



Imagens, superexposição e enigmas:
exercícios críticos nas práticas on-line de
Aleta Valente e Wisrah Villefort

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE VISUAIS

**Imagens, superexposição e enigmas:
exercícios críticos nas práticas on-line de Aleta Valente e Wisrah Villefort**

Charlene Cabral Pinheiro

São Paulo
2022

CHARLENE CABRAL PINHEIRO

**Imagens, superexposição e enigmas:
exercícios críticos nas práticas on-line de Aleta Valente e Wisrah Villefort**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: Teoria, ensino e aprendizagem

Orientadora: Profa. Dra. Dária Jaremtchuk

São Paulo
2022

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.

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

Pinheiro, Charlene Cabral

Imagens, superexposição e enigmas: exercícios críticos nas práticas on-line de Aleta Valente e Wisrah Villefort / Charlene Cabral Pinheiro; orientadora, Dária Jaremtchuk . - São Paulo, 2022.
149 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Aleta Valente . 2. Wisrah Villefort . 3. Imagem digital . 4. Pós-internet . 5. Instagram . I. Jaremtchuk , Dária . II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: PINHEIRO, Charlene Cabral

Título: **Imagens, superexposição e enigmas: exercícios críticos nas práticas on-line de Aleta Valente e Wisrah Villefort**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra.:

Instituição:

Julgamento:

Profa. Dra.:

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

*À Aurora e Vitória,
por existirem.*

AGRADECIMENTOS

Ao Felipe, por segurar as pontas nos momentos em que eu mais precisei.

À nossa maravilhosa rede de apoio, sem a qual a escrita deste trabalho não teria sido possível: Ale, Cris Guedes, Josi, Pietra, Thalles, Clau, Roberto e Paula.

À mami e Cris, por de longe torcerem.

À minha orientadora, Dária Jaremtchuk, pela confiança, presença, apoio e generosidade.

À banca examinadora, Eduardo Veras e Elizabeth Saad, por toparem a leitura, mas também por terem contribuído com estas linhas desde muito antes.

À banda de qualificação, Dora Longo Bahia e Paula Alzugaray, por todos os alertas.

Às artistas que inspiraram a escrita deste trabalho, especialmente a Wisrah Villefort pela ampla disponibilidade.

Ao grupo de pesquisa *Entre Artes Contemporâneas*, pelas trocas e camaradagem.

Ao eterno grupo de pesquisa (*lato sensu*) *Artistas Viajantes*, pelas abordagens não tradicionais de fofoca em artes e pelos melhores stickers.

Às minhas grandes amigas e amigos Fê Baldissera, Diego Groisman, Edson Maciel e Laura Pujol pelas conversas boas, apoio e sonhos compartilhados.

Às galerias Aura/Bailune Biancheri, especialmente à Bruna Bailune e Fê Pujol, por esses anos de reflexão, parceria e trabalho conjunto.

À Capes, por ter financiado o presente trabalho, e também por resistir aos maus tempos.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

PINHEIRO, Charlene Cabral. **Imagens, superexposição e enigmas: exercícios críticos nas práticas on-line de Aleta Valente e Wisrah Villefort**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

Esta pesquisa analisa as produções de Aleta Valente e Wisrah Villefort a partir dos perfis que mantêm na plataforma social Instagram, respectivamente @ex_miss_febem_ e @mercado_livre. Em um uso simultâneo da rede como laboratório e local de exposição, é proposto que essas artistas se apropriam da lógica algorítmica a favor de uma circulação de imagens críticas a padrões dominantes. É observado que essas produções compartilham operações como a apropriação e ressignificação de conteúdo, a reiteração metodológica da visualidade dominante propondo torções de sentido, o alcance a públicos heterogêneos e uma circulação que ganha outros espaços expositivos. Uma crítica do espetáculo se mostra presente em ambas as poéticas que, com doses de ironia, inserem determinados tensionamentos nas relações mediadas por imagens. O estatuto da imagem digital ocupa um papel central na observação que faz dessas práticas, ensaiando uma reflexão sobre seus potenciais e contradições. O conceito de pós-internet se faz útil, ao longo do texto, pois permite situar o contexto global das produções dessas artistas.

Palavras-chave: Aleta Valente. Wisrah Villefort. Imagem digital. Pós-internet. Instagram.

ABSTRACT

PINHEIRO, Charlene Cabral. **Images, overexposure and enigmas: critical exercises in the online practices of Aleta Valente and Wisrah Villefort**. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022).

This study analyzes the productions of Aleta Valente and Wisrah Villefort from their profiles on the social platform Instagram, respectively @ex_miss_febem_ and @mercado__livre. Since these artists have the social media as a laboratory, but at the same time, as an exhibition place, it is proposed that they make use of the algorithmic logic to achieve wider circulation of images which are critical to dominant patterns. It is observed that these productions show similar operations such as the appropriation and resignification of contents, the methodological reiteration of the dominant visuality proposing twists of meaning, reaching heterogeneous audiences and a circulation to other exhibition spaces. A critique of the spectacle and also some doses of irony are present in both poetics, bringing certain tensions in the relations mediated by images. The statute of the digital image plays a central role in the observation of these practices, emerging a reflection on their potentials and contradictions. The concept of post-internet becomes useful throughout the text, as it allows us to situate the global context of these artists' productions.

Keywords: Aleta Valente. Wisrah Villefort. Digital image. Post-internet. Instagram.

SUMÁRIO

1	Introdução	19
2	Imagem, tecnologia e circulação na era pós-internet	26
2.1	A reprodutibilidade técnica como possibilidade estética	26
2.1.1	Abertos os precedentes	28
2.1.2	Arte pós-internet	36
2.1.3	O espetáculo e as imagens como campo de batalha	39
2.2	Imagens pobres e imagens stock	46
2.3	Os donos da tecnologia	56
3	Aleta valente e a performatividade espelho	63
3.1	A misoginia está vazando: uma estética dos contrapúblicos	68
3.2	Essa foto em alta não existe	75
3.3	Sua beleza é uma arte	89
3.4	A memória é uma ficção	91
3.5	Como eu queria	97
4	Imagens_enigmas de Wisrah Villefort	107
4.1	Centralizar e recortar: @mercado_livre	110
4.2	EEE	121
4.3	I wanna be your vacuum cleaner and I will never disappear completely	128
5	Conclusão	137
	REFERÊNCIAS	143



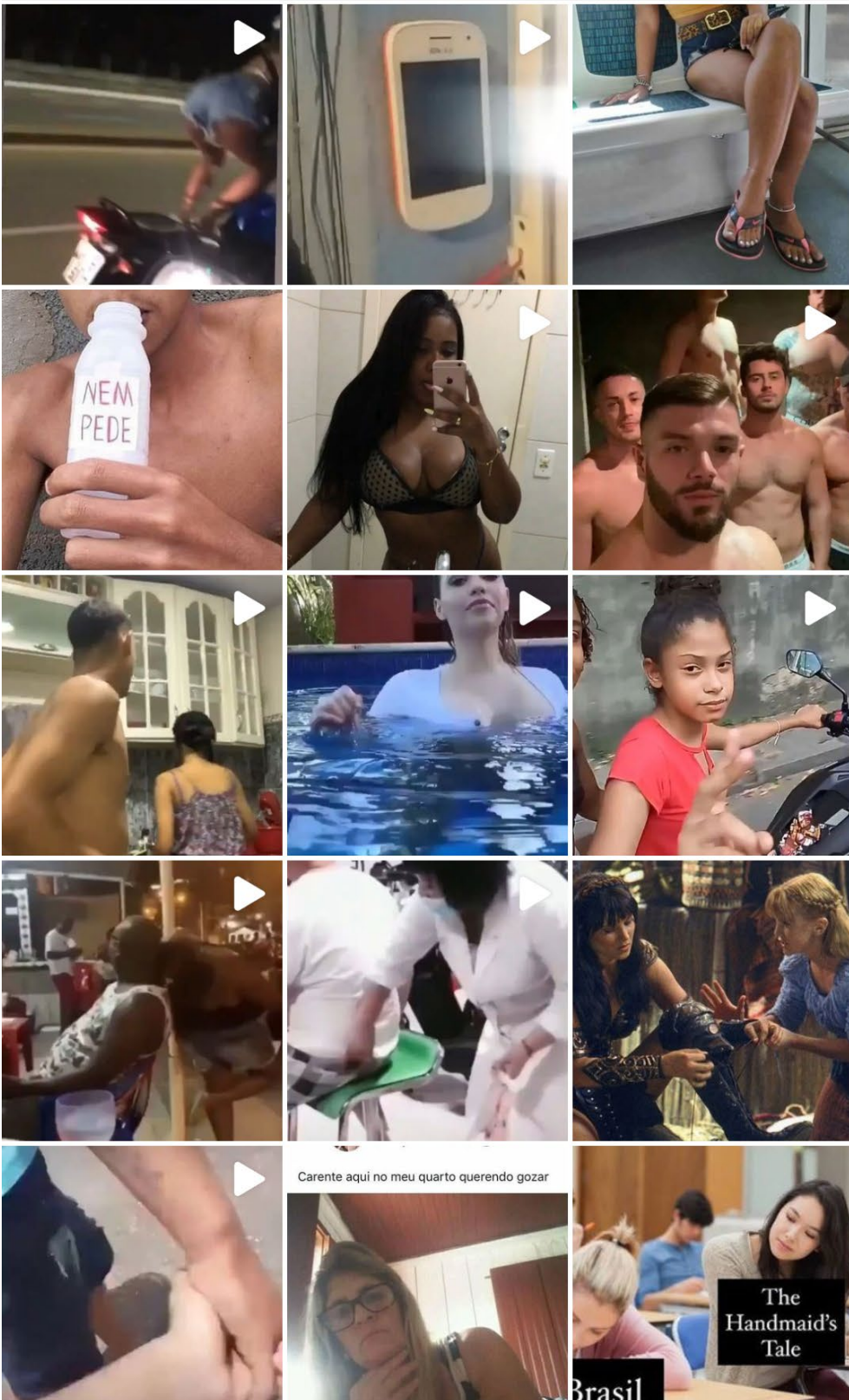
ex_miss_febem_
aprevidenciaria · Áudio original



Inscrições Abertas !!!



Fig. 1



← Publicações



mercado_livre
au revoir



1/4



Curtido por **outromatheusmatheus** e outras pessoas

Ver todos os 32 comentários

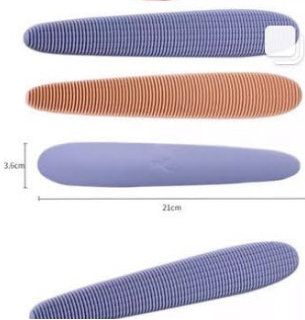
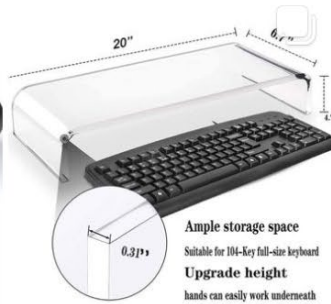
mercado_livre @kawemorenno digo q n precisa de ng p usar hehe



mercado_livre @kawemorenno hahaha



9 de dezembro de 2020



1 Introdução

Os processos históricos são o espaço de manifestação da potência. A potência (potentia) nos dá o potencial para nos libertar relativamente das condições circunstanciais e criar espaços de vida coletiva. Por outro lado, o poder (potestas) é uma organização das relações presentes que podem desenvolver uma potência ou então pervertê-la e subjuga-la ou, enfim, suprimi-la completamente. A história como evolução também pode ser vista como uma série de bifurcações. Mas, diferentemente da esfera evolutiva, na esfera histórica, a consciência pode desempenhar um papel determinante em cada bifurcação.

[Franco “Bifo” Berardi, *Depois do futuro*, 2019]

Uma escrita sobre o incerto e com prazo de validade curto. Essas parecem ser as características mais acertadas para descrever um texto com a pretensão de abordar fenômenos hiper contemporâneos relacionados a novos meios. Fenômenos que se encontram em pleno movimento, em processos de mutação contínua, e em relação aos quais falta distanciamento temporal ao objeto em si, mas também a sua fortuna crítica, constantemente multiplicada na velocidade das produções acadêmicas e editoriais, redesenhadas pela aceleração dos acontecimentos, a cessíveis em profusões de análises, analogias e neologismos que buscam aclarar os tempos que correm. É onde se insere este estudo, que olha para as plataformas sociais¹ e para os usos que nelas cabem sob as lentes da arte contemporânea, consciente de que sua proximidade ao fenômeno tem como pressuposto primeiro a dificuldade de qualquer conclusão.

De todos modos, estamos olhando para algo que já é *histórico* na medida em que qualquer acontecimento de envergadura social o é e, como tal, sobreviverá segundo os formatos das narrativas – oficiais ou não – que se fizerem dele e dos – ainda instáveis – formatos de preservação dos registros dessa memória on-line².

¹ Optou-se por utilizar, neste trabalho, preferencialmente o termo “plataformas sociais” em vez do usual em português “redes sociais” justamente para enfatizar o pertencimento desses meios a empresas que as moldam e gerenciam conforme seus interesses. Ao nosso ver, o habitual “redes sociais” normaliza essa mediação, insinuando uma naturalidade que não existe. Qualquer relação social pode estar inserida em uma rede, não necessariamente tecnológica, e nem toda rede social acontece por meio de uma plataforma com nome fantasia, razão social, acionistas e receita bruta. Instagram, Facebook, Tik Tok e outras são, portanto, redes mediadas por plataformas sociais. Usaremos, no entanto, “redes sociais”, ou “mídias sociais” quando em referência a autores que os utilizam.

² Giselle Beiguelman vem abordando os modos de preservação de arte digital/on-line desde pelo menos 2014, em *Futuros possíveis: arte, museus e arquivos digitais*, livro organizada por ela e Ana Gonçalves Magalhães, fruto de um simpósio realizado na FAUUSP. Em *Museus do inacabado sobre memórias efêmeras: notas sobre a conservação de obras em net art* (2017), Beiguelman escreve: “Obsolescência, equipamentos disfuncionais e arquivos não encontrados. [...] Apesar de uma das máximas da

Por ora, o fenômeno massivo do uso das plataformas sociais, se deixa ver como um elo recente de uma cadeia longa – talvez chamada *técnica* -, de costas para seu futuro, como o Anjo da História identificado por Walter Benjamin. Empurrado por uma tormenta, esse anjo é lançado por uma forte tempestade, chamada progresso, que não lhe permite fechar as asas e, assim, de olhos arregalados, só consegue olhar fixamente ao passado – uma “pilha de escombros” – enquanto se afasta, de costas, em direção ao porvir (BENJAMIN, 2020, p. 39-40). Se uma concepção benjaminiana da história pede que esta seja percebida como uma grande e permanente catástrofe e, dentro disso, a crítica ao progresso se faz imperativa, é fundamental observarmos que tipo de percepções estão sendo semeadas, desenvolvidas, disseminadas e, principalmente, normalizadas, nessa contemporaneidade veloz e de olhos vidrados; e aqui o *Angelus Novus* de Paul Klee tem também os olhos arregalados de quem mira quase sem piscar para uma tela brilhante, com cada vez menos horas de sono.

Jonathan Crary, em *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2016, p. 49), colabora na atualização do que seria essa visão de progresso vinculada à era pós-internet; “gastam-se bilhões de dólares em pesquisas dedicadas a reduzir o tempo de tomadas de decisão, a eliminar o tempo útil de reflexão e contemplação. Essa é a forma de progresso contemporâneo – o encerramento e o controle implacáveis do tempo e da experiência”, e prossegue, algumas páginas depois, sobre o que sucede com a história:

A produção acelerada de novidades desativa a memória coletiva – a evaporação do conhecimento histórico nem precisa mais ser imposta de cima para baixo. As condições cotidianas de comunicação e acesso à informação garantem o apagamento sistemático do passado como parte da construção fantasmagórica do presente (CRARY, 2016, p. 54).

A circulação desenfreada e o uso generalizado das imagens para inumeráveis fins, fazem delas um ponto de atenção especial nesse *campo de batalha*³ das narrativas e da memória. Elas constituem a parte mais imediata de uma mensagem – ou mesmo são elas o acontecimento “em si” (PRADA, 2018, posição 223) – então produzi-las ou veiculá-las é, queira-se ou não, tomar parte em um posicionamento, e inexistente um local neutro. Reincidir na difusão de uma tipologia de imagens é, certamente, tomar uma posição e atuar contra o quase

contemporaneidade ser ‘a internet não esquece’, a verdade é que as redes sociais não nos deixam lembrar. A arquitetura de informação desses espaços de dados em fluxo não se presta a consultas retrospectivas” (p. 23). Mais recentemente, a pesquisadora retoma o assunto no texto *Reinventar a memória é preciso* (2020).

³ O termo, que aparecerá mais vezes ao longo deste texto, é usado por Hito Steyerl em textos e no vídeo *Is the museum a battlefield?*, que consta de uma palestra-performance que a artista apresentou pela primeira vez em 2013, na 13ª Bienal de Istambul.

automático apagamento estimulado por um sistema que é movido por “atualizações” e substituições que tendem a nivelar tudo que nele se encontre.

É sabido que a chamada Web 2.0 – que remete à primeira década do século XXI e que ficou conhecida por oferecer um modelo participativo, no qual os internautas são concomitantemente público e produtores de conteúdo, e a partir de dispositivos diversos – vem cedendo lugar à era dos dados e da regulação algorítmica. Esse é o contexto em que os artistas que norteiam a escrita do presente texto vêm produzindo: da passagem de um quase simpático *eu, você e todos nós* como personalidade do ano⁴ ao que pode ser descrito por termos como plataformização da vida e datacolonialismo⁵. É uma atuação que entrelaça a posição dos usuários como *co-desenvolvedores* (SIBILIA, 2016, p. 15) à lógica algorítmica imposta pelas grandes empresas de tecnologia, detentoras que são das plataformas em que veiculam suas produções, uma lógica que define *o que e como se pode ver* (BEIGUELMAN, 2021, p. 129). Tais artistas participam, portanto, de uma internet que já não é aquela das utopias em relação ao meio, e sim uma que exige ser encarada criticamente por representar uma nova e *promissora* faceta do capitalismo tardio, que coopta e transforma em dados rentáveis *eu, você e todos nós*.

Essa pesquisa se propõe a pensar sobre como fazer desse mecanismo uma via de mão dupla, no sentido de buscar a utilização de plataformas como o Instagram com fins de tensionamento de uma visualidade que ela mesma ajudou a criar, ou de aproveitamento de sua própria lógica algorítmica. Seria possível refletir sobre isso a partir de diferentes tipos de análises: de perfis de influenciadores, políticos, ativistas, celebridades, entre outras *personas*, públicas ou não. Como nosso campo é o da arte, parece apropriado que nossos olhos se voltem a esse tipo de produção, feita por pessoas consideradas *artistas*, entendendo como tais aqueles que se entendem assim e/ou estão legitimados pelo sistema da arte dessa maneira.

Observaremos as produções de duas artistas brasileiras, Aleta Valente (@ex_miss_febem_) e Wisrah Villefort (@mercado__livre), as quais vêm atuando no Instagram

⁴ Em seu livro *O show do eu*, publicado originalmente em 2008, com reedição revisada em 2016, a pesquisadora Paula Sibilia desdobra de maneira incansável o fenômeno contemporâneo das *narrativas do eu* em tempos de internet em relação aos seus precedentes históricos. Ao longo da obra, ela utiliza o *eu, você e todos nós* em referência à personalidade do ano escolhida pela revista Time em 2006: *você* (ou seja, *eu e todos nós*, as pessoas comuns). “Por tomarem as rédeas da mídia global, por forjarem a nova democracia digital, por trabalharem de graça e superarem os profissionais em seu próprio jogo, a personalidade do ano da Time é *você*” (GROSSMAN apud SIBILIA, 2016, p. 15).

⁵ Entre outros possíveis nomes, esses utilizados por Giselle Beiguelman parecem bastante adequados para sintetizar o momento atual no que se refere às grandes plataformas sociais do tipo Instagram e Tik Tok (BEIGUELMAN, 2021, p. 102, 129).

há alguns anos, utilizando-o como um espaço de trabalho e de exposição, e a partir do qual se projetam para outras circulações. Através de um tratamento que não se pretende necessariamente comparativo, mas sim crítico, partiremos da linguagem visual explorada por essas artistas dentro da plataforma, cotejando suas atuações com outras produções das mesmas, dentro e fora da internet, e traçando relações com alguns precedentes possíveis na história da arte.

Com volumes de público interessantes⁶, pertencentes a uma mesma faixa etária e habitantes de um espaço geográfico e on-line bastante próximos entre si⁷, Aleta Valente e Wisrah Villefort utilizam operações semelhantes, mas a partir de estratégias e visualidades bastante distintas. Enquanto @ex_miss_febem_ é um perfil extremamente personalizado, ligado a uma personagem performada pela artista, e dentro do qual se criou espaço para uma militância aberta e trato com *haters*, @mercado__livre é anônimo, impessoal, as imagens que veicula são homogêneas e assépticas, e reivindicações ou humores inflamados não costumam aparecer por ali.

De modo generalista, podemos citar como operações comuns a essas produções a apropriação de conteúdo já em circulação pela internet, geralmente ressignificado; a repetição metodológica de uma visualidade dominante, objetivando a torção de sentido de certos lugares comuns; o alcance a públicos heterogêneos, que retroalimentam o trabalho, atuando, de certa forma, como coautores; e uma circulação que extrapola a plataforma social e se desdobra em outros trabalhos. Em outros termos, esses perfis surgem exercitando o uso simultâneo da plataforma social como laboratório prático e local de exposição, de modo que tanto desenrolam suas poéticas nesse meio como se dão a ver aos públicos, aproveitando-se de uma situação circular que permite o recebimento de respostas, portanto maior engajamento, e que finalmente extrapola o on-line para alcançar formas *materiais* dentro do sistema da arte tradicional. Ambas as produções compartilham de uma utilização da internet como banco de imagens, desenvolvendo métodos de coleta e reorganização, ou do que talvez poderia ser chamado de coleções de imagens, agrupadas por certas tipologias que recebem sentidos nas publicações em que são utilizadas e, posteriormente, em outros trabalhos. Ainda,

⁶ O perfil @ex_miss_febem_ tem cerca de 70 mil seguidores e @mercado__livre cerca de 20 mil. Quanto ao engajamento do público, ambos são irregulares, as postagens do primeiro oscilam entre 30 ou 150 comentários, e as do segundo entre 10 a 90 comentários. Ao ser @ex_miss_febem_ a terceira conta de Aleta Valente no Instagram, e a única disponível, não é possível observar métricas de engajamento anteriores.

⁷ Durante a escrita deste trabalho, ambas estão na casa dos trinta e poucos anos. Aleta Valente (1986) é carioca, vive e atua no Rio de Janeiro, é representada pela galeria A Gentil Carioca (RJ). Wisrah Villefort (1989) é natural de Buritizeiro (MG), passou por uma temporada em Niterói (RJ) – onde se graduou em Direito pela Universidade Federal Fluminense - e hoje vive e trabalha em São Paulo, realizando diversas residências e participações em exposições fora do Brasil.

elegem a ironia como figura de linguagem determinante de seus avatares e se comunicam com seus públicos utilizando uma linguagem pós-internet.

A motivação que ampara a realização desta pesquisa tem origem em nosso interesse por espaços não convencionais de experimentação e circulação artística, por vezes possibilitados pelos sistemas em redes. Os potenciais de estranhamento das produções realizadas em espaços alternativos, quando chegam aos públicos, é algo que, sem dúvida, nos interessa. Mas, intimamente ligada a tal resultado – chegar aos públicos – há uma condição, e ela, embora não seja novidade na história dos processos artísticos, nos parece deveras emocionante: a independência na realização do trabalho que espaços não institucionais de arte podem propiciar, basicamente porque neles a/o artista se aventura *por que quer e como quer*. Não há padrões claros a serem alcançados e a experiência tende a se insuflar de certas coragens ou ousadias. Não há muito o que se perder, pois tratam-se de atividades identificadas com o gesto vulgar, *comum*. O resultado pode ser qualquer, inclusive pode não haver resultado. Claro que experiências desse tipo são amplamente triviais na arte contemporânea e se apresentam com diferentes formatos, mas não sem antes terem sido, em seu momento, muito valorizadas pela dita *arte conceitual*, a qual incluiu realizações diversas que ajudaram a esgarçar *o que é possível* de ser feito em arte, *onde e como*. Olhar, hoje, para atuações em uma plataforma social on-line é também atualizar um *lugar* onde a arte está livre para inscrever-se. Há, ainda, algo animador: que esse “lugar fora-dentro da arte” tenha o alcance massivo de um meio de comunicação que, *a rigor*, possui características em alguma medida acessíveis.

Propomos que essas práticas do século XXI, conectadas à internet, podem ser lidas como herdeiras de precedentes *inserções* de produções artísticas em mídias de massa, *atualizando* alguns exercícios combativos daquelas. As possibilidades técnicas que as amparam permitem, como nunca, um acesso a amplo material de pesquisa e também tornam permeável o esquema emissor-receptor, que nas mídias de massa do século XX costumava se apresentar em uma estrutura mais rígida, supondo poucos emissores e muitos receptores. Ainda, no que diz respeito à apropriação de imagens e de visualidades que servem de base para as contas *@ex_miss_febem_* e *@mercado_livre*, parece importante lembrar que sua aproximação à cultura visual liga essas produções à trilha explorada por aqueles artistas vinculados ao que entendemos como *pop art* – da qual Andy Warhol seria o referente mais marcante e, não por casualidade, aquele que costuma ser invocado quando são tratadas questões que integram fama, imagem e mercadoria na arte contemporânea. Pensar em tudo isso é entender que existe uma linhagem de trabalhos, surgida bem antes da internet 2.0 ou

da *algoritmização da vida*, que se interessa por colocar em evidência o regime que permite que certas imagens e informações se fixem no imaginário cultural de uma sociedade inteira.

Nossa hipótese é a de que produções em plataformas sociais, como são @ex_miss_febem_ e @mercado__livre, ao circularem em um contexto midiático que não *difere* o que é *arte* do que não é (como faria um espaço expositivo tradicional, por exemplo), exercitam a abertura de brechas e de tensionamentos que merecem atenção, pois de algum modo jogam a cooptar a lógica de redundância, típica dos meios de massa, a seu favor.

No primeiro capítulo, apresentaremos o estofado teórico em que nos baseamos para o exercício de pensamento crítico desenvolvido ao longo da pesquisa e discutiremos alguns precedentes artísticos que se utilizaram de diferentes circuitos ou mídias de massa como espaços de ocorrência ou reverberação para suas proposições artísticas. Também apresentaremos o termo *arte pós-internet*, útil para se possa situar as análises que vêm sendo feitas sobre certas produções, muito abertas ao que tem sido denominado *web culture*⁸.

No segundo capítulo, será tratada a produção de Aleta Valente, privilegiando trabalhos como o vídeo *A misoginia está vazando* (2016), realizado a partir da repercussão negativa de uma imagem da Ex Miss Febem compartilhada dentro de um grupo antifeminista do Facebook; autorrepresentações como *Ascensão social* (2015), *Quentinha* (2015) e *Sua beleza é uma arte* (2019), que marcam um trajeto que vai do Instagram à galeria de arte; a *live* resultante no vídeo *Miragem* (2020); e o “vídeo-meme” *Como eu queria estar com a pessoa que eu gosto* (2018). Temas como a recepção dos públicos, imagem intolerável, performatividade, direito à cidade e imagem pobre são os principais tratados a partir dessas leituras de obras.

No terceiro capítulo, abordaremos a produção de Wisrah Villefort, partindo do perfil @mercado__livre, no ar desde 2017, para a observação de outros trabalhos em vídeo, partitura e instalação que em alguma medida dialogam com este, são eles: *EEE* (2021), *Alkaline Electric Diet* (2019), *Super Amuleto* (2020), *Ford Cortina* (2020), *IMAGEM MILAGRE*

⁸ “[A web culture] tem sua própria linguagem, sua própria moeda, normas e valores, e gera seus próprios fenômenos. A web culture - cultura da internet - é o nosso dia de hoje. [Ela] foi estabelecida em conjunto com o desenvolvimento da World Wide Web no início dos anos 1990 e, desde então, se espalhou por todo o mundo. [...] a cultura da Web não tem se limitado apenas à Internet; uma divisão nítida de online e offline está há muito obsoleta” (ZKM – Center for art and media Karlsruhe).

(2021), *Field* (2021) e *Bag 3* (2022). O uso da apropriação como operação artística, desdobramentos e torções em torno da imagem *stock* e a produção de *contra imagens* ocupam o centro dessa discussão.

A metodologia de pesquisa empregada neste trabalho se valeu principalmente de leitura de obras e da costura das mesmas com os referenciais teóricos, mirando a um adensamento das reflexões pretendidas. Também, e não menos importante, os depoimentos das próprias artistas estudadas foram uma fonte importante que permitiu situar-nos diante das narrativas pretendidas por elas, sobre como organizam e tornam públicas suas trajetórias, motivações ou questões. No caso de Wisrah Villefort, foi realizada uma entrevista, enriquecida por conversas informais através de mensagens de voz, além de serem coletadas aparições suas nas mídias; no caso de Aleta Valente foram utilizados exclusivamente depoimentos dados por ela ao longo dos anos, muitos deles veiculados em podcasts, pois a artista não respondeu à nossa solicitação de entrevista.

É importante frisar que não será a função deste trabalho defender que as produções de Aleta Valente e Wisrah Villefort logram uma ruptura no sistema datacolonialista ou algo do estilo. Temos plena consciência – e muito provavelmente essas artistas também – de que a mesma algoritmização da vida que permite que nos recreemos na internet é a que não tarda em utilizar-nos para seus fins mercadológicos. Nossa proposta vai na direção de observar como, dentro de uma lógica estruturalmente cooptativa e que tende a um achatamento da mensagem, podem ter lugar – e impulsionar-se a partir dela – microfissuras. Conscientes de suas próprias limitações, essas produções se limitam ao que são: trabalhos de arte que operam dentro de um campo simbólico formado por contradições insolúveis.

O anagrama (*imagens* e *enigmas*), presente no título desta pesquisa, não deixa de ser um voto de confiança na *potentia* das imagens – nas inversões e reorganizações que elas permitem – apesar de, ou talvez incluindo, os paradoxos que elas supõem.

2 Imagem, tecnologia e circulação na era pós-internet

2.1 A reproduzibilidade técnica como possibilidade estética

Decore, presenteie com estilo, bom gosto, qualidade e uma beleza incomparável.
(anúncio de reprodução de *Angelus Novus*, de Paul Klee, na Amazon)

No ensaio *Estética e anestésica: uma reconsideração da Obra de arte de Walter Benjamin*, Susan Buck-Morss inicia recordando o significado etimológico da palavra *estética*, sinalizando algumas das importantes mudanças de compreensão pelas quais passou o termo, com a finalidade de marcar com maior precisão a prática de *estetizar a vida política* – operada pelo fascismo – a partir do pensamento benjaminiano expresso nas últimas linhas do célebre trabalho *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*, de 1936. Partindo da reflexão de que uma *alienação sensorial*, não criada pelo fascismo, mas manejada por ele com sucesso, estaria na base da estetização da política da qual fala Benjamin, a autora se volta para a concepção grega da palavra *Aisthisis*, que designa a experiência sensorial da percepção. “O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea. [...] discurso do corpo” (BUCK-MORSS, 1992, p. 175). Assim, aos corpos auto alienados, o sistema propagandístico de agenciamento das massas para fins políticos lhes teria permitido *expressar-se* e, nessa esteira, a humanidade se colocado a apresentar um espetáculo para si mesma, vivenciando “a própria destruição com um prazer estético de primeira ordem” (BENJAMIN apud BUCK-MORSS, 1992, p. 174)⁹.

A essa situação crítica, e sob a bandeira do comunismo, Benjamin teria oferecido como resposta possível a *politização da arte*. E em que termos se daria essa politização? É o que se pergunta a autora, concluindo:

Ele exige da arte uma tarefa muito mais difícil [do que ser um veículo de propaganda comunista]: *desfazer a alienação do sensório corporal, restaurar a força instintiva dos sentidos corporais humanos em prol da autopreservação da humanidade*, e fazê-lo não evitando as novas tecnologias, mas *perpassando-as* (BUCK-MORSS, 1992, p. 174).

⁹ Utilizamos a citação que a autora faz do texto de Benjamin aqui analisado por ela. No entanto, em uma das versões brasileiras de *A obra de arte [...]*, publicada pela L&PM, em 2013, na qual estão disponíveis notas sobre as diferentes versões, o termo “destruição” dá lugar a “aniquilação” e o termo “prazer” a “deleite”.

É conhecido o entusiasmo de Benjamin em relação às potencialidades sociais ligadas à reprodutibilidade, em que às massas seria possível “aproximar as coisas de si” através de uma imagem ou cópia (BENJAMIN, 2013, p.57). Em uma aposta pela tecnologia, que poderia “liberar progressivamente o humano do trabalho forçado”, abrindo-o para o “espaço de jogo” entre natureza e humanidade (2013, p. 63), o pensador alemão elencou o cinema como o grande meio de massas com capacidade de ser continuamente “melhorado” em função de suas possibilidades de edição e montagem, “uma forma cujo caráter artístico é pela primeira vez determinado pela sua reprodutibilidade”, em uma “recusa radical do valor de eternidade” (2013, p. 65).

Quase um século depois desses escritos, em que as imagens e a técnica da montagem estão disponíveis a uma grande quantidade de pessoas, permitindo extrapolar, mesclar e ressignificar cinema e fotografia; e envolvidos como estamos em um sistema em que a anestesia (o *anestético*) atingiu uma normalização sem precedentes¹⁰, parece bastante útil prestar atenção na interpretação, antes citada, que Buck-Morss faz da politização da arte desejada por Benjamin. Se duas de suas condições orbitam ao redor da nada simples restauração dos sentidos, em detrimento dessa alienação corporal generalizada, catapultada pela modernidade e tudo o que veio depois, a terceira delas nos dá uma pista, ainda que vaga, de como proceder nisso de forma minimamente possível, sem que a *luta* se volte contra a técnica, mas empregando-a a seu favor. Parece útil para essa compreensão o exemplo da atuação do *flâneur* descrita por Walter Benjamin, que “em vez de ser apanhado na multidão, ele afrouxa o passo e a observa, transformando a superfície dela num padrão” (BUCK-MORSS, 1992, p. 193).

Em *El ver y las imágenes en el tempo de internet*, Juan Martin Prada recupera esse modelo do *flâneur* observador, que seria capaz de ao mesmo tempo *olhar* e *ver*, por meio de “um olhar interpretativo, estranho, ativamente explorador, que escaparia daquele olhar ‘turista’, pré-desenhado, sujeito a preconceções do que tem que ser visto”¹¹, e o atualiza para as possibilidades técnicas contemporâneas. Ele sugere que se pense em um *cyber-flâneur*, ou *data-flâneur*, que teria características de um etnógrafo digital, “consciente da transformação em mercadoria de tudo o que se apresenta diante de seus olhos, inclusive de suas próprias relações com os outros, capaz de interpretar o que, para outros, é vida cotidiana ou mero ruído”

¹⁰ No mesmo ensaio, Buck-Morss faz esse recorrido pelo corpo anestesiado, que vai do uso indiscriminado de drogas pela população, incluindo crianças, ao longo do século XIX, passando pela criação da anestesia geral e de todo tipo de tecnologia surgida durante a modernidade, invenções com o poder de iludir os sentidos, embotar, fragmentar estados perceptivos, distrair, etc.

¹¹ “Una mirada interpretativa, extrañadora, activamente exploradora, que escaparía de esa otra mirada ‘turística’, prediseñada, sometida a preconcepciones de lo que ha de ser visto”.

(2015, posição 1606)¹². Esse observador seria capaz de olhar para a *rede* com plena consciência de que ela em si constitui um espetáculo digno de nota e, assim, quem sabe, conseguiria se aproveitar dessas características *espetaculosas* como ferramentas para sua própria crítica. Tal indivíduo, ao estar imerso na internet, partilharia de uma gramática comum e ela, de modo a observá-la desde dentro. Nesse exercício de afrouxar o passo para ver melhor, o *data-flâneur* coletaria materiais e referências para então executar montagens com a finalidade de problematizar, em alguma medida, algo que tem lhe chamado a atenção. Nessa linha raciocínio, Prada aponta para a figura do artista “do remix digital”, esse “acumulador de impressões e objetos estranhos”, “trapeiro”¹³ ou *semionauta*¹⁴ colecionador de signos à deriva na cidade-rede”¹⁵.

Mais do que afrouxar o passo – tarefa mais complicada de ser realizada na internet do que na via pública da modernidade – parece ser que esses modelos contemporâneos de *flanêur* são figuras que conseguem perceber os padrões na enxurrada, mesmo participando de sua alta velocidade. Acostumados à saturação, observam com naturalidade os fenômenos sobre os quais se propõem a trabalhar; prevenidos pela falência das utopias, percebem que é necessário certo grau de cinismo para operar uma crítica do capitalismo a partir do seu interior. São menos ideais do que imersos no sistema. São a cara do século XXI.

2.1.1 Abertos os precedentes

Compreendendo a arte como meio de gerar, provocar e colocar em contato conhecimentos de diversas ordens, origens e profundidades, e atentas ao que precede a circulação institucionalizada a que ela está sujeita, nos interessam situações em que certas propostas se inserem em circuitos ou veículos de massa sem o prévio aviso de “isso é arte”, assumindo essa característica como determinante de sua poética. Nesse sentido, parece importante retomar alguns casos marcantes desse tipo de utilização ao longo do século XX,

¹² [...] consciente del devenir mercancía de todo lo que se presenta ante sus ojos, incluso de sus propias relaciones con los demás, capaz de interpretar lo que para los demás es cotidianidad o mero ruido.

¹³ Termo proposto por Walter Benjamin.

¹⁴ Termo proposto por Nicolas Bourriaud.

¹⁵ “Los artistas de la remezcla digital [...] serían los mejores ejemplos en el ámbito digital de esse rol de acumuladores de impresiones y objetos extraños, de ‘traperos’ o *semionautas* recolectores de signos a la deriva em la ciudad-red”.

pois fornecem uma genealogia estendida¹⁶ a certos exercícios contemporâneos de arte na internet.

É conhecida a *Experiência nº 2*, feita por Flávio de Carvalho (Barra Mansa, 1899 – Valinhos, 1973) em 1931, nas ruas de São Paulo, durante a procissão de Corpus Christi, dentro da qual desfilou na contramão do fluxo de fiéis vestindo um boné de veludo verde, atitude duplamente afrontosa para aquele tempo e situação. Essa performance, que provavelmente tenha ficado conhecida graças a publicação dessa narrativa em livro¹⁷, pelo artista, alguns meses depois, pode ser encarada como uma ação *avant garde*, tipicamente moderna, mas que encontra certas correspondências com as atuações contemporâneas para as quais olhamos no presente texto.

A ideia de *habitação*, colocada por Luiz Camillo Osorio em seus escritos sobre Flávio de Carvalho, é bastante útil em termos de elucidação do que pretendemos valorizar nas práticas atuais de utilização das plataformas sociais para fins de posicionamento em um espaço de sociabilidade usual com a intenção de provocar ruídos:

Podemos dizer que em Flávio de Carvalho a intenção, o ato, a obra e sua disseminação cultural devem ser tomados como um todo. Essa visão alargada traz à tona a questão [...] da habitação do mundo. Mas o que viria a ser a habitação na poética carvalhiana? A disseminação da questão artística através do campo ampliado da experiência humana, ou melhor, a arte como um fazer, que é também uma interrogação sobre as possibilidades de ser do homem no mundo. Habitar é ter proximidade mesmo na distância, é querer que a arte nos ponha em contato com o outro que trazemos em nós, ao mesmo tempo que cria relações com a alteridade que está no mundo. A ideia de habitação – presente nas poéticas antiartísticas do entreguerras [...] – vem atrelada a uma aposta no poder da imaginação de trazer o possível, a ordem utópica do vir a ser, para dentro do mundo real, entranhando-se em nossa linguagem e em nossas formas de ver e falar do mundo. Para isso, era fundamental um equacionamento entre arte e vida (OSÓRIO, 2009, p. 18).

