


Plas Ayiti (projeto neon): uma política das imagens

Plas Ayiti (neon project): the politics of images

Felipe Prando*

 0000-0002-5116-2400
felipeprando@gmail.com

Resumo

Este artigo analisa o trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) da artista brasileira Milla Jung com o propósito de investigar uma política das imagens. Em um mundo do excesso de informações na era midiática somos incitados a não ver nada que está debaixo dos nossos olhos. Entretanto, as imagens constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. *Plas Ayiti* (projeto neon) propõe uma política das imagens não apenas pelo fato de captar um aspecto visível do mundo, mas por pensar a produção e a circulação de imagens dialéticas que produzem o dissenso e restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

Palavras-chave

Política das imagens; Imagem e esfera pública;
Imagem dialética; *Plas Ayiti*

Abstract

This article analyzes the work Plas Ayiti (neon project) by the Brazilian artist Milla Jung with the purpose of investigating a politics of the images. In a world of over-information in the media age we are urged not to see anything under our eyes. However, the images constitute and constitute a field of forces and relations of power that produce subjectivities and signs of cultural systems. Plas Ayiti (neon project) proposes a policy of images not only by capturing a visible aspect of the world, but by thinking the production and circulation of dialectical images that produce dissent and restore a historical knowledge in which the image and the subject which look at it constitute at each other.

Keywords

The politics of images, public sphere and image, dialectical image, Plas Ayiti

* Artista e professor do Departamento de Artes da UFPR. Doutor em Artes pela USP (2016) com estágio doutoral na *Universitat de Barcelona* (2015).

Durante a noite, quando se diz que todos os gatos são pardos, o letreiro em neon *Plas Ayiti*, de 450 cm x 100cm, instalado pela artista brasileira Milla Jung¹ no alto do Edifício “Nossa Senhora da Luz” era percebido pelas pessoas que passavam pela Praça Tiradentes, na região central de Curitiba. Naquela escuridão, que supostamente apaga e desfaz as diferenças, a luz do trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) destacava a presença de inúmeros haitianos e haitianas, que entre os anos 2012 e 2014, como imigrantes recém-chegados na cidade, fizeram da Praça Tiradentes seu ponto de encontro e deram a ela um nome em créole², *Plas Ayiti*.



Fig. 1
Milla Jung, *Plas Ayiti*
(projeto neon), 2014.
instalação de neon,
450 x 100cm.
Foto: Milla Jung.
Disponível em: <http://www.comunidade.art.br/wordpress/2014/12/07/plas-ayiti-projeto-neon-2014/>;
Acesso em: 14 out. 2020.

¹ Milla Jung é brasileira, nascida em Curitiba, artista-pesquisadora e doutora em artes visuais, pelo PPGAV da ECA/USP. Fotógrafa documentarista por mais de 20 anos, seus trabalhos recentes, de forma ampliada, abordam questões sobre imagem e esfera pública a partir da relação entre práticas artísticas e espaços sociais.

² O créole é a língua falada pela população haitiana que resulta de uma mescla da língua francesa com línguas da África Ocidental como o *wolof*, *gbe*, *fon*, *ewé*, *kikong*, *yoruba* e *igbo*.

A medida em que produz visibilidade da presença de haitianas e haitianos, o trabalho *Plas Ayiti* também torna visível a construção de um imaginário republicano concebido pelas imagens de Marechal Floriano Peixoto, Getúlio Vargas e Tiradentes, figuras representadas nos monumentos instalados naquela praça. Um imaginário que ambiciona forjar um sentimento popular não presente nos processos históricos aos quais fazem referência. Popular no sentido de ser compartilhado por diferentes setores da sociedade, tal qual fora a construção da imagem de Tiradentes como um herói republicano. Um herói ambíguo e multifacetado o qual, de acordo com José Murilo de Carvalho, “é o Cristo e o herói cívico; é o mártir e o libertador; é o civil e o militar; é o símbolo da pátria e o subversivo” (1990, p.141). Um herói à imagem e semelhança de Cristo, mas não um Cristo ressuscitado, e sim, um Cristo esquartejado, como representado na pintura de Pedro Américo. Um desfile de heróis mascarados que “reduz nossa deslumbrante realidade ao espetáculo nanico da vitória dos ricos, brancos, machos e militares” (GALEANO, 1990, p.30).



