

## **CORPOS SEM ESPAÇO: CONSTRUÇÕES SOBRE IMAGENS (DES)APROPRIADAS**

Lucas Guimarães de Oliveira / Mestrando PPGAV – USP

Branca Coutinho de Oliveira / USP

### **RESUMO**

O aumento do número de refugiados no mundo ao longo dos últimos anos tem sido noticiado por quase todos os veículos da mídia, que expõem diariamente novas imagens fotográficas ou videográficas sobre o assunto. Neste artigo, visa-se abordar a interrelação entre teoria e prática que está na base do projeto *Corpos sem espaço*. Propõem-se reflexões que desencadeiam sentidos para o problema dos refugiados, a partir da apropriação como recurso poético e da reconfiguração de imagens disponíveis na internet. À luz dos autores Guy Debord, Susan Sontag, Joan Fontcuberta, Roland Barthes, Vilém Flüsser, Gilles Deleuze e Félix Guattari, essas imagens são analisadas e refletidas em um plano de composição poética que as desterritorializa para fazê-las flutuar numa superfície sem fundo, numa errância contínua.

### **PALAVRAS-CHAVE**

refugiados; corpos; espaço; superfície; apropriação.

### **ABSTRACT**

The increase in the number of refugees in the world over the past few years has been reported by almost all media outlets that expose daily new photographic or videographic images about the subject. In this article, it is aimed to address the interrelationship between theory and practice that is in the base of "Spaceless Bodies" project. It is proposed questions that trigger senses to the refugees problem, from the appropriation as poetic device and reconfiguring available images on the internet. In the light of the authors Guy Debord, Susan Sontag, Joan Fontcuberta, Roland Barthes, Vilém Flüsser, Gilles Deleuze and Félix Guattari, these images are analyzed and reflected in poetic composition plane that deterritorializes them to make them float on a surface with no background, in a continuous wandering.

### **KEYWORDS**

refugees; bodies; space; surface; appropriation.

## **Sem lugar e sem fronteiras: o aumento de refugiados no mundo**

O número de refugiados no mundo aumenta a cada ano. Entre as principais causas desse problema estão os conflitos políticos, a perseguição aos insurretos e as situações de guerrilha. Segundo estimativa do Banco Mundial até o final de 2014, o número de refugiados em todo o mundo era de aproximadamente 17,5 milhões de pessoas. O Brasil tem se mostrado um importante ator nesse cenário, ao se oferecer como destino para aqueles que deixam sua terra natal, como demonstra a frase emitida pelo secretário nacional de Justiça, Beto Vasconcelos, durante entrevista para a *Folha de São Paulo*, em janeiro de 2016, afirmando que um "Refugiado não busca somente uma oportunidade melhor de vida, ele busca uma oportunidade de se manter vivo".

Em sintonia com esse panorama, os principais meios de comunicação se tornam fontes contínuas de informação, saturando o espectador com imagens sempre novas sobre a situação dos refugiados a cada dia. Dentro desse contexto, no início deste ano foi desenvolvido o projeto *Corpos sem espaço*, com o objetivo de problematizar a condição dos refugiados, ou o acontecimento por eles constituído, partindo da apropriação de imagens destas situações que circulam tanto nos meios de comunicação quanto em outras mídias, buscando novas chaves de resignificação para tais imagens por meio da criação de três vídeos: *Os Sem-nome*, *Rostos em ruínas*, *Nostalgia* ([www.vimeo.com/pilgrimfilmes](http://www.vimeo.com/pilgrimfilmes)).

O presente artigo tem como objetivo analisar esses trabalhos a partir de reflexões e conceitos forjados nos trabalhos de Guy Debord, Susan Sontag, Roland Barthes, Vilém Flusser, Joan Fontcuberta, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Tratando-se de uma linha de pesquisa em constante aprimoramento, ao final serão assinaladas algumas orientações e lançados pensamentos para trabalhos futuros.