Parece que, em alguma escala, alguns desafios sempre acompanham esse tipo de produção: acessar o outro, sacudir a ordem, provocar reações. Nessa direção, Flávio de Carvalho parecia ter claro que poderia usar os meios de reprodução a seu favor: se a publicação do livro não pressupõe necessariamente uma novidade como instrumento de visibilidade¹⁸, o desfile de seu arrojado traje *New Look Tropical* (Fig. 6) em torno da sede dos

¹⁶ Importante ressaltar que as relações aqui apresentadas não necessariamente ecoam as referências *de fato* dos artistas contemporâneos que trabalham na internet.

¹⁷ CARVALHO, Flávio. *Experiência nº2*, São Paulo: Irmãos Carvalho, 1931.

¹⁸ No ensaio *Sabão*, publicado pela plataforma par(ent)esis em 2018, o artista Fabio Morais, lembra uma história importante sobre o contexto brasileiro no que se refere às publicações em formato impresso. Muito mais recente do que a europeia, pois proibida pela Coroa Portuguesa até 1808, a história das publicações no Brasil é filha dos panfletos ilegais manuscritos que forraram Salvador durante a

Diários Associados, em 1956, e a deliberada cooptação de meios de comunicação como as revistas *Manchete* e *Cruzeiro*¹⁹ no papel de divulgadoras dessa performance, pode ser encarada como uma forma inteligente de apropriação de um circuito de mídias a favor de certa rasura dos *bons hábitos* em voga.

Flavio de Carvalho tinha suas facilidades: nos meses que antecederam o desfile do *New Look*, ele possuía uma coluna chamada *Casa, homem e paisagem – A moda e o novo homem*, no Diário de São Paulo e, como bem pontua a matéria publicada na Revista *Manchete*, era um “intelectual de renome, presidente do Clube dos Artistas, figura da alta sociedade paulista”, entre outras qualidades mais óbvias relativas a seu sexo e cor. É conjeturável que, no Brasil de 1956, esse fosse o tipo de pessoa a quem fosse *permitido* realizar um experimento dessa ordem e ainda conseguir reverberações nos meios de comunicação; ou então que, no Brasil de 1931, tivesse os meios de levar a cabo uma obra auto publicada, se pensarmos no livro derivado da *Experiência nº2*. O certo é que, ao longo dos anos e com a *democratização* dos meios de comunicação, esse cenário foi recebendo novos e importantes atores, em diferentes papéis, sendo inegável que, hoje, as vozes, os escândalos e as possibilidades são outras.

Também, a ideia de *inserção*, no sentido dado por Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) nos trabalhos *Inserções em circuitos ideológicos*, *Inserções em jornais: clareira* (Fig. 7) e *Inserções em circuitos antropológicos*, todos de 1970, é interessante para o que pretendemos tratar aqui. Essas *inserções*, que passam pela colocação de interferências em garrafas de Coca-Cola e em cédulas de dinheiro posteriormente devolvidas à circulação, nas quais uma mensagem de rasura é adicionada ao seu conteúdo oficial; ou na criação de uma área vazia em meio à abarrotada seção de anúncios do jornal; ou, então, no *hackeamento* do sistema de metrô por meio de fichas falsas, feitas de linóleo encontrado na rua, visando o acesso gratuito ao mesmo, são modos de causar estranhamentos, rasuras, em situações cotidianas. Todas as intervenções de Cildo se apropriam de circuitos existentes e legitimados, aprendendo de seus *modus operandi* para, de certa forma, anulá-los ou torcê-los. Também, elas apontam para a circulação dos corpos e informações e indicam que todo meio/mensagem carrega consigo um posicionamento.

Inconfidência Baiana em 1798 ou dos igualmente ilícitos poemas de Gregório de Matos, colados pela cidade quando ainda não podiam ser editados. Morais fala em resistência e improviso para se referir ao DNA editorial brasileiro, sugerindo que “nossa história talvez paute-se mais no ato editorial que no objeto por ele produzido”, de forma que “o ato sempre foi urgente, não o objeto” (MORAIS, 2018, p. 15).

¹⁹ Edições digitalizadas das revistas, na íntegra, respectivamente disponíveis em <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pagfis=16076> e <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=101250>.

Cildo Meireles conta que uma de suas inspirações para fazer as *Inserções em circuitos ideológicos* foi *A Guerra dos Mundos*, de Orson Welles, programa de radioteatro que foi ao ar em 30 de outubro de 1938, domingo de Halloween, nos Estados Unidos. O episódio ficou conhecido por causar pânico nos ouvintes – embora a extensão desse pânico seja certamente menos volumosa do que a repercussão historiográfica dessa situação – ao narrar uma suposta invasão marciana à terra. O que interessa a Cildo (2009, p. 246) nisso tudo é o fato de que essa intervenção radiofônica constitua “o exemplo de objeto que está exatamente na fronteira entre ficção e realidade, pertencendo simultaneamente a esses dois mundos”.

Mas antes do teatro orquestrado por Welles, que o artista carioca chama de uma influência “subconsciente” para suas *Inserções*, existe algo mais prosaico e figurativamente rico na origem desses trabalhos: uma conversa com amigos, sentados à mesa depois de comer, em que alguém comenta que se fosse colocada um caroço de azeitona dentro de uma garrafa de Coca-Cola, ele nunca sairia de lá. A despeito do tamanho que deveria ter esse caroço ou a boca da garrafa em questão, importante nessa imagem é que ela remete a um elemento estranho estorvando um corpo, um empecilho causador de um problema tão insolúvel quanto for o apego à integridade do corpo ocupado.

“Para mim, era basicamente opor consciência à anestesia”, comenta Cildo Meireles sobre essa série de trabalhos, e certamente essas duas palavras-chave, *consciência* e *anestesia*, não são escolhidas à toa (2009, p. 249). A *anestesia*, sobre a qual disserta Susan Buck-Morss, cuja incorporação se deu sem maiores atritos ao modo de vida moderno, é, como nunca, um componente fundamental da realidade do capitalismo tardio. A *consciência*, elencada por figuras como Guy Debord (1997, p. 50), quando afirma que o sujeito histórico, que produz a si mesmo, “possuidor de seu mundo que é a história”, o faz necessariamente dentro da “consciência de seu jogo”, seria o grande trunfo do homem revolucionário. Porém, na luta entre as duas forças, *anestesia versus consciência*, não é difícil concluir quem tem levado a melhor. Muitas das pessoas que por algum momento se dedicam a esse campo do conhecimento, espaço de experimentação, exercício de liberdade – entre outras definições possíveis que vem se ligando à *arte* –, apostam por certo despertar de consciências através de um tensionamento do *anestésico*, que se oferece a partir da ocupação deliberada de lugares não esperados por determinados corpos, objetos, atitudes, discursos, mensagens, etc.

Entre 1973 e 1977, o artista estadunidense Chris Burden (Boston, 1946 – Topanga Canyon, 2015) comprou tempo de propaganda em diferentes canais da televisão com o intuito de abrir brechas no que ele denominou “ruas de mão única” (ROCHA, 2019, P. 39.) do sistema de comunicação. São quatro diferentes *anúncios*, veiculados com estratégias e conteúdos

variados, distribuídos ao longo daqueles anos, sendo especialmente interessantes *Poem for L.A.* e *Chris Burden Promo*. O primeiro, *Poem for L.A.* – que tinha duas versões, de 10 e de 30 segundos, e foi ao ar 72 vezes, entre 23 e 27 de junho de 1975²⁰ –, consistia na figura do artista citando *em loop* três frases de efeito, alternando entre sua imagem dizendo-as em voz alta e a legenda das mesmas: *Science has failed / Heat is life / Time kills*²¹ (Fig. 8). Segundo Cecília Rocha, em verbete sobre o trabalho, são frases pichadas no prédio do artista, que ele faz reverberar em modo *slogan*, diante de um público espectador não avisado sobre qual é o produto da vez.

O segundo anúncio, *Chris Burden Promo* – foi ao ar 21 vezes em canais de Los Angeles e 24 vezes em canais de Nova Iorque, em horários de boa visibilidade, nos meses de maio e setembro de 1976, respectivamente –, elenca os cinco artistas mais conhecidos do grande público segundo uma pesquisa nacional: Michelangelo, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Vincent Van Gogh e Pablo Picasso, lista à qual ele agrega seu nome, de maneira a jogar com o papel de visibilidade que um meio massivo como a televisão, nos Estados Unidos da década de 1970, poderia representar.

Ambos os trabalhos são de extrema simplicidade técnica e visual, utilizando-se apenas do vocabulário mais básico da propaganda para sua efetivação: áudio, legenda e repetição (e no caso de *Poem For L.A.*, a expressão facial). Tal como na *Inserção em jornais*, de Cildo Meireles, trata-se de aproveitar-se de um “espaço à venda” dentro do circuito da comunicação e utilizá-lo para a veiculação de uma mensagem excêntrica àquele meio, tanto no sentido de ser incomum quanto no sentido de representar algo fora do centro ou que desloca para si o centro de outro sistema que não aquele.

Em todos os casos aqui relacionados, pode ser identificado um modo *propagandístico* de atuar e o uso de circuitos alternativos à arte por esses agentes, de modo a roçar o cotidiano de públicos não necessariamente envolvidos com o mundo da arte *oficial*, pelo menos em um primeiro momento. Esses trabalhos, sabemos, acontecem um mínimo de duas vezes: primeiro quando são realizados e, depois, toda vez que encontram um lugar na narrativa da história da arte. É muito mais difícil equacionar o alcance da primeira do que da segunda, no entanto, ao acontecerem um pouco sempre que são narrados, eles também servem como lembrança de que verbos como habitar, ocupar, inserir e, podemos incluir, burlar,

²⁰ As informações sobre a exibição dos vídeos são fornecidas pelo próprio artista na peça que reúne os quatro anúncios, *The TV Commercials 1973-1977* (2000). Disponível em https://ubu.com/film/burden_tv.html. Acesso em 25 abr. 2022.

²¹ *A ciência falhou / Calor é vida / O tempo mata* (tradução nossa).

são estratégias que, ao longo da modernidade, não têm deixado de servir a certas poéticas de feições políticas²².

Isso nos traz ao momento atual e à pergunta sobre que meios tecnológicos estão disponíveis agora e sob que condições são acessados por aqueles que pretendem apropriar-se deles com a finalidade de rasurá-los. O grande foco recai sobre a internet e em como ela veio modificar o sistema de comunicação de massa que, aparentemente, deixou de ser uma *rua de mão única*, lembrando as palavras de Chris Burden sobre a televisão.

²² Em *Para um léxico dos usos*, Stephen Wright fala do termo *infrapolítica*, citando James Scott, que a explica da seguinte forma: "Por infrapolítica entendo ações como "corpo mole", caça ilegal, furto, dissimulação, sabotagem, deserção, absenteísmo, ocupação e fuga" (p. 41), todas elas vinculadas ao anonimato e a uma ação subversiva realizada de modo silencioso. Trazemos aqui essa ideia pois ela ecoa, em certa medida – ainda que não defina – os trabalhos comentados ao longo deste texto.



**SCIENCE
HAS
FAILED**

2.1.2 Arte pós-internet

Conceito não unânime, mas útil para a um princípio de discussão, as produções da chamada *arte pós-internet* poderiam ser resumidas, nas palavras de Juan Martin Prada (2015, p.24), como “um conjunto de práticas artísticas que, independentemente do meio empregado, estariam tomando a rede e seus efeitos em nossas sociedades como tema central de suas propostas, geradoras do que em ocasiões se descreveu como ‘poéticas da conectividade’”²³. Ele situa o nascimento do termo nos primeiros anos do século XXI e sua expansão ao redor de 2007 pela necessidade de nomear produções que tratassem “de” ou “sobre” a internet, mas que não se encaixassem necessariamente na categoria *net art*. Nessa esteira, o autor aponta para um grande leque de usos da internet por artistas, “em qualquer uma de suas dimensões, estéticas, técnicas, linguísticas, econômicas, sociais ou políticas (e independente de que para vivenciar essas obras seja necessário estar conectado) (2015, p. 06)²⁴.

Antes de se referir a qualquer prática artística, Prada também esclarece que “[...] com o termo *pós-internet*, se estava tratando de nomear o início de uma época na qual o componente de conectividade seria inerente à cultura em geral, indissociável das práticas de trabalho, socialização e entretenimento” (2015, p. 25)²⁵.

Não há dúvida de que, se crermos ser necessária uma terminologia que nomeie o estado atual das coisas, esta definição de *pós-internet* é tanto mais adequada quanto maior seja a implementação de situações como o teletrabalho, relações pessoais via internet, aulas, entretenimento e compras on-line, entre outras muitas atividades corriqueiras que vêm ganhando espaço em volumes aparentemente irrefreáveis. A internet e a “cultura” que ela arrasta consigo vai deixando de ser uma opção, uma possibilidade (ou mesmo uma impossibilidade), para se tornar, primeiro, um meio e uma ferramenta com muitos lados e funções, cuja inserção em certo espaço social é em boa medida inescapável, implicando em que, se não estamos nela inseridos, estamos excluídos social, econômica e politicamente.

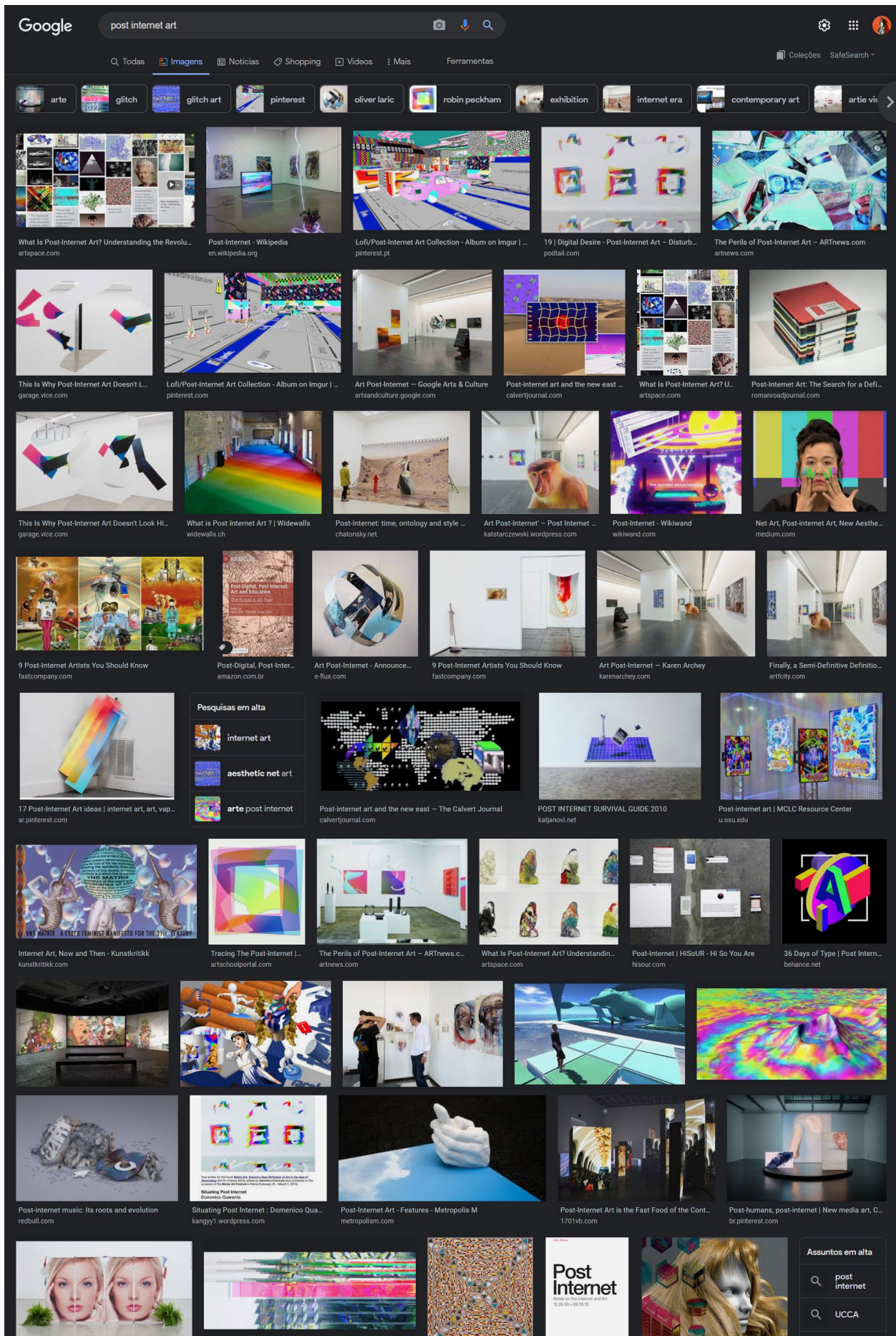
²³ “[...] un conjunto de prácticas artísticas que, independientemente del medio empleado, han tomado la red y sus efectos en nuestras sociedades como tema central de sus propuestas, generadoras de lo que en ocasiones he descrito como “poéticas de la conectividad”.

²⁴ “En cualquiera de sus dimensiones, estéticas, técnicas, lingüísticas, económicas, sociales o políticas (e independiente de que para experimentar esas obras se necesite o no estar conectado en él)”.

²⁵ “[...] Con el término “post-Internet” se estaba tratando de nombrar el inicio de una época en la que el componente de conectividad sería inherente a la cultura en general, indisociable de las prácticas habituales de trabajo, socialización y entretenimiento”.

Segundo – mas só nos melhores casos – certo extrato da internet representa, hoje, um letramento, no sentido de que não participar dele é estar alheio a uma arena de debates e de comunidades que, para o bem ou para o mal, se tornaram espaços informativos e participativos *em potencial*.

Compreendemos que o termo *arte pós-internet* foi, portanto, sendo utilizado por aqueles que consideravam importante pontuar que algumas mudanças de paradigma trazidas com a popularização da internet estavam também oportunizando novas ferramentas para as práticas artísticas. Que este tipo de nomenclatura se adapte melhor ao Norte global e possa soar gradualmente mais artificial e eventualmente datada conforme passe o tempo e nos acostumemos à decrescente dissociação entre *on* e *off-line* é algo a levarmos em conta, sem dúvida alguma. De todos modos, ainda parece útil nos aproveitarmos dessa nomeação, que identifica e isola o processo (acelerado e de forma alguma homogêneo) de uma ainda crescente, mas já *automática*, conectividade e de como isso aparece na arte contemporânea.



2.1.3 O espetáculo e as imagens como campo de batalha

Essa obra tem durabilidade de 300 anos em ambiente interno com iluminação LED.

(anúncio de reprodução de *Angelus Novus*, de Paul Klee, na Amazon)

Se o século XX foi, nas palavras de Franco Berardi, aquele que *acreditou no futuro*²⁶, os avanços tecnológicos ligados à modernidade e a crença na possibilidade de um progresso linear e desenvolvimentista têm muita responsabilidade nisso. Mesmo depois de duas grandes guerras – e um sem fim de conflitos locais que nunca cessam de acontecer –, foi até pelo menos a década de 1960 que se mantiveram certas esperanças nos potenciais revolucionários ligados às tecnologias da imagem. Evgeny Morozov, na introdução do livro *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*, exemplifica:

Quem lê os artigos daquela época – nos Estados Unidos, muitos deles eram publicados numa revista de contracultura, a *Radical Software* – fica assombrado com a ingenuidade absoluta da crença então demonstrada na força política dessas tecnologias [câmeras portáteis e TV a cabo]. Inspirados nas obras de Marshal McLuhan e Buckminster Fuller, esses ávidos intelectuais do vídeo imaginavam que a aldeia global pós-política e pós-capitalista estava prestes a ser alcançada (MOROZOV, 2018, p. 13).

De 1967 é a publicação de *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, uma obra incansavelmente atual e citada à exaustão, mas geralmente apaziguada por leituras que a restringem a conclusões focadas mais naquilo sobre o qual não é possível estar em desacordo do que na profundidade política de suas teses. No prefácio à edição brasileira do livro *Guy Debord*, de Anselm Jappe, traduzido e publicado no Brasil em 1999, Robert Kurz se mostra realmente incomodado, pois, segundo ele, nos últimos anos do século XX a crítica radical de Debord teria caído em um modismo que a estaria fazendo parecer uma crítica aos meios de comunicação quando, no entanto, sempre havia sido uma crítica feroz ao fetichismo da mercadoria, focada no pilar central da teoria marxista. Ele escreve:

[...] a relação fetichista posta pelo capital alcançou no pós-guerra um grau de abstração ainda maior, na medida em que as coisas produzidas sob a forma de mercadoria foram recobertas por imagens produzidas também sob a forma de mercadoria: são essas imagens que medeiam, desde então, as relações sociais como uma realidade aparentemente compensatória que está à frente dos homens de maneira tão isolada como força alheia quanto as forças sociais nela inseridas. Não se trata de nenhuma “teoria da mídia”, mas de uma crítica incompatível com o capitalismo na época da mídia – o

²⁶ “A modernidade não se limita a acreditar na existência do futuro, na continuidade de um tempo que segue ao presente. Os modernos acreditam que o futuro seja confiável, espera-se do futuro a realização das promessas do presente” (BERARDI, 2019, p. 21).

espetáculo não é outra coisa que a “economia enlouquecida” (KURZ in JAPPE, 1999, p. 7).

O próprio Jappe afirma, na introdução à versão francesa, que não é possível ignorar, ao recuperar a teoria sobre o espetáculo, que ela não está aí, imóvel, apenas esperando uma aplicação. Os tempos mudam e os situacionistas²⁷ eram os primeiros a apontar para a estupidez de querer encaixar formas revolucionárias de tempos passados ou lugares distantes ignorando as transformações próximas. E Debord tampouco era adepto de interpretações de sua teoria que fugissem à literalidade (JAPPE, 1999, p. 18).

Essas duas coisas, por um lado desencorajam o uso ligeiro da palavra *espetáculo* e, por outro, desafiam a tratar a situação atual das imagens com a importância que merece, como um *campo de batalha*, em que as trajetórias da arte e dos conflitos econômicos se encontram, não casualmente, em um combate complexo de retroalimentação que inclui tensões, cooptações e neutralizações, para dizer o mínimo.

As teses que compõem *A sociedade do espetáculo* formam um conjunto denso e crítico radical às *relações sociais mediadas por imagens* – ou ao *espetáculo*, modelo reinante nas modernas condições de produção, em que “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). Fundamental é atentar-se aos termos usados por Debord, que atrelam necessariamente a forma de perceber o mundo e de relacionar-se ao modelo econômico de produção capitalista, estando a mercadoria no centro dessa lógica, moldando os modos de viver e de ver as coisas.

Enquanto o poder da sociedade em seu conjunto parece infinito, o indivíduo encontra-se impossibilitado de administrar seu próprio universo.

Debord, ao contrário de muitos outros, não vê nisso o revés inevitável do progresso nem o destino do homem moderno que não tem outro remédio senão um improvável recuo. Detecta aí uma consequência do fato de que *a economia submeteu a vida humana a suas próprias leis*. Nenhuma mudança no interior da esfera da economia será suficiente enquanto a própria economia não for submetida ao controle consciente dos indivíduos. [...] A economia moderna e sua existência enquanto esfera separada [...] como consequência da *mercadoria*, do *valor de troca*, do *trabalho abstrato* e da *forma-valor*. É disso que se deve falar (JAPPE, 1999, p. 16-17).

De posse da confirmação histórica, pois consciente, de que futuro e progresso não são equivalentes como parecia – o que ajuda a mostrar a insustentabilidade do ideal moderno

²⁷ Que também renegavam esse nome.

de cunho futurista, bélico, falocêntrico²⁸ e *anestético* –, nosso tempo busca por rupturas profundas em vários níveis, sejam elas forçadas ou voluntárias. Nesse contexto, a dimensão da técnica pede algo difícil: que se promovam outros modelos alternativos ao colonialismo de dados e à algoritmização colocados em prática pelas grandes empresas de tecnologia que vêm dominando o cenário. Yuk Hui (2020, p. 18), autor de *Tecnodiversidade*, propõe que, à cultura monotecnológica ligada a uma suposta tecnologia universal criadora de um mundo sincronizado, sejam contrapostas *cosmotécnicas* diversas, possibilitadoras de modelos alternativos. Segundo ele, “[...] precisamos rearticular a questão da tecnologia e contestar os pressupostos ontológicos e epistemológicos das tecnologias modernas, sejam elas as redes sociais ou a inteligência artificial”, lançando, então, a grande pergunta: “como um diálogo transversal desse tipo seria possível quando o mundo inteiro foi sincronizado e transformado por uma força tecnológica gigantesca?”.

Debord, que jamais concedeu uma entrevista ou apareceu em qualquer mídia durante sua vida, alguns anos antes de suicidar-se (em 1994) proibiu a exibição de todos os seus filmes, motivado então pelo assassinato de seu grande amigo e apoiador Gérard Lebovici, quem detinha uma sala de cinema em Paris onde se dedicava a exhibir os filmes de Debord dia e noite, sem pretensão de lucros²⁹. Paula Sibilia (2016, p. 347-348) comenta sobre o irônico destino da obra de Debord que, pese sua postura ativista, crítica e inflexível sob o ponto de vista de não fazer concessões, teve postumamente seus filmes digitalizados e editados em uma caixa de luxo contendo também documentos, imagens e curiosidades sobre sua vida. “Virtualmente anulado em sua potência realmente maldita”, resume a pesquisadora,

²⁸ Tanto Franco Berardi quanto Susan Buck-Morss enveredam para uma mesma direção ao diagnosticar que os ideais da modernidade conjugam um programa de valorização do que seria considerado masculino (guerra, máquina, velocidade, anestesia) em detrimento de características relacionadas ao feminino (natureza, sentidos, abertura às sensações). “A ideia expressa por Marinetti é intrínseca a toda a história da cultura moderna, cultura da submissão da Terra por parte do homem. E a Terra é feminina, enquanto o homem é a técnica” (BERARDI, 2019, p. 25). “O tema do sujeito autônomo e aristotélico como indiferente aos sentidos, e, por essa razão, um criador viril, um iniciador de si mesmo, sublimemente autossuficiente, aparece ao longo de todo o século XIX – assim como a associação da “estética” desse criador com o guerreiro e, por conseguinte, com a guerra. [...] Essa combinação de sexualidade autoerótica e exercício de poder sobre os outros é o que Heidegger chama de “Mannesaesthetik” nietzschiana. Vem para substituir o que o próprio Nietzsche chama de “Weibesaesthetik” – a “estética feminina” da receptividade às sensações vindas de fora” (BUCK-MORSS, 2016, p. 180).

²⁹ Quem conta essa história é Paula Sibilia no encerramento do livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*.

arrematando que, “como ele mesmo vaticinava, cinquenta anos atrás: até mesmo a insatisfação hoje se converte em mercadoria”.

A coerência entre crítica e atividade prática é o que exigia Guy Debord (1997, p. 85) da organização revolucionária, de forma a “não combater a alienação sob formas alienadas”. Não à toa, referências à sociedade do espetáculo aparecem em boa parte dos textos interessados em uma crítica contemporânea da imagem e da tecnologia. Em alguns deles, reside uma aposta pela arte frente a esse sistema econômico que se apresenta como o único possível e que torna *plana*, no sentido de bidimensional, todo tipo de realidade³⁰ que dele participa (incluindo os ruídos).

Franco “Bifo” Berardi (2019, p. 170) termina seu livro sobre o futuro constatando que “a arte progressivamente abandonou a vocação ativista das vanguardas, tornando-se compreensão irônica dos processos aos quais é inútil opor-se”, mas, encontrou aí, além de um mal estar ligado ao seu próprio cinismo, uma função transformadora voltando-se a uma “terapia da sensibilidade”.

Jose Luis Brea, em *El tercer umbral: estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, publicado em 2004 e revisado em 2008, coloca a questão sobre qual papel jogam, no cenário político (e, incluiríamos, econômico) “o conjunto de práticas produtoras de representação e simbolismo” no âmbito visual, à qual responde:

Sem dúvida, o grande desenvolvimento alcançado pelas tecnologias de distribuição pública de imagens técnicas é decisivo nesse sentido, de tal forma que poderíamos até arriscar a sugestão de que nos encontramos, pelo seu surgimento, no início de um novo ciclo civilizacional, não *logocêntrico*: um cenário em que o princípio organizador dominante não seria mais a palavra, mas talvez o visual (BREA, 2009, p. 20, tradução nossa)³¹.

O senso comum costuma dizer que “uma imagem vale mais do que mil palavras”, e não saberíamos dizer até que ponto essa afirmação se sustenta, ela soa como um sofismo, pois vai ficando mais difícil separar palavra e imagem como coisas autônomas, uma vez que costumam andar juntas em incessantes combinações e gerações de sentido. Publicidade, meme, cinema, rótulos, publicações, é só olhar ao redor para averiguar que estão juntas em

³⁰ *Flatland: a romance of many dimensions*, de Edwin Abbott Abbott, é um livro publicado na Inglaterra em 1884. Consiste em uma ficção a partir do ponto de vista de um quadrado, habitante de um universo de apenas duas dimensões que, sem querer, encontra-se com a visão de uma terceira dimensão, para sua enorme surpresa e choque completo dos membros de sua sociedade bidimensional.

³¹ “Sin duda, el gran desarrollo alcanzado por las tecnologías de distribución pública de imagen técnica es al respecto determinante, de tal modo que podríamos incluso aventurar la sugerencia de que nos encontramos por su emergencia en el inicio de un nuevo ciclo civilizatorio, no *logocéntrico*: un escenario en el que el principio organizador dominante no sería ya más la palabra, sino acaso lo visual”.

todas partes, legitimando uma à outra. O certo é que a imagem tem esse poder de comunicação rápido, apesar de impreciso, dentro das subjetividades que mobiliza. Em si, ela pode ser atrativa, provocadora de sentimentos – desejo, repulsa, curiosidade, inveja, empatia. A questão é saber quando ainda consegue provocar atenção, de que forma uma imagem consegue envolver percepções acostumadas e anestesiadas³². Será pelo choque? Pelo riso? A arte associada à imagem pode colaborar nessa terapia das sensibilidades sobre a qual comenta Bifo?

A resposta não parece simples nem unívoca, ela depende do contexto. São situações que supõem identificação: nos chocamos ao reconhecer alguma coisa de modo “emocional ou moral”, segundo o dicionário, rimos porque algo é deslocado de certo lugar, surpreendendo. No entanto, com o exagero de imagens e estímulos que consumimos, sobretudo através das telas luminosas de nossos celulares, tablets, computadores e outros aparatos comunicativo-áudio-visuais, já é uma consciência compartilhada a de que nossa percepção vem sofrendo modificações ao longo do tempo, o que ocorreu de forma intensa na modernidade³³, e que a percepção vive, neste momento, uma posta à prova pela carga enorme e simultânea de estímulos a que está sujeita. Isso ocorre na esteira de um sistema econômico capitalista que cruzou o século XX e entrou o XXI modelando as subjetividades a seu dispor, de modo que, como escreve Jonathan Crary (2013, p. 53), a “mobilidade, a novidade e a distração se tornaram elementos constitutivos da experiência perceptiva” através de um programa dentro do qual a subjetividade individual encontra pouco ou nenhum espaço para resistir.

Nessa “homogeneização da experiência”, da qual fala Crary, citando o filósofo Bernard Stiegler, a popularização da internet na década de 1990 constituiria o marco de uma “sincronização em massa da consciência e da memória” através de objetos culturais compartilhados de modo global como nunca antes possível.

A padronização da experiência em tão larga escala, diz ele, implica a perda da identidade e da singularidade subjetivas; também conduz ao desaparecimento desastroso da participação e criatividade individuais na construção dos símbolos que trocamos e compartilhamos (CRARY, 2016, p. 59).

³² Lembrando o bordão de Antoni Muntadas: “Atenção: percepção requer envolvimento”.

³³ A esse respeito, Jonathan Crary fala em “experiências de fragmentação, choque e dispersão”. Ele diz: “O que importa para o poder institucional, desde o final do século XIX, é apenas que a percepção funcione de tal modo a garantir que um sujeito seja produtivo, controlável e previsível, eu seja adaptável e capaz de integrar-se socialmente” (CRARY, 2013, p. 29).

Ele também aponta para o peso que o on-line passa a ter em relação à “vida real”, que vai necessitando obter seu correlato nesse espaço, sob pena de “atrofia” ou irrelevância, pois na rede sempre haverá algo “mais informativo, surpreendente, engraçado, divertido, impressionante do que qualquer outra coisa nas circunstâncias reais imediatas” (2016, p. 68).

Em uma equação complicada, portanto, de um lado está o visual como *campo de batalha*, lugar de disputas em torno do controle ou a libertação das subjetividades e dentro do qual simplesmente não seria justo desistir de atuar. De outro, as evidências de que os olhos arregalados do Angelus Novus, ou a caixa *de luxe* de Guy Debord, se encontram à venda na Amazon por um preço competitivo e com frete grátis.



frases.Tube

Guy Debord - frases.Tube

Visitar

As imagens podem ter direitos autorais. Saiba mais

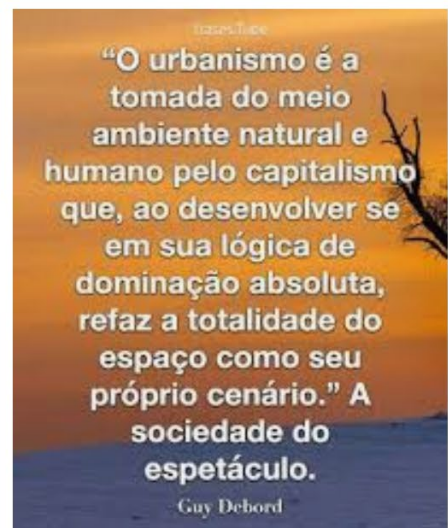
Imagens relacionadas



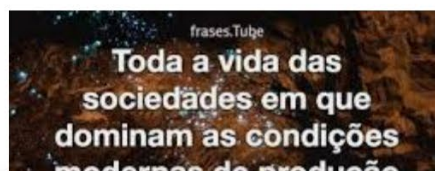
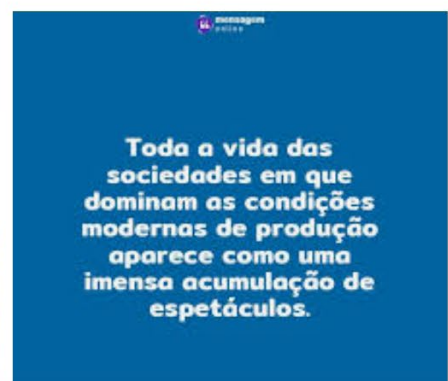
O espetáculo é o sol que nunca se ...
frases.tube



GUY DEBORD - [https://mensagem....](https://mensagem...)
mensagem.online



Guy Debord - frases.Tube
frases.tube



Discover

Pesquisar

Coleções

2.2 Imagens pobres e imagens stock

Pegue traições no flagra com o sistema espião do zap.
(publicidade disfarçada de notícia na revista Veja on-line)

Hito Steyerl vem escrevendo sobre as questões contraditórias relativas à arte contemporânea imersa – e eventualmente boiando – no capitalismo tardio, e oferece pistas interessantes sobre alguns tipos de circulação de imagens em artigos como *In defense of the poor image* e *The spam of the Earth: withdrawal from representation*³⁴. No primeiro deles, ela disserta sobre a *imagem pobre*, esse arquivo mil vezes compartilhado através da internet, compactado, de baixa resolução, em que a qualidade é transformada em acessibilidade, “o valor de exibição em valor de culto”, “a contemplação em distração” (STEYERL, 2014, p. 34). Uma imagem que, se por um lado, se nutre do que a tecnologia digital tem de mais característico – sua imediatez – ajuda, por outro, a embaralhar as promessas dessa mesma tecnologia, uma vez que não apresenta outra de suas características marcantes: aquela polidez, brilho, lisura que caminha em direção ao que a técnica pode produzir de mais avançado.

As redes pelas quais as imagens pobres circulam constituem, assim, uma plataforma para um novo e frágil interesse comum e um campo de batalha para agendas comerciais e nacionais. Eles contêm material artístico e experimental, mas também quantidades incríveis de pornografia e paranoia. Embora o território das imagens pobres permita o acesso à visualidade excluída, ele também é filtrado pelas técnicas mais avançadas de mercantilização. Assim como permite a participação ativa dos usuários na criação e distribuição dos conteúdos, também os compromete a produzi-los. Tornam-se assim editores, críticos, tradutores e (co)autores de imagens pobres (STEYERL, 2014, p. 42-43, tradução nossa)³⁵.

³⁴ Ambos publicados e disponíveis no e-flux Journal, acompanhados então de boas imagens sobre os temas tratados. Disponíveis, respectivamente, em: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/> e <https://www.e-flux.com/journal/32/68260/the-spam-of-the-earth-withdrawal-from-representation/>. Os dois artigos também foram compilados no livro *The wretched of the screen* (2012), que foi traduzido ao espanhol e editado pela Caja Negra Editora em 2014.

³⁵ “Las redes por las que circulan las imágenes pobres constituyen así tanto una plataforma para un frágil nuevo interés común como un campo de batalla para las agendas comerciales y nacionales. Contienen material artístico y experimental, pero también cantidades increíbles de porno y paranoia. Mientras que el territorio de las imágenes pobres permite acceder a la imaginería excluída, esta también filtrado por las técnicas de mercantilización más avanzadas. Así como permite la participación activa del usuario o usuaria em la creación y distribución de contenido, también los compromete a producirlos. Se convierten así en editores, críticos, traductores y (co)autores o (co)autoras de imágenes pobres”.

Nessa aceleração da circulação de imagens *ligeiras*, tanto no sentido de velocidade quanto de peso, parece haver, portanto, uma brecha à disposição do povo, que através de ações de *infrapolítica* sobre as imagens (pirataria, por exemplo), ou de *curadoria* e mixagem de matérias primas visuais, se apropria das mesmas, tornando-as representativas. Essas imagens permitem tratar, segundo Hito Steyerl, de sua própria circulação, das condições em que conseguem se fazer existir e resistir.

No outro texto antes comentado, ela coloca o foco em outro tipo de imagem muito conhecida na internet: aquela que vende produtos, tratamentos ou experiências duvidosas e que é formatada como arquivo de imagem na tentativa de burlar os filtros e alcançar as pessoas através do e-mail, o famoso *spam*, que todos aqueles que tiveram uma conta de e-mail na primeira década dos anos 2000 sabem o que é. Em 2012, quando o texto de Steyerl foi publicado, esse tipo de intrusão era mais abundante do que hoje, justamente porque a evolução da filtragem de mensagens evoluiu bastante de lá pra cá e essas zonas estranhas da publicidade na internet migraram de lugar.