Fig. 2
Pedro Américo, *Tiradentes esquartejado*, 1893.
Óleo sobre tela,
270 x 165cm.
Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado_\(Pedro_Am%C3%A9rico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tiradentes_esquartejado_(Pedro_Am%C3%A9rico)); Acesso em: 14 out. 2020.

Estes monumentos que buscam forjar um imaginário popular revelam uma história a qual Walter Benjamin, em *Sobre o conceito de história*³, descreveu como a história da empatia, ou da identificação afetiva com os vencedores, cuja “origem é a indolência do coração, a *acedia*, que hesita em apoderar-se da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz” (1994, p.225). Dar nome a uma praça, encomendar e instalar monumentos são atos que produzem uma narrativa histórica. Uma história que fala através do que é mostrado ao mesmo tempo em que silencia acerca do que é esquecido, afinal “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p.225). Cultura e barbárie entendidas “dialeticamente como uma unidade contraditória” e não “como dois polos que se excluem mutuamente, ou como etapas diferentes da evolução histórica” (LÖWY, 2005, p.75).

Esses monumentos da Praça Tiradentes ilustram a ideia de uma memória única e obrigatória estabelecida pelos vencedores, ao mesmo tempo que a história esquecida e apagada é a de negras/negros e desvalidas/desvalidos que sempre estiveram ali. Entre os séculos XVII e XIX, para serem açoitados, castigados, humilhados e presos no Pelourinho⁴ e na Delegacia de Polícia que existiram nesta Praça considerada o marco zero do povoamento que deu origem à cidade de Curitiba, ou em busca da xepa da feira. Hoje, estão os moradores de rua e usuários de drogas constantemente filmados por câmeras de vigilância, cujas existências são reduzidas, quando muito, a números estatísticos. Também os moradores da periferia que embarcam e desembarcam nos pontos de ônibus que estão ao redor da praça, entre os quais avistam-se os imigrantes haitianos. Personagens anônimos para os quais a história identificada afetivamente com os vencedores dá as costas. Subjetividades que são destituídas recorrentemente

³ Walter Benjamin escreveu “Sobre o conceito de história” no ano de 1940, pouco tempo antes de suicidar-se quando ao tentar escapar da França ocupada pelo nazistas foi interceptado pela polícia franquista na fronteira espanhola. Para a elaboração deste texto foram consideradas a tradução de Sérgio Paulo Rouanet publicada pela editora brasileira (BENJAMIN, 1994); e a realizada por Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller que integra o livro Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história” de Michel Löwy (2005).

⁴ A instalação dos pelourinhos correspondia ao ato fundacional de uma Vila representada pela instituição dos poderes político, Casa da Câmara, e judiciário, cadeia e pelourinho, ocupados pelo chamados “homens bons”, membros da elite econômica e social.

em nome da implementação de projetos de modernização. São os mortos e os destroços lançados aos pés da história que o anjo da história benjaminiano gostaria de despertar e juntar:

Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sobre uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade (BENJAMIN, 1994, p.226).

Esta tese reforça uma ideia mencionada em outras teses em *Sobre o conceito de história*: a da crítica à história cujo método da empatia com o vencedor está baseada na filosofia do progresso⁵ e se apoia numa noção de tempo homogêneo, cronológico e linear. Esta filosofia e concepção de tempo também podem ser encontradas numa historiografia progressista para a qual o processo histórico entendido em suas contradições é representativo de uma perspectiva evolutiva baseada na complexificação das divisões sociais do trabalho que explicariam a passagem da etapa da barbárie para a da civilização⁶. Um progresso que impede

⁵ Para Reinhart KOSELLECK a constituição de um mundo burguês europeu está associado ao desenvolvimento da consciência histórica iluminista no século XVIII através da filosofia da história que legitimava o processo revolucionário burguês no qual “os iluminados, [...], já tinham identificado o curso da história e seus próprios planos, desejos e esperanças. A legitimação pela filosofia da história era um elemento, talvez o mais importante, do Grande Projeto. Eles o conceberam e compuseram a partir de ideias rousseauianas da natureza, de um cristianismo moralizado e de ideias correntes sobre o progresso” (1999, p.115).

