

SIMULACRO E REPETIÇÃO COMO CONTRAINFORMAÇÃO NA ERA DA SOCIEDADE DE CONTROLE

SIMULACRA AND REPETITION AS COUNTER-INFORMATION IN THE ERA OF CONTROL SOCIETY

Paula Davies Rezende⁷⁸

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo discutir o poder da imagem-simulacro de operar como contrainformação e ato de resistência no âmbito da pós-modernidade, bem como reivindicar sua potência estética e política. Para fundamentar essa perspectiva, desenvolvo a concepção de que a simulação é um tipo de imagem que detém forças para liberar-se do campo de força do real, com capacidade de questionar o *status quo* imagético. Analiso exemplos em que a imagem-simulacro é capaz de desafiar os ideais de autoria, originalidade e autenticidade, engendrando processos de ressignificação e de dilatação de sentido através da repetição, característica criticada por autores como Fredric Jameson e Jean Baudrillard.
PALAVRAS-CHAVE: simulacro; simulação; arte tecnológica; pós-modernidade; Internet.

ABSTRACT: In this article I discuss the capacity of the image-simulacrum to operate as counter-information and act of resistance in the postmodernity, as well as to claim its aesthetic and political power. To support this perspective, I present the notion that simulation is a kind of image that holds the strength to free itself from the force field of reality and also has the capacity of questioning the imagistic *status quo*. I present examples in which the image-simulacrum is able to challenge the ideals of authorship, originality and authenticity, causing processes of resignification and dilation of meaning through repetition, a feature strongly criticized by authors such as Fredric Jameson and Jean Baudrillard.
KEYWORDS: simulacra; simulation; technological art; postmodernity; Internet.

Discutir a noção de simulacro e questões relacionadas à produção de imagens na pós-modernidade não é intento inédito, porém o isolamento social devido à pandemia do novo coronavírus estimula reflexões sobre o assunto a partir das novas configurações das relações sociais.

A restrição da presença física no espaço público teve como consequência a proliferação de outras formas de produção, circulação e exibição de produções estéticas e artísticas. O fechamento temporário dos museus, galerias e centros culturais, o cancelamento das feiras de arte e bienais, enfim, o impedimento de acesso aos espaços legitimados e legitimadores de fruição artística estão levando à reorganização do sistema de artes. As instituições estão apostando no desenvolvimento de formas de

⁷⁸ Paula Davies Rezende é Doutoranda em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e Mestra em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. E-mail: paula.rezende@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-6662-2801>

expografia virtual e visitas online, através de vídeo 360º e da realidade virtual. Consequentemente, artistas estão produzindo tendo em vista esses novos espaços de circulação. A simulação está no meio de nós, e em um período de pandemia parece ser a forma mais segura de relacionamento com a arte. Certamente, nenhum desses eventos é advento deste período específico, porém parece que essas reconfigurações são um estímulo para repensar a relação com o simulacro, esse filho menosprezado da pós-modernidade.

O simulacro, segundo definição de Jean Baudrillard, seria um tipo de imagem que não tem origem no real, portanto, não seria uma representação – imagem indicial, criada a partir de um objeto preexistente –, seria então uma simulação. Perante o estatuto da representação, legitimado amplamente pela pintura, o simulacro tem uma percepção desfavorável, pois é entendido como sintoma de uma sociedade que continua a produzir e requestrar uma realidade que não existe mais, uma hiper-realidade que teria uma semelhança intensa com a realidade, porém sem lastro no mundo real (BAUDRILLARD, 1991, p. 34). É a metáfora do mapa que precede o território e, sendo assim, ele mesmo “engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8). É a imagem criada de modo a esconder o fato que o próprio território não é mais real. Essa antecipação da simulação levaria a uma diminuição de sentido da própria realidade, os acontecimentos perderiam a importância, não por serem eles mesmos insignificantes, mas por terem sido já precedidos por um simulacro, fazendo apenas coincidir com esse modelo já existente (BAUDRILLARD, 1991, p. 74).

Ao abordar o conceito de simulacros, Ricardo Fabbrini ressalta seu caráter explícito e totalizante:

Os simulacros são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena (FABBRINI, 2016, p. 245).

O autor aponta que Baudrillard localiza a proliferação dos simulacros no fim dos anos de 1970, na transição da *pop art* para a pós-modernidade (FABBRINI, 2016, p. 247). Sendo assim, é pertinente analisar a inter-relação da ideia de simulação com as características socioculturais e econômicas do período em questão.