Nesse sentido, nos damos a liberdade de reinterpretar o texto da artista alemã, pois ao nosso ver, essas imagens seguem existindo nos cantos ou nas barras das páginas web, em pop-ups que abrem sozinhos, em anúncios revestidos de notícias, de modo que seguem abundantes e fugir delas é praticamente impossível ao estarmos conectados. Mas é certo que essas imagens impositivas, que gritam por atenção mediante linguagens discutíveis, tem uma diferença importante em relação àquelas analisadas no artigo de Hito Steyerl de 2012: elas costumam ser veiculadas dentro da legalidade, permitidas como anúncios e não mais marginalizadas como um spam intruso. O nome que se dá a elas é *clickbait* (Fig. 11 e 12), ou “isca de cliques”, e estão ligadas a plataformas internacionais como Taboola e Outbrain, que disponibilizam esse modelo de anúncio que se utiliza de textos e imagens chamativas para atrair visitas e assim gerar receita ao anunciante (e, claro, à plataforma e ao portal que a veicula). Encontram-se medicamentos “naturais” que prometem soluções mágicas³⁶, respostas a curiosidades banais, conselhos de investimento em bitcoin, produtos de “tecnologia militar” ao alcance do consumidor, entre outras atrações sensacionalistas. Estão dissimuladas em meio às notícias de fato, com minúsculos avisos de que se tratam de links patrocinados. Nos piores casos, direcionam a um site que emula um portal de notícia conhecido e através dele “informam” sua propaganda, em um estilo *fake*

³⁶ Sobre isso, ver matéria do The Intercept publicada em 2020 *Você não vai acreditar como Folha e Globo faturam com propaganda enganosa disfarçada de notícia*. Disponível em: <https://theintercept.com/2020/09/06/folha-globo-outbrain-taboola-anuncios-fake-news/>.

news, as quais, aliás, operam através de um mecanismo de cliques não muito diferente desses³⁷ por meio de Google Ads, Facebook Ads, Uol Ads, entre outros.

Em comum com aquelas imagens que costumavam chegar em nossas caixas de e-mail, essas propagandas-spam conservam uma visualidade que mostra “pessoas de plástico” que, de pronto também se convertem em pessoas “de baixa resolução”, assim percebidas por Steyerl. Na tentativa de exibirem algum (qualquer) modelo humano, são pouco representativas, e o resultado é que apenas pela negatividade podem dizer algo sobre a humanidade: mostram o que ela não é “já que um procedimento mágico garante que tudo o que você veja de positivo [nela] seja um monte de substitutos e impostores” (STEYERL, 2014, p. 180)³⁸. Tais imagens remetem aos bancos de imagens, esses sites *encantados* que oferecem – em boa resolução – as *melhores* representações humanas que os tempos pedem. Figuras de aparência saudável, física e mentalmente – uma enorme maioria exhibe sorrisos devastadores, amplos, brancos, muito mais *autênticos* que os sorrisos meio constrangidos que damos a diário. Jovens, adultos e velhos, em equiparável saúde e beleza. Nota-se um esforço por alguma representatividade racial em certas categorias, mas ela acaba por aí: o corpo *stock* (Fig. 13 e 14) é geralmente magro, bem alinhado, cisgênero, heterossexual e está feliz³⁹. Até mesmo o sofrimento, quando retratado, tem um padrão que esconde qualquer fisionomia excessiva. Na página “quem somos”, no site da Istockphotos, banco de imagens da Getty Images, se lê:

Por 25 anos, a Getty Images abraçou a disrupção e a mudança; aproveitando a onda digital para evoluir de um negócio de fotos analógicas para um multibilionário líder global do setor de comércio eletrônico, que abriga mais de 400 milhões de peças e representa mais de 320.000 dos melhores criadores de conteúdo do mundo. Como uma equipe global, atendemos mais de um milhão de clientes em quase todos os países, permitindo que nossos clientes e parceiros contem suas histórias com maior criatividade e precisão, mais emoção e maior ação. Convidamos você a saber mais sobre nossos esforços de Responsabilidade Social Corporativa e como, por meio de nosso trabalho, *movemos o mundo com imagens* – por Mark Getty, presidente e fundador

³⁷ Sobre isso ver o texto *Como os sites de fake news ganham dinheiro*. Disponível em <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2020/06/09/anuncio-em-sites-de-fake-news-veja-como-funciona-publicidade-programatica.htm>.

³⁸ “[...] puesto que un procedimiento mágico asegura que todo lo que verás em positivo es un montón de substitutos e impostores”.

³⁹ O banco de imagens aqui analisado, o istockphotos, se orgulha de ter uma seção de “imagens da diversidade e exclusão” onde, por exemplo, comunidades latinas e muçulmanas, ou a população LGBTQI+, estariam melhor representadas. Na prática, é uma seção à parte que, pese a oferecer imagens dessas pessoas, as separa em categorias específicas e não deixa claro se podem aparecer em outras categorias cruzadas como, por exemplo, “jovens casais” (em nossa busca, nas primeiras páginas dessa seção, só aparecerem os já comentados casais heterossexuais sorridentes). Ainda, mesmo quando representadas, as imagens dessas populações diversas exibem os mesmos padrões essencialmente pulcros do restante da página.

(GETTY IMAGES, a tradução e o grifo são nossos)⁴⁰.

Alheia ao diagnóstico de Franco “Bifo” Berardi, de que já não somos capazes de imaginar o futuro⁴¹, a lógica *stock* parece ter esse futuro muito claro: um inabalável mundo vivido por classes favorecidas, limpo, belo, ordenado. Na coleção “consciência ecológica” do istockphoto, vemos apaziguadoras imagens de plantas em formato de coração, ícones de reciclagem e globos terráqueos sendo abraçados. Na busca pela palavra chave “devastação”, são sugeridas imagens de aspecto cinematográfico e filtrado sobre o fim do mundo.

São imagens como essas as que saturam a rede e nossos olhos de *angelus novus* constantemente ofuscados pelo modelo do que é ideal. Nessa homogeneização das subjetividades, que não inicia aí, pois caminha de mãos dadas com o treinamento ofertado pelo capitalismo através das mídias de massas, a resistência passa por algo que se aproxima a um *rehab*, um distanciamento complicado de ser levado a cabo.

Giselle Beiguelman, que no Brasil tem atualizado como poucas o debate sobre os mecanismos e fenômenos das últimas tecnologias em torno da imagem, diagnostica que estamos ao mesmo tempo perto e distantes do *espetáculo* pensado por Guy Debord. Próximos no sentido de tudo o que falamos até aqui, de que as relações estão mediatizadas por imagens, as mercadorias convertidas em imagens e as imagens elas mesmas fetichizadas como mercadoria, a sociedade globalizada vivendo em uma realidade compensatória de retroalimentação constante. Segundo Beiguelman (2021, p. 50), no entanto, estamos também distantes “porque a relação mediatizada já não mais se efetiva pela alienação do sujeito, em favor de uma exterioridade que o representa”, como Debord propôs, mas “ao contrário, ela é mobilizada pela ação do próprio sujeito na sua performatividade nas redes”. A autora sugere que o espetáculo estaria, em nosso tempo, muito relacionado à vigilância, a um estado de *shareveillance* – “vigilanciamento ou compartilhança”⁴² – em que

⁴⁰ "For 25 years, Getty Images has embraced disruption and change; riding the digital wave to evolve from an analogue stock photo business into a multi-billion dollar, global e-commerce industry leader and trusted brand, that is home to over 400 million pieces of content and represents more than 320,000 of the world's best content creators. As a global team, we serve more than one million customers in almost every country around the world, enabling our customers and partners to tell their stories with greater creativity and accuracy, eliciting more emotion and enabling greater action. We invite you to learn more about our Corporate Social Responsibility efforts, and how through our work, we move the world with images".

⁴¹ De todos modos, o próprio Bifo *revisou* sua tese no que parece ter sido um episódio de otimismo seu e de outros teóricos contemporâneos nos primeiros meses da pandemia do novo coronavírus. A respeito disso, ver <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-06-02/franco-berardi-a-pandemia-reativou-o-futuro-veja-condicoes-para-a-reformatacao-igualitaria-da-mente-social.html>.

⁴² Neologismo criado por Claire Birchall (BEIGUELMAN, 2021, p. 50).

estamos constantemente convidados a compartilhar imagens e estamos sujeitos aos compartilhamentos dos demais. Inundados e influenciados, eventualmente influenciadores, geralmente expostos. De posse dos modelos ofertados por toda uma imagética que, desde o surgimento da fotografia, e posteriormente do cinema, foi nos ensinando *como ver*⁴³ e como seria prudente que nos portássemos e parecêssemos.

Em um mundo repleto de modelos que funcionam – ou pretendem funcionar – como padrões de visualidade, o exagero ganha status de verossímil, em uma bizarra inversão entre o que se supõe ficção ou realidade. A performatividade sobre a qual comenta Giselle Beiguelman é aprofundada por Paula Sibilia, que diseca o fenômeno da extimidade contemporânea a partir de certo histórico das narrativas do *eu* ao longo dos últimos séculos. Ela reitera a importância de entendermos as subjetividades pelo que são, como “modos de ser e estar no mundo”, que não dependem exclusivamente de um interior *não-histórico* do sujeito, mas também, e em grande medida, do ambiente cultural em que estão inseridas e com o qual se relacionam. No século XXI, pós web 2.0, essa cultura que se globalizou exala, portanto, suas próprias subjetividades, embebidas de um padrão dominante que vem sendo aprendido e replicado com diferentes escalas de consciência e em diferentes locais do globo.

Essa injeção de dramatismo e estilização midiática, que foi tomando conta do mundo ocidental ao longo do século XX, acabou nutrindo a vontade de se ter acesso a uma experiência intensificada do real. Uma realidade incrementada com ferramentas performáticas, cujo grau de eficácia é paradoxalmente mensurado à luz dos padrões midiáticos. [...] Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão privadas) em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. É isso que se procura fazer ao performar a própria extimidade nas telas cada vez mais onipresentes e interconectadas (SIBILIA, 2016, p. 249)

Uma faceta dessa *extimidade* compartilhada – e de certa forma roteirizada – é a concomitante proliferação de visualidades outras, produzidas por pessoas que se posicionam diante dos padrões dominantes e a partir disso buscam inserir ruídos nesse sistema de imagens. A tecnologia que permite que os meios de comunicação de massa estejam, em alguma medida, operados também por *eu, você e todos nós*, abre brecha para a emergência de novas, e eventualmente inesperadas, visualidades, ao mesmo tempo que as manuseia e certamente não tarda em cooptá-las como mercadoria.

⁴³ A esse respeito, Paula Sibilia escreve: “Na primeira metade do século XX, [...] os filmes se converteram em uma espécie de força expedicionária que foi conquistando os imaginários e ‘encheu a cabeça do público de modelos a apropriar’, em palavras de [Neal] Gabler. Foi assim como se instalou uma cultura da visibilidade e das aparências, que logo se espalharia por toda parte, como uma intensa mutação sociocultural cujas reverberações mais avançadas hoje reconhecemos nas mídias sociais da internet. [...] o cinema [...] foi treinando seu público durante todo o século passado” (SIBILIA, 2016, p. 317-318).

O que ocorre nesse meio do caminho, no entanto, nos interessa, pois é ali que as produções de Aleta Valente e Wisrah Villefort acontecem: na possibilidade de usar o *Big Data* a seu favor, como laboratório de visibilidade e propulsão.

Urologista: Próstata Aumentada? Faça Isso Imediatamente (Genial!)



patrocinado
Notícias Mais Populares
Urologista Diz: "Pare com o Azulzinho e Faça Isto Pela Manhã"



patrocinado
Comida Saudável e Bem Estar
Esta fruta come sua gordura 24 horas por dia, 7 dias por semana



patrocinado
Sorte Online
Acumulou! Aposte na Mega-Sena sem sair de casa.



patrocinado
Mais Populares
Urologista Diz: "Pare com o Azulzinho e Faça Isto Pela Manhã". Confira!



patrocinado
Dr. Rafael Freitas
Médico Brasileiro: Eu Imploro Aos Brasileiros Que Abandonem Esses Três Alimentos



patrocinado
Notícias Brasil | T 5
Anvisa aprova Spray que aumenta o Vigor e Disposição antes da hora H!



patrocinado
<https://ediliosiat.com/>
[Fotos] Filha de Leticia Sabatella faz 29 anos e é sua réplica



patrocinado
Receptor LIDTV
Receptor que não precisa de internet vira febre em São Paulo



patrocinado
<https://m.investing.com/>
Invenções japonesas que fazem todo o sentido



patrocinado
Zap Spy
Pegue Traições no Flagra com o Sistema Espião do Zap



VEJA SÃO PAULO
Empreendedorismo e apoio à gastronomia



Política | VEJA.com
A vice dos sonhos de Sergio Moro



Política | VEJA.com
A rejeição ao PT no Twitter e nas ruas



patrocinado
Empiricus Research - Análise de Investimentos
Bitcoin entra na terceira alta histórica e formará novos ricos



patrocinado
Dr. Rafael Freitas - Médico de Emagrecimento
Médico diz: Você tem muita gordura na barriga? (Coma isso antes de dormir)



patrocinado
Dr. Julio Benevides - Especialista em Saúde
Carta aos Homens Entre 55 e 75 Anos: Este Composto é Melhor Que o Azulzinho



patrocinado
Alarques Vertice
Câmera de vigilância Wi-Fi e sem fio com 40% de desconto



patrocinado
Dr. Rafael Freitas - Neurocirurgião
Nobel de medicina descobre proteína da memória para idosos. Faça isso hoje



patrocinado
[Fotos] 35 Tendências da moda desatualizadas que você precisa para se aposentar imediatamente



patrocinado
[Fotos] Os cientistas revelam a aparência real de figuras famosas. As fotos são fantásticas!



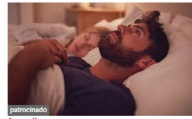
patrocinado
Fotos | Saúde
Faltando energia e disposição prolongada? Estimulante natural ajuda milhares de pessoas e esgota no Brasil. Confira!



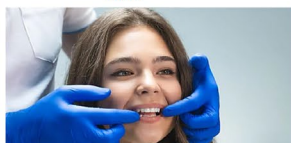
patrocinado
Propriedade Capaxtra® no Brasil
São Paulo: 60 cursos isentos de mensalidades liberados para a população.



patrocinado
Notícias | Nutrição
Urologista Diz: "Próstata Dilatada? Faça Isto para diminuir". Confira!



patrocinado
Sono | Saúde
A insônia te atrapalha? Fazer isso uma vez ao dia vai te ajudar a voltar dormir!





Paraná Pesquisas: Lula e Bolsonaro estão tecnicamente empatados em São Paulo



Nuvens pesadas



51,8% dos eleitores de SP reprovam governo Bolsonaro, mostra pesquisa



A cidade mais feliz do EUA está recebendo brasileiros que querem morar lá

The Florida Lounge



Garota dá cupcake ao homem do lixo toda semana até que o pai o segue e descobre o...

Desafomundial



40 penteados que fazem uma mulher com mais de 60 anos parecer 40

Vida Brilhante



A falta que faz Beth Carvalho



Dia do Trabalhador: nada para o brasileiro comemorar



Óculos militar é liberado no Brasil e vira febre entre pescadores e motoristas

Entenda como funciona a tecnologia utilizada pelo exército americano, capaz de enxergar através da água e eliminar ...

MAXVISION™



Famosos que todo mundo acha que são brasileiros mas não são

Vida Brilhante



19 hábitos que prejudicam seus rins (a maioria das pessoas os ignora)

Vida Brilhante



Acredite, este é o novo salário de Faustão

Game of Glam



Família pensava que adotara um 'cachorro', mas quando o veterinário o vê, chama a polícia.

PDFWonder





Casais jovens, Istockphoto, 2022

Fig. 13



2.3 Os donos da tecnologia

Aparentemente encurralados, pois destinados a produzir dentro de uma lógica espetacular, estamos nós, uma sociedade que, como nunca, tem suas relações mediadas pela imagem e na qual o verbo *parecer* se projeta como central. Nascida em 1969, a internet veio nos brindar com possibilidades que vão muito além daquelas oferecidas pela aparelhagem do cinema, vídeo, fotografia ou qualquer outra técnica indicial de reprodução, e isso tanto contribui para complexificar o panorama observado por críticos do sistema como Guy Debord quanto para abrir oportunidades para que fissuras sejam projetadas por quem possui certas tecnologias à mão. O aparato técnico ocupando uma posição paradoxal – na medida em que está intimamente ligado à modelação de determinada época, mas é também consequência histórica do que lhe antecede, como pontua Paula Sibilia:

Não é fortuito que certos meios de expressão e comunicação se desenvolvam e sejam apropriados pelos usuários de diversas épocas, pois esses dispositivos tanto expressam como contribuem para produzir ou reforçar certas configurações corporais e subjetivas. Isto é, determinadas formas de ser e estar no mundo. Esses instrumentos são utilizados para a criação de si, e acabam dando à luz modalidades subjetivas e corporais especialmente afinadas como diversos modos históricos de perceber, vivenciar e compreender o mundo (SIBILIA, 2016, p. 141).

O uso massivo da internet é, sem dúvida, o que caracteriza a contemporaneidade em termos de tecnologia da comunicação, da reprodutibilidade técnica e de difusão da informação. Dentro disso, as plataformas sociais vêm ocupando um lugar de destaque absoluto. Entretanto, do aparente oceano interminável, de nós complexos e potencialidades rizomáticas, a internet pode ser, hoje, para a grande maioria de seus usuários, resumida a algumas poucas plataformas mediadoras. Vejamos alguns indicadores.

Segundo relatório publicado em 2018 pelo Comitê Gestor da Internet no Brasil, a pesquisa TIC Domicílios 2017 constatou que 77% do acesso à internet estava concentrado em plataformas sociais, majoritariamente via celular, com “um uso mais intenso de mídias sociais entre grupos com maior conectividade, como os usuários em áreas urbanas, os de renda mais alta, aqueles com maiores níveis de escolaridade e indivíduos de 16 a 34 anos”⁴⁴. Segundo esses indicadores, 127 milhões de brasileiros, ou 67% da população do País, é

⁴⁴ Ver *Avaliação do desenvolvimento da internet no Brasil*, Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br) e Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação (Cetic.br), seguindo os indicadores da UNESCO. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/8/20210217115717/avaliacao_do_desenvolvimento-da-internet-no-brasil.pdf.

atualmente usuária da internet (porcentagem que sobe para 90% na faixa dos 16 aos 24 anos), dos quais 51,6% utilizam as chamadas *redes sociais*. Pesquisas⁴⁵ do mesmo órgão apontam para uma variedade dos usos – incluindo telemedicina, teletrabalho, tele saúde, governo eletrônico, entre outros – durante a pandemia do novo coronavírus, mas o telefone celular segue sendo o dispositivo mais usado por todas as classes sociais, sendo que 77% dos usuários das classes D e E utilizam a internet *somente* pelo celular. O relatório supracitado de 2018 traz, ainda, um dado interessante fornecido pelo We Are Social e Hootsuite sobre o acesso à internet ao redor do mundo. De acordo com o estudo internacional, os “brasileiros passam, em média, 3h39min, todos os dias, nas redes sociais (o segundo maior índice entre os países pesquisados)”, sendo que nos últimos meses de 2017 o Facebook ocupou o lugar de segundo site mais visitado pelos internautas brasileiros, perdendo apenas para o Google.

Dados mundiais mais recentes, fornecidos pelo Relatório de Visão Geral Global 2022, das mesmas We arte social e Hootsuite, apontam para um cenário de muitos ganhos para o Instagram, que ultrapassou o Facebook como “mídia social favorita”, perdendo apenas para o Whatsapp. Em termos de utilização, o Instagram ocupa o quarto lugar em nível global e teve um dos crescimentos mais rápidos de qualquer plataforma em 2021, sendo o segundo aplicativo mais baixado, atrás apenas do Tik Tok. Segundo a pesquisa, “existem 4,62 bilhões de usuários de mídia social em todo o mundo em janeiro de 2022. Esse número é igual a 58,4% da população total do mundo, embora seja importante notar que “usuários” de mídia social podem não representar indivíduos únicos”. O relatório apresenta um sem-fim de dados passíveis de serem desdobráveis nas mais interessantes análises, mas para fins do presente trabalho nos interessa apontar para as linhas gerais do atual panorama e ao tipo de mobilidade a que está sujeito: em resumo, um crescimento do acesso à internet ao redor do mundo e no Brasil⁴⁶, um incremento considerável na utilização das plataformas sociais, com destaque para o Instagram – que nos interessa sobremaneira nessa pesquisa – e um uso massivo do telefone celular como principal dispositivo de acesso.

⁴⁵ Ver Painel TIC Covid-19, publicado em abril de 2022. Disponível em:

https://cetic.br/media/analises/painel_tic_covid19_4edicao_coletiva_imprensa.pdf.

⁴⁶ Segundo o site amper.ag, que disponibiliza e interpreta trechos do Relatório, “os usuários globais da Internet subiram para 4,95 bilhões no início de 2022, com a penetração da Internet agora em 62,5% da população total do mundo. Os dados mostram que os usuários da Internet cresceram 192 milhões (+4,0%) no ano passado, mas as restrições contínuas à pesquisa e relatórios devido ao COVID-19 significam que as tendências reais de crescimento podem ser consideravelmente maiores do que esses números sugerem”. Gráficos do Relatório também indicam que brasileiros gastam uma média 10 horas por dia conectados à internet, ocupando a terceira posição no ranking mundial (atrás de África do Sul e Filipinas). Os Japoneses, no outro extremo, gastam uma média diária de 4 horas e meia. Disponível em <https://www.amper.ag/post/we-are-social-e-hootsuite-digital-2022-resumo-e-relatorio-completo>.

Ainda, é importante ter em mente que, apesar do crescimento de acesso, a exclusão digital ainda é um ponto crítico, sobretudo em países menos desenvolvidos, Brasil incluído, junto às classes menos favorecidas, pessoas maiores de 60 anos e que vivem em áreas rurais. As conexões fixas não parecem favorecer uma universalização do acesso à internet, sendo as conexões móveis – geralmente sujeitas a pacotes limitados de dados, portanto precárias – as principais responsáveis pela ampliação desse acesso.

Poderíamos concluir, então, que falar de uma *cultura da internet* é, *a priori*, referir-se a uma parcela da população, não a sua totalidade. No entanto, vivemos em um tempo em que políticos e outros agentes públicos se comunicam primeiramente via plataformas sociais e em que a televisão – essa sim presente na vida dos brasileiros em faixas sociais, etárias e geográficas ainda não alcançadas pela internet⁴⁷ – acaba reverberando o que ocorre na rede, ou melhor, em alguma parte específica dessa rede, referente ao espetáculo/mercadoria. Desse modo, ter em mente a existência de uma grande *web culture*, de padrões não muito heterogêneos, não parece descabido, ainda que com ressalvas quanto à escala desse alcance.

Essa parcela da população conectada, 62,5% da população mundial, se vê inundada pelo fenômeno crescente de *plataformização* da vida, em que empresas de tecnologia mediatizam processos cotidianos de todo tipo – alimentação, transporte, relações humanas, pesquisa, compras, educação, moradia, e a lista segue –, arrecadando quantidades incríveis de dados dos usuários e geralmente se escondendo atrás desse papel de mediador para justificar posicionamentos de precarização do trabalho (a chamada *uberização*), ausência de posicionamento sobre conteúdos e práticas ofensivas e criminosas, como redes de *fake news*, e sendo responsáveis pela implementação – e parece justo falar em normalização – do que pode ser chamado *censura algorítmica*, que estipula o que é prioridade de ser visto e o que não é. Isso, que vem sendo chamado *capitalismo de dados*, *datacolonialismo* (BEIGUELMAN, 2021, p.29) e bem resumido por Evgeny Morozov (2018, p. 15) como “um domínio feudal nitidamente partilhado entre as empresas de tecnologia e os serviços de inteligência”. Tudo isso é Vale do Silício, mas antes de mais nada é economia, é política global, é sistema.

Não seria ótimo que um dia, diante da afirmativa de que a missão do Google é “organizar as informações do mundo e torna-las acessíveis e úteis para todos”, pudéssemos ler nas entrelinhas e compreender o seu verdadeiro significado, ou seja, “monetizar toda a informação do mundo e torná-la universalmente inacessível e lucrativa”? Esse ato de interpretação subversiva

⁴⁷ Segundo dados do TIC 2019, há televisores em 96,3% dos lares brasileiros. Disponível em [https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html#:~:text=De%20todos%20os%20domic%C3%ADlios%20pesquisados,indicador%20\(97%2C7%25\)](https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html#:~:text=De%20todos%20os%20domic%C3%ADlios%20pesquisados,indicador%20(97%2C7%25).).

eventualmente nos possibilitaria alcançar a maior de todas as compreensões emancipadoras: deixar o Google organizar todas as informações do mundo faz tanto sentido quanto deixar a Halliburton lidar com todo o petróleo do planeta (MOROZOV, 2018, p. 28-29).

É lógico propor que, em um cenário homogeneizador e *capitalocêntrico* como este, a chamada *web culture* também aglutine “semelhante com semelhante”, em espécies de nichos de mercado. Talvez se possa falar de uma *hiperculturalidade*, como a pensada por Byung-Chul Han, na qual “tudo se conecta com tudo, em um apagamento total de marcadores culturais e territoriais”, sendo que “a cultura no sentido clássico desaparece naquilo que é mais cultural que a cultura [...], mais real do que o real, a saber, a hiper-realidade” (SANTAELLA, 2016, p. 106). O cenário é, possivelmente, apocalíptico, mas não necessariamente uma novidade. Mais uma vez, a tecnologia não inventa fenômenos, ela permite que se desenvolvam de determinados modos tendências já existentes e, mais que isso, é formatada de acordo com interesses e necessidades pré-existentes. Isso não quer dizer que o *Big Data* não deva ser responsabilizado por suas atuações, muito pelo contrário: o debate público precisa estar focado nos modelos de negócios dessas empresas como nunca, mas justamente porque constituem um tipo de poderio contemporâneo que reverbera fortemente – de um jeito *cool* e fofo⁴⁸ – mecanismos econômicos de um capitalismo que vem se reinventando e tomando tudo o que pode desde seu surgimento.

Lucia Santaella nos lembra que é óbvio demais focar a crítica no algoritmo, uma simplificação que ignora, por exemplo, toda uma leitura de Michel Foucault sobre o biopoder, um poder aplicado sobre os corpos desde pelo menos o século XVIII, sob um modelo que afirma a necessidade de “organizar em volta deles um dispositivo que assegure não apenas sua sujeição, mas o aumento constante de sua utilidade (FOUCAULT apud SANTAELLA, 2016, p. 93). Beiguelman (2021, p. 40), a seu modo, corrobora essa compreensão; ela destaca que somos nós, os usuários, que atendemos às “normas opacas do serviço para buscar visibilidade”, de modo que o algoritmo funciona tanto mais disciplinarmente quanto mais estivermos necessitados de atenção. Em uma espécie de *ouroboros* vicioso, nós, conectados, estamos constantemente sendo cooptados por uma lógica espetacular que transforma em mercadoria (dados) o próprio espectador/consumidor, contando com sua cooperação total à manutenção desse sistema.

⁴⁸ “Prevalece nesse sistema uma estética incapaz de conviver com o envelhecimento, a corrosão dos materiais, as asperezas do que é natural. [...] Não por acaso, a iconografia recorrente na internet remete a um universo de tons pastel, letras redondas e nomes onomatopéicos” (BEIGUELMAN, 2021, p. 150).

Nesse contexto complexo, podemos ter certeza de que todo e qualquer conteúdo que circule por essas redes, por mais antissistema ou subversivo, será, em alguma medida, (des)apropriado. Agora, se trata de, de posse dessa consciência, não deixar de pensar. Talvez uma nova ética das imagens na rede, sugerida por Giselle Beiguelman, venha a surgir, mas esse tipo de coisa não ocorre facilmente, e eventualmente nunca chega a se concretizar. Por ora, atuações infrapolíticas e de cooptação dessas mesmas *Big Tech* que nos cooptam parece ser um lugar onde é possível exercitar algum movimento.

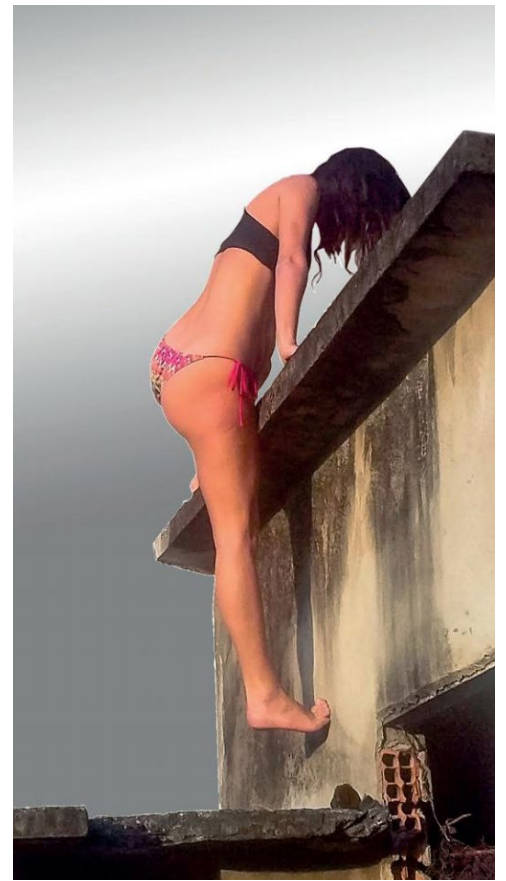


Fig. 15 Aleta Valente, *Banho de legitimação*, 2015, performance
 Fig. 16 Aleta Valente, *Ascensão social*, série *Dupla Exposição*, 2019, adesivo vinílico sobre espelho, 180 x 100 cm
 Fig. 17 registro de montagem de *Superexposição* na galeria A Gentil Carioca, 2019
 Fonte: A Gentil Carioca



ex_miss_febem_
Bangu, Rio De Janeiro, Brazil



Curtido por **machadomad** e outras pessoas

ex_miss_febem_ Para cozinhar uma galinha no tapa vc precisa dar um tapa na velocidade de 5996,34 km/h ou 23.034 tapas normais boa sorte bjs kkk

Ver todos os 170 comentários

von_ha Hahahah ❤️



adriavarejao Que espetáculo! 😍



22 de dezembro de 2019 • Ver tradução

3 Aleta valente e a performatividade espelho

Selfies são cinco vezes mais letais do que ataques de tubarões.
(titular da revista Exame)

Os primeiros trabalhos artísticos de Aleta Valente (Rio de Janeiro, 1986) datam de um período anterior a sua fama como Ex Miss Febem. Desses, dois são particularmente notáveis, pois se tratam de performances que antecipam a direção de seus interesses antes do mergulho on-line. *Pegue seu diploma aqui* (2013) foi realizado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na época em que ela era estudante, e consistia em distribuir diplomas nomeados e carimbados a quem desejasse obter um, vestir uma toga e realizar uma fotografia como formando.

Banho de legitimação (2015) (Fig. 15), casualmente, foi apresentado em fevereiro (mesma época do lançamento de @ex_miss_febem no Instagram) na exposição “Abre Alas 11”, coletiva promovida pela galeria A Gentil Carioca por meio de convocatória aberta⁴⁹. Consistia em um banho de champanhe dado por Aleta Valente a outro artista, ela vestida com figurino dourado, no topo de uma pequena escada da mesma cor, o outro artista ao pé da mesma.

Tratam-se de trabalhos bastante literais, na linha do que ela veio a produzir depois, jogando com as palavras e com a simbologia das coisas – nesse caso dois ritos sociais existentes e aceitos de modos mais ou menos explícitos. Dentro de uma espécie de crítica institucional, mostram que a artista já tinha plena consciência sobre esses lugares de reconhecimento e adiantam uma postura de atuação que viria a ser decisiva em sua trajetória posterior: a auto colocação em evidência, em uma atitude ativa, de quem domina e dirige a ação.

Aleta Valente começou a ficar conhecida na internet, incluindo o circuito da arte, a partir de 2015, no desenvolvimento do que ela mais tarde classificou como “uma performance que teve início, meio e fim”⁵⁰. Naquele ano, abriu a conta @ex_miss_febem no Instagram, que durou até janeiro de 2017, quando foi derrubada pela plataforma em decorrência de uma série de denúncias. Nessa primeira construção de uma persona pública, na época existente também no Facebook, sua prática consistia em uma espécie de paródia do corpo feminino

⁴⁹ Segundo o catálogo da exposição, foram selecionados 42 trabalhos entre 319 portfólios recebidos. A mostra aconteceu de 07 de fevereiro a 13 de março de 2015 e teve curadoria de Daniel Steegmann Mangrané, Livia Flores e Michelle Sommer.

⁵⁰ Entrevista ao PIPA Podcast (Instituto PIPA), que foi ao ar em 19 de março de 2020.

sexualizado e domesticado por uma sociedade muito hábil em produzir imagens de corpos amansados e que se prestam inclusive a mascarar estruturas fundamentalmente machistas e fóbicas de muitos tipos. Através de enxurradas de *selfies* – eleita a *palavra do ano* 2013 pelo dicionário Oxford⁵¹ –, Aleta ia produzindo, dia a dia, um personagem ao qual emprestou seu corpo, rosto e inteligência, e que acabou se projetando para (talvez) além de suas expectativas.

No momento em que são escritas estas linhas, está on-line a terceira conta da artista, @ex_miss_febem_, depois da segunda, @ex_miss_febem2 (2017-2019) também ter sido banida pelo Instagram. Se na primeira conta, a tônica era a autorrepresentação, no que não parece exagerado denominar “estética do escândalo” (PEDROSA, TEIXEIRA FILHO, 2020, p. 12), a segunda consistia em um “acervo de memes”, segundo ela própria. Nesses três perfis, Aleta Valente foi construindo uma mistura de afirmação da visualidade do subúrbio com militância feminista por meio de imagens. Pode-se dizer que ela, que foi mãe aos 18 anos, mesma idade em que ingressou na universidade para estudar artes visuais⁵², realiza uma espécie de ativismo que inicia nas redes e eventualmente as extrapola. Em sua produção, aparece com regularidade o polêmico assunto da maternidade compulsória a que pessoas com corpos grávidos em países como o Brasil – em que o aborto não é descriminalizado para todos os casos, portanto é alheio às escolhas desses corpos – estão sujeitas até a morte⁵³.

Apesar de estarem disponíveis vários depoimentos da artista sobre os perfis anteriores da Ex Miss Febem, sobretudo o primeiro, não os analisaremos extensivamente pela principal razão de que já não estão disponíveis, foram banidos e, com eles, todo seu histórico. Felizmente, outras pesquisadoras já se colocaram no papel de dissecar esses primeiros passos da personagem⁵⁴, o que nos libera de ter alguma dívida para com os detalhes dessa

⁵¹ “A ‘palavra do ano’ é escolhida com base em um banco de 14,5 bilhões de palavras continuamente atualizado e ampliado e recolhido de fontes de notícias em língua inglesa. [...] A escolha deve ‘refletir o ethos, o estado de espírito e as preocupações do ano e ter ‘o potencial para ser um termo com significado cultural duradouro’”. Fonte: Folha de São Paulo, edição on-line de 21 de novembro de 2021.

⁵² Tendo ingressado para estudar Educação Artística - habilitação Artes Plásticas, ela desistiu do curso por considerar que não tinha certas virtuosidades, como a do desenho, para continuar insistindo nas aulas práticas (VALENTE, 2021). Em sua segunda incursão na UFRJ, ingressou em História da Arte, mas terminou não se graduando (SELECT, 2018). Aleta Valente conta que sua passagem pela universidade durou 10 anos e, ao final, a conclusão foi a de que “a universidade não foi pensada para mim, mesmo, como mãe” (VALENTE, 2020).

⁵³ “Entre os anos de 2009 a 2018, o Sistema Único de Saúde (SUS) registrou oficialmente 721 mortes de mulheres por aborto em sua maioria negras ou pardas com baixo acesso a informações e cuidados humanizados. A cada 10 mulheres que vinham a óbito, 6 eram pretas ou pardas. Ressalta-se ainda que apenas de 2010 a 2019, o SUS registrou 24,8 mil internações por aborto de meninas de 10 até 14 anos números alarmantes em uns país em desenvolvimento” (ANJOS et. al., 2021, p. 7).

⁵⁴ Ivana Bentes é autora do artigo *Vida e morte de Ex-Miss-Febem: Biopolítica feminista e estéticas subversivas* (2017); Mirele Pacheco escreve sobre ela em sua dissertação de mestrado *Arte, redes sociais e pós-internet: Aleta Valente, Andressa CE. e Laís Pontes* (2019, PPGAV UFRGS). Ainda, Pedrosa e Teixeira

narrativa, cujo estofa nos servirá aqui como um estruturador de uma produção mais geral de Aleta Valente. Para todos os efeitos, nos interessa observar como as plataformas sociais exerceram quase ao mesmo tempo um papel de laboratório, aparato técnico, ferramenta de trabalho e local de exibição e propulsão no seu (auto)reconhecimento como artista, e como podemos desdobrar algumas particularidades do que Aleta produziu nos últimos sete anos, de modo a cercar certas possibilidades tensionadoras dessas práticas.

Informada e consciente das contradições incontornáveis que se ligam ao uso das plataformas sociais⁵⁵, o certo é que a artista foi capaz de se projetar em diferentes meios e com diferentes resultados através das imagens que acompanham sua produção, e isso é especialmente verdade em relação à autorrepresentação. Por isso, aparece como estudo de caso no presente texto por permitir analisar quais métodos de visibilidade (ou a ausência deles) estão ligados a essa projeção e qual seu lugar, portanto, na disputa pela libertação das subjetividades. Coincidimos com a pesquisadora Ivana Bentes (2017, p. 3) quando escreve que podemos evitar ler uma produção como a de Aleta Valente no Instagram em uma “chave redutora do narcisismo, espetáculo, essencialismo”, avaliando, então, se esta pode contribuir para “produzir processos de subjetivação disruptivos e passar do microcosmos das performances à disputa dos territórios e cidades”.

Seguindo essa linha de pensamento, não surpreende que, ao mesmo tempo que a personagem Ex Miss Febem parece já menos disposta – em seguida dissertaremos sobre o conteúdo de sua terceira conta –, a produção da artista tem se voltado à cidade, esse entorno construído que desde a modernidade vem moldando brutalmente as percepções dos corpos em uma totalidade que as telas ainda não são capazes de moldar. Natural de Bangu, “um dos bairros mais populosos do Rio, o mais distante do mar e o mais quente”⁵⁶, tampouco é necessariamente casual que o corpo de Aleta Valente tenha encontrado justamente nas plataformas “incorpóreas” da internet uma forma de se projetar, como em um trampolim, diretamente para dentro de um sistema da arte essencialmente localizado no centro geográfico da cidade.

resumem algumas atuações da artista no artigo *A política das imagens e a ética do desejo nas representações contemporâneas* (2020). Luiz Camillo Osorio, no mais recente *Aleta Valente: Jogos de cena* (2020), escreve sobre as diferentes contribuições da artista desde seu despontar no Instagram.

⁵⁵ Em entrevista ao podcast *Arte da Gente* em 2021 ela aponta para inúmeros problemas dessas plataformas que, pese a terem colaborado no impulsionamento de sua carreira como artista, estão reféns da algoritmização, colaborando em um “pensamento de manada” e à perda das relações interpessoais, entre outras coisas (VALENTE, 2021).

⁵⁶ Matéria de Márion Strecker sobre a artista publicada na revista *seLecT*, edição 38, 2018.



A misoginia está vazando from A Gentil Carioca on Vimeo.

ex_miss_febem_



Curtido por lacattani e outras pessoas
 ex_miss_febem_ Quem eh hater da like quem eh fã comenta kkkkk 🍊
 Ver todos os 451 comentários
 sudesuzana meu sentimento por você é complexo demais para ser definido dentro de opções tão binárias kkkkkkk



Aleta Valente, *A misoginia está vazando*, 2016, vídeo, 8'

Instagram @ex_miss_febem_

Aleta Valente, *Duas bocas*, 2015, impressão pigmentada sobre papel Canson Rag 310g, 92 x 52,5 cm, ed. de 6

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21



Fig. 22 Aleta Valente, *Ascensão social*, 2015, impressão pigmentada sobre papel Canson Rag 310g, 53 x 91 cm, ed. de 6
Fig. 23 Aleta Valente, *Quentinha*, 2015, impressão pigmentada sobre papel Canson Rag 310g, 53 x 91 cm, ed. de 6

3.1 A misoginia está vazando: uma estética dos contrapúblicos

A misoginia está vazando (Fig. 19), de 2016, é um vídeo capturado da tela do computador, em que se vê uma foto de Aleta Valente vestindo uma roupa totalmente branca e realizando um contorcionismo que coloca em evidência uma notável mancha de sangue de menstruação entre suas pernas. Extraída por algum usuário do Facebook da artista (a foto era usada, naquele momento, como foto de perfil), a imagem ganhou circulação na página *Moça, não sou obrigada a ser feminista*, na qual recebeu mais de 200 comentários de pessoas escandalizadas com a cena, muitos deles em aberto discurso de ódio. O vídeo é um “passoio” de 8 minutos pela barra de rolagem de tais comentários.

