

Uma procissão de pequenos apocalipses: o imaginário póstumo de *Sinal e ruído*

Marcos Namba Becari

Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Curitiba, PR, Brasil
Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Educação, São Paulo, SP, Brasil
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2178-097X>

Resumo

Podem as obras do passado incorporar imagens e modos de ver que historicamente as sucedem? Este estudo se debruça sobre a novela gráfica *Sinal e ruído*, de Neil Gaiman e Dave McKean de 1992, para tratar da ressonância póstuma das imagens, a partir da temática do apocalipse. Parte-se da problemática segundo a qual o modo como lidamos, hoje, com o passado o ressignifica enquanto passado, o qual, não obstante, nos constituiu e nos trouxe a este presente. Por fim, depreende-se do imaginário póstumo da obra estudada a figura benjaminiana do pós-narrador, que cumpre a tarefa paradoxal e anônima de rememorar todas as almas pretéritas e presentes que seguem em procissão rumo ao esquecimento.

Palavras-chave

sinal e ruído; apocalipse; anacronismo; imaginário

1 Introdução

“[...] a humanidade continuava a mesma, sem nenhum grande apocalipse, apenas uma procissão de pequenos apocalipses, um para cada um de nós” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 92).

As visões do fim dos tempos, cada qual específica de seu tempo e lugar, perpassam as diversas culturas¹. Por conseguinte, artistas há muito se valem do pensamento escatológico para representar medos ou traumas profundos em suas sociedades (HEARTNEY, 2019; COOMASARU; DEICHERT, 2022). O imaginário do fim do mundo nutriu-se assim da arte ao longo dos séculos, orientando o presente a partir dos modos de olhar para um derradeiro por

¹ A noção do fim do mundo não é exclusiva do judaísmo, cristianismo ou islamismo; ela também pode ser encontrada, por exemplo, na escatologia hindu, nas profecias budistas, nas mitologias nórdicas e persas etc. Ver, a este respeito: McGinn, Collins e Stein (2003) e Ferguson (2021).

vir. Mas seria possível imaginar um fim do mundo já ocorrido antes? Considerando, sobremaneira, que a narrativa apocalíptica vem assumindo contornos “póstumos” nas décadas recentes: medos de guerra nuclear, mudança climática, genocídios raciais e coloniais, crises financeiras, ansiedades tecnológicas, pandemias, teorias da conspiração, etc.

Este estudo se debruça sobre a novela gráfica *Sinal e ruído* (*Signal to noise*), escrita por Neil Gaiman e ilustrada por Dave McKean (GAIMAN; McKEAN, 2011), e publicada originalmente na Grã-Bretanha em 1992². A história se passa em 1999, tendo como protagonista um cineasta que descobre uma doença terminal e que passa a planejar, à beira da morte, o seu último filme. Tal filme, que jamais será rodado, retrataria um vilarejo na Europa Central durante os últimos dias do ano 999 d.C., aguardando a vinda do apocalipse. Ao longo da obra, Gaiman e McKean traçam conexões entre o desastre pessoal do protagonista e imagens desse passado longínquo marcado por eventos estranhamente familiares, tais como doenças que exterminaram milhares de pessoas, fundamentalismos religiosos e suicídios em massa. O escopo apocalíptico, embora situado nos anos 1990 – o último capítulo, “*Milênio*”, foi incluído somente na edição expandida de 2006 –, também remete ao fim do primeiro milênio da era cristã, intercalando assim sinais e ruídos de um fim iminente.

A noção de “imaginário” é aqui tomada não apenas enquanto dimensão das imagens e da imaginação, mas sobremaneira como episteme historicamente situada que organiza modos de ver, pensar e imaginar (DIDI-HUBERMAN, 2020; BECCARI, 2022). O que interessa, portanto, não é tanto a trama e o discurso circunscritos na novela gráfica quanto o imaginário que lhe confere sentido e que em sua época, e ainda hoje, assume alguma expressão. No âmbito metodológico, este estudo pode ser situado no limiar entre a análise discursivo-visual (ROSE, 2016) e uma interpretação filosófica (RICOEUR, 2008) que nos possibilite mirar, a partir de uma narrativa gráfica, em direção a uma reflexão sobre o anacronismo das imagens históricas, em especial as do fim do mundo. Para tanto, após contextualizar brevemente tal temática, detenho-me na narrativa da obra elencada e, na sequência, articulo um panorama teórico e histórico que possa fornecer, por fim, uma chave de interpretação.

No catálogo da mostra *Apocalypse: beauty and horror in contemporary art*, realizada em 2000 na Royal Academy de Londres, o curador Norman Rosenthal (2000, p. 17) argumentou que “toda arte é essencialmente apocalíptica”. Se a palavra “apocalipse” deriva do grego antigo, significando “revelação”, a peça de Gaiman e McKean (2011) nos leva a

² Mais precisamente, partes da novela foram publicadas desde 1989 na revista britânica *The Face*. Posteriormente, em 1992, a história completa foi publicada em um único volume de história em quadrinhos pela Victor Gollancz Ltd no Reino Unido e pela Dark Horse Comics nos Estados Unidos. Houve ainda três adaptações da história para outras mídias: como radionovela da BBC em 1996; como peça de teatro em 1999; e como curta-metragem em 2002.

indagar o que as imagens póstumas do fim dos tempos teriam a dizer ou revelar sobre o tempo presente. Desse modo, *Sinal e ruído* não constitui propriamente um objeto a ser analisado, e sim um enfoque possível para tratar de certa ressonância póstuma das imagens, como já anunciara Benjamin:

A maneira como o passado recebe a impressão de uma atualidade mais avançada é dada pela *imagem* na qual ele está compreendido. E essa penetração dialética, essa capacidade de tornar presentes as correlações passadas, é a prova da verdade da ação presente. Isso significa que ela acende o pavio do explosivo que jaz naquilo que foi (BENJAMIN, 1989³ *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 5, grifo no original).

Para precisar tal problemática, um breve fato histórico mostra-se pertinente. Em 1928⁴, o rio Tâmisa transbordou e o centro de Londres inundou. 14 pessoas morreram e milhares ficaram desabrigadas. A parede em frente ao museu Tate Britain desabou. O porão e as novas galerias do andar térreo foram completamente preenchidos de água, 18 obras de arte foram consideradas irrecuperáveis, outras 226 seriamente danificadas, e 67 levemente afetadas. Entre as pinturas submersas estava *The destruction of Pompeii and Herculaneum*, do artista John Martin, de 1822 (Figura 1). A obra residia nos arquivos no porão da Tate desde 1918, pois o artista havia saído de moda algumas décadas depois de ter sido aclamado pelo público vitoriano. Uma vez resgatada da inundação, a tela foi enrolada, guardada e novamente esquecida até sua redescoberta em 1973 e sua restauração em 2011 (TATE BRITAIN, 2003; WIKIPEDIA CONTRIBUTORS, 2023).

