

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO**  
**BACHARELADO EM ARTES VISUAIS: PINTURA, GRAVURA E ESCULTURA**

**NICOLE KOUTSANTONIS**

**A SENDA DOS OLHOS ENTREABERTOS:**  
**A imagem que aparece, o ritual que sobrevive**

**São Paulo**

2018

NICOLE KOUTSANTONIS

**A SENDA DOS OLHOS ENTREABERTOS:  
A imagem que aparece, o ritual que sobrevive**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Bacharelado em Artes Visuais: Pintura, Gravura e Escultura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do grau Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Leandro Roman.

**São Paulo**

2018

À memória de meu avô, Chryssanthos Koutsantonis.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu pai, Demétrio, e minha mãe, Marina.

Ao meu par, João Rocha.

Ao meu irmão, Chryssantos, e meus avós, Ekaterini, Nicolas e Venetia.

Aos meus amigos: Lucas, Malu, Reron e Vitória.

Ao meu orientador, Leandro Roman, e a todos os professores e técnicos que me acompanharam nesse percurso.

À Lia Chaia, Veridiana Piovezan, Cacho Souza e Dom Nicolaos de Moreas.

À equipe da Roll For, em especial ao Gil, Márcio e Renato.

À equipe da PrintArt, em especial ao Messias.

*“A imagem é um operador temporal de sobrevivências.”*

(Georges Didi-Huberman)

## RESUMO

O presente artigo é uma reflexão a respeito da instalação audiovisual *A Senda dos Olhos Entreabertos*, com o intuito de fundamentar os aspectos conceituais que constituem a obra, levantar questões em torno de seus elementos e situar esta investigação no contexto da arte contemporânea. O trabalho artístico em questão é composto por imagens xerográficas feitas com a sobreposição de recortes de revistas, tendo como diretriz de composição a estrutura narrativa dos ícones bizantinos. A disposição em uma quina e o ambiente com pouca luminosidade correspondem a santuários domésticos e espaços íntimos de oração. As imagens, que estão aparentemente pretas e ocultas, são reveladas com o percorrer contínuo de um estreito feixe de luz por trás de cada uma delas. Esse ritmo acompanha o som de motores e cantos fúnebres. Tendo em vista os componentes da obra, bem como referências artísticas e teóricas, esta pesquisa investiga o potencial ritualístico das imagens no passado e no presente, as convergências e divergências entre os meios digitais e analógicos e os lugares da memória na contemplação das imagens sacras e na comunicação imagética contemporânea.

**Palavras-chave:** Imagem; Xerografia; Iconografia Bizantina; Ressignificação; Memória; Digitalização.

## ABSTRACT

The present article is a reflection about the audiovisual installation *A Senda dos Olhos Entreabertos*, with the intention of fundamenting the conceptual aspects that constitute the artwork, raise questions about its elements and place this investigation in the context of contemporary art. The installation in question is composed of xerographic images made with the overlapping of magazine clippings, having as a compositional guideline the narrative structure of the Byzantine icons. The set in a corner and the low-key lighting environment correspond to domestic sanctuaries and intimate prayer spaces. The images, which are apparently black and hidden, are revealed by the continuous traversing of a narrow beam of light behind each of them. This rhythm accompanies the sound of engines and funeral songs. By considering the components of the artwork, as well as artistic and theoretical references, this research investigates the ritualistic potential of past and present images, the convergences and divergences between digital and analogical means and the places of memory in the contemplation of sacred images and in the contemporary communication through images.

**Keywords:** Image; Xerography; Byzantine Iconography; Resignification; Memory; Scanning.

## LISTA DE FIGURAS - TEXTO

Figura 1 – Estrutura da obra: referência aos altares domésticos.....	15
Figura 2 – Uma das dezesseis imagens que constituem a obra.....	16
Figuras 3, 4 e 5 – Dinâmica da obra: feixes de luz percorrendo uma imagem.....	29

## LISTA DE ANEXOS

Anexo A – Ficha técnica da obra .....	33
Anexo B – Igrejas Ortodoxas .....	33
Anexo C – Cantinhos de ícones.....	34
Anexo D – Ícones bizantinos selecionados (exemplos) .....	34-35
Anexo E – Imagens que constituem a obra.....	35-36
Anexo F – Sergei Parajanov: <i>A Cor da Romã e Sombras dos Ancestrais Esquecidos</i> .....	37
Anexo G – Processo: recortes de revistas.....	37
Anexo H - Processo: caixas de luz.....	38
Anexo I – Processos na fábrica.....	38
Anexo J – Rosângela Rennó: <i>Imagem de Sobrevivência</i> .....	39
Anexo K – <i>Christian Boltanski: Monument: The Children of Dijon</i> .....	39



## INTRODUÇÃO

A pesquisa central da instalação audiovisual *A Senda dos Olhos Entreabertos* parte do interesse em questionar a relação humana com a imagem, dentro de um campo problemático que envolve os lugares da memória, as narrativas multiformes, os dogmas da atualidade e a ressignificação da visão em um contexto de convergências e divergências entre os meios analógicos e digitais. Mais especificamente, o propósito central da obra é explorar as correspondências visíveis e invisíveis, antigas e atuais, entre os rituais sagrados motivados pela contemplação da imagem e a comunicação através das imagens no mundo contemporâneo regido pelas interfaces digitais.

A urgência desta proposição é movida pelo interesse em indagar as recorrências dos processos de criação e apreensão de imagens, que há milênios corporificam as crenças das sociedades. Não apenas presentes, constituíram e constituem parte significativa da memória, da consciência, do afeto e das dinâmicas de pensamento, ação e comunicação. A imagem é provida de poderes, aos quais o ser humano se submete e permanentemente ressignifica para dar sentido ao tempo-espço, à realidade. Para sustentar tais argumentos, a pesquisa se estruturou através do diálogo entre três eixos que se dividem nos tópicos deste artigo.

Compreendendo as abrangências do passado tradicional das imagens, foi desenvolvido um aprofundamento direcionado no estudo da iconografia bizantina: a religião cristã ortodoxa, a política de doutrinação através da imagem sacra, a confecção e os fundamentos dos ícones e as manifestações desta crença no cenário da imigração grega em São Paulo, vivenciado por mim. O outro eixo que constitui esta trama são os processos de mecanização da imagem, com enfoque nos aparatos relacionados à fotografia e ao cinema, bem como a influência contínua das mídias gráfica e audiovisual no cotidiano. Tais estruturas são a base de uma concepção de existência atrelada à velocidade do olhar e da comunicação ininterrupta.

Assim, no último tópico, esta tessitura se desdobra no armazenamento de memórias no universo digital. O que é o anacronismo das imagens? Onde está presente a ancestralidade nos rituais contemporâneos? A imagem como um processo vivo, capaz de ressurgir e conectar os seres humanos em outra dinâmica temporal. Assim se apresenta a *A Senda dos Olhos Entreabertos*. Constituída por imagens xerográficas aparentemente pretas, dispostas em uma parede-quina, a instalação híbrida faz alusão aos altares domésticos que contém ícones religiosos. Em um ambiente com pouca iluminação, possui mecanismos ocultos que revelam cada imagem através de estreitos feixes de luz. O movimento contínuo do maquinário emite ruídos que contrastam com o sussurro dos choros de despedida das carpideiras.

## O SER HUMANO CRIADOR DE IMAGENS: RELIGIÃO, TRADIÇÃO E POTÊNCIA

A iconografia bizantina tem como principal objetivo ilustrar a liturgia cristã ortodoxa. Essas pinturas, mosaicos e murais são construídos a partir de normas e arquétipos, estéticos e narrativos, estabelecidos pela Igreja. Esta esfera da figuração tem seu valor de culto atribuído pela capacidade de estabelecer, para os adeptos, um elo entre o mundo físico e o mundo metafísico emanado por uma *energia divina através da imagem*<sup>1</sup>. São histórias bíblicas retratadas de forma estruturada para serem replicadas e terem maior alcance. A beleza na linguagem dos ícones está atrelada à capacidade de transfigurar a realidade e instaurar a oração e a devoção através do olhar. “São um meio de facilitar a necessidade de comunicação entre duas esferas ontológicas, a terrena e a etérea, promovendo uma relação de transcendência a partir da materialidade e da estética.”<sup>2</sup> Para que essa premissa fosse concretizada, alguns aspectos substanciais e rígidos eram levados em conta.

As imagens da *hagiografia*<sup>3</sup> visual bizantina são baseadas em textos. Não estão situadas em um espaço-tempo identificável, pois essas são consideradas medidas humanas de percepção, que devem estar subordinadas ao sagrado. A luz cósmica é removida dando lugar à luz celestial onde não haveriam sombras e todas as formas são identificáveis. Como não há preocupação naturalista e tridimensional, as figuras são estilizadas com a intenção exaltar um plano divino. A ordem de importância das figuras retratadas era definida pelo tamanho e pela centralidade; cenas que ocorreram em épocas diferentes eram colocadas na mesma imagem.

Os monges responsáveis pela confecção de ícones tinham como missão transformar o material e terreno em um portal de acesso ao intangível. Elaborar um conjunto de elementos dentro de um quadro que pudesse harmonizar o dogma, conectar a tradição oral, moldar o texto bíblico e santificar a imagem.<sup>4</sup> O ícone não tinha autoria definida e mesclava temporalidades, entrecruzava estilos e sistemas de devoção. “As informações ajuntadas pelo monge serviram então de elementos pré-textuais que davam àquele iconógrafo a desafiadora oportunidade de recondução de um modo de fazer e transmitir os signos emitidos pela imagem”<sup>5</sup>. Essa colagem de episódios reverberou em um polinômio de signos, tornando essas imagens pluriversais e dissonantes. A abertura interpretativa e o caráter místico dos ícones resultaram nas crises do iconoclasmo e no recorte temporal que interessa a essa pesquisa.

