

Alexandre Vogler. *Pintura de retoque – Manhattan*, restauração em guache de quebra-cabeça, 37 x 50cm, 2000/04

O surrealismo do aqui e agora: arte, cultura de massa e interatividade

Beatriz Pimenta*

O Surrealismo como movimento de vanguarda do início do século XX cantou a pedra fundamental da cultura de massa da contemporaneidade. Por suas imagens antecipou a teoria de Walter Benjamin sobre a aura do objeto e o atual debate sobre o termo pós-modernidade. O movimento não dispensou nada em sua pesquisa: imagens da cultura de massa e da história da arte, poesia, artes cênicas, meios técnicos, etc. Informações de origens diversas foram combinadas em obras que objetivaram principalmente apontar a proliferação dos sentidos e a dissolução da Verdade na modernidade.

Arte, tecnologia, comunicação, publicidade

Dadaísmo e Surrealismo

Enquanto a maioria das vanguardas da arte moderna no início do século XX buscou fazer um contraponto ao objeto industrializado, o Surrealismo, denominado por Benjamin "o último instantâneo da inteligência européia", ao contrário das outras vanguardas, não buscou diferenciar-se da cultura de massa, mas apropriou-se de seus clichês, criando a partir deles uma poética peculiar.

Paralelo a todo o *non sense* promovido pela guerra, o Dadaísmo, como movimento que deu origem ao Surrealismo, montou, por meio da colagem, um mecanismo de denúncia que dialogava diretamente com a informação impressa. No Dadaísmo, a partir da técnica de fotomontagem, além da produção de imagens totalmente *non-sense*, também foram criadas colagens com mensagens direcionadas, como as imagens originais do nazismo que foram convertidas em antipropaganda nazista.

Posterior ao Dadaísmo, o Surrealismo foi mais neutro politicamente, concentrou-se na subjetividade buscando pesquisar na formação das imagens fatores psicológicos. O Surrealismo em seu tempo encontrou na teoria do inconsciente de Sigmund Freud¹ um modelo prático e uma base teórica, mas hoje nas teorias da comunicação interessa mais ver a origem do movimento como efeito da "era da reprodutibilidade técnica", de que vai falar Benjamin² no final dos anos 30. Quando Benjamin se refere à perda da aura do objeto, compõe um verdadeiro arauto sobre a arte e comunicação contemporâneas, e, mesmo quando não cita o movimento, aborda diretamente questões que o Dadaísmo e o Surrealismo no campo das artes visuais já vinham explorando desde a primeira década do século XX. Benjamin, apesar de não considerar os movimentos da arte

* Beatriz Pimenta é artista plástica e mestre em Linguagens Visuais pela EBA-UFRJ. Foi professora contratada do Instituto de Artes da UERJ em 2004 e atualmente desenvolve pesquisa na área de comunicação no Núcleo de Tecnologias em Educação da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio na Fiocruz.

1 Stangos, Nikos. Dawn Ades. Dada e Surrealismo. In *Conceitos da arte moderna*, trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 91. Breton afirma que a origem de seu interesse pelo automatismo foi Freud. O poeta, quando estudante de medicina, esteve ligado a práticas terapêuticas que revelavam o inconsciente dos soldados feridos na Primeira Guerra Mundial.

2 Benjamin, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935/36). In *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

de vanguarda a questão mais reveladora do seu texto, não deixa de reservar um tópico especial ao Dadaísmo; sobre o qual afirma ter colocado:

De novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador.³

No entanto, mais do que simplesmente conter a estética do cinema antes de seu apogeu, nas imagens produzidas no Dadaísmo, podemos perceber prenúncios de teorias diversas que só se concretizaram na segunda metade do século XX, como os estudos de Michel Foucault⁴ sobre a loucura, a busca da lógica do sentido por Gilles Deleuze⁵, ou mesmo visões mais pragmáticas, como a lógica do capitalismo avançado, por Frederic Jameson.⁶

Num sentido comum, esses teóricos ansiavam traduzir em conceitos toda a imageria da modernidade ou pós-modernidade. Contudo, enquanto suas teorias constantemente se debatem em torno de questões semelhantes, afirmando-se, justificando-se ou provando-se verdades, as imagens dadaístas, surrealistas e pós-modernas simplesmente aparecem e desaparecem, desafiando qualquer tentativa de aprisionamento teórico.

