Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Plásticas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

CAROLINA CALIENTO DE ABREU

REFUGOS

São Paulo
2016

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Plásticas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

CAROLINA CALIENTO DE ABREU

REFUGOS

São Paulo
2016

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Artes Plásticas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

CAROLINA CALIENTO DE ABREU

REFUGOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profª. Drª. Maria do Carmo Costa Gross.

São Paulo
2016

BARÃO DE SAMEDI:

– VOCÊ DEVE ESTAR PENSANDO:
“AH, QUE COISA MAIS DESPROPORCIONAL.
É PRECISO SER MAIS ATENTO AOS PROCESSOS.
NÃO TEM COMPARAÇÃO.”
E SIM, VOCÊ ESTÁ CORRETO...
NÃO TEM COMPARAÇÃO.
POR ISSO, NÃO COMPAREMOS! SOMEMOS!
UMA ARITMÉTICA AFETIVA...
UM TERREMOTO ALI;
UM DESPEJO AQUI;
UM DILÚVIO ALI;
UMA INUNDAÇÃO AQUI;
UM INCÊNDIO ALI;
UMA REINTEGRAÇÃO AQUI;
UM MASSACRE ALI;
UMA CHACINA AQUI;
UM NAUFRÁGIO ALI;
UM DESABAMENTO AQUI...
E ASSIM, ESCREVEMOS A NOSSA
HISTÓRIA NATURAL DAS CIDADES.

Trecho da peça *CIDADE VODU*
Diretor José Fernando Peixoto de Azevedo
Criação Teatro de Narradores.
Espetáculo apresentado na Vila Itororó, São Paulo,
entre março e maio de 2016.

RESUMO

Este trabalho, intitulado *REFUGOS,* é composto por uma série de 13 fotomontagens reproduzidas neste volume e um memorial descritivo que procura explicitar as etapas do desenvolvimento de minha pesquisa em seus aspectos conceituais e técnicos.

Parto de uma ampla pesquisa sobre imagens de cidades. Este conjunto compreende fotos capturadas por mim nos meus percursos cotidianos, outras são provenientes da internet e outras mais, coletadas em jornais impressos.

As fotomontagens são a combinatória de fragmentos deste material. Nelas, a cidade é apresentada sob diversos ângulos, como se fosse uma explosão de eventos simultâneos.

Na parte final deste volume encontra-se uma seleção de citações: trechos de textos dos autores pesquisados e manchetes de jornal. Esses fragmentos formam parte do repertório teórico do meu trabalho.

ABSTRACT

This work titled *REFUGOS [WASTE]* is composed of a series of 13 photomontages reproduced in this volume and a descriptive memorial that seeks to explain the stages of development of my research in its conceptual and technical aspects.

I start with a wide research on urban images. This set includes pictures taken by me in my daily routes; others are from the internet and more, collected from newspapers.

The photomontages are the combinatorial of these material fragments. In them, the city is presented through different angles, as an explosion of simultaneous events.

At the end of this volume, I present a selection of quotes: text excerpts from authors surveyed and newspaper headlines. These fragments are part of the theoretical repertoire of my work.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....06

SEQUÊNCIAS URBANAS.....08
Cidade-cinema.....08
Info-cidade.....10
Cidade-notícia.....12

SEQUÊNCIAS ANALÍTICAS.....16
O jornal.....16
A montagem.....17
A água.....19
A gráfica.....21

REFUGOS.....22

RECORTES.....35

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....50

INTRODUÇÃO

São Paulo... A largura das ruas, a extensão das avenidas, dos quarteirões, a altura dos edifícios, suas vidraças, as cores das fachadas, os muros, as grades de ferro, os postes de concreto, os fios de eletricidade, os carros e as motos, os caminhões, os ônibus, as filas de pessoas nos terminais, os vagões do trem ou do metrô, os buracos no asfalto, nas calçadas... Tudo isso funciona como um mapa pessoal... São características que podem ser expressas em um desenho ou um esquema e que se referem ao espaço físico da cidade, ao modo como ela é ocupada.

Cada uma delas, ou seu conjunto, não traduz a experiência de "viver-a-cidade", e este viver me interessa. Entre as tarefas cotidianas, percorro ruas e avenidas, vejo o fluxo de pessoas nas calçadas, nos pontos de ônibus, nos metrôs; vejo o fluxo de carros e de motos. Tudo isso como uma maré que diariamente enche e esvazia as ruas durante o horário de trabalho.

Minha percepção da cidade também está ligada às informações de seus acontecimentos, veiculadas pelos jornais impressos, pelos telejornais e em sites de notícias: as festas populares, as decisões políticas, as interdições nas ruas, os acidentes, os protestos, a violência e, também, os anúncios publicitários que mostram o viver idealizado do consumo. Além do relato do cotidiano, esses noticiários são frequentemente repletos de imagens, que contribuem para intensificar minha percepção. Meu entendimento dessas imagens é, ainda, determinado pelos discursos sociais, políticos, culturais e pela memória guardada de outras imagens.

As vivências, informações e interpretações da cidade constituem o repertório por meio do qual elaborei o conjunto de 13 fotomontagens, impressas em grandes dimensões, que serão expostas como parte desta dissertação. De modo complementar, apresento este texto, em forma de memorial, no qual descrevo os procedimentos da minha prática artística e as operações conceituais que se inscrevem no núcleo destes trabalhos.

O texto é composto por duas partes. Na primeira parte, *Sequências urbanas*, descrevo os modos como capturo e seleciono as três fontes principais de imagens do meu trabalho: fotos pessoais, imagens compartilhadas nos meios eletrônicos e imagens impressas nos jornais – divididas, respectivamente, sob os títulos *Cidade-cinema, Info-cidade e Cidade-notícia.* Na segunda parte, *Sequências analíticas,* relato as operações técnicas e conceituais do trabalho: a análise do material, os procedimentos de montagem, a definição de seus elementos e sua formalização. Na sequência, estão as reproduções dos trabalhos elaborados.

Apresento, ainda, na parte intitulada *Recortes,* uma seleção de citações: trechos de textos dos autores pesquisados e chamadas de notícias.

SEQUÊNCIAS URBANAS

Construo meus trabalhos a partir da combinação de diferentes imagens: fotografias digitais registradas durante minhas viagens de carro e ônibus, outras provenientes da internet e, ainda, fotografias dos jornais impressos de São Paulo.

Essas fontes de imagens correspondem a diferentes modos de “olhar-a-cidade”. Reunidas, essas fotografias tornam-se parte de um arquivo, no qual minha percepção mistura-se à de outros autores, amplia-se e torna-se mais complexa. Ao me apropriar dessas imagens, busco recompor um novo sentido que articule diferentes significados para além de minha experiência isolada.

Fotografias tiradas durante meus percursos de ônibus e de carro.

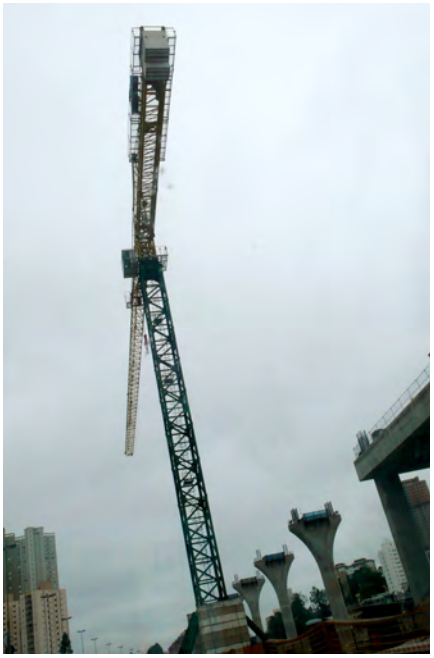
CIDADE-CINEMA

Enquanto transito pela cidade, de carro ou de ônibus, observo pela janela os elementos que compõem a paisagem da rua. A janela funciona como um anteparo, que demarca um dentro e um fora, delimitando também meu campo de visão e funcionando como uma moldura que enquadra as cenas fugidias da metrópole.

Esse momento de observação aproxima-se da experiência cinematográfica: de dentro do ônibus, torno-me uma espectadora da cidade-imagem que passa pela janela. O trajeto do ônibus poderia ser pensado como um roteiro, submetido ao tempo da cidade –

relativo às paradas e aos deslocamentos, ao fluir dos veículos, às interrupções e outros imprevistos.

Em São Paulo, tudo isso é muito intenso. As longas distâncias a serem percorridas, entre casa, trabalho ou lazer, e o tempo necessário para esses deslocamentos, determinam a organização do meu dia. Por isso, nos meus percursos, passei a fotografar a cidade com uma câmera fotográfica digital simples e portátil, apoiada no caixilho da janela, apontada para a rua. Deste modo, estabeleço uma relação entre máquinas: o veículo torna-se uma extensão, um acessório da câmera, e a câmera funciona como um duplo da janela, recortando a paisagem que compõe a lateral



da rua – esta combinação determina as condições do registro. A movimentação do ônibus influencia na captação da imagem e a luminosidade, a cor e o enquadramento são resultados da capacidade da máquina portátil, com suas definições de qualidade, amplitude da lente e calibração.