Aleta Valente acumula tanto *lovers* quanto *haters*⁵⁷ já faz tempo. Em sua participação no podcast “Arte da Gente”, do Instituto Inclusartiz, em que ela e Adriana Varejão, sua “madrinha nas artes”, conversam com o curador Victor Gorgulho sobre o uso do Instagram por artistas, ela avisa: “tive *hater* antes de ter nome para isso; vivi o cancelamento antes de ter nome para isso também”. De um lado a outro do espectro ideológico, parece ser que Aleta Valente já conseguiu irritar a uns quantos. Se nesse post de um grupo de antifeministas, o ataque se direcionava a uma suposta visualidade que tem a intenção de pautar pelo choque, dado que a lógica dominante – aquela pulcra visualidade *stock* – não assume como de bom tom que se mostre o sangue menstrual com tamanho exibicionismo, também dentro do círculo da arte a artista já foi acusada de racismo⁵⁸, de fetichizar a marginalidade⁵⁹, de artista da zona sul bancando a suburbana⁶⁰, e, mais recentemente, sofreu cancelamento por um suposto posicionamento transfóbico⁶¹. Não é intenção deste texto posicionar-se frente a

⁵⁷ Utilizamos os termos *lovers* e *haters*, usados por Ivana Bentes em *Vida e morte de Ex Miss Febem: biopolítica feminista e estéticas subversivas*.

⁵⁸ “Ano passado [2017] foi muito escroto. [...] Meio que tá liberado no Rio de Janeiro a pessoa entrar, pichar meu trabalho numa exposição e sair aplaudido. [...] Não é a coisa mais agradável do mundo ter uma galera te chamando de racista dentro do próprio circuito da arte. A evidência seria que usei turbante, que usei trança”, (STRECKER, 2018).

⁵⁹ “Já fui acusada de fetichizar a marginalidade, porque não existe Miss na Febem. Soa engraçado as pessoas se perguntarem se existe vida inteligente numa periferia. E a pessoa, quando se referiu a mim, me citou como ‘artista periférica’ com muitas aspás!” (idem).

⁶⁰ “Artistinha da zona sul performando pobreza, presa para sempre dentro de sua própria performance. [...] Uma época, eu namorava um boy e o comentário era que eu pegava um boy de zona sul para ter onde dormir. E agora eu sou zona sul fantasiada de suburbana. Vocês têm que se decidir” (idem).

⁶¹ “Acusação de transfobia se tornou a nova forma de silenciar e violentar mulheres dentro de espaços da esquerda. Eu não vou ficar calada vcs mexeram com a mulher errada”, postagem feita em @ex_miss_febem_ por Aleta Valente em 13 de setembro de 2021, atualmente indisponível. Na época, ela postou em *stories* o ocorrido, com alguns detalhes, sobre ter sido expulsa de uma festa no Rio de Janeiro por um grupo de pessoas que, aparentemente sem motivo prévio, montaram um coro acusando-a de transfóbica, obrigando-a a se retirar do lugar. Posteriormente, Aleta comentou que teve que se afastar do Rio de Janeiro por conta dessa situação e que contabilizava cinco ameaças de morte, o que prejudicou seu trabalho e, conseqüentemente, seu ganha pão e de sua filha. A galeria A Gentil Carioca, que segue

qualquer dessas acusações, isso não parece possível e tampouco necessário. Para efeito do que nos toca, o que não se pode deixar de diagnosticar, e analisar, é que Aleta Valente vem provocando reações inflamadas, de apoio ou de repulsa, e pensar sobre isso é importante para o adensamento dos debates relativos não somente à sua produção, mas também às tendências polarizadoras – via postagens – que reinam em nosso tempo.

Em um trabalho como *A misoginia está vazando*, a reação de aversão do público (aqui pertencente a uma outra *bolha* social que não a da arte) é um dos elementos centrais. A fotografia do sangue menstrual na roupa branca até poderia constituir-se ela mesma em uma obra⁶², mas a retórica de uma imagem como essa ganha camadas extras quando confrontada com o documento de uma situação de circulação e juízo de valor ao qual esteve sujeita. Não é novidade na história da arte o repúdio, o “linchamento” ou a crítica mordaz a determinado trabalho, artista ou grupo – o programa de difamação da arte moderna como degenerada, que se vincula ao regime nazista alemão, é talvez um dos exemplos mais drásticos e amplamente conhecidos⁶³. Recentemente, pudemos testemunhar como artistas ou exposições são atacados por determinados públicos por serem considerados obscenos ou devedores de certa moral e *bons costumes*⁶⁴. Tampouco é novidade o trabalho de divulgação que as campanhas difamatórias ou que as censuras acabam realizando de maneira involuntária. Se é certo que cada uma dessas situações exhibe suas particularidades, incluindo o tipo de apoio institucional que as sustenta e o tipo de ataque ou censura em que derivam, também é verdade que todas se pautam por uma postura de ofensa, seguida de empenho pela correção de determinada ordem, em uma verdadeira batalha travada em relação a determinados comportamentos e/ou imagens na arte.

Estamos falando de imagens que passam a ter um estatuto de *intoleráveis*, mesmo que nada contenham do horror humano ao qual o termo se vincula no conhecido ensaio de Jacques Rancière. O modo como o filósofo o emprega remete a fotografias que

representando a artista, publicou em 17 de setembro de 2021 nota em seu Instagram @agentilcarioca se posicionando contra qualquer forma de transfobia e também repudiando “toda e qualquer forma de violência, seja através de ameaças, *fake news* ou qualquer tipo de linchamento, *mobbing* [...]”, pela qual a galeria foi acusada, por uma legião de seguidores da artista, como misógina, supostamente por não se posicionar como seria esperado.

⁶² De fato, isso acontece em *Dois bocas* (2015) (Fig. 21) e *Não estou grávida* (2020), imagens que também mostram a Ex Miss Febem vestindo uma roupa branca manchada de sangue, mas em imagens mais “limpas”, ou que agrupam menos elementos potencialmente ofensivos. Tais fotografias são comercializadas pela galeria que a representa impressas em *fine art*, com tiragem limitada e emolduradas.

⁶³ Para uma aproximação rápida, o verbete da Enciclopédia Itaú Cultural é bastante útil. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>.

⁶⁴ Casos como os ocorridos em 2017 ao redor da exposição *Queer Museu* (Santander Cultural, Porto Alegre) ou da performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz (MAM, São Paulo), no mesmo ano.

testemunham situações extremas, como câmaras de gás de Auschwitz ou a Guerra do Vietnã, mas sua reflexão é útil na medida em que fornece pistas sobre quais razões fazem de uma imagem algo intolerável. Ele defende uma sequência de coisas importantes. A primeira delas é que, para alguns, pode ser simplesmente intolerável que uma imagem mostre algo *mais real que o real*, em relação ao que seria esperado de uma imagem – de modo que nessa compreensão é o conteúdo que se destaca (RANCIÈRE, 2012, p. 83). A segunda é que, para que uma imagem difícil desperte consciência, ela precisa invariavelmente se encontrar com um espectador que de antemão esteja convencido do que ela trata de representar (2012, p. 85). Terceiro, e conclusivo, é que muitas vezes o que torna intolerável uma imagem não é seu conteúdo (por vezes acusado de real demais, por vezes de insuficiente em relação a esse real), mas sim o dispositivo de visibilidade e o senso comum que ela ajuda a criar (2012, p.99). O problema da imagem intolerável é, portanto, para Rancière, “saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção” (2012, p. 100).

Se concordarmos com isso, podemos então afirmar que existem regimes de circulação e de visibilidade e que uma imagem nunca pode ser compreendida independente daquele em que se encontra, pois o regime integra seu próprio sentido. Vamos lembrar que as interpretações que se fizeram, fora do círculo das artes, de uma fotografia da Ex Miss Febem menstruada, são completamente diferentes das que se fizeram dentro desse círculo, o qual, por outro lado, também vem lhe dirigindo críticas e ataques em diversas ocasiões. A diferença está no conteúdo dos ataques dos diferentes públicos – de *fora* da arte ou de *dentro* da arte –, que no primeiro caso nascem diante do conteúdo literal da imagem, vista como abjeta e, portanto, intolerável; e, no segundo, com uma suposta revelação da artista em si como farsante, leviana ou preconceituosa. No entanto, neste último, as imagens da Ex Miss Febem não somente são toleradas como são expostas e comercializadas, com tiragens numeradas e assinadas, acrescidas, portanto, de *valor de culto*.

É correto dizer que nesse círculo restrito (em que se conhece as intenções performativas dessa imagem *intolerável* como sendo *arte*) pode haver, e de fato há, um desdobramento crítico sobre o que elas representam *per se* – relativa a um diagnóstico sobre subvertem ou não um padrão dominante e até que ponto. As provocações de muitos tipos que a produção de Aleta Valente vai distribuindo entre públicos, especializados ou não, incluem temas como a sexualidade que extravasa e destoa de lugar, a relação da economia (doméstica ou não) com o corpo, a maternidade para além de qualquer idealização (e a alegria de, por ventura, escapar dela), experiências ligadas a uma visualidade do subúrbio, entre outras. Uma crítica dessa produção encontra na interação entre imagens e públicos uma

oportunidade para observar e refletir sobre reações de identificação, choque ou aversão, de modo a prospectar os limites de cada regime de circulação.

Nessa observância, a reação daqueles que aqui podemos chamar de *contrapúblicos* (o grupo de Facebook que postou e atacou verbalmente a fotografia da Ex Miss Febem menstruada) e a apropriação de seu discurso pela artista representam um caso interessante, uma vez que, de detratores passam a co-autores da obra final, através de participações que se pressupõem legítimas, não-solicitadas e, portanto, carregadas de sinceridade. Ivana Bentes dissecou o discurso manifesto nos comentários desse público ofendido e inflamado:

Nesta página, antifeminista, os comentários funcionam como uma espécie de doxa, opinião corrente de tudo o que se pode ou não falar da sexualidade das mulheres, seus desejos, sua menstruação, seus pelos, sua gravidez e abortos, sua maternidade, sua bunda, vagina, seus fluxos. Que partes do corpo se pode exibir e em que lugares?

Que vocabulário invocar para falar de um limite, regra ou tabu quebrado: o discurso higienista, médico, psicanalítico, sociológico, publicitário, artístico, feminista e ao final o discurso do ódio simplesmente. Tudo é invocado. O corpo da mulher, o feminino e o feminismo emergem como um campo conflagrado (BENTES, 2017, p.6).

Esse *choque* que uma simples imagem provoca, denotado pelos 229 comentários e 27 compartilhamentos (sem contar outras interações) aos quais a imagem esteve sujeita até o momento de gravação do vídeo, nos indica algumas coisas: que os detratores não compartilham dos mesmos critérios de julgamento que os incentivadores, para dizer de algum modo, desse tipo de imagem, portanto é como se não falassem um mesmo idioma; por outro lado, que essa circulação da imagem em um contexto que não lhe é favorável rende um ruído que colabora, e muito, na incrementação da própria obra, que passa a ganhar uma camada extra quando não somente se refere ao corpo feminino, como também se refere a todo um tratamento social a que está sujeito, corpo esse que invariavelmente circula em ambientes de todo tipo e que, diferentemente de uma fotografia bidimensional, pode não resistir a determinadas violências. Também revela que o choque é algo a que estamos suscetíveis como público, dependendo muito de nosso raio de deslocamento dentro de certo regime de imagens. Portanto, arriscamos dizer que determinadas imagens, em determinados contextos, ainda são capazes de provocar estados de atenção, superando, nem que seja por um curto tempo, certa anestesia das percepções.

É, ainda, possível pensar que o trabalho acontece em seu máximo potencial quando em contato com públicos heterogêneos, inclusive uma parte importante dele é a

própria fricção desse contato. *A misoginia está vazando* tem pelo menos três tempos de realização: o primeiro, comum a qualquer trabalho de arte, que é sua produção (no caso, a performance de Aleta Valente para a câmera, resultando em uma fotografia, e a posterior publicação da mesma no Facebook); o segundo, o contato casual da obra com os públicos – nesse caso, sobretudo os *haters* – e as respostas imediatas dos mesmos, o que gera uma sobreposição de conteúdo textual que é automaticamente incorporada ao trabalho; e terceiro, a decisão da artista de gravar os resultados desse tensionamento de discursos, apostando que aí há material para uma série de reflexões críticas, somando-se a isso a posterior exibição do vídeo dentro do sistema da arte⁶⁵, em um *retorno* do trabalho a seu lugar seguro.

Teorizado por Michael Werner, o termo *contrapúblicos* vem encontrando interlocução no Brasil junto a pesquisadores como Cayo Honorato e Diogo de Moraes Silva, que há anos vêm observando as relações dos públicos com as obras de arte sob o ponto de vista de uma mediação cultural não paternalista⁶⁶. Sobre os públicos, Diogo de Moraes cita Werner quando escreve que “o simples fato de prestar atenção pode ser o suficiente para que alguém seja membro de um público” (WERNER apud SILVA, in ARS n. 40, 2020, p. 233), e é nesse sentido que nos interessa acerrar ao termo, utilizando-o sempre que possível no plural. Dentro disso, os *contrapúblicos* representariam uma faceta móvel, uma espécie de “estado” desses públicos. Atuar na direção de uma *contrapublicidade* não se traduziria necessariamente por uma proximidade identitária dentro de determinado *contrapúblico*, mas sim por uma performatividade específica como modo de atuação pontual. Nesse sentido, são performadas “atitudes, discursos e expressões decididamente estranhos àqueles valorizados pelos artistas, curadores, educadores, etc” (HONORATO; SILVA, in POIÉSIS n. 38, 2021, p. 325). Em consonância com a última parte do artigo, em que os autores alinhavam as atuais impressões de Werner e de outros autores sobre o fenômeno dos *contrapúblicos conservadores*, nos sentimos à vontade para consideramos dentro dessa definição os detratores de uma Ex Miss Febem contorcionista e visivelmente menstruada.

Esse grupo de pessoas, integrantes de um grupo antifeminista do Facebook, levantados em uníssono contra uma situação específica que lhe causa indignação é, certamente, mais heterogêneo do que parece. Em comum, uma pequena performance em que

⁶⁵ A obra foi exposta na mostra *Superfícies Ressonantes* (2017), curadoria de Daniel Steegmann Mandrané, Galeria Mendes Wood DM (São Paulo); também participou em *Histórias da sexualidade* (2017), curadoria de Adriano Pedrosa, Camila Bechelany, Lilia Schwarcz e Pablo León de la Barra, MASP (São Paulo) e na exposição *Lento Crepúsculo* (2018), curadoria de Chico Soll, Fernanda Medeiro e Gabriel Cevallos, Pinacoteca Rubem Berta (Porto Alegre).

⁶⁶ As contribuições de Cayo Honorato, cujas mais antigas datam de 2007, estão listadas e linkadas no seu site <https://cayohonorato.weebly.com/>, e as de Diogo de Moraes Silva em <https://diogodemoraes.net/>.

cada enumeração verbal e argumentação de uns 200 caracteres acrescenta um ponto, ao mesmo tempo que reitera os comentários anteriores. Em comum, também, um sentimento de estar perdendo o controle diante de algo que toma conta, como uma das internautas pontuou: “essa modinha de mostrar a menstruação já deu neh?!”. De resto, convivem ali perfis (ou performances) de mulheres jovens ou nem tanto, de diferentes características, que por um motivo ou outro consideram aquilo algo inaceitável. Um avatar que se apresenta como uma menina branca de óculos considera que a menstruação é um descarte do organismo, portanto algo podre, outra diz que menstruação é natural, mas que mostrá-la publicamente não faz sentido, uma terceira considera que o feminismo vai contra as mulheres, outra diz que se sente exposta ao ver essa imagem, uma suposta menina negra acredita que as feministas estão carentes de atenção e que deveriam fazer o que querem de suas vidas sem precisar se exhibir. As contribuições masculinas (ou desses avatares) são em geral mais agressivas, um homem branco, que aparece na foto de perfil abraçado a uma moça, prenuncia que as feministas “sempre serão renegadas e excluídas da sociedade”, outro defende a internação e o tratamento de choque para a mulher da foto, um jovem sentado em um trono afirma que “essas porcas são generosas e querem distribuir AIDS”, entre outros comentários pouco amigáveis.

Essa “sociabilidade entre estranhos” que Honorato e Silva pontuam ser uma marca dos *contrapúblicos*, parece importante se quisermos compreender como se formam as respostas coletivas que, pensando nos comentários e nas audiências, são centrais em plataformas sociais como Instagram e Facebook. Lembrando dos atributos da *imagem intolerável* de Rancière, podemos supor que uma imagem que foi pensada por sua autora como pró-feminista, pode acabar sendo lida com diferentes conotações, na mesma medida que o próprio feminismo também o é. Essa imagem só “conversa” com quem de antemão já está aberto a dialogar com ela. Tanto é assim que a maior parte dos comentários que compõem a obra *A misoginia está vazando* são feitos por mulheres que menstruam, mas que se sentem alheias ou excluídas do movimento feminista. Por outro lado, mulheres que não menstruam, por exemplo, também poderiam se ofender com essa espécie de recorte, que coloca especificamente o sangue menstrual em oposição ao patriarcado (a legenda original da imagem continha a frase “o patriarcado está vazando”). Haverá, portanto, sempre um fosso entre o que é mostrado, ou dito, e o que é recebido e interpretado. E nesse meio do caminho é que as imagens vão sendo remanejadas e ressignificadas. Talvez não seja descabido

afirmar que o *ato criador*⁶⁷ tem de se haver como nunca com diferentes agendas (bio)políticas, sendo ele também impregnado de uma reiteração de discursos que variam de posição conforme a *bolha* de onde provêm e seus interesses ideológicos.

Não é possível negar, portanto, que essa imagem é capaz de causar estranhamento e rebuliço, pois, como a própria Aleta Valente lembra em uma de suas entrevistas⁶⁸ até pouco tempo atrás o sangue menstrual era representado por um líquido azul (!) nas propagandas de absorventes íntimos. “O inimigo não é o mal, mas o sujo. O *clean*, limpando o mundo das escórias do indefinido, do peludo ou empoeirado, prepara o digital, polindo as superfícies para que fiquem sem aspereza”, escreve Franco “Bifo” Berardi (2019, p. 162). Esse diagnóstico se encaixa à perfeição com a fotografia de Ex Miss Febem menstruada, com pelos no sôvaco, contorcida, tranças que alcançam e tocam o sangue, sentada em um chão de concreto, parede mofada atrás, um entulho ao lado, algo que parece um papel higiênico no chão, tudo isso em uma fotografia tecnicamente pobre, de baixa resolução. Trata-se da abjeção do mundo em uma imagem que, mesmo sendo nativa do digital, nada tem daquela visualidade de arestas aparadas e superfícies polidas. A seus detratores não faltou apenas caracterizar aquela imagem como uma performance, mas também perceber que ela continha uma isca que os tornava partícipes na medida em que teciam seus comentários de ódio. Em sua atitude, sublinhavam a potência daquela imagem, apontando para o que Beiguelman (2021, p. 159) caracterizou como “obras artísticas que se nutrem da própria imagem para desconstruir o sentido apaziguador que a fotografia adquiriu ao sabor das redes”.

⁶⁷ [...] o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescentando sua contribuição ao ato criador (DUCHAMP, 2008, p. 74).

⁶⁸ Em entrevista ao podcast “Senta direito garota!”, episódio 29, que foi ao ar em 11 de fevereiro de 2022.

3.2 Essa foto em alta não existe

A irritação ou a indignação dos públicos em reação às manifestações artísticas não é nenhuma invenção da internet. O que mudou foram as dimensões percebidas dos contrassensos, dado que agora a rede e suas plataformas se concentram em um lugar específico e fomentam o encontro e a retroalimentação de discursos que, eventualmente, ganham proporções dignas de nota e determinadas preocupações.

Walter Benjamin (2013, p. 88), em *A obra de arte [...]*, aponta para o “jogo com o comportamento social” instaurado pelos artistas dadaístas, que tratavam a arte como um projétil e objetivavam a irritação pública, no que constitui um exemplo suficientemente histórico e eloquente desse fenômeno. Esse *jogo (Spiel)*, que o filósofo alemão sinalizou como característico da *segunda técnica*⁶⁹, à qual o cinema estaria próximo, e que seria um “reservatório inesgotável de todos os [seus] modos de ação experimentais” (SELIGMANN-SILVA *In*: BENJAMIN, 2013, p. 74, nota de rodapé), vem sendo atualizado e ocupa um lugar central na produção artística contemporânea. Herdeira de procedimentos caros ao cinema, como a montagem, e com uma bagagem acumulada de mais de cem anos sobre as potencialidades do escândalo, a arte contemporânea se move em um regime constante de tensionamento entre o que está fora ou dentro da arte, de disputa de visibilidades e de diferentes doses de ousadia segundo o que se possa bancar.

Paula Sibilia (2016, p. 143) conta que a partir do século XIX um regime de autenticidade foi substituindo, nas auto narrativas confessionais, a sinceridade em voga até então. Segundo ela, na modernidade “uma subjetividade mais contraditória, descentrada e fragmentada” foi ganhando espaço e se tornando não apenas aceitável, mas desejável dentro das narrativas do eu. “Desabrochava desse modo, com todos seus fulgores, o império dos indivíduos únicos e incomparáveis. Nesse novo quadro, a liberdade perdeu a sua vocação universal, tornando-se um meio para a realização pessoal de cada sujeito em sua gloriosa particularidade” (2016, p. 146). Como em um desdobramento torcido e imprevisto daquele ser de contornos singulares, marcantes, não intercambiável e que teve sua sexualidade pautada pela psicanálise, o que supunha “uma verdade enraizada no cerne mais profundo de cada indivíduo” (2016, p. 147), outro tipo de individualidade desponta nesse início de século XXI, intimamente vinculada à profusão de telas e câmeras que nos refletem e capturam. O corpo

⁶⁹ “A origem da segunda técnica deve ser buscada onde o ser humano, com uma astúcia inconsciente, chegou pela primeira vez a tomar uma distância em relação à natureza. Em outras palavras, ela encontra-se no jogo” (BENJAMIN, 2013, p. 62).

emerge como local da personalidade e uma cultura das aparências torna menos atraentes aqueles espaços e abismos interiores, outrora em voga, como principais cernes das subjetividades (2016, p. 150-151).

O corpo feminino moldado, mostrado e utilizado pela lógica espetacular do capitalismo tardio foi o grande mote das autorrepresentações do primeiro perfil da @ex_miss_febem no Instagram, e também foi ele que mais fortemente reverberou em uma circulação de suas imagens para fora das redes. Valendo-se, portanto, da mesma lógica espetacular que problematizava, imagens de uma jovem mulher fazendo poses sensuais em cenários suburbanos foram ganhando quantidades de seguidores e sendo legitimadas por um público que a própria artista define como “ordinário”, mas que não tardou em alcançar também as atenções de um público envolvido com arte⁷⁰ (VALENTE, 2021). No entanto, essas imagens não se propunham a ser mansas como aquelas fruto de uma dinâmica publicitária usual.

“Como mulher, você cresce balizada por corpos midiáticos, mulheres sendo representadas midiaticamente. Qualquer tipo de produto que você queira vender, vai colocar uma gostosa ali, sei lá, carro, cerveja, Engov, remédio, qualquer coisa. A gente cresceu vendo capa de revista, outdoors, e essas mulheres, [...] a maioria talvez, retratadas por homens, e com o objetivo de vender um produto. [...] Sempre tem esse atravessador, esse *middle man*, entre a imagem que é entregue da mulher e o corpo da mulher em si” (VALENTE, 2022).

Ela conta que, na época da criação do primeiro perfil, tinha começado a perceber que havia um crescente número de mulheres que, através de uma autorrepresentação pública, estavam dispostas a confrontar certos padrões dominantes oferecendo novas visualidades, como a existência de pelos no corpo feminino. Claro que não tardou a que essa visualidade contraventora fosse cooptada por um sistema que transforma tudo em mercadoria, inclusive a indignação. No meio disso, a Ex Miss Febem ia criando, em volumes exagerados⁷¹, imagens e mais imagens de seu próprio corpo, misturando o estabelecido padrão sexualizado da mulher gostosa (leia-se magra, leia-se “com bunda”), com uma visualidade emergente que

⁷⁰ Ela cita Giselle Beiguelman como uma dessas pessoas do campo artístico que acompanhavam a @ex_miss_febem desde cedo. Além disso, há o caso importante do interesse de Adriana Varejão sobre a produção de Aleta Valente, quem, tendo conhecido ela através do Instagram, se interessou muito e finalmente colaborou na formatação e circulação dos trabalhos para uma existência além das redes (VALENTE, 2021).

⁷¹ “As pessoas discutindo bons costumes nas redes... Eu *floodava*, eu entupia de imagem. Lembro que a galera tava discutindo se selfie era de bom senso, eu tava entupindo a rede. Era coisa de ir na Cafeteria Colombo e fazer um álbum de 270 fotos, com pau de selfie, fazendo aqueles espelhos infinitos às 9h da manhã” (VALENTE, 2021).

remetia à mulher como “empoderada” e dona de seu corpo (caracterizada pela presença de pelos e sangue menstrual). Os ambientes, às vezes interiores – sofá, cama, chão, geladeira, banheiro, pátio de casa –, às vezes exteriores – obra, terreno baldio e outros menos identificáveis – conferiam um contexto social no qual situar essa mulher⁷². O uso de certos objetos favorecia as possibilidades de metáfora associadas às imagens e, junto a isso, da construção de títulos carregados de ironia. É importante apontar para a sagacidade de seus títulos e legendas. Talvez esse seja um dos grandes méritos de Aleta Valente: não somete utilizar imagens que podem causar incômodo, inscritas em determinada tradição da autorrepresentação, mas associá-las imediatamente a algumas palavras que as reiteram ou contrapõem, ao mesmo tempo que apontam para um outro sentido, geralmente irônico, de modo a amplificar a reação de quem vê.

Trabalhos como *Quentinha* (2015) (Fig. 23), em que ela aparece deitada no sofá, vestindo apenas calcinha e sutiã, fazendo biquinho e com uma quentinha de comida no meio das pernas é um bom exemplo disso. *Ascensão social* (2015) (Fig. 22), em que aparece subindo uma escada enferrujada, vestindo um biquini, com a bunda empinada, também. Ambas as fotografias contêm um erotismo que, diferentemente da imagem de *A misoginia está vazando*, pouco provavelmente sejam consideradas abjetas ou despertem desconcerto. Elas reprisam uma visualidade conhecida – à qual já estamos acostumadas – do corpo da mulher sexualizado, aquele corpo que costuma “agregar valor simbólico” às mais variadas mercadorias dentro do sistema capitalista. Só que essas imagens apresentam uma variação em relação àquelas às quais remetem, e não é só por terem sido tomadas ou produzidas⁷³ pelo sujeito da própria foto.

A selfie é, de certa forma, o formato estruturante de uma plataforma como o Instagram que, pese a não induzir necessariamente a uma personalidade – como faz o Facebook, que trata de direcionar o usuário a ter um só perfil pessoal, girando em torno de informações mais ou menos verdadeiras –, tem nos rostos e corpos humanos uma garantia de engajamento, sendo estes pilares do seu modelo de negócio. Justamente por isso, a entrada de uma autorrepresentação que se proponha a colocar em tensão certas visualidades preponderantes foi, e ainda é, algo importante para movimentos de várias *minorias* dentro das redes, comprometidas a confrontar os padrões em voga. Claro que a selfie publicada no

⁷² Analisamos aqui as imagens daquela época que seguem em circulação, através de seu portfólio, matérias na imprensa e buscas no Google.

⁷³ Em várias de suas entrevistas, Aleta Valente conta que costumava realizar essas autorrepresentações sozinha, utilizando um pau de selfie (visível em algumas fotos) ou utilizando um tripé barato para o celular, conectado por Bluetooth no disparador do pau de selfie. Em algumas ocasiões, sua filha tomava as fotografias.

Instagram, pelo simples fato de supor a representação do sujeito por si mesmo, não garante nem confronto nem crítica, muito pelo contrário, pois costuma-se repetir uma e outra vez os mesmos ângulos, caras, filtros, cenários ideais, etc. Por isso, a discussão sobre a selfie em si não é o que mais nos interessa, de modo que ela, como qualquer gênero fotográfico, se alimenta dos clichês que a precedem: a referência a certos corpos ideais e a como se comportam, aprendida pelo espectador em tantos anos de contato com uma cultura visual uniformizante⁷⁴.

No caso de Aleta Valente, o que parece central para entender o apelo existente nessas auto imagens sexualizadas da Ex Miss Febem é o fato de que as palavras vinculadas a elas permitam uma torção de sentido pela reafirmação, indicando que essas fotografias e suas legendas são inseparáveis. Em exemplo: ao ser sugerido que a ascensão social pode ser representada por uma jovem mulher *gostosa*, com pouca roupa, em uma pose *sexy*, subindo umas escadas enferrujadas, duas perguntas imediatamente se colocam para o leitor atento de imagens: 1) quem diz? 2) onde o diz?

A primeira pergunta tem a ver com esse estatuto da selfie como gênero liberador do olhar do fotógrafo (o *middle man* a que Aleta se refere), o que invariavelmente remete ao título da obra, cujo conteúdo *nos avisa* que aquela mulher subindo as escadas é uma metáfora sobre a ascensão social. Existem séculos de subjugação da mulher e de consequente exploração do corpo feminino como moeda de troca por trás desse título, mas sua principal força vem de ele ser posto não apenas por uma mulher, mas *pela mulher* da foto. Vem da crítica por reiteração de uma situação histórica degradante, feita por meio de um corpo altivo, que usa mais do que suas formas físicas, usa a inteligência para ascender socialmente. Usa o Instagram, o sistema da arte, o enfoque crítico para fazê-lo. E aqui, a segunda pergunta já se responde, pois o recado é dado conforme a própria imagem avança e vai sendo legitimada

⁷⁴ Mesmo que a selfie tenha de se haver com algumas características que exigem adaptação. Por exemplo, nos celulares, a lente grande-angular causa necessariamente uma deformação nos rostos, a partir da qual foram sendo moldadas pelos usuários poses ou aparatos que driblam essa deformação ou então a incorporam a seu favor. Isso é um "detalhe" visual que, reincidente, atua na modificação do padrão da autorrepresentação, bem como os filtros, cada vez mais aplicados nas autoimagens, derivando em texturas de peles hiper tratadas, rostos corados, ausência de imperfeições, tudo a projetar um "ideal" com o qual se parecer. Mas, talvez só estejamos diante de uma hipérbole de algo que já se desenha há tempos. Andy Warhol, em seus escritos reunidos em *The philosophy of Andy Warhol (From A to B and back again)*, de 1975, diz: "Quando eu fiz meu autorretrato, deixei de lado todas as espinhas porque isso é o que se deve fazer. As espinhas são uma condição temporal e nada têm a ver com seu verdadeiro aspecto. Omite sempre os defeitos: não são parte do bom retrato que você deseja" (2006, p. 68).

por certos públicos, primeiro na internet, depois no campo artístico, a imagem em si permitindo que a artista *ascenda socialmente*⁷⁵ levando a cabo, literalmente, uma aspiração.

Em *Quentinha*, por sua vez, o jogo de palavras entre o nome que se dá à refeição armazenada em uma embalagem de papel alumínio, ou isopor, e as partes íntimas da artista, onde a quentinha repousa para a foto, fornece o tom da provocação. Mais uma vez, quem indica essa relação é a própria mulher fotografada, dando a entender que a quentinha é sua e que também é seu o direito de explorar tudo o que esse *calor* traz consigo. A imagem que, em uma variante, circulou também no formato de ímã de geladeira por iniciativa de uma revista de arte brasileira⁷⁶, integra o conjunto de trabalhos diversos exibidos na mostra “Superexposição”, sua primeira individual, realizada na galeria A Gentil Carioca em 2019.

Feitas com celular – e não necessariamente um celular de ponta – essas fotografias são, de certa maneira, imagens pobres, à revelia da pulcritude digital que se encaminha para uma espécie de hiper-realismo da imagem. “Apesar de trabalhar com a internet, de fazer parte dessa geração, eu sou completamente obsoleta, eu sou *low tech*, não é fachada, não sei usar antivírus, passei anos sem computador, só tinha o celular, então fazia tudo pelo celular, não que fosse uma escolha estética” (VALENTE, 2020). Não muito diferente, portanto, da maior parte dos brasileiros, que têm no telefone celular seu único ou principal dispositivo de conexão à internet.

Indicada ao Prêmio PIPA pela primeira vez em 2017, Aleta Valente recebeu uma boa quantidade de votos na categoria on-line daquela edição, segundo conta Luiz Camillo Osório em texto escrito após a segunda indicação da artista ao prêmio, em 2019, no qual também pontua a aquisição de oito obras dela pelo instituto, incluindo *Ascensão social* e *Quentinha*, aqui comentadas. Impressas em 53 x 91 cm, montadas em moldura de madeira, comercializadas em tiragens de 6 exemplares, essas imagens em baixa resolução, engenhadas para a pequena tela do celular, foram se projetando em um universo que nem sempre sabe lidar com elas. “Essa foto em alta não existe” vai respondendo Aleta às solicitações convencionais feitas por certas revistas e outros meios que preconcebem que uma imagem deve ter uma qualidade mínima para impressão – “me pedem imagem em alta, eu digo: ninguém entendeu nada” (VALENTE, 2020).

⁷⁵ Aleta Valente (2022) conta que só muito recentemente começou a viver do seu trabalho artístico. Dito isso, importa que tenha conseguido chegar a esse lugar ao qual muitas e muitos artistas não conseguem, e que tenha alcançado certa legitimação que pressupõe um valor simbólico atrelado a uma carreira em ascensão.

⁷⁶ Coleção seLecT Gênero, comercializada em tiragem limitada no estande da revista durante a feira SP-Arte 2018.

Fruto do que ela define como uma “catarse *livestream*”, possível naquele espaço de experimentação de quem está à margem e já não olha para os lados⁷⁷, e gradativamente explorando (e entendendo conforme avançava) as nuances dessa *superexposição* (não poderia haver melhor nome para uma individual sua), Aleta Valente foi conduzindo sua entrada no circuito das artes através de um “fazer sem método definido, no que ele tem de tentativa e erro, programa e acaso, jogo de cena e achado poético”, tudo isso em um “ambiente desprotegido”, como bem definiu Luiz Camillo Osório. Nesse ambiente, já vimos que os únicos *haters* não eram aqueles externos ao círculo das artes, que serviram como conteúdo e deram sustância ao trabalho em *A misoginia está vazando*. Já são sete anos de presença da Ex Miss Febem no Instagram, e parece que o cancelamento mais grave ocorreu em setembro de 2021, em acusações de transfobia contra a artista que geraram burburinho na internet⁷⁸ e – ainda é cedo para falar – talvez tenham comprometido de algum modo os direcionamentos de sua carreira.

É notável que a produção de Aleta Valente vem, desde a primeira @ex_miss_febem, dentro e fora do Instagram, convocando à identificação e instando outras mulheres a se colocarem. É o caso das muitas imagens de absorventes ensanguentados que, uma vez enviadas por suas seguidoras, a artista publica nos stories, promovendo uma comunidade entre essas mulheres; ou o trabalho *Vamos falar sobre aborto*⁷⁹, que apresentou em 2017 no Instituto Tomie Ohtake; consistindo em uma grande faixa com essa frase, seguida do telefone da artista e a indicação de 24h, através do qual ela se disponibilizava a conversar sobre o assunto a qualquer hora do dia ou da noite durante todo maio – “mês das mães”; ou o mural *Marque um X para cada aborto que você já fez* (Fig. 24), proposição participativa realizada em sua exposição na Gentil Carioca, em 2019.

⁷⁷ Ao longo de suas várias entrevistas, ela vai contextualizando o momento de surgimento da @ex_miss_febem: tinha acabado de fazer um aborto (que, sim, existe no Brasil, sempre e quando se possa pagar), o que lhe desestruturou financeiramente e teve como resultado não conseguir matricular sua filha na escola e ter que voltar a viver na casa de sua família em Bangu, a filha indo viver com a avó paterna. Estava desempregada, desacreditada de tudo, meio “deprê”, se sentindo medíocre, sem dinheiro para condução e 60 km longe da vida cultural da cidade. Por outro lado, pela primeira vez em muito tempo tinha 24h para si, situação que a levou diretamente a inundar a internet com postagens (VALENTE, 2020, 2021, 2022).

⁷⁸ Para quem desejar saber mais detalhes da história, bem como ver as postagens atualmente indisponíveis, algumas publicadas em formato stories pela artista, há reproduções das mesmas nos sites <https://qgfeminista.org/ex-miss-febem-artista-feminista-e-atacada-em-festa-e-hostilizada-nas-midias-sociais/> e <https://medium.com/@esquerdasemisoginia/caso-aleta-valente-9783def2b85a>.

⁷⁹ Por algumas postagens suas, é possível deduzir que ela, independentemente de qualquer trabalho de arte, vem prestando apoio a quem lhe procura pedindo ajuda em questões relativas ao aborto.

Essa *persona*, que gera identificação⁸⁰, fornece apoio e acaba funcionando como modelo para um público de *lovers*, adquire um estatuto de *obra* que é dual: por um lado, seu trabalho se projeta junto ao público *especializado* da arte, o que a legitima – em um rol de artista – a circular nesse sistema; por outro, confunde a própria artista com a obra, como se criador e criatura possuísem uma correspondência exata. E mais, o Instagram e seu público heterogêneo de seguidores, permite que a personagem tenha uma importância que sobrepuja a obra, sendo a Ex Miss Febem também uma *influenciadora* – para usar um termo atual do mundo dos negócios de plataformas. Essa figura, se hoje decidisse parar de produzir arte, provavelmente não teria grandes prejuízos no que se refere a sua fama *on-line*, sempre e quando seguisse produzindo conteúdo que a fizesse permanecer lembrada, admirada e provocando identificação. No fim do dia, mais do que pertencer a um regime da arte, sua inserção se dá em um regime da *celebridade*, mesmo que na contemporaneidade o termo se aplique indistintamente a diferentes níveis de fama. Os 15 minutos, previstos por Andy Warhol, vão sendo convertidos em números de seguidores e índices de engajamento⁸¹.

Arthur Danto (2012, p. 14), em seus escritos sobre Warhol, aponta para o que, em sua opinião, lhe teria colocado em uma posição de *ícone* – algo de uma grandeza tão importante quanto sua importância como artista “filosoficamente educativo”. “O que faz dele um ícone é que seu tema sempre é alguma coisa que o americano comum entende: tudo ou quase tudo que ele usou para fazer arte veio diretamente da vida cotidiana do americano médio”, escreve Danto. Andy Warhol não apenas percebeu isso claramente, como se dispôs a esse papel e foi confrontado com situações relacionadas a essa *superinfluência* e *superexposição*. Em relação a sua obra, por um lado haviam os “cultores do bom gosto” que, do ponto de vista estético, reprovavam o uso “do universo banal dos objetos industriais” e, por outro, um público jovem

⁸⁰ Identificação que Juan Martín Prada (2018, posição 1302) aproxima da do fenômeno da idealização, dentro do qual sempre há “mimetismo, projeção heteromórfica, desrealização”.