<sup>1</sup> ZOGRAFIDIS, George. *Byzantine Philosophy of Image: A Reading of John of Damascus*. Athens, 1997. p. 3.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>3</sup> Do grego ἅγιος, *hagios* – santo e γραφία, *graphia* – escrita. Registro biográfico sobre os mártires cristãos considerados santos, levando em conta cenas e datas relevantes de sua vida religiosa, descrição de milagres, a canonização e formas de veneração atribuídas a eles.

<sup>4</sup> *Ibid.* Capítulo 4 – *Hagiografia: As Características Essenciais da Ilustração Bizantina*.

<sup>5</sup> TAMANINI, Paulo Augusto. *Os ícones e Seus Signos: a aplicabilidade das imagens nas pesquisas e estudo da história do Império Bizantino*. 2017. (*História: Questões & Debates*). p. 13.

Para discorrer sobre a crise e a reestruturação da iconografia, é importante traçar um contexto histórico: os ícones sofreram diversas mudanças ao longo do milênio em que perdurou o Império Bizantino (330 - 1453 d.C). Antes conhecido como Império Romano Oriental e diretamente vinculado à Igreja Ortodoxa, se instaurou com a divisão do Império Romano em duas partes e perdurou por séculos mesmo após a fragmentação do Império Romano do Ocidente. Sendo sua capital Constantinopla (atual Istambul), e abrangendo na península Balcânica, os países da Ásia Menor, o norte da Mesopotâmia e o nordeste da Ásia, o Império Bizantino tinha como forte característica a influência e intersecção de diferentes culturas (principalmente orientais, provenientes da Turquia, e helenísticas, da Grécia). Desse modo, a comunicação era um parâmetro imprescindível nas preocupações dos imperadores e patriarcas, centralizadores do poder.

“Um instrumento universal que ignorasse a barreira das línguas, das fronteiras e do saber. Seria preciso que esse instrumento fosse um santo e divino artilheiro que levasse em conta nosso corpo, nossas adesões elementares e nossa afetividade. Esse instrumento racional e mágico, já haveremos compreendido, é a imagem icônica.” (MONDZAIN, 2013, p. 92)

As imagens dos últimos séculos do império eram preenchidas por uma maior multiplicidade de formas, que pareciam se movimentar – o lugar mimético do ícone é o lugar do movimento<sup>6</sup>. Os aspectos essenciais para a sua construção atingiram um nível mais exacerbado, beirando o emocional e sombrio. Em meio à uma crise *iconoclasta*<sup>7</sup>, nessa doutrina pautada pela potência da simbolização e da influência política, social, cultural e religiosa dos ícones, as imagens se tornaram uma problemática filosófica e econômica difícil de administrar. “Temiam-se as superstições, o fetichismo e todas as perversões pagãs ligadas à manipulação talismânica da imagem”<sup>8</sup>. Os ícones foram acusados de profanação da imagem divina e idolatria por suas ambiguidades. A solução de Nicéforo, patriarca de Constantinopla que endereçou seu pensamento “à natureza de toda imagem e à impossibilidade de pensar e governar sem ela”<sup>9</sup>, foi transformar a potência doutrinária dos ícones em uma complexa economia da matriz icônica, como base para a estratégia política e pedagógica do poder temporal eclesiástico na administração das paixões de uma comunidade, “sob a égide da divina providência e da capacidade relacional concernente a qualquer imagem.”<sup>10</sup>

<sup>6</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 105.

<sup>7</sup> Do grego εικόν, *eikon* – ícone, imagem e κλασσειν, *klastein* – quebrar. Portanto, "quebrador de imagem".

<sup>8</sup> Ibid. p. 105.

<sup>9</sup> Ibid. p. 14.

<sup>10</sup> Ibid. p. 23

“Dupla linguagem do ícone, que é a um tempo tido como abstrato, dotado de uma virtude espiritual ímpar, e como manipulação perturbadora de matéria. A hagiografia bizantina é repleta de exemplos e narrativas prodigiosas, que nos relatam o poder taumatúrgico e irresistível das imitações (...), a linguagem da pureza espiritual da imagem e da louca adoração das coisas.” (MONDZAIN, 2013, p. 236)

A relação da instalação *A Senda dos Olhos Entreabertos* com esse panorama contorna algumas questões mais específicas. “Arquétipos requerem repetição, o que explica o dogmatismo da iconografia”.<sup>11</sup> Há uma sacralidade no aspecto repetitivo da mensagem e da manifestação sensível do ícone. O enigma da complexidade dessas imagens se dá não somente em aspectos de estética e manufatura. Está na gênese do pensamento icônico: a potência da visão, sentido mediador da similitude. “É sagrado aquilo que parece”.<sup>12</sup> A similitude invisível que habita a imagem visível não provém de nenhuma categoria dos signos materiais. “É o olhar que cria o indício.”<sup>13</sup> Esse sistema de crenças, manipulado pela autoridade impositiva das aparências, constitui uma fonte prolífera para compreender modos de existência, organização e percepção de uma sociedade. As imagens são códigos. Cada sinal gráfico é portador de um significado metafórico e transcendental, doutrinário e institucional. “A ambivalência espiritual e política da economia icônica é apenas um efeito perverso da doutrina, uma consequência intrínseca da nossa relação com o visível.”<sup>14</sup> O perigo da ideologia é tender ao desestímulo do pensamento.

Deve-se levar em conta que os seres humanos que viveram no período bizantino tinham um repertório visual e semântico que contribuía para apreensão dos ícones como uma unidade que ressoava nela mesma, capaz de dar luz às trevas daquela realidade. Havia uma interferência direta da religião na vida prática em sociedade. Com práticas protocolares de devoção e obediência que asseguravam a estabilidade de um império “que se ergueu e reergueu a partir de visibilidades programáticas. Esse conjunto de imagens construiu um reinado de dolorosas submissões, silenciamentos e impossibilidade de objeções.”<sup>15</sup> Esses pensadores que perceberam os domínios filosóficos e econômicos da imagem religiosa tiveram os primeiros contatos com a forma de percepção a que estamos submetidos atualmente, nessa exigência incessante de um trabalho soberano da visão. “Não é o santo que está na origem do ícone, mas a imagem que é causa do que é santo (...)”<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> BELTING, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. The University of Chicago Press, 1994. p. 19.

<sup>12</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*. Contraponto, 2013. p. 181.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 133.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 283.

<sup>15</sup> *Ibid.* Prefácio de Tadeu Capistrano.

<sup>16</sup> *Ibid.* 195.

A religião ortodoxa tem como rizoma a permanência das tradições e a suntuosidade litúrgica. Ou seja, os rituais permaneceram e essas as igrejas até hoje são permeadas pelos mesmos ícones<sup>17</sup>. “A abundância de ícones era tão expressiva quanto o número de suas variantes: havia ícones escritos nas paredes das casas, das igrejas, das universidades; peças de marfim, de prata e de ouro aplicadas sobre madeira pontificavam o grau de importância daquele objeto de devoção.”<sup>18</sup> Há, entretanto, um detalhe que reposiciona essa discussão: os altares domésticos e a portabilidade dos ícones. A condição material desses artefatos de fé e possibilidade de serem colocados nos lares dos adeptos são uma porta de entrada para o íntimo, a memória, a devoção e a cultura.

A escolha deste recorte espaço-temporal não se deu apenas pela aproximação conceitual-imagética, mas por uma relação íntima: meus avós são imigrantes gregos que, ao se mudarem para o Brasil, trouxeram a memória viva de uma cultura. “Para imigrantes cristãos orientais herdeiros do patrimônio bizantino grego, a natureza relacional da imagem parecia ser suficiente para justificar a crença”.<sup>19</sup> As imagens que preenchem as paredes e os sons das missas cantadas em grego na pequena Igreja Ortodoxa Grega localizada no centro de São Paulo permearam meu imaginário infantil com mistério e deslumbre. São imagens que aparentam se movimentar e conversar com as pessoas. Não apenas na igreja, mas nas casas de meus familiares existem objetos carregados de tradição, como os cantinhos de ícones. Montados em quinas ou pequenos cantos nas paredes, esses conjuntos de imagens de santos escolhidos de acordo com cada pessoa criam uma atmosfera de espaço sagrado, deslocando o ritual do ambiente eclesiástico. “A condição de imigrante orbita no poroso território de sua identidade étnico-religiosa, constantemente exteriorizada por sua prática devocional”.<sup>20</sup>

Para este trabalho foram feitas entrevistas informais com Dom Nicolaos de Moreas, um dos bispos dessa igreja grega, que esclareceu informações importantes para o entendimento dos ícones do ponto de vista de um doutor em teologia membro da igreja. “No tempo presente, o sentido religioso derivado do ícone bizantino então é traduzido por sistemas de referências de quem percebe as imagens sacras como emittentes de signos, possuidoras de potencialidades de transmissão de conhecimentos de natureza mística”.<sup>21</sup> Os ícones são capazes de obstruir barreiras temporais. Não se trata de uma mera contemplação: o tempo da veneração das imagens não é mensurável, é anacrônico. O ícone revive para quem o reverencia.

---

<sup>17</sup> Anexo B – Igrejas Ortodoxas.

<sup>18</sup> TAMANINI, Paulo. *O rito na Era Bizantina e a aliança entre o Império e a Religião*. Revista Diálogos Mediterrâneo. 2016. p. 16.

<sup>19</sup> \_\_\_\_\_. *Os ícones e Seus Signos: a aplicabilidade das imagens nas pesquisas e estudo da história do Império Bizantino*. 2017. p. 3.

<sup>20</sup> \_\_\_\_\_. *O cantinho do ícone: o uso da imagem sagrada como linguagem simbólica e instrumento modulador da cultura*. 2009. p. 5.

<sup>21</sup> TAMANINI. 2017. op. cit, p. 3.

