

## QUADROS DE EXCEÇÃO

### FRAMES OF EXCEPTION

Rodrigo Freitas / UFU

#### RESUMO

O presente artigo versa sobre três trabalhos realizados a partir de 2015, nos quais a pintura, produzida a partir de registros feitos por sonares, drones e câmeras de vigilância, evidencia a crise da relação dialética entre ver e ser visto. A distância que se inscreve entre o sujeito e a imagem oriunda de tais dispositivos nos permite entender o ato de ver como um exercício de poder, que assegura a invisibilidade do olhar enquanto expõem todo o resto à vulnerabilidade dos sistemas de vigilância e de controle. Os trabalhos em questão procuram subverter a lógica de tais dispositivos, ou seja, não explicitam quase nada da tragédia que narram, mas exigem que o observador reconstrua, por meio do olhar, os nós dessa complexa e cruel rede de significados. Nos trabalhos apresentados, os elementos fundamentais do desenho e da pintura são propositores de uma leitura crítica acerca de um contexto específico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem; vigilância; dispositivos de controle.

#### ABSTRACT

*This article is about three recent works in which painting, produced from records made by sonars, drones and surveillance cameras, shows the crisis of the dialectic relationship between seeing and being seen. The distance between the subject and the image derived from such devices allows us to understand the act of seeing an exercise of power, which ensures the invisibility of the eye, exposing everything else to the vulnerability of surveillance and control systems. The works presented seek to subvert the logic of such devices. They explain almost nothing of the tragedy they narrate, but require the observer to reconstruct, through the eyes, the nodes of this complex and cruel network of meanings. In these works, the fundamental elements of drawing and painting are proponents of a critical reading about a specific context.*

**KEYWORDS:** *image; surveillance; control devices.*

O presente artigo versa sobre três trabalhos realizados a partir de 2015 nos quais a imagem, oriunda de registros feitos por sonares, drones e câmeras de vigilância, evidencia a crise da relação dialética entre ver e ser visto. A distância que se inscreve entre o sujeito e a imagem produzida por tais dispositivos nos permite entender o ato de ver como um exercício de poder, que assegura a invisibilidade do olhar enquanto expõem todo o resto à vulnerabilidade dos sistemas de vigilância e de controle.

*Mare Nostrum* é um trabalho cujas imagens são provenientes de câmeras subaquáticas, de sonares, de radares e *de drones* equipados com câmeras de infravermelho que registraram um movimento migratório através do Mediterrâneo empreendido por pessoas de várias regiões da África e do Oriente Médio. O que vemos, entretanto, não são imagens literais e midiáticas que estampam inescrupulosamente a dor dos outros como estratégia de visibilidade, para atender aos interesses do mercado. Nesse trabalho, as imagens não explicitam quase nada da tragédia que narram, mas exigem que o observador reconstrua, por meio do olhar, os nós dessa complexa e cruel rede de significados. *Mare Nostrum* se efetiva, então, como algo completamente descentrado e joga com as dualidades da imagem: sua capacidade de ser e não ser ao mesmo tempo e de mostrar na medida em que oculta. Assim, podemos dizer que esse trabalho está no epicentro de uma catástrofe e fora dela simultaneamente.

Nas pinturas que compõem *Mare Nostrum* muito pouco se vê, pois, o interesse reside precisamente naquilo que se refere às incertezas, ao risco de ultrapassar barreiras e à condição de indesejado quando se cruza as fronteiras. A visibilidade é posta em crise e a imagem vela muito mais do que explicita. E ela vela nas duas acepções que essa palavra permite: como algo que oblitera a clareza das formas, nublando assim as certezas que a representação possa engendrar e como aquilo que se mantém em vigília, atenta aos fragmentos de uma trama esgarçada pelo tempo e pelo esquecimento, na qual a miséria humana se perpetua. Os restos das embarcações naufragadas remetem às 28.739 pessoas que morreram na tentativa de alcançar o continente europeu, das quais 1.357 apenas nos primeiros quatro meses deste ano, 4.273 no ano de 2015 e 3.507 no de 2014. Esses restos, no entanto, remontam aos restos de outros navios, que em outros tempos cruzaram os

mares também carregados com homens e mulheres, cujas vidas valiam muito pouco ou quase nada. Talvez este trabalho se apresente como uma memória das vidas que não reconhecemos, como uma pequena marca dentro desse contexto de precariedades.