## **O espetáculo da dor: a saturação de imagens de refugiados na mídia**

Guy Debord (1997), em seu seminal trabalho *A sociedade do espetáculo*, critica o modelo capitalista contemporâneo como o responsável pelo fetichismo que se manifesta por um culto da aparência cujo protagonismo é exercido em conjunto pelos meios de comunicação de massa, sublinhado em seu texto pelo uso recorrente de expressões como "sociedade midiaticizada" e "cultura de mídia". Debord

também explica o que para ele constitui a sociedade do espetáculo: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”, e especifica que “o espetáculo da sociedade corresponde a uma fabricação concreta de alienação”. Para o autor, a sociedade é produtora de imagens que reforçam a postura do espectador, cada vez mais passivo e alienado, cuja vida se tornou representação e ilusão.

Numa outra visão, Sontag (2007) reflete sobre imagens completamente autônomas e público alienado ao analisar e discutir o impacto de fotos de atrocidades sobre o espectador:

Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos o bastante quando vemos essas imagens [...] tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender [...]. As imagens têm sido criticadas por representarem um modo de ver o sofrimento a distância, como se existisse algum outro modo de ver. Porém, ver de perto – sem a mediação de uma imagem – ainda é apenas ver. Algumas críticas contra imagens de atrocidade não diferem da caracterização do próprio ato de olhar. Olhar não requer esforço; requer distância espacial; o olhar pode ser desligado (não temos portas nos ouvidos). [...] Nada há de errado em pôr-se à parte e pensar. Não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo. (SONTAG, 2007, p. 97–98)

Para a autora, as imagens poderiam carregar consigo essa função de produzir no espectador uma reflexão, sem que isso represente um problema, já que em última instância uma fotografia poderia produzir reação idêntica à produzida pela própria situação nela representada.

À luz do embasamento teórico indicado, questiona-se: a divulgação de imagens de refugiados na mídia exerce impacto sobre as pessoas? Diante da saturação, existe o risco de que o espectador atinja um estado de anestesia tal que o torne indiferente ao que vê? Mesmo que nos sintamos inclinados a concordar com as ideias de Sontag, é inegável que o fluxo constante de imagens carrega consigo o risco de uma saturação tal que, como consequência, o impacto sobre o espectador diminua. A esse respeito, trazemos como última referência dois comentários feitos por Joan Fontcuberta. O primeiro deles pertence ao trabalho *El beso de Judas*:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua

natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira. O bom fotógrafo é o que mente bem a verdade. (FONTCUBERTA, 1997, p. 35)

Posteriormente, ao investigar diversos trabalhos e materiais feitos por diferentes fotógrafos em *La Câmara de Pandora*, Fontcuberta conclui que:

[...] o uso estritamente documental da câmera fracassa em seu intento de captar a realidade viva; é somente enganando que podemos alcançar certa verdade. É somente com uma simulação consciente que podemos nos acercar de uma representação epistemologicamente satisfatória. (FONTCUBERTA, 2010, p.107)

Com este pensamento, Fontcuberta desafia constantemente as fronteiras da fotografia, cuja dissipação inspira a constituição do projeto *Corpos sem espaço*.

### **Repensando a fotografia: o visível e o invisível da imagem**

Barthes (1990) foi um dos autores originais que se debruçaram sobre o objeto fotográfico no sentido de entendê-lo, analisá-lo e classificá-lo como meio de representação. Um ponto importante dos estudos de Barthes incorporado pelo projeto *Corpos sem espaço* concerne ao ponto de partida. Parte-se de fotografias prontas, sobretudo as chamadas fotos jornalísticas, para o desencadeamento de investigações no plano conceitual, no caso de Barthes, e no plano poético, no caso de *Corpos sem espaço*. No entanto, o dado histórico que desde o início é afirmado em Barthes, em suas análises, em *Corpos sem espaço* é posto em cheque. Nosso projeto serve-se das informações históricas, mas apenas para inseri-las numa linguagem da sensação, cujo tempo é o puro presente. Para Barthes,

Graças a seu código de conotação, a leitura da fotografia é, pois, sempre histórica; depende sempre do “saber” do leitor, tal como se fosse uma verdadeira língua, inteligível apenas para aqueles que aprenderam seus signos. (BARTHES, 1990, p.21–22)

Neste caso, os elementos visíveis/reconhecíveis da fotografia são importantes na medida em que reforçam e ressaltam o referente, o mundo representado. Em *Corpos sem espaço*, o que importa é colocar esse mundo em questão, divisando um mundo por vir, em oposição ao mundo morto do passado, ao “isto foi”.