The destruction of Pompeii and Herculaneum retrata a erupção do Monte Vesúvio na Itália em 79 d.C.⁵. Faltava na pintura recuperada uma boa área – cerca de um quinto do total – representando o vulcão e a cidade ao fundo. O que instiga nesse exemplo pontual é o fato de um retrato póstumo de uma antiga catástrofe ter sobrevivido a outra catástrofe. A tela perpassa, assim, eventos históricos distintos e incorpora dois motivos apocalípticos: a poluição tóxica (da erupção vulcânica) e o dilúvio. O crítico de arte e curador William Feaver (2011, s. p., tradução nossa) chegou a solicitar à Tate que não restaurasse o estrago decorrido

³ BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIXe siècle**: le livre des passages. Paris: Cerf, 1989. *Apud* Didi-Huberman (2015).

⁴ Mesmo ano em que, convém mencionar, Aby Warburg trabalhava na montagem de seu célebre atlas de imagens *Mnemosyne*, e que S. M. Eisenstein finalizava a montagem de seu filme *La ligne générale* (*A linha geral*).

⁵ Martin baseou-se nas ilustrações de *Pompeiana*, livro publicado em 1819 por William Gell e John Peter Gandy, para obter informações básicas sobre a cidade romana, e no poema épico de Edwin Atherstone *The last days of Herculaneum*, publicado de 1821. O fundo da pintura é dominado pela cena apocalíptica do vulcão em erupção. Alguns edifícios escavados em Pompéia, incluindo o Templo de Júpiter e o anfiteatro, são visíveis a meia distância. Em primeiro plano estão pequenas figuras dos cidadãos em fuga, incluindo Plínio, o Velho.

da enchente: “[...] tal quadro não precisa de remendos, mas de respeito pelo que é [...]. Aqui, depois de quase dois séculos, os aterros do Tâmbisa e a orla de Pompéia se alinham. A história nos cerca”.⁶

Figura 1 - Versão restaurada da obra *The destruction of Pompeii and Herculaneum*, de John Martin, pintada em 1822, danificada em 1928 e restaurada em 2011



Fonte: Wikipedia contributors (2023).

Que a arte possa ressoar através do tempo é uma ideia familiar, mas em geral diz respeito ao efeito deliberado que alguns artistas suscitam apoiados em alguma tradição pictórica. Édouard Manet, por exemplo, se valeu do poder icônico do *Soldado moribundo* – tela italiana de autor desconhecido, datada da primeira metade do século XVII – para seu *Le Torero mort* de 1864/1865, assim como Gerhard Richter para seu *Man shot down* de 1988. Mas no presente estudo a questão é posta de maneira inversa e anacrônica: podem as obras do passado incorporar imagens e modos de ver que historicamente as sucedem? Se o anacronismo é tipicamente considerado um grande vício historiográfico, na história da arte o conceito vem se tornando, desde Warburg (2013) até Didi-Huberman (2015), uma abordagem legítima e cada vez mais corrente. Não se trata de assumir certa dimensão

⁶ No original: “[...] such a painting needs not patching up but respect for what it is [...]. Here, after nearly two centuries, Thames embankments and Pompeiian waterfront align. History encircles us”.

atemporal e transcendente, e sim o registro afetivo inscrito em todo regime estético-visual, conforme sumariza o crítico e historiador de arte Hal Foster:

A maneira prevalente de ver arte hoje em dia é afetiva. Se Kant retomou a antiga pergunta “A obra é bela?” e Duchamp formulou a indagação da vanguarda “A obra é arte?”, nosso critério principal parece ser “Essa imagem ou objeto me comove?”. Se antes falávamos da “qualidade” de uma obra a ser julgada em comparação à grande arte do passado e, depois, sobre seu “interesse” e sua “criticalidade”, ambos medidos pela relevância em relação à estética contemporânea e/ou a debates políticos, atualmente buscamos o *pathos*, que não pode ser testado objetivamente nem sequer ser muito discutido (FOSTER, 2021, p. 24).

O anacronismo enquanto abordagem, ademais, também privilegia certo olhar genealógico, na esteira de Nietzsche (2009) e Foucault (2018): mais do que meramente explicar o passado a partir de seus próprios fragmentos e registros, interessa contextualizar o passado pela compreensão que temos do presente. Noutros termos, trata-se de uma ontologia histórica do presente, isto é, uma história da sedimentação e da reconfiguração de valores, afetos e modos de ser que outrora operavam e se organizavam de outra maneira. A imagem do fim dos tempos, nesse ínterim, pode ser aqui tomada sobretudo enquanto afeto (*pathos*) que, inscrito há muito em uma miríade de tradições estético-visuais, ainda permanece operante em nossos modos de compreender o passado e de nos situarmos no presente.

Um exemplo possível da reconfiguração recente do afeto apocalíptico reside no filme *Filhos da esperança* (2006), de Alfonso Cuarón. Sua premissa consiste na esterilidade em massa causada por uma catástrofe: nenhuma criança nasceu no mundo há pelo menos uma geração. Não se sabe quem ou o que teria causado a catástrofe. Tampouco é indicado no filme a ocasião do desastre, que é vagamente situada em algum lugar do passado⁷. Ou seja, em *Filhos da esperança* (2006) o apocalipse é retratado de forma bastante imprecisa: o mundo humano vai lentamente se apagando, se desfazendo, desmoronando. Fisher (2020) interpreta a película de Cuarón em termos culturais, tomando o tema da esterilidade como metáfora de uma cultura que, embora se sustente no passado, não sobrevive sem o futuro.

⁷ No romance de P. D. James, no qual o filme é baseado, a democracia foi interrompida e o país passou a ser governado por um automeado Guardião. Mas essa explicação não é dada no filme, onde vemos em segundo plano apenas alguns indícios de um cenário totalitário.

Filhos da esperança se conecta com a suspeita de que o fim já chegou, com o pensamento de que é bem provável que o futuro nos reserve apenas repetição e recombinação. Será que não existem mais rupturas ou “choques de novidade” por vir? Tais questões costumam resultar em uma oscilação bipolar: o “messianismo fraco”, que tem esperança de que algo novo está por vir, sucumbe à convicção de que nada de novo pode acontecer. O foco oscila entre a “próxima grande coisa” e a “última grande coisa” – há quanto tempo aconteceu e quão grande foi? (FISHER, 2020, p. 11).

Fisher (2020) parte de tal argumento para iniciar sua obra mais conhecida, *Realismo capitalista*, onde ele desenvolve a ideia (atribuída a Fredric Jameson e Slavoj Žižek) de que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. O próprio caráter vago do capitalismo enquanto conceito indica, para Fisher (2020), que ele já ocupa todo o horizonte do pensável e opera um “lento cancelamento do futuro” – expressão que Fisher (2020, p. 11) toma de Bifo Berardi para nomear uma situação apocalíptica que não é repentina ou sequer explícita, mas que, como em *Filhos da esperança* (2006) se arrasta morosamente. Disso importa-nos assinalar que a obra sobre a qual nos debruçamos a seguir se situa no início desse mal-estar cultural esquadrinhado por Fisher⁸ (2020). Afinal, ao menos no contexto britânico, os anos 1990 foram permeados pela sensação de esgotamento de uma cultura fragmentada e dispersa, o que se reflete graficamente nas páginas de *Sinal e ruído*. Era uma época em que imaginar o fim do mundo implicava a dificuldade de não apenas recompor fragmentos do passado, como também de vislumbrar a recorrência deles no presente.