O descentramento que esse trabalho propõe advém em parte da imprecisão das pinturas, que tensiona as bordas dessa catástrofe ao velar o horror do acontecimento que a imagem sinaliza. Mesmo para quem está geograficamente distante dessa zona de conflito, o problema ético e político a ele inerente diz respeito a todos. O fato de pertencermos a uma cultura colonizada, faz com que vejamos o mundo sob a perspectiva dos derrotados e não sob aquela do triunfo, do colonizador. A partir desse ponto de vista, desejei elaborar *Mare Nostrum* considerando questões que perturbam a ordem estabelecida das coisas e expõe a falsa ideia de bem-estar social, de uma liberdade democrática capaz de aceitar as diferenças naquilo que elas trazem de dissonante. Afinal, como nos ensina Benjamin, todo documento de cultura é também documento de barbárie.<sup>1</sup> Sendo assim, a proposta desse trabalho consiste em fazer das próprias imagens um intruso, que silenciosamente se coloca no espaço expositivo e, como os imigrantes indesejados, revela nossos elementos de incongruência.

Algumas das imagens que compõem *Mare Nostrum* são baseadas em *frames* de um vídeo subaquático, registrado pelo corpo de bombeiros italiano, o qual mostra os restos do naufrágio ao largo da ilha italiana de Lampedusa, em 03 de outubro de 2013, no qual 363 pessoas pereceram. Eram todos migrantes provenientes do norte da África que enfrentaram uma travessia incerta, em busca de um futuro duvidoso, porque não tinham mais nada a perder, exceto a própria vida, ela mesma sob sentença.

Após a tragédia de Lampedusa, o governo italiano criou, em 18 de outubro do mesmo ano, a operação naval e aérea denominada *Mare Nostrum (Nosso Mar)* para fazer frente ao aumento de imigrantes no território europeu. Essa operação durou até o ano de 2014 e visava a intimidar a leva de contrabandistas de refugiados, como também, segundo se dizia, resgatar os náufragos. Para isso, contava com radares, equipamentos de visão noturna, *drones*, helicópteros e cinco navios de guerra. A patrulha italiana se concentrou nas proximidades da costa da Líbia, cujo

FREITAS, Rodrigo. Quadros de exceção. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1675-1689.

porto é uma das principais saídas da África e se localiza nas proximidades dos conflitos recentes no Oriente Médio.

A operação *Mare Nostrum* foi substituída após um ano pela *Triton*, realizada em cooperação com a agência europeia para controle de fronteiras a Frontex (Agência Europeia de Gestão da Cooperação Operacional nas Fronteiras Externas dos Estados Membros da UE), com o claro propósito de atuar na proteção das fronteiras e não no resgate e salvamento dos que tentam a travessia do Mediterrâneo em embarcações precárias e superlotadas. O diretor-geral dessa operação, Frederic Leggeri, assegura que seus agentes “não têm por missão salvar vidas”, caso o façam será apenas pela imposição do “direito marítimo”, pois “o objetivo da Frontex é controlar e triar as entradas de imigrantes irregulares”.<sup>2</sup>

Estabelece-se aí então, um espaço de tormenta situado entre as regiões de conflitos e os espaços onde as condições de vida se tornaram insustentáveis – devido à política *neocolonial* das potências europeias aplicadas contra os países africanos e também ao imperialismo americano no Oriente Médio –, e os portos/portas de salvação. Sendo que o risco de morte funciona aí como elemento de dissuasão.