Numa perspectiva diferente, Flüsser parte de outro ponto. Não das imagens produzidas, prontas, como ocorre em Barthes e em *Corpos sem espaço*, mas do

aparelho/equipamento/meio. É a potência do aparelho que o interessa; desse modo, a criação poética já é antes intermediada por outra criação, a do agenciamento que resulta no aparelho. Tanto no caso da fotografia como no do vídeo, o artista, para ele, está submetido à programação do meio. Isto pode ser sentido tanto em sua obra *Filosofia da caixa preta* (2002) quanto em *O universo das imagens técnicas* (2008).

Também aqui há aproximações e distanciamentos com a metodologia do projeto *Corpos sem espaço*. Além da já citada apropriação de imagens de diversos contextos midiáticos (fotográficos, videográficos, cinematográficos, bibliográficos, jornalísticos, televisivos, etc.), há outro conjunto de operações a ser empreendido, o qual depende das propriedades dos meios e equipamentos, como pensa Flüsser. Em seu pensamento acerca da fotografia, Flüsser assevera que os verdadeiros criadores são os programadores que fizeram a máquina. Para ele o aparelho é uma caixa preta em que o fotógrafo domina somente o *input* e o *output*; entre o fotógrafo e a caixa preta se estabelece uma relação em que o homem, na melhor das hipóteses, tenta unicamente esgotar as possibilidades da máquina. Mas a potencialidade plástica do sistema tecnológico é inesgotável, pois basta acessar algumas ordens no programa dos equipamentos de produção das imagens para que todo tipo de transformações e distorções se realize. Portanto, se são infinitas as possibilidades de processamento das imagens, não faz mais sentido a ideia flusseriana sobre o verdadeiro autor da criação.

Em seus experimentos, o projeto *Corpos sem espaço*, ao se apropriar de uma imagem, apropria-se do conjunto de suas intensidades emanadas. Isto porque, ao depararmos com uma imagem, não é com uma memória do passado ou com o ato de reflexão sobre ele que nos deparamos. É com o seu vir-a-ser, com o seu ainda invisível, que um processo de criação é disparado.

Entre o mundo cada vez mais abstrato de Flüsser, em que somos solicitados apenas a desempenhar papéis de jogadores diante de códigos preestabelecidos, e o mundo semiológico de Barthes, em que a fotografia é encarada em seu caráter objetivo e denotativo, *Corpos sem espaço* se interpõe como tentativa de encontrar, nas imagens fotográficas prontas, elementos visuais que possam tanto quebrar o limite imposto pelo programa do aparelho, eixo sintático, quanto romper a objetividade da determinação histórica, eixo semântico, buscando traçar no plano expressivo uma

espécie de desenquadramento, com agregados sensíveis incompletos ou sobrecarregados, em desequilíbrio permanente. Deste ponto de vista, a distinção dos dois estados da imagem, a imagem pronta original e a imagem processada, de segunda, terceira geração, etc., tornada original, "toma um aspecto inteiramente diferente, estético e não mais técnico – esta distinção não conduz evidentemente ao 'representativo ou não', já que nenhuma arte, nenhuma sensação jamais foram representativas" (DELEUZE, GUATTARI, 1993, p.248).

O tema "refugiados" remete automaticamente a alguns códigos estabelecidos (históricos, segundo Barthes), como por exemplo imagens de famílias com coletes salva-vidas dentro de um bote no meio do mar, mulheres de túnica com crianças caminhando pelo deserto, famílias acampadas em lugares inóspitos. A partir de fotos que apresentam esses signos, indiciais, icônicos ou simbólicos, deu-se o início dos experimentos poéticos. Sobre imagens escolhidas com essas referências foram realizadas consecutivas intervenções em programas digitais de pós-produção videográficas. Com o objetivo de desconstruir o caráter puramente denotativo das imagens, empreendeu-se um conjunto de procedimentos técnicos que modificou as suas qualidades cromáticas, alterou seus níveis de luminância e curvatura de contrastes. Além disso, trabalhou-se sobre a composição, recortando-a e condensando suas figuras. A alteração dos aspectos factuais da imagem resultou, ao final, num desvio do significado original. Buscava-se, com isso, operar sobre as virtualidades invisíveis da imagem, a fim de dar visibilidade a outras questões envolvidas no problema/acontecimento "refugiados" e aumentar o poder de afetar de cada conjunto imagético, pois, com a ficcionalização, poder-se-ia multiplicar o espectro de leituras possíveis, ampliar o seu raio de alcance.