⁸¹ No entanto, mesmo que os cerca de 70 mil seguidores de @ex_miss_febem_ constituam um número interessante para os padrões das artes visuais – lembrando que *grandes personalidades* da cena brasileira, com fama instalada, como Adriana Varejão e Vik Muniz têm, respectivamente, 141 mil e 347 mil; e um artista emergente, em alta no momento, como Maxwell Alexandre, 48,8 mil – não significa que essas métricas não sejam bastante tímidas quando comparadas com perfis de influenciadores *profissionais*. Para que se tenha uma ideia, alguém como o “criador de conteúdo digital” Felipe Neto tem 16 milhões de seguidores. Com isso, não estamos insinuando que métricas incríveis devem ser perseguidas por artistas visuais, mas é importante a ressalva para mostrar que mesmo artistas que aparentemente investem em sua conta de Instagram como meio para o trabalho acontecer e circular – caso do percurso realizado pelos três perfis da Ex Miss Febem e, em mais *low profile*, da conta @mercado_livre –, não parecem utilizar premeditadamente técnicas de engajamento e publicidade como faria alguém que quisesse investir nessa plataforma com posicionamento de *marca*. Tudo indica que se trata de um uso intuitivo e com resultados imprevisíveis, *orgânicos*, para usar outro jargão da publicidade. Por isso é que o caso de Aleta Valente é especialmente interessante de ser analisado no que concerne ao público, pois ela se encontra, de maneira quase casual em um espaço *entre* diferentes regimes de circulação.

que considerava que aquela era a “sua arte”, pois “fazia parte de “sua cultura”, uma arte que diluía fronteiras entre si e a cultura popular (2012, p. 26-27). Em relação ao indivíduo, é sabido que Warhol vivia cercado por um séquito de pessoas que orbitavam ou almejavam orbitar a seu redor, em casos que iam da adoração à tentativa de destruição⁸². Sobre o significado desse poder de atração, o próprio artista escreveu:

Recentemente, uma empresa se interessou em comprar a minha "aura". Eles não queriam meus produtos. Insistiam: “queremos sua aura”. Eu nunca poderia saber o que eles queriam. Mas eles estavam dispostos a pagar muito dinheiro por isso. E pensei que se alguém estava disposto a pagar tanto por essa coisa, eu deveria entender do que se tratava.

Acredito que a “aura” é algo que só os outros podem perceber e eles só veem o que querem ver. Tudo está nos olhos dos outros. Você só pode ver uma aura em pessoas que você não conhece muito bem ou que não conhece em absoluto. Outra noite eu estava jantando com o pessoal no ateliê. Os caras do ateliê me tratam mal, porque me conhecem e me veem todo dia. Mas acontece que havia um cara legal que alguém trouxe e que não me conhecia, e o cara mal podia acreditar que estava jantando comigo! Todo mundo me via, mas ele via minha aura (WARHOL, 2006, p. 85, tradução nossa⁸³).

Ora, Walter Benjamin (2013, p. 37) já havia definido *aura* na obra de arte como “aparência única de uma distância, por mais próxima que esteja”, uma qualidade ligada à autenticidade e à unicidade, adjetivos que, por sua vez, se ligam à ideia de objeto sagrado, cultuável (ARAÚJO, 2010, p. 124). Pese sua visão positiva da técnica, que permitiria a reprodutibilidade da obra de arte e, segundo sua lógica, a extinção da aura, permitindo aproximar a obra das massas, Benjamin (p. 76) não ignorou que essa mesma técnica também podia gerar fenômenos de culto à personas – estrelas de cinema, por exemplo. Tal situação se daria em um caráter especular e identificaria a celebridade à mercadoria, a qual trabalharia de mãos dadas com o potencial contrarrevolucionário de alienação das massas. Não tardou em que o fenômeno de culto às *personalidades* deixasse de ser exclusivo das estrelas de cinema e alcançasse outras esferas, velocidades e durações. Andy Warhol vivenciou isso no campo da arte na década de 1960, pois o que ele representava – e o que o espírito do tempo

⁸² Nos referimos ao caso extremo da tentativa de assassinado contra ele cometida por Valerie Solanas em 1968, por considerar que Warhol conspirava com seu editor para roubar seu trabalho.

⁸³ “Recientemente, una empresa se mostró interesada en comprar mi “aura”. No querían mis productos. Insistían: “queremos su aura”. Nunca pude saber qué querían. Pero estaban dispuestos a pagar mucho dinero por eso. Y pensé que, si alguien estaba dispuesto a pagar tanto por mi eso, debía procurar de qué iba el asunto. Creo que el “aura” es algo que únicamente pueden percibir los demás y sólo ven aquello que quieren ver. Todo está en los ojos de los demás. Sólo puedes ver un aura en gente que no conoces muy bien o que no conoces en absoluto. La otra noche cenaba com todos en el taller. Los chicos del taller me tratan fatal, porque me conocen y me ven cada día. Pero resulta que estaba allí um tipo simpático que alguien había traído y que no me conocía, y el chico apenas podia creer que estaba cenando conmigo! Todos me veían a mí, pero él veía mi aura”.

permitia, ou pedia – vinha ao encontro dessa condição *espetacular* crescente, em que relações mediatizadas vão fornecendo, por um lado, a distância necessária para a manutenção da *aura* que comenta Warhol e, por outro, tornando alguém famoso, forçando uma relação de proximidade⁸⁴. Acreditamos ser possível dizer que as plataformas sociais seguem, hoje, um trajeto que daí se deriva, mesmo que de modo pulverizado, em microesferas (bolhas). São ferramentas de visibilidade que têm o poder de catapultar pessoas – e aqui nos interessam artistas, nosso recorte –, não sendo, portanto, surpreendente que consequências ligadas a um bem ou mal estar compreendendo os envolvidos sejam igualmente possíveis e até previsíveis.

Isabelle Graw, ao realizar uma crítica da obra/vida de Andy Warhol, defende que a forma como ele foi construindo sua “persona pública” também deve ser considerada parte de sua proposta artística, uma intervindo sobre a outra, incluindo nessa equação fama e valor de mercado. A autora aponta para a desenvoltura com que Warhol se deslocava dentro das exigências do capitalismo, “[conformando-se a] essas pressões e simultaneamente resistindo a elas” (GRAW, 2017, p. 249), em uma atuação complexa, dentro da qual se dava uma exploração da *vida* (sua própria e de seu grupo de *seguidores* da Factory), em um modelo de culto das celebridades, sobre o qual já comentamos. Graw (2017, p. 256), no entanto, coloca uma diferença entre a mera celebridade (conhecida por ser conhecida) e a atuação do artista (Warhol ou outro): a existência de um *produto* que, mesmo quando ligado à pessoa, tem “uma existência independente, circulando no mercado ou sobrevivendo ao artista [...]. Um significa o outro, sem que sejam aniquilados um no outro”. No fim do texto, a autora constata que, no mercado de arte contemporânea, diferentemente do que ela vê em Warhol, há uma tendência a essa aniquilação, no que parece supor um limite perigoso sobre até onde a persona do artista pode se impulsionar, sob pena de não restar obra para além disso.

A faceta *influenciadora* de Aleta Valente, embora se situe próxima desse limite, conserva a existência do *produto* (obra) que sobrevive à persona e a seus *lovers* e *haters*, mas que está muito baseada na figura performática (da mãe, ativista, suburbana, cancelada, etc) sobre a qual a obra se estrutura, em um estofo de camadas que lhe conferem *realidade*. A fama da Ex Miss Febem não traz tanto consigo a *aura* atrelada a uma *estrela* inalcançável, ela tem mais a ver com um espelhamento pelos pontos em comum (ou diversos) e com o que

⁸⁴ Arthur Danto conta um episódio ocorrido na primeira retrospectiva de Warhol nos Estados Unidos, no Institut of Contemporary Art, Filadélfia, ele escreve: “Uma multidão de mais de 2 mil pessoas extasiadas, a maioria estudantes, [...] estava lá. [...] a multidão não tinha vindo exatamente para olhar as pinturas, e sim para ver Warhol e sua parceira [Edie Sedgwick]. Começaram a entoar o refrão: “Andy e Edie! Andy e Edie”. Muito empurra-empurra e gente se atropelando. [...] Antes de Warhol e Edie, esse tipo de comportamento de multidão era quase padrão para certos ídolos da música popular, como os Beatles ou Frank Sinatra. Mas nunca se vira algo igual em um evento de arte”. Warhol teria dito sobre o ocorrido: “a exposição éramos nós” (DANTO, 2012, p. 25-26).

estes promovem de aproximação ou recusa para seus públicos. Trata-se de um trabalho em grande medida complexo, diacrônico – que eventualmente transpõe a análise proposta por Isabelle Graw sobre o risco da *persona* na arte contemporânea –, e que, em qualquer caso, fornece matéria prima para discussões importantes de serem levadas a cabo na arena pública (hoje, a própria internet). Aqui, cabem todos os motivos pelos quais Aleta Valente recebeu apoio de seguidores e também críticas e cancelamentos ao longo de sua ainda curta carreira: os enfrentamentos dentro dos feminismos, a representatividade e lugar de fala, a legalização do aborto, a maternidade compulsória, apenas para citar os mais óbvios⁸⁵. Mais do que isso, e agora sob o ponto de vista estrito da arte, as soluções que Aleta Valente encontrou para sua produção digital – especificamente, a *obra* como perfil do Instagram –, apontam menos para uma perda de norte da arte contemporânea do que para uma utilização, até certa altura independente, de ferramentas populares na produção de arte, ou seja, de trabalhos perfeitamente conectados com a contemporaneidade, os quais, mesmo se sucumbissem ao desaparecimento *da obra*, sobra o qual fala Graw, evidenciariam que esse apego talvez não nos faça muita falta.

⁸⁵ Na *vida real* da internet, como temos visto, a discussão vem tendendo a ganhar contornos acalorados e pender para ataques que prescindem de métodos dialéticos de conversa. No entanto, isso não significa que não haja potencial para que o debate avance e que não se exercitem, em alguma escala, discussões que permitam avançar nessas temáticas, especialmente a médio prazo.

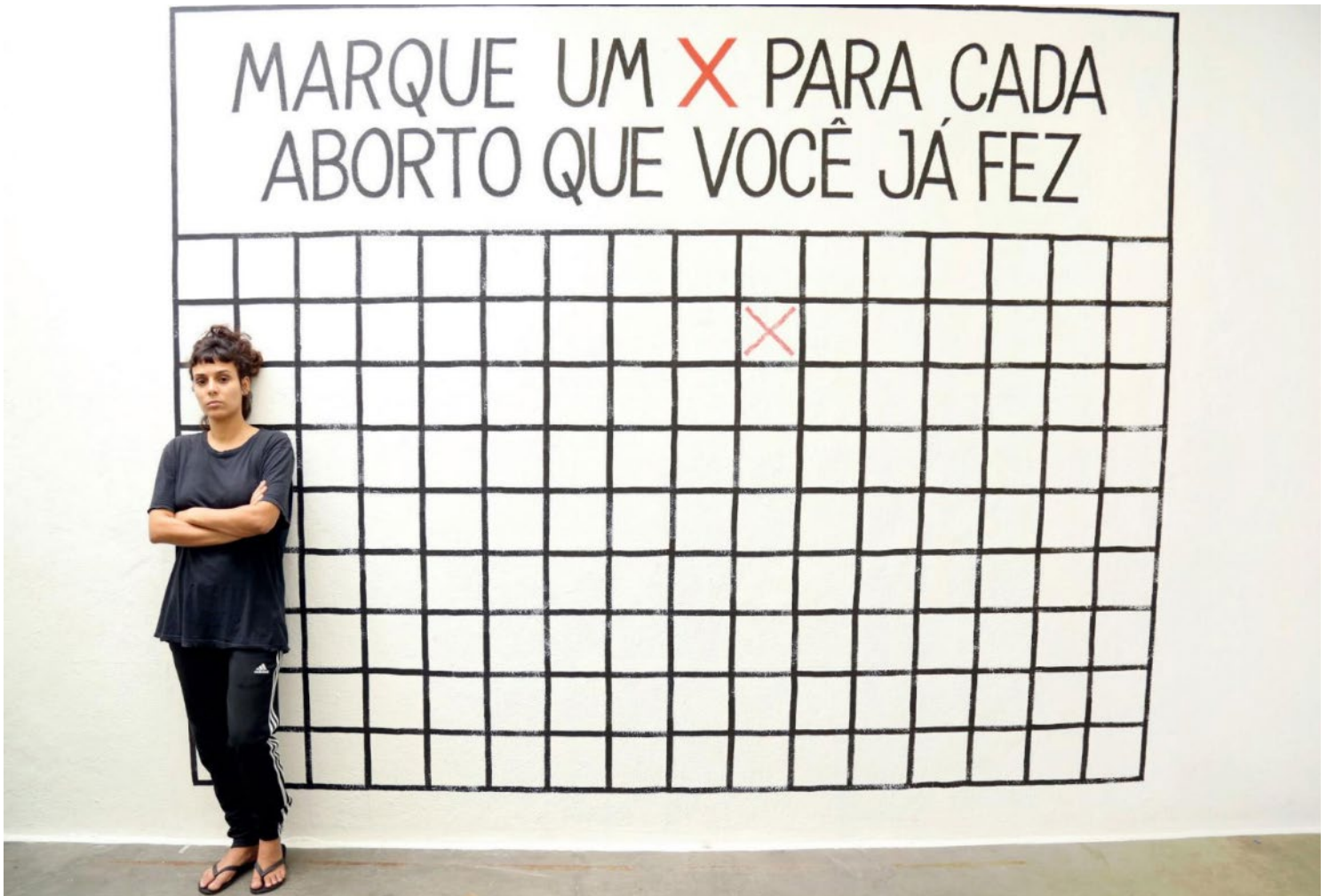
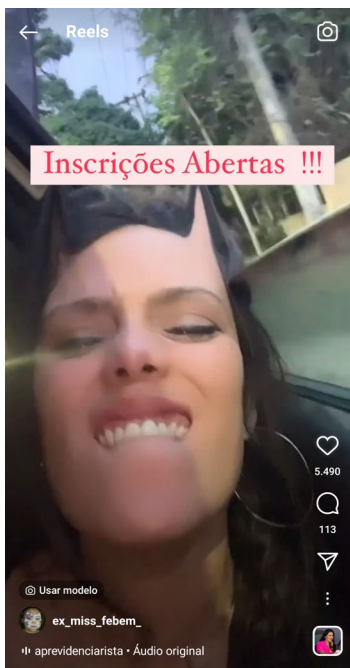
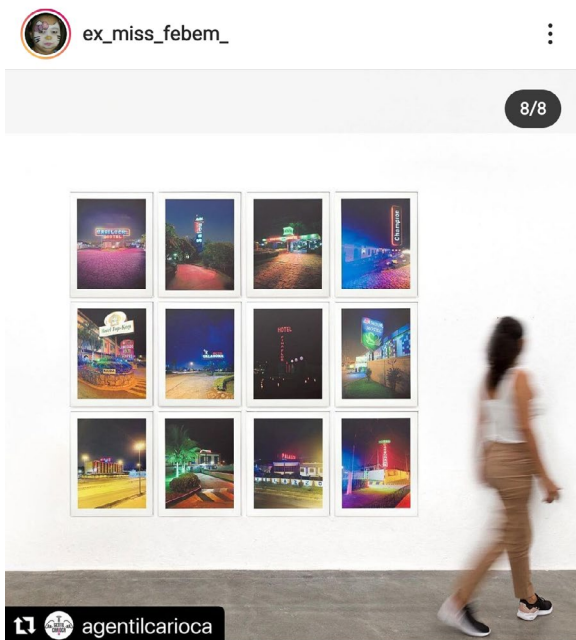


Fig. 24 Aleta Valente, *Marque um X para cada aborto que você já fez*, 2019, tinta acrílica sobre parede, A Gentil Carioca
 Fig. 25 e 27 Instagram @ex_miss_febem_
 Fig. 26 Aleta Valente, *Sua beleza é uma arte*, 2019, adesivo vinílico sobre espelho, 180 x 100 cm



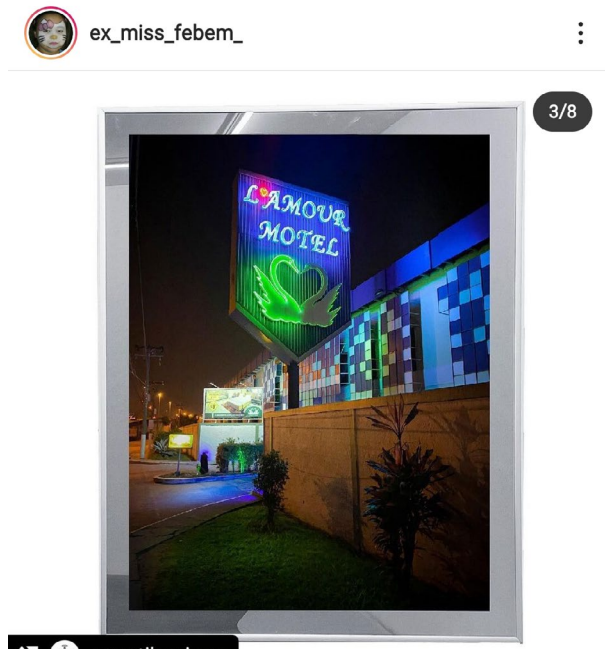
Aleta Valente, vista de *Superexposição*, 2019, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
 Instagram @ex_miss_febem_
 Meme com a imagem da Ex Miss Febem

Fig. 28
 Fig. 29 e 31
 Fig. 30



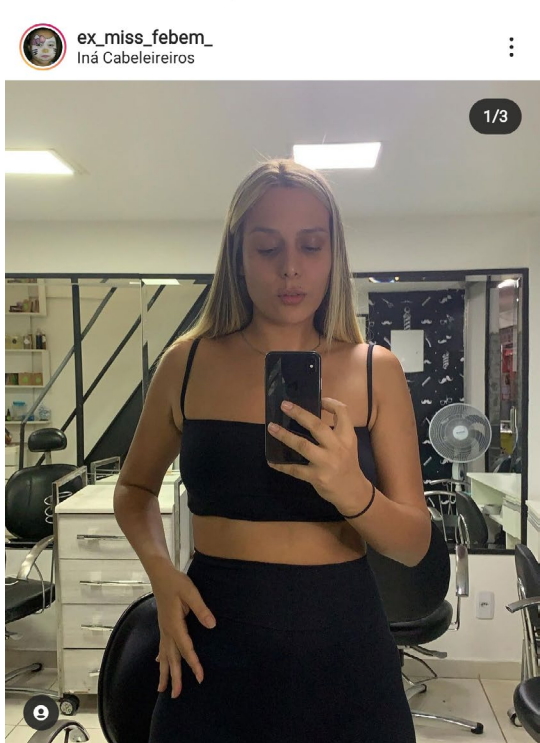
agentilcarioca

Curtido por [_jandirjr](#) e outras pessoas
ex_miss_febem_ #Repost @agentilcarioca



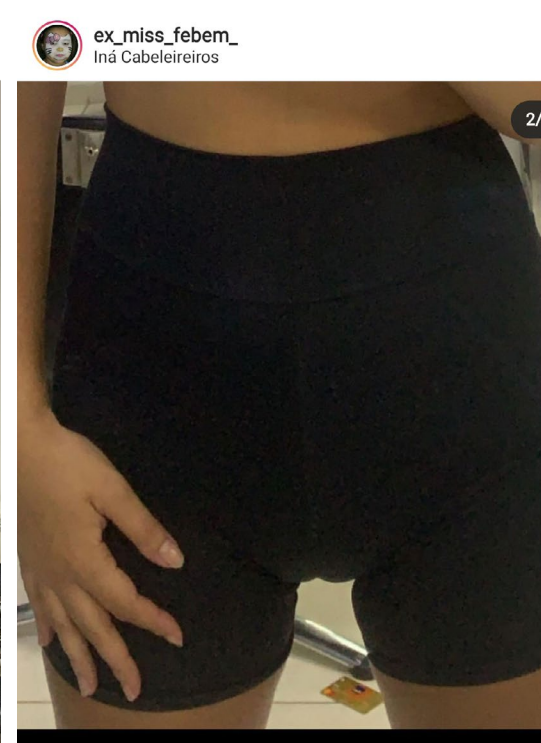
agentilcarioca

Curtido por [_jandirjr](#) e outras pessoas
ex_miss_febem_ #Repost @agentilcarioca



ex_miss_febem_ Iná Cabeleireiros

Curtido por [camisslee](#) e outras pessoas
ex_miss_febem_ Deve ser triste querer me cancelar e não poder me chamar de feia 😡
Hairstyle @marianaconceicao🔥
Ver todos os 353 comentários
xrafacosta quem te cancelou?
13 de dezembro de 2021 • Ver tradução



ex_miss_febem_ Iná Cabeleireiros

Curtido por [camisslee](#) e outras pessoas
ex_miss_febem_ Deve ser triste querer me cancelar e não poder me chamar de feia 😡
Hairstyle @marianaconceicao🔥
Ver todos os 353 comentários

Fig. 32 e 33
Fig. 34 e 35

Aleta Valente, *Motéis Av. Brasil*, 2021, impressão em vinil sobre espelho, políptico. Feira Art Basel
Instagram @ex_miss_febem_



ex_miss_febem_



Curtido por ricking_awesome e outras pessoas

ex_miss_febem_ O Sentimento, 2018

51 x 74 cm... mais

Ver todos os 26 comentários

silvia.machete 😂



20 de dezembro de 2021 • Ver tradução

um cancelamento dura em média 5 meses

19:16

rsrsrs

19:16

3.3 Sua beleza é uma arte

No texto *Self-design and aesthetic responsibility*⁸⁶, Boris Groys (2015, p. 41) aponta para a importância que “a produção de sinceridade e confiança” encontra no mundo contemporâneo. “Na verdade, foi – e ainda é – a principal ocupação da arte ao longo da história da modernidade; o artista moderno sempre se posicionou como a única pessoa honesta em um mundo de hipocrisia e corrupção”⁸⁷, afirma ele. Não é casual o uso da palavra “produção” quando o autor remete a sinceridade e confiança. Ela parece pontuar uma diferença em relação àquela sinceridade buscada na autorrepresentação rousseauiana do século XVIII, narrada por Paula Sibilia (2016, p. 140-141), de quando estavam em voga esforços de autorreflexão, introspecção e auto exploração do eu, em um exercício de deciframento de uma interioridade psicológica única e abissal.

No regime contemporâneo de produção da sinceridade e do corpo como *vitrine* da personalidade, o *autodesign* operaria um papel central, pois, ao mesmo tempo em que trabalharia para produzir uma imagem de aparência sincera, forneceria, por outro, o atestado de que se está diante de algo que necessita produção, portanto não tão sincero assim. Groys (2015, p. 42) se dá conta de que, nesse cenário de coisas e indivíduos *maquiados*, acabamos por crer apenas na sinceridade do que se apresenta “dramaticamente pior do que aquilo que alguma vez havíamos imaginado”. Posicionar-se a partir da *negação* seria, portanto, uma forma de mostrar uma sinceridade verossímil. A autenticidade, cara ao artista moderno, também tinha a ver com essa negação, algumas vezes passando pela negação da própria arte ou da reputação do artista⁸⁸.

No ar desde 26 de maio de 2019, a terceira “edição” da @ex_miss_febem_ já não exhibe grandes surpresas em relação aos perfis anteriores, sendo visível de que já não se trata de um projeto *em tempo integral* de Aleta Valente⁸⁹. A conta é composta por uma dose relativamente pequena de autorrepresentação e bastante meme, parecendo uma sequência

⁸⁶ Publicado no livro *Going public*, traduzido ao espanhol como *Volverse público* (o texto traduzido como *La producción de sinceridad*), publicado pela Caja Negra Ediciones, edição consultada no presente trabalho.

⁸⁷ “De hecho fue – y todavía es – la principal ocupación del arte a través de la historia de la modernidad; el artista moderno siempre se ha posicionado a sí mismo como la única persona honesta en un mundo de hipocresía y corrupción”.

⁸⁸ Em exemplos de artistas mais recentes ele cita Andy Warhol, Jeff Koons e Damien Hirst.

⁸⁹ “De alguma forma, o tempo que eu dediquei a isso na vida foi porque não tinha outra coisa pra fazer, não porque escolhi isso como pesquisa nem nada, nem como meu emprego” (PIPA PODCAST, 2019). “A coisa dos memes, quando eu comecei, foi porque eu era depressiva e passava 16 horas na internet” (VALENTE, 2022).

natural de @ex_miss_febem2 (de fato, a conta se chamou @ex_miss_febem3 por algum tempo). De qualquer forma, tudo indica que o perfil segue bem estabelecido, “até hoje, metade da classe artística brasileira frequenta meus stories” (VALENTE, 2022), conta ela, sem fingir modéstia.

Após as acusações sofridas pela artista em setembro de 2021, ela passou a se colocar mais recorrentemente em um papel auto assumido de bruxa ou de *diaba*, esse último um filtro que ela utiliza em stories quando trata de exibir vídeos de si mesma. Não que esses arquétipos constituam uma novidade, sabemos que reivindicar o papel de bruxa tem, já há algum tempo, uma conotação feminista e de retomada da autonomia, por parte das mulheres, de seus próprios corpos⁹⁰. Uma imagem como *Bruxona* (2015) (Fig. 28), deixa ver que a Ex Miss Febem já vem utilizando essa iconografia desde os inícios de sua autorrepresentação. A foto, que mostra Aleta em uma pose reclinada, como uma odalisca oitocentista, no chão e em frente a uma fogueira urbana de folhas e entulho, virou um grande lambe-lambe em “Superexposição”, onde compunha com outras imagens provocativas da artista. A fotografia também virou um meme (não está claro se pelas mãos de Aleta ou do público) que diz “mulher foi queimada pelo tribunal do Facebook” (Fig. 30); e, recentemente, tanto o filtro de diaba (Fig. 29 e 31) quanto a foto *Bruxona* foram postadas no seu feed com a legenda “essa bruxa não queima”, clássica em postagens feministas na internet.

Enfim, parece razoável afirmar que nesse jogo de projeções e de caça às bruxas, a persona Ex Miss Febem consegue se mover com desenvoltura. A confusão entre personagem e artista (obra e artista) ganha, nesse contexto, vocação de defesa.

Certamente não é casual que uma das formatações finais encontrada por Aleta tenha sido justamente a superfície do espelho, como na série *Dupla Exposição*, composta de fotografias impressas em adesivo vinílico sobre espelho, em um tamanho grande, de 180 x 100 cm, as quais puderam ser vistas na individual da artista em 2019. Integra esse conjunto uma outra versão de *Ascensão social* (2019) (Fig. 16), na qual a personagem de biquini escala uma laje de concreto meio degradada, o que amplia em ironia a mensagem contida naquela outra *Ascensão* (2015). É como se a Ex Miss Febem altiva, que empina a bunda em uma pose fixa na escada enferrujada (que, a bem da verdade não leva a lugar algum), nessa segunda

⁹⁰ “Eu acho que a imagem da bruxa [...] é uma espécie de campo de batalha. De um lado temos o novo movimento feminista como recuperador da imagem da bruxa. Havia algo disso nos anos 70. [...] Muito tipicamente recuperando uma imagem que tem sido uma imagem de verificação e também de condenação, mas recuperando-a com um significado antagônico. [...] as mulheres dizem ‘somos las nietas de las brujas que no pudisteis quemar’”. Trecho de uma fala de Silvia Federici, disponível no canal da Boitempo Editorial: <https://www.youtube.com/watch?v=iO4rNi4Wllw>.

versão tenha que suar um pouco mais – sem tempo pra pose – para alçar agora um lugar ainda duvidoso em termo de recompensas.

Sua beleza é uma arte (2019) é outro trabalho da série de espelhos que merece atenção. O título se refere ao conteúdo da foto, em que a personagem aparece abraçada a um cavalete que anuncia um salão de beleza intitulado *Arte visual – sua beleza é uma arte* (Fig. 26 e 27), no qual consta uma listagem e os valores dos procedimentos de beleza disponíveis. Mais do que nunca, a ironia está presente, essa ironia literal que é comum na produção de Aleta Valente. Disposto a refletir a *beleza* de seu público, o espelho declara que “sua beleza é uma arte” a qualquer um que o observe e seja observado/refletido por ele. Ao ver a obra, o espectador também se vê e a todo o resto da sala, cheia de obras e pessoas, de modo que uma nova obra é gerada a cada instante, formada por sua própria cacofonia visual. Tudo isso constituindo “arte visual”, constituindo “beleza”, mas só porque alguém (o espelho) disse que sim. Como em um conto de fadas revisitado, em que a obra só existe sem interferências – mas também desprovida de potência – quando está sozinha (preferentemente fechada em uma caixa) e não vista por ninguém.

3.4 A memória é uma ficção

O espelho foi novamente utilizado por Aleta Valente em um políptico recente chamado *Motéis Av Brasil 24h* (2021) (Fig. 32 e 33), composto por 12 fotografias de motéis localizados nessa avenida carioca. Exposto pela primeira vez na feira Art Basel pela galeria que a representa, o trabalho possui um rigor técnico mais apurado que o possibilitado por uma câmera de celular e compõe um projeto audiovisual maior e ainda inédito que vem sendo realizado com o apoio da Bolsa Zum de Fotografia (Instituto Moreira Salles), com a qual a artista foi premiada em 2019. O trajeto, tantas vezes recorrido por ela de Bangu para o centro da cidade, aparece aqui como instrumento para que se problematize uma questão social como as migrações pendulares e o acesso limitado à cidade que a população que vive às margens enfrenta; autorizados a trabalhar na cidade, mas não a usufruir dela⁹¹.

A questão da cidade, que já aparecia como um pano de fundo importante de sua autorrepresentação, vem ganhando espaço, ao mesmo tempo em que a imagem do corpo da

⁹¹ “Você tem direito à cidade se você for trabalhar, se for servir, mas se for desfrutar dos aparatos culturais você não tem” (VALENTE, 2020), diz Aleta Valente, apontando para a escassez de transporte público em fins de semana e horários noturnos para que essas pessoas se desloquem.

artista vai se tornando menos frequente nas produções dos últimos anos. Em 2020, no auge do distanciamento social devido à pandemia do novo coronavírus, o Instituto Moreira Salles comissionou uma série de artistas, entre eles Aleta, na realização de obras digitais para serem veiculadas pelo site da instituição dentro do Programa Convida. *Miragem* (2020) (Fig. 38 e 39) foi ao ar em formato *live* do Instagram em 9 de julho daquele ano, e foi gravada, podendo ser acessada atualmente pelo site do IMS⁹². Segundo a sinopse que apresenta o trabalho:

Fenômeno comum em dias ensolarados, a miragem é uma imagem criada pelo desvio da luz refletida por objetos ao atravessar um meio de densidade distinta. Bangu, meu bairro natal, é conhecido por registrar as temperaturas máximas do estado do Rio de Janeiro. Neste projeto 3D, reconstruo o quarteirão onde viveram três gerações da minha família. Às fachadas das casas somam-se elementos em escala alterada e outros deslocados de sua função original, formando um cenário onírico. Nesta visita guiada ao vivo, convido a todos para visitar comigo minhas memórias mais antigas (MIRAGEM, 2020).

Recebendo comentários da audiência em tempo real, essa “visita guiada sob o sol de 41°”, conforme o subtítulo do trabalho, dura quase 1 hora, tempo máximo de duração de uma *live* no Instagram. No passeio conduzido por Aleta Valente – que, nos créditos, assina como *performer* – um 3D do quarteirão em que ela foi criada em Bangu é apresentado: casa da família, vizinhos, farmácia, barzinho, meio fio da calçada; tudo por meio de memórias afetivas recheadas de personagens e lembranças infantis. Mais uma vez, ela consegue ir do pessoal ao público, suas memórias não apenas são narradas de uma forma envolvente, com senso de humor e observações aguçadas, mas também se entrelaçam às memórias de quem escuta. Uma narrativa do subúrbio que não será estranha a uma certa classe média brasileira – essa numerosa classe que abrange tantas variantes de poder aquisitivo e práticas sociais que até *parece* uma invenção – quando recupera detalhes cotidianos típicos daquele Brasil dos anos 90. Um dos mais interessantes aparece quando ela comenta, rindo, sobre a religião de sua família, “batiza, casa na igreja, à noite tá todo mundo na macumba”, naquele sincretismo que conhecemos – ou costumávamos conhecer – tão bem.

Esse passeio que a artista conduz em pleno confinamento pandêmico é interessante por uma série de razões. Primeiro, se sobressai em um momento bem específico da produção *de, com e sobre* arte na internet, em que artistas e, sobretudo, instituições, foram instados a desenvolver, do dia para a noite, modos atrativos de exposição e geração de conteúdo, de modo a não deixar o sistema da arte parar. Das experiências que pudemos

⁹² Disponível em: <https://ims.com.br/convida/aleta-valente/>.

acompanhar no Brasil, não muitas se destacam pela originalidade, abundando as *lives* preenchidas por rostos e os *viewing rooms* de obras estáticas⁹³. Os ambientes imersivos ganharam força, sem dúvida, nesses anos, mas ainda costumam estar atrelados a plataformas pesadas, que exigem do visitante um hardware potente e uma conexão rápida de internet, o que dificulta muito a navegação em um país de acessibilidade como a brasileira (móvel e ancorada no 4G). O experimento de Aleta Valente, que coloca o visitante dentro do 3D através da plataforma Instagram, sem que ele precise dispor da tecnologia supracitada e do letramento necessário para uma navegação em ambiente imersivo, já é em si digno de nota, apostando em que o “participador” não precisa necessariamente estar guiando a ação para que esteja envolvido. No caso de *Miragem*, ele está presente como em muitas outras produções de Aleta, através do comentário escrito. Nesse trabalho, que opera no campo da memória, mas também no campo de uma crítica da cidade, a artista tampouco faz questão de mostrar um 3D *limpo* ou realista. Alguns elementos afetivos estão superdimensionados e aparecem como monumentos no meio da rua (um pote vazio de sorvete da Kibon, espetos de churrasquinho, um cachorro caramelo) e as casas da rua são fachadas bidimensionais, em uma terceira dimensão que em parte se autossabota, consonante com a ideia de que “memória é ficção”, sublinhada pela artista em algum momento da visita.

Aleta Gomes Vieira⁹⁴, que participou do filme *Jogo de cena* (2007)⁹⁵, de Eduardo Coutinho, interpretando sua própria história e sendo, ao mesmo tempo, interpretada pela atriz Fernanda Torres, vem conseguindo manejar com sucesso essa ficção baseada em fatos reais que é a memória. Sua narrativa artística passa sempre por um lugar da história pessoal do indivíduo que é atravessado pela história social humana. Ela fala amplamente sobre seu bairro de origem, distante do centro cultural da cidade; é impossível seguir sua produção sem saber sobre sua maternidade adolescente e do quanto isso marcou tudo o que veio depois. Nesse

⁹³ Feiras de arte que se propunham on-line ofereciam, em verdade, simples galerias de imagens a seus *visitantes*. O próprio Programa Convida, do IMS, que comissionou aproximadamente 170 artistas em total, teve como resultado poucas produções que pensassem *através* da internet, entendendo-a como um meio; a grande maioria utilizou suportes digitais usuais (vídeo, fotografia, etc.) de maneiras usuais.

⁹⁴ Nome (de Aleta Valente) que aparece nos créditos do filme.

⁹⁵ O filme foi gravado em 2006, quando Aleta (Gomes Vieira) era uma jovem mãe de um bebê de um ano e sete meses, pelo menos dez anos antes de seu reconhecimento como artista. Na ocasião, em resposta a um anúncio de jornal publicado pelo cineasta Eduardo Coutinho, dezenas de mulheres escreveram contanto suas histórias e 23 delas foram selecionadas para gravar seus depoimentos, que depois seriam encenados por atrizes profissionais. Através de uma montagem que confronta realidade com dramaturgia, muitas vezes não deixando claro qual das duas está sendo apresentada, o longa-metragem de Coutinho entrou em 2015 para a lista dos 100 melhores filmes brasileiros dos últimos tempos, segundo a Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

Na cena, se vê uma menina falando de sonhos, de como vem encarando o desafio de ser mãe em meio a eles, não comenta nada sobre pretender ser artista.

recorte de narrativas, a decisão por representar também uma espécie de *heroína*⁹⁶, que vai resistindo – e se nutrindo – das dificuldades da vida, é uma escolha que parece ter ficado cada vez mais consciente, somada à compreensão de que o particular e o universal se encontram com resultados interessantes.

A visita guiada a Bangu, conhecida ao redor do Brasil pelo complexo penitenciário homônimo, não deixa de ser uma resposta e um arremate dessa narrativa do eu. Fornecer imagens e memórias afetivas ao público sobre esse lugar também significa desmentir aqueles que lhe acusaram de “performar pobreza”. Não porque ela apresente uma história de privações e sofrimentos, muito pelo contrário, o que é visto em *Miragem* é uma história saudosa e bem-humorada, que autentica o *ethos* de uma Ex Miss Febem suburbana, inteligente, sagaz, eloquente, vivida, engraçada, *terrible* e autêntica⁹⁷.

O bairro operário, construído ao redor da fábrica de tecidos fundada no final do século XIX – em que os avós de Aleta Valente um dia trabalharam –, ocupa, hoje, a 96ª posição no Índice de Desenvolvimento Humano da cidade do Rio de Janeiro (os primeiros da lista são Gávea e Leblon)⁹⁸. Organizar uma visita pública a uma Bangu afetiva e seus *monumentos* significa inverter o caminho que costuma ser o mais comum, de deslocamento da periferia para o centro por uma legião de trabalhadores diariamente. E esse *passeio* se oferece em um momento de pandemia, quando todos os que assim podem – ou seja, os habitantes desse centro – encontram-se em casa, limitados em seus movimentos, até mesmo em relação ao seu espaço público mais próximo. Não que o componente exótico, setor próspero do turismo contemporâneo, possa ser ignorado, muito pelo contrário, ele ajuda a incrementar as chances de sucesso do trabalho. “After dadaism, fluxism, mailism, comes tourism”⁹⁹, carimbava H. R. Fricker em envelopes de arte postal já nos anos 90.

Em um tempo de memória como “souvenir descartável”, Aleta Valente se esquivava tanto de uma fé excessiva nas mídias quanto de sua condenação ingênua, e o mesmo ocorre em sua relação com as imagens. Abordando “a tecnologia e o futuro de maneira mais analítica, mais irônica e menos desesperada” (BEIGUELMAN, 2021, p.159), artistas como ela encontram na torção dos sentidos um método eficiente para seu discurso, que é,

⁹⁶ Termo usado por ela em várias entrevistas para se referir à Ex Miss Febem.

⁹⁷ É interessante notar que, assim como a memória pode ser uma ficção, também pode ser o modo como narramos nossas próprias histórias. Há um contraste notável – no tom de voz, na firmeza, na segurança – entre a forma de narrar da Aleta Gomes Vieira, entrevistada em *Jogo de cena*, e a de Aleta Valente, artista de mais de trinta anos que hoje conhecemos.

