

Zirkel

Montes Archimedes

MONTES CARPATUS

Copernicus

SINUS AESTUUM

PALUS PUTREDINIS

Apollo 15  
(July 30, 1971)

MONTES APENNINUS

MARE VAPORUM

LACUS DOLORIS

Dorsum Buckland

SERENITATIS

Dorsum Azara

Rima Hyginus

Rima Ariadaeus

SINUS HONORIS

Dorsa Lister

Dorsa Smirnov

Surveyor 6  
(Nov. 10, 1967)

SINUS MEDII

Surveyor 5  
(Sep. 11, 1967)

Apollo 11  
(July 20, 1969)

SINUS

Apollo 12  
(Nov. 19, 1969)

Apollo 14  
(Feb. 5, 1971)

Surveyor 3  
(April 20, 1967)

Fra Mauro

Hipparchus

Apollo 16  
(April 21, 1972)

ASPERITATIS

Mons Penck

COGNITUM

MARE

Ptolemaeus

Albategnius

Theophilus

TRANQUILLITATIS

MARE

Rima Cauchy

SINUS CONCORDIAE

PALUS SOMNI

Apollo 17  
(Dec 11, 1972)

AMORIS

SINUS

LACUS BONITATIS

Luna 21  
(Jan. 15, 1973)

MONTES TAURUS

Vallis Capella



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**TOPOGRAFIAS DE UMA NARRATIVA EXTRATERRESTRE  
EM IMAGENS DA EXPLORAÇÃO ESPACIAL: *FULL MOON* (1999)**

Amanda Patron Alves Branco

Porto Alegre

2018

Amanda Patron Alves Branco

TOPOGRAFIAS DE UMA NARRATIVA EXTRATERRESTRE  
EM IMAGENS DA EXPLORAÇÃO ESPACIAL: *FULL MOON* (1999)

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de graduação em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr.: Paulo Antônio de Menezes Pereira da Silveira

Prof. Dr.: Alexandre Ricardo dos Santos

Prof. Dr.: Eduardo Ferreira Veras

Prof. Dr.<sup>a</sup>: Paula Viviane Ramos

Porto Alegre

2018

## AGRADECIMENTOS

Em toda minha vida, tive apenas uma certeza até hoje. Não sou boa com agradecimentos. Não necessariamente com os *agradecimentos* em si mas porque agradecimentos dependem majoritariamente dos *sentimentos*, e é aí que fica difícil. Não me entendam mal, por favor. Sinto todas as coisas e sinto intensamente. Apenas possuo certa dificuldade em traduzir esses sentimentos tão pessoais em palavras tão públicas.

Por isso, confiem em mim e confiem em vocês ao lerem esses agradecimentos. Na verdade, menti no parágrafo acima quando disse ter só uma certeza. A outra me ocorreu agora mesmo enquanto escrevo: se cheguei até aqui foi porque não estava sozinha.

Primeiramente, agradecer ao ex-presidente Lula, e ao ex-Ministro da Educação, Fernando Haddad, por terem me proporcionado essa jornada.

Agradecer agora, claro, a minha família. Mãe, pai, mana, mano, vô, vó, primas, dindas e Diana (é a gata), que desde sempre estiveram ao meu lado, me incentivando, me consolando, me lembrando de que sou capaz (e às vezes também brigando comigo por não acreditar em mim mesma). Eu amo vocês com todo meu coração! Obrigada por tudo!

A minha graduação foi um período extremamente conturbado. Cheguei sozinha mas, felizmente, fiz amigas na primeira semana do curso. Vocês estiveram ao meu lado desde o primeiro momento passando por todas as vezes em que precisei sair da aula pra chorar (que não foram poucas) e também pelas vezes que precisei sair para rir. Gurias, vocês são mulheres incríveis. Conhecer vocês me tornou não só uma acadêmica como também – e principalmente – uma pessoa melhor. Amo vocês demais!

Voltando a história da graduação... Em seguida que cheguei, passamos por um golpe disfarçado legalmente de um processo de *impeachment* no governo Dilma. Logo depois, Temer, a PEC do fim do mundo e, evidentemente, as ocupações. Ocupamos o Instituto de Artes. Por isso conheci pessoas maravilhosas e que me apoiaram desde o início. Foi um tempo profundamente difícil para todos nós mas aprendemos muitas coisas uns com os outros, coisas que certamente levarei pra sempre comigo. Que orgulho sinto em ter ocupado o IA com vocês! Obrigada por terem me transformado!

Agradecer a minha turma de 2015/1, por todas as trocas e discussões fantásticas que tivemos. Jamais imaginei que teria colegas tão incríveis. Foi exatamente o que me fez continuar em muitos momentos. Não tenho dúvidas de que vocês serão profissionais admiráveis e espero muito que voltemos a nos encontrar.

Gostaria de agradecer também minhas professoras e meus professores do curso de Bacharelado em História da Arte. Foi lindamente enriquecedor conviver com vocês e receber um pouquinho do conhecimento de cada um.

Agradecer ao Paulo, meu orientador. A todas as aulas que tive contigo e que aprendi para muito além das paredes do IA. Por ser uma pessoa gentil e generosa com o teu conhecimento e com os teus alunos. Por ter entrado nessa empreitada de exploração do universo comigo em tempo-luz. Pela confiança e por tudo que acrescentastes a esse trabalho! Ele não seria o mesmo sem ti.

Agradecer a banca examinadora por ter aceitado o convite de fazer parte desse trabalho. Três professores e pesquisadores que admiro. Alexandre, que infelizmente não estava quando realizei a pré-banca, mas com quem tive a oportunidade de aprender e apreender uma pequena parcela do teu conhecimento durante as aulas. Vai ser sempre um prazer e um enriquecimento intelectual te ouvir falar. Edu, que desde o início do curso foi como um mentor acadêmico para mim. Por todas as aulas em que tive a oportunidade de te ouvir e aprender contigo. Por aceitar sem deixar de ser crítico as viagens que eu arquitetava; e por isso, certamente, ter feito com que eu me aceitasse mais dentro da academia. E a prof.<sup>a</sup>. Paula Ramos, que sempre me inspirou, com quem tive algumas das melhores aulas da graduação e que participou de parte do processo desse trabalho, trazendo contribuições importantes para que ele acontecesse.

As minhas amigas e aos meus amigos, por todas as horas que vocês me ouviram em mesas de bar falando sem parar sobre os assuntos que me afetam. Por discutirem comigo e me fazerem perceber coisas que, sem vocês, não teria percebido. Por pagarem as minhas cervejas e me doarem cigarros quando precisei. Mais ainda, por se preocuparem comigo. Por todo o tempo compartilhado e por todos os abraços que vocês me deram!!!

À Michael Light, pela gentileza e disponibilidade. Por seu trabalho ter me encantado e instigado ao ponto de proporcionar esse estudo.

À Stanley Kubrick, Steven Spielberg e George Lucas por terem despertado em mim através de suas obras a vontade de estudar e reinventar os céus.

À Fox Mulder & Dana Scully, por terem me feito perceber que estava tudo bem em tentar compreender o incompreensível.

Muito obrigada!

