

Quando as imagens também falham: os arquivos audiovisuais como concepção da história a partir da obra *Odiolândia*

Rafael de Brito Malhado¹

Resumo: As tecnologias digitais comunicacionais são parte do processo que coloca em xeque o papel do arquivo audiovisual como testemunha ocular da história. É possível verificar no presente que os usos das fontes arquivísticas no campo tecnocultural concebem narrativas dos acontecimentos que ora oferecem realidades pouco exploradas, ora podem mascarar fatos. Em um de seus numerosos textos, Vilém Flusser rumina a relação de permuta entre escrita e imagem e os riscos de tal vínculo se extinguir. O datiloscrito flusseriano *Quando as palavras falham* (1982a) nos motiva a analisar uma crise das imagens cada vez mais violadas pelos recursos digitais de distribuição e armazenamento. A obra de arte digital *Odiolândia*, de Giselle Beiguelman (2017), será evocada como fenômeno crítico que pode nos conduzir à compreensão de uma estética do arquivo audiovisual e, conseqüentemente, uma estética da memória na contemporaneidade.

Palavras-chave: Imagens; Arquivo audiovisual; Vilém Flusser; Estética; Memória.

When the images also fail: the audiovisual archives as a conception of history from the work *Odiolândia*

Abstract: Digital communication technologies are part of the process that puts into question the role of the audiovisual archive as an eyewitness of history. It is possible to verify in the present that the uses of archival sources in the technocultural field conceive narratives of events that sometimes offer little explored realities, and sometimes can mask facts. In one of his numerous texts, Vilém Flusser ruminates on the interchangeable relationship between writing and image and the risks of this link being extinguished. The Flusserian typescript *When Words Fail* (1982a) motivates us to analyze a crisis of images increasingly violated by digital distribution and storage resources. The digital artwork *Odiolândia*, by Giselle Beiguelman (2017), will be evoked as a critical phenomenon that can lead us to the understanding of an aesthetics of the audiovisual archive and, consequently, an aesthetics of memory in contemporary times.

Keywords: Images; Audiovisual archive; Vilém Flusser; Aesthetics; Memory.

¹ Mestrando pelo PPGCOM-UERJ na Linha de Tecnologias de Comunicação e Cultura.

Introdução

Textos, sons, imagens e vídeos podem ser alterados, hoje, facilmente com as tecnologias digitais. É só olharmos à nossa volta e percebermos que estamos cercados de instrumentalização necessária para que a modificação de arquivos aconteça. São programas de edição de filmes, páginas *online* de conversão de arquivos, *apps* que aceleram e diminuem a velocidade dos áudios gravados, e técnicas de montagem de imagens. Os resultados desses artifícios são encontrados não apenas na *web* sob forma de *memes*, *deepfakes* e outros recursos, mas também em outras práticas mais habituais, como: filmes publicitários, programas jornalísticos, seriados e filmes cinematográficos na TV e em plataformas de vídeo, por exemplo, *Youtube*, *Netflix* etc. Ou seja, as manipulações dos objetos que servem de arquivo não só estão presentes em meios informativos e de entretenimento, como é parte imprescindível dos mesmos e isso reforça a ideia de que estamos cercados por essas ferramentas e técnicas.

Tudo isso faz parte de uma organização que possui início nas estruturas tecnológicas analógicas até se potencializarem dentro do processo de digitalização. Um universo que armazena, reconfigura e distribui com a possibilidade de apresentar outras versões e novas formas de existência da informação. Em um ambiente repleto de rearranjos e recombinações dos arquivos, as realidades são testadas a todo o momento e a história e as instituições culturais encontram-se sob questionamento. Como dar crédito às narrativas históricas que estão sendo produzidas nesse contexto de repaginação o tempo todo pelas tecnologias da cultura digital?

Nosso objetivo neste trabalho é, primeiro, investigar como se encontram organizados no nosso presente os arquivos audiovisuais a partir de uma “estética do arquivo”, em Bernd Herzogenrath (2018). Em um segundo momento, entendemos que tal estética contribui para identificarmos que há certo risco na perda da integridade dos filmes de arquivo quando a historiadora francesa Sylvie Lindeperg (2015, p. 15) relata que a violação das imagens fílmicas “relega a imagem de arquivo à função de mercadoria e oferece algumas pistas em prol de um ‘estatuto científico’ dos arquivos audiovisuais”.

Em meio a esse diagnóstico, Vilém Flusser também fará parte desse fio condutor quando também buscaremos explorar, a partir do datiloscrito *Quando as palavras falham* (1982a), a condição das falências nos papéis das imagens. Tendo em vista o significativo destaque dos aparelhos tecnológicos comunicacionais na atividade geradora e disseminadora de informações, implicando diretamente na elaboração das dimensões históricas, refletir sobre um mundo conflituoso repleto de imagens técnicas é tarefa auxiliadora na constituição da estética dos arquivos audiovisuais.