Benjamin foi um pensador que aceitou o desafio de teorizar a imagem em seu teor material e espiritual; sua análise é baseada na evolução técnica que promoverá mudanças nos conceitos de arte na era moderna. Se compararmos seus dois textos "O último instantâneo da inteligência europeia" e "A arte na era da reprodutibilidade técnica",⁷ podemos observar no primeiro maior ênfase ao Surrealismo na literatura e até referências às atitudes teatrais do movimento, mas pouca atenção à produção imagética da arte de vanguarda. Já no segundo, que se refere especificamente à imagem, a ênfase não está em obras específicas dessa arte de vanguarda, mas sim na técnica de reprodução da imagem, instaurada pela fotografia e pelo cinema. Nele, Benjamin, parece já estar mergulhado no surrealismo do aqui e agora, cuja falta de sentido foi gerada pela proliferação de um universo técnico. A queda do poder da Igreja ou as grandes guerras mundiais são mais conseqüências do que motivos desse mesmo universo. Como ele mesmo afirma, "pelo desemprego e pela falta de mercados, essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em material humano o que lhe foi negado pela sociedade".⁸ Sob esse aspecto, podemos dizer que a principal relação do Dadaísmo e do Surrealismo com a guerra foi a de denunciar o mecanismo de manipulação da informação mediante a montagem de textos e imagens. Esse processo de virtualização do acontecimento promovido pelas novas técnicas de reprodução da imagem é também o início de um processo de transferência da guerra do campo

3 *Id.*, *ibid.*, p. 190.

4 Diversos livros de Foucault tratam do tema da loucura, consultei particularmente Foucault, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2003, pp. 10-21.

5 Diversos livros de Deleuze tratam do tema da proliferação dos sentidos: consultei particularmente Deleuze, Gilles; Guatarri, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, v. I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

6 Jameson, Frederic. *Pós-modernismo, a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

7 Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

8 *Id.*, *ibid.*, p. 196.

físico para o campo virtual, como costuma enfatizar Baudrillard⁹ em discursos apologéticos sobre sua teoria dos simulacros.

Hoje, vendo o Surrealismo a distância, podemos identificá-lo como um sintoma da impotência humana diante da acelerada evolução tecnológica que irá dominar todos os setores da sociedade, e a falta de controle sobre a própria máquina que produz informação via texto e imagem, se quisermos nos referir especificamente à expansão de linguagens. O movimento, que prematuramente elaborou suas imagens dentro desse novo contexto, foi mais uma manifestação da explosão dos sentidos, da quebra da Verdade, do que uma reação ética aos absurdos da guerra.

O início do Surrealismo na literatura, segundo Benjamin,¹⁰ seria principalmente uma reação aos decadentes postulados da Igreja, a exemplo da poesia de Rimbaud,¹¹ citado como pertencente à primeira geração da literatura surrealista com sua obra "Saison en enfer". A poética de Rimbaud é bem diferente da poética surrealista nas artes visuais, visto que ele é diretamente contrário aos postulados católicos e se mantém durante toda a sua vida desafiando esses princípios, radicalizando mais essa negatividade quando vira antagonista de si mesmo, abandonando sua própria obra em prol de vazias expedições de exploração pela África.¹²

O Surrealismo nas artes visuais é mais plural, não se posiciona exatamente contra nem a favor; parece ter chegado mais perto do futuro tecnológico que apontava para a humanidade: uma posição para além do bem e do mal. De trabalhos mais abrangentes, como os *ready-made* de Duchamp e as telas de Magritte, às puras imagerias de Salvador Dalí, de uma maneira geral os artistas do Dadaísmo e do Surrealismo renunciaram os desdobramentos da nossa atual cortina de signos.

O surrealismo do aqui e agora

Hoje, quando constantemente objetos, pessoas e culturas se apresentam em múltiplas combinações, nada mais é inusitado, e tudo parece ser possível. Através de sofisticados aparelhos de captura e transmissão de imagens e sons, podemos considerar que vivemos imersos em um surrealismo integral. A lógica do movimento surrealista, que queria mostrar o absurdo da modernidade, logo foi vorazmente absorvida pelo próprio mercado de produtos industrializados mediante a elaboração de uma nova linguagem publicitária. A mudança de sentido provocada pelo deslocamento de imagens afastadas de seus lugares de origem, associadas a textos que lhes acrescentavam novos sentidos, acabou por colaborar na formação de um sofisticado método de propaganda. As combinações de imagens dadaístas e surrealistas, baseadas em procedimentos de corte e colagem, foram as bases para a construção da nossa atual cortina de signos, discutida de início por Benjamin, e atualmente por Baudrillard e Jameson.

