



ARTE/DESASTRE

Mari Fraga

Recebido em: 30/10/2017

Aceito em: 26/10/2017

Arte desastre documento vulnerabilidade

Um olhar sobre os desastres naturais/artificiais a partir dos trabalhos de Alice Miceli, Robert Polidori e Werner Herzog. O texto reflete sobre o uso da imagem técnica como documento e expressão, e a arte como provocadora de vulnerabilidades, à luz do pensamento de André Rouillé, Georges Didi-Huberman, Maurice Blanchot e Suely Rolnik.

Poéticas da invisibilidade

O pensamento sobre o desastre, se não for extinto, nos torna indiferentes a respeito dos resultados que este pensamento pode ter em nossa vida; ele dispensa todas as ideias de fracasso e sucesso; ele substitui o silêncio ordinário – onde falta o discurso – por um silêncio separado, colocado a distância, onde é o outro que, imóvel, se pronuncia.¹

ART/DISASTER | *An analysis about natural/artificial disasters taking the works of Alice Miceli, Robert Polidori and Werner Herzog as starting point. The article reflects about the use of technical image as document and expression, and art as provocative of vulnerabilities, having the thought of André Rouillé, Georges Didi-Huberman, Maurice Blanchot and Suely Rolnik as theoretical basis.* | **Art, disaster, document, vulnerability.**

Em 2007, a artista brasileira Alice Miceli iniciou um projeto que propunha visitar os arredores da usina nuclear de Chernobyl e registrar os resquícios de radiação deixados no ambiente após o grande acidente ocorrido em 26 de abril de 1986 na Ucrânia.

Como registrar essa radiação, tão invisível aos olhos humanos quanto poderosa e destrutiva? A energia nuclear traz consigo um dilema: uma potência energética imensa, que poderia solucionar a demanda da humanidade por energia elétrica, e, ao mesmo tempo, implica um grande risco para a própria vida. Um mínimo vazamento pode ter proporções desastrosas. Segundo o *website* da Organização das Nações Unidas, o acidente em Chernobyl provocou a morte de 56 pessoas diretamente e de outras quatro mil em decorrência de doenças provocadas pela radiação. A nuvem radioativa chegou até o Reino Unido e fez com que 200 mil pessoas tivessem de deixar suas casas, especialmente na Rússia, em Belarus e na própria Ucrânia.

Fotografia da série Meia-vida (carbono), Mari Fraga, 2011

Apesar de ser o acidente nuclear mais emblemático, Chernobyl não é caso isolado. Em março de 2011 um vazamento na Central Nuclear de Fukushima I, no Japão, em consequência dos danos causados pelo sismo e tsunami de Tohoku, gerou a remoção forçada na região vizinha à usina, além de uma crise no abastecimento de água e comida em todo o país. O desastre natural associado à atividade industrial de grande escala provocou uma situação catastrófica e de difícil controle.

Para registrar a zona de exclusão ao redor de Chernobyl, a artista Alice Miceli desenvolveu uma câmera pinhole feita de chumbo e utilizou chapas sensíveis apenas à radiação gama. Também criou “autorradiografias”, colocando o material sensível em contato direto com objetos atingidos pela radiação. O resultado dessa investigação – uma série de radiografias exibidas na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010 – faz pensar sobre a forma como nos relacionamos com eventos dessa proporção.

As chapas de Miceli contêm imagens informes. Nuvens de tons de cinza se apresentam sobre o fundo escuro. O que essas formas etéreas nos dizem sobre Chernobyl? Que tipo de registro faz a artista e o que ele pode representar diante do acontecimento histórico? As anti-imagens de Alice Miceli nos convidam a refletir sobre o invisível. É possível pensar um documento invisível ou ilegível?

O fato de a artista ter realmente se enveredado pelos arredores da zona de exclusão de Chernobyl – incursão documentada por outras fotografias e diários – traz o peso de realidade para a obra. A radiação impressa na chapa faz daquele informe signo um índice de realidade, pois a imagem foi diretamente afetada pelo objeto que representa.² Não são apenas recriações ou interpretações poéticas do evento: há também a força inegável do fato de que a radiação impressa na obra é

a mesma do acidente em Chernobyl – vestígios de ondas eletromagnéticas que continuam a se propagar no espaço e, há décadas, penetram os objetos. A força da referência direta no encontro com a realidade traz uma carga de significação e emoção particular para essas imagens. Trata-se de um signo cuja imagem não remete a nenhuma representação figurativa, porém a própria forma abstrata é índice de uma radiação invisível. Ao escolher esse procedimento a artista, por um lado, investigou os arquivos imateriais deixados pelo desastre; por outro lado, fez uma escolha pela invisibilidade da destruição presente no local.