*A observação do céu é a dádiva e a maldição da humanidade.*

Aby Warburg (1866 – 1929)

## RESUMO

A Corrida Espacial foi um movimento de rivalidade entre Estados Unidos e União Soviética que utilizou, como principal campo de “batalha”, o céu. Buscava-se explorar o espaço sideral como forma de reafirmação do poder bélico terrestre. O uso da tecnologia de forma desenfreada, que já se apresentava desde a Segunda Guerra Mundial, serviu, disfarçadamente, de progresso cultural. Com isso, mesmo com o movimento indicando o céu, as reações se passaram na Terra. Principalmente após a chegada do ser humano na Lua, em 1969. Esse evento desencadeou transformações culturais, tecnológicas, sociais e políticas que influenciaram a produção artística pelas décadas seguintes. Pensando nessas questões, o presente trabalho tem a intenção de observar e analisar de forma crítico-reflexiva o livro de artista *Full Moon*, com autoria de Michael Light, publicado em 1999. O livro é composto por fotografias de missões espaciais da NASA realizadas na época da Corrida. Questionando a supremacia estadunidense, Light se apropria das imagens e desenvolve seu trabalho com intenção não só artística, mas também como crítica social e política. Em vista disso, esse estudo pretende considerar se aparecem e de que forma esses conteúdos se relacionam artisticamente nesse trabalho.

Palavras-chave: Michael Light; Livro de artista; Livro fotográfico; Narrativa; Paisagem extraterrestre.

## ABSTRACT

The Space Race was a movement of rivalry between the United States and the Soviet Union that used the sky as the main field of "battle". It looked to explore outer space as a form of reaffirmation of the belic power on earth. The use of technology in an unbridled way, in course since World War II, served, in disguise, for cultural progress. This way, even with the movement being directed at the sky, the reactions happened on Earth, especially after people arrived on the Moon in 1969. This event triggered cultural, technological, social and political transformations that influenced artistic production through the following decades. With this in mind, this work intends to observe and analyze in a critical-reflective way Michael Light's artistic book *Full Moon*, published in 1999. The work is composed of NASA's photographs of space missions carried out at the time of the Race. Questioning the American supremacy, Light appropriates the images and develops his work with an intention not only artistic, but also as social and political critic. In sight of this, the present study intends to consider if they appear and in what form these contents are related artistically in the course of this work.

Key words: Michael Light; Artist's book; Photobook; Narrative; Extraterrestrial landscape.

## SUMÁRIO

***Per aspera ad astra (Introdução)*** / 10

**1. O Efeito Lunar** / 15

**2. *Full Moon*: Uma outra odisséia no espaço** / 35

2.1. A aurora do homem? / 41

2.2. A paisagem extraterrestre / 48

2.3. Fez-se silêncio no céu por quase três horas / 58

**Considerações não-finais** / 64

**Referências** / 66

**Apêndice A – Entrevista com Michael Light (original em inglês)** / 70

**Apêndice B – Entrevista com Michael Light (tradução)** / 75

## ***PER ASPERA AD ASTRA (INTRODUÇÃO)***

[Que haverá com o céu que o olhamos sempre com o súbito espanto da primeira vez?]<sup>1</sup>

Em 1966 aconteceu um eclipse solar total. Um dos melhores pontos de visibilidade desse eclipse se encontrava num cerro no interior aqui do Rio Grande do Sul. Esse cerro, por coincidência, era muito perto da casa onde minha mãe morava quando criança. E essa é uma história que ela conta bastante, até. Durante uma semana inteira do mês de novembro, chegaram astrônomos e diversos cientistas de áreas afins com o intuito de observar, evidentemente, o eclipse. Montaram barracas e telescópios, e ficaram de prontidão esperando o evento do ano. Até aí estava tudo bem. O curioso é que para esta cidade – no caso a cidade em que eu nasci – também foi o evento do ano. Quiçá do resto da década. Causou uma agitação enorme, um alvoroço. Dizem que era todo tipo de gente rezando para todos os lados com medo do fim do mundo. Aquela coisa toda muito mítica e pitoresca do dia virando noite. Desde então, desde que entrei em contato com essa história, penso nela frequentemente.

Não nasci em Porto Alegre. Nasci em Bagé. Morei lá até meus dezenove anos, quando resolvi prestar o ENEM e aí entrei no Bacharelado em História da Arte. Cresci com um imaginário completamente diferente do que vejo por aqui. No interior as pessoas acreditam muito em todas as coisas possíveis e impossíveis. Mas, também, quando se elimina o possível, o que sobra, ainda que impossível, deve tornar-se possível, não é mesmo? Por isso penso bastante sobre o céu. Morada das narrativas mais improváveis da História. Também porque sinto muita falta do céu limpo do interior. O céu em Porto Alegre é poluído. As estrelas não aparecem com a mesma intensidade que aparecem em locais onde o céu é limpo. Talvez por isso as pessoas daqui não acreditem tanto assim nele.

Ao contrário das pessoas durante o eclipse de 1966, eu não me assusto. Mas me espanto sempre. Uma sensação de que toda vez vislumbro algo diferente. No entanto, nunca cogitei estudar astronomia. Sempre tive certa inclinação para estudar ou História ou Arte. Por isso fico bastante contente que, durante os quatro anos de curso, existiu uma sensação constante – até nos momentos mais difíceis – de que tinha feito uma boa escolha. Mais ainda quando a possibilidade de estudar o céu (que não o céu religioso, claro) despontou na minha frente. E não pensei duas vezes, acreditei nele.

---

1 Citação meio-paráfrase de Mário Quintana. “Que haverá com a Lua que sempre que a gente a olha é com o súbito espanto da primeira vez?”, *O Eterno Espanto*.

Não lembro bem o dia, mas aconteceu porque curti, através do Facebook, uma página sobre *Sci-fis Retro*. Compartilham todo tipo de coisa envolvendo ficção científica que foi produzida antes dos anos 80-90. Então, porque curti essa página, certo dia apareceu na minha timeline uma pintura pela qual me apaixonei. Joguei a imagem na pesquisa do Google e fiquei bem surpresa por não tê-la conhecido antes. Principalmente porque o artista foi deveras reconhecido mesmo quando ainda era vivo.

O artista em questão é Chesley Bonestell (1888 – 1986) e a imagem é uma representação de *Beta Lyrae*, uma estrela binária localizada a cerca de 882 anos-luz da Terra. Claro que fui prontamente pesquisar tudo o que estava ao meu alcance sobre o trabalho dele.

Antes de ser ilustrador e pintor, Bonestell teve formação como astrônomo e arquiteto. Durante algum tempo, trabalhou nos estúdios hollywoodianos como renderizador, fazendo uso de sua formação na área de arquitetura. Em muitas das produções, a tela era preenchida por alguma das pinturas de Bonestell; o que, eventualmente, fez com que ele se tornasse um dos mais bem pagos artistas de efeitos especiais de Hollywood. Na década de 50, já trabalhando no gênero de ficção científica, Bonestell fez parte das produções de *Destino à Lua* (1950), *O Fim do Mundo* (1951) e *A Guerra dos Mundos* (1953).

Além de seu trabalho no ramo do cinema, também ilustrou livros e muitas revistas de ficção científica, os mais notáveis sendo *A Conquista do Espaço* (1949) e *Além de Júpiter: Os Mundos do Amanhã* (1972). Exposições de seu trabalho fizeram parte de lugares como o Museu do Ar e do Espaço do Instituto Smithsonian, em Washington, e também do Planetário Adler, em Chicago. Suas contribuições para a ciência e as artes foram reconhecidas através do prêmio Hugo, dedicado especialmente ao gênero de ficção científica pela Sociedade Britânica Interplanetária; pela entrada no Hall da Fama Internacional e no Hall da Fama de Ficção Científica. Ainda, poucos anos antes de seu falecimento, Bonestell teve um asteroide nomeado em sua homenagem. Quem o informou desse feito foi Carl Sagan e o que se conta é de que lhe disse que “deveria ganhar um mundo só para si, já que ele havia dado tantos outros mundos para nós”.<sup>2</sup>

Quanto à pintura com a qual tive o primeiro contato com Bonestell, *Beta Lyrae* (fig. 1), confesso que, até o momento em que escrevo, não sei muito bem o que me faz gostar dela. Admito que possuo um certo fascínio por espirais e, bem, talvez seja este o principal motivo,

---

2 Cf. Miller, *The Art of Space*, 2014.

a espiral em vermelho em contraste com o céu escuro. No centro, dois círculos brilhantes como se fossem luzes dançantes que vão deixando um rastro por onde passam. A paisagem desértica, extraterrestre. As formas rochosas estranhas, pontiagudas como se estivessem tentando observar a dança das luzes.