A morte de meu avô em 2017 desencadeou diversas sensações e pensamentos em torno de assuntos como as tradições familiares, a memória contida nas imagens e objetos, os rituais de despedida e a ancestralidade como algo que faz parte do presente. “O imigrante é o centro por onde gravita uma enorme bagagem simbólica. (...). Estar diante do ícone é estar diante de sua própria história”.<sup>22</sup> O som também é um elemento bastante presente na ortodoxia. “A forma padronizada da celebração bizantina ainda sobrevive ao tempo e ancora-se junto às famílias que ainda professam esta fé”.<sup>23</sup> Nas missas, as vozes são cantadas de forma harmônica, para manter a coesão corporal e preencher o local sagrado com emoção. A voz cria uma tensão latente entre a imagem divina e o ícone material.

Há uma relação direta entre ícone e canto, por serem “operações transfiguradoras [metamórfosis]”<sup>24</sup>, e também por terem uma abertura a rituais pagãos. “Na tradição folclórica, a *moirologia* (ritual de despedida por meio de cantos fúnebres), tem fundações também nos textos bizantinos”.<sup>25</sup> Um dos motes para este trabalho foi o estudo desses cantos de lamento originários da Antiguidade grega e presentes até hoje em pequenos vilarejos. “As choradeiras mesclam religião, mitologia e a história local em uma performance que descreve a vida da pessoa, sua relação com as pessoas presentes no funeral e sua nova jornada”.<sup>26</sup> “(...) o cortejo substituiu a absolvição geral na iconografia como sendo a cena mais significativa das exéquias. Na realidade, o cortejo absorveu ainda outra função importante dos funerais: a do luto”.<sup>27</sup> No entanto, essa tradição está à beira do esquecimento. As únicas pessoas que preservam esse “choro” são bastante idosas e a obsolescência dos antigos rituais se mostra a cada vez mais presente.

Com esse panorama conceitual estabelecido, podem ser levantadas algumas hipóteses que relacionam a discussão deste primeiro tópico à instalação audiovisual *A Senda dos Olhos Entreabertos*: caberia no contemporâneo uma ressignificação sensorial dos sistemas de devoção tradicionais da cultura bizantina? Somos herdeiros e propagadores do modelo eclesiástico de governar com imagens? Onde se situa a atemporalidade das imagens sagradas? Seria possível se deslumbrar diante de uma imagem nessa nova era dos dispositivos luminosos? Serão elas criptas disparadoras de rituais involuntários? Para estabelecer esse paralelo direto, selecionei um tripé de elementos para nortear a diretriz compositiva da obra: o cantinho dos ícones, as imagens xerográficas e os sons das músicas de lamento.

<sup>22</sup> \_\_\_\_\_. *O ícone Bizantino e a Produção de sentido nos imigrantes ortodoxos ucranianos*. 2009. p. 3.

<sup>23</sup> TAMANINI, Paulo. *O rito na Era Bizantina e a aliança entre o Império e a Religião*. Revista Diálogos Mediterrânico. 2016. p. 14.

<sup>24</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*. Contraponto, 2013. p. 145.

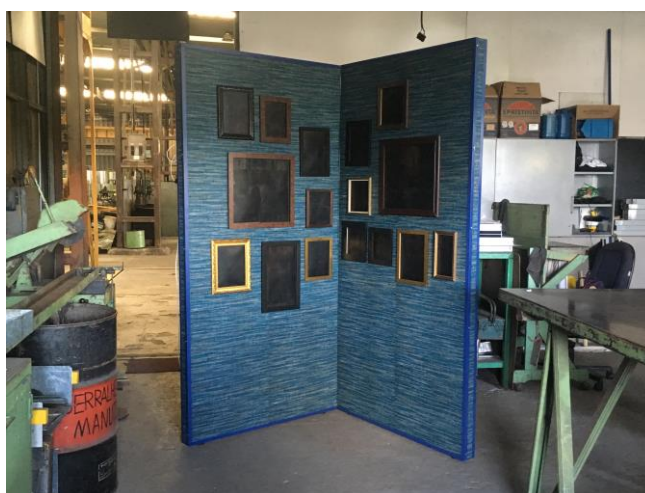
<sup>25</sup> ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Rowman & Littlefield. 2002. p. 116.

<sup>26</sup> KALONAROS, Ro. *The Professional Mourners of Mani, Greece*. Atlas Obscura, 2018. Disponível em: <<https://www.atlasobscura.com/articles/moirologists-mourners-mani-greece-death>>. Acesso em: 21 de novembro de 2018.

<sup>27</sup> ARIÈS, Phillipe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. p. 123.

A estrutura da instalação, em forma de quina, segue o formato dos altares domésticos próprios dos cristãos ortodoxos. Além de observar as casas de meus familiares, fiz um levantamento via *internet* de mais de oitenta fotografias de cantinhos de ícones bizantinos ao redor do mundo<sup>28</sup>. Os aspectos mais recorrentes observados foram a localização em uma quina em salas, quartos ou cozinhas (espaços limpos), um conjunto de ícones de tamanhos variados, posicionados próximos uns aos outros, com molduras e estéticas variáveis indicando diferentes proveniências. A disposição privilegia ícones de Cristo nas posições centrais e dos demais santos de acordo com a preferência do adepto. A transposição desse formato desenvolvida para a obra *A Senda dos Olhos Entreabertos* foi feita com duas placas de madeira posicionadas em forma de quina, forradas com papel de parede. Nelas, estão dispostas dezesseis imagens com diferentes tamanhos e molduras. Desse modo, para observá-las, é preciso estar em frente a esse altar.

Figura 1 – Estrutura da obra: referência aos altares domésticos.



Fonte: Autoria própria/registro de processo (2018)

Essas dezesseis imagens, por sua vez, partiram do estudo dos arquétipos e normas de composição dos ícones bizantinos, acentuando a transdisciplinaridade narrativa dessas imagens. A construção compositiva das xerografias foi resultado da sobreposição de recortes de imagens provenientes de aproximadamente 120 revistas *National Geographic* (publicadas entre 2005 e 2015). A escolha desses recortes se deu a partir dos parâmetros conceituais e estéticos dos ícones bizantinos, levando em conta a aparência e posição das figuras, os elementos de cena, a simbologia das cores, os títulos referentes às divindades retratadas. Foram selecionados ícones<sup>29</sup> específicos que estabelecessem um paralelo visual com cada uma das imagens. A *xerox* com recortes e papel vegetal para dar forma às sobreposições foi

<sup>28</sup> Anexo C – Cantinhos de ícones.

<sup>29</sup> Anexo D – Ícones bizantinos selecionados.

escolhido ao invés de telas digitais não apenas por ser mecanismo de reprodutibilidade gráfica acessível, mas pelo labor do artefato manufaturado que o ícone carrega, construído detalhadamente a partir de parâmetros previamente definidos e capaz de articular narrativas simultâneas. Esse meio também foi utilizado como modo de ocultar os gestos, promovendo a impessoalidade (os recortes são todos quadrados ou retangulares), característica dos ícones.

Figura 2 – Uma das dezesseis imagens que constituem a obra (as demais em Anexo E)



Fonte: Autoria própria (2018)

Os cantos de lamento fúnebres que fazem parte da instalação são uma junção de trinta gravações de idosos gregos em suas casas, registradas em um canal no *YouTube* de um antropólogo<sup>30</sup> preocupado em preservar de algum modo a tradição da *moirologia*, muito presente apenas na tradição oral e à beira do esquecimento. Com sua permissão, fiz uma seleção dessas canções que, reproduzidas através de caixas de som (escondidas atrás da quina), têm como intenção acentuar a similitude com o ritual sagrado e íntimo da contemplação dos ícones. O lamento está associado à uma despedida em diferentes tipos de sagrado. Qual é esse luto ao qual a obra se refere? O que se perdeu? O que se preserva?

Se trata de uma obra audiovisual e há uma ligação direta entre essa linguagem e o modo com o qual os ícones subordinam a visão – discussão explanada nos tópicos seguintes. Muita coisa mudou no último milênio. A proposta desta instalação é investigar como, entre permanências e impermanências, o fetiche pelo desconhecido, esteticamente disposto e ordenado, continua sendo um sistema de submissão do olhar. No fluxo migratório das eras, será inerente à consciência humana a peregrinação ao sagrado que emana das imagens? São as imagens o espaço de refúgio - uma fuga da realidade - que sempre existiu e sempre existirá? O sistema imagético do qual somos herdeiros é mais uma tela doutrinária que oculta a realidade? Percebemos o caráter eclesiástico das instituições que nos governam?

<sup>30</sup> “Θάναος Κόρτης”. Vídeos disponíveis em <<https://www.youtube.com/channel/UCpW52fPIzCh38DFb59fAEbw>>.



Uma importante referência artística para o desenvolvimento deste trabalho foi o cineasta Sergei Parajanov. Nascido na Geórgia, seus pais eram armênios e ele viveu a maior parte de sua vida na Ucrânia, ao longo do século XX. Esses países fizeram parte do Império Bizantino e a Igreja Ortodoxa, com uma forte tradição que perdura até hoje, permeou seu imaginário infantil e influenciou sua forma de trabalhar com a linguagem cinematográfica. A isso somam-se as referências aos primeiros cineastas, como Georges Méliès. Nos filmes<sup>31</sup> *As Sombras dos Ancestrais Esquecidos* (1965) e seu emblemático *A Cor da Romã* (1969), a estética radical de suas imagens é como uma complexa série de cenas que lembram pinturas bizantinas, como se fossem ícones em movimento. São construídos com tramas sucintas e poucos diálogos, imagens deslumbrantes que estão diretamente associadas ao seu trabalho com colagens, pinturas e desenhos. Seus enigmas em forma de imagem, radicais e autênticos, o condenaram à prisão na Sibéria. Parajanov foi uma referência direta nesta obra em termos de composição imagética, de aproximações processuais e conceituais e também na associação entre o audiovisual com outras linguagens artísticas.