O nome dado à primeira operação italiana, *Mare Nostrum* (*Nosso Mar*), sugere a ideia de posse e de pertencimento. Porém, diante do acirramento do combate aos imigrantes pelos países europeus, o pronome possessivo restringe sua abrangência, e afirma a exclusão do outro. Seria o caso de se perguntar a quem de fato esse mar pertence.

A etimologia da palavra Mediterrâneo deriva da expressão latina *Mediterraneus*, que significa *entre as terras* e, portanto, caracteriza um espaço de convergência entre as diferentes culturas e nações que povoam suas margens. Seria então esse “nosso” extensivo a todos? Longe de designar uma política de práticas inclusivas, esse pronome reitera a intenção da União Europeia de assegurar a fortificação de suas fronteiras e de se eximir das responsabilidades de um problema histórico, ao manter afastados os indesejáveis migrantes. Nesse caso, o pronome “nosso” funciona muito mais como elemento disjuntivo que demarca uma nítida separação entre os cidadãos europeus e os “outros”. Portanto, o “nosso”, como deixa claro o diretor da Frontex, se refere unicamente a seus pares, uma vez que os “outros” são vistos

como uma horda de refugiados que ameaça a paz e a segurança desse mar sereno e dos Estados ao seu redor.

Para o homem de Outrora, o Mediterrâneo também significava uma grande barreira antes de se tornar essa “encruzilhada muito antiga”,<sup>3</sup> composta não de uma, mas de inúmeras paisagens, conforme as palavras do historiador Fernand Braudel. Isso se deve à extrema importância desse mar como espaço de trocas, que configuraram as rotas econômicas e culturais entre as grandes civilizações estabelecidas ao longo de seu litoral. A sua posição estratégica entre os três continentes: Europa, África e Ásia, possibilitou que o império romano estendesse seu domínio por todas as suas margens durante séculos. O fato de estar *entre as terras*, fez com que esse mar desempenhasse um papel fundamental no contexto socioeconômico e político da região, se tornando elemento central, tanto em termos geográficos da configuração do território romano, quanto em termos de estratégia política para manter o poder imperial sobre as partes conquistadas. Devido à importância fundamental do Mediterrâneo para os romanos, ele passou a ser designado de *Mare Nostrum*.

Essa denominação também foi utilizada por Benito Mussolini em sua propaganda fascista, de maneira análoga ao *lebensraum* [espaço vital] de Adolf Hitler, cuja proposta imperialista consistia em conquistar “territórios onde as pessoas são menos desenvolvidas”. Durante a segunda guerra mundial, a Itália era uma das principais potências mediterrâneas e controlava as costas norte e sul da bacia central. Ao invadir a Albânia, a Grécia e o Egito, Mussolini estendeu os domínios italianos até a região oriental desse mar. A proposta fascista de Mussolini para o seu *Mare Nostrum* consistia em expandir o império italiano pelo norte da África até o oceano Índico, mas esse projeto nazifascista nunca foi realizado e desapareceu com a derrota final da Itália pelos Aliados em setembro de 1943.

Compreendemos, assim, que o Outrora, mais uma vez se confunde com o Agora da imagem. Nesse lampejo, entendemos que a expressão *Mare Nostrum* é forjada pelos interesses econômicos e políticos da nação hegemônica sobre as demais regiões mediterrâneas. Em seu uso mais recente, a operação *Mare Nostrum* demonstra sua herança nessa longa tradição e parece sintetizar os programas homônimos antecedentes nas versões atualizadas do imperialismo, representado pelo capital financeiro que arruína as nações periféricas, e também do nazi-

fascismo, que condena os exilados do sistema de misérias ao genocídio de uma travessia incerta e de um futuro de ódio, xenofobia e exclusão.