Para Fredric Jameson, a pós-modernidade seria fruto e expressão de uma ordem social emergente do capitalismo tardio. A produção artística pós-moderna repercutiria, reproduzia e reiteraria a lógica da sociedade de consumo (JAMESON, 1985, p. 18 e 26). O autor apresenta dois traços que seriam marcantes desse período: o pastiche e a esquizofrenia. O pastiche seria uma imitação de estilos singulares, porém sem a ironia e a potência política da

paródia. Segundo Jameson, os estilos singulares já teriam sido todos concebidos no âmbito da tradição estética moderna, e com a morte do modernismo, só restaria aos artistas e escritores “imitar estilos mortos” (JAMESON, 1985, p. 19). Já a esquizofrenia estaria relacionada não à condição de saúde mental, mas sim a uma desconexão entre signo, significante e significado. Em termos da linguagem, um signo (uma palavra, um texto) é modelizável a partir da relação do seu significante (a materialidade – o som de uma palavra, ou sua grafia, por exemplo) com o seu significado (o sentido da materialidade da palavra). O efeito de sentido se daria pelo inter-relacionamento entre os diferentes significantes, através da interpretação global do conjunto de palavras escritas. A esquizofrenia à qual Jameson se refere seria uma experiência na qual os significantes se dissociaram de seus significados, ou seja, as materialidades significantes estariam isoladas, desconectadas e descontínuas, incapazes de desencadear uma sequência coerente de significados (JAMESON, 1985, p. 22). Entendemos, a partir dos autores acima, que o simulacro seria sintoma da pós-modernidade e, sendo assim, deriva entre o pastiche e a esquizofrenia, marcantes do período.

Tanto para Baudrillard quanto para Jameson, a proliferação de simulacros seria acompanhada da deflação de sentido. Para Baudrillard, isso ocorre devido à própria antecipação do simulacro à realidade, que tornaria os acontecimentos quase insignificantes. Para Jameson, seria devido à imitação de estilos e à miscelânea acrítica das materialidades significantes isoladas de seus significados, tão espectrais quanto o próprio capitalismo imaterial, especulativo e sem lastro que caracterizaria a época. Diante do lamentável remate no âmbito simbólico e significativo das imagens, Jameson questiona se existiria uma forma de resistência aos dispêndios do pastiche e à esquizofrenia (JAMESON, 1985, p. 26). Fabbrini, retomando as reflexões de Baudrillard, pergunta-se também

[...] como esperar que da sucessão de simulacros na tela total saia uma imagem que ‘force o pensamento’, [...] algo que rompa, enfim, com o horizonte do provável, que interrompa toda organização performativa, toda convenção ou todo contexto dominável por um convencionalismo (FABBRINI, 2016, p. 251-2).

A partir da leitura dos autores em questão, faço diferentes perguntas: o simulacro, por ser despido de seu lastro real, é forçosamente uma imagem descarnada de sentido, tipificada pelo vazio simbólico e significativo? A mescla aleatória de imagens espectrais não pode engendrar sua própria carga simbólica, que seja carregada de potência estética e política, sem lamuriar a perda do lastro nem pleitear a nostalgia da contemplação? Algo criado no âmbito da pós-modernidade, da sociedade de consumo e da cultura de massa pode ser fratura na tela total, na ciranda de simulacros esvaziados? Não é intenção deste trabalho negar a existência de deflação de sentidos decorrente

de um regime imagético da simulação, mas sim litigar a potência simbólica que pode dele advir, a depender de suas condições de produção.

A FALTA DE LASTRO DO SIMULACRO E A LIBERTAÇÃO DO REAL

A forma com que Edmond Couchot trabalha a ideia de simulação contribui para desenvolver o questionamento feito acima. Ele examina o simulacro a partir da morfogênese da imagem e afirma que as tecnologias numéricas trouxeram uma significativa mudança nas lógicas figurativas. Se antes vivíamos sob regime de uma lógica figurativa ótica – morfogênese de imagem por projeção, que entende a imagem como representação do real –, agora passamos para uma lógica figurativa numérica, onde o pixel⁷⁹ não corresponde a nenhum ponto de qualquer objeto preexistente. O que preexiste ao pixel é o cálculo do computador, o algoritmo, mas não um referente. A imagem numérica não representa o mundo real, não mantém com ele mais nenhuma relação direta. Ao não apresentar mais nenhuma aderência ao real é que esta imagem-simulacro liberta-se dele e passa para outra lógica figurativa, agora da simulação (COUCHOT, 1993, p. 38-42).

Porém, ao contrário de Baudrillard e Jameson, Couchot vê potência nessa falta de relação: a imagem não seria mais projetada, mas ejetada pelo real. Ela teria força para liberar-se do campo de força do real. A lógica da simulação não quer mais representar o real através da projeção e da perspectiva, mas sintetizá-lo em toda sua complexidade através da lógica formal e da matemática. Nesse sentido, temos uma nova ordem visual que não busca mais figurar o que é visível, e sim figurar o que é modelizável, calculável (COUCHOT, 1993, p. 42-43). Couchot afirma ainda:

Não se trata mais para eles de aplicar um modelo relativamente unitário, ligado diretamente ao mundo, funcionando em analogia profunda, em “simpatia” com o real. Trata-se de compor através de um universo de modelos cada vez mais numerosos, cada vez mais sofisticados, cada vez mais formalizados e racionalizados, mas também cada vez mais fragmentados e especializados (COUCHOT, 1993, p. 45).