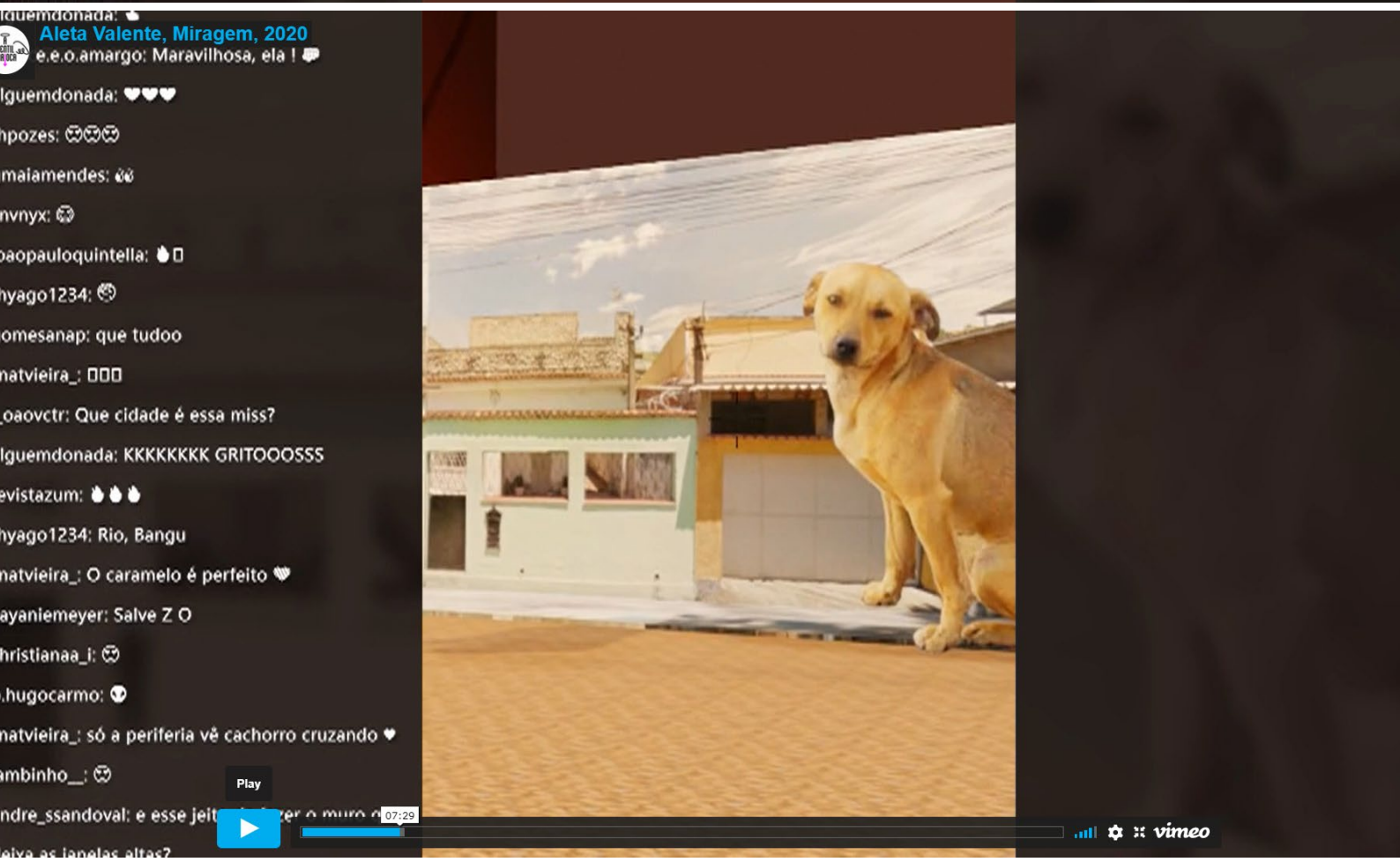
⁹⁸ Informações citadas na *live* pela artista. Foi confirmado o dado referente ao IDH.

⁹⁹ “Depois do dadaísmo, *fluxismo*, *mailismo*, vem o turismo”.

invariavelmente, político, mesmo que jamais se livrem – inescapável capitalismo! – de servir à lógica do sistema contra o qual combatem.



hyago1234: 😊
anivanillas: 😊
ujamillegay: 😊
ricardo_kugelmas: 🍷
paomdsfernandes: 😊
a.snts: 😊
tvn_90s: 🌟
omesanap: mulher foda
matvieira_: ❤️❤️❤️



iguemdonada: 🍷
Aleta Valente, Miragem, 2020
e.e.o.amargo: Maravilhosa, ela ! 🗨️
iguemdonada: ❤️❤️❤️
mpozes: 🍷🍷🍷
maiamendes: 🍷
nvnxy: 🍷
paopauloquintella: 🍷🍷
hyago1234: 😊
omesanap: que tudo
matvieira_: 🍷🍷
oavctr: Que cidade é essa miss?
iguemdonada: KKKKKKKK GRITOOOSSS
evistazum: 🍷🍷🍷
hyago1234: Rio, Bangu
matvieira_: O caramelo é perfeito ❤️
ayaniemeyer: Salve Z O
christianaa_j: 🍷
hugocarmo: 🍷
matvieira_: só a periferia vê cachorro cruzando ❤️
ambinho__: 🍷
andre_ssandoval: e esse jeito de fazer o muro d
07:29
veiva as janelas altas?

Play 07:29

Aleta Valente, *Miragem*, 2020, vídeo, cor, som, 57 '46". Página web do IMS.

Fig. 38 e 39

3.5 Como eu queria ☆

Não é possível falar sobre a produção de Aleta Valente sem mencionar os memes, lugares por excelência da ironia e humor ácido que vêm inundando a internet por meio das plataformas sociais. Em uma simbiose entre palavra e imagem, essas peças gráficas circulam, hoje, em diferentes esferas, incluindo a arte e a pesquisa acadêmica¹⁰⁰. “Comentários à queima-roupa de todos os acontecimentos cotidianos, constituindo um noticiário paralelo, baseado em imagens” (BEIGUELMAN, 2021, p. 180), os memes são uma ferramenta, um “molde” simples e efetivo de organização de uma ideia ou pensamento que se pretende jogar no mundo. Eles operam a partir de apropriação e repetição de imagens, as quais podem ganhar significados diversos, até ideologicamente opostos, quando são acrescidas de texto. Não se trata tanto de um banco infinitos de possibilidades quanto de uma gramática que vai sendo aprendida e incrementada na velocidade do próprio uso. Nesse idioma da internet, expressões e modos de “falar” também vão sendo repetidos uma e outra vez, ajudando a formar lugares comuns nos quais seus públicos se sintam em casa. O meme também é um souvenir, pois ele pode ser “levado” por quem visita as páginas, em forma de compartilhamento (ou de *printscreen*), passando a falar também por aquela pessoa que o utiliza, sem grandes dívidas para com a autoria¹⁰¹. Segundo o Museu de Memes, da Universidade Federal Fluminense (UFF):

De modo bem objetivo, compreendemos atualmente os memes como uma linguagem ou um gênero comunicativo próprio do ambiente digital, e que costuma ser materializado na forma de uma imagem legendada, um vídeo viral, um bordão engraçado, ou uma animação extravagante. Além disso, grande parte da riqueza dos memes está expressa em sua característica intertextual.

¹⁰⁰ Em 2017 foi fundado o Museu de Memes por integrantes do Departamento de Estudos Culturais e Mídias da Universidade Federal Fluminense. Os memes também vão aparecendo em algumas exposições de arte, como foi o caso da participação da conta de Instagram @saquinhodelixo em *À nordeste* (2019), curadoria de Bitu Cassundé, Clarrissa Diniz e Marcelo Campos, SESC 24 de maio (São Paulo), ou da participação de @newmemeseum na exposição *Sexo, mentiras e videotape* (2021), curadoria de Raphael Fonseca dentro do Pivô Satélite, braço digital do Pivô Arte e Pesquisa (São Paulo). Ambos são perfis anônimos dedicados a produzir e/ou disseminar memes – o segundo deles, Newmemeseum, especificamente sobre arte.

¹⁰¹ Recentemente, com a popularização do NFT (Non Fungible Token), que funciona como certificado de autenticidade de arquivos digitais, vários memes foram comercializados, em um movimento que indica a valorização do direito de imagem ou de autoria dessas fotografias. Exemplos são Meme Doge, Chloe e o meme da garota em frente a um incêndio, o primeiro deles tendo alcançado a cifra de venda recorde de 1.696,9 ETH. No entanto, esses memes só conseguem chegar a uma venda desse porte por terem circulado massivamente e se tornado famosos, através de um uso público e desvinculado de direitos.

[...] os memes não são apenas compartilhados, mas reapropriados pelos usuários, de modo que seu conteúdo é parodiado, re combinado ou remixado antes de ser passado adiante (MUSEU DE MEMES, s.d.).

O método de comunicação de Aleta Valente, mesmo quando não se apresenta como meme propriamente dito, é influenciado por essa lógica. Já foi dito aqui que suas legendas são elementos fundamentais junto às imagens que compartilha; como bom meme, elas costumam ser curtas, repetem expressões conhecidas e ajudam a direcionar o sentido que se dará à imagem. E, também, muitas das imagens utilizadas por ela são retiradas da rede, onde já se encontram em circulação.

*Como eu queria estar com a pessoa que eu gosto*¹⁰² (2018) (Fig. 40 a 43) é uma série de 86 fotografias coletadas na internet, de muitos anônimos e alguns famosos (e eventualmente animais e objetos), montadas em uma sequência de 2 min 33 s. Essa sequência traz para o espaço expositivo convencional¹⁰³ um tema corrente na coleção de memes da Ex Miss Febem: a visualidade do amor. Mas não aquela visualidade *stock* dos casais sorridentes, bem sucedidos e fotografados em ambientes assépticos. Cada uma das imagens que compõem esse grande meme, movido pela frase de seu título, é uma ode à vida real: absurda, às vezes fofa, e dentro da qual cabem todos os tipos de acontecimentos e quase nenhum glamour ou assepsia. Interpretações visuais de diferentes amores que remetem a sentidos extras, novamente do particular para o geral.

Da mesma forma que a autoria não é um item valorizado na massa de memes anônimos que circula pela internet, o trabalho *Como eu queria estar [...] se baseia na apropriação de conteúdo e na equivalência entre imagens diversas, de modo que as autorias se perdem ou se misturam. Nele, o papel da artista é de busca, coleta, organização, ressignificação, formatação e veiculação de uma coleção que se presta a um sentido final, baseada na costura de elementos originalmente distantes e aqui então aproximados. Nada disso é novidade na história da arte e vem sendo comentado há anos por autores diversos e a partir de diferentes ângulos: pós-fotografia (Joan Fontcuberta, Philippe Dubois, etc.), gênio não-original (Marjorie Perloff), escrita não-criativa (Kenneth Goldsmith), arte da pós-produção (Nicolas Bourriaud), entre outros – dependendo do escopo de trabalhos que se pretenda analisar. Todos eles contribuem um pouco para que se compreenda o labor de produzir obras*

¹⁰² Disponível no canal de Patrícia Cavalheiro, co-editora do vídeo: <https://youtu.be/itQq6gtosTE>.

¹⁰³ Vídeo projetado na exposição *Manjar* (2018), curadoria de Bernardo Mosqueira, no Solar dos Abacaxis (Rio de Janeiro).

a partir de material coletado, ideias replicadas, conteúdo remanejado, remix, paródia, roubo...
– enfim, todas situações envolvidas na ação de apropriar-se. Bourriaud, sobre isso, escreve:

[...] as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa *nova* paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos (BOURRIAUD, 2009, p. 8, grifo nosso).

Como dissemos, não se trata de um fenômeno novo, ele se origina em alguma medida no *ready-made* de Duchamp, sobre o qual o próprio Bourriaud (2009, p. 20) diz que vem estabelecer “uma equivalência entre escolher e fabricar, entre consumir e produzir”. O objeto *bidimensionalizado* – midiaticizado, tornado imagem – tampouco é uma novidade, a *pop art* se erige basicamente sobre isso. O que ocorre agora é que há, mais do que nunca, uma profusão de imagens e conteúdos a serem explorados de maneira fácil e rápida, e também pode ser incrivelmente veloz o retorno dessas imagens à circulação.

As 86 imagens que compõe o grande meme em vídeo *Como eu queria estar com a pessoa que eu gosto* possuem, como toda imagem meme, uma vida própria que antecede sua incursão pelo campo da arte e certamente sobrevive a ela. Seu ambiente é o da recombinação. Vão sendo reconfiguradas, salvas, alteradas, salvas novamente, enviadas, compactadas, salvas uma vez mais, e com isso vão tendo sua qualidade deteriorada, tornando-se crescentemente pobres no sentido dado por Hito Steyerl. Essas imagens populares “expressam todas as contradições da multidão contemporânea: seu oportunismo, narcisismo, desejo de autonomia e criação, sua incapacidade de concentração ou decisão, sua permanente capacidade de transgredir e sua submissão” (STEYERL, 2014, p. 43, tradução nossa)¹⁰⁴.

Ao falar da imagem pobre, Steyerl (2014, p. 46) recupera o termo *relações visuais*, de Dziga Vertov, vinculadas ao suposto poder de conectar os trabalhadores do mundo. Mas, diferentemente do contexto comunista imaginado pelo cineasta soviético, as imagens pobres integram, hoje, um regime capitalista que oferece a tônica dessa conexão pelo visual, ligada “pela excitação mútua, a harmonização afetiva e a ansiedade”. O meme, nesse contexto, é uma imagem pobre que exalta o que é *popular* em vários sentidos da palavra: pertencente,

¹⁰⁴ “Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión”

proveniente, conhecido, destinado e estimado pelo povo, de baixo custo, trivial, vulgar e democrático. Ele tanto usa referenciais das mídias de massa e imagens do espetáculo quanto imagens anônimas, colocando em pé de igualdade visualidades completamente diferentes, todas à serviço de (normalmente mais de) um novo sentido figurado.

Essa linguagem simples e ao alcance de qualquer pessoa minimamente letrada em internet e com acesso a ela é um dos lugares fortes de comunicação de Aleta Valente com seus públicos do Instagram. Suas postagens provocam o riso – às vezes nervoso – e retiram um pouco do peso da Ex Miss Febem dos ombros: ela pode prosseguir com a acidez e eventualmente forçar algumas barreiras do tolerável evitando a conexão direta entre a obra e seu corpo, entre produção e artista. Em @ex_miss_febem_ sequer sabemos quais memes (Fig. 44 a 47) são de sua autoria e quais não são, ou de onde provêm as imagens, e realmente isso pouco importa. Mais do que isso, a existência de perfis de memes em uma plataforma como o Instagram colabora na manutenção de um espaço público – e, portanto, arena crítica – em que assuntos de interesse de determinado coletivo se desdobram a partir da ironia ou do humor.

Não se trata aqui de superestimar o alcance político dessas imagens, pois em um mundo em que aproximadamente 40% da população ainda não se conecta à internet, não é possível de fato crer em um alcance massivo de coisa alguma. Mas também não se pode ignorar o papel que as plataformas sociais vêm desempenhando no debate público e todas as estratégias eleitoreiras – mais ou menos legais, e em várias vezes vinculadas a essas plataformas – que temos visto desde pelo menos a eleição de Donald Trump em 2016¹⁰⁵. Esse tipo de fenômeno nos informa que, por outro lado, não se pode subestimar a potência existente na reiteração de conteúdos e visualidades e na forma descentralizada de produção dos mesmos. O que abre, por um lado, para potenciais críticos dessas imagens/texto, mas também para a proliferação de discursos de ódio pautados no exato oposto da reflexão.

No fim do dia, não há quem possa precisar as potencialidades de produções – da selfie ao meme – como as de Aleta Valente, as quais se diluem nas construções culturais de determinados grupos e fazem fronteiras permeáveis com a comunicação, circulando em mais

¹⁰⁵ Sobre isso, Beiguelman (2021, p. 181-182) escreve: "A eleição presidencial dos Estados Unidos de 2016 deu a medida desse impacto. A produção de memes esteve presente desde as primárias do Partido Democrata, em fevereiro de 2016 [...] e marcou a disputa entre Hillary e Trump até o final do pleito. Não por acaso, a eleição entrou para a história da internet como a Grande Guerra dos Memes de 2016. No Brasil, foi um longo processo que culminou no impeachment da presidente Dilma Rousseff que o uso dos memes tomou o debate político nacional e vem assumindo protagonismo cada vez maior". Ela também lembra da proibição, por Michel Temer, em 2017, de que sua imagem fosse usada fora de contextos jornalísticos e presidenciais, o que claramente teve o efeito contrário, gerando mais memes.

de um circuito a uma só vez e com diferentes desenvolturas. Apenas podemos afrouxar o passo para tentar *olhar e ver* essas proposições, atentando para sua genealogia – seus referentes e precursores – mas também para as particularidades que fazem delas peças inexoravelmente contemporâneas, também colocando-as de frente para as respostas dos públicos em uma busca por compreender que tipo de situações ajudam a alimentar.

como eu queria estar com a pessoa que eu gosto



0:51 / 2:35

como eu queria estar com a pessoa que eu gosto



Reativar o som (m)

0:41 / 2:35

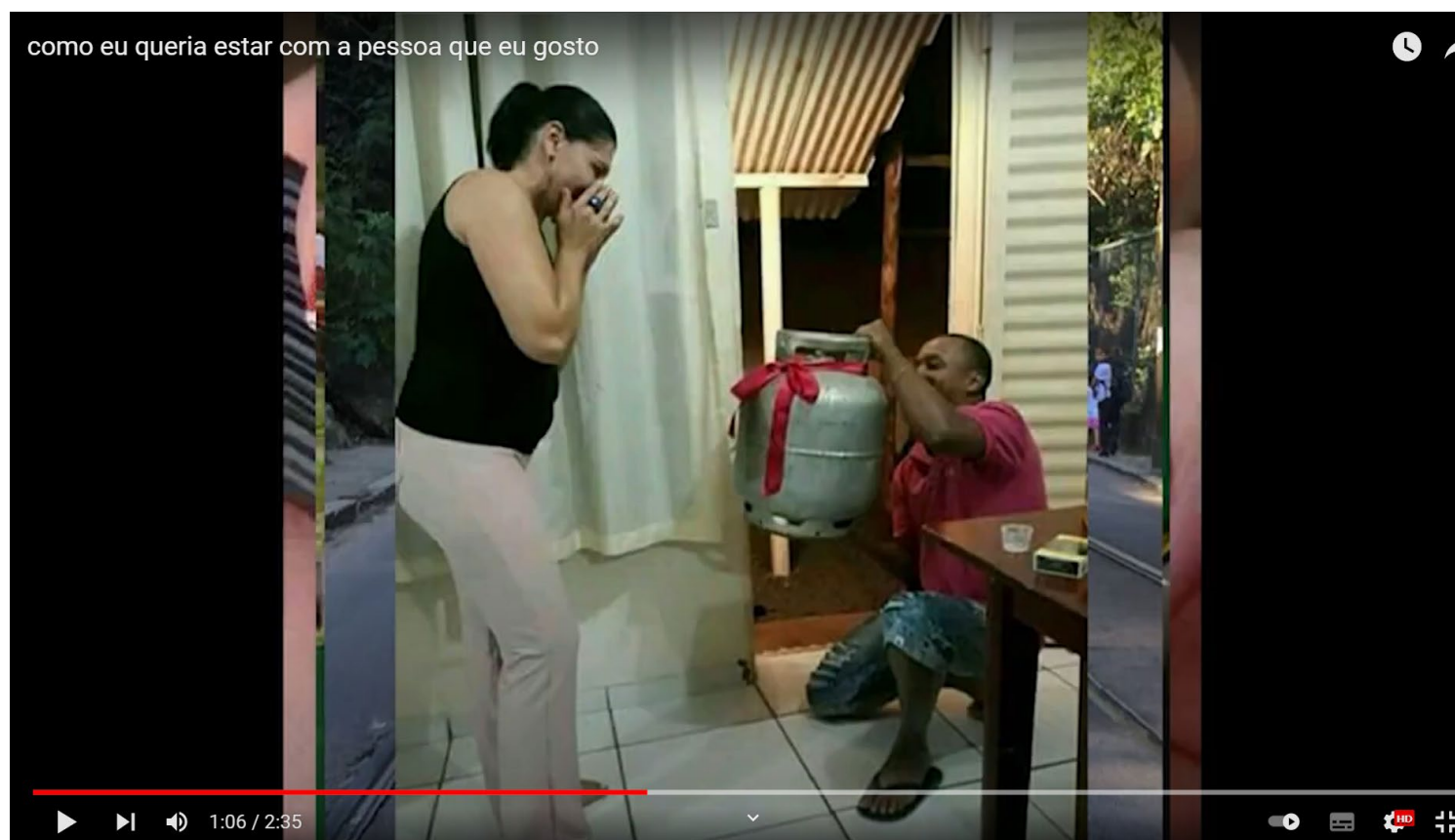
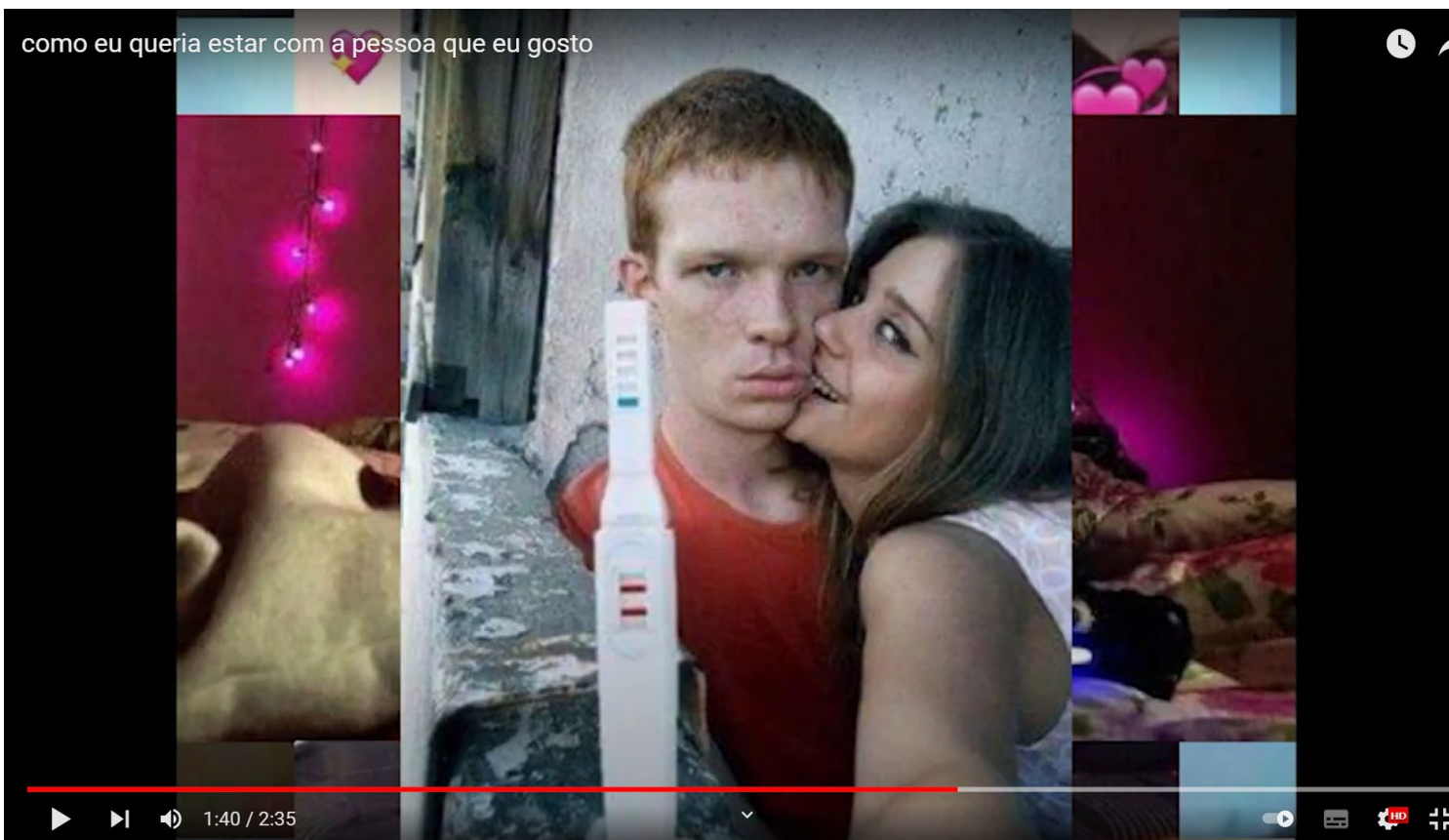


Fig. 42 e 43

Aleta Valente, *Como eu queria estar com a pessoa que eu gosto*, 2018, vídeo, cor, 2 '33"

ex_miss_febem_



Curtido por fmpjlr e outras pessoas
ex_miss_febem_ Quarentena com a família 💕
Ver todos os 206 comentários

ex_miss_febem_



Curtido por cadeiadecorpo e outras pessoas
ex_miss_febem_ Eu carregando o fardo de ser uma intelectual e ao mesmo tempo uma grande gostosa
Ver todos os 272 comentários
ivanabentes Vamos ajudar a carregar esse fardo 🤔🔥

ex_miss_febem_



Curtido por hassediago e outras pessoas
ex_miss_febem_ Quando o método contraceptivo falha kkkk
Ver todos os 73 comentários
10 de julho de 2021 · Ver tradução

ex_miss_febem_



Curtido por bstephanou e outras pessoas
ex_miss_febem_ As definições de sexy foram atualizadas com sucesso
Ver todos os 243 comentários



mercado_livre



686
Publicações

20,7 mil
Seguidores

1.531
Seguindo

Mercado Livre

Seguido(a) por **gbeiguelman, inanteles e outras 56 pessoas**

Seguindo ▾

Mensagem



Destaques

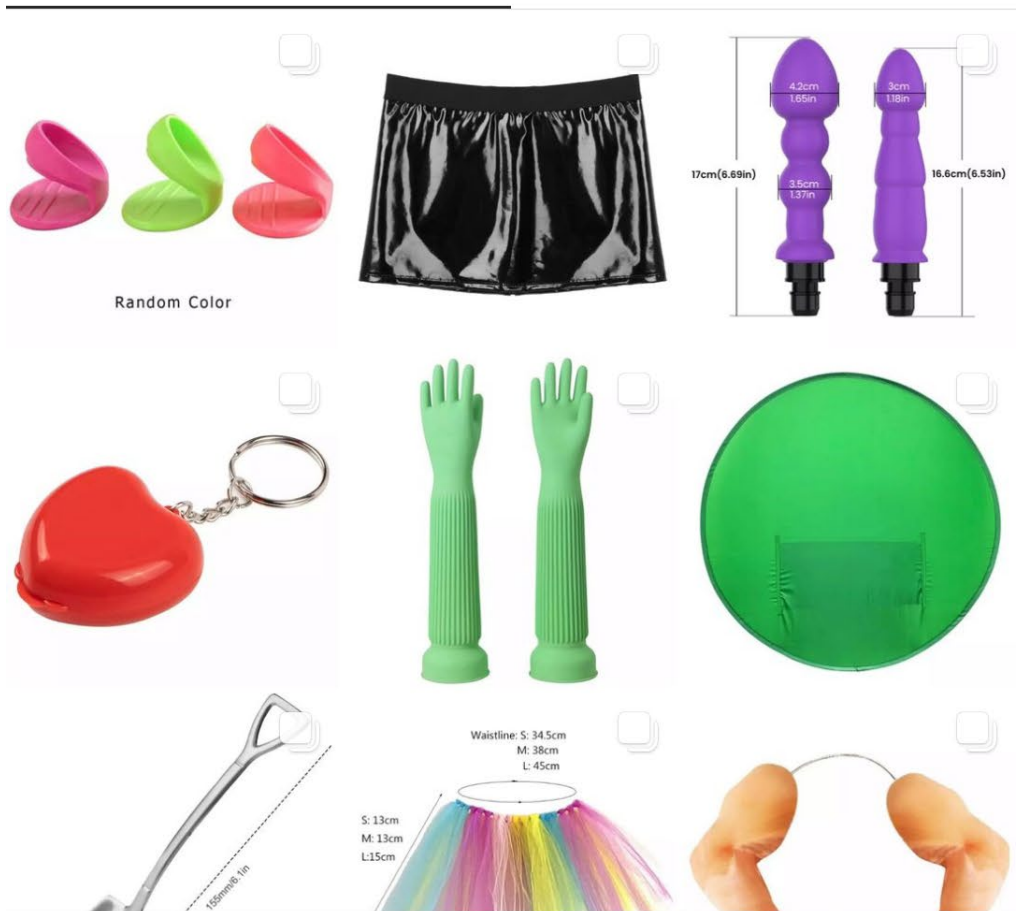


Fig. 48



4 Imagens_enigmas de Wisrah Villefort

Não preciso dizer nada. Só mostrar. Não me apropriarei das formulações engenhosas, nem roubarei nada de valor. Apenas os trapos, o refugio – isso eu não descreverei, mas hei de pô-los em exibição.

(Walter Benjamin, *Passagens*)

Wisrah Villefort (Buritizeiro/MG, 1989) não iniciou sua prática artística na internet. Mas, assim como Aleta Valente, foi nesse meio que obteve uma primeira visibilidade, responsável pelo que podemos identificar como sua legitimação dentro do circuito da arte *stricto sensu*. Foi na internet, também, que exercitou certas características visuais e temáticas que seriam desdobradas posteriormente em sua produção. Portanto, olharemos com atenção para algumas de suas práticas on-line, com a finalidade de identificar questões caras a sua pesquisa, dentro da qual a imagem desempenha um papel que pode ser descrito como central.

Natural de Buritizeiro, pequena cidade localizada às margens do rio São Francisco, norte de Minas Gerais, é *artista*¹⁰⁶ se mudou para Niterói em 2011, onde estudou e se graduou em Direito na Universidade Federal Fluminense, retornando em 2018 a sua cidade natal e mudando-se para São Paulo dois anos depois. Wisrah Villefort parte de uma proximidade com a fotografia¹⁰⁷ para a exploração de outras linguagens e suportes, tais como vídeo, áudio, escultura e partitura, levando a cabo instalações, performances e trabalhos em *hipermídia*, nome que atribui a sua produção na internet.

No escopo on-line, iniciou em 2015 o perfil de Instagram @3mpixels (Fig. 50 e 51), através do qual compartilhava imagens “ruins” em um sentido técnico, algumas das quais forçava o zoom ao máximo, tornando visível o pixel e a constituição daquele objeto digital¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Utilizaremos a Gramática de Linguagem Neutra de Gênero sempre que nos referirmos a Wisrah Villefort, que pede ser referenciado pelo pronome neutro ou, como outra opção, feminino. As palavras que aparecerão com mais frequência são: ê (forma neutra dos artigos definidos a/o); dê (neutra de da/do); elu/delu (neutra de ele/ela/dele/dela). Quando o gênero estiver no adjetivo, trocaremos a letra final, que geralmente passa a ser “e” (ex: interessado ou interessada passa a ser interessade). Para outros casos, está disponível a gramática no seguinte link: <https://mairareis.com/gramatica-da-linguagem-neutra-de-genero/>.

¹⁰⁷ Entrevistamos Wisrah Villefort em 18 de setembro de 2021. Sobre seus primeiros contatos com arte, elu comenta “[...] meus pais eram artistas, então tem muita foto na minha casa, minha mãe tirava foto, meu pai tirava foto, meu pai pintava, eles não trabalham com isso hoje em dia por questão de grana, por ter um trabalho formal e seguir isso, mas minha casa tinha muita caixa de foto, ainda tem, foto que não tá organizada em álbum. Então uma coisa que eu amava era organizar álbum e dar um nome pro álbum. É um gesto meio de criança, sabe? Tem criança que pinta e tem criança que organiza fotos (risos)”.

¹⁰⁸ O termo *objeto digital* é utilizado por elu para se referir às imagens sobre as quais trabalha. Sobre @3mpixels, ver o artigo *Wisrah Villefort e as imagens ruins* (2019), de Gabriela Cunha. Também, sobre

Ainda consistiam em fotografias realizadas por ele, diferentemente do que faria na seguinte conta, @mercado__livre, formada por material apropriado, sobre a qual falaremos mais demoradamente a seguir. Importante, por ora, é perceber que houve uma mudança radical na chave visual explorada por esses trabalhos para além da questão da autoria: de fotografias ruidosas, estouradas, *pixeladas* e “defeituosas” em termos técnicos, a imagens limpas, tecnicamente bem resolvidas, nas quais toda a atenção se volta ao objeto nelas mostrado. É como se em @3mpixels o espectador fosse convidado a perceber o dispositivo que capta a imagem e em @mercado__livre esse mesmo dispositivo se tornasse invisível, na busca por simular uma neutralidade.

Na esteira de @mercado__livre, será comentada a produção para internet *EEE*, bem como alguns trabalhos audiovisuais e instalações no espaço expositivo tradicional por se relacionarem diretamente as suas produções on-line. São eles *Ford Cortina*, *Alkaline Electric Diet*, *Super-Amuleto* e *Bag 3*; e as instalações *IMAGEM MILAGRE* e *Field*.

seus trabalhos na internet, ouvir o podcast *Vivieui*, episódio *Arte e internet (com Wisrah Villefort)*, que foi ao ar em 19 de maio de 2019.

wisrahvillefort
Ruch, Oregon

Seguindo



Curtido por [scarpaaaaaaa](#) e outras pessoas
[wisrahvillefort](#) #3mpixels

16 de novembro de 2016

wisrahvillefort
Niterói

Seguindo



Curtido por [ffafelipe](#) e outras pessoas

Ver todos os 5 comentários

[wisrahvillefort](#) #3mpixels

[wisrahvillefort](#) #WisrahVillefort

13 de abril de 2017



mercado_livre



Principais Contas Áudio Tags Locais



mercado_livre_brasil
mercado livre



mercado_livre
mercado livre
Seguido(a) por [larissacsma](#)



mercado__livre
Mercado Livre
Seguido(a) por [gbeiguelman](#) e mais 57 pessoas



mercadolivre
Mercado Livre



mercado_livre.brasil
mercado livre BR



cuponsmercadolivre
Mercado Livre Cupom



mercado__livre
Miriam Mary Kay



Curtido por [composteira](#) e outras pessoas

Ver todos os 40 comentários

Fig. 50 e 51
Fig. 52
Fig. 53

Instagram de Wisrah Villefort, #3mppixels
buscador do Instagram
Instagram @mercado__livre

4.1 Centralizar e recortar: @mercado__livre

Wisrah Villefort tem demonstrado interesse no ambiente comercial eletrônico do sul global, com especial atenção a dois e-commerces em específico: AliExpress – tem sede na China e envia para o mundo todo – e Mercado Livre, grande corporação argentina que atualmente opera em 19 países latino-americanos, entre eles Brasil. Muito embora muitas das imagens utilizadas por Villefort na conta @mercado__livre sejam coletadas no AliExpress¹⁰⁹, a apropriação que faz do nome Mercado Livre nesse perfil¹¹⁰ e em outros trabalhos posteriores pede uma breve apresentação sobre a atuação da empresa.

O Mercado Livre, e-commerce fundado em 1999, tem crescido fortemente nos últimos anos, graças a constantes incrementos em suas competências e, mais recentemente, a um serviço de entrega rápido, muitas vezes gratuito, através do chamado *fulfillment*, centros de distribuição que armazenam produtos dos vendedores, de forma que a própria empresa se responsabiliza pela separação, embalagem e envio das mercadorias ao consumidor. O modelo foi implementado em 2017 e em agosto de 2021 correspondia a 30% de suas entregas, sendo uma aposta de investimento da empresa, que segue anunciando a abertura de novos centros de distribuição. As operações do Mercado Livre dispõem de serviços financeiros (Mercado Pago), de logística (Mercado Envios), de veículos, imóveis e serviços (Mercado Livre VIS), de publicidade (Mercado Ads) e lojas virtuais (Mercado Shops), contando com 12 milhões de vendedores e 75,9 milhões de usuários ativos, com 29 vendas por segundo¹¹¹.

Através do perfil @mercado__livre, no ar no Instagram desde 2017, Wisrah Villefort disponibiliza imagens de produtos selecionados metodicamente, de forma a mostrar uma

¹⁰⁹ É artista afirma ter como método só utilizar imagens de plataformas de e-commerce pertencentes ao sul global, por estar interessada nas visualidades que circulam nesses contextos, o que elimina a gigante Amazon, por exemplo, de suas possibilidades. Elu disse, na entrevista realizada para esta pesquisa: “Eu nunca uso Amazon, etc. Tem até coisas que estão nos dois, as pessoas me mandam coisas, daí eu vejo se está também no Mercado Livre ou no AliExpress e se não tiver eu não posto, se tiver eu posto. Isso é uma questão de forma, porque tem que estar circulando nesses países”.

¹¹⁰ O perfil @mercado__livre, de Wisrah Villefort somente difere do perfil original da empresa por um discreto *underline* duplo, de modo que facilmente confunde quem pretende acessar o Mercado Livre original pelo buscador da plataforma.

¹¹¹ Dados extraídos do portal Infomoney, em matéria publicada em 11 de agosto de 2021. Sobre o crescimento da empresa, consta que “o Mercado Livre reportou lucro líquido de US\$ 68,2 milhões no terceiro trimestre de 2021. [...] No Mercado Envios, frente de logística do Mercado Livre, foram 230,5 milhões de itens enviados globalmente, aumento de 46,4% em relação ao mesmo período do ano anterior”.

coleção de mercadorias que, para ela, “reproduzem a performatividade ocidental”¹¹², no sentido de que reiteram trejeitos excessivos de uma certa tradição da propaganda do ocidente, um tipo de imagem de produto muito valorizada, pois considerada profissional e, por isso correta, uma fotografia em tudo *stock*. Acessórios para animais, utensílios pessoais, domésticos ou objetos sexuais constituem a base dos produtos *anunciados* pelo trabalho de artista na plataforma social, às vezes pouco diferenciáveis entre si. São objetos inusuais, souvenirs de uma indústria nutrida por polímeros sintéticos e que circula o mundo em navios de carga, distribuindo pretensas soluções a pretensas demandas humanas em relação aos corpos, *pets* ou lares. Fotografias de estúdio muito limpas, reiteram um ideal de assepsia, modelando a publicização padronizada de tais objetos que circulam pelo sul global.

Em sua exibição desses produtos, *ê curadore* dessas imagens intervém em apenas alguns poucos – porém importantes – detalhes. Simulando o formato do site oficial Mercado Livre, as imagens costumam aparecer em modo carrossel¹¹³, mas não necessariamente utilizando como principal a mais explicativa delas, pelo contrário. Ainda, os *anúncios* de Wisrah Villefort prescindem das descrições das mercadorias, à exceção de informações técnicas embutidas nas fotos pelos próprios fabricantes. A intervenção mais visível de artista é acrescentar localizações irônicas aos produtos, que podem ser cidades, países ou qualquer nome *nonsense* que proponha correspondência com o conteúdo das fotos. Desse modo, o visitante de @mercado__livre se depara com um feed repleto de enigmas coloridos, limpos e brilhantes que pedem ser decifrados, como se fosse um jogo.

Ali, um afinador de violão parece um curioso dildo, um isqueiro, uma arma de filme de ficção científica. Em várias das imagens, joga-se com as escalas ou com as formas e funções inusitadas dos objetos. Encontramos coisas como um dispositivo portátil auto esterilizante que serve para apertar o botão do elevador e abrir gavetas (Fig. 53), disponível nas cores rosa e azul bebê; um aparador transparente para gatos que insistem em subir no teclado de computador de seus donos (Fig. 54); uma máscara de frango (Fig. 55) para ser usada no rosto enquanto... se serve um frango, e inúmeros outros produtos cheios de surpresas.

Nesse mercado bizarro, os preços tampouco aparecem, permitindo que se especule a respeito, o que contribui para a atmosfera de mistério sobre o que está sendo

¹¹² Em matéria de Leandro Muniz para a revista seLecT, de novembro de 2020, as aspas foram publicadas como “performatividade da branquitude”, mas Wisrah Villefort nega ter usado o termo “branquitude”, afirmando ter dito “ocidental”.