A obra de arte digital intitulada *Odiolândia* (2017), da artista e pesquisadora Giselle Beiguelman, será, por último, nosso ponto de análise como fenômeno artístico e objeto comunicacional de forma a compreender o ambiente do qual nos encontramos. Onde os usos e abusos na modificação dos arquivos audiovisuais fazem “surgir novas formas de historicidade”, há também a ameaça destes perderem o valor de “material precioso para uma história social, política, mental, simbólica dos mundos contemporâneos” (LINDEPERG, 2015, p. 16).

Sobre a estética do arquivo na contemporaneidade

No início do capítulo *Archives in Transition - Dynamic Media Memories*, em *Digital Memories and Archive* (2013), o pesquisador mídia-arqueológico alemão Wolfgang Ernst é pontual ao falar da metamorfose da estética do arquivamento que está acontecendo na digitalização da cultura:

Essa mudança na lógica arquivística corresponde a uma descontinuidade técnica: a parte física da mídia de armazenamento impressa ou mecânica em contraponto às memórias eletromagnéticas. Considerando que a tradicional ordem simbólica da memória contava com inscrições simbólicas fixas, como arquivos e bibliotecas, a escrita ou a impressão estão sendo substituídas por cargas elétricas voláteis como transportadores de sinais. Hoje o fisicamente real está sendo registrado literalmente pelos elétrons que *brilham* em memórias digitais (ERNST, 2013, p. 102, grifo do autor).²

Um caminho possível na análise da configuração da estética do arquivo na contemporaneidade pode estar na proposta do professor e pesquisador alemão Bernd Herzogenrath (2018) ao relatar sobre os filmes do diretor de cinema e artista norte-americano Bill Morrison. Para Herzogenrath, Morrison — aclamado por filmes em diversos festivais cinematográficos e artísticos e pelas produções audiovisuais com compositores do mundo todo — possui uma “maneira muito idiossincrática de usar o material fílmico, o portador de material — a tira de celuloide — como fator primordial em sua arte” (p. 11). Essa forma peculiar de Morrison nos seus trabalhos com o material fílmico, vai ao encontro de tal sintoma na lógica de arquivamento por Wolfgang Ernst.

Principalmente, quando Herzogenrath (2018, p. 17, grifo do autor) interpreta o trabalho de Morrison como um esforço importante na exploração do filme por meio de “uma ‘abordagem materialista’ aos estudos de mídia e cinema”, e “por uma perspectiva que leva em consideração a temporalidade do *próprio* meio”. Essa temporalidade é observada pelo pesquisador alemão por quatro aspectos do tempo e do movimento — tendo como fundo as teorias de Deleuze sobre

² Todas as traduções são livres e do autor.

imagem-movimento e imagem-tempo³ — nas observações do cinema morrisoniano: projeção, representação, preservação e manifestação.

Herzogenrath (2018), ao descrever a percepção do tempo e sua duração relacionando as ideias de Henri Bergson e do inventor do cronofotógrafo, Étienne-Jules Marey, confere a Morrison o entendimento das distintas partes do tempo na relação de uma imagem e do filme projetado na abordagem que ajudou a produzir. Sobre o papel da representação, o autor articula a utilização da conexão de imagens descontínuas utilizadas por Morrison, tornando dinâmico o movimento das imagens na representação do tempo fílmico.

Na preservação do tempo das imagens fílmicas, Herzogenrath (2018) compara as observações do francês e crítico de cinema, André Bazin, sobre a preocupação com a duração do material fílmico de forma exacerbada e que tal pensamento também é motivo de inquietude nas obras de Morrison. Por último, na manifestação dos filmes e sobre sua “coisidade”, o alemão convoca novamente a reflexão sobre a materialidade do meio fílmico em Bazin. É a sujeição da “coisa” filme ao papel do tempo e sua decomposição que Morrison está interessado no trabalho dos seus filmes.

Assim, é possível identificar nos filmes morrisonianos a produção singular com as imagens e com o material fílmico. Para tornar mais evidente o retrato de Herzogenrath (2018) sob a perspectiva do diretor e artista, vale ressaltar uma de suas obras. O filme *Dawson City: Frozen Time* (2016) é um documentário elaborado a partir de arquivos de imagens fílmicas em deterioração, encontrados enterrados na própria cidade. Morrison usa os arquivos de forma a evidenciar o tempo do momento registrado pelo desgaste dos próprios arquivos com as aglutinações e sobreposições das imagens, trazendo a narrativa da civilização marcada por tais filmes (FURTADO, 2018).

Assim, estabelecer uma estética do arquivo no mundo contemporâneo, a partir dos trabalhos de Bill Morrison revelados por Herzogenrath, revela igualmente nossa condição no mundo na associação com o tempo e com as imagens. Pois captar os processos descontínuos na montagem das imagens, na durabilidade do seu tempo e na validade do material dos arquivos fílmicos, nos remete ao estado presente e crítico das nossas vivências e práticas pelo uso massivo das imagens — e sendo usado por elas. No fundo, essa é a intenção de Morrison na confecção das suas produções audiovisuais.

