



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEP. BAB – CURSO DE PINTURA

Lucas Lugarinho Braga

MITOMANIA
Pintura e mentira/ Imagem e a construção da verdade

Rio de Janeiro

2016

Lucas Lugarinho Braga

MITOMANIA

Pintura e mentira/ Imagem e a construção da verdade

Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do Curso de Pintura da Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro, e avaliada pela seguinte banca examinadora:

Aprovado em:

Julio Ferreira Sekiguchi. Doutor. EBA/UFRJ

(Jorge Soledar, Mestre. EBA/UFRJ)

(Frederico Carvalho, Doutor. EBA/ UFRJ)

Resumo:

O trabalho de conclusão de curso intitulado Mitomania consiste no estudo de algumas possíveis estéticas do telejornalismo, com a finalidade de produzir uma série de pinturas a óleo que problematizem, através de seus aspectos formais, os atuais parâmetros pelos quais identificamos a veracidade e a autenticidade das narrativas jornalísticas. Com enfoque na ideologia e no imaginário jornalístico-televisivo do Rio de Janeiro, se discutem alguns breves significantes visuais e estratégias televisivas para a construção de uma “realidade editada”; para em seguida utilizar estes mesmos parâmetros de modo pictórico, a fim de pensar a pintura como um campo de subjetividade explícita, mentira assumida, apropriando-se da imagem cinético-televisiva e utilizando a pintura como uma edição feita a partir da edição primária proposta pelos veículos midiáticos. *Palavras-chave: imagem; telejornalismo; realidade; pintura.*

MITOMANIA

PINTURA E MENTIRA/
IMAGEM E A CONSTRUÇÃO DA VERDADE

LUCAS LUGARINHO BRAGA
DRE: 110110719
CURSO: PINTURA
JUNHO/ 2016

INDICE

I _ INTRODUÇÃO	6
II _ MITOMANIA	10
III _ A IMAGEM TELEJORNALÍSTICA	15
IV _ PROGRAMAÇÃO	21
V _ PINTURAS	27
VI _ PINTURA COMO MENTIRA ASSUMIDA – CONCLUSÃO	37

I – Introdução: A era da Tecnoimagem

No engatinhar destas primeiras décadas do século XXI, pudemos observar mudanças significativas nos parâmetros de socialização e atuação no mundo, com a crescente popularização de novas tecnologias da imagem e da telecomunicação. Estas reconfigurações, porém, não nos tomam por surpresa, uma vez que analisamos a progressão tecnológica da segunda metade do século XX até os dias atuais; podemos afirmar que o mundo antigamente regido pela narrativa histórica, relativa ao pensamento linear, passa por uma mudança lógica com a chegada da imagem técnicaⁱ. A imagem técnica, segundo Vilém Flusser, é construída inteiramente por pontos sobre uma superfícieⁱⁱ, em contraponto à imagem mecânica original, constituída por rastros e gestos que simulam planos. Estes pontos são agrupados de modo que os antigos expectadores já não possam discernir sua origem enquanto produtos da tecnologia humana: existe uma burocratização do resultado como percepção de seu processo de criação. Estas imagens tem vida: se reproduzem e se multiplicam, circulam e se popularizaram. Atualmente qualquer indivíduo consumidor inserido na lógica da sociedade capitalista pode ser um

produtor de imagens, de acordo com a tecnologia a qual ele se vincula mediante o acesso a um dispositivo fotográfico.

O século XX pode ser tomado como marco final da história linear, o homem gradualmente deixa o discurso, a narrativa e a política (essencialmente dialéticos), rumo à superpopulação das imagens técnicas, desenvolvendo dispositivos suficientemente eficientes para sua difusão, multiplicação, e propagação: Os jornais, o cinema, a televisão, as câmeras fotográficas comerciais, a internet, as redes sociais. O texto se torna subjulgado à imagem, os acontecimentos se tornam imagéticos à medida que eles precisam ser transmitidos, a fala se torna ficção validada pelo registro da lente fotográfica. A sociedade passa a agir em função destas imagens: escolhem o que comprar a partir da propaganda, reconfiguram a sua moral e seus objetivos com o cinema e as ficções televisivas, e validam sua realidade mediante os programas informativos/ telejornalísticos. E mais recentemente, deixam de ser apenas consumidores das imagens técnicas, e começam a criar, editar, e expor suas próprias imagens, nos espaços contemporâneos virtuais, os quais rapidamente se reafirmam como necessários à vivência humana do universo pós-moderno.

Numa era onde todos se configuram em potenciais criadores de imagens técnicas, surge um questionamento: Onde se alocaria o antigo criador das imagens mecânicas? Haveria alguma relevância em criar imagens mecânicas num universo de imagens técnicas? No decorrer do século passado, as artes imagéticas foram extensamente debatidas e repensadas, e dentro deste âmbito surgiram inúmeros estudos, manifestos, e análises, ora otimistas ora pessimistas acerca da pintura, da gravura, e do desenho (tradições clássicas das imagens mecânicas). Uma das características inerentes à pintura, incessantemente discutida pelas antigas vanguardas, é o status ilusório, ou ao menos, a possibilidade de iludir. A pintura se utiliza de cores, gestos, planos, figuras, que podem vir a remeter à antiga noção de realidade estabelecida até meados do último século. É impossível que a pintura exponha um espaço real transpondo-o à superfície plana, material, e estática da tela. Não cabe mais à pintura sustentar um papel de realidade visual.