Fotografias tiradas durante meus percursos de ônibus e de carro.

A câmera digital facilita a captura da paisagem em movimento que parece escapar aos olhos. Meu foco é o registro da experiência cotidiana, e não a elaboração de uma fotografia de qualidade técnica. Esses registros funcionam como anotações, uma espécie de desenho de observação automático da cidade.

INFO-CIDADE

Se por um lado observo a cidade pela janela de um veículo durante meus percursos, por outro, eu a “observo” por meio da tela do computador e, também por meio dele, me conecto à internet. Ao abrir a “janela” do navegador, tenho acesso às notícias, aos textos, aos depoimentos e às imagens que contam sobre a cidade. A internet dá a sensação de que tudo está registrado e possui uma imagem correspondente.

A tela do monitor funciona como um suporte da fotografia digital – uma imagem imaterial, que ainda não existe ou já não existe mais como um corpo físico, apresentada por

Imagem do *google street view.*

uma série de operações abstratas. Com apenas um toque, visualizo, amplio, fecho ou compartilho publicamente uma fotografia na internet.

Utilizo a rede como uma grande enciclopédia de imagens. Procuro imagens de diferentes temas, por meio de palavras-chave, e filtro minha busca por tipos de mídia, data de publicação, aspectos cromáticos, tamanho, etc. Ao pesquisar um tema, visualizo uma espécie de álbum coletivo, com imagens reunidas por critérios alheios aos contextos originais de cada uma delas. Elas são dispostas sem hierarquias de qualidade estética ou importância documental – são fotografias jornalísticas, artísticas, turísticas, de fotógrafos profissionais ou amadores, provenientes de sites de notícia, de compartilhamento de imagens ou de perfis pessoais.

Recolho várias imagens de um mesmo assunto, selecionando aquelas que me interessam, por seu conteúdo temático

Imagens da internet.

e, também, a partir de aspectos formais. Meu arquivo de imagens da internet reflete o aspecto múltiplo da rede: os sentidos e os significados dos temas se compõem, se banalizam ou ganham complexidade, pelo conjunto das imagens reunidas. Elas funcionam como informações de uma realidade que existiu ou poderia existir.

CIDADE-NOTÍCIA

Do lado oposto à fluidez da imagem digital no ambiente virtual estão as imagens impressas nos jornais. Elas apresentam um olhar específico atrelado à vida pública, mostrando o que acontece e o que aconteceu em um passado recente.

As fotografias do jornal possuem uma natureza informativa e operam no campo discursivo da notícia. Elas apresentam uma relação de reciprocidade – o texto contextualiza a imagem e a imagem exibe um determinado aspecto relativo à notícia. Atribuímos a estas imagens certa condição de veracidade, uma vez que o jornal é tido como um veículo tradicional de informação, como documento histórico.

Algumas delas mostram o acontecimento trágico, a violência das ruas, a construção e a ruína dos prédios, a disputa de direitos e espaços por meio do protesto e do policiamento e, também, os encontros nas calçadas, nos bares e nas lojas. Outras imagens simulam situações da cidade nos anúncios publicitários. Estes anúncios são, ao mesmo tempo, uma idealização da cidade e o retrato daquilo que ela não é – um

Agora
São Paulo
Polícia perde o controle e ataca protesto com violência
Greve para trens e prejudica 1 milhão
Caderno da Copa das Confederações
Motorista atropela ladrão de relógio
Faixa de ônibus na marginal Tietê começa segunda
Licença de mãe adotiva é ampliada para 120 dias
Carteira prova tempo de contribuição

Recorte de jornal de meus arquivos.

espaço harmônico, esvaziado de pessoas, contradições e conflitos. Lado a lado, os anúncios intensificam o aspecto violento das fotografias do noticiário e acentuam minha percepção da cidade como um espaço de luta.

Reunidas em meu arquivo, essas fotografias se desprendem de sua narrativa textual e conectam diferentes cenas sob a mesma categoria de *imagens de cidade.*

Recortes de jornal de meus arquivos.

* * *

Cabe aqui um pequeno desvio sobre o conteúdo de algumas fotografias que recortei durante o ano de 2015. Muitas delas tratam da migração de quase um milhão[1] de pessoas em direção à Europa, pelo Mar Mediterrâneo, fugindo dos conflitos no Oriente Médio e na África - uma crise de refugiados que atingiu números recordes desde a Segunda Guerra Mundial.[2]

1 http://goo.gl/M8FzC0. Último acesso em 20/07/2016.
2 https://goo.gl/pHWb9d. Último acesso em 20/07/2016.

Recortes de jornal de meus arquivos.

Algumas dessas fotografias mostram pessoas andando por estradas, por trilhos de trem, isoladas em campos cercados e em confrontos com a polícia. Integradas à meu arquivo, essas fotografias se misturam e se assemelham às imagens de famílias desalojadas das ocupações de São Paulo. Mesmo sabendo das diferenças políticas e econômicas entre as duas situações, observo em ambas um fluxo de pessoas em busca de novos lugares para se estabelecer.

Outras imagens destacam-se pelo contraste com os demais recortes da cidade, mostrando as embarcações chegando à costa da Europa, os naufrágios e, em enquadramento fechado, algumas pessoas no mar, isoladas pelas águas.

Observo essas fotografias e imagino a violência dessas travessias, em barcos superlotados e durante vários dias, sua extrema vulnerabilidade e a incerteza de chegar ao destino. Imagino que aquelas águas representam uma barreira a ser ultrapassada – não uma barreira sólida, mas um volume de água instável e imprevisível.

Ao observar essas imagens, também imagino a água como uma força potente, que invade e ocupa tudo, e rememoro as fotografias de cidades alagadas, destruídas por enxurradas, por deslizamentos, por maremotos.

Recortes de jornal de meus arquivos.

SEQUÊNCIAS ANALÍTICAS

O JORNAL

Entre as diferentes fontes de imagens, o jornal constitui o ponto de partida para a formação e o desenvolvimento de meus trabalhos. Meu interesse reside em dois aspectos principais, a saber, a materialidade do jornal e o sentido aberto e permutável das imagens.

É importante observar que o arquivo de recortes de jornal forma um conjunto de imagens provenientes de uma multiplicidade de acontecimentos/notícias e, mesmo que seu sentido original se perca, novos sentidos aparecem e se misturam. Uma mesma imagem pode significar um atropelamento ou um assalto... Um edifício inacabado pode parecer uma ruína... Cenas do cotidiano se desdobram nas de guerra... Assim também pessoas desabrigadas, catadores de lixo, mendigos e drogados se confundem com sobreviventes de bombardeios... Favelas e ocupações se parecem com campos de refugiados... Confrontos entre policiais e manifestantes são o mesmo que combates de guerra. Como um todo, essas imagens provocam a sensação de que a catástrofe é a condição permanente da cidade. Este será o ponto de partida para meus trabalhos.

Fotografia de meu arquivo de recortes.

A MONTAGEM

Os recortes, com as especificidades que lhe são próprias – qualidades gráficas, dimensões, enquadramentos, contrastes etc. –, conduzem preliminarmente minhas montagens. Seleciono algumas dessas imagens e as recorto manualmente. Nesse momento, percepção e ação quase se confundem: isolo partes da cena, atenta à sua espacialidade e aos seus contornos, fraciono e elimino partes, tendo como ferramentas o estilete e a tesoura.

Cada fragmento se combina com outro de maneira provisória: eu os ajusto, os recomponho com outros fragmentos, anulo ou acrescento partes, em uma série de permutações... Ora a imagem pertence a um conjunto, ora a outro. São como exercícios combinatórios que vão se estruturando aos poucos, uma parte sustentando a outra, uma imagem exigindo um complemento ou uma oposição, um espaço exíguo se desenvolvendo em amplitude.

A combinação é guiada principalmente pelas características formais – o primeiro plano, a escala e a perspectiva determinam onde e de que maneira cada fragmento

Estudo de montagem.

Estudo de montagem digitalizado.

será posicionado. Concentro minha atenção na forma dos fragmentos e no jogo dos diferentes planos. Trabalho de modo a acentuar as relações espaciais ou para estabelecer novas articulações – às vezes, a continuidade espacial dos planos se impõe, outras vezes é a ruptura entre eles que me interessa.

Após essa etapa, digitalizo cada fragmento e reconstruo a montagem por meio de programas computacionais de edição de imagens. Uma vez que estes programas potencializam enormemente as possibilidades de edição, insisto que é sempre a montagem em papel que orienta as operações subsequentes no ambiente digital. Passo a ajustar os cortes dos fragmentos e sua luminosidade, e a intensificar seus contrastes. Adiciono, ainda, outros recortes de fotografias provenientes do meu arquivo de imagens digitais, altero algumas dimensões e estabeleço novas relações de escala. Cada fragmento adicionado cria uma relação de interdependência com o outro e recompõe uma totalidade ainda provisória.

A ÁGUA

As imagens dos refugiados na Europa formam um conjunto, um eixo de comparação, aproximação e oposição às demais imagens da cidade.

