

Freedom Graffiti: experiência estética em tempos de internet

Márcia Laranjeira Jácome e Eduardo Duarte

Resumo

Este artigo traça uma abordagem inicial sobre experiência estética gerada no contato com obras veiculadas na internet, objetivando compreender o impacto das redes digitais na experiência sensível contemporânea. Tomou-se aqui a obra de arte *Freedom Graffiti*, gravura digital do artista plástico Tammam Azzam, fenômeno viral de grande repercussão na mídia.

Palavras-chave

Arte. Arte digital. Experiência. Experiência estética. Comunicação. Política. Partilha do sensível.

1 *Freedom Graffiti* ou da impulsão que move uma experiência

Ao longo do verão de 2013, buscávamos um objeto que nos possibilitasse uma reflexão, por meio deste artigo, sobre como o manejo de tecnologias digitais, em especial, aquelas vinculadas às comunidades de redes sociais na internet, tem impactado na experiência sensível contemporânea. Dentre um levantamento inicial, nenhum dos temas elencados nos parecia suficientemente motivador. Foi quando em meados de janeiro passou a circular no *Facebook* a foto de *Freedom Graffiti*, arte digital criada pelo artista plástico Tammam Azzam (Figura 1).¹ Sentimo-nos capturados pela imagem absurda e desconcertante e, finalmente, motivados a buscar mais informações que subsidiassem a elaboração do artigo. Desenhava-se ali o que Dewey (2010) chama de impulsão como uma percepção ativa, uma percepção que já é ação de interesse na direção do objeto. Impulsão como aquilo que dá início a todo e qualquer tipo de experiência.

Márcia Laranjeira Jácome | mar.jacome@gmail.com
Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), integra o Grupo de Estudos Narrativas Contemporâneas.

Eduardo Duarte | edwartte@gmail.com
Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Figura 1: *Freedom Graffiti*, de Tammam Azzam



Fonte: Ayyam Gallery.

Arquivo impresso em papel de algodão. 112 x112 cm. Edição de 25, de 2013.

Realizada em janeiro deste ano, *Freedom Graffiti* tornou-se um viral na internet em pouquíssimo tempo. A obra dá continuidade a outro conjunto de trabalhos intitulado *The Syrian Museum*, por sua vez, parte de uma mostra mais ampla, *Syria*, exibida no final de 2012 em Dubai, onde o artista e sua família encontram-se radicados. Os horrores da guerra, que já matou mais de 60 mil pessoas e provocou a evasão de mais de 70 mil refugiados, são o fio condutor de *The Syrian Museum*.²

Nesse contexto, destaca-se uma obra de arte digital, intitulada *Freedom Graffiti*, que traz a imagem de um prédio arruinado por balas e petardos, fotografado em um lugar qualquer do país. Sobre a imagem da fachada fotografada, Azzam justapôs, por meio digital, a imagem de um casal em abraço íntimo, ícone da pintura moderna: a obra *O beijo*, de Gustav Klimt. A composição foi reproduzida em 25 cópias, impressas em papel de algodão, além de ter circulado posteriormente em comunidades de redes sociais na internet.

¹ Disponível em: <<http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam/thumbnails>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

² A guerra civil teve início em março de 2011, a partir da rebelião popular contra o governo do ditador Bashar al-Assad. A revolta faz parte da Primavera Árabe, que depôs ditaduras na Líbia, Egito e Tunísia. Apesar da resistência popular, Bashar al-Assad prossegue no comando do governo até o momento da produção deste artigo.

Freedom Graffiti não foi exposta na galeria de arte em Dubai. Entretanto, em cerca de 15 dias, foi vista na internet por pelo menos 35 mil pessoas, das quais 25 mil compartilharam, fazendo com que a reprodução da obra se tornasse um viral na rede (HUME, 2013).

Desse modo, *Freedom Graffiti* constituía-se como uma obra emblemática para o propósito deste artigo, que era o de levantar questões circunscritas às imbricações e tensionamentos entre tecnologias digitais e experiência sensível. Naquela imagem paradoxal, encontráramos, enfim, nosso obscuro objeto do desejo.

Dentre as muitas questões que a obra de Tammam Azzam suscita, este artigo focará algumas decorrentes da relação entre comunicação e experiência estética, aqui tomada como um campo em permanente construção. Nessa perspectiva, as análises se pautarão em dois modos de operação das tecnologias mediáticas: a) como instrumento de trabalho no campo da arte considerada como experiência; b) como espaço comum compartilhado que torna possível o acesso a obras de arte e a fruição estética.

2 Arte digital é arte?

Como foi dito anteriormente, *Freedom Graffiti* dá sequência – embora não componha formalmente – a série *The Syrian Museum*. As demais telas partem do mesmo princípio: imprimir por meio digital imagens de obras de arte que se tornaram ícones das chamadas “belas artes” sobre espaços públicos que se tornaram escombros de guerra: *Monalisa*, de Da Vinci; *A dança*, de Matisse; *Mulheres do Tahiti na praia*, de Gauguin; *O sono*, de Dalí; *O grito*, de Münch e *Triplo Elvis*, de Wharol.³ O sarcasmo e a melancolia que expressam o absoluto *nonsense* da guerra, revelando o que não está presente nas telas: moradores das cidades que se tornaram personagens presos a situações sem solução:

Cada um [dos quadros] é particularmente relevante para o que se abateu sobre a Síria [...]. *O beijo*, de Klimt, mostra o amor e o relacionamento entre as pessoas e eu aproximei isso da capacidade que o regime tem de odiar seu povo. (AZZAM, 2013, tradução nossa)⁴

Há uma sutileza em *Freedom Graffiti*, que desvela o comum do cotidiano sob a ameaça de conflito armado e fratricida. A sobreposição de imagens provoca uma fusão dos detalhes pictóricos da obra original aos buracos das paredes, por

³ Algumas dessas obras podem ser vistas na página do artista no *Facebook* - <<http://www.facebook.com/pages/Tammam-Azzam/>>, no sítio eletrônico da galeria que o representa, em Dubai: <<http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam/thumbnails>> e no blog <<http://nadiamuhanna.wordpress.com/>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

⁴ “Each is particularly relevant to what has befallen Syria,” he said. “Klimt’s ‘The Kiss’ shows the love and relationship between people, and I have juxtaposed this with the capacity of hate the regime holds for its people.”

meio dos quais é possível entrever vestígios da vida cotidiana que um dia tivera lugar naqueles apartamentos, ou no que restou deles. Desse modo, opera uma espécie de passagem nas paredes do prédio – ou da gravura, se assim o preferirmos –, tênue fronteira entre a experiência da intimidade e a experiência da guerra.