No desenrolar da pintura consciente de sua incapacidade como verdade, o século XX nos apresentou movimentos anti-figurativos da pintura, com suas distintas vertentes da abstração. A matéria, o gesto, o rastro e a evidência se

tornaram o palco para que os artistas desenvolvessem suas pesquisas, e a figuração encontrou na imagem técnica seu objeto de discussão. A imagem mecânica que trata da imagem técnica. Dentre as vertentes da figuração pictórica centrada na imagem técnica, podemos mencionar a pop art e o hiperrealismo como dois movimentos relevantes, nos quais a pop se destaca por repensar as imagens de massiva circulação e sua inserção no cotidiano da sociedade, enquanto que o hiperrealismo trataria da imagem técnica em sua capacidade de mimetizar uma realidade, retornando a pintura ao âmbito do ilusionismoⁱⁱⁱ. A pintura hiperrealista tratava afinal, não apenas de uma ilusão da realidade embutida no ato pictórico, como também objetificava a imagem técnica enquanto portadora de uma veracidade à qual estes artistas buscavam retratar. Estas pinturas adquirem um status mais sintomático que resolutivo: anunciavam através da pintura a crença na imagem técnica.

Mais adiante, pintores como Gerhard Richter, Marlene Dumas e Eric Fischl, também abordaram a imagem técnica como objeto de partida para suas pinturas. A imagem como referencial, signos impressos que podem ser reaccessados e reprogramados de acordo com a forma a qual estes pintores assim desejavam. A edição pictórica sobre edição técnica. Foram utilizadas imagens que estavam veiculadas ao jornalismo sensacionalista, imagens de horror em programas investigativos (como mortes e autópsias), e também imagens que questionam a moral do espectador, como incitações à pedofilia e ao incesto, dentre outras. Estes trabalhos buscavam de certa forma, reconfigurar os signos os quais passamos a ver cotidianamente, nas mídias impressas e na televisão, durante a segunda metade do século XX. Elas deslocam a imagem de seu espaço condizente, e ao transpô-las ao universo pictórico revelam conjunturas diversas, porém dificilmente expõem a própria potência pictórica do meio ao qual usurpa: o deslocamento de visualidades é o próprio cerne destes trabalhos. Como, por exemplo, neste trabalho de Luc Tuymans: a menção à imagem de um reality show se dá através do nome da tela, intitulada “Big Brother” (2008), porém pictoricamente, o comentário ao reality se dissipa e se esteriliza, no universo lúdico que o artista nos propõe.



“Big Brother”, Luc Tuymans
óleo s/tela
146 x 225 cm
2008

Tratando-se de qualquer uma de suas categorizações, a pintura sempre ilude o espectador, com seus planos e figuras que surgem diante de nós como massas de tinta e gestos de pincel. Porém a imagem contemporânea, independente de sua origem técnica ou mecânica, possui uma potência nunca antes experimentada pela humanidade: vivemos num mundo regido por imagens. Viver em sociedade transformou-se em um espetáculo incessante de imagens. Dentre as problemáticas da imagem como epicentro das relações do homem com a sociedade, destaco aqui a construção da realidade como um objeto de estudo à priori.

O recorte fotográfico não representa a única forma de edição da imagem técnica, principalmente em se tratando da imagem contemporânea, na era de aplicativos de celulares que “melhoram” fotografias, layers de photoshop e pós-produção. Estas edições adicionam e subtraem elementos, e à medida que os faz, evidenciam mais e mais a natureza da imagem: o absurdo. E este absurdo também é potência pictórica.

II – Mitomania: Imagem e a construção da verdade

Um dos desafios da sociedade de imagens é criar um ambiente de atuação psicologicamente saudável, construindo um conjunto de preceitos sólidos, formando sujeitos analíticos, críticos e morais, e assim distinguindo realidade e ilusão, falso e verdadeiro, certo e errado, verdade e mentira. Os próprios meios de comunicação assumem os deveres educativos e sociais, através de suas programações. Em relação ao papel de formador de opinião, concordamos socialmente que o telejornalismo representa o canal mais apropriado para transmitir e comunicar a verdade, e é, portanto, meu ponto de partida de pesquisa pictórica.

O jornalismo tradicional foi fator indispensável para a crescente popularização e naturalização das imagens, desde a criação das primeiras prensas às mais modernas técnicas digitais de captação e impressão. Pode-se dizer que a imprensa se beneficiou das consequentes tecnologias de comunicação, atualizando-as sempre com o intuito de informar mais precisa e coerentemente (verdadeiramente). Com a criação da televisão, o parâmetro televisivo começou a reinar à medida que sua programação tomava espaço e a atenção do público. A imagem cinética impôs um decreto de veracidade, um acordo social baseado nas regras mágicas e invisíveis da burocracia científica contidas nos dispositivos fotográficos e

videográficos: a demanda por eventos e informações tornou o seu público apático e anestesiado (FLUSSER, 1990). O acesso ao funcionamento da tecnologia consumida se torna burocrático a ponto de ser mais simples a sua utilização do que a compreensão do seu funcionamento. A facilidade do apertar o botão em relação à complexidade de seus mecanismos torna a imagem imanente, absoluta e indiscutível (e de certo modo fantástica), e seu processo humano se evidencia apenas quanto enquadramento e configurações do dispositivo; a potência da imagem técnica enquanto discurso raramente se demonstra de ordem humana.