Optei por utilizar, em minhas montagens, imagens de água, referidas naquelas que retratam as travessias do mar Mediterrâneo. Não se trata de fazer alusão a um acontecimento específico, mas de definir elementos de trabalho, de acordo com os sentidos que atribuo. No conjunto de minhas reflexões, a água pode representar uma barreira física e uma força natural... Pode significar instabilidade, fluxo, violência...

Ao isolar apenas um componente da cena de modo abstrato (a água como um elemento a ser utilizado), opero, no plano do sentido, um procedimento similar ao do recorte.

Imagens da internet.

Estudo de montagem.

Pesquisei na internet imagens de água, em cenários naturais, que sugerissem movimento: rios, corredeiras, quedas d'água e enxurradas. Após formar um grande arquivo, seleciono algumas delas, recorto-as e combino-as na montagem, conforme os procedimentos descritos, de modo a constituir novos espaços.

Na combinação com os outros recortes, a água adquire múltiplos sentidos: ela evoca a permanência de um fluxo contínuo na cidade, uma interdição e uma ocupação que constitui o espaço urbano e, também, a existência de uma força violenta em aparente normalidade. Estes sentidos estão relacionados a outras percepções: a cidade de grandes distâncias e da velocidade; o fluxo diário entre centro e periferia; a cidade interditada, privada, repleta de ocupações muradas; a violência nas ruas e a potência das multidões...

A montagem sugere uma cidade edificada e, ao mesmo tempo invadida pelas águas, entre uma aparente estabilidade e sua destruição. Ela retira o lugar convencional do olhar, apresenta a cidade por diversos ângulos, como se fosse uma explosão de eventos simultâneos.

A GRÁFICA

Na finalização dos arquivos para impressão, mantenho os contornos da montagem aparentes. Nesta operação, me oponho a formatar o trabalho nos limites tradicionais do quadro, que sugerem uma unidade da cena. Deste modo, exponho o procedimento da montagem: cada fragmento rompe com a forma do outro e resulta em um contorno irregular; cada pedaço que salta para fora do aglomerado de imagens funciona como um vestígio das operações de construção.

Os trabalhos são transformados em preto e branco: relevos, volumes, espaços e distâncias são estruturados como luz e sombra, claro e escuro e suas gradações atonais. Ao eliminar a cor, estabeleço uma qualidade gráfica comum às imagens de diferentes naturezas e pretendo indicar um afastamento. Este afastamento tem duplo sentido, diz respeito à distância física, que subtrai cores. Ela não registra mais a matéria expressiva das cores, próprias dos objetos vistos de perto ou aqueles que tocamos com as mãos. Este afastamento significa também um distanciamento conceitual, que reforça os elementos estruturais da montagem. É quase uma escrita, cuja tipografia é feita de edificações e de águas – campos que se interceptam ou se interditam mutuamente.

Ajusto a dimensão final dos trabalhos entre a escala de um transeunte e a dos muros e tapumes da cidade. Esta dimensão se aproxima da experiência visual urbana, permite que o olhar passeie pela imagem, sem apreender o conjunto imediatamente.

Todos os trabalhos são plotados em papel adesivo e colados em uma chapa de PVC – materiais comuns, disponíveis em gráficas rápidas, utilizados para a confecção de anúncios, cartazes e projetos arquitetônicos. Cada impressão funciona como uma cópia, que pode ser reproduzida, sem a necessidade de qualquer outro tipo de finalização.

Os materiais que utilizo em meus trabalhos são como resíduos que a própria cidade produz e expele; e os procedimentos de elaboração, desde sua concepção até sua finalização, estabelecem uma interdependência entre trabalho e máquina. Eles incorporam os processos foto-mecânicos, digitais e industriais de criação, processamento e circulação de imagens como princípios operatórios.

fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 110 cm

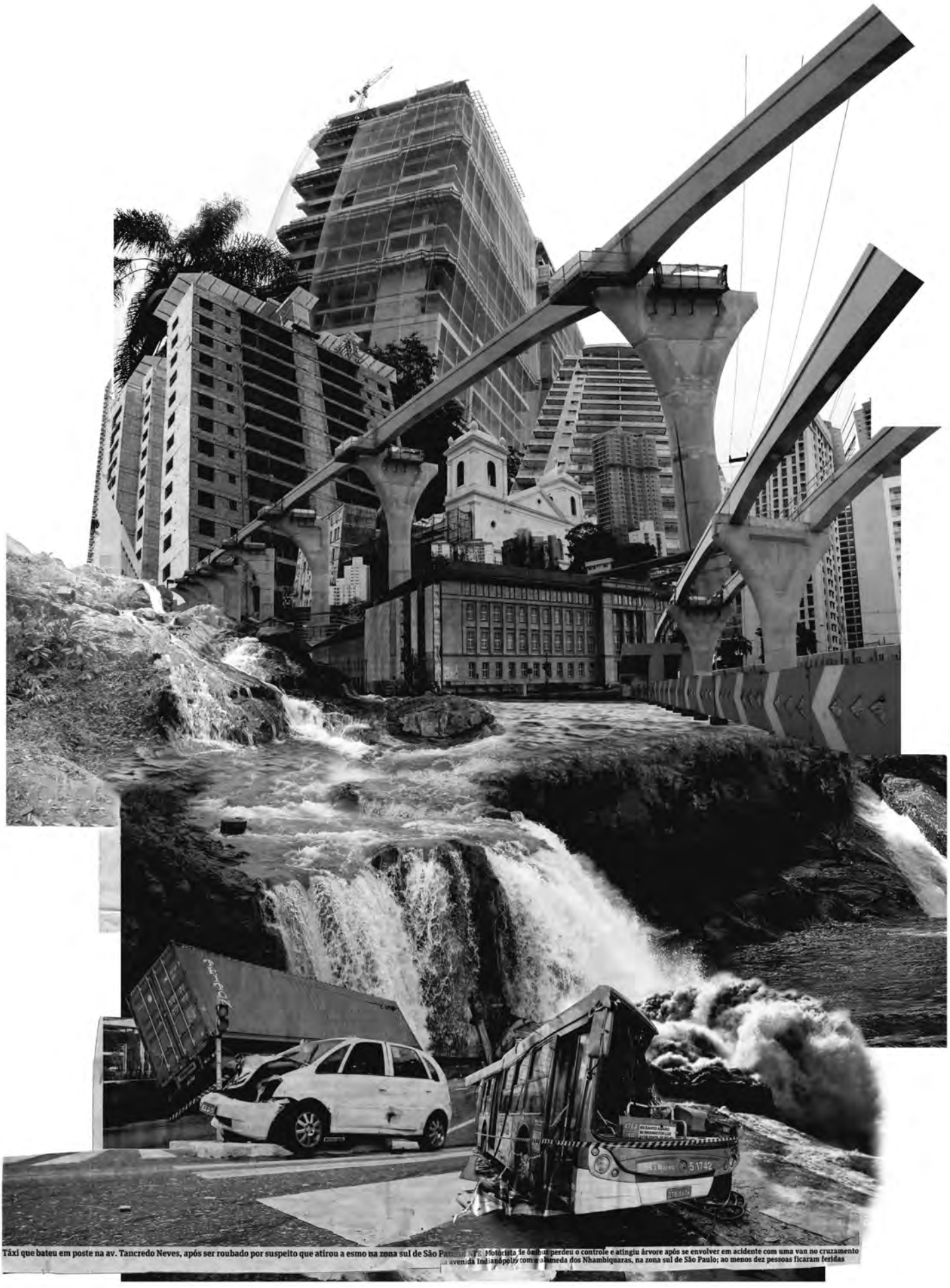
fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 100 cm

fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 150 cm

fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 120 cm

fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 100 cm x 140 cm

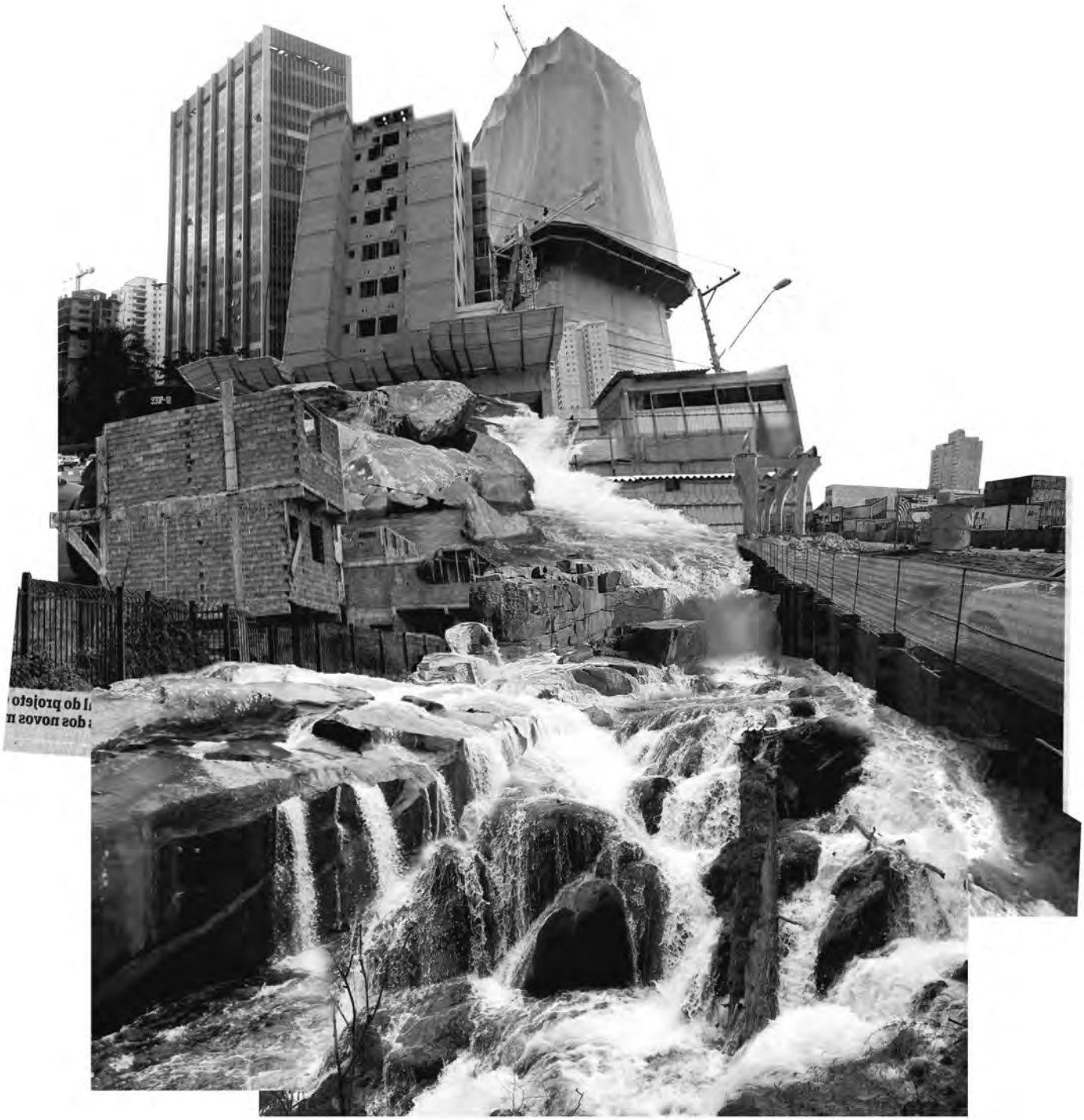
fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 120 cm



fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 140 cm

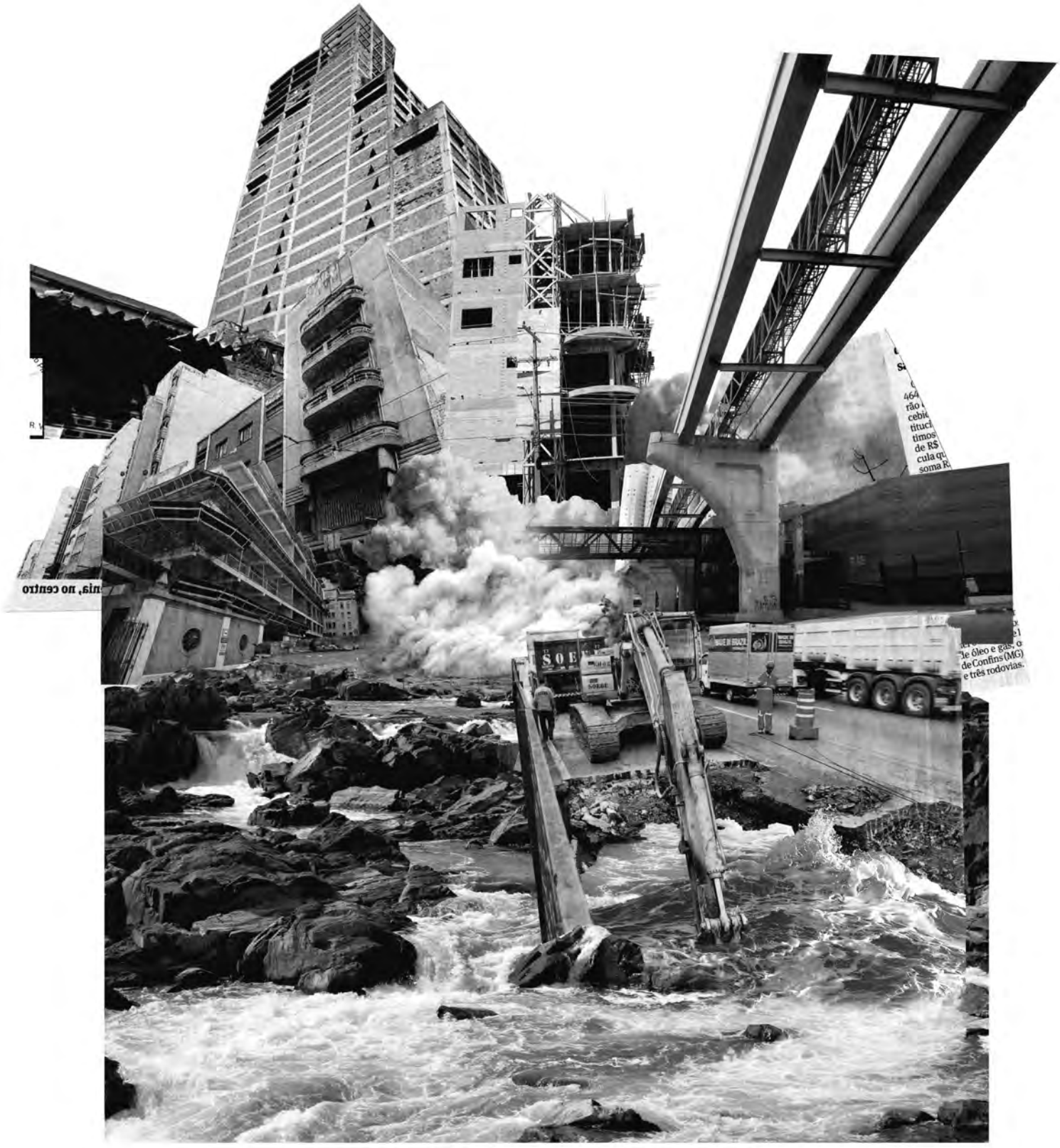
fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 140 cm

fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 130 cm

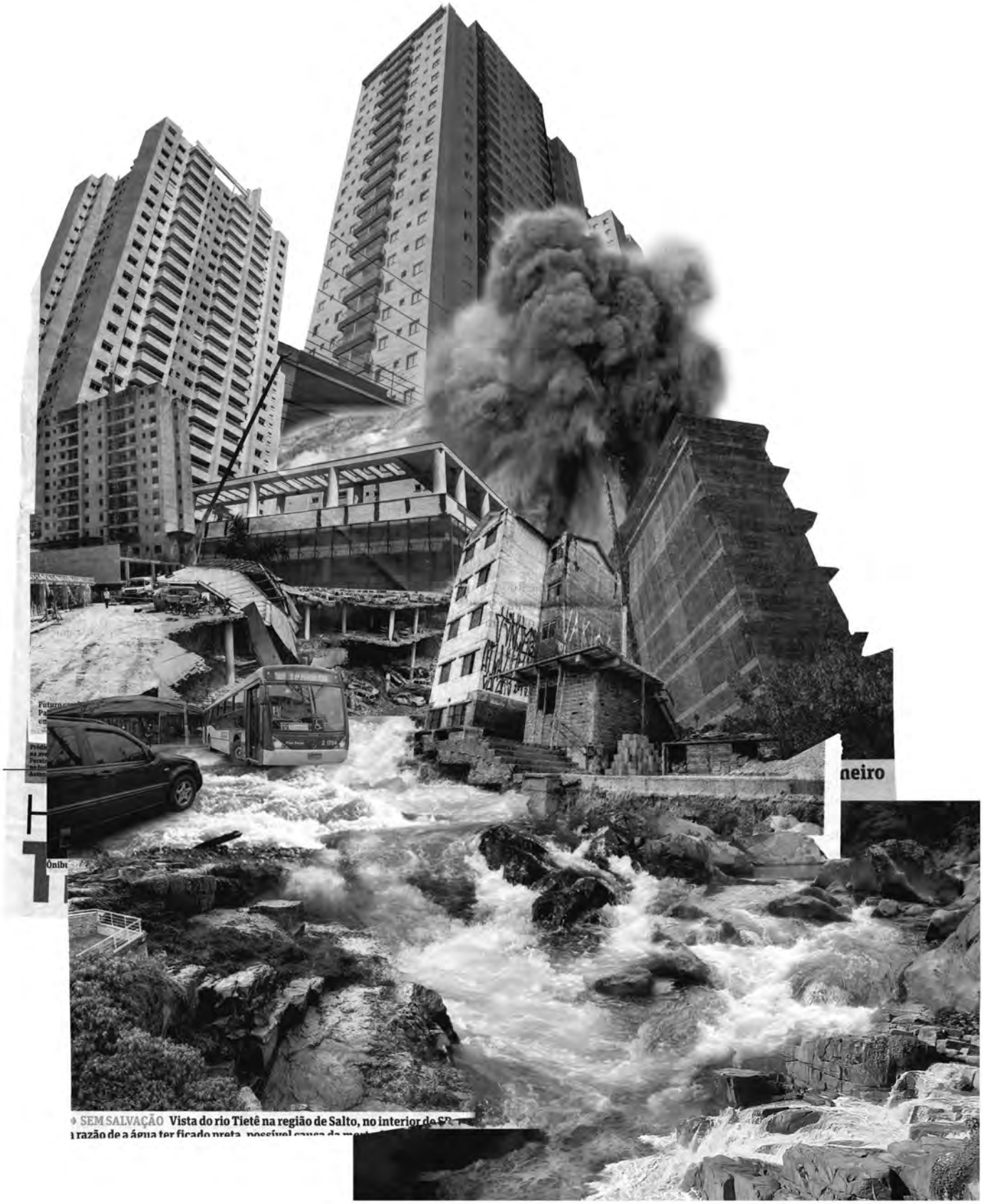


fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 110 cm

fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 150 cm



fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 100 cm x 125 cm



fotomontagem da série *REFUGOS*, 2015-2016, 90 cm x 120 cm

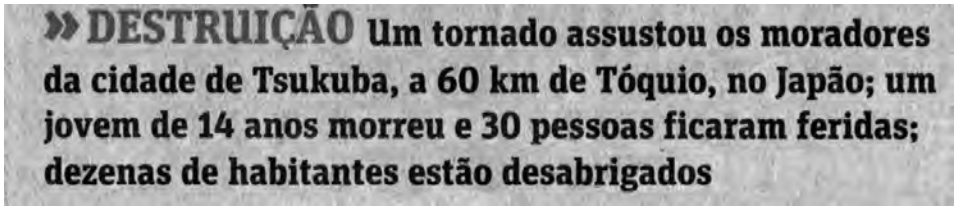
RECORTES

A história universal nasceu nas cidades e atingiu a maioridade no momento da vitória decisiva da cidade sobre o campo. Marx considera como um dos maiores méritos revolucionários da burguesia o fato de "ela ter sujeitado o campo à cidade", cujo "ar emancipa". Mas, se a história da cidade é a história da liberdade, ela também foi a da tirania, da administração estatal que controla o campo e a própria cidade. Até agora, a cidade só pôde ser o terreno de batalha da liberdade histórica, e não o lugar em que essa liberdade se realizou.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 116.

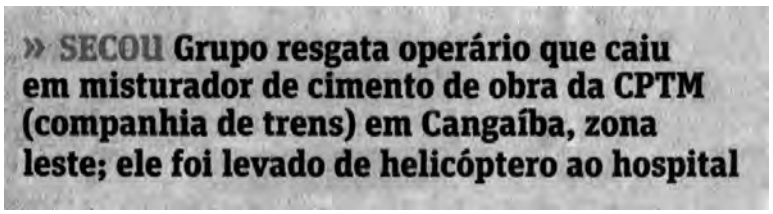
'Pulei de telhado em telhado', diz menino

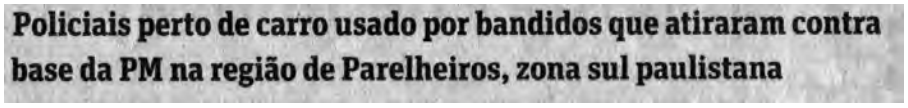
Garoto de 15 anos não acreditou nos gritos da vizinha em Bento Rodrigues e só correu após ver a água invadir sua casa

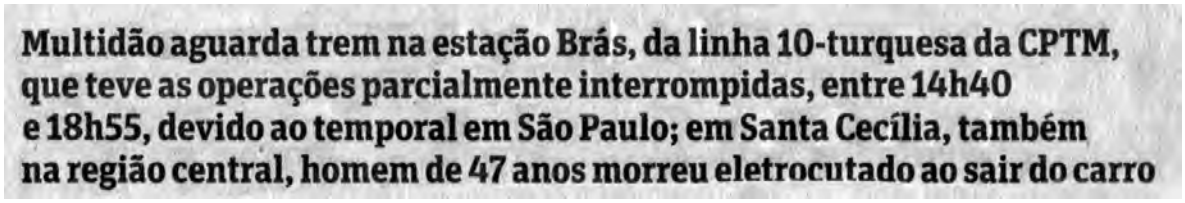

» DESTRUIÇÃO Um tornado assustou os moradores da cidade de Tsukuba, a 60 km de Tóquio, no Japão; um jovem de 14 anos morreu e 30 pessoas ficaram feridas; dezenas de habitantes estão desabrigados

Começo com o que parece ser o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelariano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e se quer definir os elementos "eternos e imutáveis" que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse.

HARVEY, David. *A condição pós moderna.* São Paulo, Loyola, 2007, p. 49.


» SECOU Grupo resgata operário que caiu em misturador de cimento de obra da CPTM (companhia de trens) em Cangaíba, zona leste; ele foi levado de helicóptero ao hospital


Policiais perto de carro usado por bandidos que atiraram contra base da PM na região de Parelheiros, zona sul paulistana



"Não se trata daquilo que se encontra na imagem, mas, antes, daquilo que está por trás dela. Contudo, alguém mostra uma fotografia como prova de algo que não se pode provar". Eventos, acidentes, desastres, parece dizer Farocki, precisam ser virados do avesso, para que vejamos o que se esconde por trás deles e para inspecionar a frente do verso [...] Agora, trata-se de reconhecer o invisível no visível, ou de detectar o código pelo qual o visível está programado.

ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico da Mídia.* In: MOURÃO, Maria Dora G., BORGES, Cristian e MOURÃO, Patricia (org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar.* São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.101

"As fotos ajudam a construir – e revisar – uma noção de passado recente. [...] Fotos que todos conhecem são parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. [...] O que se chama de memória coletiva não é rememoração, mas algo postulado: isto é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente".

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 72-73.

Depois de inundação em escola, alunos vão estudar em contêiner

Crianças continuam sem aula um mês após forte chuva que atingiu São Sebastião (SP)

5 morrem no Rio em busca por traficante resgatado

PM diz que suspeitos morreram em confronto durante ação na zona oeste

A dinâmica de uma sociedade "do descarte", como a apelidaram escritores como Alvin Toffler (1970), começou a ficar evidente durante os anos 60. Ela significa mais do que jogar fora bens produzidos (criando um monumental problema sobre o que fazer com o lixo); significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser. [...]

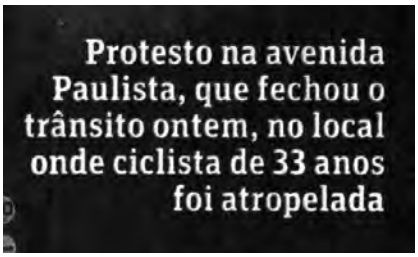
Dominar ou intervir ativamente na produção da volatilidade envolvem, por outro lado, a manipulação do gosto e da opinião, seja tornando-se um líder da moda ou saturando mercado com imagens que adaptem a volatilidade a fins particulares. Isso significa, em ambos os casos, construir novos sistemas de signos e imagens, o que constitui em si mesmo um aspecto importante da condição pós-moderna...

HARVEY, David. *A condição pós moderna.* São Paulo, Loyola, 2007, p. 259.

Estudante reage a sequestro e mata assaltante em SP

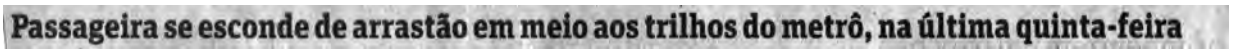
A técnica da reprodução, assim podemos formular, separa aquilo que foi reproduzido e o âmbito da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui a existência única por uma existência serial. E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ela a atualiza. [...] Seu significado social, também em sua forma mais positiva, não é compreensível sem o seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor tradicional no patrimônio cultural.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.* In: CAPISTRANO, Tadeu (org). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção /* Walter Benjamin [et al.]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 13.



Cielo e infierno; fantasmagoría y shock; mundo de ensueño y catástrofe. Estas polaridades circunscriben el campo de las imágenes benjaminianas de la ciudad moderna y dan cuenta de su carga crítica, política. Como imágenes dialécticas, son construcciones a partir de extremos, funcionando como inspiración revolucionaria y como advertencia política.

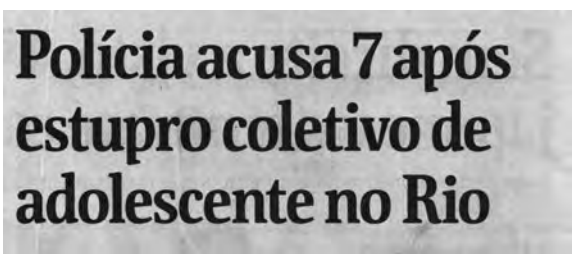
BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário.* Buenos Aires: Interzona Editora, 2005, p. 231.