2 Do ruído enquanto sinal dos tempos

“Estamos sempre vivendo os últimos dias. Quanto tempo nós temos? Cem anos ou muito, muito menos até que chegue ao fim o nosso mundo” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 80). *Sinal e ruído* é dividido em onze capítulos, sendo que o último fora acrescentado quatorze anos após a primeira publicação. No *Prelúdio*, a premissa do enredo é apresentada em três cenas principais: uma coletiva de imprensa, onde o protagonista revela que o seu próximo filme será “sobre um fim do mundo que não aconteceu, ao final do primeiro milênio”; a médica tentando reconhecer o tumor maligno em um exame de radiografia; as primeiras tomadas do filme que o protagonista passa então a imaginar. Tais cenas realçam a relação dúbia entre sinais e ruídos, como na pergunta “[...] quanto tempo o senhor precisa?” “[...] que brota da

⁸ Não surpreende, por exemplo, o fato de que o célebre livro de Francis Fukuyama acerca do “fim da história” também tenha sido publicado em 1992, mesmo ano da publicação de *Sinal e ruído*.

multidão de jornalistas”. As sombras na chapa de raio X remetem ao nevoeiro que abre o filme imaginado. Após o diagnóstico, o cineasta se isola em casa, sem mais atender ao telefone nem responder cartas, “e a repetição dos comerciais [da TV] se torna um mantra, um refrão, imagens cantantes congeladas no tempo” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 21-24).

O segundo capítulo, *Oclusão*, se inicia com imagens mais nítidas das pessoas em procissão a enfrentarem o nevoeiro no início do filme. A cena se interrompe quando o cineasta recorda que, quando jovem, alguém havia “lido” a sua mão e previsto que a sua vida mudaria radicalmente quando ele completasse cinquenta anos. Após essa breve lembrança, o protagonista se depara com o seu carro autuado por estar estacionado em local proibido. Ele telefona para Inanna, sua produtora, sente uma dor forte no peito e, atordoado, olha para as linhas de sua mão, indagando se seria o seu futuro ou o seu passado o que estaria escrito ali (Figura 2). No terceiro capítulo, *Desilusão*, vemos o protagonista rodeado por rostos fotografados que preenchem as paredes do seu escritório, imaginando-os como personagens de seu filme. Ele então se recorda de quando revelou à Inanna de sua condição terminal, desautorizando-a a produzir o próximo filme. De volta ao escritório, o cineasta sente-se constrangido com todos aqueles rostos que, de súbito, parecem espectadores a encará-lo.

O quarto capítulo, *Confusão*, retrata o fluxo mental do protagonista enquanto ele caminha aflito em seu apartamento, amassa os pôsteres de seus filmes e rasga as páginas de um roteiro inacabado. Ele reflete sobre a obsessão pela morte que os críticos reconheciam em seus filmes, interpretação esta que seria contestada pelo último filme, o único a celebrar a continuidade da vida, e que ironicamente não será filmado em decorrência de uma vida descontinuada. Avançamos três meses com o quinto capítulo, *Desconstrução*, quando o roteiro do filme também progredira: após a descrição de alguns personagens, são apresentadas quatro⁹ figuras nuas que, atadas umas às outras pelo pescoço, se autoflagelam. A escrita é então interrompida: “Por que estou escrevendo um filme que nunca vou filmar, criando algo que ninguém vai ver? O mundo está sempre acabando para alguém” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 49).

⁹ O número parece remeter à profecia dos quatro animais/reinos/ventos do relato bíblico de Daniel, capítulo 7. Nos capítulos anteriores da novela gráfica, alguns elementos visuais remontam a figura do terceiro animal profetizado, um leopardo com quatro cabeças e quatro asas de ave.

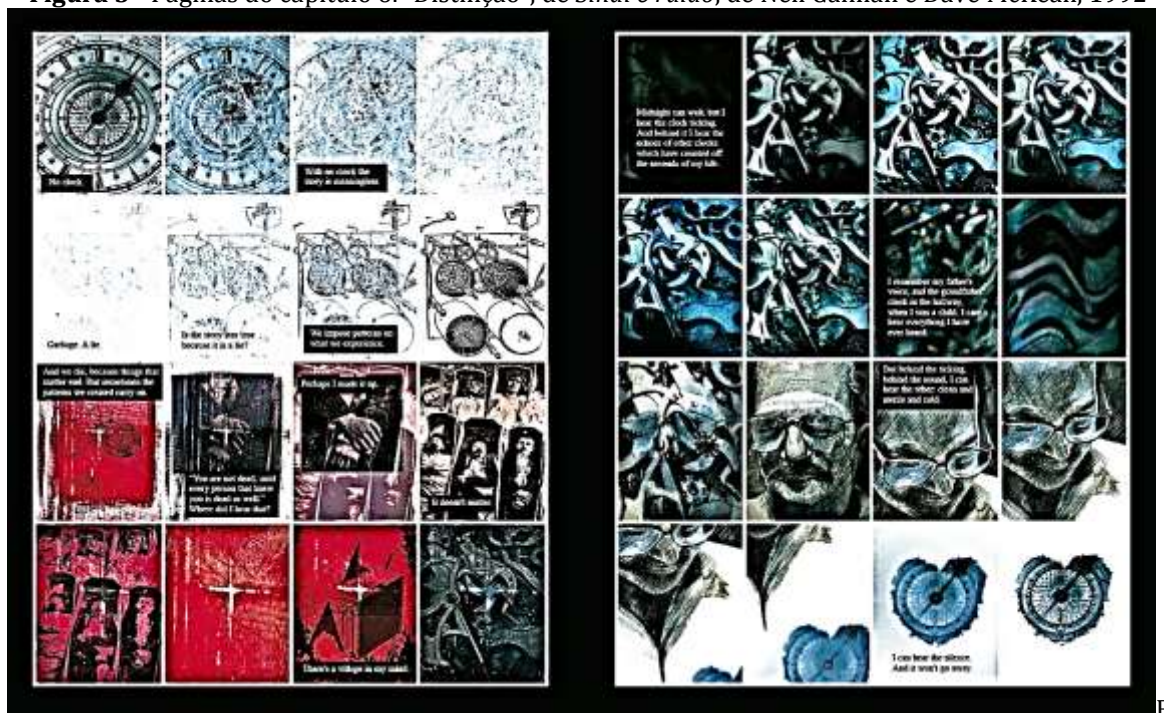
Figura 2 - Páginas do capítulo 2, “Oclusão”, de *Sinal e ruído*, de Neil Gaiman e Dave McKean de 1992



Fonte: Gaiman e McKean (2011).

A partir do sexto capítulo, *Distinção*, a imagem do relógio assume especial relevo na narrativa, uma vez que o tempo de vida do cineasta diminui à medida que ele avança em seu roteiro (Figura 3). Chega-se à cena principal do filme, quando o relógio da Basílica de São Pedro, em Roma, badala doze vezes ao término do dia 31 de dezembro de 999 d.C. Mas o protagonista logo percebe o quão inverossímil seria tal cena: a Basílica de São Pedro foi inaugurada em 1626, o relógio mecânico só seria inventado no século XIV, e o ponteiro dos minutos apareceria somente no século XVII. “A história é menos verdadeira por ser uma mentira?” (GAIMAN; MCKEAN, 2011, p. 56).