O título atribuído a esse conjunto de pinturas: *Mare Nostrum*, remete ao longo histórico dessa expressão subvertendo seu ponto de vista, na medida em que a perspectiva se apresenta às avessas: o elemento nominativo é o próprio fator de disjunção entre o nome e o que as imagens mostram. A liquidez dos tempos<sup>4</sup> e, de certa forma também das fronteiras no contexto globalizado no qual vivemos, faz com que tudo se conecte de alguma forma. Sendo assim, “o bem-estar de um lugar, qualquer que seja, nunca é inocente em relação à miséria de outro”.<sup>5</sup> Por séculos, os ideais ocidentais de desenvolvimento são sustentados pela exploração predatória de outras nações e a pela extinção dos direitos básicos de muitas pessoas. Portanto, o que as tragédias frequentes no Mediterrâneo não nos deixam esquecer é da existência de uma enorme classe de excluídos, privados inclusive do valor da vida.



Figuras 1 e 2: Rodrigo Freitas. *Mare Nostrum*. Óleo sobre tela. 60 x 90 cm, 2016. Acervo do artista

Essas pinturas não tratam de nenhuma flutuação, mas de uma queda interminável e silenciosa, provocada pelo movimento incessante entre a superfície e a profundidade invisível da imagem. Ao selecionar os registros que se tornariam pintura, procurei aqueles que não passam de restos, de vestígios, que levam a visibilidade ao extremo do apagamento. Afinal, como declara Mondzain, o mundo das imagens “exige a manutenção de uma sede. Sede de ver o invisível, sede de ouvir as vozes que não exigem que nos amarremos em um mastro para nos protegermos de um naufrágio”,<sup>6</sup> mas que não nos livram de nenhum risco, pois devemos responder às exigências da imagem. O que se pretende, portanto, é criar



estratégias para que o espectador se coloque diante desses objetos visuais a fim de indagá-los não a apenas a partir da tradição estética, mas também a partir da dimensão antropológica, a qual leva em conta a cultura em seus diversos aspectos, sobretudo a partir dos meios próprios dessa esfera particular de experiência partilhada, que as imagens e as várias argumentações a seu respeito criam ao se tornarem públicas.

Ao colocar em jogo o inapreensível da imagem em sua condição de perene ambiguidade, procuro também responder à uma exigência política, que busca devolver esses restos significantes ao olhar do público a partir das tramas puídas pelo esquecimento, mas que a imagem insiste em mostrar. Em *Mare Nostrum*, o gesto político não reside no fato de me apropriar de imagens capturadas por dispositivos de vigilância, mas na restituição dessas imagens ao espaço público por meio de uma montagem dialética que profana os usos dos dispositivos de controle.

Assim, vemos algumas imagens que se apresentam como superfícies cobertas por um cinza árido e algumas manchas pretas. Há também algumas indicações técnicas: a marcação da hora no canto superior esquerdo; as coordenadas geográficas na parte inferior e, no canto esquerdo, uma legenda que me permite ler o preto enquanto emanção de calor; no centro, o sinal de cruz sinaliza um alvo em potencial. Essas imagens foram registradas pela câmera de infravermelho de um *drone*, que localizou um grupo de sobreviventes de um naufrágio no Mediterrâneo em abril de 2015. Deduzo então que as manchas negras são os corpos daqueles que esperam o resgate e a massa cinza ao redor é o informe das águas encrespadas do mar gelado, que se confunde com as sobras da embarcação ou com o bote à deriva no exterior absoluto.

A partir da visão noturna gravada no vídeo, escolhi um conjunto de sessenta *frames* para transpor em pintura. As imagens são muito semelhantes entre si, mas essa repetição não é idêntica, visto que a própria marcação da hora nelas impressa permite ler a passagem do tempo. Cada pintura registra, portanto, o intervalo de um segundo, mas em conjunto, marcam diversas camadas de temporalidade: o tempo mensurável dos dispositivos eletrônicos; o instante preciso dos mecanismos de vigilância e de controle; a duração incerta do corpo humano à espera ser regatado das águas; a repetição de antigas tragédias; o passado do acontecimento e o presente em suspensão da imagem. Assim, esse trabalho se configura como uma