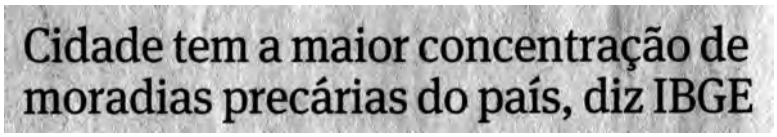


Nós, nossa época – *agudamente ideológica e intelectual* –, não poderíamos ler o conteúdo de um plano sem, antes de tudo, detectar sua natureza ideológica, e assim encontrar na *justaposição dos planos o estabelecimento de um elemento qualitativo novo,* uma *nova imagem*, um novo conceito. [...]

Por isso, o *jogo da justaposição* na montagem também tem um *background* que influi tão profundamente. Por outro lado, é exatamente através das elementares *justaposições nuas* que deve ser trabalhado o sistema da complexa justaposição interna (a externa não conta mais) que existe em cada frase no discurso de montagem corrente, normal, literário.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.213.




Cidade tem a maior concentração de moradias precárias do país, diz IBGE

A fotografia é uma forma de aprisionar a realidade, considerada recalcitrante e intratável; de fazê-la ficar quieta. Ou ainda de ampliar uma realidade que sentimos como retraída, esvaziada, perecível e remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir (e ser possuído por) imagens [...] Possuir o mundo em forma de imagens é, precisamente, reexperimentar o quão irreal e remota é a realidade.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p.157.

Há um descompasso, uma defasagem entre o ritmo do mundo, matéria vertente do vivido, e a capacidade do registro. A febre da vida não cabe em imagens. Sob as vestes da imagem, algo cai. Esse algo é o real, que resiste na sua irredutibilidade.

NÖTH, Winfried, SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 1997, p.198.

» FLAGRANTE Menina que aparenta ter 5 anos toma banho em bueiro do centro do Rio, na terça (2); cena comoveu os passantes e estampou a capa do jornal 'O Globo' ontem (3/12)

Menino de 14 anos é esfaqueado a caminho da escola no litoral

Garoto morreu; polícia diz que crime em São Vicente foi 'atípico

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação tem uma participação decisiva nesse declínio.

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação.

BENJAMIN, *Walter. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 219.

'Fiquei embaixo do barro por três horas'

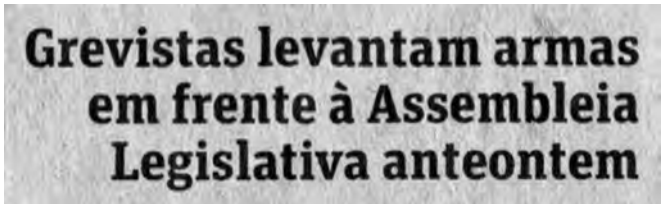
Entregador de gás foi resgatado por vizinhos dos escombros da casa em Mairiporã, soterrada com a mulher e as filhas

A volatilidade a efemeridade também tornam difícil manter qualquer sentido firme de continuidade. A experiência passada é comprimida em algum presente avassalador.

HARVEY, David. *A condição pós moderna.* São Paulo, Loyola, 2007, p. 263.

Mesmo nas técnicas de colagem, quando a relação entre objeto e sua representação seguiu um caminho aparentemente diverso, ao absorver fragmentos da realidade para inseri-los no contexto da pintura, a finalidade do procedimento não era de ordem ilusionista, mas de natureza propriamente mental: os fragmentos da realidade atuam aí como deslocadores da atenção, como estímulos para colocar em ação os procedimentos mentais que servem para o reconhecimento e a definição dos objetos.

NÖTH, Winfried, SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 1997, p.186


Grevistas levantam armas em frente à Assembleia Legislativa anteontem

Lama ainda vaza de barragem em Mariana

Quase 5 meses após tragédia, rio Doce segue recebendo rejeitos de minério; Ibama diz ter notificado Samarco 39 vezes

Turista é morta a facadas em Copacabar

Então, montagem é conflito. [...]

Estes são conflitos 'cinematográficos' dentro do quadro:

Conflito de direções gráficas (linhas – ou estáticas ou dinâmicas)

Conflito de escalas

Conflito de volumes

Conflito de massas (volumes preenchidos com várias intensidades de luz)

Conflito de profundidades [...]

Primeiro plano e planos gerais

Fragmentos de direções graficamente variadas. Fragmentos resolvidos em volume, com fragmentos resolvidos em área

Fragmentos de escuridão e fragmentos de claridade [...]

Conflitos entre um objeto e sua dimensão – e o conflito entre um evento e sua duração.

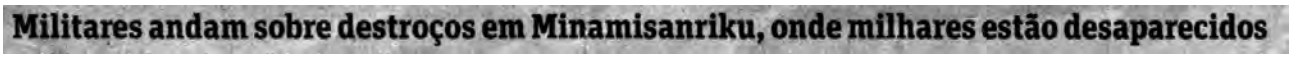
EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.43.

Cardeal fica preso em meio a tiroteio no centro do Rio

Confronto entre PMs e traficantes obrigou D. Orani Tempesta a sentar na calçada para escapar dos tiros; um homem morreu

O sistema econômico fundado no isolamento é uma *produção circular do isolamento*. O isolamento fundamenta a técnica; reciprocamente, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das "multidões solitárias". [...] O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como *separado*.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 23



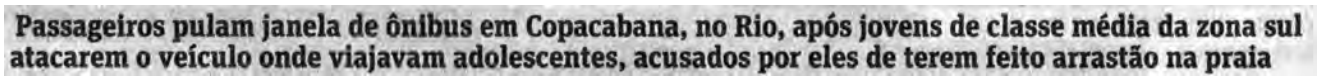
A fotografia, que faz do passado objeto de consumo, representa um atalho. Toda coleção de fotografias é um exercício de montagem surrealista da história. Assim como Kurt Schwitters e, mais recentemente, Bruce Conner e Ed Kienholz criaram esplêndidos objetos, quadros e ambientes a partir de dejetos, fazemos história hoje em dia a partir de detritos. E uma certa virtude, do tipo cívico adequado a uma sociedade democrática, está vinculada a essa prática. O verdadeiro modernismo não está na austeridade, mas na plenitude coberta de lixo — a paródia intencional do sonho grandioso de Whitman. Influenciados pelos fotógrafos e pelos artistas pop, arquitetos como Robert Venturi tiram lições de Las Vegas e acham a Times Square uma sucessora congênita da Piazza de San Marco; e Reyner Banham louva "a arquitetura instantânea e a paisagem urbana instantânea" de Los Angeles pela liberdade e pela vida razoável que nos proporciona, impossível de viver-se em meio à beleza e sordidez das cidades europeias — enaltecendo a libertação oferecida por uma sociedade cuja consciência está edificada, *ad hoc*, sobre restos e refugos. Os Estados Unidos, este país surreal, estão cheios de objetos achados. Nosso rebotalho tornou-se arte. Nosso rebotalho tornou-se história.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p.68.

O retrato do pós-modernismo que esbocei e até agora parece depender, para ter validade, de um modo particular de experimentar, interpretar e ser no mundo – o que nos leva o que é, talvez, a mais problemática faceta do pós-modernismo: seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. (Fredric) Jameson explora esse tema com um efeito bem revelador. Ele usa descrição de Lacan da esquizofrenia como desordem linguística, como uma ruptura na cadeia significativa de sentido que cria uma frase simples. [...] O efeito desse colapso da cadeia significativa é reduzir a experiência a "uma série de presentes puros e não relacionados no tempo". [...] implica também que "a experiência do presente se torna poderosa e arrasadoramente vivida e 'material': o mundo surge diante do esquizofrênico como uma intensidade aumentada, trazendo a carga misteriosa e opressiva do afeto, borbulhando na energia alucinatória". A imagem, a aparência, o espetáculo podem ser experimentados com uma intensidade (júbilo ou terror) possibilitada apenas pela sua apreciação como presentes puros e não relacionadas no tempo. Por isso, o que importa "se o mundo perde assim, momentaneamente, sua profundidade e ameaça tornar-se uma pele lisa, uma ilusão estereoscópica, uma sucessão de imagens fílmicas sem densidade? O caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada.

HARVEY, David. *A condição pós moderna.* São Paulo, Loyola, 2007, p. 56-57.

Jovem é agredido por PM e forçado a gritar que é 'vagabundo'

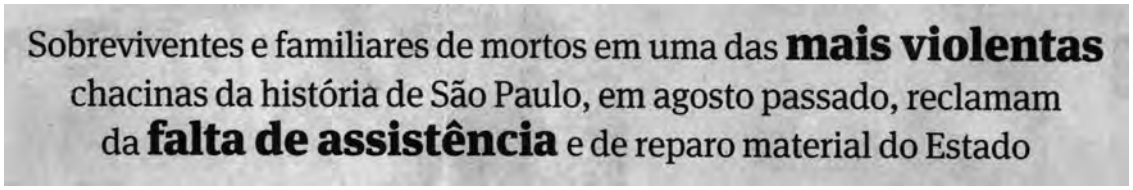

Passageiros pulam janela de ônibus em Copacabana, no Rio, após jovens de classe média da zona sul atacarem o veículo onde viajavam adolescentes, acusados por eles de terem feito arrastão na praia

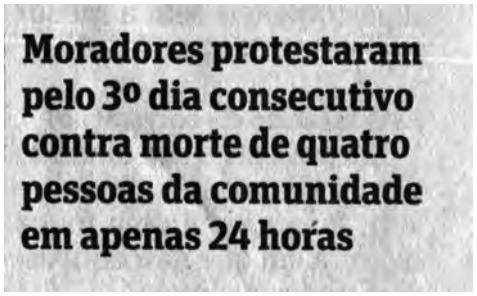
País inicia o ano com a perda de 100 mil postos de trabalho

Em 12 meses, fechamento de vagas formais supera 1,59 milhão

O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é *a falsa consciência do tempo*.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 108


Sobreviventes e familiares de mortos em uma das **mais violentas** chacinas da história de São Paulo, em agosto passado, reclamam da **falta de assistência** e de reparo material do Estado



É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. [...] Basta olharmos um jornal para nos convencermos de que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreu transformações que antes teríamos julgado como absolutamente impossíveis. Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. [...] Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmentidas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela batalha material e a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos encontrou-se desabrigada, numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e, debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, o frágil e minúsculo corpo humano.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 213-214.