### **Apropriação de imagens (des)apropriadas: o processo de ressignificação**

A apropriação de trabalhos artísticos ou de outra natureza por artistas é usual desde sempre, embora tenha sido na arte contemporânea que ela se destacou como operação poética.

David Evans (2009) em seu livro *Appropriation* traça uma rica e detalhada antologia da apropriação como recurso metodológico no processo de criação e classifica em sete tipos essa prática. Entre eles, o da "pós-produção", que diz respeito diretamente

às experiências realizadas no projeto *Corpos sem espaço*, compreende todas as ações que transformam imagens de uma origem em imagens de outra. Estão incluídas, na “pós-produção” de *Corpos sem espaço*, operações que visam condensar pontos de vista, distender o momento captado, dilatar a visão, esgarçar a figura primeira e carregá-la de ecos. Trata-se de processar tudo com a espessura da multiplicidade, de encontrar um modo de expandir e tornar durável um instante fugaz, um evento efêmero, de transformá-lo em acontecimento pelo tempo próprio da fabulação.

Em cada trabalho do projeto *Corpos sem espaço* subsiste a potência de um desdobramento inesgotável – um modo de ser que faz sentir aquilo que o nosso olho está impossibilitado de ver –, a repetição infinita. Isso se efetua de maneiras diferentes; cada trabalho tem uma configuração específica, mas é sempre a multiplicação, enquanto qualidade, que vai determinar essa subjacência característica. As imagens aí são migrantes, figuras em trânsito que já incluem o seu fora, já que partes de uma já são também de outra. Distendem-se umas nas outras, alongam-se para além de suas fronteiras, desdobram-se para fora do plano que as contém. Sobrevém uma sensação ambígua de continuidade e, ao mesmo tempo, de repetição. Repetição que nunca o é do mesmo. É o diferente que não para de retornar como afirmação da existência.

O conjunto de intervenções sobre as imagens apropriadas tem fortes características alegóricas que trazem uma implicação ambígua, porque, se de um lado aproximam a imaginação da concretude do mundo real, de outro reforçam a sua diferença: a repetição intensificada, a desmaterialização, a dessaturação.

É no conjunto das figuras que compõem *Corpos sem espaço* que reside todo o jogo de significações por meio do qual são realizadas as operações poéticas constitutivas das experimentações. Nas intervenções, no que se refere à significância, se desfaz a oposição absoluta entre a semelhança dos termos correspondentes e a sua diferença, ao mesmo tempo que semelhança e diferença se afirmam. Trata-se de um fenômeno complicado e paradoxal, porque, à medida que se afirma a semelhança, se dilui a diferença, e, ao contrário, ao se afirmar a diferença, é a semelhança que fica dissolvida. Mas, efetivamente, é disso que se trata, de afirmar o jogo de contrários numa

coexistência: é isso que as figuras condensam. É na qualidade figurativa do signo que o elemento alegórico revela toda a sua potência: a figura quer dizer sempre alguma outra coisa, coisa que está além da própria figura, além daquilo que à primeira vista aparece. Ela é sempre multidimensional, já que subjacente ao seu nível manifesto está uma variedade de conteúdos. Mais ainda, pois a figura característica de *Corpos sem espaço* já vem recortada de outra natureza semiótica que não a artística: de uma natureza jornalística e também, tomada em outro sentido, cinematográfica. O tipo de figura de *Corpos sem espaço* aponta para uma alegoria que se define pela citação como característica principal e que se dá em pelo menos dois níveis: cita o mundo tal como ele existe e cita o mundo tal como é individualmente contextualizado.

Nessa operação as figuras são desfocadas, dissolvidas, desintegradas, distorcidas, mas preservam ainda certo grau de reconhecibilidade, que visa deixar um estranho “parece verdadeiro” pairar sobre elas. É necessário conservar índices da imagem apropriada, do território original, para conseguir produzir efetivamente o efeito de desterritorialização que se pretende.