espécie de cronômetro que materializa um arco temporal de um minuto e simultaneamente desarticula a linearidade cronológica de cada segundo a partir da cesura da imagem, aberta a tantas outras temporalidades. Afinal, quanto dura um minuto quando se está na iminência do desaparecimento, no descampado de condições sub-humanas? O que representa esse mesmo intervalo para os dispositivos que patrulham as fronteiras, que vigiam incessantemente os mares, os desertos, as ruas, os espaços públicos e os ambientes privados? O que é esse tempo para quem está diante da imagem? O que é esse instante para o corpo? Essas são perguntas para as quais não podemos dar uma resposta definitiva, manifestam uma intermitência e demandam um exercício de pensamento, não para desvendarmos um enigma, mas para que possamos conviver com o malogro de uma promessa sempre esquiva. Afinal, na imagem nenhuma verdade pode ser verificada e o fato de trabalhar com pintura torna isso ainda mais evidente. Outro aspecto que não pode ser desconsiderado é a sua existência material. Na pintura, o corpo da imagem nos convida fisicamente à aproximação, mas diante de sua materialidade e superfície inevitáveis, uma espécie de opacidade nos detém, desorienta e imobiliza. Em *Mare Nostrum*, a semelhança destituída de essência reafirma as duplicidades do simulacro, pois, apesar de inicialmente nos fazer pensar nos ecrãs de computadores ou nos mais variados equipamentos digitais, a fatura da tinta, o anacronismo dessa matéria pastosa alisada sobre o tecido, seu corpo de cor, de carne, nega completamente a virtualidade do mundo digital.







Figura 2 a 5: Rodrigo Freitas. *Mare Nostrum*. 60 pinturas, óleo sobre tela, 20 x 30 cm (cada).

Nesse trabalho, a luz rebate na parte mais clara e nos devolve um cinza esverdeado de pouca profundidade que cria uma massa de textura regular e contínua e algumas formas difusas. Dispersos sobre a superfície acinzentada, pontos escuros formam uma espécie de constelação. A experiência visual se torna complexa na medida em que a legibilidade das informações técnicas se destaca sobre as formas pouco nítidas, criando assim dois planos distintos de visibilidade: no primeiro, as coordenadas geográficas determinam com precisão o lugar, no segundo, o espaço indefinido se abre como um exterior; aqui a marcação do tempo nos diz de um instante passado, lá, as constelações negras nos demandam atravessar a cinza das horas; aqui, a rigidez das formas e das palavras nos retém, lá, tudo se dissolve; aqui, o alvo está sob a mira certa e infalível, lá, o alvo é inatingível; aqui, a indicação das fontes de calor, lá, apenas manchas negras; aqui, a escuridão se desvenda, lá, o intangível se cria.

Diante dessas superfícies pictóricas, as referências de significação devem ser construídas sobre os restos que nos interpelam, porém, como afirma Mondzain, “não existe imagem que não seja tempestade e figuração de um perigo. Na tempestade é preciso saber governar o barco”.<sup>7</sup> É preciso, portanto, tempo para responder às visibilidades partilhadas, contudo, como escreve a autora, não se trata de compartilhar as vozes, “mas de dar à voz o lugar de onde ela pode se fazer ouvir, ao atribuir ao espectador o lugar de onde ele pode, por seu turno, responder e fazer-se ouvir. A violência do visível equivale ao desaparecimento desses lugares e, através disso, à aniquilação da voz”.<sup>8</sup>

Ao longo da história, a precarização da vida, que fundamentalmente se caracteriza pela negação dos direitos de algumas pessoas, passou primeiramente pela recusa

em ouvir as vozes desses indivíduos e também seus estertores. É essa mesma violência que ainda vemos marcada nas superfícies acinzentadas de *Target Position*, pois as bocas abertas, as manchas negras que representam os corpos vivos dos refugiados, estão sob a mira certa dos mecanismos de controle, a serviço dos interesses das nações hegemônicas. Portanto, não se trata de uma metáfora visual, tampouco de um eufemismo. Podemos dizer que aqueles naufragos foram definitivamente aniquilados enquanto sujeitos políticos ao serem assinalados como “ilegais” e enquadrados no perfil das minorias indesejáveis, condenadas ao exílio do mundo nos campos de refugiados, onde todos os movimentos se interrompem. Na condição de proscritos, essas pessoas são colocadas fora dos limites da lei, abandonadas no limiar em que a vida e os direitos políticos se tornam indiscerníveis e insignificantes.