A câmera define a realidade de dois modos indispensáveis ao funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como seus óculos (para as massas) e como objeto de vigilância (para os dirigentes). A produção de imagens fornece também a ideologia dominante. A transformação social é substituída por uma transformação das imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens equivale à própria liberdade. A contração da liberdade de opção política em liberdade de consumo econômico exige a produção ilimitada e o consumo de imagens.

SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p.171.

La percepción deviene experiencia solo cuando se conecta con recuerdos sensoriales del pasado; pero para el "ojo sobrecargado con funciones de seguridad" que detiene las impresiones, "la mirada seguro prescinde de perderse soñadoramente en la lejanía". Bombardeado por impresiones fragmentarias, este ojo con funciones de seguridad ve demasiado, y no registra nada. De aquí la simultaneidad de sobreestimulación y embotamiento que es característica de la nueva organización del sensorium humano, que ahora toma la forma de anestésica.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário.* Buenos Aires: Interzona Editora, 2005, p. 230.

A diminuição de barreiras espaciais resulta na reafirmação e realinhamento hierárquicos no interior do que é hoje um sistema urbano global. [...] quanto menos importante as barreiras espaciais, tanto maior a sensibilidade do capital às variações do lugar dentro do espaço e tanto maior o incentivo para que os lugares se diferenciem de maneiras atrativas ao capital. O resultado tem sido a produção da fragmentação, da insegurança e do desenvolvimento desigual efêmero no interior de uma economia de fluxos de capital de espaço global altamente unificado.

HARVEY, David. *A condição pós moderna.* São Paulo, Loyola, 2007, p. 266-267.

O plano não é de modo algum um *elemento* da montagem.

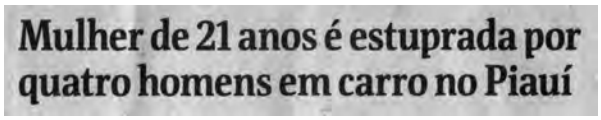
O plano é uma *célula* de montagem.

Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, o organismo ou embrião, do mesmo modo, no outro lado do salto dialético, a partir do plano, há a montagem.

[...]

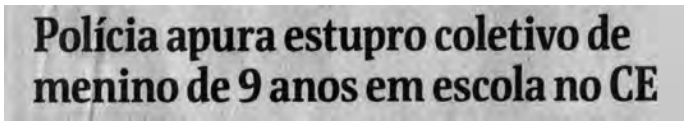
Assim é dividida, uma *unidade de montagem* – a célula – numa cadeia múltipla, que *é novamente reunida numa nova unidade – na frase de montagem, que personifica o conceito de uma imagem fenômeno.*

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.206.



Tal leitura de detalhes contingentes, dentro do conhecimento de "figura reconstruída," requer a disposição de um alegorista, alguém que, de acordo com Benjamin, é capaz de contemplar um mundo de fragmentos e uma vida em ruína, enquanto ainda os lê como totalidade.

ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico da Mídia.* In: MOURÃO, Maria Dora G., BORGES, Cristian e MOURÃO, Patricia (org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar.* São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.119



Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são *descritivos*, isolados de significado, neutros em conteúdo – em contextos e séries *intelectuais*.

EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.36.

Acresce que as imagens se tornaram, em certo sentido, mercadorias. Esse fenômeno levou Baudrillard (1981) a alegar que a análise marxiana da produção de mercadorias está ultrapassada, porque o capitalismo agora tem preocupação predominante com a produção de signos, imagens e sistemas de signos, e não com as próprias mercadorias.

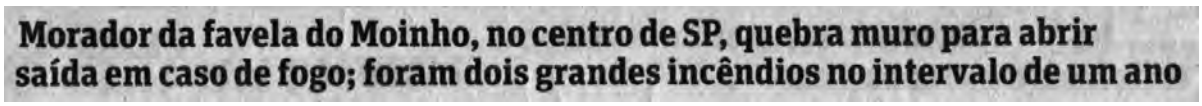
HARVEY, David. *A condição pós moderna.* São Paulo, Loyola, 2007, p. 260.

Na computação gráfica, a estocagem numérica compensa o caráter volátil de uma imagem imaterial, que não se fixa na tela, imagem presente, mas sem traço físico, material. Imagem formal e formalizável, mas permanentemente modificável graças à capacidade do instrumento de codificar rapidamente os elementos de representação através da transformação sucessiva de parâmetros. Nessa multiplicidade de possíveis, sempre reversível, o virtual subverte o registro do tempo tradicional, pois o tempo que corre e perpetuamente recomeça é constitutivo dessa imagem.

NÖTH, Winfried, SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 1997, p.80.

Peirce define o signo fotográfico com respeito à sua relação com o objeto (a secundidade do signo), por um lado, como ícone; por outro, como índice. E assim que fotos são, "de certo modo, exatamente como os objetos que elas representam e, portanto, icônicas. Por outro lado, elas mantêm uma 'ligação física' com seu objeto, o que as torna indexicais, pois a imagem fotográfica é obrigada fisicamente a corresponder ponto por ponto à natureza" [...] A indexicalidade predomina na fotografia como um vestígio, como um protocolo de uma experiência, como uma descrição, um testemunho. A iconicidade, por outro lado, predomina na fotografia como um souvenir, como uma lembrança, uma apresentação e uma demonstração.

NÖTH, Winfried, SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 1997, p.112-113

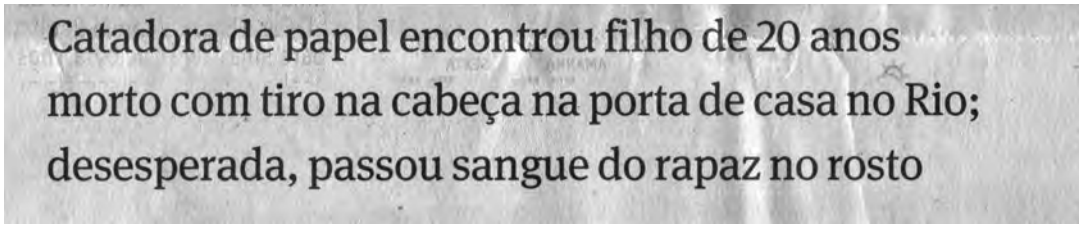


A partir do século XIX, a própria realidade foi transformada em narcótico.

A palavra-chave desse fenômeno é fantasmagoria. [...] Descreve uma aparência de realidade que engana os sentidos, mediante a manipulação técnica. [...]

Em *Passagens*, Benjamin documenta a disseminação das formas fantasmagóricas no espaço público: as galerias parisienses de compras, onde as fileiras de vitrines de lojas criavam uma fantasmagoria das mercadorias em exposição; panoramas e dioramas que tragavam o espectador numa simulação de ambiente total em miniatura; e as exposições mundiais, que expandiam esse princípio da fantasmagoria em áreas do tamanho de pequenas cidades. Estas formas oitocentistas foram as precursoras dos atuais *shoppings*, parques temáticos e fliperamas, assim como do ambiente totalmente controlado dos aviões (em que o sujeito sentado fica ligado à imagem, ao som e ao serviço de bordo), do fenômeno da "bolha turística" (no qual todas as "vivências" do viajante são monitoradas e controladas de antemão), do ambiente áudiossensorial individualizado do *walkman*, da fantasmagoria visual da propaganda ou do sensório tátil de uma academia repleta de equipamentos [...] seus efeitos são experimentados na coletividade, não individualmente. [...] O vício sensorial numa realidade compensatória converte-se num meio de controle social.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Benjamin*. In: CAPISTRANO, Tadeu (org). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção /* Walter Benjamin [et al.]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 173-174.



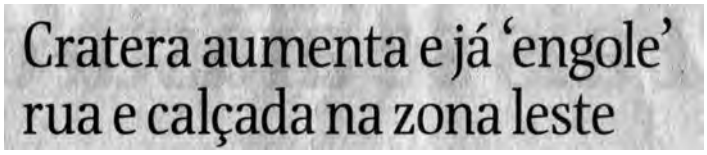
Our Collective unconscious holds all kinds of clichés, clichés so immediate, so obvious, that at times we respond to pedestrian situations as if we've been through them before.