⁶ Frederich ENGELS (1995) dedica o capítulo IX do livro *Origem da família e da propriedade privada e do Estado* para apresentar as etapas evolutivas que explicam como a sociedade passou da fase da barbárie para a da civilização à medida que a divisão social do trabalho torna-se mais complexa.

o anjo de juntar os escombros que ficaram no passado, “uma vez que é ao mesmo tempo responsável pela visão linear da história, na qual cada elo da cadeia de acontecimentos representa um passo para melhor” (OTTE, 2000, p.41).

E o passado? Seria aquele guarda-roupa onde guardamos todas as fantasias que não nos servem mais? Seria uma imagem eterna que representa a história tal como de fato aconteceu? O passado é algo morto? Para Benjamin, o passado é “uma imagem que relampeja” e atravessa veloz o presente. É “uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado” (1994, p.224). A história, assim entendida, não é o lugar de um tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’, de modo que Túpac Amaru era para José Gabriel Condorcanqui um passado carregado de ‘agoras’, passado que ele fez explodir do *continuum* da história:

em 1572, quando os espanhóis cortaram a cabeça de Túpac Amaru, último rei da dinastia dos incas, nasceu o mito entre os índios do Peru. O mito anunciava que a cabeça se juntaria ao corpo. Dois séculos depois, o mito retornou à realidade que o tinha originado, e a profecia se fez história: José Gabriel Condorcanqui tomou o nome de Túpac Amaru e encabeçou a maior sublevação indígena de todos os tempos (GALEANO, 1990, p.33).

Explodir o *continuum* da história quer dizer interromper um fluxo de acontecimentos que se sucedem legitimados pelo discurso evolutivo do progresso. Poder-se-ia dizer, puxar o freio da história para que esta interrompa seu fluxo contínuo e permita que os mortos e escombros de outrora despertem e se juntem. Nesta história saturada de ‘agoras’, o presente não é entendido como transição para o futuro, mas valorizado como

o momento da imobilização da história, do choque que interrompe seu fluxo contínuo, possibilitando que os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem: ‘imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa constelação’. (OTTE, 2000, p.41).

O acontecido unir-se ao agora numa constelação representa a ideia de que o passado ganha legibilidade à luz do presente em uma escrita complexa e em movimento, do mesmo modo que os corpos celestes que observamos em cada momento do presente são momentos do passado. O historiador Didi-Huberman, ao transpor este conceito para seu ambiente de pesquisa, diz que

o conhecimento histórico só acontece a partir do ‘agora’, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhas do passado, um momento de memória e legibilidade que aparece [...] como um ponto-crítico (2018a, p.22).

Este ponto-crítico é o que Benjamin chama de ‘imagem dialética’. Imagens que não são dadas empiricamente, mas resultam de uma construção por meio da qual elas se tornam objetos históricos. Imagens que restituem um saber aos acontecimentos ao produzir uma legibilidade da história “articulada com sua visibilidade concreta, imanente e singular” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.19). Todavia, as imagens não nos dizem nada ou permanecem obscuras enquanto não nos damos o trabalho de lê-las, visto que elas constituem e constituem-se de um campo de forças e relações de poder que produzem subjetividades e signos dos sistemas culturais. Neste sentido, produzir legibilidade histórica implica a “dupla tarefa de tornar legíveis estas imagens tornado visível sua própria construção” (DIDI-HUBERMAN, 2018a, p.27).

Deste modo, a construção de legibilidade para o trabalho *Plas Ayiti* (projeto neon) parte do contexto que o originou e pela compreensão de espaços e temporalidades heterogêneos através das diferentes partes que constituem este trabalho. *Plas Ayiti* (projeto neon) foi produzido entre os anos 2012 e 2014 através da 6ª edição do Programa Bolsa Produção Artes Visuais, um edital do Fundo Municipal de Cultura gerenciado pela Fundação Cultural de Curitiba. Cada edição deste programa apoiou uma média de 10 artistas e/ou coletivos de artistas. Na mesma 6ª edição foi realizado e exibido um filme-instalação chamado *Plas Ayiti*⁷.