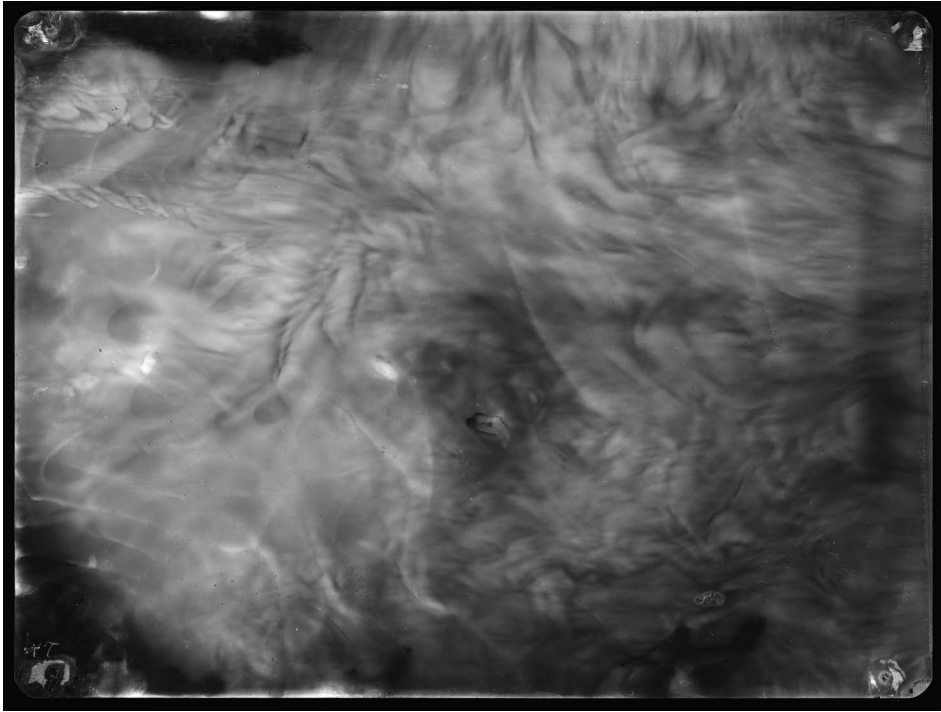
Poéticas da evidência

*A fotografia faz com o tempo o mesmo que a parede de um cômodo faz com o tempo. É como uma fatia de tempo transfixada, cuja aparência vai se deteriorando lentamente. E isto é curiosamente parecido com a quantidade de tempo que se leva para esquecer algo.*³

*O desastre é relacionado com o esquecimento – esquecimento sem memória, a imóvel exclusão do que ainda não foi tratado – o imemorable, talvez. Lembrar com esquecimento: novamente, o que nos é externo.*⁴

De modo radicalmente diferente procedeu o fotógrafo canadense Robert Polidori ao investigar o evento de Chernobyl. Com experiência em registrar ambientes destruídos por causas diversas – invasões, guerras, furacões – Polidori se aproximou da zona de exclusão na Ucrânia com o intuito de identificar a situação presente (em 2001), passados 15 anos do desastre.

As escolhas formais do artista fazem lembrar a fotografia de arquitetura – o uso do grande formato; o enquadramento frontal e em plano aberto, registrando todo o ambiente; a iluminação natural e as



Projeto Chernobyl, Fragmento de um campo III e V - 9, / 20 μ Sv, de Alice Miceli. Impressão por contato radiográfico, 30cm x 40cm, 2011
Cortesia da artista e da galeria Nara Roesler

longas exposições – porém o resultado é a antítese do *glamour* das fotografias que vemos nas revistas, em que tudo é limpo e novo. O tempo – e a fragilidade das coisas diante de sua dimensão inexorável – saltam em primeiro plano nas fotografias de Polidori. Não há pudor em encarar esses ambientes de destruição, apesar de o artista nos fornecer um único conforto: não apresentar um só corpo, vivo ou morto. Nos deparamos com o ser humano por meio de seus objetos, suas roupas, suas ferramentas, seus móveis, suas construções. Se tudo que o rodeia é decadente, não nos resta senão pensar em nossa própria decadência e nas vidas que um dia ocuparam aqueles lugares.