Figura 3 - Páginas do capítulo 6. “Distinção”, de *Sinal e ruído*, de Neil Gaiman e Dave McKean, 1992



onte: Gaiman e McKean (2011).

No sétimo capítulo, *Interlúdio*, após uma breve conversa com o vizinho Reed, o cineasta imagina os quatro cavaleiros do Apocalipse: peste, guerra, fome e morte. Na sequência, ele nos explica que seus amigos mais próximos, Reed e Inanna, se opõem entre si como sinal e ruído: enquanto o primeiro acredita que tudo tem um sentido, até aquilo que não significa nada, para Inanna o que existe é um mundo caótico e sem sentido, a despeito de nossas ilusões de ordem e significado. No oitavo capítulo, *Reclusão*, o protagonista nos informa que o roteiro está se aproximando do final, e que ele está se sentindo melhor. Mas, paralelamente, ele tosse com exaustão enquanto assiste a programas religiosos na TV, e depois ignora o alerta de sua médica sobre o agravamento definitivo do seu quadro terminal.

O nono capítulo, *Conclusão*, retrata o momento em que o roteiro é finalizado: o cineasta pensa ter concluído algo grandioso, imagina suas falas em uma nova coletiva de imprensa, e depois se junta aos aldeões na última cena de seu filme, esperando pelo fim do mundo no topo da montanha. Vemos então o vulto do protagonista falecendo na poltrona e, em seguida, a multidão extasiada por descobrir que o mundo não acabou. No décimo capítulo, *Poslúdio*, há apenas duas cenas: a breve conversa em que Reed entrega o roteiro para Inanna, e o momento em que esta abre o envelope e inicia a leitura de “Apocatástase”, título do filme

dedicado a ela. Por fim, a narração do décimo primeiro capítulo, *Milênio*, é assumida por Inanna, que se queixa das adaptações, entrevistas e documentários sobre o seu amigo cineasta. Entre suas divagações, lemos uma síntese do argumento:

E assim chegamos ao novo milênio, à grande virada, quando os números dos mostradores nos nossos calendários saíram do 99 para voltar aos zeros, e nós prendemos a respiração por um momento, para ver se o mundo iria acabar, mas não acabou, então bebemos o nosso champanhe com enfado e demos sequência à nossa vida, com exceção daqueles de morreram, e tudo continuou a ser mais ou menos como sempre foi. [...] Ele identificou isso corretamente, como sempre fazia. Nós cambaleamos, mas não caímos, nos recompomos e continuamos andando – caminhamos por uma estrada pavimentada pelos corpos e pelos sonhos daqueles que viveram antes de nós (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 92-93).

3 Efeitos anacrônicos de um ruído inaudível

Ao fim do primeiro século da era cristã, o apóstolo João teria concluído a escrita de seu Apocalipse, mas somente no século V este seria oficialmente incluído como último livro da Bíblia. E no Antigo Testamento hebraico já constavam algumas imagens do fim dos tempos associadas a um julgamento final, como no Livro de Jó e em alguns Salmos. Por sua vez, o ano de 999 d.C. foi um ano comum do Calendário Juliano, sendo que ainda coexistiam vários outros sistemas de datação – no território que viria a ser o reino de Portugal, por exemplo, estava em vigor a era de César, que já contava 1037 anos. Da mesma forma, até ao século XVI não existia na Europa unanimidade quanto ao primeiro dia do ano. Portanto, o fim do primeiro milênio não foi sequer assimilado como tal em sua época.

É preciso considerar, não obstante, aquilo que Didi-Huberman (2015, p. 117) denomina “remontagem do tempo”, isto é, “o fato de que só há história a partir da atualidade do presente”. O autor argumenta que não se pode fazer e pensar a história imaginando-se “voltar ao passado” para recolher seus vestígios e trazê-los à luz do presente; o movimento é bem mais complexo. Nesse sentido, a imagem do relógio que irrompe a partir do sexto capítulo de *Sinal e ruído* representa um disparate elucidativo: após constatar que o relógio mecânico ainda não existia em 999 d.C., o protagonista também percebe que “sem relógio a história não tem sentido” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 56). A imagem que se repete a partir de então é das engrenagens do relógio, como se este estivesse a se fragmentar na medida em que a vida do cineasta se aproxima do fim. Ao mesmo tempo, na esteira de Didi-Huberman, o relógio talvez fosse ali desmontado à maneira como se remonta a própria história:

[...] a imagem desmonta a história [...] como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo. Enquanto isso, o relógio para de funcionar, é claro. Entretanto, essa parada [...] provoca um efeito de conhecimento que, de outra forma, seria impossível. Pode-se desmontar as peças de um relógio para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso. Esse é o duplo regime descrito pelo verbo *desmontar*: de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131, grifo no original).

No final, em vez de desistir do roteiro, o cineasta consegue se concentrar em seu trabalho e finalizá-lo. Porque a contagem regressiva que ele vive é o que lhe permite reconhecer que, entre o anacronismo do roteiro e sua pretensão factual, só lhe resta remontar as “engrenagens” do tempo como peças que apresentam a dupla capacidade de desmontar a história e de montar junto épocas heterogêneas: a de outrora com a de agora. Não foi de outro modo, afinal, que o academicismo pictórico e escultórico sempre buscou atualizar o Renascimento (que, por sua vez, pretendia fazer “renascer” a Antiguidade), ou que Nietzsche e Freud remontaram, de formas distintas, a mitologia e a tragédia gregas. Conforme esclarece Benjamin (1982¹⁰, p. 478-479 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 274), “Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação”.

É a partir desse pressuposto que Didi-Huberman (2015, p. 71) defende que “a história da arte sempre começa duas vezes” – sentença que o autor depreende do Renascimento descrito por Vasari como repetição do nascimento da arte (romana) descrito por Plínio, o Velho – e, na sequência, que “a história da arte está sempre por recomeçar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 101). Não se trata de revisionismo, mas daquilo que Warburg (2013, p. 52-53) nomeou “sobrevivência” (*nachleben*) das imagens, isto é, as latências e ressonâncias entre representações de tempos distantes entre si. Didi-Huberman (2015, p. 114) chega a vislumbrar em tal sorte de concepção o potencial de uma “revolução copernicana da visão da história”, expressão que ele empresta de Benjamin: da mesma forma que a ótica moderna inverteu a antiga teoria da emissão do raio visual pelo olho – sabemos hoje que é a luz que vem ao olho, e não o olho que lança seus raios em direção ao objeto a ser visto (CRARY, 2012), a história pode se revolucionar à medida que, em vez de olhar para o passado, passe a

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Das Passagen - Werk*: [...]. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982. *Apud* Didi-Huberman (2015, p. 274).

se questionar de que forma uma determinada imagem do passado se torna inteligível no presente.