A história e a ficção, assim como a “objetividade e a arbitrariedade da imaginação estão presentes na interligação de contextos culturais da cultura bizantina”.<sup>32</sup> As crenças são sustentadas por algum elemento imaginário transmitido através de narrativas, dando contorno a formas até então inomináveis. A *hierofania*<sup>33</sup>, mistério da manifestação sagrada, suscita gestos, comportamentos e confirma a força avassaladora das imagens como capazes de corporificar o visível no tempo presente e não se aprisionar totalmente pelas ruínas do tempo. “A verdade é imagem: não existe imagem da verdade”.<sup>34</sup>

*A Senda dos Olhos Entreatos*, ao deslocar o ambiente institucionalmente sagrado, propõe uma artimanha sensorial de pseudotransporte para o passado da humanidade – intuitivamente presente. Com um jogo de telas, compõe uma colagem do atual através de similitudes na qual a localização se dá pela forma da obra e pelo espaço do som. Na época da infinidade de coisas a serem vistas, qual imagem nos resta a perceber?

“O antigo, o ancestral revestem de um caráter sagrado qualquer um que seja o objeto ou pessoa assim qualificados. O fato de que um ser tenha resistido à usura do tempo é considerado como prova de solidez, de autenticidade, de verdade. Reúne-se, assim, em misteriosas profundezas, àquilo que se encontra na fonte da existência, algo de que participa numa proporção privilegiada. (...) não é o que está perempto, mas sim o que é persistente, durável, participante do eterno. Influencia o psiquismo como elemento estabilizador e como presença do Além.” (CHEVALIER, 1998, p. 63)

<sup>31</sup> Anexo F: Sergei Parajanov: *A Cor da Romã* e *Sombras dos Ancestrais Esquecidos*.

<sup>32</sup> ROILLOS, Panagiotis. *Medieval Greek Storytelling: Fictionality and Narrative in Byzantium*. Harrassowitz Verlag, 2014.

<sup>33</sup> Do grego ἱερός, *hieros* - sagrado e φαίνειν, *faineia* - manifesto. ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. 1949.

<sup>34</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*. Contraponto, 2013. p. 284.

## JOGO DAS CRENÇAS/ TABULEIRO DA INVISIBILIDADE

A visão é um processo que afeta diretamente o comportamento humano. Essa premissa suscita questões sobre o quanto as imagens produzidas por determinadas culturas em diferentes épocas refletem seu modo de percepção do mundo. Visão e crença, será que são correspondentes? Os processos de apreensão das imagens, de qualquer modo, são capazes de instaurar rituais na vida cotidiana que, muitas vezes imperceptíveis, se refletem de modo doutrinário no pensamento. É possível, assim, estabelecer um elo entre os métodos e aparatos de mecanização da imagem e a influência da velocidade como novo paradigma da visão.

De fato, o primeiro grande advento que modificou a criação e profusão de imagens foi a fotografia, na primeira metade do século XIX, seguido pelo cinema. É importante, porém, considerar que as transformações técnicas estruturadas por meio da tecnologia sempre acompanharam as sociedades e desempenharam diversos papéis, necessários a cada contexto, sejam pinturas rupestres, ícones religiosos, telescópios ou *smartphones*. O recorte estabelecido aqui diz respeito à mudança de ritmo instaurada pelos equipamentos óticos capazes produzir imagens que a própria visão humana não é apta a perceber; os mesmos que foram apropriados pela mídia e preencheram a existência com estímulos visuais incessantes e com diferentes autoridades articuladoras da visibilidade.

As transformações derivadas da velocidade técnica subverteram a percepção do tempo, manipulando durações, flexibilizando o espaço e deslocando as experiências sensoriais humanas. Nas sociedades de multiplicação compulsória de imagens, os sintomas do fascínio pela ilusão cinemática iluminada e pela repetição são alarmantes: as miragens inteligentes nas telas digitais também são responsáveis pelo acúmulo de arquivos à beira do lixo. A obsolescência não está nas imagens, mas no exercício do olhar manipulado e da imaginação redutiva pelos efeitos de montagem pré-fabricados, capazes de anestesiarem a consciência.

Tendo em vista a perspectiva do “papel político do parar”<sup>35</sup>, o presente tópico investiga os mecanismos de controle da visão como meios de racionalizar a subjetividade e condicionar o comportamento das multidões diante das imagens de modo adequado às exigências da vida moderna e contemporânea – mecanismos de transe que, como já apresentado, têm sua genealogia no passado religioso e ritualístico da visibilidade. “Todas as épocas históricas são compreensíveis em termos de velocidades e possibilidades de modificação (...)”<sup>36</sup> Podemos tocar em uma tela, mas nunca em uma imagem.

---

<sup>35</sup> VIRILIO, Paul. *Estética da Desaparição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 10.

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 12.

“A imagem é, em primeiro lugar, uma *decupagem*, um corte espacial, visor de câmera, janela de projeção, quadro, tela, página. Ela vale tanto pelo que mostra quanto pelo que esconde: ela mostra escondendo e esconde se mostrando. Fragmentária, a imagem é uma desmistificação do todo.” (PARENTE, 1999, p. 28)

O contexto histórico do século XX é aqui apresentado considerando que “a história sempre foi uma questão de remanejar arranjos e técnicas através dos quais são produzidos sistemas temporais provisórios. A experiência, como duração, sempre se constituiu como algo dessincronizado e fraturado (...), a percepção compõe-se de rupturas, ausências e deslocamentos, bem como da capacidade de produzir colchas de retalhos de vários mundos contingentes”.<sup>37</sup> A diferença desse século está fincada no ritmo das mudanças, na acumulação de tecnologias, na urbanização e nas redes de comunicação de largo alcance. Os elementos são os mesmos; a inovação é a forma de articulação e instauração de uma dependência. Quais as consequências desse ponto de vista? “Uma máquina de velocidade absoluta que transforma o tempo-espaço clássico na realidade das imagens eletrópticas. Deixa de ser espaço tempo para tornar-se a trajetória do intervalo-luz: era da lógica paradoxal”<sup>38</sup>.

Um dos desafios da interpretação da visualidade articulada com as sociedades de determinados momentos é levar em conta os gestos automáticos aos quais o corpo humano é submetido, aos imediatismos da percepção e da memorização. “(...) o desenvolvimento das altas velocidades técnicas levaria ao desaparecimento da consciência como percepção direta dos fenômenos que nos dão informação sobre nossa própria existência.”<sup>39</sup> A capacidade da imagem ser imperceptível torna-a uma potência de guerra, a potência do dia permanente<sup>40</sup>.

O advento da fotografia introduz a possibilidade de figurar o invisível. “O advento da imagem fotográfica no início do século XIX, vai dispor em um novo patamar a maquinização da figuração (...). O gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que da figuração direta”.<sup>41</sup> A própria câmera produz seu real, sua ficção, e nos apresenta um registro sem assinatura direta. “(...) mais que em qualquer outro método produtor de iconicidades, entram em jogo os desafios fundadores do desejo de ver e, por isso, a manifestação do que só pode faltar à visão, quando o objeto que ela oferece a si mesma permanece fiel à sua visada”.<sup>42</sup> A força da fotografia se mostra a cada década mais avassaladora, mais maleável e manipulável dentro dos meios de comunicação atuais.

<sup>37</sup> Ibid. p. 11.

<sup>38</sup> VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. [S.l.]: José Olympio, 1994. p. 19.

<sup>39</sup> \_\_\_\_\_. 2015. p. 108.

<sup>40</sup> Ibid. p.13.

<sup>41</sup> DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 38.

<sup>42</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*. Contraponto, 2013. p. 266.

Já o feitiço do cinema é a capacidade de suprimir o espaço e o tempo em movimento, como num passe de mágica. Com sua luz e velocidades próprias, corporificam aparências que a fisiologia da visão humana jamais seria capaz de vislumbrar, causando uma fascinação que atinge diretamente o inconsciente. O cineasta Georges Méliès, que introduziu efeitos especiais na imagem fílmica logo que o cinema surgiu, declarou "para minha grande tristeza, que os truques mais simples surtem mais efeito".<sup>43</sup> O cinema pode ser compreendido como um conjunto de fórmulas agregadas constituiu as demais máquinas de visão da atualidade e essas ilusões passaram a ser consideradas a verdade da visão. É possível traçar um paralelo com as pinturas tradicionais, no sentido da apreensão das narrativas visuais, pois "contam histórias através da cor, da montagem e do enquadramento. O ritmo, a psicologia e a continuidade compõem a continuidade da história, conduzindo o espectador para o interior daquela dramaturgia".<sup>44</sup> A força do cinema reside "não apenas na dimensão tecnológica, mas sobretudo na simbólica: o cinema é tanto uma maquinação (máquina de pensamento) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo".<sup>45</sup>

"Se considerarmos a imagem como ocupação de um espaço (que pode ser bi ou tridimensional) por formas de cores e texturas variadas, o tempo ocorre aí como uma força geradora de anamorfozes, liquefazendo os corpos para derramá-los num outro topos, num cronotopos, portanto, num espaço-tempo. " (Arlindo Machado, apud PARENTE, 1999, p. 103)

A televisão também constitui um lugar de prestígio na relação humana com as mídias, criando clichês e promovendo uma sensação ilusória de proximidade na qual o espectador é uma taxa de audiência permeável - sem voz, sem identidade. Também é importante destacar o papel das mídias gráficas e a profusão de imagens impressas como vetor voraz de comunicação. A gravura e a imprensa também estabelecem um parâmetro para a difusão da imagem mecanizada muito antes dos equipamentos ópticos de projeção aqui citados. O fotojornalismo, as revistas, propagandas e demais materiais impressos foram responsáveis por instaurar uma doutrina da informação na qual a imagem chancela a sua veracidade.

Nessa conjuntura, como se dá a aproximação entre as imagens técnicas e as imagens tradicionais? Quais são as diferenças e semelhanças elementares? Uma hipótese é a de que o que muda é o sentido epistemológico: "A imagem tradicional é produzida por um gesto que vai do concreto rumo ao abstrato. A tecno-imagem é produzida por gesto um que vai do

---

<sup>43</sup> Ibid, p. 24.