Ainda assim, são imagens polêmicas, pois sempre incorrem no risco de ferir alguém que tenha pertencido a tal situação – o que acaba por levantar indagações a respeito dos limites entre privacidade, ética e liberdade artística. Porém não seria esse o risco de qualquer produção de imagens baseada no real?

Para a historiadora de arte Paulette Gagnon, o registro artístico de Polidori é também um registro histórico:

*A noção de documento exerce aqui sua legitimidade, impondo-se como catalisador de memória. Imagens amparadas numa pesquisa estética nada têm a ver com a ficção como tal, pois repousam sempre sobre o real, mediante uma exploração aprofundada e uma incursão nos lugares carregados de história e memória. (...) Dessa forma, a imagem fotográfica de Polidori, que se liga ao real, é também uma imagem-documento, que vem instalar uma realidade histórica contra o esquecimento. (...) A obra congela assim o exato instante de extinção do princípio de pertencimento, que se furtou completamente.*⁵

A abordagem de Gagnon traça limites claros entre realidade e ficção, e declara sua fé na história enquanto disciplina fundada em fatos, e documentos – em um princípio de veracidade total, enfim –, sem evocar as lacunas, as ausências e os abismos do que não podemos acessar quando analisamos o passado. A construção da “imagem-documento” é um desenho que liga pontos de evidência, mas que, em cada traço desenhado entre dois fatos, precisa ignorar as inúmeras ausências e enigmas do que não se manifesta. De todo modo, a figuração atravessada pela realidade e pelo documento carrega uma força particular: um peso de aterramento, de gravidade (nos dois sentidos da palavra), pois não se refere somente ao mundo das ideias, mas à própria experiência da vida.

Em *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*, o teórico André Rouillé⁶ traça uma distinção entre a fotografia-documento e a fotografia-expressão. Ao contrário da imagem fotográfica com ênfase em sua referência na realidade, a fotografia-expressão seria uma experiência da imagem em si mesma, e com isso abriria espaço para a observação de aspectos antes rejeitados pelo documento, como a dimensão poética, o autor e sua subjetividade, e o olhar do outro. Seria o contexto de exibição o fator determinante para que uma fotografia estivesse em uma ou outra das categorias teorizadas pelo autor. As séries fotográficas de Polidori rompem com dicotomias teóricas como essa. As imagens são, a um só tempo, registros fotográficos de eventos catastróficos de nossa história e imagens alegóricas, que explodem seus significados imediatos e acabam por falar sobre humanidade, vulnerabilidade e impermanência. Como escreveu Georges Didi-Huberman, “a imagem arde em seu contato com o real”.⁷

O “exato instante de extinção do princípio do pertencimento” de que fala Gagnon é o momento de despedida desesperada que os habitantes da zona de exclusão de Chernobyl viveram. Em uma fotografia, podemos reconhecer um jardim de infância na cidade de Pripyat, uma vila operária vizinha à usina nuclear: estantes no chão, pequeninas mesas e cadeiras jogadas, bonecas, brinquedos, e um estranho descascar nos materiais – as superfícies das paredes descamam como peles mortas.

Outra imagem: a lanchonete de uma escola em Pripyat tem seu chão totalmente coberto de máscaras de proteção contra gases tóxicos. Ou uma outra sala de aula: mesas, cadeiras e gavetas, umas por cima das outras, livros, papéis, lápis, todos cobertos por uma grossa camada de fuligem branca, poeira decantada no silêncio do tempo. No quadro-negro, uma mensagem escrita a giz: “Não há retorno: adeus. Pripyat, 28 de abril de 1986”.

A mensagem não tem remetente ou destinatário, mas pressupõe um destino: a visibilidade daquele espaço e de tudo que ele pode ter representado, antes e depois de sua inexorável mudança de estado.

No livro *Imagens apesar de tudo*, Georges Didi-Huberman discorre sobre quatro fotografias que registraram um campo de concentração nazista em Birkenau. As imagens foram exibidas em uma exposição em 2001 e geraram grande polêmica entre críticos e visitantes. Foi questionado se era necessário, e até mesmo ético, trazer aquelas imagens à tona e ressuscitar o sofrimento da catástrofe humana de Auschwitz em 1944.