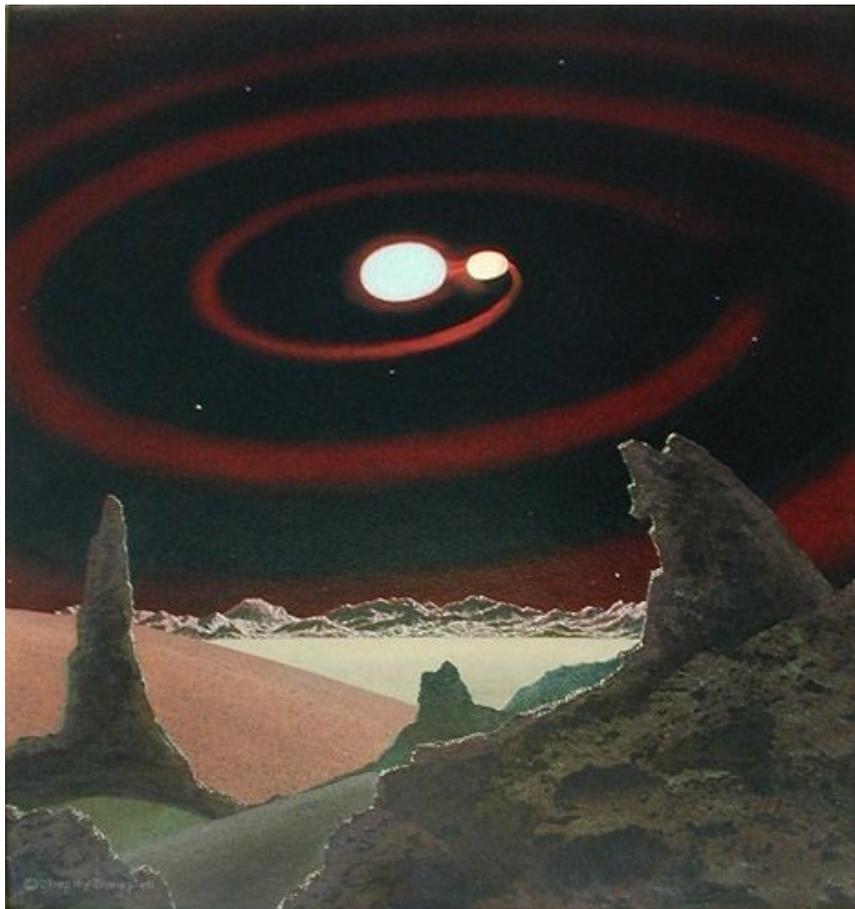


Fig. 1 – BONESTELL, Chesley | *Beta Lyrae*, 1960  
Imagem retirada do site do artista (não apresenta outras informações)

Como sabemos, espirais já foram grandes protagonistas na História da Arte na arte grega clássica. Eram representações metafóricas de rios e labirintos. O labirinto, na Grécia Antiga, era como um intervalo de transformação. Um momento onde o processo do caminho alterava todos os finais possíveis. Ninguém saía da mesma forma que havia entrado. Parafraseando Heráclito: não se passa pelo mesmo espaço duas vezes; pois quando nele se entra novamente, não se encontra o mesmo sentido e o próprio estado de ser já se modificou. Portanto, o caminho da espiral, o caminho labiríntico, causa sempre uma transformação.

No meu caso, ela representou uma transformação de percepção. Percebi, com isso, que era possível estudar dentro do campo da História da Arte, um assunto que me acompanha desde a infância. E isso proporcionou meu encontro com a *space art*. A *space art* não existe como estilo ou especialidade dentro do campo das artes visuais; é, segundo a Associação Internacional de Artistas Astronômicos “um gênero de expressão artística que emerge do conhecimento e ideias associadas ao espaço sideral”<sup>3</sup>. Sabendo disso, aí começa outro capítulo na história de como e porque escolhi meu objeto de estudo do Trabalho de Conclusão.

Após a minha descoberta da *space art*, senti que precisava conhecer artistas contemporâneos que estivessem trabalhando com esse assunto e também que estivessem produzindo para além do campo só da pintura. Foi por esse motivo que, durante uma pesquisa no site da *Artsy* em que havia escrito no campo de busca *space art*, encontrei as fotografias de Michael Light. No primeiro momento, identifiquei com facilidade as imagens da missão Apollo 11 e questionei se minha memória estava começando a ficar ruim tão cedo. Pois, abaixo da fotografia, estava a autoria de Light com uma data completamente diferente das datas das missões espaciais. Porém, a internet é mesmo uma dádiva (concedida, sempre importante lembrar, através dos estudos de uma mulher, Ada Lovelace e de um homem gay, Alan Turing) e – agradecendo a Ada e Alan – não bastaram nem dez minutos para que me encontrasse no site do artista, curiosa sobre tudo porque obviamente ainda não conhecia nada.

E foi assim que os problemas começaram. Logo percebi que a bibliografia sobre a produção artística, moderna e contemporânea, relacionada aos fenômenos celestes era escassa. Para não dizer inexistente, encontrei um livro e dois artigos escritos por historiadores envolvidos com o campo da arte. O restante era, na maioria, estudos de astrônomos ou historiadores da astronomia comentando sobre a importância do campo artístico em relação aos avanços tecnológicos.

A teimosia é, de fato, uma característica inadequada em muitas situações. Na vida acadêmica acredito ser uma virtude. Deparar-se com um objeto interessante e decidir, ainda que com todas as adversidades, compreendê-lo, estudá-lo, pensá-lo, é – certamente – um de nossos propósitos.

Portanto, esse trabalho não pretende realizar revisões bibliográficas por um motivo simples: a bibliografia ainda não foi nem produzida consistentemente, quiçá ser revisada. Para

---

3 Informação retirada do site da *International Association of Astronomical Artists*. Do original: “is the genre of modern artistic expression emerging from knowledge and ideas associated with outer space”.

concretizar essa pesquisa fez-se necessário, então, escolher autores que teorizaram sobre pontos convergentes possíveis do meu objeto de estudo, o livro *Full Moon*, (1999), de Michael Light.

Isto posto, pretende-se, nesse estudo, analisar o livro enquanto objeto artístico e também como narrativa. Para isso, no primeiro capítulo realiza-se uma discussão sobre a construção artística do objeto. Busca-se compreender quais são suas características-chave de constituição e porque ele é, ou não, obra de arte. Em vista disso, utiliza-se autores que discutem o livro de artista formado por fotografias e documentos e brevemente a própria fotografia como documento e forma de expressão.

O segundo capítulo é direcionado a interpretação e compreensão dos elementos narrativo-visuais do livro; e também possíveis relações simbólicas e políticas com seu próprio tempo. Pela falta de autores que tratem especificamente dos temas da *space art*, utiliza-se teóricos de áreas afins, assim como escritores literários para desenvolver a análise.

Sem mais delongas, por enquanto deixo um poema de Jorge Luis Borges que me acompanha desde o início do bacharelado em História da Arte. Ele aparece aqui certamente não como ilustração de um pensamento e sim como impulso dele:

Creio na imortalidade, não na imortalidade pessoal, mas na cósmica. Continuaremos sendo imortais, contudo, além de nossa morte corporal, resta nossa memória, restam nossos atos, nossos feitos, nossas atitudes, toda essa maravilhosa parte da história universal, ainda que não o saibamos e é preferível que não o saibamos (Jorge Luis Borges, 1974).