Pode-se dizer que o telejornalismo inaugurou consigo a era da onipotência da imagem como fato. Estes veículos de comunicação se aproveitaram das mecânicas de contextualização da imagem, por meio da edição, da montagem e o discurso semântico. Os programas televisivos tornaram-se diretrizes de aprendizado e referenciais de realidade, principalmente a partir da implantação de uma consciência de consumo gerada pelos processos de globalização, baseando-se numa lógica básica da edição imagética: uma imagem, ao mesmo tempo em que expõe, omite; e é neste processo onde se encontram as sutilezas de seus discursos^{iv}. É de forma semelhante à qual funciona a imagem propagandística, expondo e instaurando universos narrativos onde se fazem necessários seus produtos e os limites entre a narrativa propagandística e o quanto o expectador consegue se identificar com aquela imagem. A imagem que constrói a realidade também vende uma realidade, se pensarmos que a imagem técnica nasce da probabilidade e que suas sucessivas edições gráficas se naturalizaram. A animação estadunidense *South Park* possui uma tríade de episódios que tratam de forma irônica a relação entre jornalismo e propaganda. Nestes episódios, pessoas são influenciadas por sites de agências jornalísticas e se tornam *ads (propagandas)* ambulantes, tornando as pessoas incapazes de situar-se entre o que é o jornalismo e o que é uma propaganda. É interessante observar que ambas são *à priori* imagens técnicas de intenso fluxo e propagação, e que seguem a mesma linha de pensamento entre emissão/exposição e omissão. Em última instância, esses episódios nos trazem uma reflexão sobre os papéis que os oligopólios de imagens exercem, e quais os interesses omitidos pelas imagens emitidas. O momento atual de perda de parâmetros comparativos entre jornalismo e publicidade, realidade e fantasia, verdade e mentira, é importante para pensar em que estes pilares se pautam.

South Park, "Sponsored Content", temporada 19 (2015)



Saltando para o princípio do século XXI, podemos observar que as técnicas básicas do telejornalismo tradicional se mantêm (reportagens, crônicas, entrevistas etc.), porém adaptadas para novos discursos e mantendo-se sempre como totem popular do reconhecimento da realidade, utilizando-se das tecnologias de ponta da edição, da montagem e do discurso. As melhores câmeras, os melhores meios de edição, os porta-vozes mais adequados para cada assunto de suas pautas, reafirmam relações hierárquicas entre o receptor e o comunicador (canal). Num universo onde existe a ideia de liberdade de expressão difundida pela popularização crescente dos dispositivos de produção e fluxo de imagens, o eixo do acordo de veracidade das imagens se torna tênue, ao passo que cada um pode a partir do dispositivo disponível, editar, montar e expor suas imagens. O mundo das imagens tangencia o universo dos monopólios tecnológicos, à medida que o avanço tecnológico obteve incentivo das demandas consumistas do sistema capitalista. Este monopólio da tecnologia imagética prevê hierarquias semânticas das imagens: as imagens têm valores distintos. Estes valores são mutáveis e dialéticos, têm haver com a capacidade do receptor e a capacidade do emissor/ criador em contextualizá-las. Porém, para este estudo, nos satisfazemos por reconhecer apenas a hierarquia das imagens, e a reconhecer que as imagens televisivas, e principalmente as

telejornalísticas, por múltiplas razões, se encontram no topo da cadeia de valores da imagem, em escala de probabilidade de uma verdade estar ali imprimida.

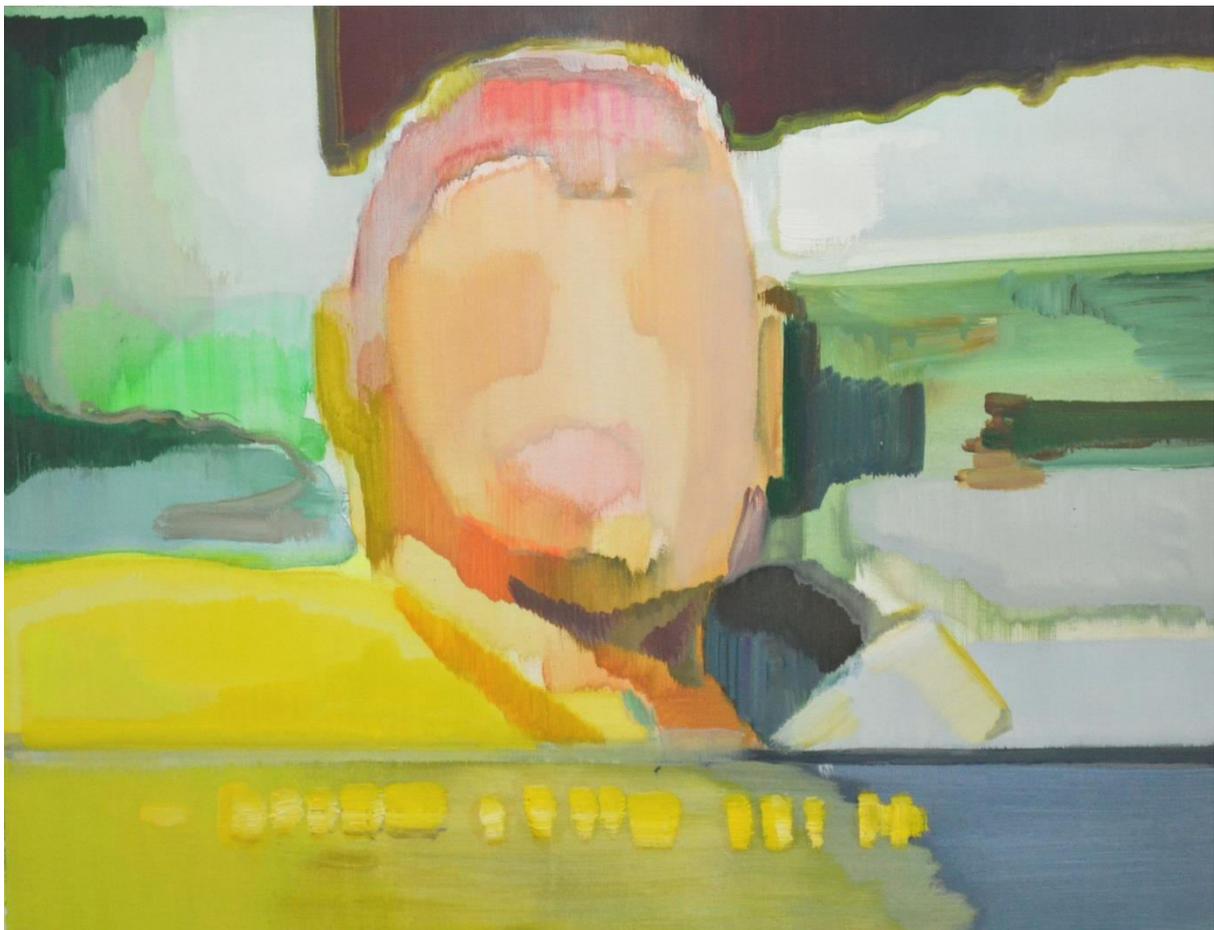
Neste momento podemos começar a adentrar em uma estética do telejornalismo contemporâneo. Estes mecanismos da imagem jornalística representam o *modus operandi* pelo qual este espectro midiático expõe suas imagens do mundo, e pretende que nós as validemos, acreditando em seus discursos e sendo lecionados por suas imagens. Existe apenas uma interessante questão a se propor: não haveria de ser característica primordial da imagem a magia e a ilusão? Observando a forma na qual a imagem técnica se comporta diante da humanidade, percebemos um paradoxo de atuação: o que seria um reflexo do afastamento do homem com a natureza se converte em paradigma, tornando-se o meio mais plausível de se reconhecer a realidade. A ilusão, ou distração da imagem, pode-se verificar tanto na imagem mecânica quanto na imagem técnica, tanto na animação quanto no cinema, tanto na gravura quanto na fotografia, e enfim, tanto no telejornalismo quanto na pintura, porém existem métodos distintos de julgamento para ambas as categorias.