Estas são percepções iniciais de quem teve contato com a obra apenas à distância. De algum modo se punha em diálogo com a intencionalidade artística de Azzam (2013, tradução nossa), para quem as aproximações entre a esfera do cotidiano e um plano mais amplo são evocadas por meio das noções de profundidade, textura e espaço criadas a partir da utilização de objetos comuns: de pregadores de roupa a arquivos digitais. As telas do artista são consideradas “experiências na aplicação de várias mídias”.⁵

Um primeiro contato visual com a obra por meio de plataforma digital suscita diferentes questões acerca das possibilidades de experiências que esse contato pode suscitar. A primeira delas diz respeito ao estabelecimento de vínculo e emoção com o que se nos apresenta; a segunda refere-se ao estranhamento e desconfiança em relação ao que nos é mostrado. Buscaremos desenvolver algumas

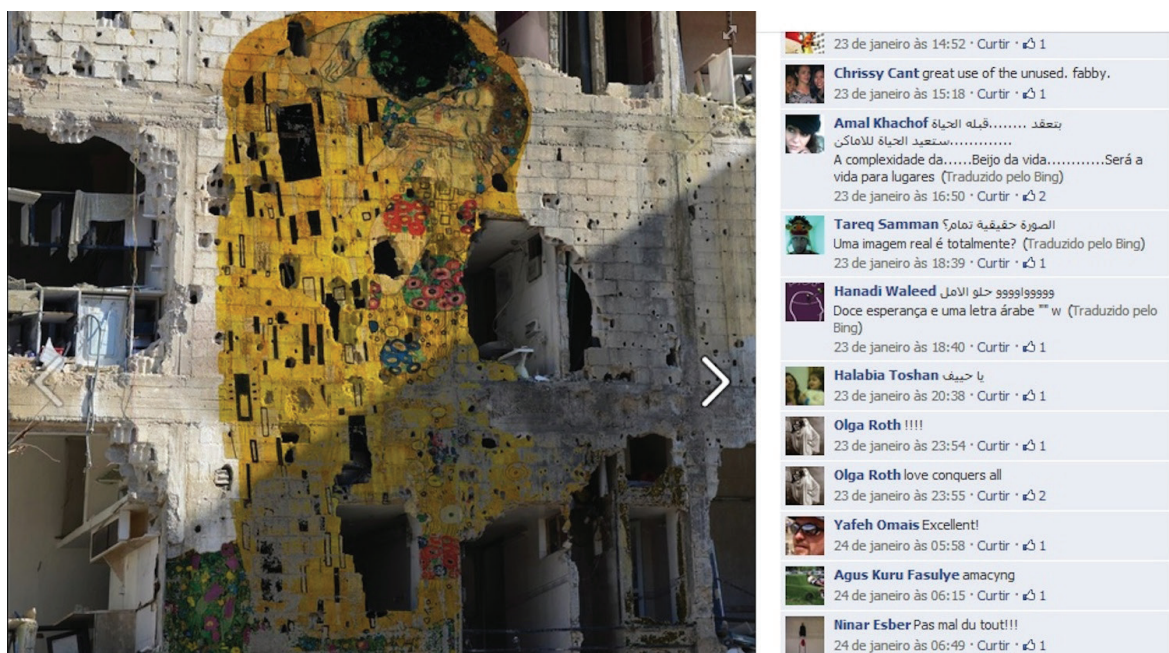
considerações em torno dessas duas ideias.

A tela escolhida pelo artista para ser reproduzida digitalmente alude a um desejo de que a utopia invada e se apodere de um cenário distópico – a intimidade romântica de *O beijo* ganharia as ruas destruídas de uma cidade qualquer, terra de ninguém devastada pela guerra. Mas também é possível perceber o tom irônico, pois no quadro de Klimt assim como nas demais obras que formam a série *The Syrian Museum*, sobressai um tom de crítica sobre a polaridade Ocidente x Oriente: pois são todos “clássicos” da arte europeia e norte-americana sobrepostos em um cenário que, no imaginário ocidental alimentado pela comunicação de massa, costuma ser associado ao totalitarismo, à ignorância e ao fundamentalismo religioso, como se essas fossem características “naturais” de um Oriente distante e desconhecido.

Em *Freedom Graffiti*, a plasticidade da cena é perturbadora. A qualidade técnica do trabalho de impressão nos permite captar a atmosfera de sensualidade, intimidade e vivacidade que sobressai de um cenário de vidas roubadas. Ao mesmo tempo, o grau de verossimilhança que a arte digital é capaz de manter com a realidade não permite distinguir uma da outra. Esses elementos, potencializados pelo ambiente da internet, nos dão a nítida impressão de que o artista teria, de

⁵ “experiments in the application of various media”. O termo *media* aqui é utilizado no sentido de *art medium*, isto é, qualquer material utilizado por artistas na composição de suas obras. Dado que estamos nos referindo a uma obra criada a partir de *media technologies*, é pertinente manter esse duplo sentido. Disponível em <<http://www.ayyamgallery.com/artists/tammam-azzam/bio>> Acesso em: 13 fev. 2013.

Figura 2: Comentários - página de Tammam Azzam, Facebook.⁶



Fonte: Página pessoal do artista no Facebook.⁷

fato, reproduzido o quadro de Klimt sobre uma parede real, tamanho é o grau de veracidade com que a imagem se dispõe na tela do computador.

Pessoas dos mais diversos países e tradições culturais postaram comentários na página do artista no *Facebook*,⁸ que ilustram o que acabamos de afirmar. De modo geral, tais depoimentos ou saudações identificam ter havido fruição e deslumbramento, em que se sobressaem aspectos relacionados à plasticidade e/ou ao caráter documental de uma obra por meio da qual o

artista expressou sua experiência diante de a uma situação de horrores extremos.