Voltando às ideias de Wolfgang Ernst, a transição de uma ordem arquivística para uma “dinâmica do arquivamento” apresenta uma estética do arquivo que se encontra “em direção a uma

³ Nem mesmo o autor alemão aprofundou as teorias deleuzianas no texto. É possível compreender a noção de imagem-tempo e imagem-movimento nas obras de Gilles Deleuze, *Cinema 1: A Imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2: A Imagem-tempo* (1985).

economia de circulação: transformações e atualizações permanentes” (ERNST, 2013, p. 106). A partir da breve análise da forma de criação dos filmes de Bill Morrison, podemos enxergar que o diretor de cinema e artista norte-americano já manifestava o interesse, desde o início de suas obras, em caracterizar o caráter transitório e manipulável das imagens, do material fílmico. Além disso, Morrison preocupa-se também com o resultado das formas de arquivamento que Ernst declara quando as suas obras são igualmente uma crítica da administração excessiva dessas imagens no mundo contemporâneo.

Então, se as imagens contemporâneas revelam sua efemeridade e excessividade, o que podemos dizer da construção das narrativas históricas a partir das imagens? As imagens técnicas, como os arquivos audiovisuais, tal qual Vilém Flusser também caracteriza em *O Universo das Imagens Técnicas*, são objetos de comunicação que ainda podem servir de mediação entre os seres humanos e o mundo ou estamos tornando-as nossa única forma de enxergar tal mundo? (FLUSSER, 2011, p. 17). E se as imagens estão falhando como elementos decifradores da história? O próximo passo é revelar como os usos e abusos dos arquivos audiovisuais estão colocando em xeque seu “estatuto científico” e a reconstrução do nosso passado no presente.

Usos e abusos das imagens contemporâneas

Sobre a tarefa das imagens como mapas orientadores da humanidade no mundo, Vilém Flusser é categórico nas observações fenomenológicas que tratou ao longo de seu trabalho: viver em função de tais imagens pode significar o esquecimento do que está ao redor. Em um dos seus discursos, “o homem se esquece do motivo pelo qual imagens são produzidas: servirem de instrumentos para orientá-lo no mundo” (FLUSSER, 2011, p.18). Para Flusser, o deciframento do mundo a partir das imagens é passo fundamental para uma sociedade engajada no conhecimento da sua memória, da sua cultura; enfim, da sua história. Todavia, para o filósofo tcheco-brasileiro, tal engajamento requer um passo cuidadoso: o perigo da entropia da informação cultural na comunicação.

Se nada de novo surgir na minha cultura, esta decairá no amorfo da cultura de massa; se nada de novo surgir na minha memória, está se decomporá em atrofia. Todo engajamento criativo passa a ser visto não mais como tarefa revolucionária, mas sim como tarefa conservadora. Os diálogos criativos, tornados tecnicamente viáveis graças à telemática, passam a ser vistos não mais como abridores de horizontes inebriantes, mas sim como tentativa derradeira e desesperada para evitar, ou pelo menos adiar a decadência da nossa cultura no abismo entrópico do tédio, do *kitsch*, do totalitarismo *gleichgeschaltet* (massificante) para o qual tende a probabilidade vizinha da certeza (FLUSSER, 2008, p. 149, grifo do autor).

De uma maneira geral, não somente nessa passagem, mas em outros momentos, Flusser disserta sua preocupação com certa irreversibilidade do sistema cultural em torno das imagens na sociedade industrial. O autor praguense refere-se a um quadro que já faz parte do nosso presente: as dinâmicas comunicacionais demasiadamente envolvidas na produção, circulação e recepção das imagens técnicas. Flusser se importa com a reelaboração da história e da preservação de uma memória, apontando criticamente, assim como Ernst e Morison em suas obras, para a enorme reprodutibilidade das tecno-imagens.

A inquietude do pensador tcheco baseia-se na narrativa de que o culto às imagens já fora estabelecido em outras épocas nas sociedades. Primeiro, o tributo às “imagens tradicionais” no período que ele elabora como “pré-história”, gerando a “idolatria” para com tais imagens e trazendo a incapacidade do homem de decifrar o mundo (FLUSSER, 2011, p. 18). No período no qual a história se constitui, conforme Flusser, o advento da escrita surge para decifrar essas imagens. Contudo, no passar do tempo, faz o sujeito se distanciar “ainda mais do mundo concreto quando, efetivamente, pretendia dele se aproximar” (p. 19). As consequências anteriores são recordadas pelo filósofo, quando diante do perigo de absorver — e sermos absorvidos — pela economia de símbolos e mensagens em meio à uma conjuntura tecno-imagética.