Do acordo pictórico observamos a falsidade, a ilusão estabelecida por um extenso processo histórico: a pintura mente enquanto imagem, sua realidade se sustenta enquanto objeto físico, enquanto pigmento sobre plano, enquanto gesto sobre tela. O acordo da imagem do jornalismo representa uma crença, e nela vemos impresso um momento passado trás um registro apático de um dispositivo lógico, e atualmente, com a imaterialidade da imagem técnica, seu único caráter de realidade enquanto objeto se dissipa, se tornando apenas um espectro, registro puro.

Mesmo que possam existir distintas abordagens sobre o mesmo fato, (o que nos cria uma possível relação de empatia à imparcialidade midiática), a imagem contém ainda o semblante da verdade, o fato a ser abordado, o cerne dos discursos. São executadas camadas interligadas de discursos, dentre eles, as dialéticas entre fato/comunicador, fato/expectador e fato/analista. A imagem jornalística se presta a representar, em última instância, um fato, uma verdade, através de uma tecnocracia que a mesma ajudou a construir. Porém existe uma diferença entre a mesma imagem ser veiculada à mídia corporativa e ser exposta por um indivíduo estranho a essa lógica. É este o diálogo que este ensaio busca

construir: um ensaio para uma apropriação das tecnoimagens do jornalismo televisivo, imaterial e verdadeiro, através do ato pictórico, concreto e ilusório; sem que se perca a autorreferência do meio em questão. O próprio comentário ao meio se torna matéria pictórica e ao mesmo tempo autorreferência dupla: tanto à pintura quanto à imagem telejornalística.

O termo mitomania se refere ao hábito de narrar acontecimentos imaginários ou mentiras tomando-os como realidade. Os mitos se apoiam imagens, porém qual imagem não possui potência de realidade senão aquela que nós mesmos narramos? A imagem pictórica que comentem a imagem técnica serve aqui como forma de reflexão e denúncia: não há verdade no império das imagens senão a mentira que nós mesmos contamos.



MITOMANIA 6/ 3
óleo s/ tela
50 x 65 cm
2016

III – A imagem telejornalística

a) Metodologia de busca por referências:

O presente capítulo busca direcionar alguns parâmetros para delimitar um recorte específico dentro do grande espectro da mídia jornalística atual. Dentro de cada programação existe uma abordagem específica e um público ao qual esta abordagem é direcionada: emissoras internacionais, jornalismo político, econômico, entretenimento, casualidades; diferentes produtos com objetivos específicos. Para a execução das pinturas de Mitomania foram utilizados como base de pesquisa programas de veículos brasileiros de telejornalismo, como o Brasil Urgente, Cidade Alerta, e o RJ TV. Este recorte se baseia na premissa de cercar uma possível estética telejornalística brasileira, ou ao menos uma amostra referencial da mesma, buscando através de seus elementos um conjunto que funcionasse de modo autorreferencial e individualmente.