¹¹³ Nome dado às postagens que apresentam uma sequência de imagens, na qual se pode avançar como em um álbum.

apresentando ali: o que se vê é que são fotografias de produtos (estúdio, fundo infinito, iluminação equilibrada, balanço de brancos perfeito), coletadas/coleccionadas, mas nada está à venda e não há explicações sobre as razões dessa coleção, nem sobre quem as está colecionando. As operações de coleta, apropriação e remanejo do material que vai conformando esse trabalho parecem supor periodicidade e sistematização no método de trabalho executado por Wisrah Villefort. As imagens reunidas formam um conjunto homogêneo e repetitivo de cores vibrantes, esses objetos pairando sobre uma espécie de olimpo da indústria *petrocapitalista*¹¹⁴.

Wisrah Villefort não subestima seu público ou, mais do que isso, não se ocupa de super ou subestimá-lo, ele lança os dados e só adiciona a cereja no bolo. A figura de linguagem do trabalho é a ironia, com um uso tipológico e sutil da mesma. Nos comentários, os visitantes vão reagindo conforme entendem (ou não) do que se trata. No início da conta, lá em 2017, uns poucos comentários em cada post e, quando havia, pessoas acreditando tratar-se de um e-commerce real. Conforme a conta foi somando mais imagens e seguidores – e certamente tendo seu público perfilado –, as interações também ganharam em sintonia. Aparentemente, o algoritmo do Instagram vem exercendo com sucesso seu papel de mediador desse trabalho. Hoje, ele estima que entre os cerca de 20 mil seguidores, apenas em torno de 2 mil sejam interlocutores do mundo da arte e que os demais sejam pessoas completamente aleatórias captadas pela rede. Ele conta que recebeu várias mensagens do tipo reclamação, currículo e que várias pessoas acham que os produtos estão realmente à venda. “[...] eu acho fantástico [...]. É muita coisa, então não tenho como acompanhar, eu até tirei as notificações, mas as relações acontecem ali para além das intenções do trabalho, e eu acho isso muito bom. Tenho até um desejo de que os outros trabalhos cheguem nesse lugar” (informação pessoal).

No artigo *Digital art on the internet: the limits of Brazilian legal system and the global contemporary thinking*, publicado em 2018, Wisrah Villefort escreve que “por ser editável, o objeto digital também é replicável. Esta replicabilidade significa a perda total da noção de diferença entre o arquivo original e sua cópia”, e prossegue, argumentando que “a replicabilidade do objeto digital não é somente característica do objeto, mas da própria cultura digital (2018, p. 406-407, tradução nossa)”¹¹⁵ Se estivermos de acordo com Juan Martín Prada

¹¹⁴ Termo usado por ele para pontuar essa relação entre petróleo e polímeros sintéticos que se apresenta na contemporaneidade: “[...] nossa relação mais próxima com o petrocapitalismo é o plástico, que é uma coisa que tá no nosso dia-a-dia, tá no nosso carro, tá na roupa, tá na água que a gente bebe. [...] a gente faz parte dele de alguma forma”.

¹¹⁵ “Because it is editable, the digital object is also replicable. This replicability implies in a total loss of the notion of the difference between the original file and its copy. [...] As in the case of the editability, the

(2018, posição 2724), a imagem digital é feita de aparições, não havendo realmente nem original nem cópia. São "linhas de código, instruções que devem ser decodificadas, lidas como imagem, segundo o que indique sua 'extensão'"¹¹⁶, a partir das quais os dispositivos de leitura oferecem variações sutis a respeito de sua interpretação. O que parece escapar a essa conclusão é somente um detalhe ligado à compactação dos arquivos, de modo que a *extensão original* (que, é verdade, pode ter muitas cópias) pressupõe uma qualidade *original* em relação às extensões compactadas e às edições salvas a partir destas últimas. Em um exemplo: um arquivo fotográfico de extensão RAW (cru), formato de captura oferecido por câmeras digitais profissionais e de alta ou média gama, é pura informação ainda sem processamento, de modo que oferece as possibilidades de melhor qualidade possível *entre* os momentos de captura e edição. É comum, por isso, a analogia que se faz entre o RAW e o filme (negativo ou positivo) dos processos fotográficos analógicos, pois é a partir dessa primeira *imagem* que será produzida uma extensão como o JPEG – formato bastante comum de circulação de fotografias na internet. O JPEG é um arquivo já compactado e que permite reiteradas compactações (com maior ou menor qualidade) e, diferentemente do RAW, está sujeito a deteriorações cada vez que é aberto em um programa de edição como o Photoshop e salvo novamente. Sob esse ângulo, se poderia argumentar que sim existem imagens mais "originais" que outras, e isso vai ao encontro daquela compreensão oferecida por Hito Steyerl sobre as imagens "ruins" ou "pobres", muitas vezes usadas e *re-compactadas*, de modo a se tornarem mais leves, velozes, acessíveis, e que também sofrem perdas em sua legibilidade¹¹⁷.

A imagem pobre é uma cópia em movimento. Tem baixa qualidade e resolução abaixo do padrão. Deteriora-se quando acelerada. É o fantasma de uma imagem, uma miniatura, uma ideia errante em distribuição gratuita, viajando à pressão em conexões digitais lentas, compactada, reproduzida, *ripada*, remixada, copiada e colada em outros canais de distribuição.

A imagem pobre é RAG ou RIP, AVI ou JPEG, uma lumpemproletária na sociedade de classes das aparências, classificada e valorizada de

replicability of the digital object is not the only characteristic of the object, but a characteristic factor of the digital culture itself".

¹¹⁶ "Líneas de código, instrucciones que han de ser decodificadas, leídas como imagen, según lo que indique su 'extensión'".

¹¹⁷ Mais recentemente, a partir de 2021, com o burburinho em torno da cripto arte e dos *tokens não-fungíveis* (NFT), poderíamos também pensar em um processo de lenta reversão do paradigma que, por vários anos, permitiu que ignorássemos eventuais diferenças entre arquivo *original* (de qualidade plena) e suas *cópias*, (geralmente comprimidas). Agora, diante da possibilidade de certificação fiável e rastreio *eterno* desses tokens, um mundo de objetos digitais pode ter seus *originais* valorizados – monetária e simbolicamente –, enquanto as *meras cópias* seguem circulando sem dono pela rede, como tem sido habitual. O modelo NFT vem replicar, e justificar no digital, o paradigma da escassez (em alguns casos artificial) dominante na arte off-line.

acordo com sua resolução (STEYERL, 2014, p. 33-34, tradução nossa)¹¹⁸.

É interessante notar que o conceito de *imagem pobre*, degradada e perniciosa, pode, em relação a sua circulação, ser aquela do @mercado__livre, mesmo que essa coleção também se ligue à *imagem-spam*, outra categoria elencada por Steyerl. Sobre essas últimas, ela diz que “são representações que incorporam todos os vícios e virtudes (ou para ser mais precisos, os vícios-como-virtudes) do atual paradigma econômico” (2014, p. 181)¹¹⁹. Ao serem imagens *stock*, elas representam um ideal de ser humano, mas terminam por não representar nenhuma pessoa de fato.

Tanto as *imagens-spam* – que no primeiro capítulo deste texto identificamos como aquelas que rondam as páginas de internet à espera de um clique – quanto as imagens de @mercado__livre, são uma espécie de *stock* em decadência, muitas vezes servindo para anunciar produtos estapafúrdios e em alguma medida piratas, no sentido de não apresentarem marcas, selos de qualidade ou qualquer coisa que o mercado trataria como fiáveis. São objetos genéricos feitos de materiais sintéticos, de design audacioso e com finalidades duvidosas. Por isso, são imagens complexas: de um lado performam uma visualidade do capitalismo – petrocapitalismo, para usar o termo de própria artista –, de outro, pertencem a uma camada baixa desse capitalismo, são o *lumpenproletariat* desse sistema, nos termos de Hito Steyerl. E quanto mais são reaproveitadas, “centralizadas e recortadas¹²⁰”, mais embaçadas ficam, e seus produtos e visualidade menos convincentes. Mais pobres se tornam, descortinando, pouco a pouco, seu uso reaproveitado. Wisrah Villefort, ao iniciar essa coleção, se dá conta de que diferentes anunciantes utilizam as mesmas imagens, muitas vezes não importando se o produto oferecido é novo ou usado¹²¹. A fotografia que impera no

¹¹⁸ La imagen pobre es una copia em movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante em distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. La imagen pobre es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución.

¹¹⁹ “[...] son representaciones que encarnan todos los vicios y virtudes (o para ser más precisos, los vicios-como-virtudes) del paradigma económico presente”.

¹²⁰ “Do @mercado__livre o que eu faço é centralizar e recortar” (informação pessoal, 2021).

¹²¹ “Eu criei uma conta no Mercado Livre e comecei a salvar coisas que me interessavam, sem pensar muito, e aí, em algum momento, eu queria colocar isso em algum lugar. [...] Comecei a postar e, no início, eram mais imagens únicas, de pessoas que vendiam alguma coisa usada [...] O @mercado__livre foi muito possível por causa desse primeiro, que é o @3mpixels, em que um dos pilares é a imagem de baixa qualidade, e aí eu comecei a mexer com essa coisa de salvar imagens muito caseiras do Mercado Livre. Mas o trabalho foi mudando sozinho e a forma como eu entendia ele, com a resposta das pessoas e tal, e aí, nessa minha dinâmica de estar no Mercado Livre (o site) e ver como as coisas aconteciam ali [...] eu comecei a ver que as pessoas usavam a mesma foto para vender tanto um produto usado quanto um

mercado tem ares de oficial – pulcra e ideal –, mas geralmente é fruto da apropriação, um objeto digital ao mesmo tempo original e de segunda mão.

Tais imagens também nos lembram que qualquer coisa pode ser comercializada em situações ideais de câmera e luz. E que a limpeza talvez seja um *fetich* da modernidade, a sujeira sendo o mal, como escreveu Franco Berardi. O intolerável, ligado a elementos excessivamente realistas (e eventualmente mal iluminados), desaparece na imagem *stock* e nas que nela se inspiram em busca de uma visualidade de peles lisas, alimentos com laquê¹²², escalas insuspeitadas e sorrisos brancos.

Sempre fetichistas, em maior ou menor grau, nos submetemos às lógicas das novas formas de espetáculo através das pequenas telas dos *smartphones*. Nelas, continua a operação de substituição, apontada por Debord, do mundo sensível por imagens que se situam acima dele e o suplantam, aparecendo estas, ao mesmo tempo, 'como o sensível por excelência' (PRADA, 2018, posição 1094, tradução nossa)¹²³.

A compilação disponível em @mercado__livre desvela um pouco essa lógica, não somente quando dá a entender seu estatuto de imagem *stock* recondicionada, mas também – e isso menos sutilmente – porque exhibe objetos que, de tão especializados, de tão sintéticos, parecem fictícios. São como uma caricatura, no fundo dramática, do Antropoceno, ou Capitaloceno¹²⁴, seja qual for a denominação que preferirmos para nos remetermos à ideia de que há um esgotamento em curso dos recursos do planeta e que isso se deve à intensa e veloz taxa de extração e produção humanas.

Wisrah Villefort está interessada em próteses, em um sentido abrangente do termo. “Pra mim, hoje, são essas coisas que não são intrínsecas ao corpo biológico, mas que não necessariamente repõem uma falta, [...] tipo sapato, celular, as coisas do @mercado__livre todas pra mim são próteses” (informação pessoal, 2021). Nessa compreensão, próteses

novo [...] então comecei a pensar muito na materialidade do objeto digital, da imagem digital, dessa coisa de não representar. [...] eles usavam essas imagens quase como aqueles *stock* de imagens, não representava o que eles estavam vendendo necessariamente” (VILLEFORT, 2019).

¹²² O laquê de cabelo serve, na fotografia publicitária de alimentos, para ofertar brilho ao produto.

¹²³ “Fetichistas siempre, en mayor o menor medida, nos sometemos a las lógicas de las nuevas formas del espectáculo a través de las pequeñas pantallas de *smartphones*. En ellas continua operándose la sustitución que señalara Debord del mundo sensible por imágenes que se sitúan por encima de él y lo suplantam, apareciendo éstas, al mismo tiempo, 'como lo sensible por excelencia'”.

¹²⁴ “Todos os mil nomes propostos são grandes demais e pequenos demais; todas as histórias são grandes demais e pequenas demais. [...] O limite que é o Antropoceno / Capitaloceno significa muitas coisas, incluindo o fato de que a imensa destruição irreversível está realmente ocorrendo, não só para os 11 bilhões ou mais de pessoas que vão estar na terra perto do final do século 21, mas também para uma miríade de outros seres” (HARAWAY, 2016, p. 141).

estão por todas partes, intimamente ligadas à técnica, compondo continuações dos corpos. As cenas iniciais de *2001: Uma odisseia no espaço* se abrem como um fundo mental enquanto escrevemos estas linhas – o osso do animal morto como prótese ancestral da aurora humana. Em @mercado__livre, também os animais recebem próteses, essas desenhadas por humanos e com finalidades diversas. O exercício da domesticação escancarado e a pergunta sobre onde andar o mal estar da civilização.

Juan Martín Prada (2018, posição 631) assume como responsabilidade da arte a produção do que ele chama de *contra imagens*. Essas produções seriam aquelas capazes de desacelerar a relação com o espectador, a contrapelo da tendência ao instantâneo, daquele ver em velocidade em que a imagem deve nos capturar ao instante para que possamos passar à página seguinte e a outra imagem igualmente sedutora. As *contra imagens* a que Prada se refere estariam, em outra direção, dotadas de “potencial de estranhamento” e seriam “exigentes de interpretação”, distantes de uma sedução simplificadora e de seu modo espetacular. Certamente, somos dadas a celebrar esse potencial da arte de se permitir (ou objetivar) ser pedra no caminho, mas parece que a *fórmula* proposta por Prada não se mostra muito clara, talvez por existirem formas diversas, mas não muito fáceis, de fazer de uma imagem (ou uma coleção delas) uma *contra imagem*.

O trabalho @mercado__livre consegue ser, em nossa opinião, uma grande *contra imagem*. Pode ser que uma das razões para esse logro seja o grande volume de fotografias utilizadas¹²⁵, que constituem uma tipologia do excesso petroc capitalista que reitera, a cada quadro, o estranhamento generalizado. Entretanto, não é possível afirmar que a sedução não apareça ali como elemento central, pelo contrário, são imagens que nos capturam instantaneamente, elas foram feitas para isso. E tudo que *funciona* no Instagram só tem esse destino porque produz sedução instantânea, de modo que uma *imagem pensativa* nessa plataforma vai invariavelmente passar pela sua contradição. A rota de circulação da *contra imagem* aparenta ser, então, menos linear do que parece.

Rancière (2014, p. 103) entende por *imagem pensativa* aquela que “encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem cria e que produz efeito sobre quem vê sem que este a ligue a um determinado objeto”, residindo em uma zona indeterminada, entre duplo de alguma coisa e operação de arte. Para ele, a fotografia é, por excelência, esse lugar ambivalente entre arte e não arte.

A pensatividade da fotografia poderia então ser definida como esse nó entre várias indeterminações. Poderia ser caracterizada como efeito

¹²⁵ Atualmente, são 720 publicações, cada uma com diversas fotos, e contando.

da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado” (RANCIÈRE, 2014, p. 110).

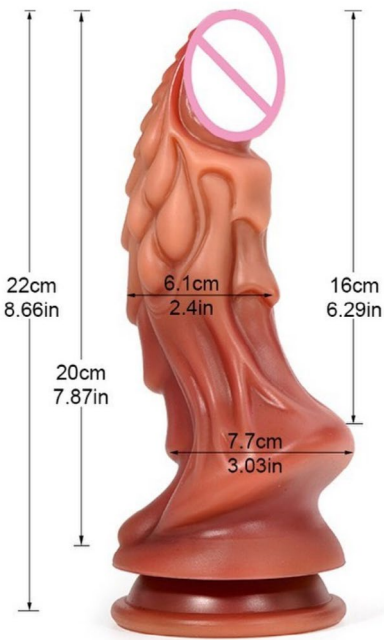
É bastante possível que Rancière não estivesse pensando em apropriação de imagens quando escreveu seu texto, mas pronuncia entusiasmo diante das novas mídias e dos potenciais inéditos das mesmas para a geração de *imagens pensativas*. O grande álbum de Wisrah Villefort, esse mercado reluzente de objetos planos, eletrônicos, de autoria perdida e duplos fantasmagóricos é algo nesse sentido, e o são também outros trabalhos que vieram depois, derivados ou não de @mercado__livre.



Curtido por **tellexotica** e outras pessoas

Ver todos os 31 comentários

11 de fevereiro de 2021



1/4



Curtido por **simsproplayer** e outras pessoas

Ver todos os 55 comentários

23 de maio de 2021

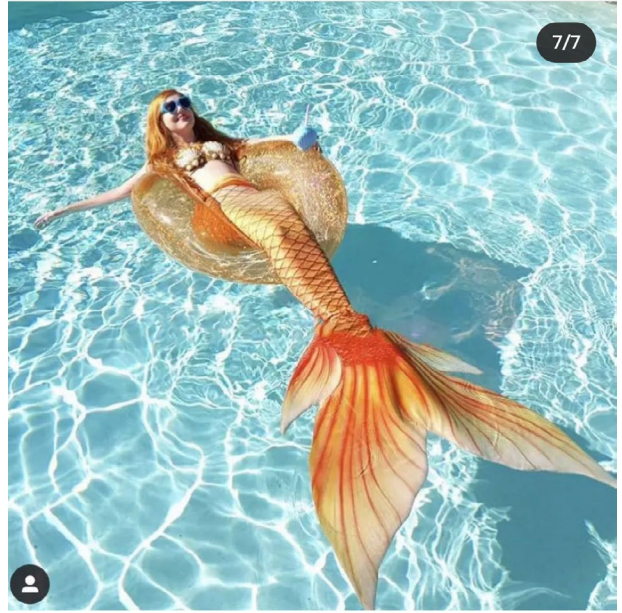
Exercise anytime & anywhere

4/9





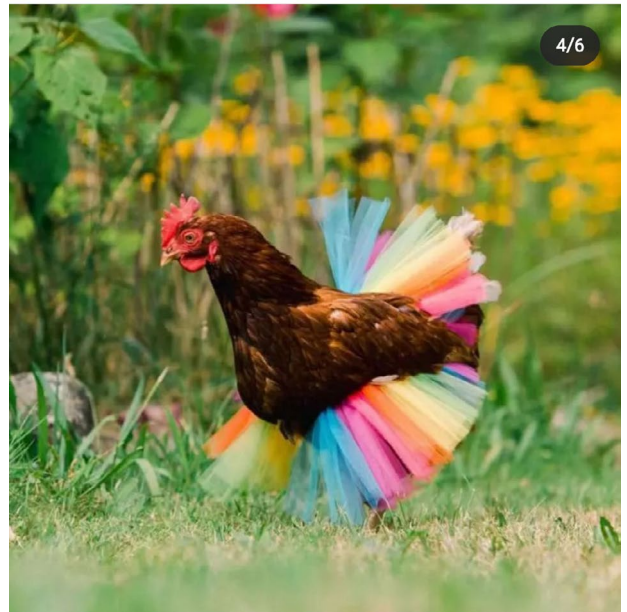
Curtido por laurazimm e outras pessoas
Ver todos os 11 comentários
raphael_escobar @sguoti
12 de outubro de 2021



Curtido por laurazimm e outras pessoas
Ver todos os 11 comentários
raphael_escobar @sguoti
12 de outubro de 2021



Curtido por thaisgraciotti e outras pessoas
Ver todos os 67 comentários
danielalbuquerquedaniel She's got the look
22 de agosto de 2021



Curtido por thaisgraciotti e outras pessoas
Ver todos os 67 comentários
danielalbuquerquedaniel She's got the look
22 de agosto de 2021

mercado_livre
Festa das Nações



1/5



Curtido por **mia.lopez** e outras pessoas
Ver todos os 19 comentários
11 de fevereiro de 2021



mercado_livre
Festa das Nações



4/5



Curtido por **mia.lopez** e outras pessoas
Ver todos os 19 comentários
11 de fevereiro de 2021



mercado_livre
Meu Trabalho, Meu Refúgio



1/2



Curtido por **ninabotkay** e outras pessoas
Ver todos os 51 comentários
wisrahvillefort @ntsiqueira @nish.mi 🐶



mercado_livre
Meu Trabalho, Meu Refúgio



2/2



Curtido por **ninabotkay** e outras pessoas
Ver todos os 51 comentários
wisrahvillefort @ntsiqueira @nish.mi 🐶



4.2 EEE

EEE (2021) (Fig. 66) é um trabalho digital realizado para Banal Banal¹²⁶, plataforma on-line que se define como “um espaço na internet para projetos de arte contemporânea com um programa que combina linguagem experimental e cultura digital com pensamento crítico e resistência política”. O trabalho de Villefort foi ao ar em fevereiro de 2021, sendo o último a ser veiculado pelo site, que na home já anunciava o tempo de sua vida como espaço expositivo, com início em 2016 e fim em 2021. Acessado através do menu do site, que soma 11 participações de artistas, *EEE* é um mapa mundial de tráfego marinho em tempo mais ou menos real, em uma operação de redirecionamento do site Marine Traffic¹²⁷ com a adição de trilha sonora. O visitante pode acessar as posições de navios ao redor do globo, incluindo dados como o nome da navegação, seu tipo, localização em um dado horário (última posição via satélite), origem, destino, imagens, entre várias outras.

A experiência pode ser curiosa para pessoas que nunca visitaram uma página como essa. O acesso ao mapa, no qual é possível ir adentrando através da ferramenta de zoom, e assim vendo separarem-se os infinitos pontinhos coloridos – os barcos –, e com o cursor descobrir seus nomes e todos os demais detalhes quando se opta por clicar e visitar a fonte original, impressiona. Um excesso de barcos, em um mundo cheio de pequenos lugares, muitos deles nomeados. Os canais, as entradas pelos portos, os acessos aos interiores dos países, as rotas, os cruzamentos. As navegações, um sem número delas. Olhando para outros trabalhos de Wisrah Villefort, é possível conjecturar as inquietações que movem *EEE*. A começar, a função da navegação na história mundial, especialmente em relação a comércios e colonizações de todo tipo, uma coisa jamais separada da outra. É artista confirma essa intenção, mas a atualiza, relacionando principalmente o trabalho às rotas dos atuais transportes de bens, em franca conexão com o comércio internacional e, portanto, a @mercado__livre¹²⁸.

Deslocado de seu contexto original, o controle do tráfego marinho que costuma servir a inúmeros fins, utilizado por profissionais do mar, aparece então exibido sob a chancela de trabalho artístico. Insere-se na história das práticas apropriacionistas e dialoga com o

¹²⁶ A plataforma tem curadoria de Germano Dushá, e o trabalho de Wisrah Villefort recebeu texto de Guilherme Teixeira. Disponível em: <https://banalbanal.org/bb0011.html>.

¹²⁷ Disponível em: www.marinetraffic.com.

¹²⁸ “[...] o *EEE* acho que é uma boa resolução de continuação desse assunto [@mercado__livre], mas com outras coisas. Os dois têm uma relação com o tempo. E uma outra coisa que eu fiquei pensando foi no próprio mar, porque a ideia semiótica que a gente tem de água é de uma coisa muito pura, e na verdade tem um monte de poluição, tem um monte de barco” (informação pessoal, 2021).

conceito de *moving information*¹²⁹, "que significa tanto o ato de mover a informação de um lado para o outro quanto o ato de ser comovido por esse processo" (GOLDSMITH, 2015, p. 22)¹³⁰. A ideia de *comover*, presente nesse conceito, é particularmente atraente para pensarmos possibilidades específicas de apropriação dentro da rede e no contexto pós-internet.

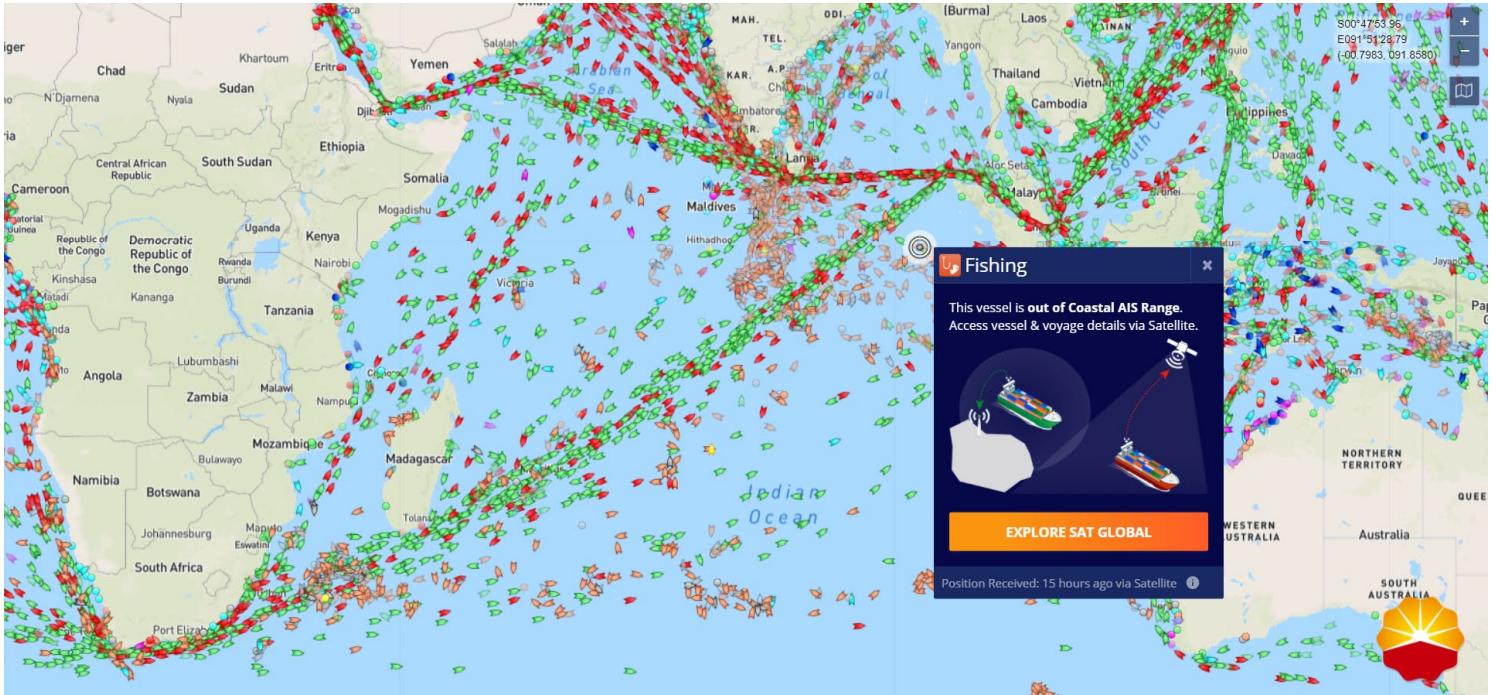
Se assim desejarmos, esse trabalho – e todos os outros compilatórios dessa artista – também trata da internet como veículo de informações, o que ela armazena, as tendências que sustenta e o que de fato a rede mostra a seus usuários de modo *personalizado*. De braços dados com a algoritmização, existe uma ideia difundida de que a internet é um espaço infinito, em "um estado de excesso de informação" que necessita de mediadores que o organizem, em "uma aspiração conservadora, que pressupõe ser necessária uma hierarquia de poder intelectual, para filtrar e entregar conteúdo" (BEIGUELMAN, 2021, p. 35). Mas, na linha do que sugere Beiguelman e completa Boris Groys, nem há conteúdo excessivo, nem é uma rede de fluxo ilimitado. De todos modos, supondo que haja uma grande quantidade de conteúdo (não necessariamente uma *variedade*), Groys (2015, p. 135) argumenta que "ninguém está realmente interessado na observação total: todo mundo está procurando informações específicas e estão prontos para ignorar todo o resto"¹³¹.


Nesse sentido, produções artísticas que tratam de redirecionar os conteúdos, com ou sem a *colaboração* dos algoritmos, acabam exercendo um papel de reconfiguradoras, inserindo infiltrações naquilo que costuma alcançar os usuários. Por exemplo: podemos usar o Mercado Livre todos os dias e jamais nos depararmos com os produtos de @mercado__livre, ou, podemos não ter nenhum interesse, a priori, por rotas de navios pelo mundo, e jamais atingirmos esse tipo de conteúdo se não for por uma *inserção* do mesmo em um espaço experimental on-line. Trata-se, portanto, de alterar alguns cursos, mesmo que mínimos, do leque de informação disponível. E para nossa eventual surpresa, podemos ser comovidos nesse processo, em um momento de oposição ao que supõe a rede algoritmizada e seu funcionamento redundante.

¹²⁹ *Uncreative writing*, de Kenneth Goldsmith, é um livro interessante para quem deseja pensar a questão da apropriação tanto na arte (já instalada há tempos) quanto na literatura (ainda não totalmente legitimada). Nele, e também em outras ocasiões, o autor dialoga com a crítica literária Marjorie Perloff, autora de *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*, e do conceito *moving information*, citado por ele aqui.

¹³⁰ "[...] que significa tanto el acto de mover información de un lado para el outro como el acto de ser conmovido por esse processo".

¹³¹ "[...] nadie está realmente interesado em la observación total: todos buscan información específica y están listos para ignorar todo el resto".



 mercado_livre




 Curtido por **florameteoro** e outras pessoas

Ver todos os 31 comentários

14 de novembro de 2020



 mercado_livre



 Curtido por **florameteoro** e outras pessoas

Ver todos os 31 comentários

14 de novembro de 2020



Fig. 66
Fig. 67 e 68

Wisrah Villefort, *EEE*, 2020, hipermídia, plataforma Banal Banal
Instagram @mercado_livre

Programa Convida: Wisrah Villefort

Assistir mais tarde Compartilhar

Quiero ser tu aspiradora



Eu quero ser o seu aspirador de pó

MAIS VÍDEOS


0:42 / 3:58

YouTube

Programa Convida: Wisrah Villefort

Assistir mais tarde Compartilhar

Ford Cortina



Ford Cortina

MAIS VÍDEOS

3:27 / 3:58

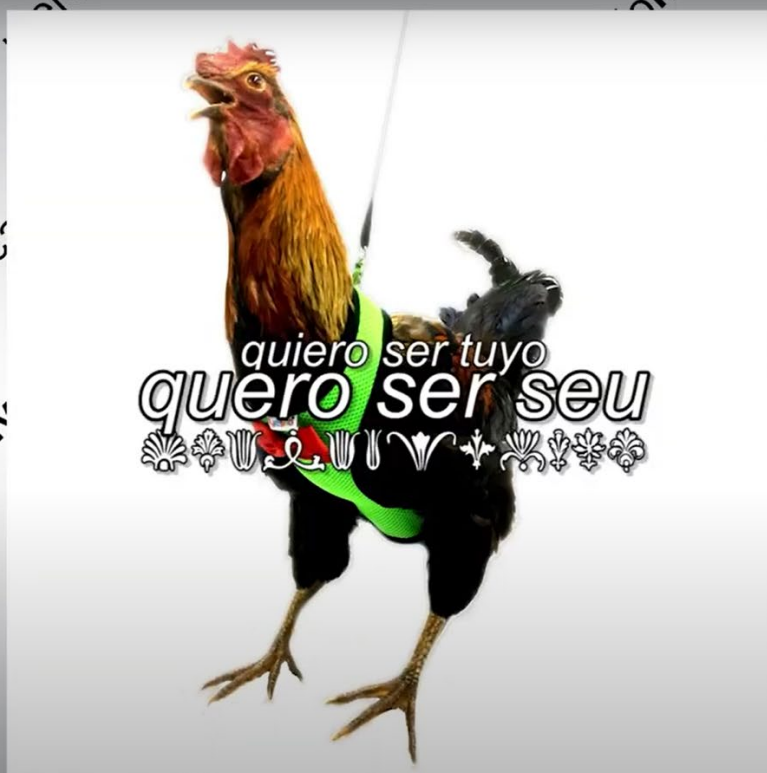
YouTube



MAIS VÍDEOS

1:40 / 3:58

YouTube



MAIS VÍDEOS

2:40 / 3:58

YouTube

Fig. 71 e 72

Wisrah Villefort, Ford Cortina, 2020, vídeo , cor, som, 3'59". Página web do IMS



Wisrah Villefort, *Super Amuleto*, 2019, vídeo 7' 55s , monitor de TV, tiras de catraca, impressão digital sobre vinil adesivo, impressão digital sobre papel 90g. *The mouth of the gifted horse*, Goswell Road, Paris

Fig. 73

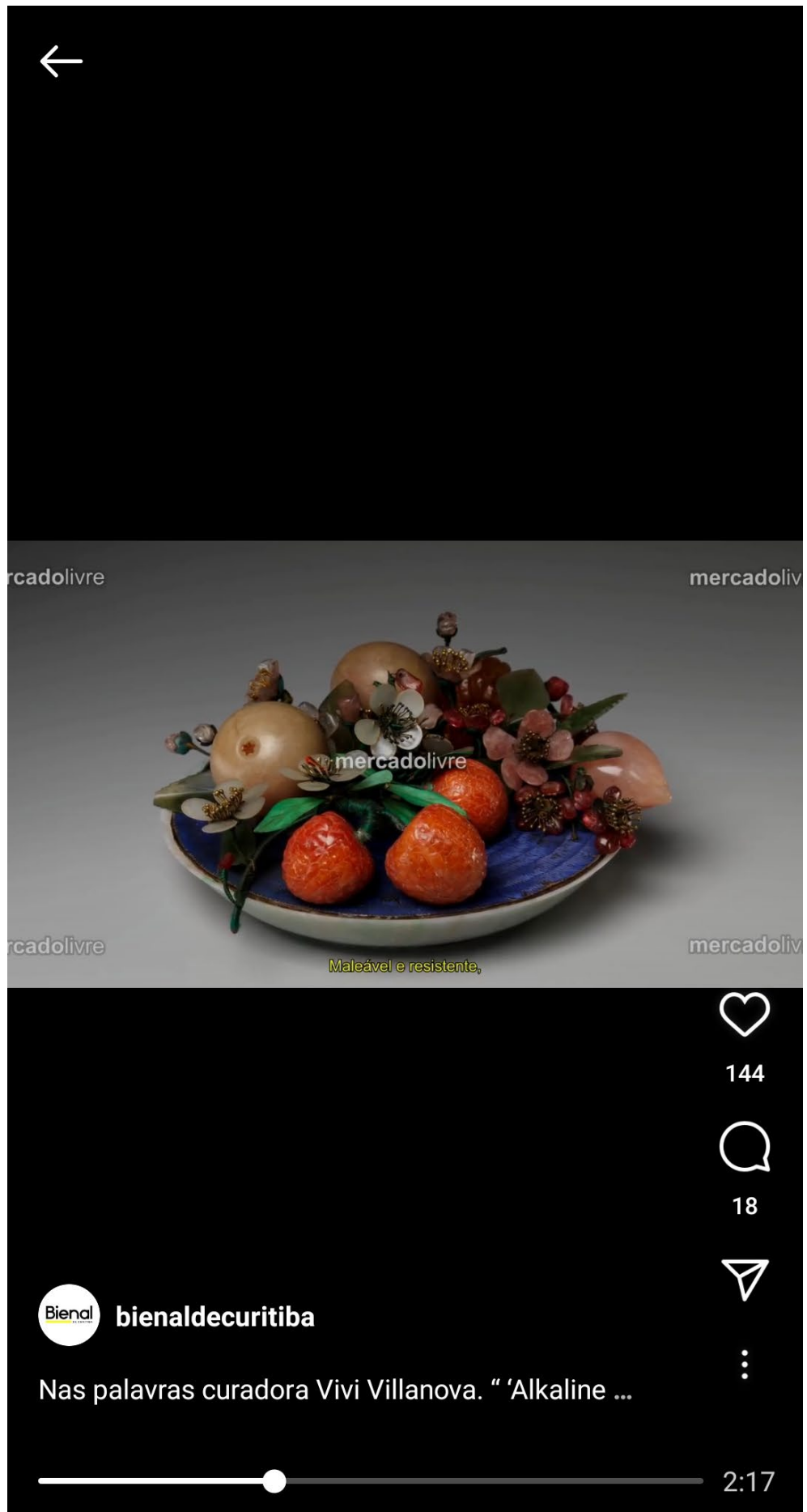


Fig. 74

Wisrah Villefort, *Alkaline Electric Diet*, 2019, vídeo, cor, som, 2'17",
Instagram @bienaldecritiba

4.3 I wanna be your vacuum cleaner and I will never disappear completely

Ford Cortina (2020)¹³² (Fig. 69 a 72) é um trabalho em vídeo, comissionado pelo Programa Convida (Instituto Moreira Salles), sobre o qual já falamos anteriormente. A obra tem um estilo “videoclipe” que integra imagens de @mercado__livre sincronizadas com a música *I wanna be yours*, da banda britânica Arctic Monkeys, tocada em rotação lenta. Como papel de parede do vídeo, o nome Mercado Livre aparece em uma repetição padrão tipo marca d’água e serve de moldura para as imagens dos produtos que vão sendo exibidas em primeiro plano. Como legendas, o artista opta por utilizar simultaneamente duas linguagens na maior parte do vídeo: o alfabeto latino, com a tradução da música para o português e espanhol, e uma fonte iconográfica de aspecto floral que ele vem utilizando em diversas outras ocasiões, on e off-line.

A música, para aqueles que não a conhecem, lista uma série de produtos que o narrador gostaria de encarnar para ser utilizado pelo seu ser amado: *I wanna be your vacuum cleaner/Breathing in your dust/I wanna be your Ford Cortina/I will never rust/If you like your coffee hot/Let me be your coffee pot/You call the shots, babe/I just wanna be yours*¹³³. Os equivalentes em imagens de produtos comercializados pelo Mercado Livre vão ilustrando cada uma das frases, com especial variedade de opções para o refrão *I wanna be yours*, repetido incansavelmente ao longo da música.

Nesse vídeo, Wisrah Villefort seleciona, de seu peculiar banco de imagens, exemplares marcantes, em um procedimento de edição e montagem bastante simples que é desdobrado, com inescapável acidez, na questão dos polímeros sintéticos e seus mercados, como ele mesmo define¹³⁴. Sua compreensão de prótese fica bastante clara ao longo da sequência, que inicia com difusor para secador de cabelos (não é um *vacuum cleaner*) e termina com um colarinho de pássaros, em uma *narrativa* que conduz de próteses humanas – muitas delas com finalidades sexuais – a próteses animais.

Ford Cortina é um trabalho que deriva diretamente de @mercado__livre, movimentando a coleção de produtos deste. Sua matriz, em certo sentido *pop* – talvez um

¹³² Disponível em: <https://ims.com.br/convida/wisrah-villefort/>.

¹³³ Eu quero ser seu aspirador de pó / Respirando sua poeira / Eu quero ser seu Ford Cortina / Eu nunca enferrujarei / Se você gosta do seu café quente / Deixe-me ser sua cafeteira / Você dá as ordens, querida / Eu só quero ser seu.

¹³⁴ Sua biografia na página do IMS, diz: “A pesquisa de Wisrah se ocupa do não humano, da matéria digital, dos polímeros sintéticos e de seus mercados. Em @mercado__livre, investiga a agência das imagens de objetos vendidos em plataformas online com sede no Sul Global”.

pop ao contrário, já que os produtos exibidos não são necessariamente familiares aos públicos, mesmo que a linguagem das imagens seja –, encontra eco e tem seu discurso adensado em outras produções de Wisrah da mesma época ou mais recentes, especialmente em trabalhos audiovisuais e instalativos.