⁷ O filme-instalação pode ser acessado no link: <https://vimeo.com/111914277>.

Este filme é o resultado da proposta dos artistas Carlos Kenji, Daniel Yencken e Felipe Prando que propunham criar narrativas a partir da investigação das noções de pertencimento e não-pertencimento no quadro de fluxos migratórios contemporâneos na cidade de Curitiba. Para o desenvolvimento do roteiro deste filme foram realizados em 2013 diversos encontros e oficinas de vídeo com diferentes grupos de imigrantes haitianos refugiados do terremoto e da falta de perspectiva econômica no Haiti que se encontravam em Curitiba. No decorrer destes encontros o filme-instalação foi tecendo uma forma de existir com a participação direta de David Limose e Serge Norestin, recém-imigrados do Haiti, que atuaram como atores e co-realizadores do filme-instalação.

Os desenvolvimentos de *Plas Ayiti* (projeto neon) e do filme *Plas Ayiti* partilharam um mesmo processo de escuta e de trocas de modo que se conectam como partes de uma mesma dobra, cujo vértice é o compartilhamento da composição de um trabalho com seu próprio público, as diferentes comunidades de imigrantes haitianos e haitianas. Uma dobra que assinala o surgimento de singularidades no sentido da produção de um abertura que rejeita a ficção dos limites, um espaço-tempo enrugado e multi-direcional.

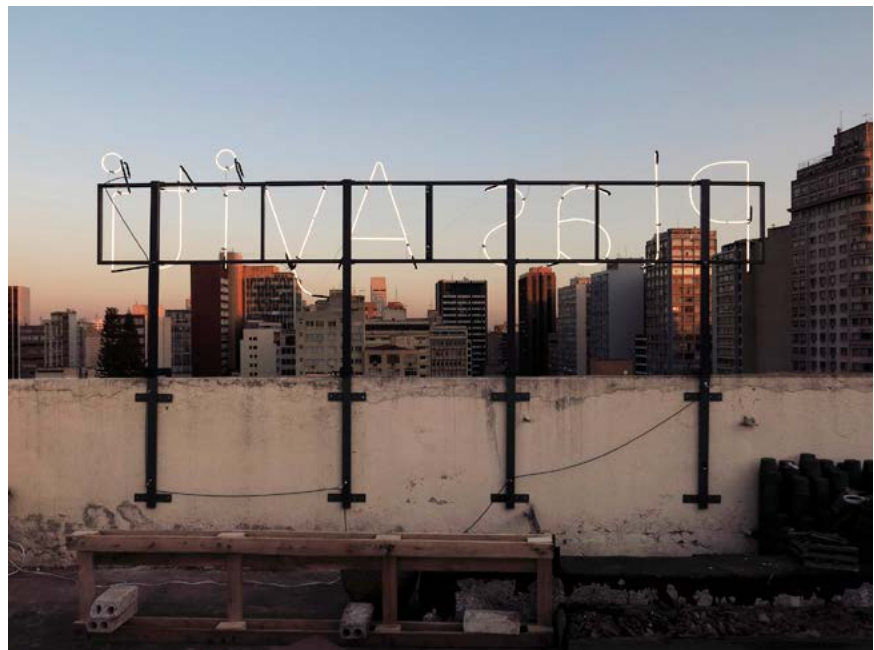


Fig. 3
Milla Jung, *Plas Ayiti*
(projeto neon), 2014.
Instalação de neon,
450 x 100cm,
Foto: Milla Jung.
Disponível em: <http://www.comunidade.art.br/wordpress/2014/12/07/plas-ayiti-projeto-neon-2014/>;
Acesso em: 14 out. 2020.

A parte mais visível, o primeiro espaço-tempo do *Plas Ayiti* (projeto neon), é, sem dúvida, o já citado letreiro de neon, com 450cm x 100cm, instalado no alto do Edifício “Nossa Senha da Luz”, localizado na Praça Tiradentes, que era acionado por um sensor que acendia o neon quando a luz do dia começa a baixar. Um tipo de letreiro que anos atrás foi muito popular nos comércios da Praça como uma forma de anunciar os estabelecimentos comerciais. Um letreiro de publicidade que no trabalho desta artista é uma forma de anunciar à história daquele lugar a invisibilidade produzida por um excesso de informações na era midiática que nos incita a não crer em nada e a não olhar nada que está debaixo dos nossos olhos (DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.57).