Como se tratam de programações que já flexionam mídias distintas para além da pura transmissão televisiva, busquei por imagens referenciais através dos perfis das redes sociais, o site oficial, e pela programação tradicional. Nas redes sociais e através dos sites, as referências foram adquiridas salvando imagens manchete de postagens, ou selecionando frames específicos de vídeos das reportagens. O deslocamento entre as sucessivas imagens cinéticas para uma referência estática (still) é crucial para pensar a relação entre a imagem pictórica e a imagem telejornalística, portanto, para capturar stills da programação tradicional, utilize-me

do dispositivo fotográfico embutido em meu telefone celular e da captura de imagem de tela de meu computador (Print Screen).

b) Elementos da imagem telejornalística:

Analisaremos neste ensaio elementos da imagem telejornalística para fins pictóricos, através de duas óticas intrínsecas: a perspectiva semântica da imagem, e a visualidade estética destas. Através da perspectiva semântica, podemos analisar a notícia em si, sua narrativa, quais personagens ela representa, a ambientação, e a abordagem específica daquele evento (ex: crime hediondo, marido e esposa em casa com violentas facadas). A perspectiva semântica trata de uma leitura linear da imagem, e está diretamente ligada à tradição narrativa da imagem. A ótica visual está ligada às relações estéticas inerentes aos elementos visuais encontrados, podendo tratar-se do resultado estético vinculado à tecnologia empregada pra criação da imagem, as cores, edição, montagem, e as identificações referenciais da abordagem.

A pesquisadora Suzana Kilpp, falando sobre a imagem telejornalística, nos apresenta o termo “molduras televisivas”, que abrange de forma ampla a ambas as perspectivas semânticas e visuais: configurando-as em *moldura*, *molduração* e *emolduramento*^v. As molduras consistem nos territórios de significação, tratando da edição como propulsora do imaginário referencial, e utilizando-se dos signos já inseridos socialmente para realocar o motivo e o conteúdo da reportagem. A molduração trata do procedimento técnico estético, através das montagens, cores e utilização dos logos para situar visualmente o expectador para a abordagem. E o emolduramento abrevia-se no agenciamento dos sentidos, o jogo de abordagens anteriores para estabelecer uma identidade daquele produto, mantendo assim um direcionamento público específico.

Mesclando ambas as abordagens semânticas e visuais, e refletindo sobre as molduras televisivas, podemos então estabelecer os componentes da imagem telejornalística pertinentes à análise visual: elementos de edição de vídeo (corte televisivo, *frame*), elementos de legenda (identificação de abordagem e identidade visual do programa, logomarcas e propagandas), elementos de narrativa (identificação de personagens, acontecimentos, e finalidades), elementos

cosméticos (tecnologia de gravação/ edição, parâmetros estéticos). Aprofundando um pouco mais a expressão cosmética das imagens telejornalísticas, podemos notar características como a qualidade ou definição da imagem (que normalmente depende de sua fonte e forma de reprodução, e situa hierarquicamente a potência de veracidade da abordagem televisiva), tendo na imagem *High Definition* seu parâmetro mais elevado. O jornalismo sensacionalista se destaca como ponto de interesse pelo seu teor gráfico, utilizando-se de imagens que intencionalmente expõem indivíduos, reconfiguram os signos e situações com o intuito de impulsionar o seu impacto enquanto imagem.

Semanticamente, as reportagens televisivas dão continuidade a personagens ideais, como a vítima, o criminoso, o herói, o povo, oprimido e opressor. Vale ressaltar também que no decorrer da programação e das interações midiáticas que estes veículos promulgam, esses componentes se inter-relacionam, podendo ser ora visíveis ora não. No ritmo da programação, estes propõem um fluxo através do tempo em vídeo, tempo este que se congela em still mediante a captura do frame da notícia. Abaixo seguem exemplos analíticos de referências obtidas:

Exemplo 1. Brasil Urgente – Estúdio vs. Repórter (Contextualização Narrativa)



Nesta imagem observamos alguns dos componentes definidos anteriormente da imagem telejornalística. A edição, através do recorte do personagem do primeiro

plano, sobreposto à imagem inserida de segundo plano; a legenda, com seus retângulos azuis e vermelho seguidos dos logos do programa e da emissora de televisão; a narrativa, que trata de uma cena de uma conferência entre o apresentador/ âncora e a repórter; ademais da informação legível que surge a partir da compreensão da legenda e de outros elementos do segundo plano (como por exemplo, o brasão da cidade de São Paulo, que somado a outras referências locais sugerem uma provável delegacia como cenário de fundo). E por características cosméticas, podemos tomar as cores e as qualidades das imagens na montagem (no caso das imagens referenciais tomadas a partir do celular, creio importante ressaltar que as tecnologias de reprodução da imagem no celular e no monitor do computador são distintas. É, portanto, comum que imagens fotografadas pelo celular se apresentem mais opacas e com cores menos vivas quando vistas na tela do computador, conseqüentemente ainda mais modificadas através da impressão deste ensaio).

Exemplo 2. Brasil Urgente – Cenário de crime (Contextualização Semântica)



Nesta segunda referência, encontramos por reduzidos alguns componentes anteriormente mencionados. Sem personagens à vista, apenas com uma paisagem de fundo auxiliada pelos elementos de edição de legenda e a informação narrativa

escrita através desta, ainda assim podemos afirmar que a presente imagem configura uma referência telejornalística em forma de *still*. Este reducionismo também é importante pra se refletir sobre o surrealismo jornalístico, e sobre como os signos sobressaem como molduras televisivas, bastando-os para obter uma espécie de narrativa expectativa. Esta imagem nos apresenta também um elemento de potência pictórica externa à pura imagem televisiva reproduzida: a possibilidade de intervenção do meio físico entre o dispositivo fotográfico e o dispositivo televisivo durante a obtenção da referência. O reflexo da luz no aparelho televisivo tenciona um ruído de amarelos na imagem. Esta interferência se demonstra significativa para pensarmos o *still* telejornalístico como uma categoria afastada da natureza videográfica do telejornal, e nos abre mais um caminho para pensar numa abordagem pictórica deste universo referencial.