Em meio à ordem caótica e dispersiva da internet, surgiram dúvidas quanto ao processo de criação, ao passo que a propagação de informações contraditórias dificulta o acesso a fontes fidedignas, embora estas estejam disponíveis. A confirmação de que *Freedom Graffiti* é arte digital foi veiculada na própria página do artista. O sítio eletrônico da galeria que o representa oficialmente

⁶ Tradução livre dos comentários em ordem cronológica. No original: “Grande utilização do incomum.”; “Trará vida a lugares... o beijo da vida... a complexidade da vida”; “É uma imagem verdadeira?”; “Doce esperança e uma letra árabe.”; “Oh, injustiça”; “Amor conquista tudo”; “Excelente!”, “Surpreendente” e “Não é de todo mau.” Disponível em: <<http://www.facebook.com/pages/Tammam-Azzam/218202171577341>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

⁷ <<http://www.facebook.com/pages/Tammam-Azzam/218202171577341>>

⁸ Disponível em: <<http://www.facebook.com/pages/Tammam-Azzam/218202171577341>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

fornece os detalhes técnicos da obra: trata-se de uma série de 25 gravuras impressas por meio digital sobre papel de algodão, que circulou o mundo via internet. E o próprio Tammam Azzam, em entrevista à CNN, afirma sua intenção de, um dia, imprimir a obra em alguma edificação síria nas ruas: “Quando eu puder retornar à Síria, já prometi pintar *O beijo* sobre a infraestrutura da Síria [...] Porém, eu não posso dizer se será na mesma parede, quem sabe se ela ainda estará de pé.”⁹ (HUME, 2013, tradução nossa)

Frente a incertezas, é inevitável o questionamento sobre a validade do estatuto de conferido ao trabalho de “obra de arte”, como se pode perceber por meio do breve diálogo entre dois visitantes da página de Azzam.

Sublinhamos a dubiedade levantada neste diálogo como a segunda questão que a mediação do acesso à obra de arte pela internet nos suscita. Aqui, o caráter artístico da obra é colocado sob suspeição, não por conter a reprodução técnica de uma pintura original, elaborada por artista consagrado, mas pelo fato de que o quadro teria sido elaborado a partir da utilização de um *software* como o *Photoshop*, bastante popular entre quem faz

retoque ou correção de imagens. Seria esta, no caso, uma prova de que Azzam estaria usando a internet para disseminar um trabalho falso (*fake*); incorrendo no falseamento da realidade e, assim, ludibriando seus espectadores.¹⁰

Por outra parte, milhares de pessoas viveram a experiência de travar contato com *Freedom Graffiti* (e outras obras de Azzam) por meio da internet. Muitas se sentiram afetadas de algum modo com algo que, independente do ambiente onde tenha sido elaborada ou exibida, passou a existir como acontecimento comunicacional e estético – o que pode ser mensurado pelas repercussões nas redes sociais e na imprensa internacional que cobriu o fato.

Esta questão incide no centro do problema que nos toca debater: como as tecnologias de comunicação impactam na experiência estética. Assim, abordaremos a seguir alguns aspectos que nos permitirão avançar nessa análise: como obras, a exemplo de *Freedom Graffiti*, contribuem para se pensar sobre as formas por meio das quais acontece essa comunicação? A difusão pela internet pode propiciar fruição estética na ausência de um produto artístico? Considerando o tema e as contingências que determinaram a realização da

9 “When I can return to Syria I have vowed to paint ‘The Kiss’ onto Syria’s infrastructure.[...] I cannot say if it will be the same wall though, as who knows if it will still be standing.”

10 A hipótese não é de todo descabida. O ambiente virtual da internet favorece a criação de mitos populares envoltos em um universo de lendas e ações. Dentre as estratégias utilizadas na guerrilha anarquista, uma das mais interessante é Luther Blisset, espécie de personagem-metodologia, clonagem subversiva e autor de diversas obras. Sob o lema “Todos podem ser Luther Blisset” esse personagem ganhou vida como jogador de futebol, pensador, filósofo, simultaneamente, em diversos países durante cinco anos. Vítima de “suicídio coletivo”, morreu em 2000.

obra, de que modo esse episódio pode nos ajudar a refletir sobre as relações entre estética e política?

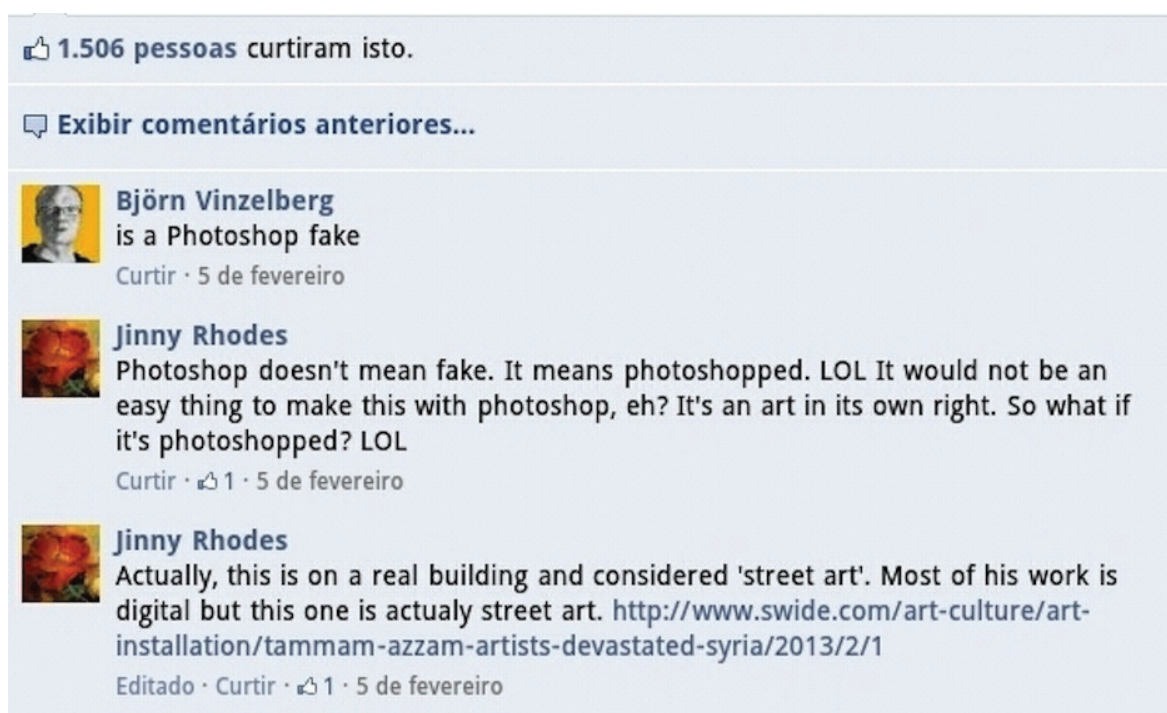
3 Experiência em dois tempos

A experiência é um fluxo permanente e vital, presente no cotidiano, como resultado de interações entre os seres vivos e o ambiente. Elementos de cada um e as relações produzidas nessa interação são passíveis de operar transformações ao longo da experiência, definindo seus rumos. Nesse sentido, o compartilhar do mundo com outras pessoas nos

permite compreender que a experiência pode ser, ao mesmo tempo, individual e coletiva. Pois que a experiência se faz assim como um portal entre dois mundos: o mundo subjetivo, e submerso para além da memória, e o mundo social, em que a ação dos agentes é percebida de maneira imediata através da exteriorização afetiva e posicionamentos efetivos nos contextos dos grupos sociais.