Não é a intenção aqui propor o simulacro, a imagem numérica e o desenvolvimento tecnológico como tábua de salvação da crise de representação da arte. O próprio Couchot chama a atenção para os perigos que rondam a produção artística mediada por instrumentos oriundos das tecnociências. Seria necessário ressignificar o projeto original desses aparelhos, que foram concebidos para produzir as certezas das ciências, transmutando o excesso de clareza científica nas incertezas pertencentes à

⁷⁹ O pixel é entendido como a menor unidade constitutiva da imagem digital.

sensibilidade estético-artística (COUCHOT, 1993, p. 46). Não é incomum, no âmbito da arte tecnológica, haver confusão entre o encanto com o espetáculo gerado pela pirotecnia tecnológica com uso das máquinas semióticas como ferramenta de produção poética. Não raro as novidades na esfera dos *gadgets* e acessórios eletrônicos espertos estimulam fetiches e geram frisson que se revelam apenas como sensações efêmeras de deslumbramento, ao contrário dos desdobramentos poéticos tecnológicos capazes de provocar ressonâncias mais duradouras na percepção.

Diante do entendimento da simulação como libertação do compromisso com o real e o apontamento de suas potencialidades como meio de produção, parece pertinente investigar as críticas ao esvaziamento de significados, frequentemente associado aos simulacros; separar as críticas pertinentes – que se referem de fato à deflação de sentido e ao esvaziamento estético – da mera expressão preconceituosa de um academicismo obsoleto, que insiste em manter-se isolado na torre de marfim às custas do rebaixamento, da zombaria e da negação das novas técnicas de produção e dos novos sujeitos discursivos que vão surgindo no bojo das produções pós-modernas; e esquadrihar a dimensão socioeconômica das críticas ao kitsch, ao pastiche, ao simulacro e ao clichê. Essas críticas se referem à forma e ao conteúdo ou trazem nas entrelinhas o preconceito com a popularização da arte e da cultura? Jameson nos revela um pouco desse ranço ao identificar como traço relevante da pós-modernidade a dissolução de fronteiras entre cultura erudita e cultura de massa, revelando ser esta a mais

[...] desalentadora manifestação da pós-modernidade, sob o ponto de vista universitário – o qual tem tradicionalmente interesses declarados tanto na preservação de um domínio de cultura qualificada e de elite [...], quanto na transmissão de técnicas de leitura, audição e modos de ver difíceis e complexos a seus iniciados (JAMESON, 1985, p. 17).

O SIMULACRO COMO CRÍTICA E SUBVERSÃO DO PRÓPRIO MEIO

Desde a década de 1970, algumas pessoas artistas nos fazem acreditar que é possível ser resistência de dentro dessa lógica da simulação. Na década de 1980, a artista Bárbara Kruger se apropriou da linguagem publicitária para subverter as mensagens de submissão e de machismo engendradas pelo próprio meio. O coletivo artístico feminista Guerrilla Girls, ativo também desde a década de 1980, utiliza programas de televisão, entrevistas e lojinhas de museus para publicizar seus questionamentos sobre os acervos das instituições e vender suas reproduções. No final de 2017, o grupo de ativistas ganhou uma retrospectiva no MASP, onde expuseram um cartaz questionando se as mulheres precisavam estar nuas para entrarem na instituição, já que

60% dos nus em exposição eram femininos e apenas 6% dos artistas em exposição eram mulheres⁸⁰.

Dando seguimento aos questionamentos de Jameson, Baudrillard e Fabbrini no início deste trabalho, talvez a resistência, a imagem que force o pensamento esteja justamente no âmbito da esquizofrenia e da obscenidade (no sentido de nada esconder) e não na chave do enigma contemplativo – uma imagem de resistência pós-moderna, sem nostalgia nem reacionarismo. Proponho uma reflexão sobre o que Gerard Lebrun chamou de mutação conceitual do sentido da expressão “obra de arte”. Segundo o autor, tal mutação é consequência de novas técnicas e formas artísticas, como rádio, disco, fotografia, cinema, televisão. Ele retoma Walter Benjamin para nos lembrar que o cinema, diferentemente da pintura, não convida mais à contemplação, e isso não é necessariamente ruim. O filme penetra no público, não se deixa olhar à vontade, pois impõe seu próprio ritmo através da técnica de montagem. Contemplar é deixar a obra se impor, e nem toda relação com a arte deve limitar-se a esse modelo (LEBRUN, 2006, p. 327-334). Lebrun questiona ainda:

Que esquisito ideal monástico (ou rousseauiano) é esse, em nome do qual tantos espíritos biliosos se dispõem a lançar o opróbrio sobre as nossas técnicas? E, principalmente, por que fazer da contemplação o vivido cultural por excelência? (LEBRUN, 2006, p. 335).

O autor entende que a perda da aura com o advento da reprodutibilidade técnica suscitou um erro de regulagem na fruição das novas formas de arte: o público queria continuar contemplando, sendo espectador passivo na presença de uma obra que exigia ser decifrada, e rapidamente. A arte não tinha mais objetivo de mostrar uma mesma concepção de mundo para todos, mas sim dialogar e balizar a compreensão de mundo individual (LEBRUN, 2006, p. 338).

A partir das considerações de Lebrun, é possível pensar que o simulacro está seguindo um processo contínuo de des-auratização. Com a reprodutibilidade perdeu-se a aura, com o simulacro a imagem perde o lastro no real e torna-se simulação. Sem compromisso com o real, definham também as ideias de originalidade e autenticidade, tradicionais legitimadores do estatuto de obra de arte.