c) Do Telejornalismo à Pintura:

O *still* fotográfico do jornalismo televisivo constitui uma categoria surreal, até mesmo para com a imagem técnica. Cenas montadas com retângulos coloridos, extravagantes jogos de cena entre personagens em diferentes qualidades de resolução, tamanhos e esquemas cromáticos; e a própria estética do ecrã em *HD* constituem visões que quando isoladas de seu fluxo natural cinético e de seus referenciais técnicos, nos apresentam cenas pouco palpáveis. As narrativas informativas são o que sustentam estas imagens quando deslocadas de suas molduras tradicionais. À priori, a imagem telejornalística é absurda, hierarquizando desde lugares assépticos a paisagens de risco, o oprimido do opressor, e por fim publicando e expondo posicionamentos políticos através de imagens que são socialmente aceitas, porém fisicamente improváveis. Neste quesito, a pintura começa a se aproximar conceitualmente destas imagens: ambas compartilham da mesma irrealidade, embora por abordagens distintas.

A imagem constitui uma distração à existência, configurando uma abstração da percepção de tempo. A pintura, através de sua materialidade, suas janelas a mundos e narrativas, cai sobre terra através do paradoxo da materialidade: o

ilusionismo. O telejornalismo nos conquista pelo acordo de veracidade estabelecido socialmente com a finalidade de informarmo-nos sobre a realidade expandida da vida pós-moderna e através da extrema demanda por informações, porém tangencia o absurdo ao nos promover imagens cujas montagens não se sustentam enquanto possibilidade de realismo. De ambos podemos extrair uma ideia em comum: a edição. Tanto a pintura quanto a fotografia jornalística exprimem abordagens, intenções, conceitos, não se encontram isentas e neutras no universo palpável, assim como toda e qualquer possível categoria de imagem: elas não são naturais, inatas. Escolhas foram feitas para que estas imagens aparecessem, tanto em sua produção quanto em sua reprodução e exposição. Da mesma forma que o cinegrafista e o editor nos apresentam um produto específico com uma intenção específica ao escolher um corte para uma cena, uma pessoa para entrevistar, uma sequência para montar, na pintura também editamos, ao escolher o suporte, a técnica, as dimensões, os pincéis, as cores, o recorte.

Cada imagem possui uma potência inerente de circulação e de transformação, e é através destas potências as quais busquei minhas referências para executar *Mitomania*. No contexto da pós-modernidade, nos especializamos em criações de imagens. Criamos discursos, histórias, fotografias e vídeos cotidianamente através de nossos dispositivos contemporâneos de comunicação. Entretanto, as hierarquias persistem: as imagens não possuem valores fixos e categorias supradefinidas, porém exprimem classes sociais e nivelamentos tecnológicos e culturais. E é nestas altas categorias da imagem onde se encontra o jornalismo de grande massa.

Situando-me como produtor de imagens mecânicas absurdas num universo de imagens técnicas igualmente irrealis, percebo o quão suspeito é que alguns mitos se destaquem dentre outros, por isso este trabalho propõe uma apropriação destas imagens fonte para a criação de absurdos potencializados. Foram selecionadas referências que tratem principalmente da edição midiática gerada para construir narrações de hierarquias sociais às quais me identifico, procurando encontrar-me representado no discurso jornalístico através do ato pictórico. Através da seleção de estudos e recortes, encontrei formas de imprimir pintura a esses discursos, pensando em suas cores, suas histórias, seus elementos, e seus personagens.

IV – Programação: Referências e estudos













V – Pinturas



MITOMANIA 17/04
óleo s/tela
91 x 106 cm
2016



MITOMANIA 20/04
óleo s/tela
100 x 78
2016

(detalhe à esquerda)



MITOMANIA 09/12
óleo s/tela
74 x 65 cm
2016



MITOMANIA 25/ 01

óleo s/tela

107 x 75

2016

(detalhe à direita)





MITOMANIA 06 /03
óleo s/tela
65 x 48
2016



MITOMANIA 11/ 03
óleo s/tela
50 x 65 cm
2016



MITOMANIA 03/02

óleo s/tela

47 x 57 cm

2016



MITOMANIA 08/ 12
óleo s/tela
76 x 108
2016

(detalhe à esquerda)