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2005), “[...] não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte”. O conceito de desterritorialização aqui remete tanto às operações poéticas com caráter alegórico empregadas nos experimentos – que relacionam as qualidades comuns entre os seres originais e os atuais, de maneira a não estabelecer uma identidade entre eles, mas fazendo com que cada um adquira a potência do outro, ou a expanda na direção do outro – quanto ao próprio tema da investigação, que é a condição do refugiado, do indivíduo que se retira para resguardar-se, proteger-se, que abandona seu território (e o território, neste sentido, é o domínio do ter), suas posses materiais e afetivas, suas propriedades, entre as quais encontram-se a língua e a cultura. A questão é de sobrevivência.

A experiência de *Corpos sem espaço* tem início já com a apropriação de uma apropriação da imagem de sujeitos desapropriados. São pelo menos quadruplicamente desapropriados: primeiro, quando fogem, abandonando seu território natal; segundo, quando lhes capturam a imagem com objetivos que não são os seus; terceiro, quando a imagem capturada é apropriada por intercessores



que buscam, por seu intermédio, ressignificar um pensamento por outro, e, quarto, quando a nova imagem, simulacro do seu homólogo no mundo real, é apropriada por um público alienado do fato que deu origem a todo o processo de migração e transcrição da imagem. É nesse ponto, porém, que a apropriação como operação poética ganha toda a sua potência, porque ela então faz retornar o acontecimento dos refugiados como ato de resistência, como problema que se amplia para toda espécie de desapropriado e que se ergue contra todo sistema de controle. A apropriação como operação poética é um roubo que retorna como doação. Vale aqui citar Deleuze a respeito de André Malraux: "[...] ele diz uma coisa bem simples sobre a arte, diz que ela é a única coisa que resiste à morte. [...] Toda obra de arte não é um ato de resistência, e, no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo" (DELEUZE, 1999, p. 4–5). Nessa perspectiva, compreende-se que somente o ato de resistência resiste à morte; mas um ato de resistência é também um ato de criação que tem um vínculo fundamental com um povo por vir. "Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe"(idem).

### **Corpos sem espaço: construções sobre imagens (des)apropriadas**

A primeira etapa do projeto consistiu em coletar imagens disponibilizadas na internet pelo site *Google*, a partir do resultado gerado por uma busca com a palavra “refugiados”. Em seguida, as imagens apropriadas foram processadas em programas de pós-produção de imagens audiovisuais como o *Adobe Premiere Pro*, *After Effects* e *Photoshop*.

### **Os Sem-Nome (*The Nameless*)**

A figura 1 mostra quatro etapas do tratamento sistemático de dados na construção do vídeo “Os Sem-Nome”. O quadrante esquerdo superior apresenta a fotografia original sem nenhum tratamento; em seguida, o quadrante direito superior, exibe a imagem de várias impressões digitais ocupando toda a área do vídeo; logo abaixo, o quadrante esquerdo inferior mostra a tela resultante da combinação das duas imagens pelo efeito do *Luma Key* e, por fim, no quadrante direito inferior aparece uma nova fusão em que se somam à primeira combinação imagens de tinta escorrendo.