Uma das obras de arte mais comentadas de 2019 foi *Comedian*, de Maurizio Cattelan. A obra consistia em uma banana verdadeira colada na parede com fita adesiva cinza. Apresentada na Art Basel Miami do mesmo ano, foi alvo de controvérsia, por sua natureza ba(na)nal em contraponto ao preço

⁸⁰ O cartaz está disponível no site do MASP e pode ser acessado através do link <<https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-arte-de-sao-paulo>>. Acesso em 7 dez. 2020.

de venda: USD 120 mil. A obra atraiu uma multidão curiosa à feira de arte e foi objeto de muitas *selfies*. Mesmo polêmica, três unidades da obra foram vendidas. Após as duas primeiras vendas, o preço da terceira peça aumentou para USD 150 mil, e foi comprada por um colecionador que doou para um museu (CASCON, 2019). Durante a exposição na Art Basel, a obra ainda foi alvo de uma performance. O artista nova-iorquino David Datuna retirou a banana da parede, descascou e comeu. A performance foi postada no Instagram do artista⁸¹. Lucien Terras, representante da galeria Perrotin, que representa Cattelan, afirmou que o ato não destruiu nem diminui o valor da obra, e explicou que a banana em exposição é de verdade, portanto demanda ser substituída com periodicidade (SUTTON, 2019). Terras explicita o óbvio: os colecionadores que adquiriam a obra estavam, na verdade, interessados em adquirir o certificado de autenticidade que vem com a peça, e esta parece ser a grande piada da obra mediante: a zombaria da figura do colecionador e da própria lógica do sistema da arte contemporânea, a partir do mesmo princípio que faz tal sistema girar. É a crítica e a resistência de dentro. Não é difícil enxergar aqui ecos de Duchamp e o polêmico mictório dentro do museu. A diferença é que a instância que legitima um objeto qualquer como obra não é a instituição, mas sim a assinatura do artista que afirma aquela como um “autêntico” Cattelan, no jargão do *métier*.

Na esteira desse processo de des-auratização, a artista alemã Hito Steyerl escreve em defesa da imagem de baixa resolução. Segundo a autora, a hierarquia contemporânea das imagens seria baseada em resolução. A artista faz alusão aos formatos digitais de imagem de baixa resolução (como AVI e JPEG) como o lumpesinato da sociedade imagética. O fetiche pela imagem de alta resolução estaria ancorado em um sistema de produção capitalista e conservador, que endossa a crença que a falta de resolução seria correspondente à castração da figura de autoria. As imagens de baixa resolução são precárias, pois, no processo de compressão, perdem resolução e qualidade; porém, lembra Steyerl, nesse processo, elas ganham velocidade, pois tornam-se leves e facilmente compartilháveis na Internet. Essa facilidade na circulação contribui para a criação de um circuito alternativo – que inclui, por exemplo, o cinema de ensaio e o cinema experimental – e cria uma economia alternativa de imagens, na qual até mesmo conteúdos marginalizados circulam novamente (STEYERL, 2009, p. 1-3 e 7).

A busca por um tipo de imagem que seja resistência – uma contraimagem – encontra ressonância nas falas de Lebrun e de Steyerl. Penso que, na pós-modernidade, o conceito de obra de arte também sofre suas mutações, e essas características tidas como esvaziadas por Baudrillard e Jameson – falta de lastro no real, antecipação do modelo à realidade, excesso, superficialidade, esquizofrenia – podem ser também a força da imagética nos

⁸¹ Obra disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B5yIFp2hyE-/>>. Acesso em 10 jul. 2020.

dias de hoje. O paralelo da imagem de baixa resolução como o lumpesinato sugere que, assim como este, aquela seria o motor do sistema capitalista. Talvez justamente na imagem de baixa resolução, corroída pela exposição exagerada, degradada pelo compartilhamento e repetida à exaustão resida a potência para ser resistência de dentro do próprio sistema.

Nos dias de hoje, vemos essa imagem se materializar nos memes, formato de imagem compartilhada característico da Internet. A ideia de memes vem sendo bastante abordada pela pesquisadora Giselle Beiguelman, que nos explica que essas são imagens comuns acompanhadas de textos curtos escritos em letras garrafais, geralmente se relacionando com algum acontecimento cotidiano. A autora se vale do conceito de “frase-imagem” de Jacques Rancière para explicar o formato: o texto não é complemento da imagem nem a imagem é ilustração do texto, ambos combinados desencadeiam um terceiro sentido. Segundo ela, o termo meme foi cunhado pelo biólogo inglês Richard Dawkin, em sua obra *O gene egoísta*, de 1976, e significa

[...] uma unidade replicadora que se alastra por imitação, sempre sujeito à mutação e à mistura, e que funciona como resistência crítica. Isso porque nos dá o poder “de nos revoltar contra nossos criadores” e de “nos rebelar contra a tirania dos replicadores [os genes] egoístas” (BEIGUELMAN, 2018).

A ideia se alastrou para além da biologia e entrou no mundo da imagética, instituindo um novo conceito de comunicação e estética visual. Beiguelman afirma ser uma espécie de noticiário paralelo em imagens, que serve de comentário imediato à queima-roupa de acontecimentos cotidianos.