No texto em resposta, Didi-Huberman argumenta que os homens que fizeram aquelas fotografias eram prisioneiros integrantes do Sonderkommando, o comando especial que era treinado e forçado a

organizar todo o serviço de extermínio nas câmaras de gás. Se eles se arriscaram tanto para registrar o horror que vivenciavam, não seria antiético manter essas imagens na invisibilidade? Com que julgamento podemos definir que imagens devem ser vistas ou não?

Imaginar, apesar de tudo, o que clama por uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (a preguiça do esteta), nem o ícone do horror (a preguiça do crente), tampouco o mero documento (a preguiça do conhecedor). A simples imagem: inadequada, mas necessária, inexata, mas verdadeira. Verdade de uma verdade paradoxal, claro. Eu diria que aqui a imagem é olho da história: sua função tenaz de tornar visível. Mas também é dentro do olho da história: em uma zona muito local, em um momento de suspense visual, como o “olho” de um furacão.¹⁰

A gravidade extrema dessas fotografias está na sua inseparabilidade da própria imagem que cultivamos do ser humano – e acaba por se contrapor a qualquer princípio de dignidade, ética e moral. A “des-humanidade” explícita da imagem humana nos coloca em contradição.

Há, evidentemente, um abismo entre Auschwitz e Chernobyl: a brutal diferença entre o acidente, ainda que causado por uma iniciativa humana de implementar uma indústria de alto risco, e o extermínio em massa friamente planejado e realizado sistematicamente durante anos. Podemos, porém, relacionar as fotografias comentadas por Georges Didi-Huberman e a mensagem no quadro da sala de aula em Pripyat em um ponto: ambas as imagens carregam um pedido desesperado de visibilidade. Certamente, não são visões fáceis de suportar. Mas quando foi que nos comprometemos com a comodidade do observador?



Zonas de Exclusão - Pripyat e Chernobyl, Robert Polidori. (C) Robert Polidori 2001

Olhos abertos, vozes emudecidas

Fitzcarraldo: E o que dizem os índios mais velhos?

*Missionário: Simplesmente não conseguimos curá-los da ideia de que a vida comum não passa de uma ilusão, por trás da qual encontra-se a realidade dos sonhos.*¹¹

O cineasta alemão Werner Herzog adentrou o Kuwait logo após a Guerra do Golfo para filmar o que, segundo ele, a mídia não estava em posição de mostrar: “o que constituía, além de um crime de guerra, um evento de dimensões cósmicas, um crime contra a própria criação”.¹² Segundo o artista, não há nada nas imagens de seu filme *Lições da escuridão*, de 1992, que nos faça reconhecer nosso planeta. Herzog colocou seu filme na categoria da ficção científica, como se passasse numa “galáxia distante, hostil à vida”,¹³ porém também se aproxima do documentário de invenção – gênero continuamente tensionado pelo cineasta em sua trajetória artística, que questiona as fronteiras entre a verdade, a falsificação, a ética e a liberdade da arte ao tratar da realidade.

Desafiando nossa moral no texto *Sobre o absoluto*, o sublime e a verdade extática,¹⁴ Herzog começa declarando que a citação que aparece no início de *Lições da escuridão*, atribuída ao filósofo Blaise Pascal, era falsa: “O colapso do universo estelar ocorrerá – como a criação – em um esplendor grandioso”. Segundo Herzog, “o próprio Pascal não poderia ter dito melhor”, e o que o fez forjar esta citação foi o objetivo de atingir um “estado de sublimidade” em que “algo mais profundo se torna possível, um tipo de verdade que é inimiga do meramente factual”, a “*verdade extática*”.¹⁵

O conceito de verdade criado por Herzog em nada se parece com a verdade do fato histórico.

A verdade profunda que o artista nos propõe é fundada na “iluminação”.