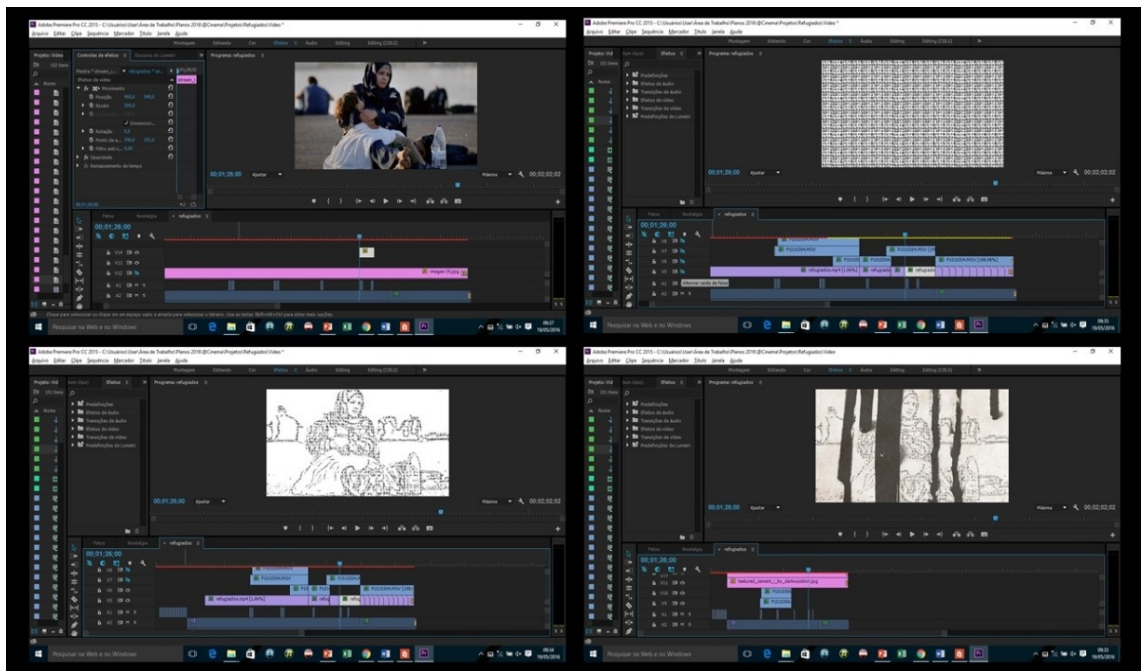


Fig. 1 – Exemplo de desconstrução da imagem no *Adobe Premiere*

O vídeo “Os Sem-Nome” foi construído inteiramente a partir de fotografias de refugiados em condições de isolamento. Como mostrado na figura 2, a primeira imagem que surge é de uma impressão digital em primeiríssimo plano. Alguns segundos depois, esse símbolo universal da individualidade humana é borrado por uma mancha que surge em cena. Através da simulação de um movimento contínuo de *travelling out* (movimento em que a câmera se afasta do objeto filmado) são reveladas outras impressões digitais também borradas. Aos poucos as digitais formam o rosto de uma família de refugiados, primeiro uma criança e depois seus pais, ao mesmo tempo em que uma tinta preta escorre pela composição visual. Em seguida, outras imagens vão surgindo cada vez mais borradas pela tinta que escorre.

A sensação pretendida é a de um líquido negro espalhado sobre a textura de um jornal antigo, que o absorve em suas velhas fibras, manchadas cada vez mais pela reincidência das inúmeras e trágicas matérias sobre refugiados, marcando-o de modo a remeter a uma sangria sucessiva acumulada no tempo. Já a manipulação da profundidade de campo na animação das imagens por meio de modificação da distância entre os objetos vistos em tela e seus tamanhos, procura induzir a percepção do espectador na direção do aumento quantitativo dos casos. A

singularidade do indivíduo representada pela impressão digital, símbolo reconhecível da identidade de cada um, fica diluída nesse processo passando a ter caráter de categoria geral, universal e impessoal, homogeneização. A metáfora da perda de identidade é explorada em dois níveis: individual e coletivo.