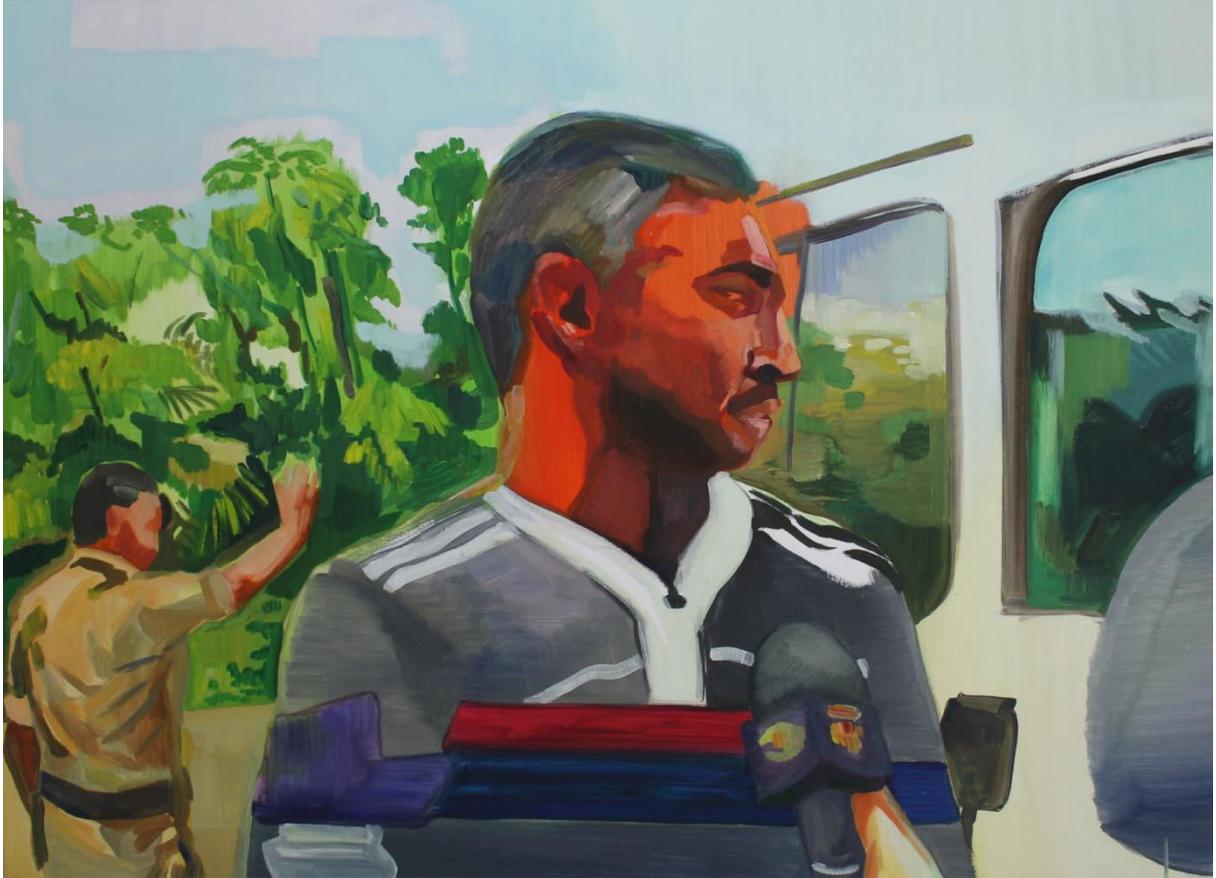


MITOMANIA 28/05
óleo s/tela
109 x 105 cm
2016



MITOMANIA 28/03
óleo s/tela
52 x 68 cm
2016

(detalhe à esquerda)



MITOMANIA 07/02

óleo sobre tela

115 x 85 cm

2016

VI – Pintura como Mentira Assumida: Considerações Finais

Para Flusser, a evolução humana converge para uma especialização constante rumo à intervenção e o controle da natureza do tempo, começando com os braços e mãos que manipulam e constroem coisas, em seguida pelo punho que escreve e narra histórias, e por fim pelas pontas dos dedos que calculam probabilidades, utilizando dispositivos e digitando informações^{vi}. Todo esse processo evolutivo tem como objetivo, para o autor, a abstração do tempo e do espaço através da manipulação e conseqüentemente da edição. Refletindo sobre esta lógica proposta, penso que a pintura nos traz um panorama distinto desta leitura histórica: representa uma das atividades humanas mais antigas, porém possui mecânicas semelhantes a todas as etapas da especialização do ser humano descritas por Flusser: os braços constroem e manipulam gestos, as mãos carregam pincéis que desenham, mancham e ilustram, e os dedos operam as probabilidades, imprimem informações e intenções. Nesta linha do tempo proposta, percebo na pintura um verdadeiro encanto primordial, magia e mentira atemporais.

Ao desenvolver o trabalho de Mitomania, pude observar e direcionar o processo de transformação de uma imagem em *still* telejornalístico para uma superfície pictórica. A maior parte dos resultados remete objetivamente à própria carga histórica da pintura, e seus gêneros: encontrei dentre as referências paisagens, retratos, naturezas mortas dentre outras. A pintura permeia estes stills e a traz a seu universo próprio, sua natureza. As barras de legenda e logotipos se tornando manchas, os ruídos da tecnologia explodindo cores e contrastes, os personagens se abrindo a novas narrativas, ou seja, o que sobrou ali do still foi o comentário à imagem telejornalística, impressa em pintura.

Em alguns resultados optei por proporções remetentes à pintura, como o retrato e a paisagem, alguns mantiveram as proporções televisivas. Ao final, creio ser interessante mencionar como o conjunto se revelou autorreferente, de modo semântico e visual pictórico, criando uma ambientação de uma possível narrativa única que transpassa a todos os trabalhos, uma mesma *headline* que a própria pintura trata de amarrar pela simples organização, tratamento e simbologia, trazendo consigo uma espécie de macroedição; assim como uma notícia ou um

programa, montados a partir de diversos quadros. Notícia esta que pode ter sido transmitida ontem, ou talvez amanhã, ela não trata de situar-se no tempo histórico, com seus personagens anônimos e situações que não se destacam muito num universo de grandes narrativas: ao final, são histórias banalizadas. Pinturas que remetem a imagens que vão e vêm, seguem um fluxo sem maior atenção, surgem e se vão. Não tratam de uma História, não tratam de grandes personalidades ou situações memoráveis. Falam do cotidiano, de eventos cíclicos e banalizados: a violência, a morte, a justiça. São imagens que expõem pessoas para depois exprimi-las de suas identidades: ali não residem seres humanos, apenas mais uma fábula, uma notícia. A própria existência exposta e banalizada.