Em grande medida, boa parte de nossa experiência é prosaica, e de tão entranhada ao nosso cotidiano, torna-se corriqueira

Figura 3: Polêmica sobre *Freedom Graffiti* no Facebook¹¹



Fonte: Página pessoal do artista no Facebook.

¹¹ Tradução livre dos comentários em ordem cronológica. No original: “é um *photoshop* falso.”; “*Photoshop* não significa falso. Significa que foi ‘*photoshopeado*’. Rrsr. Não seria uma coisa fácil, fazer isso com *photoshop*, hein? É uma arte em seu próprio direito. Então, o que se está *photoshopeando*?” e “Atualmente, esta não é uma construção real e considerada ‘arte de rua’. A maior parte do trabalho dele é digital, mas este é, realmente, arte de rua.” Disponível em: <<http://www.facebook.com/pages/Tammam-Azzam/218202171577341>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

e irrefletida. Apenas algumas se destacam, constituindo o que John Dewey (2010, p. 110) classifica como “uma” experiência. Essa experiência pode ser considerada singular quando seu percurso chega a uma consecução: “é uma consumação e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência.” Essas são as experiências que nos afetam, que criam um diferencial em nossas vidas.

A experiência é um material carregado de suspensão e avança para sua consumação por uma série interligada de incidentes variáveis. As emoções primárias [...] qualificam a experiência como uma unidade. Mas [ao longo da experiência] desenvolvem-se emoções secundárias, como variações do afeto primário subjacente. [...] Fatores como esses, de qualidade intrinsecamente estética, são as forças que levam os componentes variados [...] a um desfecho decisivo (DEWEY, 2010, p. 121).

Na experiência singular encerra-se uma unidade, assegurada pela qualidade ímpar daquilo que foi vivido (DEWEY, 2010). Dewey nos chama a atenção para o fato de que mesmo sendo possível, em momento posterior à experiência, distinguir suas diferentes propriedades (intelectuais, emotivas ou práticas), o pensar sobre a unidade que nela se dá, nos exige reconhecer que tais aspectos dão forma e conteúdo ao todo da experiência, não cabendo ser distinguidos. Assim, a experiência pode ser considerada não a soma desses traços diferenciados, mas como elementos que se fundem, ora se distanciam ou se sobrepõem, formando novas composições – a exemplo de narrativas, mas também de obras de arte – que constituirão a unidade, mas também a qualidade ímpar dessa experiência.

Trata-se de uma transação entre o indivíduo e o seu ambiente, um diálogo de percepção emotiva que desencadeia manifestações fisiológicas antes que estas sejam conceituadas e valoradas.

No que tange à arte como experiência, Dewey (2010, p. 59) traça uma nítida distinção entre produto artístico (tais como livros, quadros, edificações) e obra de arte real, compreendida como “aquilo que o produto faz com e na experiência”. Ele alega, no fluxo do pensamento pragmatista, que o produto artístico, quando tornado clássico, adquire um lugar próprio, passa a ser isolado das condições de sua criação bem como das consequências que ele produz na experiência, tornando nebulosa a “sua significação geral, com a qual lida a teoria estética” (DEWEY, 2010, p. 60).

3.1 Experiência como atos de expressão

Seguindo esse raciocínio, nos interessa aqui mirar a tela *Freedom Graffiti*, inserida em seu contexto de criação. Para esta finalidade, nos apoiamos em algumas reportagens e entrevistas de Azzam, veiculadas na internet, que nos permitirão fazer inferências sobre os fluxos da experiência refletidas no processo de criação artística, cotejando com as análises de Dewey (2010) que acabamos de apresentar. Num segundo momento, veremos como essas problematizações aportam novas questões ao serem postas em diálogo com a teoria de Rancière sobre o regime estético das artes, particularmente no que diz respeito a alguns paradoxos decorrentes das relações entre arte e política, mais especificamente

para pensar a questão da expressão estética do espectador da obra.

A Síria vive um conflito interno há dois anos, quando se iniciaram protestos massivos contra o governo de Bashar al-Assad, em janeiro de 2011, transformados em revolta armada dois meses depois. Desde 1962 o país se encontra sob estado de emergência, ou seja, há meio século sua população convive com a suspensão das garantias constitucionais que deveriam protegê-los e a seus direitos. As revoltas serviram de pretexto para Bashar al-Assad aprofundar o controle coercitivo da população, com a instalação do estado policial, por meio do qual passou a reprimir qualquer manifestação pública contra o governo. A situação da Síria pode ser compreendida, então, como exemplo do totalitarismo moderno. Segundo a concepção de Agamben (2003, p. 13), “a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político.” Dentre estes, Tammam Azzam, sua família e vários outros artistas, que fugiram do país com o auxílio da galeria de arte que os representa e instalou sucursal em Dubai.

Em meio a essa atmosfera de terror, o processo de criação da tela *Freedom Graffiti* pode ser

compreendido como uma “experiência do limite, nem acidental, nem necessária: necessariamente contingente, contingentemente necessária” (LOPES, 2007, p. 74). Por meio dela – assim como das demais composições que integram a exposição *Syria* – o autor é capaz de se apropriar dessa experiência própria de uma situação limítrofe, elaborando significados que lhes permitam inventar meios próprios de superação. Em sendo assim, a unidade dessa experiência singular se apresenta e ganha materialidade por meio dessa expressão artística.

Em entrevista recente, Azzam (2013) afirma:

Quando perdi meu estúdio em Damasco, e precisei de novos meios para me expressar e a minha tristeza com os eventos que vinham ocorrendo na Síria, eu comecei a trabalhar com arte digital [...] ela se tornou a minha forma de protesto.¹²

Importa relevar que a escolha de Azzam pela arte digital confere a ela um duplo sentido: tornou-se o instrumento de trabalho e estratégia política, por meio dos quais tem sido possível expressar-se sobre o conflito. Nesse processo artístico encontram-se justapostos e indistintos elementos próprios do sujeito e outros externos a ele que constituem e comunicam a unidade da experiência vivida, dando-nos a perceber como essa experiência se processa na relação entre o ser e o ambiente que o circunda. São

12 “When I lost my studio in Damascus and needed new ways to express myself and my sadness with the events that were unfolding in Syria, I began working with digital art. [...] It became my form of protest.”

elementos de ordem subjetiva e racional;
material e simbólico; comunicacional.