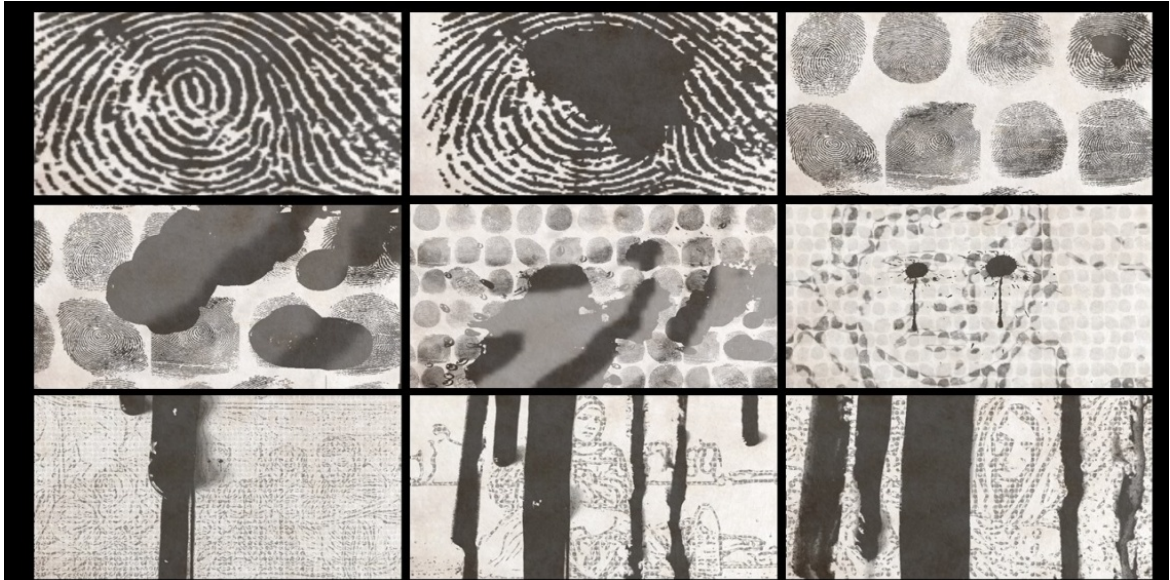


Fig. 2 – Imagens do vídeo “Os Sem-Nome” (© Pilgrim Filmes, São Paulo/BR, 2016) Apropriação e manipulação digital a partir de fotos não autorizadas de vários autores

### **Rostos em Ruínas (*Faces Ruined*)**

Diferente de “Os Sem-Nome”, em que simulava-se por meio do recurso da animação de fotografias, um efeito de movimento de câmera (no caso um *travelling out*), em “Rostos em Ruínas” a maior parte do material visual é de imagens já originalmente em movimento.

O material coletado, que inclui refugiados de diferentes nacionalidades, gêneros e idades, aparece dividido em 4 campos iguais, separados e distribuídos simetricamente sobre um muro de tijolos, desenhado no *photoshop*, com a pintura de um mapa-múndi ocupando toda a sua superfície. Em cada um dos 4 campos é exibido o mesmo vídeo só que em diferentes pontos da linha do tempo. O vídeo é apresentado como projeção sobre o muro (fig. 3). O áudio, é composto por sobreposição de vozes em línguas diferentes. A medida que o vídeo avança, o som das vozes é progressivamente encoberto por estrondos e explosões. Vários projéteis

bombardeiam o muro esburacando-o em diferentes partes, como mostram os quadrantes inferiores da figura 3. O desejo, nesse caso, é o de colocar em foco, duas perspectivas da destruição que os impactos dos conflitos armados causam: uma geopolítica e outra pessoal.

O muro é ao mesmo tempo fronteira, divisa e "entre espaços". Independentemente do local em que se encontre, o muro refere tanto uma organização, pois funda a relação imediata do exterior com o interior, quanto uma decomposição, pois separa e desapossa. Nessa chave, a vida estaria, ela mesma, oscilando entre determinações ora territorializantes ora desterritorializantes, assim como as imagens projetadas, por um lado, e encarnadas por outro. Retomar, em "Rostos em Ruínas", as ideias de território e desterritorialização como conceitos que remetem ao domínio da posse e da desapropriação, significa fazer o sentido do acontecimento "refugiados" oscilar entre uma multiplicidade em de linha de fuga e uma subjetividade em estado de conservação. Ao final do vídeo, o que sobra são apenas ruínas dos rostos.



Fig. 3 – Imagens do vídeo “Rostos em Ruínas” (© Pilgrim Filmes, São Paulo/BR, 2016)  
Apropriação e manipulação digital a partir de fotos não autorizadas de vários autores

## **Nostalgia (*Nostalghia*)**

Em *Nostalgia*, sobre o material apropriado, composto de diferentes fontes videográficas e fotográficas, foram aplicados inúmeros recursos e efeitos de pós-produção, com a finalidade de criar movimentos com velocidades variadas para as imagens (figura 4).

A ideia principal é simular uma dimensão temporal flutuante, apresentando uma espécie de "inventário" do meio, dos objetos, móveis, utensílios, etc., constitutivos de um território em suspensão. A apresentação dessa inventariança é constante, mas intermitente. Isto faz com que a situação não seja remetida àquela ação ocorrida de fato no mundo real, mas encarne as radiações luminosas e sonoras, investida pelos sentidos antes que a ação se realizasse. O acontecimento a que as imagens se reportam não é mais sensório-motor, como de fato ocorreu. Tudo permanece real nesse realismo descritivo (quer seja cenário ou natureza), porém, entre a realidade do ambiente e a da performatividade, não é mais um prolongamento motor que se estabelece, é antes uma relação onírica, um estado estético que se expressa. A ação flutua na situação como a quimera no visionário - a nostalgia de uma criança em fuga, habitada por planos virtuais de um presente dilatado de passado e futuro. Os planos que retratam a realidade da criança surgem em três momentos do vídeo. No início e no meio do vídeo há cenas que nos colocam na pele do sujeito que foge. Perdemos o fôlego com sua respiração ofegante, que é solapada pelo som das explosões, e no final nós nos observamos como a criança que vê o próprio reflexo na superfície das águas do desterro, trajando um colete salva-vidas ao lado de outros, furtados ao mundo objetivo, mas também a nós mesmos, refugiados da crueldade do que se pode ver e do desespero pelo qual se pode passar.