Na visão de Flusser, as imagens técnicas também são imagens, constituídas e configuradas a partir do funcionamento da máquina fotográfica, isto é, a nossa existência sendo desenvolvida com base na dinâmica da fotografia: programas, aparelhos, máquinas como modelos para se pensar o jogo da comunicação atualmente. Imaginar e traduzir o mundo pelas tecno-imagens é também, pelo pensamento poético e especulativo flusseriano, “ultrapassar o perigo da textolatria” (FLUSSER, 2008, p. 28). Ou seja, em meio a uma crise da escrita e da generalização da consciência histórica, refletir sobre uma crítica à função das imagens na contemporaneidade.

O texto *Quando as palavras falham* (1982a), de Vilém Flusser, traz exatamente a angústia em torno da constituição da história e de sua conscientização pela tarefa da escrita. Tomando como base a Segunda Guerra Mundial, o pensador tcheco-brasileiro assinala a falência do discurso enquanto modelo das narrativas históricas e da preservação da cultura, tamanho o espanto com tal acontecimento. O escrito, idealizado a partir do Colóquio Internacional com o mesmo título, no Centro Internacional de Fotografia de Nova York, datado de fevereiro de 1982⁴, retrata o debate do evento por meio do argumento imaginativo de Flusser de compreender se é possível “tornar

⁴ Vilém Flusser participou do Colóquio norte-americano e escreveu o texto para proferir no evento na versão em inglês, *When words fail*. Existe também o mesmo texto na versão em português. Vamos nos apoiar detidamente na versão em português que o filósofo publicou como crítica ao evento para a sua coluna na Folha de São Paulo, pois nela há detalhes que julgamos mais rentáveis.

concebível a mensagem das fotografias” (p. 1), isto é, relatar em palavras o que as cenas que a guerra e o nazismo produziram.

Contudo, antes de nos aprofundarmos no texto e na nossa tentativa de imaginar, juntamente com Flusser, alguns traços de como nosso presente encontra-se estabelecido, julgamos necessário voltar à apreensão anterior do autor com relação ao futuro da sociedade permeada pelas imagens técnicas. Para isso, Lindeperg (2015) nos revela caminhos interessantes dos usos e abusos das imagens audiovisuais de arquivo na contemporaneidade.

No seu texto, a historiadora francesa destaca, logo de início, que a produção *mainstream* de documentários atual direciona dois caminhos para os arquivos filmicos. Ou, a sua utilização serve para narrar os fatos da história do filme —a ser utilizada pelos pesquisadores de história — ou para contar o que ela denomina como “história das imagens”, construídas para “domínio reservado ao diretor” de filmes (LINDEPERG, 2015, p. 15). Nesse contexto, Lindeperg credita às tecnologias digitais a possibilidade de uma nova perspectiva na manipulação dos maus usos — já existentes — dos arquivos audiovisuais e, a partir desse ponto, revela caminhos para identificar como tais arquivos podem ou não servir de “atributos científicos”.

Para além dos usos e abusos dos arquivos filmados, a historiadora relata que o advento tardio das tecnologias audiovisuais e a sutileza do seu manejo, fazem com que metodologias e saberes para interpretar melhor tais arquivos tornem difíceis os processos de pesquisas. Mesmo assim, Lindeperg (2015, p. 16) afirma que as produções audiovisuais arquivísticas revelam não só um registro do mundo: “Filmando-o, elas contribuíram para modificá-lo profundamente, fazendo surgir novas formas de historicidade e de eclosão de acontecimentos”, tornando-as uma preciosa ferramenta na contribuição dos registros da humanidade em todos os sentidos. Dessa forma, podemos detectar o caráter pujante dos filmes de arquivo: o de reconstruir histórias e cenários a partir de suas imagens.

Ao longo do texto, a pesquisadora francesa usa estes e outros argumentos para realçar que os arquivos audiovisuais ainda são tidos como instrumentos de “prova absoluta”, de “uma verdade blindada, incontestável e intangível” (LINDEPERG, 2015, p. 18). Contudo, frisa que mesmo que as imagens filmadas tenham nascido com a preocupação de registrar a realidade com o intuito maior que o acontecimento narrado pela escrita, os historiadores e pesquisadores possuem a responsabilidade de usar estes arquivos de forma sempre visível e legível. “A imagem filmada, não custa repetir, oferece apenas uma porção do real (...) ela é a expressão de um ponto de vista e, ao mesmo tempo, um documento sobre as maneiras de filmar, de apreender o mundo, de lançar um olhar sobre seus contemporâneos” (LINDEPERG, 2015, p. 19).

Partindo da análise da série canadense *Apocalypse: La Première Guerre mondiale* (2014) composta por cinco episódios e escrita e realizada por Isabelle Clarke e Daniel Costelle, Lindeperg denuncia a produção audiovisual pela violação das imagens na sua sonorização e colorização.