O que essa inversão implica, de fato, é nada mais que um olhar genealógico para o qual diversos passados, e mesmo futuros, coabitam o mesmo presente. Sob esse prisma, as obras de arte não pertencem simplesmente a um contexto específico, mas também se tornam receptáculos inesgotáveis de visões e narrativas de hoje e por virem, sendo precisamente aí que reside a “sobrevida” de que falava Warburg (2013, p. 52-53). Uma obra “histórica”, pois, não está meramente distante de nós; há certamente uma distância temporal crescente, mas esse próprio distanciamento pode aproximá-la de nós – eis, nos termos de Benjamin (2018), um fenômeno aurático por excelência, ou o que Didi-Huberman (2015, p. 121) denomina “espectralidade do tempo”. Assim, certos mitos sobrevivem como fantasmas ou espectros em obras de arte, onde uma memória persiste e se transmuta em anacronismo: a materialidade da obra nunca é a do passado, mas dos modos hodiernos de se olhar para o passado.

É nesse sentido, por certo, que em meados de 2000, McKean atesta “que a vida de *Sinal e ruído* ainda não acabou” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 9). Vejamos então algumas das possíveis ressonâncias póstumas dessa obra. A começar pelo ofício do protagonista: até o fim dos anos 1990, o cinema ainda figurava como fastígio da indústria do entretenimento; hoje, sobrevive como índice privilegiado do passado recente e, portanto, um repositório de imagens coletivas. Emblemático nesse ínterim é o filme *The clock*, lançado em 2010 por Christian Marclay: concebido originalmente como uma videoinstalação de 24 horas a ser exibida em *looping*, trata-se da sucessão de cenas coletadas de outros filmes e programas de televisão e que fazem referências a horários¹¹. A própria montagem funciona como um relógio, pois sua exibição deve ser sincronizada com o fuso local e, conseqüentemente, os horários aludidos nas cenas ficam alinhados ao tempo presente.

Marclay (2010) concebeu tal obra como um *memento mori*, isto é, como uma espécie de preparação para a morte. Diferentemente do “escapismo” associado amiúde ao cinema, *The clock* oferece uma experiência imersiva ao proporcionar uma narrativa infinita. Ao longo das horas que se passam, alguns atores reaparecem com diferentes idades e, para explicitar mais esse efeito temporal, Marclay (2010) lança mão de uma série de “marcadores” metafóricos nas tomadas de transição, tais como flores murchas e cigarros acesos. Quando o enredo se aproxima da meia-noite, as personagens vão se agitando, tendo ataques de cólera e

¹¹ Com apoio da galeria de arte White Cube, de Londres, Marclay reuniu um grupo para organizar o material bruto dos vídeos, o qual foi editado por três anos. A obra foi elogiada pela crítica, vencendo o Leão de Ouro na Bienal de Veneza de 2011. As seis edições do filme foram adquiridas por grandes instituições, permitindo que o trabalho fosse visto por um vasto público.

pedindo que execuções sejam suspensas. O clímax vai se intensificando ao som de violinos gritantes, e à meia-noite exibe-se uma torre de relógio (cena de *The stranger*, de Orson Welles, 1946) que logo explode (cena de *V for vendetta*, de James McTeigue, 2005).

O romance *10:04*, publicado por Ben Lerner em 2014, tem o título inspirado na cena de *The clock* (2010) que representa as 10h04 da noite, momento em que um raio atinge a torre do relógio em *De volta para o futuro* (1985). Lerner (2014) situa a narrativa em uma Nova York assolada por tempestades apocalípticas e turbulência social, onde o protagonista precisa lidar com uma doença terminal recém diagnosticada, uma paternidade não programada, e a iminência da extinção da cidade. A epígrafe que abre a história é de Benjamin: “Os hassidim [vertente do judaísmo ortodoxo] contam uma história que diz que no mundo por vir tudo será precisamente como é aqui. [...] Tudo será como agora, só que um pouco diferente” (BENJAMIN, 2013, p. 113 *apud* LERNER, 2014, p. 6)¹². Essa invariância aqui tomada como ponto de partida reaparece, como vimos, no capítulo póstumo de *Sinal e ruído*, quando tudo continua sendo mais ou menos como sempre foi.

Mas há aquela pequena diferença que resulta do remanejamento anacrônico das imagens, isto é, da transformação potencial das obras com o passar do tempo. É nesse sentido que podemos compreender, por exemplo, a fotografia *Island within an island* (Ilha dentro de uma ilha), feita pelo artista mexicano Gabriel Orozco em 1993 (Figura 4). No primeiro plano da composição, vemos alguns entulhos dispostos de maneira a mimetizar os prédios ao fundo, característicos da cidade de Nova York, e dentre os quais estão as Torres Gêmeas. Depois dos acontecimentos do dia 11 de setembro de 2001, essa fotografia adquiriu um novo significado, não somente como imagem de uma lembrança, mas também de um vir-depois e de um prenúncio insinuado pelo céu carregado de nuvens contraposto aos pequenos escombros no asfalto.

¹² BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento**: sobre o haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. *Apud* Lerner (2014).

Figura 4 - *Island within an Island*, Gabriel Orozco. Impressão em cibacromo, 16 x 20 polegadas, 1993



Fonte: Orozco (1993).

Retomando *Sinal e ruído*, cumpre mencionar que, na edição ampliada de 2006, foram incluídas três histórias curtas que antecedem a novela gráfica: *Destrua*, *Desconstrução* e *Vier Mauern*, sendo a primeira de 1989 e as duas últimas de 1990 (GAIMAN; McKEAN, 2006). A primeira aborda a ambiguidade de um ataque hacker contra dados sigilosos: “a tecnologia dos computadores está sendo aprimorada rapidamente e no processo está queimando o tecido social que a sustenta” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 13). Na sequência, lemos um poema que vai sendo desconstruído a partir de um vírus insidioso. A terceira é também uma espécie de poema ilustrado acerca da inutilidade dos muros, tendo sido originalmente publicada em comemoração à queda do Muro de Berlim. Tal evento, como se sabe, simbolizou o fim da Guerra Fria em sua corrida pelo primado do futuro. Para o sociólogo alemão Ulrich Beck, não obstante, o desastre nuclear de Chernobyl ocorrido logo antes, em abril de 1986, teria sido, mais do que o prenúncio da derrocada soviética, o sintoma de uma “sociedade de risco” (BECK, 2010, p. 24). Curiosamente, Chernobyl é mencionado em um dos cultos religiosos que o protagonista de *Sinal e ruído* assiste incrédulo na televisão:

Está tudo lá, na Revelação feita a São João Evangelista em Patmos. Ele falou sobre uma estrela incandescente chamada Absinto, que envenenou as águas. E qual é a tradução do nome Chernobyl? Isso mesmo. Absinto. É um dos símbolos. Sinais e presságios. Estamos vivendo os últimos dias. Apocalipse, capítulo 13, versículo 17, para que ninguém possa comprar ou vender, senão aquele que tiver o sinal, ou o nome da besta, ou o número do seu nome. Difícil de acreditar, não é? Um homem prevendo a existência dos cartões de crédito dois mil anos atrás. Mas ele não era um homem qualquer. Sua inspiração era a palavra do Senhor (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 68).