Acredito, como diz Borges, em certa imortalidade cósmica. E por enquanto não sei de nada. É justamente desse não-saber que surge esse estudo. *Per aspera ad astra* é uma frase popular de origem latina que quer dizer, em tradução literal “por ásperos até aos astros”. Significa, em outras palavras, por árduos caminhos até aos astros ou até as estrelas. O trajeto trilhado nas próximas páginas desse trabalho não é, nem de longe, retilíneo como o lançamento de um foguete embora, mesmo que por percursos incomuns, alcancemos o céu.

## 1 O EFEITO LUNAR

Dias 06 e 07 de novembro de 2018. Jornais nacionais e internacionais noticiam um após o outro, a descoberta de que há, na rota da Terra, um corpo espacial misterioso denominado *Oumuama* – que significa, em havaiano, mensageiro de muito longe que chega primeiro. *Oumuama* é um objeto interestelar, ou seja, advindo de outro sistema estelar. Não bastou muita demora para que fóruns e sites afins na internet se transformassem em uma imensidão de teorias envolvendo alienígenas e sobre como tal objeto fora enviado por seres extraterrestres com finalidades das mais diversas; as quais (infelizmente) não pretendo comentar no decorrer desse texto mas que variam desde uma possível guerra dos mundos até apocalipses religiosos e deuses ex-machinas.

Por mais que deva admitir certo entusiasmo para com teorias conspiratórias, o que de fato me interessa nessa anedota com que resolvi abrir o texto é, justamente, começar a refletir sobre a potência narrativa que qualquer evento estelar possui (ou que poderá vir a possuir) na nossa sociedade.

Logo, acredito ser significativo considerar que a questão desse estudo se inicia no dia 20 de julho de 1969. Dia em que a missão espacial estadunidense Apollo 11 realizou a primeira alunagem da história da humanidade. A nave aterrissou sob olhares atentos de cerca de dois bilhões de espectadores que assistiam pela televisão uma transmissão ao vivo. Sempre importante lembrar que esse foi um acontecimento bastante inesperado na conjuntura histórico-política da Guerra Fria. Inesperado porque os russos já haviam se antecipado em quase todas as etapas dessa corrida: foram os primeiros a colocar um satélite no espaço (Sputnik, 1957), também os primeiros a colocar um ser vivo no espaço (Laika, 1957), os primeiros a colocar tanto um cosmonauta homem quanto uma mulher no espaço (Iuri Gagarin, 1961 e Valentina Terechkova, 1963). Além disso, também sabemos que os Estados Unidos vinham de uma constante desmoralização política, resultado de uma derrota na Guerra do Vietnã e do constante progresso dos russos na Corrida Espacial.

Considero importante de ressaltarmos que nesse período, segundo Eric Hobsbawn em *Era dos Extremos* (1995), a ciência se encontrava muitíssimo impopular em decorrência das bombas nucleares da Segunda Guerra Mundial. E, logo depois, também por conta justamente da corrida armamentista entre capitalismo e comunismo – de onde, sabemos, ocasionou-se a Guerra Fria e a própria corrida espacial.

Portanto, refletindo sobre o contexto de onde esse evento desponta, entendo que para o governo estadunidense se fez necessário produzir um acontecimento excepcional que devolvesse à população uma crença ideológica efetiva no país. A conquista da Lua certamente foi esse evento. Então, quando o homem finalmente pisa em solo lunar, o evento estelar naquele momento se torna o próprio ser humano.

Nesse caso, sem dúvidas, podemos conceder à ficção científica uma função essencial de fomentadora do vislumbre desse acontecimento no campo da realidade material. Quando Jules Verne escreve *Da Terra à Lua* em 1865, ele não teria como saber que um século depois, em 1969, a Apollo 11 chegaria tripulada à superfície da lunar. Todavia, a possibilidade desse evento se tornar real orbitava o imaginário das pessoas. E, em muitos casos, a viabilização de uma possibilidade aconteceu dessa forma.

Quanto a isso, a planetóloga Carolyn Porco escreve que, antes mesmo das espaçonaves serem uma realidade, “tudo que um possível viajante espacial tinha era a imaginação do artista astronômico [...]” (PORCO; MILLER, 2014, p. 6). O teórico e, também, artista Ron Miller, em seu livro *The Art of Space* (2014), do mesmo modo, nos diz que os “astronautas devem muito de sua existência as artes. Obras literárias como o romance de Jules Verne, *Da Terra à Lua*, foram diretamente responsáveis por inspirar os fundadores dos voos espaciais modernos [...]”<sup>4</sup> (MILLER, 2014, p. 26). Fica clara então a influência de artistas que representaram, tornaram visíveis, a exploração espacial e o contato do ser humano com outros corpos celestes. Tais artistas se apoiaram no gênero de ficção científica, produzindo e tornando visíveis através de seus trabalhos, novas paisagens, formas de vida e tecnologias que poderíamos encontrar para além da Terra.

Os trabalhos desses artistas, desde o século XIX até o presente, sempre tiveram um denominador comum, um assunto elementar que é evidentemente a vida no espaço. E, por esse mesmo motivo, a produção deles passou a ser denominada de *space art*. Antes da *space art* tornar-se um campo relativamente reconhecido (digo relativamente por ser bastante novo em relação aos outros momentos possíveis da história da arte e da ciência) existiam e eram difundidas principalmente sátiras em relação a mundos e seres alienígenas. A própria palavra *extraterrestre* era uma espécie de tabu (acredito que tenha deixado de ser) até não muito tempo atrás. Como a própria grafia da palavra já diz: extraterrestre é toda e qualquer vida do

---

4 Originais: “[...] all a would-be space traveler had were the captured imaginings of the astronomical artist”; “Astronauts owes much of its existence to the arts. Literary works such as Jules Verne’s novel *From earth to the moon* were directly responsible for inspiring the founders of modern spaceflight”.

universo que não se originou na Terra. Por esse motivo, os primeiros artistas da história da *space art* – fossem eles literatos, pintores, ilustradores etc. – demonstraram grande preocupação com verossimilhança científica de suas representações; para receberem certa validação do campo científico que existia na órbita de seus trabalhos. Em vista disso, buscavam representar mundos da forma mais verdadeira possível mesmo sem saberem de fato qual era a verdade.

Esta preocupação com relação a ciência manifestada através de trabalhos artísticos vai transformar o próprio imaginário científico moldando, desta forma, muitos dos avanços tecnológicos seguintes<sup>5</sup>. Influenciando diretamente os ideais da exploração espacial, a *space art* proporciona uma viabilização de que o ser humano seja capaz de alcançar outros mundos.

Dessa maneira, compreendo que a presença do ser humano em solo extraterrestre começa significativamente com a idealização dos artistas. Segundo Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta*, as imagens são mediações entre homem e mundo, porém, o homem “ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens [...] o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (FLUSSER, 2011, p. 17). É possível dizer então que a alunagem dos astronautas, partindo do pensamento de Flusser, está diretamente relacionada com o discurso das imagens que justamente construíram essa narrativa. Assimilar o mundo através de imagens transforma a compreensão dos seres humanos em relação a história. Esse comportamento, tão naturalizado em nossa época, concede-nos ligações abstratas com eventos distantes. E, por isso mesmo, aproxima. Transforma acontecimentos singulares vivenciados por alguns em experiências imaterialmente consumíveis por todos.