Comparar essa declaração de Azzam com outra anterior, de 2009, onde afirma que “afinal, há algo de egoísta na arte, eu pinto para mim mesmo, não para produzir impressões”¹³ pode, em princípio, chamar a atenção sobre como o conflito (e o exílio) teriam alterado sua maneira de conceber a função da arte. Acompanhando a trajetória do artista, é possível perceber que a dimensão política se faz presente no conjunto de sua obra. E isso não significa que ela esteja revestida de qualquer propósito pedagógico, seja ele de conscientização, de denúncia ou de documentação histórica.

Prosseguindo a entrevista, Azzam (2009) afirma não acreditar na “arte como uma missão. De qualquer maneira, quem disse que a arte serve às pessoas? [...] O objetivo de um trabalho artístico é entreter o olho.”¹⁴ O depoimento nos conduz à reflexão sobre a dimensão estética da experiência, em particular no que diz respeito àquela vivenciada pelo espectador no contato com o produto artístico. É nesse encontro com o público que a obra de arte se completa, permitindo a diferentes espectadores aproximarem-se da experiência vivenciada por Azzam, funcionando “na experiência de outros que não aquele que a criou” (DEWEY, 2010, p. 215).

Por outra parte, na experiência do espectador as reações estarão intimamente vinculadas à memória que este tem de sua própria experiência. Em sendo assim, a fruição e as interpretações que esta venha a suscitar independem da intencionalidade do artista. Ao mesmo tempo, os tipos de experiências que poderão vir a acontecer – seja mediada pela internet, seja por contato presencial com o produto artístico – serão sempre da ordem da singularidade e, portanto, do imponderável.

A experiência nunca se repete, pois cada pessoa construirá uma percepção singular do objeto artístico, que se altera também a cada novo contato com a obra. O ato de percepção é o que nos permite tomar consciência do objeto em questão; ela mobiliza todo o corpo: “envolve a cooperação implícita de elementos motores e a cooperação de todas as ideias acumuladas que passam a servir para completar a imagem que formamos de alguma coisa” (DEWEY, 2010, p. 135). Nesse processo, não haveria um acréscimo da emoção: ela é concomitante, perpassa o corpo e toma parte, ela também, da construção da percepção.

Dessa maneira, o ato de percepção pode ser considerado como ato estético, na medida em que rompe com a lógica dicotômica, que coloca o sensível e a razão lógica em polos opostos. Isso nos remete a refletir sobre a estética como uma

13 “after all there’s some selfishness in art, I paint for myself and not to make any impressions”

14 “I don’t believe in art as a mission, who said art serves people anyway? [...] The objective of an art work is to amuse the eye.”

dimensão que emerge da experiência do viver e desta não se aparta, sendo possível afirmar que uma experiência é estética quando rompe com o dualismo entre razão e afeto, evidenciando que a dimensão estética faz-se presente não apenas na criação artística: ela participa da construção de consciência e pensamento sobre diferentes coisas.

3.2 A dimensão estética na experiência

Para prosseguir na reflexão sobre a arte como parte da experiência, faremos uma breve tentativa de abordar a recepção da obra de Tamman Azzam, contextualizada no debate atual sobre repolitização da arte. Para este fim, nos pautaremos nas reflexões de Jacques Rancière (2012), cujos aportes dialogam com as questões pautadas por Dewey ao mesmo tempo em que nos ajuda a problematizar sobre o papel das tecnologias digitais nesse cenário.

Hoje podem ser observadas diferentes estratégias e práticas com o intuito de repolitizar a arte, associadas à afirmação da vocação da arte para responder a diferentes formas de dominação (RANCIÈRE, 2012). Essas podem abarcar desde a reprodução em dimensões exageradas de símbolos midiáticos, visando à conscientização sobre sua influência no cotidiano, até os esforços para tornar as práticas artísticas indissociáveis das demais práticas sociais. Entretanto, muitas dessas iniciativas carecem de clareza em seus objetivos, do mesmo modo como carece de precisão o terreno sobre o qual se assentam as

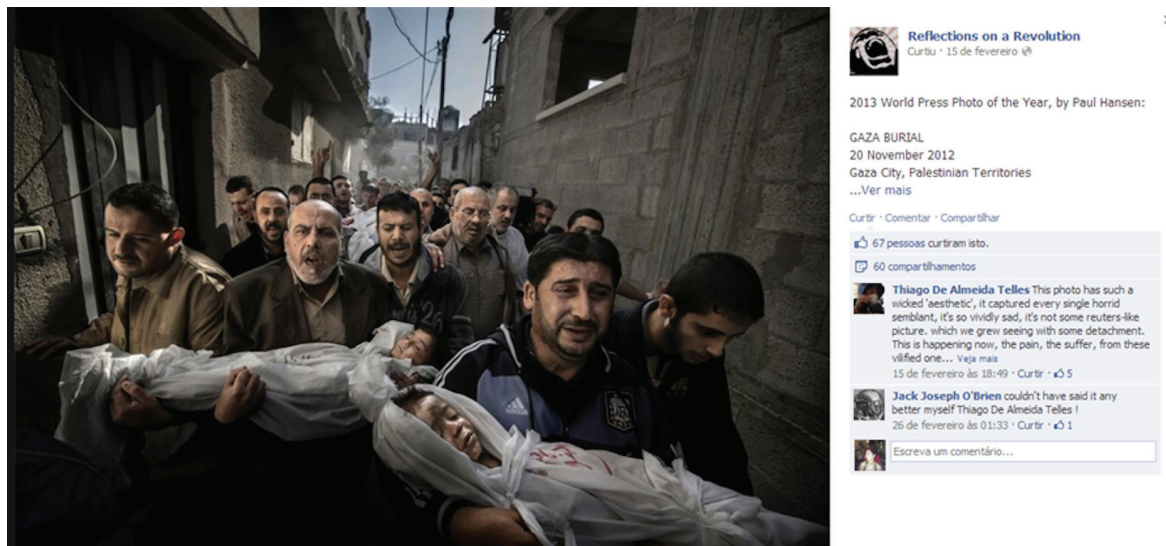
compreensões de política, arte e das relações entre ambas que lhes servem de referência. Partindo dessa constatação Rancière (2012) chama a atenção para certa estreiteza de pensamento que, a seu ver, permeia os processos dirigidos a essa repolitização da arte e que se revelaria já como um dos pressupostos da ação:

Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Apesar de ter havido já uma ruptura com um modelo representativo das artes – no âmbito do qual o autor localiza essa relação de causa-e-efeito – ele afirma que este problema, aparentemente superado, pode ser percebido ainda hoje, sendo facilmente encontrável, por exemplo, nos debates sobre fotografias de conflitos étnicos expostos em galerias e museus:

o que esperar da representação fotográfica [...]: revolta contra os carrascos? Simpatia sem conseqüências pelos que sofrem? Cólera contra os fotógrafos que fazem da aflição da populações oportunidade de manifestação estética? Ou indignação contra seu olhar conivente, que naquelas populações só vê a situação degradante das vítimas? (RANCIÈRE, 2012, p. 54).

Figura 4: *Gaza Burial*, de Paul Hansen, 2013¹⁵



Fonte: ROARMAG - <<http://www.facebook.com/roarmag>>.

Paralela à difusão da obra de Tamman Azzam, nas primeiras semanas de fevereiro de 2013, circulou no Facebook a foto intitulada *Gaza Burial*, de autoria de Paul Hansen, premiada pelo *2013 World Press Photo of the Year*, que retrata um cortejo de homens palestinos, consternados pela dor, a frente dos quais dois desses homens carregam nas mãos os corpos de duas crianças, mortas por um bombardeio israelense (Figura 2).

A imagem suscitou comentários que refletem a imprevisibilidade de reações que foi identificada anteriormente neste artigo. Registramos o primeiro deles, postado em uma das páginas que divulgaram a foto com grande destaque. O sítio eletrônico ROARMAG publicou a foto em 15

de fevereiro e, só nesse dia, havia registrado 59 'curti', 51 compartilhamentos e um comentário.

Esta foto tem uma 'estética' perversa, ela capturou cada semblante único horrível, é tão vividamente triste, não é uma imagem semelhante às da Reuters, que crescemos vendo com alguma distância. Isto está acontecendo agora, a dor, o sofrimento desses desprezados que a grande mídia chama de malignos e que ameaça o Ocidente. procure por eles, invisíveis massacrados todos os dias, e nada vai mudar isso. Vamos deixá-los construir muros, guetos, destruir suas casas com bombas nucleares, e na terra sem esperança, monstros crescerão... e algum idiota vai comentar o esforço artístico da imagem. essa é a vida (TELLES, 2013, tradução nossa).

Um mês depois, exatamente, esse número havia aumentado para 67 'curti' e 60

15 Tradução livre da resposta: "Eu mesmo não poderia dizer melhor, Thiago de Almeida Telles!". Disponível em: <<http://www.facebook.com/roarmag>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

Figura 5: Comentários sobre *Gaza Burial* no Facebook. 2013.



Fonte: Página pessoal no Facebook - <http://www.facebook.com/marcia.larangeira.3>

13/19

compartilhamentos e apenas um comentário, em concordância com o primeiro.¹⁶ Ao compartilhar a mesma foto na página da autora, foram registrados quatro 'curti', dois compartilhamentos e seis comentários.¹⁷

Essas frases evidenciam o modo como a singularidade da experiência pode ser proporcionada pela foto. Os aspectos que nos chamam a atenção são: a presença de um forte componente emocional nos *posts*, ou seja, não há indiferença para aquilo que se vê e isto se percebe mesmo no comentário por meio do qual se buscou estabelecer certo distanciamento da imagem (a que cita o comentário da televisão francesa); todos se concentram no referente.

O único caso em que a plasticidade é alvo de

comentário, este objetiva a crítica, por meio dos termos que abrem o texto "Esta foto tem certa 'estética' perversa" para concluir que se a situação perdura "algum idiota vai comentar o esforço artístico da imagem. É a vida.". Assim, ele deixa entrever que a publicação da imagem em tempo (quase) imediata aproxima o espectador da realidade fotografada, como se estivesse ao seu alcance modificá-la. É no distanciamento que residem as condições de fruição da imagem. O mesmo distanciamento que permitiu, há cerca de 30 ou 40 anos, ao internauta e a seus contemporâneos aproximarem-se da qualidade estética das imagens da Reuters "que crescemos vendo". Se, como sugere o depoimento, apreciar o caráter estético da imagem torna-se antiético, fica vedada ao espectador qualquer possibilidade de colocar-se em contato com um conflito

¹⁷ Disponível em: <<http://www.facebook.com/marcia.larangeira.3>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.facebook.com/roarmag>>. Acesso em: 15 fev. 2013 e em 15 mar. 2013.

interno subjacente à contradição entre a fruição estética e a consciência da violência e, por meio desse conflito, experimentar novas sensações e pensamentos sobre a questão.

O que a foto do enterro, feita por Hansen, mobiliza nas pessoas enquanto expressão pública de uma experiência é o que delas se espera: indignação frente à crueldade da realidade que a foto desvela, mas também, indignação frente ao olhar do fotógrafo. A importância da foto, nesse sentido, é dada por seu caráter documental, de denúncia e pelo posicionamento ético que desperta no espectador. Reações semelhantes, como vimos, acontecem com a obra de Azzam, o que permite que alinhemos as análises a partir desse ponto.¹⁸

Sem querer comparar as duas situações – posto que são formas de experiência diferentes – as reações à tela de Azzam e à foto de Hansen chamam a atenção para uma questão sobre a qual nos alerta Rancière (2012): a necessidade de superar o pensamento de que haveria uma relação direta de causa-e-efeito entre a produção e a recepção da arte. Só assim, se tornaria possível resgatar o seu caráter transgressor. A eficácia da arte se dá na

medida em que ela tensiona a política, introduzindo uma nova disposição de corpos, recortes e espaços singulares que definem novas maneiras de ser, de pensar e sentir, definindo uma base igualitária para a partilha do sensível.

O problema, nos alerta Rancière (2012) está na própria fórmula a partir da qual se pensa a eficácia da arte, ou seja, na “pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores”. A possibilidade de ruptura com esse *continuum* é dada no regime estético das artes, cujo caráter revolucionário se encontra no fato deste abolir um “conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (RANCIÈRE, 2009, p. 25), propiciando condições para que emergja a identidade de contrários, própria do modo de ser das artes: quando agir e padecer, saber e não-saber encontram-se no fazer artístico.