A lot of these collective clichés come from ours of late-night cinema viewing. We've seen thousands of episodes illustrating what is generally considered appropriate behavior in tight spots.

When we, ourselves, actually experience a tight spot, we sometimes react to it not as an observable reality, but as a situation in a movie.

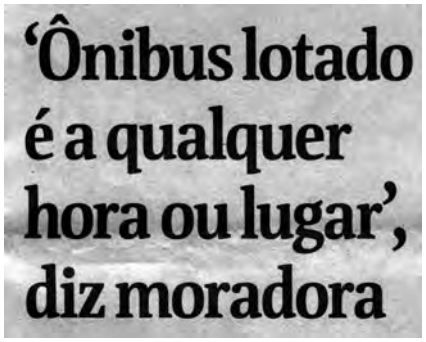
The prior availability can suddenly become actual, reactive behavior in a day-to-day routine.

PRINCE, Richard. *Collective Writings.* California: Foggy Notion Books, 2001, p.129.



O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerando de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda a vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que se *tornou visível.* [...] ...o espetáculo nada mais é que o sentido da prática total de uma formação econômico-social, o seu *emprego no tempo*. É um momento histórico que nos contém.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.16



Muito da matéria-prima de Farocki vem de materiais de arquivo, imagens ou filmes originalmente feitos para um propósito diferente e oriundos de outro contexto. Diante dessas fontes, o cineasta está no primeiro estágio do arquivista. [...] Mas esse estoque de imagens, em sua arbitrariedade necessária e incoerência final, também é uma peculiar paisagem depois da batalha.

ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico da Mídia.* In: MOURÃO, Maria Dora G., BORGES, Cristian e MOURÃO, Patricia (org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar.* São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010, p.117

Há um quadro de Klee que se chama “Angelus Novus”. Nele está desenhado um anjo, que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 245-246

Aparezca el oscuro y nuboso cielo batido por el curso contrario de los vientos y envuelto en incesante lluvia que con granizo se confunde, arrastrando de acá para allá infinitas ramas desgajadas y hojas infinitas. Aparezcan en tornos los añosos árboles desarraigados y arrancados por el furor de los vientos, y los montes arruinados y descarnados por el ímpetu de los torrentes, en ellos desplomándose y sus valles cegando, y los ríos rebosantes, anegando y sumergiendo innumerables tierras y a sus gentes. Aún se podrá ver cómo en las cumbres de los muchos montes muy varias especies de animales espantados parezcan acorraladas en compañía, al fin doméstica, de hombres y mujeres que huyeron con sus hijuelos. Y los campos cubiertos por las aguas, cuyas ondas rebosan casi de tablas, armazones de lechos, barcas y otros instrumentos, obra de la necesidad y del temor a la muerte; y sobre aquéllos eran en confusión hombres y mujeres y sus hijuelos, que se lamentaban y gemían, espantados del furor de los vientos que con grandísima violencia alcanzaban y sepultaban las aguas y los cuerpos de los ahogados. Ninguna cosa más leve que el agua que había que no fuera cubierta por distintos animales, los cuales, pactadas treguas, permanecían en temerosa unión; y entre ellos había lobos, zorros, sierpes y toda suerte de fugitivos de la muerte. Rompiéndose en sus playas, las ondas aplastaban los cuerpos de los ahogados y acababan así con aquellos que aún estaban vivos. Habríais podido ver algunos grupos de hombres que con armada mano defendían los estrechos reductos que aún les quedaban, de leones, lobos y animales rapaces que allí buscaban salvación. ¡Oh, cuanto horrísonos rumores resonaban en el aire oscuro que el furor de los truenos, y los relámpagos por ellos arrojados, recorrían, sembrando la ruina a su paso y sacudiendo lo que a su curso se oponía! ¡Oh, a cuántos habríais visto taparse los oídos con sus propias manos por esquivar los inmensos rumores que en medio de una atmósfera tenebrosa causaban los furiosos vientos confundidos con la lluvia, los celestes truenos y el furor de las centellas! Otros, no bastándoles con cerrar los ojos, más se los cubrían cruzando sus manos ante ellos por no ver el atroz escarnio que la ira de Dios afligía a la humana especie. ¡Oh, cuántos lamentos! ¡Y cuántos se precipitaban desde los escollos de puro pavor! ¡Cuántos eran los esquifes volcados, unos intactos y otros despedazados, sobre los que las gentes se afanaban en busca de salvación con gestos y movimientos de dolor, adivinando una muerte espantosa! Y otros aun, con gesto fatal, se quitaban la vida, desesperando de poder soportar tan gran dolor. Y de éstos, unos se despeñaban por los acantilados; otros se estrangulaban con sus propias manos; algunos agarraban a sus propios hijos y los precipitaban con violencia; otros se herían y acababan con sus propias armas; otros aun, postrándose de hinojos, a Dios se encomendaban. ¿Oh, cuántas madres lloraban en vano a los hijos ahogados que sostenían sobre sus rodillas y alzaban los brazos al cielo, imprecando la ira de los dioses con voces desgarradas por los gemidos! Otros, juntas las manos y entrelazados los dedos, éstos mordían y devoraban a sangrientos bocados, inclinando su pecho hasta las rodillas por un inmenso e insoportable dolor. Allí veríais rebaños de animales, tales como caballos, bueyes, cabras y ovejas, cercados ya por las aguas y reducidos a las altas cimas de los montes, atropellándose unos a otros, y aquellos del centro alzándose y caminando sobre los demás y contendiendo entre sí, y muchos morían por falta de alimento. Ya los pájaros se posaban sobre los hombres y otros animales por no encontrar tierra que no fuera ocupada de seres vivos. Y no así el hambre, ministro de la muerte, había arrebatado la vida a gran parte del os animales, cuando ya los cuerpos muertos y corruptos surgían desde el fondo de las aguas profundas y se alzaban hasta las alturas. Y entre las batientes olas, donde unos a otros se zarandeaban, rebotando como pelotas henchidas de viento, encontraban sepultura los cadáveres. Y por encima de calamidades tales veíase el cielo cubierto de negros nubarrones que rompía la quebrada carrera de los rayos, alumbrando aquí y allá la oscuridad de las tinieblas.

DA VINCI, Leonardo. *Tratato de Pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1976, p.416-418.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Guilio Carlo. *A arte moderna.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ *Rua de mão única*. 6ª. Edição revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____ *Passagens.* Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 1ª reimpressão,.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionário.* Buenos Aires: Interzona Editora, 2005.

_____. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

BÜRGUER, Peter. *Teoria da Vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAPISTRANO, Tadeu (org). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção* / Walter Benjamin [et al.]. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. *24/ 7 - Capitalismo tardio e os fins do sono.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *William Kentridge.* Bruxelas: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1998.

DA VINCI, Leonardo. *Tratato de Pintura*. Madrid: Editora Nacional, 1976.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUVE, Thierry de [et al.]. *Jeff Wall.* New York: Phaidon Press Limited, 2003.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme.* Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *A forma do filme.* Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELLIOT, David (ed.). *Rodchenko and the arts of revolutionary Russia.* New York: Pantheon Books, 1979.

ELSAESSER, Thomas. *Harun Farocki: working on the sight-lines.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

FABRIS, Annateresa. *A fotografia e a crise da modernidade.* Belo Horizonte: C/ Arte, 2015.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GASSNER, Hubertus [et al.]. *John Heartfield. Catalogue of the exhibition.* Editado por Peter Pachnicke e Klaus Honnef, New York: Harry N. Abrams Inc., New York, 1991

HARVEY, David. *A condição pós moderna.* São Paulo, Loyola, 2007.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos sobre a cidade / Internacional Situacionista.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACOBS, Jane. *Morte e vida das grandes cidades.* São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord.* Lisboa, Antígona, 2008.

KLEIN, Naomi. *A doutrina do choque: Ascenção do Capitalismo de Desastre.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. *A voyage on the vorth sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition.* London: Thames & Hudson, 2000

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história".* São Paulo: Boitempo, 2005.

MARICATO. E. [et al.]. *Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil.* São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MOURÃO, Maria Dora G., BORGES, Cristian e MOURÃO, Patricia (org.). *Harun Farocki: por uma politização do olhar.* São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

NÖTH, Winfried, SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia.* São Paulo: Iluminuras, 1997.

PRINCE, Richard. *Collective writings.* California: Foggy Notion Books, 2001.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes - resistir á barbárie que se aproxima.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise, STEVEN, Izenour. *Aprendendo com Las Vegas.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TAYLOR, Brandon. *Collage: the making of modern art.* London: Thames and Hudson, 2004.

WALL, Jeff. *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews.* New York: Museum of Modern Art, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe.* São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O ano em que sonhamos perigosamente.* São Paulo: Boitempo, 2012.

_____ *(Org.). Um mapa da ideologia.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Abreu, Carolina Caliento de
Refugos / Carolina Caliento de Abreu. -- São Paulo: C. C. Abreu, 2016.
53 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Maria do Carmo Costa Gross
Bibliografia

1. Arte 2. fotomontagem 3. montagem I. Gross, Maria do Carmo Costa II. Título.

CDD 21.ed. - 700