*Full Moon* é um livro que se apropria de tal possibilidade e, assim, reinventa uma história. Idealizado e produzido pelo fotógrafo estadunidense Michael Light, foi publicado em 1999. Nele, percorremos uma nova jornada de viagem à lua através de 126 fotografias de diferentes missões espaciais estadunidenses<sup>6</sup>. Para realização desse trabalho, Light teve acesso aos mais de 30.000 negativos originais da NASA feitos por astronautas nessas missões (e que até então se encontravam guardados a sete chaves dos olhares da população)<sup>7</sup>.

---

5 Cf. Lanius. *The historical dimension of space exploration: reflections and possibilities*, 2000.

6 Apollo 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17, Gemini 4, 7 e 11 e Skylab 3.

7 Atualmente os negativos já estão todos disponíveis no perfil da NASA no site flickr.



Fig. 2 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | Capa e lombada | 30 x 30 x 2 cm | Apollo 16, 1972 |  
Digitalização: Filipe Conde

Michael Light nasceu em 1963, na Florida, Estados Unidos. É bacharel em Artes, com ênfase em Estudos Americanos, pelo Amherst College (1986). Tem mestrado na área de fotografia pelo San Francisco Art Institute (1983) e recebeu uma Bolsa Guggenheim para Artes Criativas. Seu trabalho é majoritariamente focado em refletir sobre a cultura estadunidense e seus impactos políticos – manifestados através da pesquisa em fotografias de paisagem que são, na maior parte, fotografias aéreas. As fotografias realizadas por ele tratam de temas instáveis em correspondência ao governo norte-americano, relacionando questões de mapeamentos geopolíticos com o tempo geológico da natureza, discutindo então o impacto do ser humano na Terra em meio a ideias da vertigem e do sublime. Seu trabalho faz parte de algumas das principais coleções de arte do mundo como o Museu de Arte Moderna de São Francisco, Instituto Getty, ambos sediados nos Estados Unidos, e o Museu Victoria & Albert em Londres.

*Full Moon* foi o primeiro grande trabalho do que viria compor uma trajetória consistente como artista visual. Light produz principalmente livros de artista – fotográficos – que tratam das questões comentadas no parágrafo anterior. Podemos perceber na totalidade de

sua obra, uma preocupação constante para com a paisagem e as relações políticas nela presentes. Os trabalhos mais recentes são livros de fotografias aéreas que ele mesmo chama de *Big Aerial Books*.



Fig. 3 – LIGHT, Michael | *Bingham Mine/Garfield Stack*, 2009

Além destes, existe outro trabalho que tem um vínculo intrínseco com a produção de *Full Moon*. *100 Suns* (fig. 4) é, igualmente, um fotolivro no qual o artista se utilizou de fotografias de arquivo para realizar a montagem. No caso de *100 Suns*, as imagens são provenientes dos documentos de testes das bombas nucleares estadunidenses. Tanto por seu trabalho com *Full Moon* quanto por *100 Suns*, Michael Light recebeu prêmios específicos sobre produção artística tendo como suporte *photobooks* em Nova Iorque e Londres.



Fig. 4 – LIGHT, Michael | *100 Suns*, 2003

Os trabalhos de Light são livros de artista em grandes tamanhos que pretendem questionar e discutir os impactos do ser humano na Terra através das ações brutais da indústria do capitalismo tardio. Todavia, sem perder força estética e artística ao fazê-los.

Podemos dizer que *Full Moon* é, no sentido formal, o trabalho mais diferenciado de Light por não utilizar a paisagem terrestre como cenário e agente dessa crítica. O livro tem dimensões de 30 x 30 cm e 3 cm de lombada. Não há texto na capa (fig. 5), há só uma

imagem em preto e branco da própria Lua. Ela é iluminada de cima para baixo, nos indicando, então, por qual dos lados abrir o livro. É uma fotografia do solo onde predomina a presença das crateras lunares. E justamente por isso penso que se parece com imagens de microscópios. Talvez como um prenúncio de protagonismo da paisagem. Ao abrir o livro, a primeira lâmina (falsa folha de rosto) possui a imagem de uma lua pequena, tímida, no canto direito da página (fig. 6). Antes da folha de rosto, onde há o título e o nome do artista (fig. 8), passamos por algumas páginas com imagens em *zoom* do lançamento (fig. 7). Depois da folha de rosto, há uma abertura de página com os nomes dos astronautas (fig. 9).



Fig. 5 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | Capa | 30 x 30 | Apollo 16, 1972

Digitalização: Filipe Conde



Fig. 6 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | [falsa folha de rosto] p. 1



Fig. 7 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 2-3 | Apollo 11, 1969

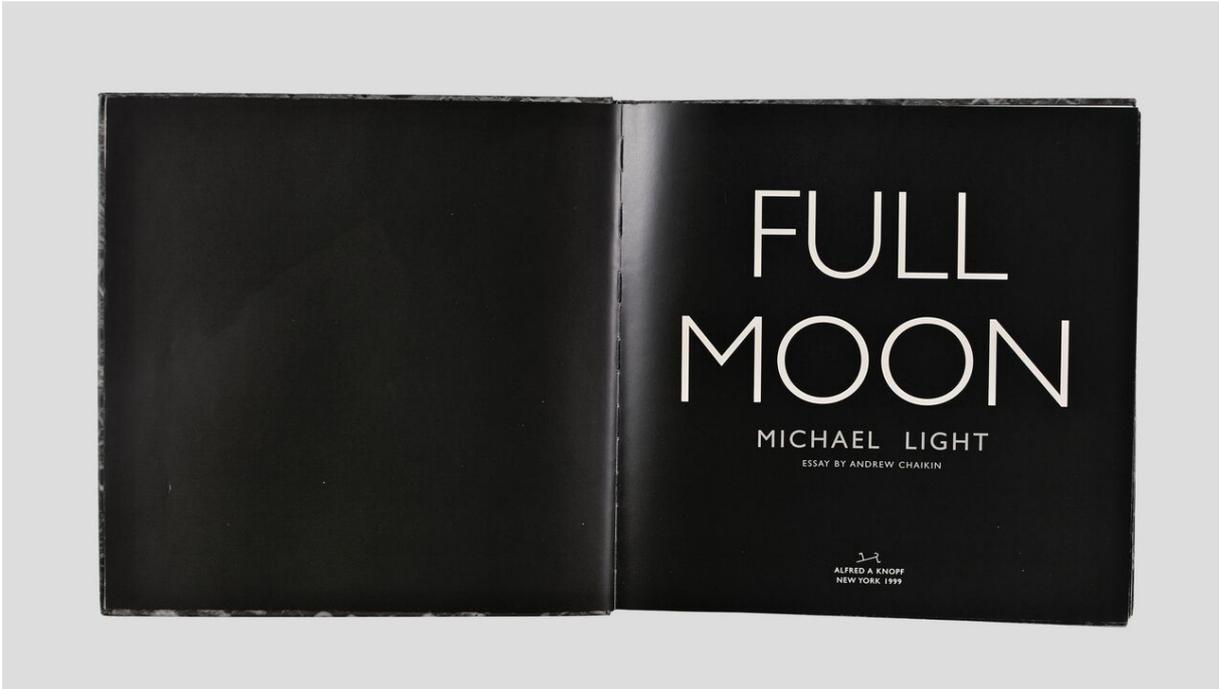


Fig. 8 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | Folha de rosto, p. 6-7