*Precisamos nos perguntar, a respeito da realidade: qual é a sua real importância? E: qual é a real importância do Factual? É claro que não podemos ignorar o factual; ele contém poder normativo. Mas ele nunca poderá nos oferecer o tipo de iluminação, o vislumbre extático, de onde emerge a Verdade. Se apenas o factual, sobre o qual o chamado “cinéma vérité” se fixa, fosse importante, poderíamos argumentar que a “vérité” – a verdade –, em sua concentração máxima, encontra-se nas páginas amarelas – em suas centenas de milhares de dados, todos factualmente corretos e, portanto, correspondentes com a verdade.*¹⁶

Lições da escuridão nos revela uma paisagem totalmente coberta de negro. A voz do cineasta nos guia, evidenciando que o que parece água nos imensos alagados panorâmicos é, na realidade, petróleo. Ao fim da Guerra do Golfo, os derrotados incendiaram campos de extração de petróleo para dificultar o trabalho dos invasores. O resultado é uma paisagem totalmente intoxicada, sem espaço para a vida. Homens empregados de uma companhia americana tentam continuamente apagar as altas chamas, que jorram do chão como lava. “Por quê?” e “como?” são indagações que não nos deixam durante todo o filme, e esse estado de espanto, sem auxílio de uma explicação didática, nos leva a pensar sobre humanidade, guerra e natureza.

Uma das interessantes estratégias de Herzog ao abordar a guerra é buscar pessoas que, devido ao trauma, pararam de falar. A narração do diretor nos introduz ao depoimento de uma senhora que não pode mais falar, mas que, ainda assim, narra a noite em que viu seu marido e filhos serem

assassinados. Tons de voz, expressões e gestos nos fazem imaginar muito mais do que supomos poder a linguagem não verbal, e inauguram uma outra forma de testemunho.

Em outro depoimento, uma jovem mulher, com seu filho de três ou quatro anos no colo, lembra a noite em que os soldados invadiram sua casa e assassinaram seu marido. Os soldados a ameaçaram pisando sobre a cabeça de seu filho que, desde então, parou de falar. O que vemos no olhar e nos gestos da criança é de tal maneira angustiante, que palavras parecem desnecessárias – enquanto a mãe fala para a câmera sobre a morte de seu marido e irmãos, seu filho puxa com força seu rosto para que o olhe. A mãe reluta, quer falar. Toda a atenção e cuidado parecem poucos para aquela dor.

Werner Herzog foi extremamente criticado por esse filme. Em sua estreia no Festival de Berlim, em 1992, recebeu ataques furiosos da plateia e da crítica, que o acusou de “estetização do horror da guerra”.¹⁷ Sem dúvida as imagens aéreas que sobrevoam os campos de petróleo em chamas são dotadas de uma beleza aterrorizante. Assim o artista se colocou diante de dramática situação:

*Em meio aos gritos de ira do público, a única coisa que consegui discernir foi “estetização do horror”. E, ao ser ameaçado e cuspidor no pódio, só consegui encontrar uma resposta única e banal. “Seus cretinos”, eu disse, “foi isso que Dante fez em seu Inferno, assim como Goya e Hieronymus Bosch”. Naquele momento de necessidade, sem querer, eu havia invocado os anjos da guarda que nos familiarizam com o Absoluto e o Sublime.*¹⁸

Porém, uma questão importante distancia o documentário de Werner Herzog dos trabalhos de Dante, Goya e Bosch na representação do desastre:

o uso da imagem técnica. A fotografia e cinematografia trazem novos problemas. A imagem técnica *per se* tem o *status* de documento – o qual vem-se modificando à medida que as possibilidades de manipulação da imagem fotográfica tornam-se cada vez mais acessíveis e evidentes. O senso comum contemporâneo já “complexifica” a apreensão da imagem técnica, evitando reconhecer nela uma suposta neutralidade. Porém, uma das bases do jornalismo e do documento histórico, quase sempre unida à legenda e ao discurso, as imagens fotográficas são apreendidas diferentemente de outras mídias, como a pintura, por exemplo. Como observou Walter Benjamin, tudo muda se da “fotografia como arte” passa-se à “arte como fotografia”.¹⁹

Georges Didi-Huberman, no livro *Cuando las imágenes tocan lo real*, descreve essa confusão que nos acompanha há décadas: a dificuldade de compreender que uma imagem deve, a um só tempo, ser entendida como “documento e como objeto de sonho, obra e objeto de passagem, monumento e objeto de montagem, não saber e objeto de ciência”.²⁰

*No centro de todas as questões, quiçá, esteja esta: que tipo de conhecimento pode fornecer a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de fornecer este ‘conhecimento pela imagem’?*²¹

O que nos é externo

Herzog evoca a arte para tratar do desmedido, do assustador; aquilo que nos sequestra, desestabiliza. O que nos é externo – *outside* – como repete continuamente Maurice Blanchot em seu livro *The writing of the disaster*.²² Como, porém, representar o sublime²³ se o que ele nos provoca transcende o próprio discurso?