De acordo com Beck (2010), o acidente radioativo revelou ao mundo a grande vulnerabilidade de uma sociedade que já não pode se esconder atrás de muros e cercas de proteção (significativamente, dali a três anos cairia o Muro de Berlim), tornando-se refém, por exemplo, da ação aleatória de ventos ou chuvas que espalhariam essa radiação por cima de inúteis bloqueios físicos. A partir de então, Beck argumenta, passamos a viver sob a constante ameaça de riscos ecológicos, financeiros, militares, terroristas, bioquímicos ou informacionais. De modo similar, o arquiteto e crítico de arte Guilherme Wisnik, em seu estudo sobre os “nevoeiros” contemporâneos, observa que,

Com a derrubada de antigas fronteiras reais e simbólicas, dá-se então uma crise da noção epistemológica de distanciamento. Isto é, vai ficando claro que, em um mundo crescentemente globalizado, estamos todos muito próximos uns dos outros, para o bem e para o mal. Em termos geopolíticos, nesse cenário, o inimigo deixa de ser o outro diferente (comunista ou capitalista), seu antípoda distante. Ele agora pode ser seu vizinho, alguém interno à sua comunidade, como os guerrilheiros terroristas, espalhando-se de forma dispersa e em rede, e muitas vezes invisível, ou camuflada, pelo mundo todo. Pois, justamente à medida que diminuía a ameaça de uma guerra nuclear terminal, com o eclipse da Guerra Fria, cresciam novas formas de antagonismos baseadas sobretudo em diferenças étnicas e religiosas, que vieram a revelar o real estado de guerra endêmica desse mundo cada vez mais desigual, em que muito poucos vencem e a grande maioria é explorada de forma cada vez mais brutal (WISNIK, 2018, p. 59).

Ainda no ano de 1991, em contraposição à euforia neoliberal advinda da queda do Muro de Berlim, o filósofo alemão Robert Kurz advertia para o fato de que a crise da chamada “cortina de ferro” não deveria ser compreendida simplesmente como uma vitória do capitalismo triunfante sobre o seu rival, tal como se pensava então. Segundo o surpreendente argumento de Kurz (1993), o colapso do bloco soviético, na prática, era o sinal de uma crise sistêmica do próprio capitalismo globalizado, e que deveria se alastrar da margem para o centro. Hoje, após a imensa crise financeira que atingiu os Estados Unidos e a Europa

ocidental em 2008, essa previsão feita por ele já não parece tão antiquada quanto no fim do século XX. Em contrapartida, a narrativa teleológica e redentora sobre um “fim da história” soa agora muito mais tendenciosa do que razoável no debate público (KURZ, 1993, p. 198).

Com isso, cumpre assinalar que *Sinal e ruído* é indissociável, ainda que de forma não explícita, de certa constelação discursiva cuja base ideológica professava o desmonte das políticas sociais e o incentivo às práticas de desregulamentação econômica em prol da autonomia do setor financeiro, aprofundando a concentração de renda em escala global. Ao mesmo tempo, como vimos, a tônica do argumento de Gaiman e McKean (2011, p. 92) não repousa no fim dos tempos, mas justamente em sua não-chegada, em virtude de sua recorrência prosaica: “tudo continuou a ser mais ou menos como sempre foi”, isto é, “a humanidade continuava a mesma, sem nenhum grande apocalipse, apenas uma procissão de pequenos apocalipses, um para cada um de nós”. Vejamos, por fim, qual a função narrativa dessa forma de diluição de um fim definitivo.

4 A procissão infinita de pequenos apocalipses

No intervalo entre os capítulos de *Sinal e ruído*, há páginas duplas com texturas coloridas ao fundo e textos aleatórios gerados por meio de um antigo programa de computador chamado Babble 2.0. Enquanto esse programa apenas embaralhava textos inseridos previamente, em 2020 a empresa OpenAI lançou o GPT, sigla para *Generative Pretrained Transformer*, que é um sistema de produção de textos baseado em *machine learning* e no conceito de rede neural alimentada por algoritmos. Esse programa foi usado pelo jornal *The Guardian* para escrever um artigo “enviesado” sobre como a Inteligência Artificial (IA) pode ser inofensiva para os seres humanos¹³ (A ROBOT, 2020). Ainda em 2020, a Microsoft apresentou o Turing Natural Language Generation (T-NLG), que teve um desempenho melhor do que qualquer outro modelo de linguagem em uma variedade de tarefas, como resumir textos e responder a perguntas¹⁴ (STERLING, 2020).

¹³ Mais precisamente, o programa foi alimentado com algumas ideias e produziu oito redações diferentes, que acabaram sendo fundidos em um artigo. Ver: A Robot (2020).

¹⁴ Bruce Sterling, um dos precursores do movimento cyberpunk na ficção científica, descreveu o T-NLG como o “maior modelo de linguagem já publicado em 17 bilhões de parâmetros”. Ver: Sterling (2020).

Figura 5 -Abertura do capítulo 2. “Oclusão”, de *Sinal e ruído*, de Neil Gaiman e Dave McKean, 1992



Fonte: Gaiman e McKean (2011).

Sem tocar nas consequências possíveis desse tipo de tecnologia¹⁵, importa-nos aqui ressaltar o quanto ainda hoje, apesar da tão comentada preponderância das imagens sobre o texto, a escrita permanece inescapável em nossa lida com o mundo. Não obstante, uma das questões mais debatidas na reflexão filosófica do século XX diz respeito ao “fim das grandes narrativas”, nos termos de Lyotard (2009, p. 69), ou ao “fim da narração tradicional”, em termos benjaminianos (BENJAMIN, 1987, p. 197). Em “O narrador”, um dos ensaios em que Benjamin (1987, p. 197) aborda esse tema, aparece o conceito teológico de *apokatastasis* – sendo que “*Apocatástase*” é o título do filme escrito pelo protagonista de *Sinal e ruído* –, termo criado por Orígenes de Alexandria (julgado herético pela Igreja) para designar a redenção e salvação final de todos os seres, inclusive os que habitam o inferno. Trata-se, assim, de um evento posterior ao próprio apocalipse.

Para compreender a relevância desse conceito, um breve recuo faz-se necessário. Primeiro, embora a escrita se relacione fundamentalmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade, não é a escrita em si que Benjamin (1987) considera ter se perdido, mas sim a *Erfahrung*, isto é, a experiência no sentido forte e substancial do termo, noção esta que a filosofia clássica desenvolveu longamente e que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade. É o declínio da experiência o que, para Benjamin (1987), acarreta o apagamento das formas tradicionais de narrativa. Mas, no ensaio supracitado, o filósofo

¹⁵ Ver, a este respeito: Pagotto-Euzebio e Almeida (2023).

alemão também esboça a ideia de uma outra forma de narração, de um narrador que nasce nas ruínas da narrativa, e de uma transmissão que emerge entre os cacos de uma tradição em migalhas – Benjamin (1987, p. 137) chega a apontar Kafka como uma das possibilidades contemporâneas desse novo narrador. Em vez de reconstruir uma grande narrativa heroica da continuidade histórica, esse novo narrador incorpora a figura secularizada do Justo, proveniente da mística judaica e cuja característica mais marcante é o anonimato, mas também a figura do trapeiro ou do *chiffonnier*¹⁶, do catador de sucata e de lixo que habita as grandes cidades modernas e recolhe seus restos e detritos.