A invisibilidade que acomete a determinados grupos de pessoas se torna patente nas pinturas que compõem *Target Position*. Ao mostrarem aquilo que estava escondido pela escuridão da noite, coberto pelas águas do mar e apagado pela distância, elas suscitam o nosso pensamento sem, contudo, criar imagens enfáticas e ostensivas. Pelo contrário, elas trazem a invisibilidade dos que foram vítimas inscrita nas formas difusas e nas manchas, cujos gritos ecoam pelas tramas da pintura. Sendo assim, a proposta de dar visibilidade a esses restos contribui para a criação de um espaço e de um tempo propícios à partilha de uma esfera particular de relações pelos meios próprios da arte.

Enquanto trabalhava com as imagens registradas pelos *drones* e pelos sonares, mostrando os imigrantes na travessia do Mediterrâneo e os restos das embarcações naufragadas, tentava imaginar suas longas jornadas: as caminhadas exaustivas, a fome, a sede e toda sorte de misérias humanas que os acompanhava pelo caminho. Pensava também na barbárie dos conflitos religiosos e políticos que desencadearam a situação insustentável daquele grande número de pessoas, levadas a arriscarem a vida em uma fuga incerta. Nesse caso, a água, longe de ser maternal como nos mitos, representa mais um obstáculo a ser vencido. E, para quem sobrevive ao mar, se apresentam ainda as barreiras de outra terra: a condição de estrangeiro, o desamparo e, como se já não bastasse, as cercas e os muros construídos para

impedi-los de chegar aonde possam recomeçar a vida, ou o que restou dela, pois muito se perdeu pelo caminho.

Em julho de 2015 a Hungria construiu um muro de 175 quilômetros de extensão, feito com grades e arames farpados para fechar a fronteira com a Sérvia. A decisão húngara de bloquear a rota de fuga dos refugiados acentua ainda mais o drama dos migrantes. A partir dessa decisão política de um Estado que cria meios legais para proteger seu território e a sua população, mas que ao fazê-lo interfere diretamente na possibilidade de sobrevivência de milhares de outras pessoas que se encontram em condições inumanas, decidi investigar sobre as demais barreiras ainda existentes, cujo propósito é segregar e manter separadas as diferenças: étnicas, religiosas, políticas e econômicas. A partir desse levantamento surgiu o trabalho *Quadros de exceção*, que consiste no desenho, feito a carvão, da linha que, no mapa, representa as seguintes barreiras: Espanha (Ceuta e Melilla)/Marrocos, Índia/Bangladesh, Estados Unidos/México, Hungria/Sérvia, Israel/Cisjordânia e o “Muro da Paz” em Belfast, na Irlanda, que mantém separados católicos e protestantes.



Figura 6: Rodrigo Freitas. *Quadros de exceção*. Óleo sobre tela, 50 x 50 cm (cada), 2015.

O trabalho consiste em sete pinturas feitas em óleo sobre tela do que seriam esses diversos territórios divididos por uma barreira física. Entretanto, o traço feito com carvão, ao invés de reiterar a concretude de tal separação, assinala sua condição de impermanência enquanto imagem. Além disso, a maciez desse material orgânico o faz impregnar na tinta branca com a qual os dois territórios são representados e assim, macula a brancura dessas duas áreas. Nesse trabalho, os elementos fundamentais do desenho e da pintura são entendidos, para além de suas funções estéticas e compositivas, como propositores de uma leitura crítica acerca de um contexto específico.