<sup>44</sup> CARVALHO, Walter. Onde o cinema começou. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 mai. 2018. Ilustríssima.

<sup>45</sup> DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 45.

abstrato rumo ao concreto ”.<sup>46</sup> A pintura, considerando os ícones bizantinos, está associada a um objeto capaz de trazer a iluminação, enquanto que a imagem cinematográfica ou digital é a própria luz. Além disso, o ritmo da apreensão é praticamente oposto. “A relação situação sensório-motora/imagem indireta do tempo é substituída por uma relação não-localizável situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta<sup>47</sup>.” No contexto atual, uma mudança significativa é a relação dos meios digitais com a interatividade, subvertendo uma imagem antes centrada apenas no emissor. No entanto, a abordagem desta pesquisa trás um questionamento traduzido em forma de instalação audiovisual: a relação entre imagem de culto, evocativa e transcendental, está realmente em dissonância com as imagens técnicas, diretas e funcionais? Seriam os seres humanos sensíveis às imagens de qualquer natureza? Os olhos se deslumbram irracionalmente com todas as telas iluminadas?

“Uma perspectiva histórica elementar mostra claramente, porém, que não foi preciso esperar o advento do computador para engendrar imagens sobre bases tecnológicas. De certo modo, é evidente que toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia (de produção ao menos, e por vezes de recepção), pois pressupõe um gesto de fabricação de artefatos por meio de instrumentos, regras e condições de eficácia, assim como de um saber.” (DUBOIS, 2004, p. 31)

Não apenas no sentido dos regimes doutrinários que se utilizaram das imagens para administrar e controlar as percepções humanas. A presente análise coloca em pauta o sentido dos rituais programados, regidos pela visão, que se instauram na vida cotidiana. “(...) profecia feita há mil anos por Nicéforo, patriarca de Constantinopla, durante a disputa iconoclasta: ‘se suprimirmos a imagem, desaparece não somente Cristo, mas o universo inteiro’.<sup>48</sup> “A Igreja de Cristo sem Cristo não é nada além da sombra de vocês a segui-los, nada além do seu reflexo no próprio espelho”.<sup>49</sup> Assim, o suporte é mais determinante que os signos? “Produzir formas icônicas significa antes de mais nada uma reflexão sobre as próprias qualidades da linguagem dos meios”.<sup>50</sup> Em que medida os símbolos e signos contemporâneos se diferenciam tanto das antigas iconografias sacras? “Sob a calma aparência da objetividade e da neutralidade científica, o espaço é o fruto da iconografia moderna com seus jogos de permutações e comutações que substituem a imagem justa em sua transparência por uma imagem luminosa.”<sup>51</sup>

<sup>46</sup> FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 31.

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 55.

<sup>48</sup> VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. [S.l.]: José Olympio, 1994. p. 35.

<sup>49</sup> \_\_\_\_\_. 2015. p. 38.

<sup>50</sup> Julio Plaza apud PARENTE, 1999, p. 86.

<sup>51</sup> PARENTE, André. *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Rio de Janeiro: 34, 1999. p. 13.

Esta linha de pensamento, atrelada à obra *A Senda dos Olhos Entreabertos*, também traz à tona o crescente fenômeno do descarte e inutilização de imagens e de meios em decadência. A aproximação dos conceitos levantados nesse tópico aos elementos constitutivos da instalação se faz presente no encadeamento dos processos de elaboração, produção e apresentação do trabalho artístico. “Essas ‘máquinas de imagens’ pressupõem um dispositivo que institui uma esfera “tecnológica” necessária à sua constituição: uma arte do fazer que necessita, ao mesmo tempo, de instrumentos (procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo)”.<sup>52</sup>

O método utilizado para construir as dezesseis imagens da obra foi a xerografia<sup>53</sup> por sobreposições em uma mesma folha de papel vegetal. Essas sobreposições são resultado de um processo<sup>54</sup> que envolveu extrair fotografias de 123 edições da revista *National Geographic* (publicadas entre 2005 a 2015) dentro de determinadas categorias de figuras. A escolha desses recortes teve como mote a ressignificação da iconografia bizantina através de imagens obsoletas. Cabe citar meu interesse pela apropriação desses materiais, à beira do lixo, que mesmo recentes já não conseguem se sustentar em seu formato físico. Trazê-los para a obra é uma tentativa de ressuscitá-los. Cada uma das imagens que constitui a obra é formada por aproximadamente seis camadas xerografadas de outras imagens cuidadosamente organizadas dentro de suas narrativas e ao final, velada com uma camada preta.

A xerografia é uma técnica sem aura, pouco contemplada no contexto artístico. Isso se deve ao fato de ser diretamente associada à reprodutibilidade técnica, do valor reduzido da réplica infinita e de não garantir a permanência das imagens: com o tempo, a imagem xerográfica desaparece do papel, o que interessa muitíssimo à reflexão proposta nesta obra. Inclusive, por levantar questões bastante presentes no contemporâneo a respeito de direitos autorais, circulação de imagens, armazenamento e preservação. Esse processo está diretamente relacionado ao audiovisual, pois é, essencialmente, uma parceria entre artista e máquina em um processo de paralização e reprodução do movimento. Esse conjunto de justaposições opera em um ritmo que torna o processo uma parte viva das imagens.

Contudo, a metáfora da digitalização se estrutura principalmente nos termos da percepção. A instalação propõe um jogo óptico conduzido por um mecanismo de caixas de luz<sup>55</sup> – feitas com motores, esteiras, luzes de LED, chapas de metal e rolamentos. Essas peças

<sup>52</sup> DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 33.

<sup>53</sup> Do grego *xero* – seco e *grafia* – escrita. Esse mecanismo de reprodução gráfica alcançou sua difusão nos anos 60 com a empresa Xerox, com a obtenção de cópias a seco sem necessidade de papeis sensibilizados por químicos. Em BRUSCKY, Paulo. *Xerografia Artística: arte sem original (invenção da máquina ao processo xero/gráfico)*, 1985.

<sup>54</sup> Anexo G – Processo: recortes de revistas.

<sup>55</sup> Anexo H – Processo: caixas de luz.

produzem um *looping* contínuo de feixes de luz por trás de cada uma das imagens, semelhante ao de um scanner, e preenchem o ambiente com um som ritmado. A estrutura da instalação e seus componentes foram desenvolvidos e montados em uma fábrica<sup>56</sup>. Houve uma preocupação em preservar o mistério dessas máquinas de percepção, escondendo-as atrás da quina. Outro dado imprescindível para a discussão deste trabalho é o velamento das imagens: a partir de diversos testes, percebi que mesmo com todas as sobreposições e a cor preta por cima, aparentando um preenchimento total, tudo era revelado com a incidência de luz por trás. Desse modo, a mágica visual da obra se apresenta com a passagem do feixe de luz nos quadros aparentemente pretos, revelando sempre parcialmente em um ritmo ininterrupto o que está oculto nas imagens. A velocidade da luz controla a visualização das figuras.

A proposição é jogar com o lugar da não visão, onde o presente é um passado contraído dentro das imagens. A interação digital-analógica é a base emergente. “A imagem e o ícone estão no cerne de toda meditação sobre o símbolo e o signo, assim como sobre a relação deles com a problemática do ser e do parecer, do ver e do crer, da força e do poder”.<sup>57</sup> Onde se experimenta o sagrado nas práticas que constituem a vida atual? As imagens ganham vida quando olhamos para elas, quando as percebemos.

“Que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar de “civilização da imagem”? Em nossa memória se depositam mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. Se incluí a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas, de fazer *pensar* por imagens”. (CALVINO, 2007, p. 107)

A artista contemporânea Rosângela Rennó foi uma notável referência para este trabalho. Sua obra *Imagem de sobrevivência* (2015)<sup>58</sup> foi uma instalação realizada a partir de coleções adquiridas em mercados de pulgas e quatro projetores que projetam imagens em transparência de forma simultânea e sobreposta. O resultado é uma projeção múltipla que se modifica constantemente até que a luz dos projetores a consumam totalmente. Essa obra é um comentário sobre o desejo humano de ver imagens projetadas, celebrando o duplo ato de compartilhamento e contemplação. É uma alegoria da memória, em um descortinar de imagens que se sobrepõem, se apagam, se completam o resistem. É dar-lhes a chance de ultrapassar seu valor simbólico esvaziado e ganhar uma espécie de sobrevivida.

<sup>56</sup> Anexo I: Processo: fábrica.

<sup>57</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*. Contraponto, 2013. p. 16.

<sup>58</sup> Anexo J: Rosângela Rennó: *Imagem de Sobrevivência*. RENNÓ, Rosângela. *Imagem de Sobrevivência*. Arquivos, 2015. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/62/1>>. Acesso em 15 de novembro de 2018.

## A IMAGEM QUE APARECE E O RITUAL QUE SOBREVIVE

“Contentemo-nos em admitir que as imagens veiculam, muito a miúdo, algo assim como um *não-saber*. Mas o não-saber não é para o saber o que a escuridão completa seria para a luz plena. Ele vira, então, outra coisa que não o ‘nada’ do simples desconhecimento ou da simples escuridão: ele vira a noite que tremula, na qual fracos *lampejos* passam e nos maravilham na escuridão, e nos tornam desejanter de revê-los. (...) o não-saber entretém com o saber – como a desapareição com a aparição – outra coisa que não uma simples relação de privação: uma relação de ponto de vista. (...) o não-saber seria para o saber o que o vagalume é para a luz ou o que a pequena imagem é para o grande horizonte.” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 23)

Neste último tópico, cabe esclarecer (ou escurecer) o cerne da discussão desse trabalho, situado no contexto da arte contemporânea: a relação entre imagem e memória. Entre a capacidade de ressurgência das imagens ancestrais e a overdose contemporânea de armazenamento no universo das nuvens. Serão as imagens instâncias disparadoras de rituais involuntários, nos quais não é uma opção entrar ou sair? “Toda imagem é uma cápsula do tempo”.<sup>59</sup> E é na instância dos sentidos que atua a imagem. Esta reflexão não tem como intenção estabelecer uma rígida linha cronológica com tom apocalíptico, que desemboca no incontrolável turbilhão de imagens digitais. Muito menos associar essas ferramentas recentes à dessacralização da imagem, desritualização da visão. A digitalização, aplicada em tantas esferas da vida atual, é um processo desenvolvido pelo ser humano, criador daquilo ele mesmo crê. “O homem deslumbrado consigo mesmo fabrica seu duplo, seu espectro inteligente, e confia o entesouramento de seu saber a um reflexo”.<sup>60</sup> O que estamos tentando salvar do esquecimento? Como transfigurar o passado na idade da *informática planetária*<sup>61</sup>?