Os realizadores e os produtores de *Apocalypse* apresentam a “colorização” como a “única solução” que permite “tocar” e “sensibilizar” um vasto público e, particularmente os jovens espectadores, quanto à História. Ela seria, neste sentido, um mal necessário, uma concessão feita a seus hábitos de consumo. Essa justificativa, ainda que peremptória e condescendente no que diz respeito aos adolescentes, mereceria, sem dúvida, ser debatida seriamente pelos pedagogos. Porém, o argumento do “*mal menor*” é imediatamente contradito por uma segunda afirmação: a colorização seria um “*must*” tecnológico colocado a serviço da verdade (LINDEPERG, 2015, p. 21, grifo do autor).

O exemplo de Lindeperg serve para nos mostrar que as tecnologias digitais podem ser facilitadores desses abusos das imagens, colocando-as em risco como elementos na construção de uma verdade histórica. Mas não é só isso. Seu estudo também possui a força de trazer de volta alguns pontos apresentados até agora, além de outros.

Como primeiro ponto, os trabalhos do diretor e artista Bill Morrison estampados por Herzogenrath na sua forma de tratar os arquivos fílmicos podem ser relacionados à aposta de Vilém Flusser para as sociedades cercadas pelas imagens técnicas: o deciframento do mundo por meio de um olhar engajado criticamente no uso das imagens como modelos comunicacionais. Por segundo, é possível lembrar da apreensão de Flusser no culto às tecno-imagens pela sociedade, tal qual o pensador de Praga atribuiu às imagens tradicionais e a escrita nas suas reflexões. Se as palavras não foram suficientes para descrever as cenas de horror da história nazista, as imagens produzidas pelos aparelhos tecnológicos estão indo em direção à perda do seu estatuto científico?

Lindeperg trouxe evidências de que as imagens violadas pelas tecnologias digitais ameaçam a reconstrução das narrativas históricas. A alteração na colorização da série canadense sobre a Primeira Guerra Mundial traz uma tentativa de resgatar imagens do passado com as configurações possíveis no presente. Seguindo as definições sobre o que são regimes de historicidades a partir do historiador francês François Hartog, Barbosa (2019) nos revela:

Definido de duas formas por François Hartog (2014), regimes de historicidade seriam, em primeiro lugar, as formas como uma sociedade trata seu passado e do seu passado. No segundo, designaria “a modalidade de consciência de si de uma comunidade humana” (pp. 28-29) que se instaura a partir de modos diversos de relação com o tempo, ou seja, formas de experiência do tempo (BARBOSA, 2019, p. 20).

Barbosa complementa que, dessa forma, esses regimes de historicidades hartogianos podem servir como instrumentos para uma circunscrição da relação do presente com o passado, presente e futuro e compreender “os momentos de crise no tempo”, principalmente “na nossa experiência contemporânea de um presente perpétuo” (BARBOSA, 2019, p. 20). De fato, trazendo como exemplos as obras de Morrison e os argumentos de Lindeperg, o controle pelas práticas midiáticas na contemporaneidade aponta uma historicidade, conforme afirma Barbosa, de tempos e realidades múltiplas, de uma crise na junção entre presente, passado e futuro.

O movimento seguinte explora a obra de arte digital de Giselle Beiguelman, *Odiolândia*, e adentra no escrito de Flusser sobre a falência do discurso como um ensaio para tensionar o significado das imagens na contemporaneidade. No fim, tudo isso ainda nos permite delinear possíveis direções de uma estética do arquivo no nosso presente na elaboração e preservação da memória enquanto história.

***Odiolândia*: imagens que falham ao imaginá-las**

Entre os meses de maio e junho de 2017, a cidade de São Paulo registrou mais um conflito entre agentes públicos do Estado e da Prefeitura de São Paulo e os usuários de drogas no local denominado Cracolândia. O lugar, marcado por inúmeros confrontos entre esses atores sociais, é frequente pauta do jornalismo policial e de colunistas, além da presença da opinião pública sobre tal cenário que há anos acontece. Da defesa das ações da ordem pública que os âmbitos estaduais e municipais tentam realizar até a acusação de que tais atos interferem nos direitos humanos assegurados a qualquer cidadão, as manifestações do povo brasileiro, em especial a sociedade paulista, podem ser encontradas nas redes sociais *online* ou em comentários nas páginas de sites jornalísticos.

Foi o que Giselle Beiguelman, professora, pesquisadora e artista, procurou evidenciar no seu trabalho de arte digital chamado *Odiolândia*. Beiguelman alerta que a proposta da obra era selecionar opiniões que demonstravam a natureza de ódio por esses usuários e suas condições de vida. Os discursos proferidos em formato de texto eram de insultos, injúrias e ofensas para com as pessoas em situação de drogadição e de proclamação e culto à ordem por meio da violência policial da segurança pública. Contudo, a artista descobriu que os comentários possuíam uma extensa variedade de agressividades para além desses cidadãos: nordestinos, negros, e outros grupos historicamente hostilizados no Brasil, também faziam parte dessas posições preconceituosas e de cunho até criminal.