Em seu texto *Geopolítica da cafetinagem*,²⁴ Suely Rolnik comenta que uma das buscas das práticas artísticas é a “superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro”. A autora aponta essa questão diante de uma sociedade capitalista que tende a nos anestesiarmos dos afetos que a alteridade pode produzir no corpo do indivíduo. A subjetividade estaria, assim, no embate entre uma identidade cristalizada e estável e um “corpo vibrátil”, que sofre constantemente os afetos de um “campo de forças” externo. A autora observa:

*É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens preestabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade.*²⁵

Se deslocarmos o lugar do “o outro” descrito por Rolnik – radicalizando a experiência e pensando a alteridade não mais em termos de indivíduos – podemos especular sobre os afetos que a subjetividade humana também pode sofrer diante do evento catastrófico na natureza. Apesar de a sociedade traçar muitas estratégias para se proteger desse contato assustador, diante do desastre nos lembramos da fragilidade de nossa identidade. Quem somos e como nos colocamos diante da natureza?

A natureza como o *extremo Outro* – esse outro que de tão imenso e complexo, composto por inúmeros seres e eventos, cada vez mais incontrolável e imprevisível, nos arrebatava na catástrofe. Nos desastres que são a um só tempo naturais e artificiais, nos deparamos com uma situação ainda mais desafiadora, pois o Outro da Natureza – essa esfera da qual nos separamos, acreditando pertencer somente à Cultura – de repente passa a estar entranhado no que é humano. Passamos

a ter que reconhecer a nossa parte inserida no *extremo Outro*, e então nos estranhamos, somos outros. Como observaram Ilya Prigogine e Isabelle Stengers no livro *A nova aliança*:²⁶

Pode ser o caso que a filosofia nos dirá que todo e qualquer ambientalismo é uma metafísica baseada em um incontestado empiricismo construído sobre uma distinção insustentável entre natureza e cultura. Então, a tarefa de desconstrução da questão ambiental pode ser um repensar da experiência do meio-ambiente, e do meio-ambiente como experiência, como um encontro com uma presença irreduzível e a percepção de uma fenomenalidade que é também uma experiência do outro, do totalmente outro [wholly other], e da diferença.

Me parece que é sobre a vulnerabilidade diante dessa alteridade maior que o artista Walter De Maria trata quando enaltece os desastres naturais em seu texto *On the importance of natural disasters*, de 1960. O artista propõe que os afetos que sofremos diante desses eventos são tão extremos, que nos deslocam de nossa área de conforto e abalam nossas bases identitárias.

Eu acho que os desastres naturais têm sido vistos de forma errada.

Jornais sempre dizem que eles são ruins, uma desgraça.

Eu gosto dos desastres naturais e acho que eles talvez sejam a maior forma de arte que se pode experimentar.

Por um lado, eles são impessoais.

Eu não acho que a arte pode se comparar com a natureza.

Coloque o melhor objeto que você conhece ao lado do grand canyon, niagara falls, as red woods.

As grandes coisas sempre vencem.

Agora pense numa enchente, na queimada de uma floresta, furacão, terremoto, tufão, tempestade de areia.

Pense nas calotas de gelo quebrando. Crunch.

Se todas as pessoas que vão aos museus pudessem sentir um terremoto.

Sem falar no céu e no oceano.

Mas são nos desastres imprevisíveis que as mais altas formas se realizam.

Eles são raros, e devíamos ser gratos por eles.²⁷

O que somos diante de uma catástrofe senão pequeninos “corpos vibráteis”, afogados na adrenalina de “redesenhar os contornos de nós mesmos”?²⁸

Diante de tamanho afeto violento, Maurice Blanchot nos provoca a refletir se ainda restará espaço para a própria subjetividade. Rompidas as membranas, faz-se suspenso o pensamento sobre o corpo enquanto individualidade. Por instantes podemos ser parte do todo, mas nem por isso menos aterrorizados.