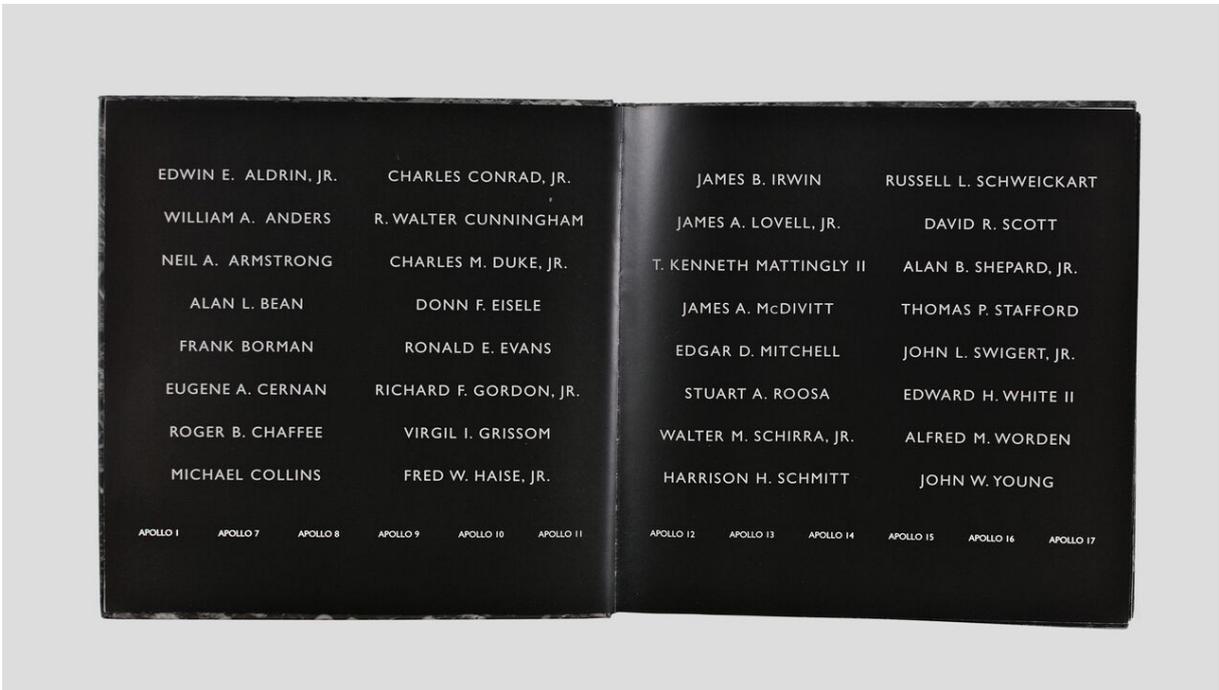


Fig. 9 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | Lista de nomes dos astronautas, p. 8-9

Há três tipos de abertura de página: 1, com uma única imagem inteira atravessando as páginas; 2, com imagens diferentes em cada página; 3, com uma única imagem na lâmina direita. Dentre essas aberturas, a 3 é a que possui número de páginas predominante em relação as outras duas, 46 aberturas de página possuem a lâmina direita contendo uma única imagem. Depois, 33 delas tem imagens diferentes. Por último, 19 aberturas de página possuem a imagem inteira. Existem, também, 10 aberturas de página com dobraduras, lâminas que podemos abrir e que nos revelam outra imagem – inteira – dentro das páginas. O artista também utilizou algumas estruturas de mosaico (montagens) para execução de oito imagens, das quais 4 são panoramas. Entre todas as imagens, algumas são coloridas, outras preto e branco. No total são 126 imagens no corpo narrativo do livro e 236 páginas ao todo.

As legendas das imagens estão nas páginas finais e todas contém informações detalhadas sobre a realização da foto, o local geográfico em solo lunar, o equipamento fotográfico e em qual missão a fotografia foi feita.

No final do livro há dois textos. Um ensaio assinado por Andrew Chaikin, autor e jornalista especializado no assunto da exploração espacial; e outro pelo próprio artista. O texto de Chaikin, que nos diz “De tudo que encontraram na Lua, a Terra foi a descoberta mais memorável e mais sentimental para os astronautas” (p. 201) é focado em informações sobre a exploração espacial, reverberações e impressões a partir do que contaram os astronautas. Em contrapartida, o texto de Light é bem mais íntimo, também de cunho bastante político e crítico, conta sua trajetória de idealização e montagem do trabalho. Há um trecho que acredito resumir parte de seu pensamento ao produzir *Full Moon*:

Talvez o que seja mais interessante sobre a saga Apollo [...] é que finalmente ela marca uma grande ruptura com as dinâmicas típicas da exploração histórica e do expansionismo territorial [...] Em vez de incorporar uma linha de progressão linear para um mundo novo que descarta o antigo em busca da recompensa ilimitada e da liberdade infinita, o caminho da Apollo é circular. O movimento mais ousado e audacioso da humanidade para fora de sua casa encontrou-se, implacavelmente, olhando na direção oposta – de volta para a Terra – desde o momento em que começou. (LIGHT, 1999, p. 207)<sup>8</sup>

---

8 Original: “Perhaps what is most interesting about the Apollo saga [...] is that finally it marks a major break from the typical dynamics of historical exploration and territorial expansionism [...] Rather than embodying a linear progression to a new world that discards the old in pursuit of endless freedom and limitless bounty, Apollo's path is circular. Humanity's boldest and most audacious movement outward from its home found itself relentlessly looking in the opposite direction – back toward Earth – from the moment it began.

Esse é um texto no final do livro e ele nos serve aqui como elucidação do pensamento do artista em relação a própria obra. Muito mais do que o processo de montagem, penso, nesse momento o que interessa é o motivo. O que levou Light a realizar esse trabalho no formato de livro, fazendo uso dos negativos originais e chamando-o de *Lua Cheia* (em tradução direta). Ora, a lua cheia é, como sabemos, uma das fases do ciclo lunar. O que Light faz desde o início é nos dizer que essa é uma história cíclica. Mas, para além disso, precisamos compreender ainda como essa Lua reage a presença do seres humanos?

Em *Full Moon*, acompanhamos Light nessa nova viagem até a Lua onde somos convidados a explorar a paisagem existindo como não só um cenário dos primeiros contatos do ser humano com o extraterrestre, mas também como uma paisagem desértica, etérea, sendo atravessada por ações humanas.

Dentro de uma possível história da astrofotografia, a Lua foi alvo de observações inúmeras vezes. Pouco tempo antes do anúncio público da invenção do daguerreótipo, feito por François Arago (1786 – 1853), Louis Daguerre (1787 – 1851) havia tentado obter – o que se soube depois sem sucesso – imagens da Lua. Tais tentativas influenciaram Arago que tentou, também sem sucesso, registrar imagens do espectro solar. Daí seguiram diversos experimentos na busca de se conseguir produzir imagens fotográficas dos astros<sup>9</sup>.

A primeira tentativa de sucesso que conhecemos foi a de George Phillips Bond (1825 – 1865), realizada com um refrator de 38 cm do observatório da Universidade de Harvard. Posteriormente, em 1852, o astrônomo inglês Warren de la Rue (1815 – 1882) registrou imagens lunares com uso de um telescópio. No entanto, acredito que dentre as primeiras imagens que conhecemos da Lua, a mais difundida e referenciada é a de Lewis Morris Rutherford (1816 – 1892) (fig.10). Rutherford construiu em 1864 o primeiro telescópio fotográfico com o intuito de obter imagens astronômicas e conseguiu, assim, produzir um acervo vasto de imagens do Sol, Lua, planetas e estrelas.

Desde Rutherford até o presente, passamos a conviver com imagens astronômicas de forma quase cotidiana. De certo, sabemos que imagens astronômicas raramente serão vistas como objetos artísticos. Elas estão, nas palavras de James Elkins, na categoria de imagens informativas<sup>10</sup>. E, em geral, a história da arte se interessou pouquíssimo por essas imagens.

---

9 Cf. RÉ, Pedro. *History of Astrophotography*, p. 29-30.

10 Cf. Eklins. *História da arte e imagens que não são arte*. 2011, p. 9.



L. M. Rutherford

Phot. Goupil.