A artista Milla Jung tem aqui referências e diálogos com trabalhos de artistas como Alfredo Jaar⁸ e Jens Haaning⁹. Jaar por meio de suas intervenções na esfera pública nas quais apropria-se de estruturas publicitárias. Como por exemplo, em uma das etapas do projeto *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981), realizado durante a ditadura militar, no qual o artista apresenta em *outdoors* espalhados pela cidade de Santiago do Chile a pergunta *¿es usted feliz?*. Uma pergunta aparentemente inócua e supostamente referida a vida privada que convocava às pessoas a expressarem publicamente uma opinião, um ato proibido por governos autoritários. E a referência de Hanning, por meio do trabalho *Turkish Jokers* (1994), no qual um alto-falante instalado em uma praça de Copenhague, na Dinamarca, amplificou pequenas anedotas contadas em turco para uma plateia na qual boa parte não compreendia aquele idioma. Hanning criou um contexto de estranhamento no qual há uma inversão na situação do lugar do estrangeiro entre os imigrantes turcos e os dinamarqueses.

Plas Ayiti (projeto neon), *Estudios sobre la felicidad* e *Turkish Jokers* são trabalhos nos quais, por meio de instalações em espaços públicos, os debates propostos nascem da relação das imagens e sua percepção e das possibilidades

⁸ Alfredo Jaar, é um artista chileno, arquiteto e cineasta que vive atualmente em Nova York e, reconhecido como um artista de projetos de longo prazo, tem em seu engajamento em questões políticas e humanitárias uma condução para produzir instalações, trabalhos multimídias e publicações que circulam amplamente em espaços de arte.

⁹ Jens Haaning é um artista conceitual dinamarquês que vive em Copenhague. Engajado em temas relacionados à migração, deslocamento, poder e comunicação na sociedade globalizada, Haaning opera por meio de intervenções em estruturas institucionais e espaços públicos.

de representação e sua apresentação. Proposições que ativam as percepções de estranhamento e pertencimento mediante a produção e circulação de ‘imagens dialéticas’ que produzem o dissenso e restituem um saber histórico no qual a imagem e o sujeito que a olha se constituem mutuamente.

O segundo espaço-tempo de *Plas Ayiti* é a fotografia exposta no Museu da Gravura Cidade de Curitiba que recebeu os trabalhos e exposições da 6ª Bolsa Produção entre os dias 26/08 e 09/11 de 2014. Nos mesmos dias em que o letreiro esteve instalado na Praça, uma imagem fotográfica desta instalação foi exibida há poucas quadras dali, dentro do Museu e numa sala ao lado da que exibia o filme-instalação *Plas Ayiti*. Uma fotografia que, não obstante ser o registro do primeiro espaço-tempo, revela o avesso do Museu ao conectá-lo com uma experiência que não está ali. Um avesso que se manifesta em decorrência deste Museu encarnar a cultura e a barbárie como uma unidade contraditória. Antes de ser um Museu, o edifício havia sido construído e utilizado no século XIX como residência de uma família da nobreza imperial, o Solar do Barão, como ainda hoje é popularmente conhecido. E entre os anos 1912 e 1975, um período que abrange dois períodos ditatoriais, o Estado Novo e a Ditadura Civil-Militar, também serviu como sede do exército brasileiro. Um Museu instalado num edifício reformado para ser um monumento da cultura, mas que preserva a memória da barbárie, as memórias do poder político e econômico imperial e escravocrata e do poder militar do período republicano. A fotografia da instalação *Plas Ayiti* conecta, portanto, o Museu com as comunidades de haitianas e haitianos e às memórias apagadas e silenciadas pela história narrada através dos monumentos identificados afetivamente com os vencedores.