Ler o mundo é também função das imagens, que procuram encontrar entre as coisas suas ligações secretas, suas correspondências e analogias, mas também suas diferenças. De certa forma, é o que se propõe com esse trabalho. A linha como gesto gráfico é também uma construção política, na medida em que define o fechamento da fronteira entre dois territórios e assim delimita e circunscreve num mapa, um quadro de diferenças econômicas, sociais e religiosas. O que o traço negro do carvão assinala são as estruturas de poder, que marcam de maneira indelével no espaço geográfico a permanente intolerância às diferenças.

Nesses territórios representados pelo corpo da pintura, o branco, cuja associação simbólica evoca a pureza, a tranquilidade, a neutralidade e, sobretudo, a paz, se torna impregnado pelos resquícios da linha que marca, divide e interdita essas áreas distintas. Na pintura, diferentes tipos de branco são utilizados em função de características específicas, que cada componente confere às tintas: poder de cobertura, luminosidade, transparência; uns envelhecem mais rápido, adquirindo um tom amarelado peculiar; outros permanecem quase inalterados pela ação do ar. Nesse trabalho, utilizo dois tipos de branco, com propriedades distintas e cada um para representar um território. O titânio, por ser um metal pesado, confere ao branco um alto poder de cobertura, refratando a luz com mais intensidade, resultada em sua luminosidade característica. O zinco, por sua vez, deixa o branco levemente amarelado e sua oxidação acentuará essa característica ao longo do tempo. Sirvo-me dessa sutileza inerente à prática pictórica para materializar nos *Quadros de exceção* uma temporalidade determinante, pois à medida que as pinturas

envelhecerem se tornarão mais acentuadas as oposições que constituem cada uma dessas duas áreas.

Se a palavra quadro remete diretamente ao ofício do pintor, como evidenciam as definições dos dicionários e enciclopédias desde o século XVII: “uma imagem ou representação de qualquer coisa feita por um pintor”, ou ainda “a representação de um tema que o pintor encerra num espaço normalmente adornado por um caixilho ou moldura”;<sup>9</sup> essa palavra também deve ser entendida nos sentidos propostos por Michel Foucault em *Arqueologia do saber*, enquanto uma “série de séries”<sup>10</sup>, como recortes que delimitam e destacam um determinado contexto. A determinação de quadros se impõe como um desafio ao entendimento do tempo histórico, pensado não mais a partir de grandes abrangências temporais, mas pelos “fenômenos de rupturas”, delineando assim um método de estudo que coloca em dúvida as possibilidades da totalização. Dessa forma, os quadros e os enquadramentos tornam evidentes os exercícios de poder que os determinam enquanto tal. Num contexto econômico e político em que tudo, de alguma forma, se conecta através das redes de informação, as barreiras físicas que persistem, materializam um contrassenso, pois o binarismo entre “dentro e fora” que elas reverberam, se torna improvável frente à simultaneidade inerente ao sistema global. Por outro lado, a maior parte dessas barreiras é fruto da dinâmica neoliberal de livre circulação de capital e mercadorias, portanto, como nos lembra Bauman, não há prosperidade em qualquer parte do mundo que seja inocente em relação à miséria de outros lugares.<sup>11</sup> Assim, se a configuração econômica e política tornou os antigos limites geográficos permeáveis, ela também acabou estabelecendo um outro, não menos rígido e excludente: o capital.

Quadros de exceção se constitui, portanto, como um trabalho em que a visibilidade dos elementos gráficos traz à superfície pictórica questionamentos subterrâneos que subjazem no mundo contemporâneo. O traço que risca o suporte é simultaneamente um muro e uma fenda, na medida em que deixa emergir, sob a concretude da barreira que segrega e exclui aqueles considerados inadequados e indesejáveis, os claudicantes fundamentos ideológicos com os quais foram erigidas as noções ocidentais de democracia e de igualdade dos direitos humanos. O que se torna visível nesse trabalho é a fratura própria do nosso tempo, em que a prerrogativa de