No século XXI, a imagem encontra um terreno fértil na salvaguarda de nossas experiências e informações. O imperialismo visual e audiovisual nos deslumbra com um sistema de imagens que nossos ancestrais criaram há milênios. “Hoje, inclusive, pouco se fala de fotos icônicas e muito de imagens e vídeos virais”.<sup>62</sup> É nas fraturas históricas, nos sintomas de crises políticas, religiosas e culturais, que a vitalidade da imagem urge como discussão filosófica e artística. É a brecha para vislumbrar possível uma genealogia da imagem, perceber máquinas que cristalizam o tempo, sistemas coletivos de memorização programada e a construção doutrinária que deu forma ao nosso mundo de ditaduras visuais. Estamos acostumados a acreditar nas aparências, no jogo de ficção e não ficção. “O tempo e o espaço só nos parecem infinitos quando não existem”.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> WENDERS, Wim. *Wim Wenders: Places, Strange and Quiet*. Berlim: Hatje Cantz, 2011. p. 29.

<sup>60</sup> VIRILIO, Paul. *Estética da Desaparição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p. 10.

<sup>61</sup> Félix Guattari apud PARENTE, André. *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Rio de Janeiro: 34, 1999. p. 187.

<sup>62</sup> RITCHIN, Fred. *O paradoxo da Era da Imagem*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 29, abr. 2018. Ilustríssima.

<sup>63</sup> VIRILIO, Paul. *Estética da Desaparição*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. p.



Antes de me aprofundar na memória, acomoda-se nesta análise abordar algumas especificidades contemporâneas sobre o vínculo dos indivíduos com as telas – simulação onde se manifesta o simulacro da verdade, o êxtase da semelhança. A interatividade e a acessibilidade democratizaram os meios, colocando num mesmo patamar qualquer fotografia e vídeo compartilhado *online*. A produção de imagens era um monopólio restrito; hoje qualquer *smartphone* está provido da mesma virtude. “A imagem e o número entrelaçados inauguram, de forma radical, um imaginário e uma visualização que não está presa nas noções de suporte, mas sim na morfogênese de uma virtualidade que pode aparecer/desaparecer na tela dos monitores”.<sup>64</sup> Cabe meditar, nos tempos atuais, sobre qual tipo de deidade virtual estamos depositando cegamente nossa confiança – nosso ego, nossa intimidade, nossos registros, nossa memória. “Não podemos confundir as invenções nascidas do *desejo de ver* com as produções animadas pelo *desejo de mostrar*”.<sup>65</sup>

É comum ouvir que a internet nunca se esquece, que o espaço de armazenamento de memória digital é ilimitado. Mas ela também podem desaparecer a qualquer momento. A obsolescência dos antigos fetiches se deslocou em fetiche da memória, esvaziando o sentido dos objetos visíveis do passado e preenchendo de dignidade os espaços invisíveis digitais. “As tecnologias informáticas da imagem tornam possível a produção potencial quase infinita de imagens, sem que nenhuma delas exista como tal”.<sup>66</sup>

“É contra o esquecimento que a imagem ganhou espaço no mundo, desde as civilizações antigas. Se tivéssemos o dom de fazer o passado falar com fidelidade, não teríamos a necessidade de resgatá-lo, reinventando-o através do mito e, depois, da arte.”<sup>67</sup>. Não é apenas uma produção exacerbada de memórias, mas também um excesso de registros. Esse registro como nova percepção da realidade se tornou um aspecto da vida cotidiana, onde tudo é veloz, tudo se movimenta, tudo é um espetáculo. Entendendo a imagem como uma onipotente e onipresente representação do tempo, o que pode-se traduzir dessa tentativa de escapar da morte transpondo nossas memórias visíveis em catacumbas digitais? Como ocorre o batismo da imersão cibernética? A qual medida ilusória presenciamos nossa temporalidade? Onde situar nossas heranças, tradições e origens? Talvez essa gigantesca quantidade de arquivos represente mais a nossa amnésia do que nossa memória. “A memória não está em nós, somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo”.<sup>68</sup>

<sup>64</sup> Julio Plaza apud PARENTE, André. *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Rio de Janeiro: 34, 1999. p. 76.

<sup>65</sup> MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo*. Contraponto, 2013. p. 282.

<sup>66</sup> Julio Plaza apud PARENTE, André. *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*. 3. ed. Rio de Janeiro: 34, 1999. p. 75.

<sup>67</sup> Ronaldo Entler apud SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012. p. 140.

<sup>68</sup> DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007. p. 122.

“O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas”.<sup>69</sup> Essa aptidão mágica das imagens se formata num hiper-modelo ofusca noções de tempo e duração. Desejamos que elas sejam objetivas, didáticas, que expliquem sua origem. “O encantamento do computador cria para nós um espaço público que também parece bastante privado e íntimo”.<sup>70</sup> Será que salvaguardar as imagens fará com que futuramente elas possam falar sozinhas? De qualquer modo, vivemos em função dessa paisagem. “E assim vamos nós, como cegos, em meio a blocos técnicos intransponíveis, aferrados a nossos modos de ver e de pensar, que, mesmo anacrônicos, têm ao menos a vantagem de existirem para nós”.<sup>71</sup>

De fato, a aura ficcional que cerca as imagens nos desvia para o sonho e para a imaginação.s. Assim como acontecia com nossos antepassados: o corpo real e as ficções incorporais encontravam um receptáculo na imagem sensível. As composições visuais aparentemente caleidoscópicas do presente parecem romper com as antigas tradições, mas são iminentes as técnicas e padrões sugestivos que se originam no passado.

“O *implícito* e o *fragmento*. São eles que põem em contato com os incorporais e são eles que, curiosamente, estão o mais próximos de nós na vida corrente. O implícito é essa forma de memória sem memória que está o mais perto de corresponder ao que pensamos ser o exprimível incorporal. (...) O paradoxo do fragmento deriva do fato de ele ser ao mesmo tempo único, fechado em si mesmo, e reflexo do conjunto que ele condensa e traz à luz. De certo modo, ligado e desligado; nisso, ele atua no limite entre aparição e desaparecimento.” (CAUQUELIN, 2008, p. 213.)

Quanto menos objetivo for o discurso de uma imagem, mais abertura ao passado ela terá. “O sagrado investiu-se no vestígio que é a sua negação”.<sup>72</sup> Sendo as imagens substancialmente superfícies sobre as quais circula o olhar, uma hipótese que cabe nesse arranjo é estabelecer um paralelo entre as telas das pinturas sacras percorridas ao longo deste artigo e as telas dos aparelhos digitais. A partir da recombinação de elementos, seria possível trazer à luz o passado de uma imagem, associado à sua função primordial? Nós constantemente reescrevemos a história e reinventamos antigas lendas, em função de exigências do presente.<sup>73</sup>

<sup>69</sup> FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 7.

<sup>70</sup> MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holódec: o futuro da narrativa no cyberspaço*. , 2003. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp.

<sup>71</sup> CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008. p. 190.

<sup>72</sup> NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993. p. 15.

<sup>73</sup> Entler apud Robin, (La mémoire saturée, p. 17), apud SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012. p. 143

Articulando todas essas elucubrações à obra *A Senda dos Olhos Entreabertos*, retorno ao enigma da imagem, portador de perturbações, conflitos e abstrações. “Esse espaço ainda garantido pelo esquecimento, pela insuficiência da memória, é permeável à invenção, e assim nasce a lenda, o mito, a ficção.”<sup>74</sup>. É um lugar onde convergem sociedades, momentos históricos, técnicas, representações. “Sua própria abertura nos faz parar: olhá-la é desejar, é esperar, é estar diante do tempo.”<sup>75</sup>. Um encontro secreto entre o arcaico e o contemporâneo. “A crença e a incredulidade estão aqui tão estreitamente ligadas que uma se encontra sempre na outra, e, em particular, um germe de não-verdade dentro da verdade: a certeza que tenho de estar vinculado ao mundo por meu olhar já me promete um pseudo-mundo de fantasmas, se o deixar errante.”<sup>76</sup>. O passado retorna como anacronismo<sup>77</sup>. A história das imagens em paralelo com a história da arte é uma história de profecias. Assim podemos compreender até que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado *reminiscente*<sup>78</sup>.

“E é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu recurso de desejo e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana (...). Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o mais-que-presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 128)

Aproximo a este último tópico o artista contemporâneo Christian Boltanski, e suas instalações audiovisuais que têm como principal discussão o tempo, a morte, a preservação das “pequenas memórias”<sup>79</sup>, os rituais e objetos obsoletos. A obra *Monument: The Children of Dijon* (1986)<sup>80</sup> faz referência ao tempo simbólico presente dentro das igrejas, à estética das pinturas e à luminosidade desses ambiente sagrados. Apropriando-se de retratos de crianças que foram mortas em uma guerra, Boltanski cria um monumento quase que teatral, na tentativa de dar uma chance dessas fotografias frágeis ressuscitarem em um formato de *tableau-vivant* entre luzes e sombras. A forma das imagens alude aos fúnebres retratos *Faiyum*, originários do Egito Antigo, considerados os primórdios da iconografia bizantina.