0 100 200 300 400 500 600 700 800 900 1000  
50 Echelle en Kilometres .

PHOTOGRAPHIE DIRECTE DE LA LUNE

LE 10<sup>e</sup> JOUR DE LA LUNAISON .

Fig. 10 – RUTHERFORD, Lewis M. | Fotografia direta da Lua, 1864

No entanto, talvez já há uma década e meia é possível percebermos uma curiosidade e atenção crescentes em relação a tais imagens. Grande parte delas são imagens provenientes de estudos científicos. Para Elkins, mesmo que essas imagens não contribuam diretamente para a produção de “obras de arte”, muitas vezes elas possuem características correspondentes com a produção artística como preocupações estéticas e/ou formais, bem como algumas motivações subjetivas.

Astrônomos realizam habitualmente dois tipos de imagens: “imagens bonitas” e “imagens científicas”. As “bonitas” são frequentemente alteradas em razão da cor (recebem cores falsas) e outros aspectos formais para obterem uma apresentação final “convitativa”, aprazível. Enquanto as científicas passam por processos de “limpeza” da imagem para tornarem-se claras e, por consequência, úteis a uma observação específica do que foi fotografado<sup>11</sup>. Em ambos os casos, podemos considerar as preocupações tanto aquelas formais quanto as que procuram um resultado por conta de uma intenção específica como relações possíveis com escolhas artísticas. Isto é, o trabalho de produção dessas imagens científicas pode estar “tão repleto de escolhas artísticas, tão profundamente envolvido com o visual e ser tão cheio de recursos e visualmente reflexivo quanto qualquer pintura, ainda que seus propósitos possam ser inteiramente diferentes” (ELKINS, 2011, p. 16). Evidente que são dois campos distintos, o que torna comparações entre eles algo bastante complicado mas em se tratando de atenção, reflexão e apresentação de imagens, certamente tornam-se campos aproximáveis.

As fotografias que observamos em *Full Moon* foram editadas por Light. A maioria delas passou por processos de limpeza que podem, sim, se reportar ao tipo de processo científico comentado anteriormente. Contudo, a questão que surge aqui é: o propósito da montagem final de Light foi científico ou artístico? E acredito que tenha sido intrinsecamente artístico. Não tanto por conta das imagens (individuais) mas, sem dúvida, pelo processo de montagem desse livro. O artista teve motivações pessoais, afetos que o incentivaram a desenvolver esse trabalho. Também, uma certa preocupação política em caráter de questionamento que se desenvolve em conjunto com a produção. Além disso há uma caracte

---

11 “Os astrônomos, rotineiramente, fazem dois tipos de imagens: “imagens bonitas” para livros de mesa e revistas científicas populares tais como Scientific American, e imagens “científicas”, normalmente em preto e branco, para publicações como o Journal of Astrophysics. “imagens bonitas” com frequência recebem cores falsas fortemente cromáticas, e inicialmente Lynch e Edgerton esperavam encontrar evidências de que a pintura expressionista poderia estar por trás dessa prática, tornando as imagens astronômicas interessantes exemplos da difusão da arte erudita. mas, de acordo com seus informantes no laboratório, a arte erudita não influencia nem as imagens “científicas” nem as imagens “bonitas””. Elkins, op. cit. p. 15.

rística que comentei anteriormente: a atenção quanto a elaboração de uma narrativa.

Nesse sentido, as imagens no livro de Light se sustentam entre documento e expressão. Sabemos que a fotografia, mesmo a que se propõe documental, não representa diretamente o real. Ela é um recorte construído deliberadamente, “ela fabrica e produz mundos” (ROUILLE, 2009, p. 18). Ainda para André Rouillé, enquanto a fotografia que é documento se apoia na “crença de ser uma impressão direta”, a fotografia que é expressão assume um caráter indireto. Isto é, do documento a expressão “consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e escrita; o autor, com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente implicado no processo fotográfico” (2009, p. 19). Quer dizer, entre o real e uma imagem, além da subjetividade da própria imagem e do artista, existe ainda a interposição quase infinita de outras imagens. E é também por meio dessas outras imagens que a semântica da narrativa em *Full Moon* se constrói.

Em um primeiro contato com o livro, percebemos que sua narrativa é dividida em três atos sem título, separados por páginas com números romanos I, II e III, cuja sequência de imagens nos apresenta: I, o lançamento, a partida; II, a exploração do solo lunar; III, a viagem de volta (fig. 11, 12 e 13). Gostaria já de esclarecer que não pretendo realizar um estudo do livro baseado nesses três atos. Apesar de nos auxiliarem a perceber as etapas da narrativa, acredito que não seria enriquecedor tratar desse trabalho da forma mais óbvia em que ele mesmo se apresenta. Assumo que há nele presentes outros elementos que contribuem para a narrativa e são, justamente, as particularidades que pretendo abordar mais para frente.

Para que seja possível refletirmos sobre a possibilidade de narrativa em *Full Moon*, antes de mais nada, penso que é importante estabelecer uma definição do fotolivro ou livro fotográfico— termo que será bastante repetido no decorrer deste texto. O fotolivro – sendo um livro de artista – existe por uma correspondência entre a busca por um fazer artístico (relativamente) novo e um suporte tradicional. Segundo Leszek Brogowski esta é uma relação inerentemente paradoxal:

[...] o conceito do livro do artista mantém uma relação íntima, mas paradoxalmente dupla, com a tradição, renovando o conceito historicamente constituído do livro, e em contrapartida, questionando o conceito de arte historicamente desatualizado. De fato, manter o conceito não expandido do livro permite que os artistas façam arte de outra maneira. (BROGOWSKI, p. 11, 2013).<sup>12</sup>

---

12 Original: “le concept du livre d'artiste entretient un rapport intime, mais paradoxalement double, avec la tradition, en reconduisant le concept historiquement constitué du livre et en remettant en cause par là même le concept convenu – historiquement dépassé – de l'art. En effet, maintenir le concept non élargi du livre permet aux artistes faire de l'art autrement”.

Com isso, o entendimento de fotolivro nesse estudo se dá, sobretudo, como um livro de artista composto majoritariamente por imagens. Tais imagens, quando montadas justamente em formato de livro, pressupõem quase sempre uma sequência. Essa sequência de imagens é concatenada, normalmente, por um mesmo autor e/ou tema e apresentada de forma ordenada, onde podemos considerar que existe, entre outros propósitos, um propósito narrativo específico. Ou seja, algo a ser contado por meio dessas imagens.

Assumimos, a partir disso, que existe certa preocupação na construção de uma narrativa que os artistas constroem por meio – não só, mas aqui especificamente – da fotografia. A sequência das imagens dispõe de um contexto particular que se sustenta no fotolivro como publicação artística, independentemente da proveniência das imagens. Isto é, o fotolivro se apresenta para o campo artístico como um conjunto coerente de imagens que se constrói e potencializa pela associação entre elas e não pela eficácia individual de cada uma.

Sobre esse argumento, Joaquim Marçal de Andrade, teórico da fotografia, comenta sobre as possibilidades de conteúdo narrativo dos livros fotográficos – ou fotolivros<sup>13</sup>:

Esses livros fotográficos quase sempre nos contam histórias – sejam elas baseadas em fatos, sejam elas mera ficção. Tais narrativas às vezes são cristalinas, às vezes herméticas. Há muitos fotógrafos produzindo livros biográficos. Há também uma profusão de trabalhos de caráter documental, de um continente politizado, que reflete sobre a sua própria condição. O retrato e a paisagem – em sua acepção mais esgarçada – figuram entre os gêneros frequentes. (ANDRADE, 2017, p. 15).