Uma das principais características do meme é a repetição de imagens. Em geral, a imagem utilizada é aquela de baixa resolução que circula indefinidamente pela Internet, sendo comprimida e recomprimida, perdendo qualidade, resolução e vestígios de autoria. Não raro são utilizados imagens e/ou textos que dialogam diretamente com o imaginário popular e com a cultura de massa, inclusive dependendo dessa bagagem referencial para que o sentido seja compreendido por completo. Na **Figura 1**, compartilhada logo quando o presidente Jair Bolsonaro foi diagnosticado com o novo coronavírus, é utilizada uma frase que soa como o primeiro verso do hino nacional brasileiro. Na **Figura 2** utiliza-se a imagem da personagem Velha Surda, protagonista dos programas televisivos de humor Praça da Alegria e A Praça é Nossa. A personagem ficou no ar de 1964 até 2001, sendo amplamente conhecida no circuito televisivo:



Figura 1: Meme relacionado ao governo de Jair Bolsonaro, 2020.



Figura 2: Meme relacionado ao governo de Jair Bolsonaro, c. 2018-2020.

A apropriação imagética e sua repetição não trazem sozinhas nenhum tipo de valor comunicacional ou poético. É necessário analisar o contexto em que estão inseridos e como são utilizados. Beiguelman aponta que as imagens utilizadas nos memes são apropriadas e reapropriadas por uma gama de usuários, que as utilizam para disseminar discursos de diversos espectros ideológicos, por vezes antagônicos. Aliados ao alcance e imediatismo da Internet, essa comunicação imediata e repetitiva torna-se valioso instrumento político e cada vez mais explorado nas campanhas eleitorais, sendo utilizada inclusive como veículo de *fake news* (BEIGUELMAN, 2018).

Além de servirem como legitimação de discursos políticos, a (re)produção memética também é utilizada como contradiscurso, com intuito de subverter os estereótipos e o *status quo* sociocultural e político. A artista visual carioca Aleta Valente utiliza essa linguagem aliada à dinâmica rápida e efêmera das redes sociais para produzir imagens que provoquem e desafiem as tônicas dominantes do machismo, do classismo e do conservadorismo, como na **Figura 3**, cuja imagem e título apontam para uma releitura a obra do pintor francês Gustave Courbet, intitulada *A origem do mundo* (**Figura 4**):



Figura 3: *A origem do novo mundo*, de Aleta Valente, 2016.