Esse narrador sucateiro, movido pelo desejo de não deixar nada se perder, tem por alvo tudo aquilo que é deixado de lado como algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a narrativa tradicional não sabe o que fazer. O que são esses resíduos? Em primeiro lugar, o sofrimento inenarrável que a Segunda Guerra Mundial levou ao extremo (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio); mas também tudo aquilo que não tem nome, os anônimos e as anônimas, aqueles que foram tão bem apagados que ninguém mais lembra de seus nomes. Em suma, tudo aquilo que a tradição não recorda. Ora, sob esse prisma, é significativo o fato de que o protagonista de *Sinal e ruído* não tenha nome, sendo tal omissão um recurso deliberado dos autores (outros personagens são nomeados). Daí que o título do filme em construção, “*Apocatástase*”, começa a ganhar contornos: o cineasta se descobre, senão no inferno, no “limbo” histórico ao qual todos os anônimos estão destinados a findar, sendo a sua última obra não tanto uma empresa de redenção, mas de rememoração de todas as almas anônimas.

Afinal, a tarefa dele não é apenas a de narrar um evento de mil anos atrás sem recorrer a registros históricos, mas também a de tentar extrair dessa narrativa uma experiência comum, portanto a possibilidade de um lembrar sem memória. Tal sorte de rememoração paradoxal não culmina, evidentemente, no desenrolar de uma narrativa contínua e linear, mas imiscui-se com uma contagem regressiva permeada de hesitações, solavancos, incompletudes e fragmentos pessoais. Trata-se também de uma inevitável atenção ao presente, em especial às estranhas ressurgências do passado no presente. No último capítulo de *Sinal e ruído*, por exemplo, a narradora Inanna critica os relatos distorcidos sobre o seu falecido amigo (como se fosse ela a detentora da história verdadeira), bem como a recepção superficial e desinteressada das entrevistas que ela concedia a seu respeito. Na sequência, ela conta que visitou uma livraria e (note-se que, aqui, a narrativa já se situa no

¹⁶ Alusão ao poema “*Le vin des chiffonniers*” (das *Flores do mal*) pois, para Benjamin, Baudelaire é o primeiro poeta verdadeiramente moderno, aquele que trata dos reais habitantes das grandes cidades. Ver: Benjamin (1987).

ano 2000) se deparou com um livro intitulado “Como sobreviver à grande catástrofe mundial de 31 de dezembro de 1999: dicas de sobrevivência para se manter vivo durante a destruição iminente da civilização”, constatando que “ele parecia tão estranho quanto seria um pergaminho etrusco em meio aos romances de Danielle Steel e Tom Clancy – um fóssil de uma época que não existe mais, um fragmento, um caco” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 92). Inanna também menciona que sua mãe havia falecido recentemente após ter desistido da quimioterapia, decisão que ela ainda não compreendia bem, mas que aceitava. Por fim, renunciando à incumbência de uma narrativa fidedigna, Inanna acrescenta uma quase-memória do cineasta:

Mas às vezes sou capaz de imaginá-lo, mais ou menos seis meses antes do fim. Ele está dormindo no sofá, sonhando com aquilo que um dia irá se transformar no seu último filme. “Talvez”, ele pensa consigo mesmo em seu sonho, “eles estejam olhando para o céu. Ali, está vendo? Um deles está gritando, mas não conseguimos escutar o que ele diz...”. Logo o telefone irá tocar, e vai começar tudo de novo (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 94).

Essa estranha forma de imagem cíclica e persistente indica que é sempre o presente o que está em jogo no passado, ou melhor, em sua rememoração. Já em “Experiência e pobreza”, após se debruçar sobre o famoso poema de Bertolt Brecht *Apague os rastros*, Benjamin (1987) parece investir em uma leitura mais pessimista em torno de um pós-narrador: não havendo mais nenhuma experiência comum a ser compartilhada, a tentativa desesperada de apanhar restos não passa de um gesto ingênuo e ilusório à medida que adere, em vez de resistir, ao anonimato próprio da sociedade capitalista moderna. Nesse viés, *Sinal e ruído* retrataria o esforço vão de um cineasta solitário e desorientado em reconstruir valores tradicionais vinculados a deuses já mortos. Essa interpretação, no entanto, mostra-se um tanto imprecisa, ao menos em relação a dois tópicos fundamentais de *Sinal e ruído*: a problemática do apocalipse (sobretudo em seu sentido lato de “revelação”) e a imaginação cinematográfica, cujas implicações artísticas Benjamin (2018) tentou perscrutar no célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

Ao contrapor o pintor ao fotógrafo/cineasta, Benjamin (2018) argumenta que a câmera (fotográfica ou cinematográfica) *revela* – palavra também usada para o processamento químico de filmes – um inconsciente óptico, em referência direta ao conceito freudiano no terreno pulsional. Essa espécie de segunda natureza revelada na fotografia e no cinema apresenta-se como uma realidade sem disfarce, uma verdade nua capaz de trazer à

tona rastros insondáveis, como o crime que o fotógrafo de *Blow-up*, de Antonioni (1966), percebe ter registrado ao revelar e ampliar detalhes a princípio imperceptíveis de uma fotografia tirada ao acaso. Busca-se, assim, a revelação de sinais em meio a ruídos visuais. Benjamin (2018) apostava no caráter emancipador desse olhar penetrante da câmera que, ao eliminar a ilusão das aparências, desvelaria um real oculto. Mas, como bem pontua Wisnik,

Informado pelas discussões da psicanálise, e pela crença surrealista de que verdades inconscientes poderiam ser acessadas e, desse modo, ajudariam a retirar os véus ilusórios da aparência, Benjamin nem poderia sonhar com uma situação em que os discursos e as imagens se emancipam das coisas às quais se referem, constituindo uma trama autônoma e retórica, sem lastros verificáveis na realidade (WISNIK, 2018, p. 97).

No mundo de *Sinal e ruído*, em contrapartida, o próprio sentido de “revelação” torna-se ambíguo através da técnica mista de ilustração e colagem, bem como da manipulação digital de imagens fotográficas. Ou seja, a grande diferença em relação à aposta (de fundo marxista e surrealista) de Benjamin (2018) é que, aos olhos do cineasta moribundo, esse sonho emancipatório é como um grande apocalipse que nunca chega. No lugar disso, o que ele constata (ou, em certa medida, “revela”) são pequenos apocalipses que se repetem sem cessar, silenciosos e imperceptíveis: incontáveis existências que, como a dele, desaparecem ao longo da história. Por conseguinte, o discurso de uma revelação messiânica da realidade revela-se ele próprio arbitrário – enquanto assiste cultos religiosos na televisão, o cineasta se questiona: “As pessoas acreditam nisso? Claro que acreditam. Os apocalipses estão a cada esquina. As palavras significam o que nós queremos que signifiquem” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 68).