Este questionamento me permeia: não há uma real necessidade de que se produzam imagens autorais, tendo em vista que o próprio universo continuará produzindo suas próprias imagens tanto de forma autônoma (com seus dispositivos tecnológicos independentes) quanto através dos indivíduos que trabalham para estes dispositivos. Então porque criar imagens, e porque pintar? Eu igualmente estarei ajudando a produzir imagens cotidianamente, ainda que não pinte. Estarei participando da criação de imagens técnicas das câmeras de vigilância, de fotografias acidentais em locais públicos, de edições em redes sociais, da necessidade de ser cidadão e registrar-me como tal, das lembranças que prezo em compartilhar com meus próximos, de videoconferências com amigos etc.

Se eu for assassinado meu corpo estampará alguma campanha por paz, se eu for incriminando meu rosto se tornará alvará para alguma manchete, se eu cometer alguma injustiça minha imagem se propagará através de discussões online. É a lógica da exposição que permeia o universo imagético. Por fim, existir tornou-se produção e consumo direto e indireto de imagens. Mas ainda assim a questão chave que rege o abismo dessa *imagocracia* sintetiza-se no medo de fugir à essa própria lógica de exposição: e se eu não estiver lá? E se não houver registros da minha presença? Não haverá nada a ser compartilhado pela minha existência? Quem reconhecerá meu nome e minha imagem? Ao meu nome já não cabe mais a garantia de que um dia eu estive aqui.

Acredito que à pintura possa caber essa tarefa anacrônica de produzir imagens que fujam dos fluxos da integração social pós-moderna, a imagem como informação

a ser decodificada e transmitida. Há que encontrar-se mediante tantos signos e símbolos: quais são as imagens que fazem parte do seu repertório? Quais as ideologias plausíveis às suas posturas? Como o outro pode te reconhecer dentre tantos outros? A pintura também situa tanto o seu produtor quanto seu expectador, porém o que se compartilha entre ambos é justamente o contrário da imagem técnica: a apreciação da ilusão. A mentira em questão é o acordo feito entre o expectador e o produtor da pintura. Ela pode ali conter comentários à política, à história, a revoluções, ao cotidiano, porém ao final, trata de um universo próprio e ilusório, e perante a imagem técnica, se revela como mentira assumida. É esta a potência que busquei começar a explorar através deste estudo, apropriando-me destas imagens com o intuito de criar pinturas que exponham a fragilidade deste acordo.

De forma quase maniqueísta, arrisco afirmar aqui que a pintura, em toda a sua ancestralidade, inaugura também a busca pela “verdade” da imagem técnica. A busca do homem por uma imagem que não depende do próprio homem, que teoricamente não trabalhe de acordo com uma vontade ou um objetivo: apática e inerente. Apagam-se os rastros, apaga-se a lógica, apaga-se a materialidade, a ideia de cultura e de sociedade, e ao final o que resta é a crença num axioma. Uma imagem que não precise mais ser manuseada, e sim que nos manuseie num contrato de manipulação do tempo: evocar memórias perfeitamente, imprimir futuros impecáveis, recriar momentos fielmente. É justamente toda a lógica pictórica que se está abafando, toda a imperfeição humana que ali consiste, em prol de uma pureza ideológica que acreditamos ao aceitar a imparcialidade da imagem. Porém, no momento o qual observo com olhar pictórico a estas imagens que prezam retratar a realidade, seus mecanismos de circulação, suas vidas úteis e seus oligopólios de produção, observo que cada vez mais a pintura me parece plausível como contratendência aos absurdos veiculados ao império das imagens, e principalmente à nova era da realidade editada que vejo sendo edificada dia pós dia.

ⁱ FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia, São Paulo (Annablume, 2011)

ⁱⁱ FLUSSER, Vilém. O Universo das imagens técnicas – Elogio à Superficialidade, São Paulo (Annablume, 2010)

ⁱⁱⁱ FOSTER, Hal. O Retorno do real: a vanguarda no final do século XX, São Paulo (Cosac Naify, 2014)

^{iv} SONTAG, Susan. Diante da Dor dos Outros, São Paulo (Companhia das Letras, 2003)

^v Ethicidades Televisivas: Molduras e Moldurações

^{vi} O Universo das imagens técnicas – Elogio à Superficialidade, São Paulo (Annablume, 2010)

BIBLIOGRAFIA

BATCHELOR, David. Chromophobia (Focus on Contemporary Issues), Londres (Reaktion Books, 2000)

FLUSSER, Vilém. Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia, São Paulo, Companhia das Letras (Annablume, 2011)

FLUSSER, Vilém. O Universo das imagens técnicas – Elogio à Superficialidade, São Paulo (Annablume, 2010)

FOSTER, Hal. O Retorno do real: a vanguarda no final do século XX, São Paulo (Cosac Naify, 2014)

KILPP, Suzana. Ethicidades Televisivas: Molduras e Moldurações (Revista Fronteira (UNISINOS). , v.IV, p.209 - 218, 2002)

PAMUK, Orhan. A maleta de meu Pai, São Paulo (Companhia das Letras, 2007)

SARTRE, Jean-Paul. A imaginação, Porto Alegre (L&PM, 2008)

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros, São Paulo (Companhia das Letras, 2003)

“The visible world is as unreal as the dream world. Just as through illusion a snake is imposed upon a rope, the world too is imposed on Brahman [Reality]” Sathya Sai Baba