O terceiro espaço-tempo de *Plas Ayiti* (projeto neon) é um cartão-postal no qual a mesma imagem exposta no Museu é reproduzida no tamanho 13x18cm. Os cartões foram impressos para serem distribuídos na festa “*Plas Ayisien – somos tod@s imigrantes*” realizada na Praça de Bolso do Ciclista, centro de Curitiba. O evento, realizado no dia 06 de dezembro de 2014, foi organizado por diversos movimentos sociais com o intuito de manifestar apoio aos imigrantes haitianos que viviam em Curitiba e contou com uma programação com a apresentação de bandas e músicos haitianos, projeções de fotografia e do filme *Plas Ayiti*. Os cartões-postais entregues às haitianas e aos haitianos presentes na festa, representou o envio daquela imagem ao Haiti. Uma imagem que fala das

transformações pelas quais eles passavam e que acabavam por promover simbolicamente na cidade que escolheram para morar, renomeando uma praça no idioma *créole*. Renomear a Praça Tiradentes para *Plas Ayiti* simboliza a possibilidade de se reconstruir a narrativa do marco zero da cidade a partir dos vestígios e escombros deixados para trás pela história dos vencedores. Uma perspectiva dada por pessoas que descendem daqueles que realizaram a primeira revolta de escravos africanos das Américas e que, no embalo desta revolta, derrotaram o exército de Napoleão para, em 1804, declararem a independência do Haiti.



Fig. 4
Milla Jung, *Plas Ayiti*
(projeto neon), 2014.
cartão postal, offset,
13 cm x 18 cm.

O quarto espaço-tempo de *Plas Ayiti* (projeto neon) é o vídeo de 1'53" exibido na internet em que é apresentado de diferentes ângulos o neon no topo do edifício. O primeiro plano apresenta um enquadramento aberto no qual vemos sucessivamente a praça, o edifício no qual o letreiro começa a acender e a cidade em movimento no fim do dia. No terceiro plano, a um enquadramento fechado acima das árvores da praça sobrepõe-se um áudio no qual ouve-se uma conversa em *créole*. Estas palavras em *créole* são as únicas palavras escutadas em todo o vídeo. No decorrer do vídeo, com o anoitecer as luzes do *Plas Ayiti*, pouco a pouco, tornam-se mais visíveis para as pessoas que passam pelo Praça. Uma luz que pode ser entendida como o esforço em manter-se acordado, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília. O presente de uma história saturada de 'agoras' que permite que "os elementos, que, devido à ótica linear do tempo, foram afastados uns dos outros, se aproximem novamente numa imagem" (OTTE, 2000, p.41).

Por fim, gostaria de recuperar uma imagem já apresentada neste texto e bastante utilizada pela artista na apresentação de seu trabalho, aquela em que o letreiro neon é fotografado de trás. Uma imagem que representa uma reivindicação de Walter Benjamin ao exigir do artista o mesmo que exigia de si como historiador: “a arte é escovar a realidade de trás para frente” (citado por DIDI-HUBERMAN, 2018b, p.46). Escovar a realidade de trás para frente, escovar a história a contrapelo, ou ainda tirar a maquiagem do real, desmascará-lo. Um gesto que implica buscar as imagens das coisas e das vidas perdidas. Perdidas por serem apagadas da história/arte dos vencedores, e apagadas desta história/arte dos vencedores por se deixarem perder naquilo que as fascina de modo irresistível, o desejo que se manifesta nas sublevações daquelas e daqueles que teimam em não se deixar apagar da história e em escrever suas histórias com seus próprios gestos.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIDI-HUBERMAN, George. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

_____. **A imagem queima**. Curitiba: Ed. Medusa, 2018b. ENGELS, Friedrich.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

GALEANO, Eduardo. **Nós dizemos não**. Rio de Janeiro: Revan, 1990.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro: Ed. UERJ: Contraponto, 1999.

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

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lidia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos: revista de Língua e Literatura Estrangeiras**, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, v.18, p.35-47, jan./jun. 2000.

Submetido em março de 2020 e aprovado em agosto de 2020.

Como citar:

PRANDO, Felipe. *Plas Ayiti* (projeto neon): uma política das imagens. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, vol. 26, n. 40, p. 93-105, jul./dez. 2020. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n40.7>. Disponível em:<<http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>>