9 Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Felógio D'água, 1991.

10 Benjamin, Walter. *O surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia* (1929). In *Magia e técnica, op. cit.*, p. 22.

11 Rimbaud, Arthur. *Una Saison en Enfer* (1873). In *Obra Poética*. Buenos Aires: Eece, 1977.

12 Breton fala que antes do movimento alguns autores já tangenciavam as idéias surrealistas, porém na totalidade de sua obra ainda estavam presos a antigas formulas literárias. "Baudelaire é surrealista na moral. Rimbaud é surrealista na vida vivida e em mais coisas". Breton, André. *Manifesto do Surrealismo*, trad. Pedro Tamen. Lisboa: Moraes. 1979, p. 48.

Baudrillard com sua teoria apocalíptica não deixa de representar a nostalgia de Paris como centro da cultura ocidental. Seu pensamento é essencialmente crítico e cético em relação a uma sociedade regida pelo neoliberalismo econômico. Após nos fazer ver o mundo através de uma cortina de signos ilusórios, apresenta-nos o pensamento como única possibilidade de ruptura dessa barreira que cada vez mais automatiza o humano.

O pensamento deve representar um papel catastrófico, ser ele próprio um elemento de catástrofe, de provocação, em um mundo que quer depurar absolutamente tudo, exterminar a morte, a negatividade. Mas ele deve, ao mesmo tempo, continuar sendo humanista, preocupado com o humano e para isso reencontrar a reversibilidade do bem e do mal, do humano e do inumano.¹³

Para Baudrillard, o pensamento está além dos signos e da eficácia tecnológica, de modo que esse pensamento só pode chegar ao senso comum de forma violenta, como uma catástrofe, uma espécie de fenômeno da natureza que será sempre incontrolável, irrecusável. Para o senso comum que cegamente se automatiza por meio de signos-clichês pré-fabricados, o pensamento aparece quase como um negativo, um oposto ao sujeito, e seu imaginário cotidiano, constituído por desígnios ditados por um mercado econômico. Esse pensamento baudrillardiano costuma nos sacudir dentro dessa calmaria, quando nada de surpreendente parece poder acontecer num mundo que busca, pela eficácia tecnológica, tudo apurar.

Jameson, diferente de Baudrillard, sente-se mais à vontade mergulhado na idéia da hegemonia norte-americana; situando o mundo em uma era pós-moderna, aponta-nos essa tendência quase como evolução natural do sistema capitalista, o "capitalismo avançado". No seu artigo "Vídeo, o surrealismo sem inconsciente",¹⁴ considera desnecessário falar de Surrealismo como movimento histórico, mas deixa claro que seu interesse pelo tema está na atual colagem e fragmentação das imagens, na sintonia autêntica da arte com a produção industrial. Em sua teoria, considera a situação pós-moderna um estágio problemático de evolução cultural num mundo que já se encontra globalizado, mediante um mesmo capital circulante e distâncias encurtadas.

Jameson afirma que a predominância de manifestações culturais reflexivas, que se refiram diretamente a um contexto sociopolítico, é mais possível em países do Terceiro Mundo, pois, devido a sua dependência econômica e cultural em relação ao Primeiro Mundo, estão "condenados à autoconsciência e a um conhecimento pleno de sua própria situação, o que os países mais privilegiados estão em posição de evitar".¹⁵

Para a cultura hegemônica, surgiu uma espécie de abstração, que resultou do esquecimento da situação nacional possibilitado pelo poder supremo e pela centralidade, mas que foi, também, ideologicamente útil na repressão de traços dessa situação que poderiam conduzir a um pensamento ou conclusões políticas.¹⁶

13 Baudrillard, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 84.

14 Jameson, Fredric. Vídeo, o surrealismo sem inconsciente. *In Pós-modernismo, op. cit.*

15 Jameson, Fredric. *Espaço e Imagem. Transformações da imagem na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004, p. 157.

16 *Id., ibid.*, p.156.

Jameson vê no estágio pós-moderno a arte utópica como única porta aberta para o futuro, quase reconhecendo a utilidade da abstração para a conjuntura norte-americana. Em seus textos prefere analisar filmes que exploram a estética das imagens, incluindo pinturas, inovações narrativas e imagerias futuristas. Jameson dá continuidade a Benjamin em sua reflexão sobre o cinema (incluindo o vídeo e as últimas possibilidades de reprodução da imagem), considerando-o a principal manifestação artística da atualidade. Porém, diferente de Benjamin (judeu perseguido pelo nazismo e teórico hostilizado pela escola de Frankfurt¹⁷), Jameson parece estar bem acomodado nos EUA em sua posição de teórico polêmico sobre a estética pós-moderna.