É no âmbito dessa disjunção – que coloca em campos separados a intenção do artista, o produto artístico, a experiência vivenciada por diferentes espectadores, os quais, por sua vez, tomam parte

18 Tais comentários são localizáveis em dois dos regimes da arte preconizados por Rancière: de uma parte, no regime ético, segundo o qual a arte não é identificada como tal, ficando subsumida na questão das imagens, ou seja, o caráter artístico da obra depende do seu teor de verdade (origem) e de sua função (usos e efeitos). De outra parte, os comentários também se vinculam ao regime poético ou representativo da arte: aquele que identifica a “bela” arte segundo um modo próprio do fazer, ao mesmo tempo em que propõe a arte como representação da realidade, sendo esta o que organiza as maneiras de fazer, de ver e de julgar uma obra. Apesar de nenhum deles ser pautado pelo regime estético das artes: aquele que torna possível elaborar um novo modo de pensar as relações entre arte e política a fim de ressignificá-las com base em uma partilha igualitária do sensível (RANCIÈRE, 2005, p. 31-35), nossa leitura é de que o processo de experiência com a obra precisa ser analisado a partir deste último, como se buscará fazer na sequência do texto.

em uma comunidade heterogênea – que importa pensar como a comunicação, com ênfase nas tecnologias digitais, tem funcionado como vetor que coloca em fluxo processos de experiência estética na atualidade.

4 Comunicação e experiência sensível

Dialogando com a perspectiva de trabalhar a estética como dimensão da experiência, avaliamos como importantes as contribuições de Marcondes Filho (2010), em sua abordagem sobre comunicação. Dada a intensidade de fluxo de informações que se coloca em circulação acerca de episódios como aqueles que aqui foram apresentados e que se tornam parte constitutiva de sua existência enquanto acontecimento, nos parece particularmente importante refletir acerca dos fundamentos da comunicação, propostas por Marcondes Filho. Na perspectiva do autor, há comunicação na medida em que esta nos modifique a maneira de ver, de sentir, de pensar o mundo; que propicie uma reconfiguração do pensamento, uma possibilidade de encontrarmos um pensamento que, até então, não sabíamos existir em nós. E “essa descoberta de algo que não se sabia antes é o expor-se à ‘violência’, é o ato de a comunicação nos fazer pensar nas coisas, nos outros, em nós mesmos, na nossa vida.” (MARCONDES FILHO, 2010, p. 22).

Nesse sentido, a comunicação se diferencia da sinalização, já que “tudo ao nosso redor produz sinais”, mas se esses virão ou não a

ser convertidos em elementos do processo comunicacional é contingência. Para que os sinais se transformem em informação é preciso que haja interesse, intencionalidade por parte de quem os recebe. Ao mesmo tempo a comunicação não se confunde com informação na medida em que esta última tem apenas o poder de nos confirmar aquilo que não abala nossas certezas, mas por outro lado, nos faz sentir seguros do que somos e pensamos.

Desse modo, a obra de Tammam Azzam, mediada pelas diversas formas de mídias digitais, proporcionou pragmaticamente experiências sensíveis manifestadas por reações e posicionamentos que destacam a força política de um ato comunicativo. Algo realmente se fez emocionar e pensar através da obra.

Retomando a discussão sobre repolitização da arte, vale salientar que a montagem digital produzida por Azzam pode ser vista como uma atualização de antigas técnicas artísticas usadas com frequência pela tradição crítica: a colagem e a fotomontagem, onde predominam imagens conflitantes ou díspares como elementos centrais utilizados para provocar estranhamento ou aproximação, que resultem em tomada de consciência e ação por parte do espectador.

O que boa parte dos comentários e notícias veiculadas sobre *Freedom Graffiti* dá a perceber é que há uma diferença entre esta e outras obras anteriores: é que a obra em questão convida

diferentes espectadores a se deixarem absorver pela contemplação – estado de receptividade do qual todo o corpo participa e que é capaz de ativar percepções do objeto impregnadas pela emoção. Assim, este estado de receptividade colocando-se no limiar entre o sensível e o racional, constitui-se como condição para que ocorra uma experiência estética no contato com a obra.

Outro aspecto a ser ressaltado é que a internet pode ser vista como algo mais do que um mediador de experiência. Como os museus, os modos de operação da internet permitem que ela estabeleça “uma dupla relação de separação e não separação entre arte e vida” (RANCIÈRE, 2012, p. 59). Ao tornar a obra de Azzam acessível em larga escala, a internet se constitui como “forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 59), virtualmente disponível a qualquer um – tanto para acolher diferentes formas de expressão artística, quanto para ensejar experiências estéticas individuais e/ou coletivas e, ainda, instigar o debate político sobre elas.

Neste sentido, a internet amplifica e potencializa a dimensão política da arte de Azzam, na medida em que contribui para que esta provoque uma ruptura e instaure o dissenso em relação ao que Rancière (2012) chamou de “lógica policial”, a qual designa quais são grupos e /ou indivíduos que estão no comando e quais são os que devem obedecer. Este recorte que, por sua vez, é o que define previamente quem pode e quem não pode tomar parte da partilha do sensível. Ao propiciar

uma profusão de experiências estéticas em larga escala, afetando milhares de pessoas quase que simultaneamente em diferentes partes do mundo, *Freedom Graffiti* evidencia que experiências como essa podem ser postas ao alcance de qualquer um.

Este é um fenômeno complexo que exige pesquisa de maior aprofundamento, portanto, neste momento, não nos permite fazer afirmações conclusivas. Mesmo assim, baseando-nos nas evidências encontradas até aqui, é possível sugerir que os processos comunicacionais que se operam pela internet têm propiciado um ambiente potencializador de afetos e de experiências estéticas singulares e diversas. E que estas, articuladas ao interesse crescente pela construção de experiências comunitárias em rede sociais na internet, ampliam as possibilidades de participação a “um qualquer”, radicalizando a reconfiguração de uma partilha do sensível igualitária, conferindo sentido político a essas experiências coletivas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. (Coleção Estado de Sítio).

AZZAM, Tammam. Haunted by War, Syrian Artists Put Raw Emotions on View. Entrevistador: Nina Siegal. **The New York Times**, 06 fev. 2013. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2013/02/07/world/middleeast/haunted-by-war-syrian-artists-put-raw-emotions-on-view.html?_r=3&>. Acesso em 13 fev. 2013.