Sequências de memórias apresentam fragmentos de diferentes subjetividades, em idades variadas e lugares distintos. Como espectros, surgem na tela sombras do intolerável, visões paradas no tempo e no espaço da luta da vida com o que a ameaça. As crianças, em diferentes idiomas, cantam os ecos da terra abandonada.

A distinção entre o atual e a memória é trabalhada, de início, na exploração de combinações cromáticas: o atual filtrado por cores frias e dessaturadas, a memória por cores quentes e análogas. Depois, na caracterização do ambiente, o espírito do

real/atual é encarnado em imagens abertas e externas, paisagens inóspitas, desérticas, vazias, enquanto a memória/virtual é encenada em imagens internas, enquadradas em planos fechados e contexto intimista.



Fig. 4 – Imagens do vídeo *Nostalgia* (© Pilgrim Filmes, São Paulo/BR, 2016)  
Apropriação e manipulação digital a partir de fotos não autorizadas de vários autores

## Conclusão

Como projeto de investigação empírica, por meio de experimentação poética, *Corpos sem espaço* foi desenvolvido a partir do levantamento de documentos videográficos e fotográficos, disponíveis na internet, como sinais de um conjunto de sintomas e evolução de uma doença recente da terra, que se projeta para o espaço, com implicações políticas, antropológicas e sociológicas, que vem devastando o mundo. Tratar o mundo como sintoma, buscando os signos da doença e também da vida, observando-os diretamente, excedendo, contudo, os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido, para criar um composto de sensação como acontecimento estético, é fabular o problema como ato de criação e de resistência ao mesmo tempo.

O projeto *Corpos sem espaço* cita os viajantes desterrados, privados da sua potência, desapossados e refugiados, numa perspectiva de indeterminação e de

indiscernibilidade. A apropriação e a transfiguração dos originais apropriados, como recursos metodológicos de procedimentos poéticos, visam a dissolução das velhas formas cristalizadas de aprisionamento e dominação da existência, para recriar por toda a parte a emergência de novas forças vitais.

## Referências

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso* – Ensaio sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

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

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução: José Marcos Macedo. In: *Folha de São Paulo*, 27/06/1999. Transcrição de conferência realizada em 1987.

\_\_\_\_\_. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevistas concedidas a Claire Parnet em 1988. Transcrito por Bernardo Rieux em 06 de Agosto de 2005. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em 25 de junho de 2016.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1993.

EVANS, David. *Appropriation*. MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. “Ficciones documentales”. In: FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

FLÜSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

UOL. *Portal de notícias*. Disponível em: <<http://tab.uol.com.br/refugiados/>>. Acesso em 05 de maio de 2016.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VIMEO. *Pilgrim Filmes*. Disponível em: <[www.vimeo.com/pilgrimfilmes](http://www.vimeo.com/pilgrimfilmes)>. Acesso em 05 de maio de 2016.

WORLD BANK. *Official site*. Disponível em: <[data.worldbank.org/indicator/SM.POP.REFG](http://data.worldbank.org/indicator/SM.POP.REFG)>. Acesso em 05 de maio de 2016.

**Lucas Guimarães de Oliveira**

Graduado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrando em Poéticas Visuais do PPGAV da ECA/USP e fundador da Pilgrim Filmes, produtora especializada em produção de conteúdo audiovisual para cinema, TV e *web*.

**Branca Coutinho de Oliveira**

Graduada em Licenciatura Curta e Plena em Educação Artística/FAAP (1978), Mestre em Poéticas Visuais/USP (1992) e Doutora em Artes/USP (2000). Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> nos Programas de Graduação e Pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. Coordenadora do Grupo de Poética da Multiplicidade, certificado pela USP e CNPq.