O cineasta Michael Moore¹⁸ ainda não foi incluído no repertório de Jameson, talvez porque a estética pós-moderna do anti-herói americano não combine com a estética do teórico ou, mais provavelmente, porque Moore aponta furos na cultura hegemônica americana. Moore, quando utiliza tragédias americanas em seus documentários, prova que ainda é possível explorar temas que despertem pensamentos e conclusões políticas no Primeiro Mundo. Em seus filmes *9/11 Fahrenheit* e *Tiros em Columbine*, mostra como é deficiente a autoconsciência americana, principalmente em áreas afastadas dos grandes centros urbanos. Na internet, seu *site*, além de divulgar e comercializar seus filmes, disponibiliza métodos para que professores forneçam consciência política e histórica a estudantes americanos, que em sua maioria desconhecem razões para um atentado terrorista.

Suas colagens cinematográficas, incluem todo tipo de gravação. Moore quando amarra toda a insanidade da cultura americana por meio de artifícios da própria mídia, torna verossímil aos espectadores os seus documentários fragmentários. Seus filmes se parecem com as colagens de Heartfield: a edição das imagens é que nos fornece explicação para o emaranhado das cenas originalmente desconexas que os compõem. Se ele filma, compra ou manipula essas imagens, não fica esclarecido durante a projeção; em seus roteiros, como nas colagens dadaístas, não interessa distinguir o verdadeiro do falso, o que importa é que os espectadores acreditem e se identifiquem com versões apresentadas para histórias que nunca são divulgadas em seus pormenores.

9/11 Fahrenheit foi um filme premiado em Cannes, aplaudido no Brasil e divulgado nos EUA nas vésperas da reeleição de Bush. Seu principal objetivo, semelhante às ilustrações de Heartfield na época do nazismo na Alemanha, é claramente derrubar a política de Bush nos EUA. As obras de Heartfield e de Moore são manipulações contrárias à manipulação institucionalizada, que, mesmo não atingindo diretamente seus respectivos alvos, ainda nos oferecem uma outra versão da história que não pode ser omitida por uma suposta cegueira do centro. Após assistir ao filme de Moore, só podemos entender a vitória de Bush como a manifestação de uma cultura neoliberal que insiste em acreditar que a

17 Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações, comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003. No tópico Benjamin versus Adorno, na p. 76, Barbero coloca a impossibilidade teórica de um reconhecimento pleno de Adorno pelos escritos de Benjamin.

18 A resenha de lançamento do livro de Michael Moore no Brasil pode ser encontrada no *site* www.michaelmoore.com.br

máscara republicana e a hipocrisia ainda são o mais seguro para garantir sua hegemonia.

Enquanto isso, Baudrillard, de Paris, vibra com a negatividade do 11 de setembro, comparando-o com a imprevisibilidade do pensamento. Em sua empolgação teórica não se prende à tragédia do evento, mas à virtualidade que se atualiza. Baudrillard diz que a própria noção de real não é mais do que uma forma de simulação e que, num mundo visto através dos signos, não é mais possível pensar limites entre sujeito e objeto. Baudrillard questiona se o virtual não seria uma opção de nossa própria civilização.

O virtual seria um modo de desaparecer, uma escolha — obscura, mas deliberada — da própria espécie: a de se clonar, corpo e bens, em um outro universo, de desaparecer enquanto espécie humana propriamente dita, para perpetuar-se em uma espécie artificial.¹⁹

Manifestações de uma arte que se baseia, e aparentemente enaltece a tecnologia, como as do artista Stelarc, podem estar intimamente ligadas à visão apocalíptica de Baudrillard. O artista, em um texto que muito se assemelha a um manifesto futurista do primeiro modernismo, afirma que nosso corpo está obsoleto, que os corpos humanos cada vez mais operam com corpos substitutos em espaços remotos. Depois de um longo delírio mais poético do que tecnológico, acaba por concluir que os corpos são efêmeros, mas as imagens são imortais.²⁰

Não faz mais sentido ver o corpo como um lugar para a psique ou o social, mas sim como uma estrutura a ser monitorada e modificada. O corpo não como um sujeito, mas como um objeto — não um objeto de desejo, mas um objeto de projeto.²¹

Tanto o corpo objetificado de Stelarc como o pensamento apocalíptico de Baudrillard podem ser vistos positivamente como visões poéticas sobre a superficialidade para a qual o pós-moderno nos aponta. Stelarc nos anos 70 mantém correspondência com Lygia Clark, mas a partir dos 80 faz próteses cada vez mais caricatas para “otimizar” seu corpo. As *performances* que o acompanham durante toda a sua trajetória representam o desejo humano de superação dos limites do corpo por meio de variantes culturais e tecnológicas.