Essas expressões foram juntadas por Beiguelman e exibidas em um vídeo onde só existe o texto, de cor branca, transcorrido com todas as mensagens ofensivas em um fundo de imagem, de

cor preta. Compondo a videoarte, uma espécie de paisagem sonora que revela o confronto entre os moradores da Cracolândia e a polícia, contendo vozes, gritos, barulhos de sirene policial, explosões etc. Isso porque Beiguelman relata que a primeira seleção em vídeo possuía mais de uma hora e meia de duração e precisou editar essas mensagens.

Eu já sabia, desde o início, que seria intolerável ficar dentro de uma sala com mensagens tão pesadas. Porque eu retirei as imagens. E as pessoas são, então, confrontadas com o conteúdo das reações de ódio propriamente ditas. Tentando chegar a uma medida entre o que era exemplar, no sentido de dar conta da variedade e da multiplicidade das mensagens de ódio e uma extensão razoável para aquilo que eu imaginava ser tolerável por um ser humano comum que frequenta uma exposição (BEIGUELMAN, 2017, *online*).

O ponto central do depoimento de Beiguelman sobre a obra *Odiolândia*, está na sua preocupação de não usar as imagens do conflito na Cracolândia e das imagens dos comentários de menosprezo e desrespeito aos cidadãos dos grupos sociais na *web*. Pois as imagens retiradas por Beiguelman nos remetem ao colapso imagético que nosso presente parece encontrar-se. Por um lado, o choque que tais imagens retiradas das redes sociais podem provocar tamanho absurdo da verdade demonstrada por elas próprias. Por outro, a crença de que cenas representadas pelas imagens filmadas podem não ser suficientes para demonstrar o que parece inimaginável, que só a composição dos textos e do som em tal obra de arte já parecem ser o bastante para elucidar a barbárie desse tipo de confronto.

Nesse ponto, vale evocar rapidamente o pensamento de Achille Mbembe (2018), sobre os processos de instrumentalização e destruição dos corpos e populações na contemporaneidade, sob o estatuto de uma necropolítica, quando lembramos dos comentários desumanos sobre o conflito na Cracolândia que a obra *Odiolândia* manifesta. Obviamente, a necropolítica de Mbembe não consegue dar conta de todas as mazelas, como, por exemplo, a própria situação brasileira narrada. No entanto, pode servir de modelo para cada realidade das políticas contemporâneas, que parecem construir, cada vez mais, uma imagem insólita dos seus modos de matar e da forma de governabilidade destrutiva sobre os corpos, principalmente quando diante de relatos como "Sejamos sensatos, tem que matar, senão não resolve" ou "Era melhor ter deixado todos juntos e testar nesses zumbis algumas armas químicas ou simplesmente tacar fogo em todos", selecionados na videoarte por Beiguelman.

Descrições como estas tornam evidente um imaginário político onde o filósofo camaronês descreve que a própria forma de agir dos Estados (ou outras formas de Estado), traz a ideia de que o risco à vida de alguns leva a satisfação da morte do outro, considerado um inimigo. Ou ainda, que

esses mesmos Estados produzem tecnologias de destruição, que resultam mais no massacre de corpos do que na possibilidade de inscrevê-los como corpos disciplinares (MBEMBE, 2018).

Voltando detidamente à obra de Beiguelman, há uma terceira reflexão sobre *Odiolândia*. A retirada de Beiguelman das imagens na obra nos indica, depois de tudo que foi apresentado sobre nosso contemporâneo tecno-imagético, que outros objetos podem compor a esfera do imaginável e servirem de mapas orientadores do mundo, tal qual Vilém Flusser argumenta. Nas técnicas artísticas das imagens na disposição dos filmes de arquivo de Morrison e na violação das imagens pelos processos digitais denunciadas por Lindeperg, é oportuno o questionamento de até que ponto nossa sociedade cercada por imagens midiáticas utiliza — e é utilizada — por estas.

A proposta do congresso de fotografia para o qual Flusser propôs o ensaio, visando retratar a falência entre as imagens e as palavras, era sobre o estudo da fotografia alemã de 1840 a 1940. Um livro foto-documentarista do gueto de Varsóvia, de Joe J. Heydecker (o autor foi, inclusive, soldado alemão em 1941), é analisado pelo pensador e tomado como ponto de partida para suas reflexões. No escrito, Flusser afirma que a obra de Heydecker, *Onde está Abel, teu irmão*, contém textos explicativos das imagens que, “falham nas suas três intenções: na de tornar concebível a experiência do autor, na de tornar concebível a mensagem das fotografias; e na de tornar concebível o nazismo” (FLUSSER, 1982a, p. 1).

Flusser descreve a frequente ideia presente em outros textos: o ser humano dispõe de muitas maneiras de se orientar no mundo. No texto, ele agarra-se a duas apenas: o poder de imaginar (mundo das imagens) e pelo método de racionalizar o que está à sua volta (mundo dos conceitos) (FLUSSER, 1982a, p. 2). Todavia, o que o autor praguense quer enfatizar é que há o que denomina “situações de limite” e que imaginar ou conceber o nazismo, isto é, explicá-lo em imagens ou pela escrita não é suficiente para demonstrar tamanha situação.