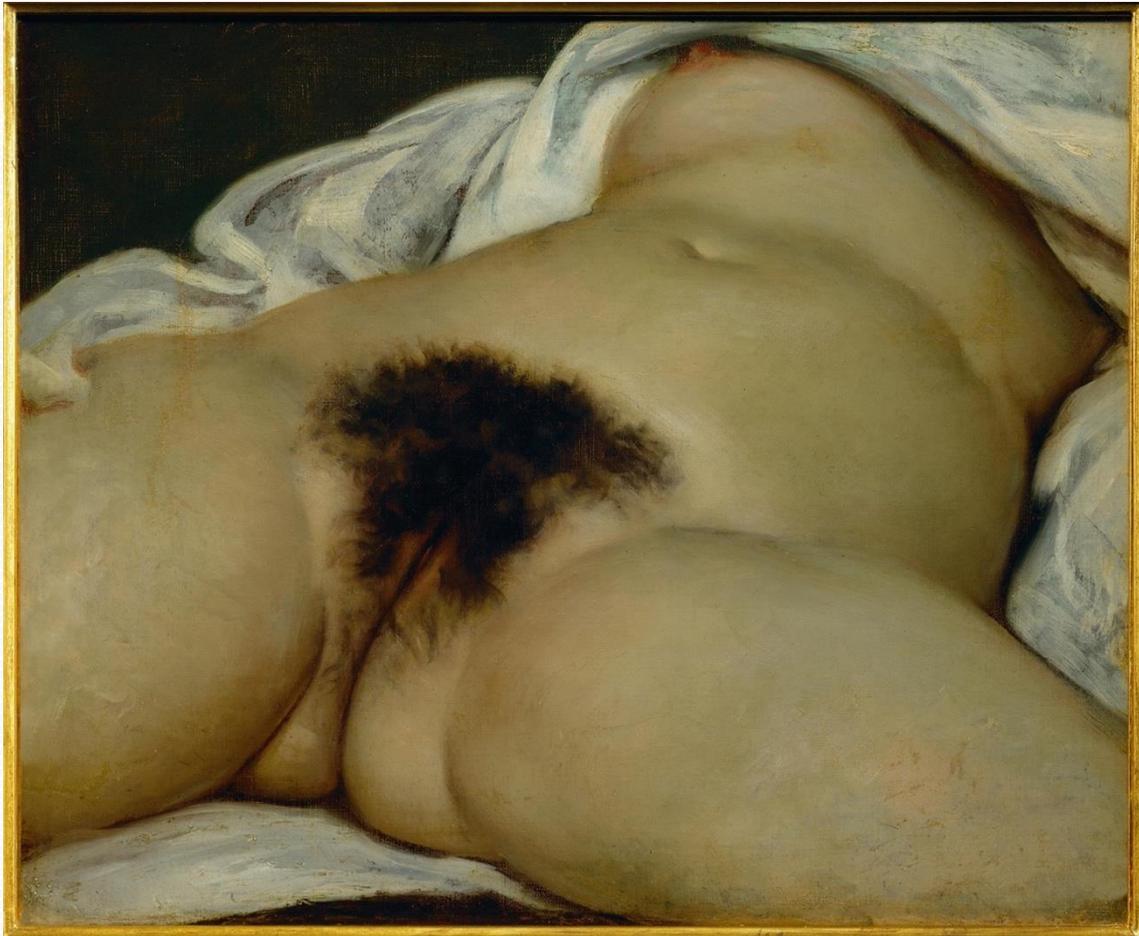


Figura 4: *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, 1866. Imagem em domínio público (PD-US-expired), disponível no site da Wikimedia Commons: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Origin-of-the-World.jpg>>. Acesso em 08 dez. 2020.

Uma temática muito abordada por Valente é a periferia carioca. A artista cresceu em Bangu, bairro periférico do Rio de Janeiro, e muitas de suas obras gravitam em torno do reconhecimento e da valorização de uma vivência em outros bairros fora da Zona Sul carioca. Valente aproveita-se da Internet como veículo de divulgação e como fonte de material de produção artística. A página da rede social Instagram denominada Ex-miss Febem⁸² é um dos canais em que a artista abre diálogo com o público, proporcionando uma relação entre espectador e produção artística muito distante da contemplação (**Figura 5**):

⁸² Disponível em <https://www.instagram.com/ex_miss_febem/>. Acesso em 24 ago 2020.



Figura 5: Artes visuais / Post de Instagram, Aleta Valente, 2020.

Em sua maior parte, a produção postada no canal baseia-se em memes, cujo sentido criado pela apropriação de imagens amplamente compartilhadas na rede e frases satíricas que circulam abertamente servem como crítica a todo tipo de discurso dominantes. Entre os memes, Valente insere suas *selfies* e divulgação de suas exposições em galeria. Em artigo para revista NIN, Alessandra Colasanti afirma que:

Ela se apropria das mídias mais corriqueiras, acessíveis, descentralizadas, abocanha sua linguagem, engole seu sistema de sinais e, a partir dos mesmíssimos códigos, vocifera sua lógica subversiva. Parodiando *selfies*, quebra as regras de conduta social e descortina a ficção não apenas do seu, como de todos os corpos à sua volta. Seu perfil materializa nosso Zeitgeist, suas contradições, excessos e dilemas. Encarar o Instagram da Ex-miss Febem como a página pessoal de Aleta é negar sua expressão simbólica e dimensão discursiva (COLASANTI, 2016).

Recentemente, o Instituto Moreira Salles comissionou uma obra de Valente, que consistiu em uma simulação em ambiente virtual 3D de uma rua no bairro de Bangu, onde passou grande parte de sua vida. A exibição do trabalho se deu nesse novo circuito *online*: uma transmissão ao vivo através do Instagram. Por acontecer em ambiente virtual, Valente pôde utilizar a

possibilidade de licença poética para simular a paisagem conforme sua vontade: os postes de luz foram substituídos por enormes espetinhos de carne, comuns nos bairros periféricos; o vira-lata de cor caramelo, típico das ruas brasileiras, recebeu tamanho aumentado, pertinente com sua relevância afetiva no imaginário coletivo brasileiro.

A apropriação de imagens não se restringe às redes sociais. O coletivo *Projetemos* também utiliza o recurso, porém ao invés de compartilhar o conteúdo online, eles projetam as imagens em muros e empenas de prédios. O coletivo se apresenta na sua página do Instagram⁸³ como “rede mundial de projetionistas livres”. O núcleo faz projeções em diversas cidades do país, e também fornece informações e ferramentas virtuais para outras pessoas que queiram fazer suas próprias projeções. Mais do que a autoria, o que parece importar é a disseminação da ação conjunta.

A maior parte das frases e imagens projetadas são de cunho político, e tem como base imagens e frases disseminadas amplamente na mídia. A projeção em espaços abertos é uma forma de manifestação política nesse período de pandemia, em que as pessoas estão sendo orientadas a manter isolamento social. Uma das projeções do grupo que muito repercutiu foi a de uma foto do presidente Jair Bolsonaro com uma máscara hospitalar, acompanhada da frase “um dia a conta chega”, construída no formato de *meme*. O trabalho viralizou e repercutiu internacionalmente, sendo utilizado pela publicação inglesa *The Economist*⁸⁴ para ilustrar uma matéria sobre a má gestão da crise do novo coronavírus por Bolsonaro.