Alkaline Electric Diet (2019) (Fig. 74) é um vídeo que foi exibido no Pavilhão Digital da 14ª Bienal Internacional de Curitiba¹³⁵. Nele, temos a voz em off, em inglês, do que parece ser o robô do Google Tradutor, em uma narrativa sobre os polímeros sintéticos ou, como a voz nos diz, “a criança mais teimosa do petrocapitalismo”, pois “nunca desaparece completamente”, indicando então o caminho provável desse *elemento* eterno: “ele se quebra em pedaços menores e se torna parte da composição da água fresca, insípida e cristalina que sai de um purificador eletrônico num apartamento no centro de São Paulo”. No vídeo de 3 min 33 s., vão sendo exibidos imagens fixas e em movimento que exibem a mesma marca d’água do Mercado Livre utilizada em *Ford Cortina*, ao mesmo tempo em que a narração prossegue informando um pouco mais sobre a longevidade do plástico, que a todos sobreviverá, e também sobre a ideia de prótese. *Alkaline Electric Diet* funciona, assim, como uma espécie de *statement* de artista sobre essa parte de sua produção em que uma compreensão não idealizada ou purista de natureza se apresenta. “A natureza é tecnologia, uma tão artificial como a outra”, diz outra voz – agora humana e em espanhol – encerrando o vídeo.

Super Amuleto (2020) (Fig. 73), por sua vez, é parte de uma videoinstalação realizada na primeira individual de Wisrah Villefort, “The mouth of the gifted horse”, no espaço Goswell Road (Paris)¹³⁶, em que aborda “a domesticidade e a violência das relações entre espécies” e “explora o vínculo entre matar animais e a fortuna humana, destacando as economias da morte: aquelas que determinam que vidas e que mortes importam e por quê” (ARTMIRROR, 2020). O vídeo, que atualmente integra a coleção Kadist Art Foundation¹³⁷, também é realizado por montagem de imagens em movimento apropriadas da internet e se utiliza do mesmo alfabeto iconográfico como legenda, tornando usual essa linguagem em diversos de seus trabalhos. É artista explica o uso desses caracteres a partir de sua leitura da *Gramatologia* (1967), de Jacques Derrida, que “fala dessa relação precária entre fala, escrita e leitura”, e que lhe interessa na direção de “materializar uma coisa que pudesse ser escrita, mas não pudesse ser lida, mesmo que tivesse efetivamente usando um idioma, que é o

¹³⁵ A mostra aconteceu entre 21 de setembro de 2019 a 23 de fevereiro de 2020. O Pavilhão Digital teve curadoria de Vivi Villanova e expôs “dez artistas cujas produções, e propostas de experimentação, fazem da internet suporte e meio de atuação privilegiado” (ARTSOUL, 2020), selecionados através de convocatória aberta. Os trabalhos foram exibidos on-line.

¹³⁶ Exposição em cartaz de 26 de junho a 18 de julho de 2020

¹³⁷ Ver <https://kadist.org/work/super-amuleto/>.

português, nesse caso. [...] pensando na língua, na linguagem, mas especialmente no idioma, como uma prótese” (informação pessoal, 2021).

Essa prótese da linguagem, que é a escrita, recebe destaque no trabalho *IMAGEM MILAGRE* (2021) (Fig. 75), que esteve exposto na mostra coletiva “Super-natural”, realizada no espaço independente Olhão, em São Paulo¹³⁸, e em “The Silence of Tired Tongues”, no Framer Framed, em Amsterdam¹³⁹. Em São Paulo, Wisrah Villefort instalou as palavras título do trabalho no pátio interior do local, em letras vinílicas contendo o alfabeto latino e sua “tradução” para o *arranjo* iconográfico. A ideia de *imagem*, nessa obra, remete ao sentido religioso do termo e ecoa a pesquisa de artista sobre colonialismo animal, presente em todos os trabalhos comentados até aqui; mas nesse caso de um modo mais sutil, diferente de um *statement*. Nessa obra, a palavra *milagre* é a responsável por somar camadas à palavra *imagem*, e o alfabeto floral parece colocar na mesa a pergunta sobre o que de fato é um alfabeto senão uma série de imagens. Pensar nelas (nas imagens) historicamente, é abrir a palavra para que exprima crença, poder simbólico, memória, representação, mas também sacrifício, desaparecimento do referente (morte) e iconoclastia como resposta a uma adoração excessiva do *duplo*. Pensar a imagem eletrônica – hoje – por sua vez, é diagnosticar latência e aparição em todo o processo de sua existência (da captura à exibição), não sendo talvez absurdo interpretar esse fenômeno como um (anti)milagre secular contemporâneo.

Na adoração eletrônica da imagem, o presente total se acumula interminavelmente (PRADA, 2018, posição 924), inflado, onipresente, em “uma equivalência quase total do futuro com o presente – um quadro apenas perturbado pelo feliz aperfeiçoamento do arsenal tecnológico” (SIBILIA, 2016, p. 155). O milagre secular é técnico e se dá pelos cérebros e polegares humanos, justificando assim os colonialismos e a extração total da *natureza barata*. Quanto ao passado, a imagem do espetáculo (em tudo tecnológica) o revive em uma embalagem vintage apropriada e que pretende que a presente “compulsão pelo arquivamento” seja suficiente para a geração de memória (BEIGUELMAN, 2021, p. 140 - 147).

Particularidades – em tudo públicas – desse acordo tácito que uma humanidade mergulhada no capitalismo parece ter selado, e que lhe permite a manutenção do paradigma

¹³⁸ A exposição esteve em cartaz entre 28 de agosto e 30 de outubro de 2021 e contou com texto de Livia Benedetti e Marcela Viera (conhecidas por serem fundadoras do aarea.co, espaço digital de arte contemporânea) e teve seu desdobramento em dois outros espaços independentes, Massimo (Milão) e BPA Space (Colônia), todos em 2021.

¹³⁹ Exposição coletiva em cartaz entre 24 de abril e 31 de julho de 2022, com curadoria de Raphael Fonseca.

exploratório, aparecem uma e outra vez, por ângulos diversos, nas produções de Wisrah Villefort. Merecem destaque, nesse sentido, os trabalhos recentes *Field* (2021) e *Bag 3* (2022). O primeiro deles é uma instalação, entendida como uma partitura que varia conforme as dimensões do espaço expositivo, apresentada na mostra “Quilombo”, em SALTS, na Basileia¹⁴⁰. *Field* (Fig. 76) se dá pela marcação na parede, na altura média de um boi comercial, primeiramente do comprimento da parede mais longa do espaço expositivo, depois do comprimento necessário para que se complete a área de um acre em metros quadrados¹⁴¹. A sala branca vazia, esteticamente oposta à imagem do rebanho de bois exaustos que padronizam um acre, recebe o cerco dessa linha marcadas por números, um deles concreto, porque presente (a medida da parede à qual se olha), outro abstrato, pois somente imaginável. Como “saída” desse perímetro em branco, que faz suspeitar sobre as relações e analogias entre as grandes propriedades privadas e o local em que se está pisando, uma grande janela, justamente na qual é colocado o número exorbitante do valor faltante para se chegar a um acre. Se olharmos de dentro para fora, somos imediatamente transpostos para esse espaço exterior (que, na imagem do espaço, parece em si uma imagem), com elementos verdes pálidos, de um dia cinza, construções humanas ao fundo. De fora para dentro, o número no vidro se inverte e só vemos o vazio daquele espaço estranhamente pulcro.

Finalmente, *Bag 3*¹⁴² (Fig. 77 a 79) apresenta uma maturidade visual e de montagem na produção do artista, em que os grandes temas de sua pesquisa – natureza e capital – se entrelaçam de forma contundente. No vídeo, de 7 min 07 s (atenção novamente ao palíndromo da numeração), exposto em três canais, o som (música e voz) tem um papel fundamental no ritmo da narrativa que, como é usual, apresenta imagens apropriadas de muitos tipos, construindo um conjunto que se faz eloquente mesmo com um texto enxuto. Uma leitura de obra desse trabalho precisaria ser minuciosa e atentar para as várias conexões que *Bag 3* propicia. Não faremos isso no presente texto, limitando-nos a apontar para a frase que é dita por uma voz de mulher em off enquanto vemos, no centro, caranguejos sendo cozidos vivos em uma frigideira, à esquerda imagens de satélite do vapor da Terra sobre as Américas e à direita fotografias variadas, em relação direta com os caranguejos. A voz diz: “I will gonna tell you a story / and it’s my story / but it’s all of your story too / and soon you will

¹⁴⁰ Exposição coletiva em cartaz entre 31 de outubro e 19 de dezembro de 2021.

¹⁴¹ “Componente do Sistema Imperial, o acre é uma unidade de medida derivada da área média do campo que um rebanho de bois poderia arar em um dia de trabalho antes da exaustão. Atualmente, utilizada principalmente no Brasil, Estados Unidos e Inglaterra – principalmente em economias que lidam com grandes propriedades – a unidade é padronizada pelo ‘International yard and pound agreement de 1959’ como 4.046,8564224 metros quadrados” (WISRAH VILLEFORT, 2022).

¹⁴² Trailer do vídeo disponível em: <https://vimeo.com/700273402>. O trabalho também integra a mostra “The Silence of Tired Tongues” antes referida.

see how”¹⁴³. O início e o final do vídeo também merecem ser mencionados: a imagem de abertura é a de uma plataforma petrolífera em alto mar, dançando em meio a ondas de um mar tempestuoso; no encerramento, por sua vez, três canais preenchidos por silhuetas humanas de alta performance física, em companhia da palavra *good* sendo repetida pela canção e reiterada em cores na legenda.

E que tipo de *estória* é essa que *Bag 3* e a trajetória até aqui de Wisrah Villefort nos contam? Uma *história* de um mundo em fragmentos, talvez. Um balé de invenções materiais e culturais que levam a pensar em tudo que existe e, felizmente, jamais veremos, mas também em tudo que vemos e não conseguimos compreender.

E por que não, na história/futuro dessas imagens a partir de sua materialidade. Elas, assim como toda a rede em que circulam, ajudam a imprimir um rastro no mundo físico¹⁴⁴, oferecendo sua contribuição para a pilha de escombros ofertada pelo *progresso*.

Philippe Dubois, ao escrever sobre a lógica envolvida da ideia de *pós* (se dirigindo à *pós-fotografia* e ao *pós-cinema*, mas, podemos acrescentar, *pós-internet*), nos ajuda a pensar sobre o método praticado por essa história complexa e sem vencedores:

[...] a temporalidade do *pós* [...], a qual tipo de historicidade se abre? Poderíamos dizer: a uma lógica paradoxal. Ou seja, a uma historicidade do tipo anacrônica [... Aby Warburg]. Uma historicidade construída não sobre a linearidade contínua (antes/depois), mas sobre as circunvoluções, a disseminação e as trajetórias universais. Uma historicidade na qual a questão da sobrevivência das formas e do retorno das configurações de outros tempos é pensada e mesmo indispensável. [...] É uma história ferida, que por vezes se olha, observa e recicla, uma história em ziguezague e de avanços e recuos, uma história onde o futuro pode reencontrar, cruzar ou reunir-se ao passado (DUBOIS, 2019, p. 22).

Em modo intermídia – como pretende Dubois – ou hipermídia – como pretende Wisrah Villefort, o certo é que as operações levadas a cabo nos trabalhos aqui elencados são

¹⁴³ “Eu vou te contar uma história / e é a minha história / mas é toda a sua história também / e logo você verá como”.

¹⁴⁴ Nos debates sobre a pertinência ou não dos NFT, muito vem se falando sobre a pesada pegada ecológica que estes imprimem, mas menos se fala sobre a pegada da internet e seu (nosso) arsenal de imagens como um todo. Giselle Beiguelman, a quem não escapa nada quando o assunto é a web, aborda essa questão nas últimas linhas do livro que usamos à exaustão no presente trabalho. Ela fornece alguns dados preocupantes e aponta para a urgência de pensarmos “outra economia midiática” que supere o “otimismo neoliberal” de que as emissões de carbono diminuiriam durante a pandemia em razão da diminuição de viagens, por exemplo, pois Zoom e Netflix tratam de compensar esse impacto pelos meios que lhes são próprios, a saber, a circulação de imagens (BEIGUELMAN, 2021, p. 204).

porosas entre si. Também é aberta a historicidade que praticam, feita em ampla medida por imagens e informações postas em contato, aproximadas, enfrentadas e dissecadas.

É como se os objetos digitais de Villefort se exibissem em prateleiras infinitas de um enorme mercado de luzes brancas, corredores amplos e piso brilhante, dentro do qual não existe horizonte, e sob uma trilha sonora que alterna entre música robótica e de elevador. E, ao tocar esses objetos, o preço de cada um fosse disparado, não em um vocabulário monetário, mas em assustadores jogos mortais.



Wisrah Villefort, *IMAGEM MILAGRE*, 2021, adesivo em vinil, medidas variáveis. *SUPER-NATURAL*, Olhão, São Paulo
 Wisrah Villefort, *Field*, 2021, adesivo em vinil, medidas variáveis. *Quilombo*, SALTS, Basileia

Fig. 75
 Fig. 76



FINAL PRESENTATION

499-133
Victoria Wieck Swarovski®
Genuine Topaz & Absolute™ Ring
Appraised Value \$255.00
HSN Price \$149.90
Today's Special \$99.95
S&H \$3.00
4 Flexpay \$24.99
HSN.COM
800-284-3100 5 Flexpay of \$19.99 with HSN Card

A photograph of a diamond ring with a large green emerald center stone and a matching necklace with a large diamond pendant.

0:26



A collage of three images: a skull with a lightning bolt, a crab in a sink, and a fossil with the number 897.

1:38

Three black silhouettes of people in dynamic poses: a person in a martial arts stance, a person jumping, and a person sitting.

6:58

Fig. 77, 78 e 79

Wisrah Villefort, Bag 3, 2022, 3 canais de vídeo, som, cor, 7'7"



Wisrah Villefort, *Super Amuleto* (detalhe), 2019, instalação.

Fig. 80

5 Conclusão

Para o conforto de qualquer pessoa que está em vias de arrematar uma pesquisa e jogá-la no mundo, existe a feliz lembrança de que – pese a responsabilidade que supõe juntar fatos, palavras e conceitos para conjecturar coisas – os textos e as narrativas não são entes definitivos ou irrefutáveis: eles costumam permitir, ou inclusive pedir, reflexões complementares, derivações, (auto) críticas, revisões, reedições, enfim, ajustes que lhe permitam ser mais *de si*. Constituem-se em obras abertas que vão compondo uma (ou mil) conversas infinitas¹⁴⁵. Antes de toparem com o(s) mundo(s), no entanto, alguns textos – por não dizer pesquisadoras – também sofrem de intuições que, eventualmente, lhes sinalizam pontos abertos para os quais já cabem réplicas antes mesmo de que sejam lidos: são as famosas ressalvas. Esta conclusão se dirige a esse fim (para início de conversa).

O uso do termo *arte pós-internet* como um grande guarda-chuva que agrupa distintas esferas de produção e circulação de arte é uma questão que, cremos, pede ser um pouco melhor desdobrada. Se, por um lado, ao longo desta pesquisa nos pusemos a observar o Instagram como mola propulsora da produção de duas – de algum modo ainda emergentes – artistas contemporâneas, partindo de dois perfis naquela plataforma que desafiam as usabilidades mais típicas da mesma (inserindo ali uma intenção artística), por outro, não é menos importante tratar seus trabalhos como singulares e existentes dentro e a partir de contextos específicos.

Muito embora utilizemos o conceito *arte pós-internet* para fins didáticos e para mantermos a interlocução com um autor importante para a linha de pensamento desta pesquisa – Juan Martín Prada – é também importante apontar para outras dimensões dos trabalhos de Aleta Valente e Wisrah Villefort. Com isso, queremos dizer que concordamos em que são produções que se servem de um conjunto de circunstâncias e conteúdos possíveis e acessíveis graças ao alto grau de conectividade ou mesmo de ubiquidade da internet. No entanto, ao observá-las com cuidado, e também ao escutar as artistas, fica notório que suas bagagens, interesses e procedimentos tanto precedem quanto sobrevivem às possibilidades

¹⁴⁵ Para pegar emprestado o bonito termo, que remete a Maurice Blanchot e que sempre me recorda a querida amiga e sempre *orientadora* Elida Tessler.

ofertadas pela rede e que estes não precisam ter alguma dívida para com o importado termo *post-internet art*.

Quando apontamos para o interessante uso que essas produções fazem do Instagram, e para a sua desenvoltura em circular por outros nós dentro da rede – incluindo a coleta de imagens pelo ambiente on-line e o letramento em relação a sua linguagem –, estamos partindo de uma posição que não tarda em desembocar na amplitude do que entendemos por *arte contemporânea*, estando esses trabalhos envoltos em outras complexidades. Wisrah Villefort, em uma conversa que tivemos recentemente¹⁴⁶, ressaltou sua compreensão da própria produção dentro de uma genealogia conceitual, dizendo “eu me vejo muito mais num lugar de artista conceitual que trabalha com internet do que *stricto sensu* artista digital, porque os gestos são muito mais *ready-made*, remix ou assemblagem [...] o trabalho não precisa passar necessariamente pela internet e cada vez menos” (informação pessoal). Aleta Valente, por sua vez, incorpora uma militância em suas práticas e faz uso da fotografia de um modo que, se é verdade que se aproveita da internet como veículo de exibição e como laboratório de pesquisa, não necessariamente encontra dificuldade para existir em outros espaços. Não é uma casualidade a artista se autoproclamar *low tech*, assim como não é um mero detalhe Wisrah Villefort dizer que seus gestos se alinham muito mais às poéticas da década de 1960 do que às da internet¹⁴⁷.

Toda essa ressalva é importante por algumas razões. Primeiro, ela se conecta com o breve empenho que tivemos ao longo do texto em apontar para alguns precedentes na história da arte que, mais do que estarem pautados por objetivos comuns, em seu momento se utilizaram de raciocínios semelhantes em relação aos meios de comunicação disponíveis na realização do que, talvez, poderíamos chamar *exercícios* – de infiltração, de inserção, de propulsão, de combate, de arte – em certa medida autônomos.

Segundo, justifica que o assunto principal deste texto não tenha sido necessariamente a *arte* na internet, mas o estatuto da *imagem digital* na rede e a partir dela – o que tornou necessária a apresentação do termo *arte pós-internet* no início do texto, não como um rótulo a ser colocado nessas artistas, mas como um conceito que se baseia antes no que essas produções têm em comum do que em suas (enormes) diferenças de origem, estética ou trajetória.

¹⁴⁶ Na entrevista concedida por ele em 2021, já havíamos tocado nesse ponto.

¹⁴⁷ [...] por exemplo, o @mercado_livre, se eu tivesse pensado nessas coisas nos anos 60, talvez eu teria cortado o catálogo de venda e teria feito um painel. Então, eu acho que ele tá na internet porque ele é feito hoje, entendeu, e não porque ele é feito para a internet” (informação pessoal).

Terceiro, e não menos importante, como bem pontua Giselle Beiguelman (apud PACHECO, 2019, p. 140), uma diferenciação entre *on* e *off-line* pode já ser vista como obsoleta, na medida em que de fato não existe mais uma separação entre vida conectada e vida *real*, inclusive sendo o termo “virtual”, tão corriqueiro, algo fora de lugar para nos referirmos à rede hoje. Da mesma forma, nenhuma arte já ocorreria *somente* dentro da internet e, de igual maneira, nenhuma arte ocorreria à *revelia* dela. Essa separação é forçada e as produções de Aleta Valente e Wisrah Villefort analisadas aqui só confirmam o quanto o *on* e *off-line* se entrelaçam.

Outra preocupação deste texto, e que talvez tenha ficado mais visível ao longo das páginas, é sobre a medida do potencial das imagens *ruidosas* na rede. Independente da envergadura que acreditemos ter essa *potentia*, existe o receio de ora exigir-lhes demais, ora de menos. Isso porque, honestamente falando, nos contentamos com não saber e ir tentando. Quando, na introdução do trabalho, foi dito que existe uma confiança no poder das imagens *apesar de* (e *incluindo*) seus paradoxos, a ideia por trás disso era a de que não importa como elas se comportem, pois o que comunicam sempre será de nosso maior interesse. O arquétipo do *cyber-flâneur*, ou *data-flâneur*, mesmo que tenha perdido o freio nessa aceleração do mundo midiático e da tempestade chamada *progresso*, ainda parece dar conta de observar o padrão existente nas superfícies e de dar uma forma a essa constatação. Nos interessa tomar parte nesse papel.

Finalmente, faz parte desta conclusão perceber como evoluem as hipóteses levantadas pela pesquisa e que relações podem ser feitas pela confrontação entre as artistas analisadas. A hipótese de que produções como os perfis @ex_miss_febem_ (e a personagem que ela oferece) e @mercado_livre exercitam rasuras interessantes em um sistema de visualidades estandardizadas, pois utilizam imagens em alguma medida sedutoras (mas não só isso) que, com a colaboração do próprio algoritmo, ganham circulação e atingem públicos variados, é algo que segue nos interessando. Também, se mantém a ideia de que a (super)exposição dessas imagens – abjetas, desejáveis ou estranhas – primeiramente de

modo independente ao circuito da arte (no contexto das plataformas sociais), permite que atinjam potenciais não previstos, portanto valiosos, nessa batalha das imagens.

A lógica da mercadoria e do capital, e sua crítica, é algo presente, mesmo que a partir de soluções e estéticas totalmente diversas, nos trabalhos de Aleta Valente e Wisrah Villefort. Enquanto a primeira artista se *objetifica* nessa narrativa sobre o espetáculo, mantendo o fogo da polêmica aceso e recebendo as consequências variadas dessa espetacularização, a outra se mantém à distância, em um exercício de universalização de quem narra. Nesta última, o diálogo entre humanos, animais e máquinas é tão enredado que é como se a artista pudesse pertencer a qualquer uma das categorias, pertencendo, de fato, a todas elas. Isso faz certa diferença na hora de produzir identificação, pois a figura humana costuma ter mais êxito nas redes do que os objetos enigmáticos, mesmo que estes, em sua categoria de imagens altamente coloridas sobre fundos branco nuclear, funcionem como uma prateleira de doces.

Nessa ânsia por se ver no espelho, a humanidade vai dando audiência a todo tipo de representação humana, para sua alegria, tristeza e harmonização facial. Aleta Valente sabe disso, e conta com sua vocação de performer astuta para jogar com os limites de si mesma como mercadoria e também como arte. Do mesmo modo, é importante apontar para a forte conotação sexual de um trabalho como @mercado__livre que, cremos, não seria exagerado dizer, arrebatava seu público também por esse viés, do mesmo modo que os memes de @ex_miss_febem_ contém alusões ao amor e ao sexo (e, claro, à concepção), e isso integra a construção de sua persona on-line.

Esta escrita se finaliza deixando muitos espaços a serem completados, não somente por palavras, mas por todas as *montagens* que estas e outras artistas seduzidas pelas possibilidades de torções da imagem venham a executar.



mercado_livre
School of Liberal Arts



Curtido por **anamatheusabbade** e outras pessoas

Ver todos os 39 comentários

16 de agosto de 2020



ex_miss_febem_



Curtido por **antoniogonzagaamador** e outras pessoas

ex_miss_febem_ Kosuth 🌟

REFERÊNCIAS¹⁴⁸

- A GENTIL CARIOCA. **Abre-alas 11**, Rio de Janeiro: A Gentil Carioca, 2015. Disponível em: https://issuu.com/producao-agentilcarioca.com/docs/a-gentil-carioca_abre-alas-11. Acesso em: 25 maio 2022.
- A GENTIL CARIOCA. Rio de Janeiro, Instagram agentilcarioca. Disponível em: <https://www.instagram.com/agentilcarioca/>. Acesso em: 20 maio 2022.
- ANJOS *et.al.* **Mortalidade por aborto no Brasil**: perfil e evolução de 2000 a 2020. *In*: Research, Society and Development, v. 10, n. 7, 2021. Disponível em: <file:///D:/Users/vvend/Downloads/16866-Article-214997-1-10-20210630.pdf>. Acesso em 12 maio 2022.
- ARAÚJO, B. S. R. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. **PÓS FAUUSP** (São Paulo), v. 17, n. 28, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43704>. Acesso em 21 set. 2022.
- ARTE degenerada. *In*: Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo, 10 jan. 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo328/arte-degenerada>. Acesso em 13 maio 2022.
- BAG 3 (trailer). Wisrah Villefort, 2022, 1 vídeo (1 min 46 s). Wisrah Villefort. Disponível em: <https://vimeo.com/700273402>. Acesso em 27 maio 2022.
- BEIGUELMAN, Gisele. Espaços de subordinação e contestação nas redes sociais. **Revista USP**, n. 92, 2011-2012.
- BEIGUELMAN, Gisele. **Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera**. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BEIGUELMAN, G.; LA FERLA, J. (Org.). **Nomadismos tecnológicos**: dispositivos móveis, usos masivos y prácticas artísticas. Barcelona: Ariel, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: LPM, 2013.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de História**. São Paulo: Alameda, 2020.
- BENTES, Ivana. Vida e morte de Ex Miss Febem: biopolítica feminista e estéticas subversivas. *In*: 26º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 2017. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2017. Disponível em: https://proceedings.science/proceedings/100222/_authors/69136. Acesso em 25 maio 2022.
- BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu, 2019.

¹⁴⁸ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023 2018).

BIENAL DE CURITIBA. **Alkaline Electric Diet**. Curitiba, 28 jan. 2020. Instagram bienaldecutitiba. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/B74GuRXI-T5/>. Acesso em 27 maio 2022.

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

BREA, José Luis. **Un ruido secreto**: el arte en la era póstuma de la cultura. Cópia de autor (digital), 2009.

BREA, José Luis. **Las tres eras de la imagen**: imagem-materia, film, e-image. Madri: Akal, 2010.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: CAPRISTANO, T. (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 173-222.

COLEÇÃO seLecT Gênero será lançada na sexta na SP-Arte. **Revista seLecT**. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.select.art.br/colecao-select-genero-na-sp-arte/>. Acesso em 20 abr. 2022.

COMO eu queria estar com a pessoa que eu gosto. Aleta Valente, 2020, 1 vídeo (2 min 35 s). **Patrícia Cavalheiro**. Disponível em: <https://youtu.be/itQq6gtosTE>. Acesso em 22 maio 2022.

COSTA, A. L. V. Arte e Internet: pavilhão digital da 14ª Bienal de Curitiba. **Artsoul**, 19 set. 2019. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/arte-e-internet/>. Acesso em 27 maio 2022.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **24/7**: Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu, 2016.

CUNHA, Gabriela. Wisrah Villefort e as "imagens ruins". In: **Conectart BR**, 2019. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/conectartbr/wisrah-villefort-e-as-imagens-ruins/>. Acesso em 29 maio 2022.

DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

DUBOIS, P.; FURTADO, B (org). **Pós-fotografia, pós-cinema**: novas configurações das imagens. São Paulo: Edições SESC, 2019.

DUBOIS, Phillipe. Phillipe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Entrevistadora: Lúcia Ramos Montero. **Revista Zum**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>. Acesso em 30 out 2021.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 71-74.

DUARTE, L.; GORGULHO, V. Franco Berardi: A pandemia reativou o futuro. Há condições para reformatar a mente social. **El País Brasil**, 3 jun. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-06-02/franco-berardi-a-pandemia-reativou-o-futuro-veja-condicoes-para-a-reformatacao-igualitaria-da-mente-social.html>. Acesso em 10 mai. 2022.

EEE. Wisrah Villefort, 2021, hiperfúdia. **Banal Banal**. Disponível em: <https://banalbanal.org/bb0011.html>. Acesso em: 28 maio 2022.

ENTLER, Ronaldo. Paradoxos e contradições da pós-fotografia. **Revista Zum**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/>. Acesso em: 2 jul. 2021.

EX MISS FEBEM. **Aleta Valente**. Instagram ex_miss_febem_. Disponível em: https://www.instagram.com/ex_miss_febem_/. Acesso em: 30 maio 2022.

FEDERICI, Silvia. As feministas devem reivindicar a imagem da bruxa? depoimento. **TV Boitempo**, 1 vídeo (5 min 17 s), 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iO4rNi4Wllw>. Acesso em: 20 maio 2022.

FILHO, João. Você não vai acreditar como Folha e Globo faturam com propaganda enganosa disfarçada de notícia. **The Intercept Brasil**, 6 set. 2020. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581pagfis=101250> . Acesso em: 23 abr. 2022.

FOLHA de São Pulo, Dicionário Oxford eleger “vax”, neologismo para vacina, a palavra do ano da língua inglesa. São Paulo, 1º de novembro de 2021, edição digital. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/11/dicionario-oxford-elege-vax-neologismo-para-vacina-palavra-do-ano-na-lingua-inglesa.shtml>. Acesso em: 12 maio 2022.

FONSECA, Mariana. Mercado Livre anuncia novos centros de distribuição no Brasil e descarta participar de privatização dos Correios. **Infomoney**, 11 ago 2021. Disponível em: <https://www.infomoney.com.br/mercados/mercado-livre-anuncia-novos-centros-de-distribuicao-no-brasil-e-descarta-participar-de-privatizacao-dos-correios/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes**: notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

FORD Cortina. Wisrah Villefort, 2020, 1 vídeo (3 min 58 s). **IMS**. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/wisrah-villefort/>. Acesso em 11 setembro 2021.

GETTY IMAGES. Where we stand. Getty Images, [S.l.]. Disponível em <https://wherewestand.gettyimages.com/>. Acesso em: 10 mai.2022

GOLDSMITH, Kenneth. **Escritura no-creativa**: gestionando el lenguaje em la era digital. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.

GOLDSMITH, K. Uma conversa com Kenneth Goldsmith. Entrevistadora: Marjorie Perloff. **Sibila**, 2020. Disponível em: https://writing.upenn.edu/epc/authors/goldsmith/perloff_interview_port.html. Acesso em: 30 maio 2022.

GRAW, Isabelle. Quando a vida sai para trabalhar. **ARS** (São Paulo), v. 15, n. 29, 2017.

Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/131505#:~:text=O%20texto%20discute%20a%20fus%C3%A3o,autores%20como%20Antonio%20Negri%20e>. p. 244-261. Acesso em 28 maio 2022.

GROYS, Boris. **Volverse publico**: las transformaciones del arte em el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

GROYS, Boris. **Arte em fluxo**: ensaios sobre la evanescencia del presente. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2016.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantatioceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica**, Ano 3 - N. 5 / Abril de 2016. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf. Acesso em 20 maio 2022.

HIGGINS, Dick. Declarações sobre a intermídia. In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (org). **Escritos de artista: anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HUK, Yui. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

IBGE. Uso de internet, televisão e celular no Brasil. Disponível em:

<https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html>. Acesso em 10 mai. 2022.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LIPPARD, Lucy. **Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Madrid, Akal, 2004.

KADIST. Wisrah Vilefort: Super Amuleto. Disponível em: <https://kadist.org/work/super-amuleto/>. Acesso em 27 maio 2022.

MANOVICH, Lev. **Instagram and Contemporary image**. Disponível em:

<http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>, 2017.

McCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MEIRELES, Cildo; SCOVINO, Felipe (org). **Encontros: Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MERCADO Livre. **Wisrah Vilefort**. Instagram mercado__livre. Disponível em:

https://www.instagram.com/mercado__livre/. Acesso em 30 maio 2022.

MIRAGEM. Aleta Valente, 2020, 1 vídeo (57 min 53 s). **IMS**. Disponível em:

<https://ims.com.br/convida/aleta-valente/>. Acesso em 20 maio 2022.

MORAIS, Fabio. **Sabão**. Florianópolis: plataforma par(ent)esis, 2018.

MOROZOV, Evgeny. **Big Tech**: a ascensão dos dados e a morte da política. São Paulo: Ubu, 2018.

MUSEU de memes. Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://museudememes.com.br/>. Acesso em 21 maio 2022.

MUNIZ, Leandro. Wisrah Villefort: mercado livre e liberdade administrada. **Revista seLecT**, 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/wisrah-villefort-mercado-livre-e-liberdade-administrada/>. Acesso em 04 set. 2021.

PACHECO, Mirele. **Arte, redes sociais e pós-internet**: a produção de Aleta Valente, Andressa CE. e Laís Pontes. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

PEDROSA, R.; TEIXEIRA, L. **A política das imagens e a ética do desejo nas autorrepresentações contemporâneas**. In: Subjetividades, v. 20, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unifor.br/rmes/article/view/e10428/pdf>. Acesso em 9 abr. 2022.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não-original**: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2013.

PRADA, Juan Martín. **Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales**. Madri: Editorial AKAL, 2015.

PRADA, Juan Martín. **El ver y las imágenes en el tiempo de Internet**. Madri: Editorial AKAL, 2018 (e-book).

OLIVEIRA, Felipe. Como os sites de fake news ganham dinheiro? Entenda esquema de publicidade. **Tilt/Uol**, 9 jun. 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2020/06/09/anuncio-em-sites-de-fake-news-veja-como-funciona-publicidade-programatica.htm>. Acesso em 23 abr. 2022.

OLIVEIRA, Michel. Pós-fotografia? Que nada: hiperfotografia. **Revista Zum**. São Paulo, 2021.

OSÓRIO, Luiz Camillo. **Flávio de Carvalho**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Aleta Valente: jogos de cena. **Prêmio Pipa**, 2020. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2020/07/aleta-valente-jogos-de-cena-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em 10 maio 2022.

POR uma esquerda sem misoginia. Caso 10 – Aleta Valente. **Medium**, 2021. Disponível em: <https://medium.com/@esquerdasemmisoginia/caso-aleta-valente-9783def2b85a>. Acesso em: 18 maio 2022.

QUILOMBO at SALTS. **Art Viewer**. [S.l.] 14 fev. 2022. Disponível em: <https://artviewer.org/quilombo-at-salts/>; Acesso em 29 maio 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, Maíra. A gramática da linguagem neutra de gênero para destruir o binarismo na comunicação. Maíra Reis [S.l.]. Disponível em: <https://mairareis.com/gramatica-da-linguagem-neutra-de-genero/>. Acesso em: 30 maio 2022.

REVISTA CRUZEIRO. Rio de Janeiro, 3 nov. 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581pagfis=101234> . Acesso em: 20 abr. 2022.

REVISTA MANCHETE. Nº 236. Rio de Janeiro, 27 out. 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120pagfis=16076> . Acesso em: 20 abr. 2022.

ROCHA, Cecília. Chris Burden. In: SESC AVENIDA PAULISTA: **O tempo mata/Time kills**: imagem em movimento na Julia Stoschek Collection. São Paulo: SESC, 2019. p. 36-41

SANTAELLA, Lucia. **Temas e dilemas do pós-digital**: a voz da política. São Paulo: Paulus, 2016.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SELFIES são cinco vezes mais letais do que ataques de tubarões. **Revista Exame**, 2019. Disponível em: <https://exame.com/mundo/selfies-sao-cinco-vezes-mais-letais-do-que-ataques-de-tubarao/>. Acesso em: 8 abr. 2022.

SILVA, Ariane. Ex-Miss Febem: artista feminista é atacada em festa e hostilizada nas mídias sociais. **QG Feminista**, 2021. Disponível em: <https://qgfeminista.org/ex-miss-febem-artista-feminista-e-atacada-em-festa-e-hostilizada-nas-midias-sociais>. Acesso em: 18 maio 2022.

SILVA, Diogo M. Recepção como elo da obra de arte com o mundo. **ARS** (São Paulo), n. 40, ano 18, 2021. p. 196-236. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/166510>. Acesso em: 15 abr. 2022.

SILVA, D. M.; HONORATO, C. Mudança estrutural dos contrapúblicos em face a controvérsias artístico-culturais. **Revista Poiésis**, v. 22, n.38, 2021. p. 309-343. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/47572>. Acesso em: 15 abr. 2022.

STEYERL, Hito. **Los condenados de la pantalla**. Buenos Aires: Caja Negra, 2014

STRECKER, Marion. Aleta Valente: suburbana, mãe solteira, feminista, artista. **Revista seLecT**, edição 38, 2018. Disponível em <https://www.select.art.br/aleta-valente-suburbana-mae-solteira-feminista-artista/>. Acesso em 12 maio 2022.

SUPER AMULETO (trailer). Wisrah Villefort, 2019, 1 vídeo (43 s). **TZVETNK**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KSrxhuk8LUA>. Acesso em 28 maio 2022.

TATE Gallery. Insertions into ideological circuits 2: Banknote Project. In: Tate Gallery. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-insertions-into-ideological-circuits-2-banknote-project-t12538>. Acesso em: 23 abr. 2022.

THE TV Commercials. Chris Burden, 1973-1977/2000, 1 vídeo (9 min 08 s). **Ubu Web**. Disponível em https://ubu.com/film/burden_tv.html. Acesso em 25 abr. 2022.

UNESCO. Avaliação do desenvolvimento da internet no Brasil, 2021. Disponível em: https://cetic.br/media/docs/publicacoes/8/20210217115717/avaliacao_do_desenvolvimento-da-internet-no-brasil.pdf. Acesso em 10 mai. 2022.

UNESCO. Painel TIC COVID- 19 – 4ª edição, 2022. Disponível em: https://cetic.br/media/analises/painel_tic_covid19_4edicao_coletiva_imprensa.pdf. Acesso em 10 mai. 2022.

VALENTE, Aleta. **PIPA Podcast | #4 Conversa com Aleta Valente** | 19/03/2020. 1 áudio (52 min 35 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/57F7XXIoMUpl1v4WKO53tK?si=5d235bef8ede415d>. Acesso em: 20 abr. 2022.

VALENTE, Aleta. **Arte da gente | #8 O circuito da arte e o Instagram** | 07/2021. Entrevistador: Victor Gorgulho, 1 áudio (49 min 01 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/0yrLEClvyTYPLC6HLVmJji>. Acesso em 30 abr. 2022.

VALENTE, Aleta. **Senta direito garota! | #29 Ex Miss Febem – com Aleta Valente** | 11/02/2022. Entrevistadoras: Juliana Amador, Verônica Linder, 1 vídeo (68 min 23 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bal-q292QAI&t=272s>. Acesso em 15 maio 2022.

VALENTE, Aleta. Aleta Valente. **A gentil carioca**, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/artists/32-aleta-valente/>. Acesso em 14 maio 2022.

VILLEFORT, Wisrah. Digital art on the internet: the limits of the Brazilian legal system and the global contemporary thinking. *In: Brazilian Journal of Operations & Production Management*, V. 15, N. 3, 2018. p. 405-412. Disponível em: <https://bjopm.org.br/bjopm/article/view/422/659>. Acesso em 10 set. 2021.

VILLEFORT, Wisrah. **Vivieuvi | Arte e internet (com Wisrah Villefort)** | 19/05/2019. Entrevistadora: Vivi Villanova, 1 áudio (37 min 16 s). Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3Vs3PHdvnqwnrJUAr9DQqZ?si=3443b84d1f71408f>. Acesso em 25 maio 2022.

VILLEFORT, Wisrah. **Campo, 2021**. Basileia, 10 fev. 2022. Instagram wisrahvillefort. Disponível em: <https://www.instagram.com/wisrahvillefort/>. Acesso em 28 maio 2022.

WARHOL, Andy. **Mi filosofía de A a B y de B a A**. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

WE are social e Hootsuite: Digital 2022, resumo e relatório completo. **Amper**, 3 mai. 2022. Disponível em: <https://www.amper.ag/post/we-are-social-e-hootsuite-digital-2022-resumo-e-relatorio-completo>. Acesso 10 mai. 2022.

WEB CULTURE. *In: Center for art and media Karlsruhe*. Disponível em: <https://zkm.de/en/keytopic/web-culture>. Acesso em: 24 set. 2021.

WISRAH Villefort at Goswell Road. **Art Mirror**. Budapest, 3 jul. 2020. Disponível em: <http://artmirror.org/exhibitions/553-wisrah-villefort-at-goswell-road>. Acesso em 29 maio 2022.

WRIGHT, Stephen. **Para um léxico dos usos**. São Paulo: Edições Aurora/Publication Studio, 2016.