<sup>74</sup> Ronaldo Entler apud SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012. p. 140.

<sup>75</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

<sup>76</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 37.

<sup>77</sup> “O anacronismo emblematiza um conceito e um uso do tempo em que este absorveu, sem vestígio, as propriedades de seu contrário, a eternidade.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. BH. UFMG, 2015. p. 41

<sup>78</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

<sup>79</sup> SEMIN, Didier. *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon, 1997. p. 19.

<sup>80</sup> Anexo K: Christian Boltanski: *Monument: The Children of Dijon*.

Qual elo a instalação *A Senda dos Olhos Entreabertos* constitui entre os três fios condutores entrelaçados nessa investigação? A potencialidade desta obra se transfigura em forma de cristal do tempo. Busquei traduzir as estruturas de um sagrado pertencente ao meu imaginário visual em uma forma identificável, capaz de proporcionar a sensação de ambiente de culto a partir de uma colagem de elementos atuais. A localização se dá pela sonorização e pela forma do espaço da obra, em quina. A dinâmica audiovisual de mecanismos ópticos entra em conflito com a disposição de telas cuidadosamente selecionadas para despertar o êxtase do enigma: por que só se pode ver as imagens por uma fresta iluminada em movimento? A semelhança com o *scroll* das telas digitais não é mera coincidência. A sedução do velamento é um jogo com o desejo de ver o que está lá e não aparece, com a emergência da imaginação.

Essas artimanhas sensoriais em conjunto, desempenham um papel de transporte, ou melhor, pseudotransporte. A obra oferece um tempo de visualização próprio, que brinca com a percepção visual, com a memória e com a imaginação. O tempo da memorização é o tempo da apreensão visual e de um tempo de exposição, submetidos a uma velocidade. Há uma ação incessante dos feixes de luz que preenchem o vazio das imagens escuras - metáfora para os processos de escaneamento e digitalização, bem como alegoria para a luz divina e celestial que emana das imagens sacras. Quem está nessas figuras? De onde vieram? Por que estão ali para serem observados? Por que existem estaques nas cenas, que privilegiam rostos, objetos e símbolos? Os materiais obsoletos demonstram sua vivacidade. As xerografias se decompõem em sobreposições simultâneas para se metamorfosearem em *imagem e semelhança* com os ícones bizantinos. A imagem que não é perfeita, que é ruidosa e fragmentada, assim como seu som, choro de despedida, propostas de eixo de similitude entre contemporâneo com o sagrado. Essa instalação híbrida carrega em seu âmago a hipótese de que a imagem sempre foi e sempre será um disparador de rituais invisíveis, imperceptíveis a olho nu. A imagem é o lugar de um processo vivo: elas pensam<sup>81</sup>. É uma fulgurância com poder de ideação ao se associar com outras imagens, que fazem nascer dentro de nós ideias que só se tornam possíveis porque ela, a imagem, participa de histórias e de memórias que a precedem<sup>82</sup>.

“Está sempre de passagem, da ordem da passagem no tempo. Representa um instante num fluxo – e refluxo – de realidade que a faz transbordar em dois movimentos – de dentro para fora e de fora para dentro. Portanto, a imagem – como se costuma dizer – não tem verdadeiro peso e, mais do que isso: como toda representação das coisas do mundo é parcial e, mais do que as outras representações (a fala e a escrita), sua natureza estetizante esconde sua capacidade de dissimulação ou, simplesmente, de não se revelar por completo. (SAMAIN, 2012, p. 32)

<sup>81</sup> SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012, p. 34.

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 35.

*A Senda dos Olhos Entreabertos* é um questionamento sobre os limites do físico e o metafísico, da visão e da consciência, da imagem e do ritual, do espiritual e do mundano. A obra explora os caminhos da estética da memória na era digital. O que não se encontra nos arquivos. O que fica “entre” - a senda. Não são as tecnologias que são sagradas, mas as dinâmicas de consciência e comportamento por elas provocadas. Como ser e ver no mundo contemporâneo? Como encontrar uma brecha para nos percebermos diante da imagem? As imagens estão estáticas. A evocação do tempo não depende do movimento das imagens, mas do vagar dos olhos por sua superfície. Que persegue a iluminação por caminhos não lineares; buscando aquilo que aparece nas profundezas ocultas, apesar de tudo.

Figuras 3, 4 e 5 – Dinâmica da obra: feixes de luz percorrendo uma imagem.



Fonte: Autoria própria (2018).

*“A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (fêlure). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível. ”*

(Georges Didi-Huberman)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta investigação, num primeiro momento, era falar sobre perda. Compreender a obsolescência dos antigos rituais a partir de um viés da morte da imagem. No entanto, *A Senda dos Olhos Entreabertos* tanto em termos práticos quanto conceituais, cresceu de forma incontável ao longo do processo, abrindo caminhos para uma nova percepção do que a obra realmente se propunha a fazer. Dando voz às necessidades do trabalho, percorri assuntos sinuosos até ser capaz de identificar os eixos norteadores que trançaram a discussão. A imagem e o som se constituem nos primórdios da comunicação humana. Optei por recorrer a vivências pessoais no ambiente religioso na tentativa de corporificar com veracidade meu sentimento em relação aos seres humanos e suas imagens.

O aprofundamento nos princípios dos ícones ortodoxos e na discussão da iconografia no Império Bizantino me surpreenderam por sua atualidade e pertinência com os interesses deste projeto. Pouco a pouco, a premissa de falar sobre perda deu lugar a um novo mote: a sobrevivência. Consequentemente, o medo do esquecimento. Estudar as imagens é um pântano do qual extraí, para o presente trabalho, questões sobre os lugares da memória, as transformações e permanências de rituais, a repetição de sistemas doutrinários de controle da visão. Com esse arsenal em mãos, compreendi este trabalho como jogo de representações e metamorfoses, permanências e impermanências. Como se daria uma transfiguração capaz de traçar um paralelo sensorial entre a luz celestial da iconografia bizantina e os flashes luminosos das imagens digitais, em uma experiência espaço-temporal?

A instalação audiovisual *A Senda dos Olhos Entreabertos*, assim como esse artigo, é constituída por uma colagem de elementos atuais e ancestrais, materiais e imateriais, repletos e obsoletos. Qual relação da história com o tempo a imagem nos impõe? Para que haja uma repetição, e para que essas repetições sejam percebidas – consciente ou inconscientemente – é preciso que haja uma memória latente, que nos pressione. E essa problemática se traduz na capacidade das imagens de nunca morrerem totalmente e ressurgirem quando menos se espera.

## BIBLIOGRAFIA

- A COR da Romã. Direção: Sergei Parajanov. 1969. DVD (75 min).
- ALEXIOU, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Rowman & Littlefield, 2002.
- ARIÈS, Phillipe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos tempos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM, 2018.
- BELTING, Hans. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. The University of Chicago Press, 1994.
- BRUSCKY, Paulo. Xerografia Artística: arte sem original (invenção da máquina ao processo xero/gráfico). In: PECCININI, Daisy. *Arte: novos meios*. São Paulo: FAAP, 1985. p. 131-135
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 3 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- CARVALHO, Walter. Onde o cinema começou. Folha de S. Paulo, São Paulo, 15 mai. 2018. Ilustríssima.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução de Marcos Marcionilo. 1. ed. São Paulo: Martins, 2008.
- CHEVALIER, JEAN; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. José Olympio, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Imagens-Ocasões*. São Paulo: Fotô Editorial, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Tradução Fernando Tomaz, Natália Nunes. 4 ed. São Paulo: Editora WMF, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Universo das Imagens Técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- KALONAROS, Ro. *The Professional Mourners of Mani, Greece*. Atlas Obscura, 2018. Disponível em: < <https://www.atlasobscura.com/articles/moirologists-mourners-mani-greece-death>>. Acesso em: 21 de novembro de 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- MURRAY, Janet H. *Hamlet no Holodec: o futuro da narrativa no cyberspaço.* , 2003. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp.
- MONDZAIN, Marie-José. *Imagem, Ícone, Economia – As Fontes Bizantinas do Imaginário Contemporâneo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares.* Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.
- TAMANINI, Paulo Augusto. *Os ícones e Seus Signos: a aplicabilidade das imagens nas pesquisas e estudo da história do Império Bizantino.* 2017. (História: Questões & Debates).  
\_\_\_\_\_. *O cantinho do ícone: o uso da imagem sagrada como linguagem simbólica e instrumento modulador da cultura.* 2009. (Apresentação de Trabalho/Simpósio).  
\_\_\_\_\_. *O ícone Bizantino e a Produção de sentido nos imigrantes ortodoxos ucranianos.* 2009. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).  
\_\_\_\_\_. *O rito na Era Bizantina e a aliança entre o Império e a Religião.* Revista Diálogos Mediterrâneo. 2016
- PARENTE, André. *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual.* 3. ed. Rio de Janeiro: 34, 1999.
- RENNÓ, Rosângela. *Imagem de Sobrevivência.* Arquivos, 2015. Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/62/1>>. Acesso em 15 de novembro de 2018.
- RITCHIN, Fred. O paradoxo da Era da Imagem. Folha de S. Paulo, São Paulo, 29, abr. 2018. Ilustríssima.
- ROILOS, Panagiotis. *Medieval Greek Storytelling: Fictionality and Narrative in Byzantium.* Harrassowitz Verlag, 2014.
- SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens.* Campinas: Unicamp, 2012.
- SEMIN, Didier. *Christian Boltanski.* Londres: Phaidon, 1997.
- SOMBRAS dos Ancestrais Esquecidos. Direção: Sergei Parajanov. 1965. DVD (110 min).
- VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão.* [S.l.]: José Olympio, 1994  
\_\_\_\_\_. *Estética da Desaparição.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- WENDERS, Wim. *Wim Wenders: Places, Strange and Quiet.* Berlim: Hatje Cantz, 2011.
- ZOGRAFIDIS, George. *Byzantine Philosophy of Image: A Reading of John of Damascus.* Athens, 1997.