REPETIÇÃO E DILATAÇÃO DE SENTIDO

Em ambos os casos descritos anteriormente, os artistas fazem uso da apropriação de imagens amplamente compartilhadas no imaginário comum das redes sociais e mídia de massas. A repetição engendrada pelo fluxo apropriação-compartilhamento-projeção não resulta em redundância de sentido. Pelo contrário, acaba por funcionar como um *ritornelo*, uma repetição que sofre pequenas variações de discurso, que se desterritorializa para se reterritorializar em uma nova construção de sentido, carregando em si vestígios da mensagem anterior. Esse tipo de repetição usa os elementos da mídia de massas como repertório comum de um inconsciente coletivo, como memória comum de um povo. Nesse sentido, serve também como forma de construção de sentimento de pertencimento e inserção social. A perda da individualização do discurso já é característica reconhecida da dita pós-

⁸³ Página do Instagram do coletivo disponível em:

<<https://www.instagram.com/projetemos/>>. Acesso em 13 jul. 2020.

⁸⁴ A reportagem está disponível em: <<https://www.economist.com/the-america/2020/03/26/brazils-president-fiddles-as-a-pandemic-looms>>. Acesso em 13 jul. 2020.

modernidade: o sujeito (e o autor) estão mortos. Jameson afirma que os grandes modernismos estavam ligados ao desenvolvimento de um estilo singular e à figura individual do autor, e que esse tipo de identidade pessoal seria “coisa do passado”, já que a modernidade estaria acabada. Para ele, uma das principais características da pós-modernidade seria justamente o pastiche, porque tudo que poderia ter sido criado já o foi, então agora resta aos artistas e autores imitar (JAMESON, 1985, p. 19).

Sendo assim, o simulacro pode não ter lastro no mundo real, mas aponta pra uma memória coletiva. Longe da nostalgia de pleitear a capacidade de singularização da arte, o que Aleta Valente e o coletivo Projetemos nos mostram é que o sujeito de enunciação não quer ser mais privado. Quem fala agora é a matilha, um agenciamento coletivo de enunciação⁸⁵ (DELEUZE; GUATTARI, 1995). O artista liberto do referente também está liberto da experiência pessoal como motor de criação, da exploração da história privada, que para Gilles Deleuze representava a “abominação, a mediocridade literária de todas as épocas” (O ABECEDÁRIO..., 1988 e 1989). A crítica de arte estadunidense Eleanor Heartney, ao tratar da artista visual estadunidense Jenny Holzer, que trabalhava com projeções de frases em muros no espaço público, comenta que os artistas não utilizavam as obras como veículos de transmissão de suas convicções. Além de Holzer, Heartney cita o artista alemão Gerard Richter, que afirma que usa imagens da mídia justamente por libertarem-no do uso da experiência pessoal (HEARTNEY, 2002, p. 29-30). A repetição à exaustão das imagens apaga a autoria e torna a originalidade e a autenticidade insignificantes: essas características não importam mais quando o discurso é coletivo.

Ao tratar da repetição nos trabalhos de Andy Warhol, Hal Foster traz o conceito de *punctum* de Roland Barthes. Trata-se de um detalhe nas fotografias que atrairia o olhar, mudaria o direcionamento da leitura, um detalhe que punge (BARTHES, 2012, p. 45). Para Foster, o *punctum* nas imagens de Warhol reside menos no conteúdo, nos detalhes, do que na técnica, ele aparece no “pipocar (popping) repetitivo da imagem” (FOSTER, 2005, p. 167). Quando falamos na repetição e sua potência poética, como nos casos de Aleta Valente e Projetemos, o *punctum* não aparece na primeira vez que aquela imagem foi compartilhada na rede. Ele se desenvolve e cresce com a repetição e a presença constante e massiva da imagem. Ao ver repetir e repercutir imagens nas redes sociais, projetá-las nos espaços públicos, muros e empenas de prédios, cria-se um mecanismo da ordem de reivindicação de classe, que dialoga diretamente com acontecimentos e protestos mundiais. A **Figura 6** é um dos desdobramentos brasileiros do movimento Black Live Matters, que irrompeu nos EUA com a morte de George Floyd, em 25 de maio de 2020:

⁸⁵ As discussões do Grupo de Pesquisa “Poética da Multiplicidade”, da Universidade de São Paulo (GPPM-USP), sobre Gilles Deleuze foram fundamentais para o desenvolvimento dos conceitos do filósofo neste artigo.