_____. **Art for Art's sake (profile of Syrian painter Tammam Azzam)**. 2009. Disponível em: <http://nadiamuhanna.wordpress.com/2009/01/19/art-for-arts-sake/>. Acesso em: 13 fev. 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HUME, Tim. **Syrian artist's vision of love amid devastation of war goes viral**. 2013. Disponível em: <http://images.exhibit-e.com/www_ayyamgallery_com/CNN.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2013.

LOPES, Silvana Rodrigues. A íntima exterioridade. In: SELMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Org.). **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante**. O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica: nova teoria da comunicação III – Tomo V. São Paulo: Paulus, 2010. (Coleção Comunicação)

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental.org, editora 34, 2005.

_____. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34. 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes. 2012.

Freedom Graffiti: a esthetic experience in times of internet

Abstract

This article provides an initial approach to aesthetic experience generated in contact with works that circulate on the Internet in order to understand the impact of digital networks in the contemporary sensible experience. We take as object the artwork *Freedom Graffiti*, digital engrave made by Syrian artist Tammam Azzam, which became viral phenomenon of great media attention. The theoretical references used here are John Dewey's (2010) pragmatic conception of art as experience, the conceptions of Jacques Rancière (2005, 2009 and 2012) about the relationship between aesthetics and politics, according to the conception of the aesthetic regime of art, and the foundations of dense communication, according to Ciro Marcondes Filho (2010). We intend to discuss about media technology, mainly as a common space where people share aesthetic fruition. Our hypothesis is that within the sphere of internet, communication processes potentiate affections and aesthetic experiences that move interest in sharing experiences in digital social networks, increasing the chances of participation to anyone in building spaces egalitarian distribution of the sensible.

Keywords

Digital Art. Aesthetic experience. Communication. Politics. Distribution of the Sensible.

Freedom Graffiti: experiencia estética en los tiempos de la internet

Resumen

Este artículo define un enfoque inicial sobre la experiencia estética generada en contacto con obras vehiculadas por médio de la internet, con el objetivo de comprender el impacto de las redes digitales en la llamada experiencia sensible contemporánea. Fue seleccionada la obra de arte *Freedom Graffiti*, gravado digital del artista plástico Tammam Azzam, fenómeno "viral" de gran repercusión en la mídia. Las referencias teóricas utilizadas fueron la concepción pragmática del arte como experiencia, de John Dewey (2010); las relaciones entre estética e política, según el régimen estético del arte, de Jacques Rancière (2005, 2009 e 2012) y los fundamentos de la comunicación densa, de Ciro Marcondes Filho (2010). Enfocaremos las tecnologías de las mídias contemporáneas, principalmente, como espacio comun para compartir el disfrutar estético para mostrar que los procesos comunicacionales en la internet potencializan afectos y experiencias estéticas que, articuladas al interés del compartir experiencias en redes sociales digitales, amplian las oportunidades de participación "a cualquier uno" en esa construcción de espacios igualitários en el compartir de lo sensible.

Palabras-Claves

1. Arte; 2. Arte digital; 3. Experiencia. 4. Experiencia estética; 5. Comunicación; 6. Política; 7. Compatir de lo sensible.

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.17, n.1, jan./abr., 2014.

A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Albuquerque, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Alberto Carlos Augusto Klein, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Alex Fernando Teixeira Primo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Gruszynski, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Sílvia Lopes Davi Médola, Universidade Estadual Paulista, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
Antônio Fausto Neto, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Antonio Roberto Chiachiri Filho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Arlindo Ribeiro Machado, Universidade de São Paulo, Brasil
Arthur Autran Franco de Sá Neto, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
Benjamim Picado, Universidade Federal Fluminense, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cristiane Freitas Gutfreind, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Denilson Lopes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Edilson Cazeloto, Universidade Paulista, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Eneus Trindade, Universidade de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Florence Dravet, Universidade Católica de Brasília, Brasil
Gelson Santana, Universidade Anhembi/Morumbi, Brasil
Gilson Vieira Monteiro, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Gislene da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Guillermo Orozco Gómez, Universidad de Guadalajara
Gustavo Daudt Fischer, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Hector Ospina, Universidad de Manizales, Colômbia
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil
Ieda Tucherman, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Inês Vitorino, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jay David Bolter, Georgia Institute of Technology
Jeder Silveira Janotti Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
João Freire Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
John DH Downing, University of Texas at Austin, Estados Unidos

José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Carlos Rodrigues, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
José Luiz Aídar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
José Luiz Warren Jardim Gomes Braga, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Juremir Machado da Silva, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Laan Mendes Barros, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Lance Strate, Fordham University, USA, Estados Unidos
Lorraine Leu, University of Bristol, Grã-Bretanha
Lucia Leão, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Luciana Panke, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Luiz Claudio Martino, Universidade de Brasília, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Márcio de Vasconcellos Serelle, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Maria Aparecida Baccaga, Universidade de São Paulo e Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Luiza Martins de Mendonça, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Mauro Pereira Porto, Tulane University, Estados Unidos
Nilda Aparecida Jacks, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Paulo Roberto Gibaldi Vaz, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Renato Cordeiro Gomes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Robert K Logan, University of Toronto, Canadá
Ronaldo George Helal, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Rosana de Lima Soares, Universidade de São Paulo, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rossana Reguillo, Instituto de Estudios Superiores del Occidente, Mexico
Rousiley Celi Moreira Maia, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Sebastião Carlos de Moraes Squirra, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Sebastião Guilherme Albano da Costa, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tiago Quiroga Fausto Neto, Universidade de Brasília, Brasil
Suzete Venturelli, Universidade de Brasília, Brasil
Valerio Fuenzalida Fernández, Puc-Chile, Chile
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Vera Regina Veiga França, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Cristiane Freitas Gutfreind | Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Irene Machado | Universidade de São Paulo, Brasil
Jorge Cardoso Filho | Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil / Universidade Federal da Bahia, Brasil

CONSULTORES AD HOC

Adriana Amaral, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Bruno Souza Leal, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Elizabeth Bastos Duarte, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Francisco Paulo Jamil Marques, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Maurício Lissovsky, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Suzana Kilpp, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
Vander Casaqui, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

EDIÇÃO DE TEXTO E RESUMOS | Susane Barros

SECRETÁRIA EXECUTIVA | Helena Stigger

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente

Eduardo Morettin

Universidade de São Paulo, Brasil

eduardomorettin@usp.br

Vice-presidente

Inês Vitorino

Universidade Federal do Ceará, Brasil

ines@ufc.br

Secretária-Geral

Gislene da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

gislenedasilva@gmail.com