globalização desconsidera a existência de um vasto e crescente número de pessoas socialmente excluídas. As barreiras como forma de segregação e de contenção de fluxos migratórios irrompem como sintoma de um contexto econômico e político profundamente desigual, no qual a prosperidade de determinados locais se deve à exploração e à miséria de muitos outros. Diante desse quadro algumas questões éticas se tornam inevitáveis: porque algumas vidas são valiosas, dignas de proteção e devem ser preservadas enquanto outras são irrelevantes, desprezíveis e consideradas inclusive uma ameaça? Por quais razões essas discrepâncias se perpetuam e o que as torna legítimas e até mesmo aceitáveis?

Essas inquietações político-sociais parecem, num primeiro momento, exceder ao domínio artístico. Entretanto, a arte, ao adentrar em novas searas tenciona os limites entre as disciplinas, perturba a ordem estabelecida das coisas, torna-se pensativa. É precisamente por sua capacidade de explorar territórios alheios que ela se renova e, ao fazê-lo, apresenta por seus próprios meios a metamorfose que opera no fardo trazido de outros campos, o qual é muitas vezes horrendo e informe, mas incontestavelmente pertence a nós todos.

Essa metamorfose age no interior mesmo de cada trabalho, constituindo a singularidade dos meios que lhes são próprios. Em quadros de exceção, seus elementos gráficos adquirem uma leitura nova, visto que a linha, o traço e o risco são palavras que desenham o limiar intangível da imagem, sensível apenas na condição de corte, de abertura, de ferida, pois o risco é inerente à imagem e devemos aceitá-lo certamente nos dois sentidos: como um traço, uma marca visual, um vestígio, mas também como uma possibilidade de perigo, uma ameaça incerta, embora previsível. Tentar fugir desse risco é sempre caminhar em sua sombra, ignorá-lo, como escreve Blanchot, “torna a vida mais leve e as tarefas mais seguras, mas na ignorância está ainda dissimulado, o esquecimento é a profundidade de sua lembrança”.<sup>12</sup> Jogo duplo, com certeza, que amplia as ambiguidades da própria imagem, ainda mais se a considerarmos como portadora de uma espécie de imantação que atrai para si os acontecimentos segundo a lei própria de seus desejos.



## Notas

---

- <sup>1</sup> Cf. BENJAMIN, 1986.
- <sup>2</sup> <http://cartamaior.com.br/?/Editorial/Internacional/Fronteiras-abertas-aos-capitais-E-aos-seres-humanos-/6/33370>
- <sup>3</sup> BAUDREL, 1988, p. 2.
- <sup>4</sup> Cf. BAUMAN, 2007
- <sup>5</sup> BAUMAN, 2007, p. 12.
- <sup>6</sup> MONDZAIN, 2009, p. 71.
- <sup>7</sup> MONDZAIN, 2009, p. 71.
- <sup>8</sup> MONDZAIN, 2009, p. 71.
- <sup>9</sup> FUETIÈRE, 1982.
- <sup>10</sup> FOUCAULT, 2008. p. 11.
- <sup>11</sup> Cf. BAUMAN, 2007, p. 12.
- <sup>12</sup> BLANCHOT, 2011 a, p. 185.

## Referências

- BAUDREL, Fernand. *O espaço e a história no Mediterrâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra*: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precária*. In: CONTEMPORÂNEA – REVISTA DE SOCIOLOGIA DA UFSCAR. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, 2011, n.1, p. 13 – 33.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FUETIÈRE, A. *Dictionnaire universel, contenant généralement tout les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et les arts*. V. III, p. 1982.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

## Rodrigo Freitas

Graduado em Artes pela UFMG com habilitação em pintura (2006) e em gravura (2008), mestrado e doutorado em Artes pela mesma instituição (2016). Atualmente é professor do Instituto de Artes da UFU e pesquisa a relação entre imagem e tempo, considerando os diversos atravessamentos de meios de criação e difusão da imagem na prática pictórica.