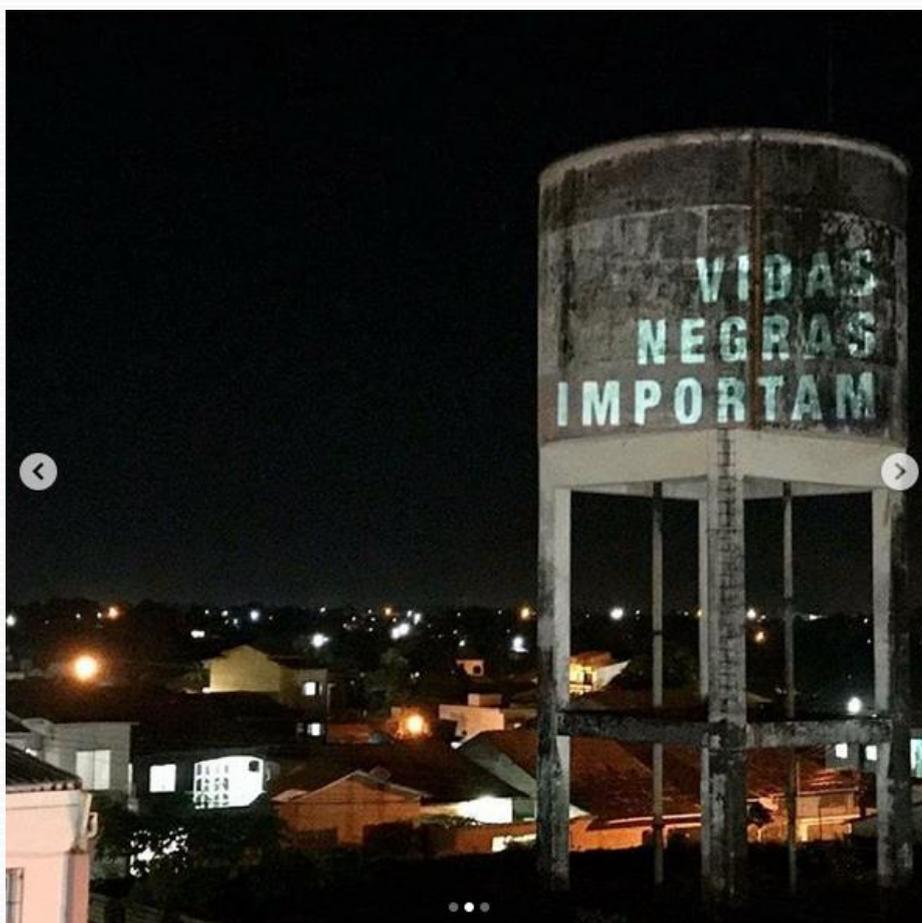


Figura 6: Imagem de projeção do Coletivo Projetemos, 2020.
Disponível em <<https://instagram.com/p/CCKZ7--nggh/>>

Nesse sentido, a repetição é resistência justamente por estar em todos os lugares. Se, como afirmou Deleuze (1992), estamos vivendo em uma sociedade de controle, na qual o novo regime de dominação depende de mecanismos de controle e vigilância contínua, a repetição vira contrainformação, já que ela oblitera a autoria. Em junho de 2020, o chargista Aroeira foi ameaçado de investigação por parte do governo Bolsonaro por ter desenhado uma charge que aproximava ações do presidente com o regime nazista. Além do chargista, o governo ameaçou investigar o jornalista Ricardo Noblat, que veiculou a charge. O recado era claro: o desenho não era para ter sido nem feito, muito menos compartilhado. A resposta por parte da comunidade de chargistas foi replicar nas redes sociais o mesmo desenho,

diversas vezes, refeito por diferentes artistas⁸⁶. A ameaça de proibição e censura perdem a força justamente por não darem conta de conter a repetição.

A repetição pode ser, nos termos de Deleuze, contrainformação, pois ela confunde “o sistema controlado das palavras de ordem que têm curso numa sociedade dada”, e justamente quando ela devém ato de resistência é que carrega estreita conexão com a ideia de obra de arte (DELEUZE, 1999). Talvez seja aí que more a nova ideia de imagem-enigma na pós-modernidade, justamente na exposição corroída e infinita, que escorre como água por todos os buracos, canos e estreitos e alimenta novas redes de resistência e de produção marginal.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BEIGUELMAN, Giselle. Ocupar os memes é preciso. *Revista Zum*, 30 maio 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/colunistas/memes/>>. Acesso em 10 jul. 2020.

CASCONE, Sarah. Maurizio Cattelan is Taping Bananas to a Wall at Art Basel Miami Beach and Selling Them for \$120,000 Each, *artnet news*, 4 dez. 2019. Disponível em: <<https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516>>. Acesso em 10 jul. 2020.

COLASANTI, Alessandra. Aleta Valente, a boca do novo mundo. *Revista NIN*, v. 2. Rio de Janeiro: Editora Guarda Chuva, 2016.

COUCHOT, Edmond. *Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração*. Tradução de Rogério Luz. In: PARENTE, André (org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 37-48.

DELEUZE, Gilles. Post scriptum sobre as sociedades de controle. Tradução de Peter Pál Pelbart. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.

⁸⁶ Foi criada uma página no Instagram dedicada à divulgação das charges, disponível em: <<https://www.instagram.com/SomosTodosAroeira/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. Tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 27 jun 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 10, n. 19, p. 241-262, 2016.

FOSTER, Hal. O retorno do real. *Revista Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, p. 163-186, julho 2005.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução de Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. *Novos estudos CEBRAP*, v. 12, p. 16-26, 1985.

LEBRUN, Gérard. A mutação da arte. In: LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 327-340.

O ABECEDÁRIO de Gilles Deleuze. Org. Pierre-André Boutang. Entrevistadora: Claire Parnet. Produção: Éditions Montparnasse, Paris, 1988 e 1989. Versão brasileira: TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. *e-flux journal*, v. 10, n. 11, p. 1-9, nov. 2009. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

SUTTON, Benjamin. A performance artist ate Maurizio Cattelan's duct-taped banana at Art Basel in Miami Beach, *Artsy*, 09 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-performance-artist-ate-maurizio-cattelans-duct-taped-banana-art-basel-miami-beach>>. Acesso em 10 jul. 2020.

Recebido em: 25/08/2020

Aceito em: 26/11/2020