Paul Virilio, diferente de Stelarc, já não encara com tranquilidade a velocidade em que se processam as imagens atuais. De maneira geral, vê tecnologia em oposição à vida humana. Os títulos de suas obras já desvendam a base de suas idéias: *A bomba informática*, *A máquina da visão* e *A inércia polar*.

Os escritos de Virilio marcam sua desconfiança em relação à própria possibilidade de uma teoria da tecnologia, pois a aceleração das mudanças promovidas por ela motivam um pensamento situado sob o signo de uma “dromologia”. Uma aceleração que é inversamente proporcional à inércia que se torna a atividade humana.²²



Capa do livro de Moore lançado no Brasil: *Cara, cadê o meu país?*, 2005

19 Baudrillard, 2001, *op. cit.*

20 Domingues, Diana (org.). Stelarc. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota. *In Arte e Tecnologia no século XXI*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 62. *Imagens são imortais, corpos são efêmeros*.

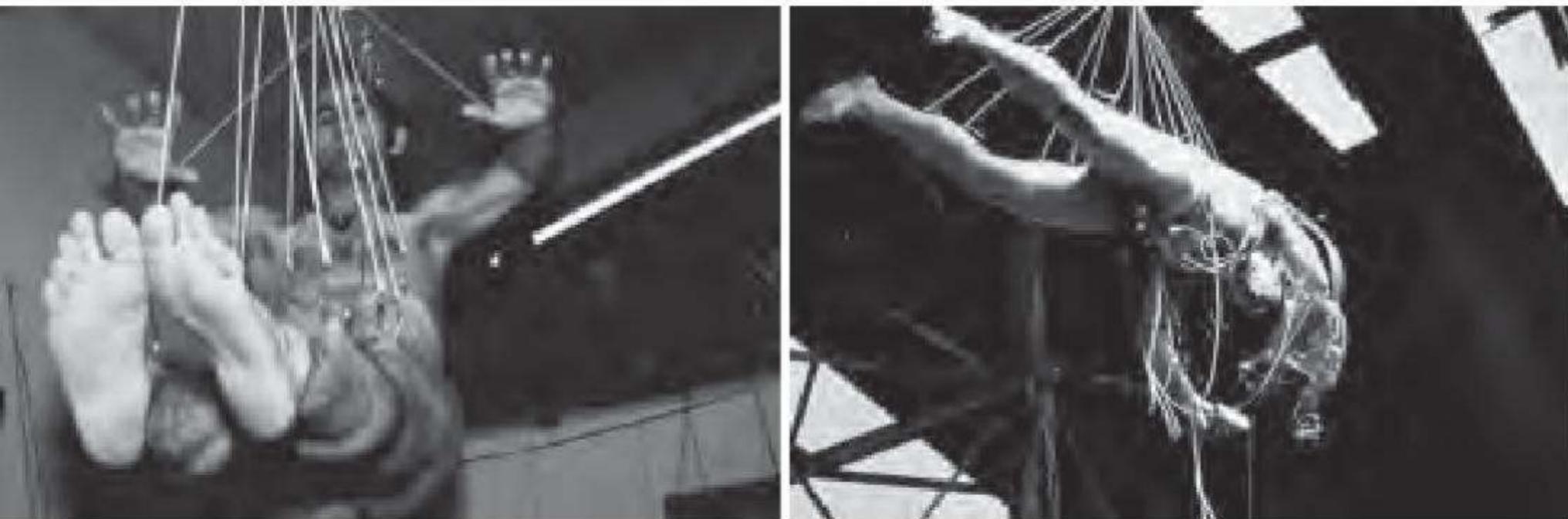
21 *Id.*, *ibid.*, pp. 54-55.

