para a intrincadíssima trama de problemas da pós-modernidade, mas o que ela pode oferecer é uma ferramenta poderosa: o pensamento crítico, a possibilidade de reconfiguração dos símbolos, dos conceitos, das formas de ler o mundo.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Ana Lúcia; MEDEIROS, Emerson Augusto**. Educação do/no campo:** história, memória e formação. Educação: Teoria e Prática, Rio Claro, volume 25, número 48, Jan./Abr. 2015.

AVANZI, Kauê; OLIVEIRA, Danielle Willemann Sutil de. **Foices e engrenagens:** reflexões sobre a diáspora rural-urbano no Brasil. In: VII Congresso Brasileiro de Geógrafos, Vitória, 2015. Anais do VII CGB, Vitória: AGB, 2014. Disponível em <http://www.cbg2014.agb.org.br/resources/anais/1/1404696506_ARQUIVO_ArtigoCBG.pdf > Acesso em 10 de julho de 2022

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2021

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. Miguel Hidalgo: Editorial Grijalbo, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos Tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004. 318 p.

DUBOIS, Phillippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

ERRANTE, Antoinette. **Mas afinal, a memória é de quem?**: Histórias orais e modos de lembrar e contar. História da educação, [S.l.], volume 4, número 8, jul./dez 2000. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/382058> Acesso em 7 de junho de 2022.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FORMIGA, D. O., PAULA, A. B. R., MELO, C. A. S. **O Pensamento Eugênico e a Imigração no Brasil (1929-1930).** Intelligere, Revista de História Intelectual, nº7, p. 75-96. 2019. Disponível em <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>. Acesso em 14 de julho de 2022

GONTIJO, Rodrigo Corrêa. **Live Cinema:** práticas expandidas do cinema experimental. 2013. 178 p. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284494?mode=full>. Acesso em 28 de fevereiro de 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HEPATÉ BÂ, A. **A tradição viva**. *In*: KI-ZERBO, J. **História geral da África –** I: Metodologia e pré-história da África. Brasília: UNESCO, 2010.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Editora Aleph, 2009.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura:** um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LESSING, Lawrence. **Remix**. Londres: Bloomsbury, 2008.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2009.

SANTOS, Laynert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias**. O impacto da informação digital e genética. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2011.

SILVA, Henry M. M. **Café, imigração e urbanização no interior do país**. Fato & Versões Revista de História, Uberlância, volume 5, número 9, 2013. Disponível em <https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/issue/view/104> Acesso em 14 de junho de 2022.

TV ARTE NA ESCOLA. **Recortes de Leda Catunda**. Rede SescSenac de Televisão, São Paulo, 2001. 1 vídeo (23 min.). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fLA-9J zTLY&ab_channel=InstitutoArtenaEscola> Acesso em 15 de julho de 2022).

WOLTON, Dominique. **Informar não é comunicar**. Porto Alegre: Sulina, 2011.