## ANEXO A – Ficha técnica da obra

**Nicole Kouts**

A Senda dos Olhos Entreabertos, 2018

Instalação audiovisual

Recortes de revistas, papel vegetal 180g, ponta-seca, caixas de luz com mini-motores, caixas de som, papel de parede, placas e molduras de madeira

220 x 220 x 10 cm

90 Kg

## ANEXO B – Igrejas Ortodoxas



Fonte: Hercules Milas <<https://www.photocrowd.com/herculesmilas/>> .



Fonte: Acervo pessoal (2018). Catedral Metropolitana Ortodoxa Grega de São Paulo.

### ANEXO C – Cantinhos de ícones

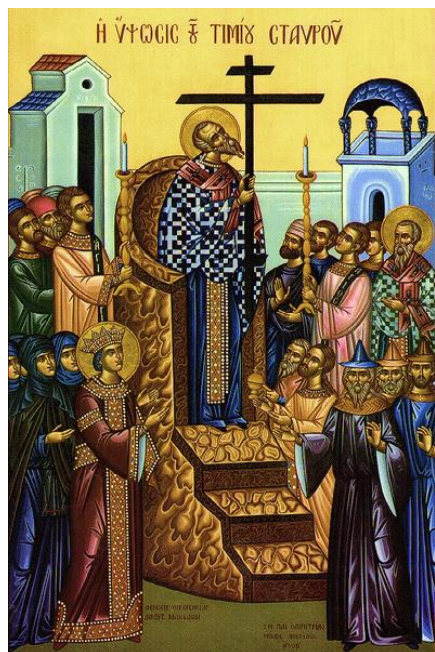


Fonte: Websites <<http://orthodoxtraditions.blogspot.com/2012/12/icon-corner.html>>, <<http://www.thewayofbeauty.org/blog/2014/03/how-to-make-an-icon-corner/>>, <<https://www.orthodoxprayer.org/>>.

### ANEXO D – Ícones bizantinos selecionados (exemplos)



*The Dormition of Theotokos*



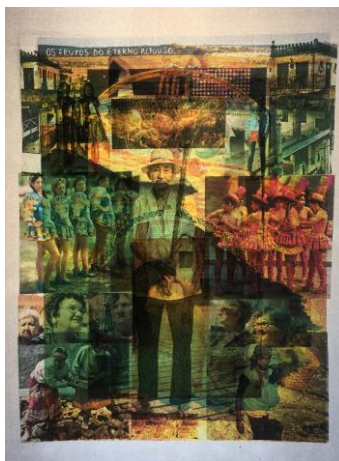
*The Elevation of the Venerable and Holy Cross*

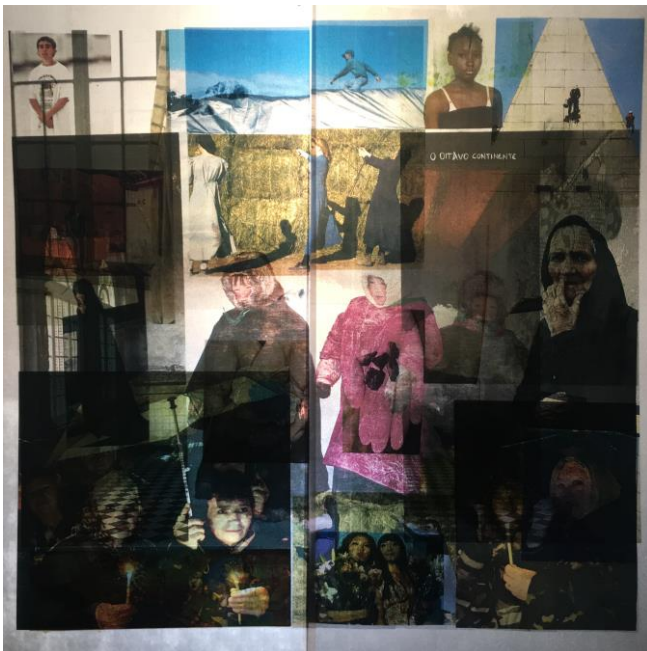
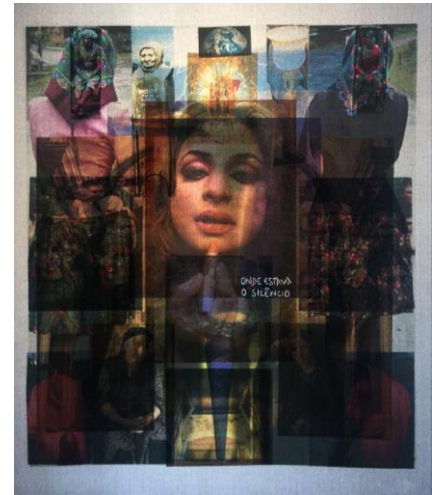
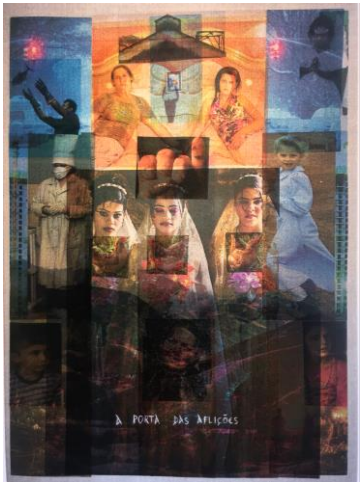
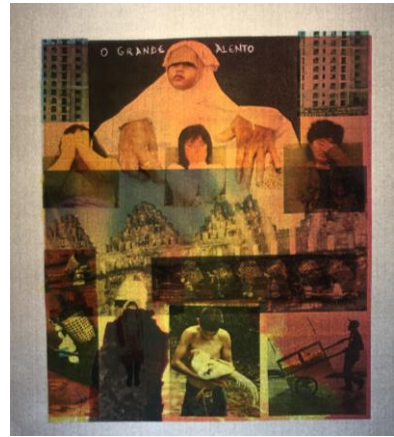
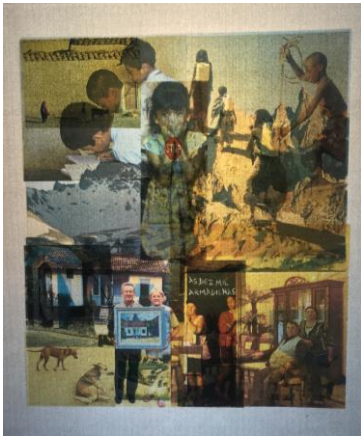


*The Holy Protection of Theotokos*

Fonte: Acervo pessoal (calendário grego de onomásticos).

### ANEXO E – Imagens que constituem a obra





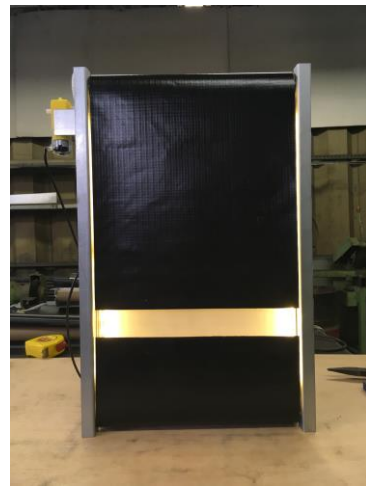
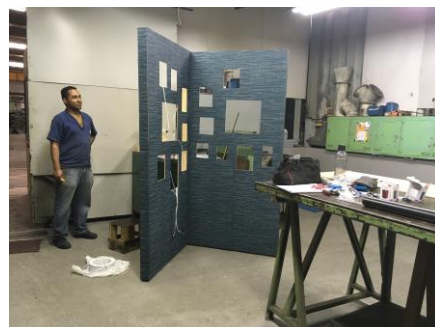
Fonte: Acervo pessoal.

**ANEXO F – Sergei Parajanov: *A Cor da Romã e Sombras dos Ancestrais Esquecidos***

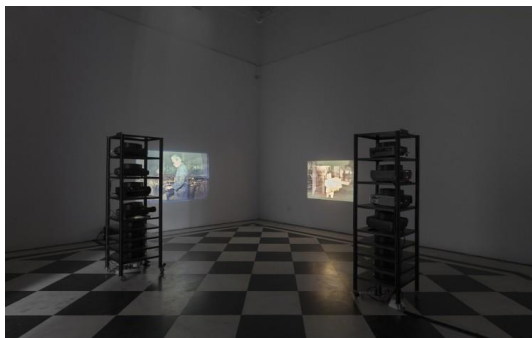
Fonte: Cenas dos filmes.

**ANEXO G – Processo: recortes de revistas**

Fonte: Acervo pessoal.

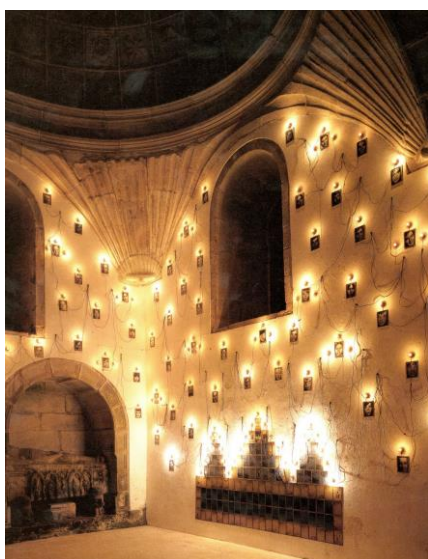
**ANEXO H - Processo: caixas de luz****ANEXO I – Processo: Fábrica**

**ANEXO J – Rosângela Rennó: *Imagem de Sobrevivência*.**



Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/62/1>>.

**ANEXO K – Christian Boltanski: *Monument: The Children of Dijon*.**



Fonte: SEMIN, Didier. *Christian Boltanski*. Londres: Phaidon, 1997.