Ao se defrontar com a obra *Odiolândia*, é possível perceber o quão notório Beiguelman quis retratar um episódio de uma situação de limite, tal qual Flusser salienta no seu texto. Ou seja, descrever por meio de uma obra de videoarte os sentimentos preconceituosos e odiosos da população para com o caso dos habitantes da Cracolândia é também tarefa inimaginável e inconcebível para a artista e pesquisadora. As imagens falham, não talvez em descrever o que está diante de nossos olhos, mas sim, porque sozinhas falham em não darem conta do que ali se encontra presente. Ainda no debruçar na crítica do pensador de Praga, uma falha causada onde “imaginação não iluminada pela razão é imaginação cretina” e onde “a razão não iluminada pela imaginação é razão cretina” (FLUSSER, 1982a, p. 3), o autor tcheco enfatiza que imaginação e razão precisam caminhar juntas, e que, “quando as palavras falham”, tal afirmação está representada nas fotografias e nas descrições textuais de Heydecker.

Para traçar um trajeto onde os elementos texto e imagem prossigam juntos para guiar o sujeito no universo, Vilém Flusser, no seu escrito, responde: “devemos tentar fazer com que os conceitos voltem a ser imagináveis, e as imagens, concebíveis” (FLUSSER, 1982a, p. 4). A tal atitude engajadora, já levantada anteriormente, que o filósofo propõe nas suas ideias está de acordo com essa direção. Pois procurar compreender os modelos comunicacionais e os modos de agir a partir da produção da escrita e da produção das imagens, tal qual podemos perceber ser o compromisso identificado em Morrison, Lindeperg e Beiguelman, parece ser a trilha que Flusser procura que a humanidade trace.

As câmeras fotográficas podem funcionar não como *média* de uma imaginação desenfreada, mas como instrumento de uma crítica à imaginação desenfreada. Devemos reaprender a fotografar, ou seja, aprender o código de uma imaginação em novo nível, passada pelo crivo da razão teórica (FLUSSER, 1982a, p. 4, grifo do autor).

Em *Odiolândia*, as imagens retiradas foram descritas por Beiguelman como intoleráveis. As outras formas de perceber a história do conflito da Cracolândia e pelas impiedosas mensagens de ódio por meio da videoarte — o texto e o som — atuam em um tom, para Beiguelman, inconcebível e ensurdecidor. As imagens, sozinhas, parecem falhar na percepção do mundo e, tal qual orienta Flusser, precisam talvez, com os outros objetos comunicacionais, atuarem em conjunto na crítica das construções das narrativas históricas.

Considerações Finais (se não houver falhas)

Este pode ser um dos dilemas de uma estética do arquivo na contemporaneidade e que nos arriscamos em mapear. As imagens técnicas podem oferecer maneiras de decifrar o mundo de forma crítica na violação da história. Contudo, os arquivos audiovisuais nos presenteiam nessa orientação complexa, pela fugacidade na sua alteração, pela árdua e múltipla tarefa de sua composição, pelas intenções nas suas aplicações. Mesmo quando o texto e a imagem (ou até o som) falham, a arte pode nos mostrar respostas sobre os fatos para a reelaboração das histórias. Como afirma Ferreira (2017, p. 6), Flusser considera que a função da arte possui o caminho também de “retomar as rédeas da cultura e estabelecer novamente o ser humano como centro de seus próprios modelos de mundo”.

Assim, tal complexidade dos arquivos audiovisuais, seus elementos, seus usos, as maneiras de serem alterados e sua transitoriedade, é o que deve estar no âmago da nossa contemporaneidade: confia a multiplicidade que é imaginar e conceber as narrativas históricas de hoje. *Odiolândia* é uma obra que estabelece uma crítica à nossa sociedade ameaçada pela

constituição da história, a partir da organização e multiplicação das imagens, demonstra, não só como no texto flusseriano, “o horror do gueto e, prospectivamente, o horror exterminador dos aparelhos banais que nos cercam” (FLUSSER, 1982a, p. 3) pelo confronto na Cracolândia e pelas injúrias inconcebíveis. A obra de arte de Beiguelman também possui a finalidade que Flusser, por diversas vezes, anuncia: um fenômeno que atua como anunciador crítico da história.

Nesse sentido, vale lembrar o que a filósofa italiana Chiara Bottici (2014) afirma sobre o que é *imaginal* na sua visão (termo trabalhado por autores como Henri Corbin, James Hillman, Cornelius Castoriadis e pela filosofia árabe). Para Bottici, em um contemporâneo cada vez mais permeado de tantas imagens, o que é real dependerá do contexto que pode ser apontado. “Eu argumento que pode ser ambos” (real ou irreal) “ou qualquer um — dependendo da definição de realidade que se assume. O *imaginal* não é um mundo, mas é o que torna um mundo possível em primeiro lugar” (BOTTICI, 2014, p. 61, grifo da autora). Como Beiguelman anda nomeando nosso momento em um contexto de certa “pandemia das imagens” (BEIGUELMAN, 2020), as realidades também são colocadas em risco tamanha a proliferação das tecno-imagens, pois tensionam a capacidade de serem testemunhas oculares da história.