Para concluir, convém sumarizar alguns pontos-chave. No início deste estudo, vimos o aparente anacronismo entre as épocas distintas que se apresentam numa mesma obra. Por outro lado, após remontarmos o enredo de *Sinal e ruído*, nos debruçamos sobre o modo como o presente lida com o passado e então o ressignifica enquanto passado, ao mesmo tempo em que também ressignifica o presente por conta do que pretensamente estava no passado. Assim, alteramos o passado com a visão de hoje, mas só temos essa visão hoje porque o passado nos constituiu e nos trouxe a isso. Por fim, procuramos depreender certo imaginário póstumo da obra ora estudada, associando o seu protagonista à figura benjaminiana do pós-narrador: o cineasta cumpre, sem qualquer messianismo, a tarefa silenciosa e anônima de

uma narração ainda possível. É um trabalho anacrônico de *apokatastasis*, essa restituição cuidadosa de todas as almas que seguem em procissão rumo ao esquecimento.

Duas cenas ainda se mostram salutares. Após concluir a escrita de seu filme, o protagonista anônimo ressignifica todo o projeto inicial: ele imagina uma coletiva de imprensa na qual, ao ser questionado sobre o que seria o seu próximo filme, responde “Nem sei mais. Pensei que sabia quando comecei, mas essas coisas ganham vida própria. É sobre pessoas, imagino eu. Só isso. Sobre pessoas”. E no relato que encerra a novela gráfica, Inanna conclui que “é para isso que serve a arte. É a única oportunidade que temos de ouvir a voz dos mortos. E mais do que isso, é o que permite que eles cheguem até nós” (GAIMAN; McKEAN, 2011, p. 73-91).

Referências

- A ROBOT wrote this entire article. Are you scared yet, human? **The Guardian**, Londres, 8 Sept. 2020. Opinion, Artificial intelligence (AI).
- BECCARI, Marcos N. **Realismos**: a estética do real. São Paulo: Edições 70, 2022.
- BECK, Ulrich. **Sociedade de risco**: rumo a uma outra modernidade. São Paulo: Editora 34, 2010.
- BENJAMIN, Walter **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BLOW-UP. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. Roteiro: Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra. Intérpretes: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles *et al.* Música: Herbie Hancock. California: MGM, 1966. 1 DVD (111 min).
- COOMASARU, Edwin; DEICHERT, Theresa (eds.). **Imagining the apocalypse**: art and the end times. London: Courtauld, 2022.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DE VOLTA para o futuro. Direção: Robert Zemeckis. Produção: Bob Gale e Neil Canton. Roteiro: Robert Zemeckis e Bob Gale. Intérpretes: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson *et al.* Música: Alan Silvestrini. California: Universal Pictures, 1985. 1 DVD (116 min).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

FEAVER, William. John Martin: painting the apocalypse. **The Guardian**, Londres, 8 Sept. 2011. Culture, Painting.

FERGUSON, Niall. **Doom**: the politics of catastrophe. New York: Penguin, 2021.

FILHOS da esperança. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Marc Abraham *et al.* Roteiro: Alfonso Cuarón *et al.* Intérpretes: Clive Owen, Julianne Moore, Michael Caine *et al.* Música: John Tavener. California: Universal Pictures, 2006. 1 DVD (109 min). Baseado no romance *The children of men* de P. D. James.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?** São Paulo: Ubu, 2021.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018. p. 55-86.

GAIMAN, Neil; McKEAN, Dave. **Signal to noise**. 6th expanded ed. London: Bloomsbury, 2006.

GAIMAN, Neil; McKEAN, Dave. **Sinal e ruído**. São Paulo: Conrad, 2011.

HEARTNEY, Eleanor. **Doomsday dreams**: the apocalyptic imagination in contemporary art. Chichester: Silver Hollow, 2019.

KURZ, Robert. **O colapso da modernização**: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LERNER, Ben. **10:04**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MANET, Édouard. **Le Torero mort**. 1864/1865. Pintura óleo sobre tela. Washington. Coleção National Gallery Art.

MCGINN, Bernard; COLLINS, John J.; STEIN, Stephen J. (eds.). **The continuum history of apocalypticism**. New York: Continuum, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OROZCO, Gabriel. *Isla en la isla* (Island within an island). 1993. 1 fotografia impressa em cibacromo 16 x 20 polegadas. Minneapolis. Coleção Walker Art Center.

PAGOTTO-EUZEPIO, Marcos Sidnei; ALMEIDA, Rogério de. Às portas da biblioteca de Babel. **Jornal da USP**, São Paulo, 9 fev. 2023.

RICHTER, Gerhard. **Man shot down**. 1988. Pintura óleo sobre tela. New York. Coleção Museum of Modern Art.

RICOEUR, P. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis: Vozes, 2008.

ROSE, Gillian. **Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials**. Los Angeles: SAGE, 2016.

ROSENTHAL, Norman (ed.). **Apocalypse: beauty and horror in contemporary art**. London: Royal Academy, 2000.

SOLDADO moribundo. [Autor italiano desconhecido]. Século XVII. 1 original de arte, pintura óleo sobre tela. Londres. Coleção National Gallery.

STERLING, Bruce. Web semantics: microsoft project turing introduces Turing Natural Language Generation (T-NLG). **WIRED**, New York, 13 Feb. 2020.

TATE BRITAIN. **Archive journeys: tate history, the flood**. London, 1 Sept. 2003.

THE CLOCK. Direção: Christian Marclay. Minneapolis: Walker Art Center, 2010. 1 DVD (1440 min).

WIKIPEDIA CONTRIBUTORS. **The destruction of Pompeii and Herculaneum**. In: WIKIPEDIA: the free encyclopedia. Wikipedia, San Francisco, 24 Apr. 2023.

WARBURG, Aby. **A renovação da antiguidade pagã**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas**. São Paulo: Ubu, 2018.

A procession of small apocalypses: the posthumous imagery of *Signal to noise*

Abstract

Can the works of the past incorporate images and ways of seeing that historically succeed them? This study focuses on the graphic novel *Signal to noise*, by Neil Gaiman and Dave McKean from 1992, to deal with the posthumous resonance of the images, based on the theme of the apocalypse. It starts with the problem according to which the way we deal today with the past re-signifies it as a past, which, nevertheless, constituted us and brought us to this present. Finally, in the posthumous imaginary of the studied work, Benjamin's figure of the post-narrator is identified, who fulfills the paradoxical and anonymous task of remembering all the past and present souls that follow in procession towards oblivion.

Keywords

signal to noise; apocalypse; anachronism; imagery

Autoria para correspondência

Marcos Namba Beccari
contato@marcosbeccari.com

Como citar

BECCARI, Marcos Namba. Uma procissão de pequenos apocalipses: o imaginário póstumo de Sinal e ruído. **Intexto**, Porto Alegre, n. 55, e-130312, 2023. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.55.130312>

Recebido: 20/02/2023

Aceito: 15/05/2023



Copyright (c) 2023 Marcos Namba Beccari. Este trabalho está licenciado sob uma licença Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.