22 Mattelart, Armand e Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999, p. 180.

No entanto, a cultura de massa pós-moderna parece, ironicamente, já se apropriar das teorias da comunicação jogando com a óbvia dualidade movimento/congelamento para vender seus produtos. Numa das muitas propagandas espalhadas pela cidade para a inovação tecnológica da imagem transmitida pelo celular, o *slogan* era "seu oi ganha movimento, você fica paralisado".

Nesse ponto voltamos a Jameson e a sua teoria que procura não fazer distinções entre alta cultura e cultura de massa. A cultura de massa produzida pelo capitalismo avançado tem o poder de tudo assimilar e recombina fragmentos culturais diversos em suas constantes apropriações.

É ponto pacífico que o mundo atual, por muitos considerado pós-moderno, está fundamentado na fragmentação, na ruptura e no deslocamento de símbolos culturais diversos. O sujeito, antes formado a partir de um território fixo e uma cultura local, está agora em constante mutação,



Stelarc. *Suspensões*, 1978/ 85
Fonte: www.stelarc.va.au

desempenhando identidades múltiplas e cambiantes. Na identidade pós-moderna, torna-se inviável fixar uma identidade ou território; o sujeito é composto de "várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas".²³ No entanto, Stuart Hall, logo após apresentar essa definição, reconhece-a como reducionista, pois nada garante que a tal pós-modernidade ocorra em um período fixo na história, simultâneo para todas as pessoas, localidades e culturas. Hall, nesse ponto, contrapõe-se à idéia de Jameson, que se esforça para situar a pós-modernidade como um período histórico determinado pelos países de economia hegemônica.

Hall faz questão de posicionar sua visão desvinculada de um território e de uma cultura específica, quando se apresenta como um negro de origem jamaicana que imigra para a Inglaterra a fim de aprofundar seus estudos.²⁴ A exemplo da história de Hall, temos que constantemente examinar as fronteiras flutuantes que a toda hora aparecem a nossa volta. O Terceiro Mundo também está inserido

23 Hall, Stuart. *Identidades culturais na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992, p. 12.
24 Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.



no Primeiro Mundo, como facilmente podemos ver nas famílias americanas do Estado do Missouri dos filmes de Moore.²⁵

Independente de territórios e culturas locais, podemos considerar que no cinema, na livraria, na banca de jornais, na tevê ou na internet, estamos sob uma cascata de imagens e informações que não deixa muito tempo para *links*—vemos muito e imaginamos pouco, sonhamos acordados em uma desconexa sucessão de imagens. Além de agentes, não seriam os meios de comunicação o verdadeiro tempo e espaço do pós-moderno?

Em especial a internet apresenta-se como o espaço construído sob medida para uma estética pós-moderna, um espaço que se diz interativo, essencialmente formado de possibilidades que eventualmente se atualizam. Na rede, apresentamos essencialmente como imagem, seja por textos, fotos ou vídeos, circulando além das barreiras impostas por leis da física. Estamos na internet, por extensão, no surrealismo do aqui e agora, para além do corpo físico, da moral, do bem e do mal. O dado mais surrealista desse novo espaço é o fato de dependermos da física do corpo e da eletricidade para manter toda a sua virtualidade em movimento.

Bibliografia

Livros

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

_____. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Felógio d'água, 1981.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. (1935/36) O surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia. (1929) *in Magia e Técnica, arte e política. Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Trad.: Pedro Tamen. Lisboa: Moraes, 1979. p. 48.

DELEUZE, Gilles. Guatarri, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. I. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DOMINGUES, Diana (org.) Stelarc. Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota *in Arte e Tecnologia no século XXI*. São Paulo: Unesp, 1997.

Outdoor da oi, Botafogo, 2004
Foto: Beatriz Pimenta

²⁵ Michael Moore, semelhante a Stuart Hall, também se apresenta como referência em seus filmes; especialmente em *Tiros em Columbine* e *11 Fahrenheit*, ele faz questão de declarar sua profunda relação com os lugares remotos que nos apresenta.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1992.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem. Transformações da imagem na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

_____. *Pós-modernismo, a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações, comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATTELART, Armand e Michèle. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.

STANGOS, Nikos. Dawn Ades. *Dada e Surrealismo. In Conceitos da arte moderna*. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VIRILIO, Paul. *A máquina da visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Sites

www.michaelmoore.com

www.michaelmoore.com.br

www.stelarc.va.au

TV

Baudrillard, Jean. Entrevista com o filósofo na Universidade Candido Mendes transmitida pelo Canal Universitário, Rio de Janeiro, julho de 2003.