Dentro desse panorama, há de se ressaltar, por exemplo, os desdobramentos das questões recentes da política no mundo, em especial no Brasil. *Odiolândia* caracteriza uma lógica de imagens difundidas pelas mídias digitais onde um imaginário político-social contemporâneo está sendo cada vez mais concretizado: manifestações do âmbito de um neoconservadorismo que contesta e rejeita determinados grupos sociais — que agora afloram no mesmo universo de inúmeras imagens. Como dito logo no início, o uso de *memes*, *deepfakes* e outras antigas e novas técnicas estão sendo utilizadas para propagar as imagens. Contudo, fazem parte também das estruturas neoconservadoras para disseminar desinformação e compor narrativas de maneira a confundir a veracidade das informações como composição da história social, política, mental, simbólica, tal qual Lindeperg argumenta sobre as imagens.

Uma das perguntas que Vilém Flusser lança no fim do texto é: “e quando o futuro se apresenta ora inimaginável, ora inconcebível?” (FLUSSER, 1982a, p. 4). Morrison, Lindeperg, Flusser e Beiguelman, são precisos quando imaginam com as imagens a nossa situação tecno-imagética e concebem a nossa condição histórica contemporânea diante de uma possibilidade de realidades que nos encontramos.

Referências bibliográficas

Apocalypse: La Première Guerre Mondiale. (5 episódios). Dir.: Isabelle Clarke e Daniel Costelle. França: Producers CC&C and ECPAD, 2014. (4 horas 20 min.), son., color.

BEIGUELMAN, Giselle. Qual será a imagem da covid-19?. **Revista Zum**, 28 dez. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/colunistas/imagem-da-covid>. Acesso em: 03 out. 2021.

_____. Estéticas tecnológicas. **Blog Desvirtual**. São Paulo, 03 set. 2009. Disponível em: <http://www.desvirtual.com/esteticas-tecnologicas>. Acesso em: 27 fev. 2021.

_____. Odiolândia (Hateland). **Blog Desvirtual**. São Paulo, 19 ago. 2017. Disponível em: <https://www.desvirtual.com/portfolio/odiolandia-hateland>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BARBOSA, Marialva Carlos. Comunicação, história e memória: diálogos possíveis. **Matrizes**, São Paulo. v. 13, n. 1, p. 13-25, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/157646>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BOTTICI, Chiara. **Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary**. Columbia University Press, 2014.

ERNST, Wolfgang. "Archives in Transition - Dynamic Media Memories". In: **Digital Memory and Archive**. Electric Mediation. Vol. 30. University of Minnesota Press, 2013.

Dawson City: Frozen Time. Dir. Bill Morrison. Estados Unidos: Hypnotic Pictures and Picture Palace Pictures, 2016. (120 min.). Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/dawsoncity>. Acesso em: 28 fev. 2021.

ESTUDIO I: Exposição "Odiolândia" mostra reações de ódio contra usuários de crack em São Paulo. Entrevista com Giselle Beiguelman. [S. l.] **Globonews**, 26 set. 2017. Vídeo. Disponível em: <http://g1.globo.com/globo-news/estudio-i/videos/v/exposicao-odiolandia-mostra-reacoes-de-odio-contra-usuarios-de-crack-em-sao-paulo/6175520>. Acesso em: 25 fev. 2021.

FERREIRA, Debora Pazzeto. Desviar de programas: Vilém Flusser nas fronteiras entre arte, tecnologia e política. **Perspectiva Filosófica**, Recife. vol. 44, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/issue/view/2263>. Acesso em: 15 jun. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: AnnaBlume, 2008.

_____. **When words fail**. Vilém Flusser Brasil. 1982. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/arte182.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2021.

_____. **Quando as palavras falham - I**. Vilém Flusser Brasil. 1982a. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art461.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2021.

_____. **Quando as palavras falham - II**. Vilém Flusser Brasil. 1982b. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art469.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2021.

FURTADO, Renato. CineOP 2018: Dawson City - Tempo Congelado é um tesouro em forma de filme. **Adoro Cinema**, 17 jun. 2018. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-141023>. Acesso em: 15 mar. 2021.

LINDEPERG, Sylvie. O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”. **DEVIRES**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 12-27, jan./jun. 2015. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342>. Acesso em: 20 mar. 2021.

HERZOGENRATH, Bernd. **Aesthetics of the Archive**: an Introduction in The films of Bill Morrison: aesthetics of the Archive. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

submetido em: 20 out. 2021 | aprovado em: 23 nov. 2021