Há sofrimento, haveria sofrimento, porém não mais um “Eu” sofrendo, e esse sofrimento não se faz conhecido no presente; ele não é suportado no presente (muito menos ele é vivido no presente). Ele é sem presente, assim como é sem início ou fim; o tempo mudou radicalmente seu significado e seu fluxo. Tempo sem presente, Eu sem Eu: isso não é qualquer coisa que se pode dizer que a experiência – uma forma de conhecimento – poderia revelar ou ocultar.²⁹

A vulnerabilidade da vida e a melancolia da consciência da morte se fazem presentes nas obras de Alice Miceli, Robert Polidori e Werner Herzog. Porém, os desastres de que tratamos aqui têm a particularidade de ser situações em que a calamidade natural está diretamente relacionada à

ação humana. Os efeitos catastróficos – silenciosos em Chernobyl e explícitos na Guerra do Golfo – são, a um só tempo, naturais e artificiais. Nesses casos, a ação humana e a “ação da natureza” podem imbricar-se de tal forma, que nossas noções de causa e efeito são suspensas. Natureza e artifício repentinamente tornam-se termos indissociáveis.

NOTAS

1 Blanchot, Maurice. [1980]. *The writing of the disaster*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

2 Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

3 Polidori, Robert. *Robert Polidori Fotografias*. Rio de Janeiro: IMS, 2009.

4 Blanchot, op. cit.

5 Gagnon, Paulette. O espírito dos lugares. In: *Robert Polidori Fotografias*. Rio de Janeiro: IMS, 2009:13.

6 Rouillé, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.: 83.

7 Ver Didi-Huberman, Georges et al. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2013:1.

8 Didi-Huberman, Georges. *Images in spite of all: four photographs from Auschwitz*. Shane B. Lillis (Trad.). Chicago: University of Chicago Press, 2008.

9 A exposição *Mémoire des Camps*, realizada em Paris, no Patrimoine Photographique, em 2001, trazia um texto crítico de Georges Didi-Huberman. Posteriormente, o autor lançou um livro respondendo às críticas. Publicação original em francês: Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. In: Chéroux, Clément (Ed.). *Mémoire des*

camps: photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999). Catálogo do Patrimoine Photographique exhibition. S. 219-242, Paris: Marval, 2001.

10 Didi-Huberman, 2008, op. cit.:39.

11 Trecho de diálogo do filme *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog (*Fitzcarraldo*. Direção de Werner Herzog. 157min, Alemanha Ocidental, 1982), citado em Herzog, Werner. *Sobre o absoluto, o sublime e a verdade extática*. Carbono, 1- Início de Mundo. [S.l.; s.n.], 2012. Disponível em: http://www.revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/. Acessado em: 5 abr. 2017.

12 Herzog, 2012, op. cit.:1.

13 Herzog, 2012, op. cit.:1.

14 Originalmente palestra após sessão do filme *Lições da escuridão* e posteriormente traduzido para o inglês e publicado no *website* do artista, o texto foi traduzido para o português e publicado na primeira edição da revista online *Carbono*, em 2012.

15 Herzog, 2012, op. cit.:1.

16 Herzog, 2012, op. cit.:1.

17 Herzog, 2012, op. cit.:1.

18 Herzog, 2012, op. cit.:3.

19 Benjamin, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense: 1987: 121.

20 Didi-Huberman, 2013, op. cit.:2.

21 Didi-Huberman, 2013, op. cit.:2-3.

22 Blanchot, op. cit.

23 Não caberá nesta ocasião adentrar a longa discussão histórica e filosófica que envolve o conceito do sublime. Nos detivemos apenas em sua evocação por Werner Herzog e eventuais articulações com outros autores que se relacionam com o tema desta pesquisa.

24 Rolnik, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. São Paulo: s.n., 2006:2. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 30 set. 2017.

25 Rolnik, 2006:2.

26 Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle. *A nova aliança*. Brasília: Editora UnB, 1984:272.

27 De Maria, Walter. On the importance of natural disasters. [1960]. In: Stiles, Kristine; Selz, Peter (Ed.). *Theories and documents of contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 1996:527.

28 Rolnik, 2006:2.

29 Blanchot, op. cit.:15.

Mari Fraga é doutora em artes pelo do Instituto de Artes da Uerj (2016), com período na Konstfack University of Arts, Crafts and Design, Suécia (bolsa Capes PDSE). Atualmente é professora na Escola de Belas Artes da UFRJ e editora da revista *Carbono*, que propõe diálogos entre arte e ciência (www.revistacarbono.com). Produção artística no *website*: www.cargocollective/marifraga

E-mail: marinafraga00@gmail.com