Fica clara, desta forma, a relevância do conteúdo narrativo entrelaçado pelas imagens constituintes de um fotolivro. Considero também interessante de ressaltar as possibilidades ambíguas da montagem narrativa de um livro de artista na percepção de Andrade: por vezes factuais, outras fictícias; às vezes compreensíveis, explícitas e outras vezes enigmáticas, complexas. Assim, ainda que as temáticas possam se repetir, podemos dizer que cada fotolivro conta uma história singular.

Para Tate Shaw, diretor do *Visual Studies Workshop*, a sequência é o pilar de ideação e, consequentemente, da publicação de livros de artistas. Segundo ele, o vínculo

---

13 Este trecho pertence a um texto específico sobre fotolivros latinoamericanos, *Alguns subsídios para a crítica do livro fotográfico na América Latina*. No entanto, o excerto em questão trata da linguagem de fotolivros de maneira geral, motivo pelo qual considerei seu uso apropriado nesse momento.

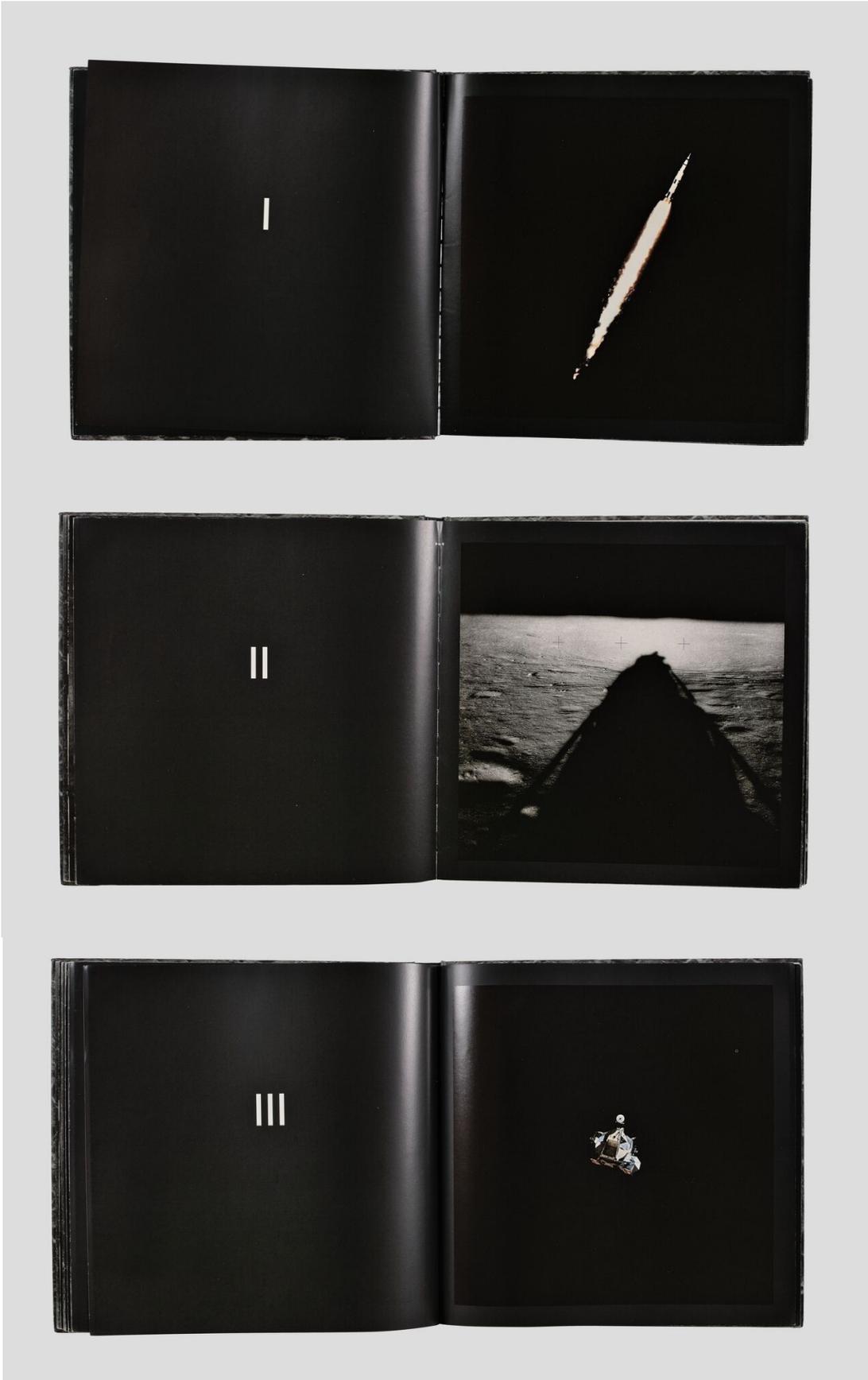


Fig. 11, 12 e 13 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999  
p. 12-13, Apollo 4, 1967 | p. 70-71, Apollo 12, 1969 | p. 152-153, Apollo 17, 1972

sequencial “compele o leitor a dar uma única e predominante identidade as duas imagens e reconhecê-las como um todo. Um salto narrativo é requerido para ver ambas como uma única entidade” (Shaw, 2012, p. 1).

Assim sendo, a narrativa em um livro de artista, incluindo as dos fotolivros, pode ser tanto ficcional quanto realística. No caso específico de *Full Moon*, a procedência das fotografias é arquivística. Elas não foram pensadas como objeto artístico – nem individual muito menos em conjunto – pelo contrário, são imagens científicas que foram feitas com o propósito de documentação e observação. E considero que, com base nos argumentos já apresentados, se expostas sozinhas não caracterizariam um trabalho artístico. O que as torna “obras de arte” é precisamente a publicação em formato de livro de artista. Isto é, são tão reais quanto ficcionais. A narrativa em *Full Moon* é uma ressignificação, uma intervenção arquivística que não se pretende, no final, ser verídica, mas que nem por isso deixa de se tornar uma verdade.

Justamente sobre conexões entre montagens de fotolivros feitas a partir de arquivos fotográficos Stanley Wolukau-Wanambwa, em um artigo publicado pela revista *Aperture*, aponta:

Um arquivo de categorias apresenta ao seu usuário um mapa de instâncias, sem uma trajetória narrativa, mas a forma livro sugere implicitamente – e inevitavelmente produz – um sentido de progressão do início ao fim. Como estas dinâmicas opostas são conciliadas e transformadas quando o arquivo é executado na forma de um fotolivre? Pode ser que o fotolivre, um objeto físico, reviva o processo de interpretação implícito na organização do arquivo em si, refletindo um instinto comum na amplitude da prática fotográfica: a necessidade de organizar e desta maneira fazer sentido do mundo em transformação. (WOLUKAU-WANAMBWA, 2016, p. 1)

Um arquivo é, por definição, um conjunto de documentos organizados com o propósito maior de ser fonte de informações. No entanto, como nos diz Wolukau-Wanambwa, o arquivo quando transformado em livro ganha outro sentido que não apenas o da catalogação e informação, mas também da criação de um novo acontecimento para além daqueles já cognizados pela história.

Observando a montagem do livro podemos dizer que isso se dá principalmente pela presença de repetições formais e que tais repetições funcionam enquanto uma ferramenta importante de narração na construção de fotolivros<sup>14</sup>.

---

14 Ver SILVA, Felipe Abreu e. A sequência na fotografia contemporânea, 2018, pág, 54.

*Full Moon*, por retomar as imagens de diversas missões espaciais e transformá-las em uma única narrativa atribuí – ou pretende atribuir, ao menos – a essa jornada já conhecida da história um outro sentido. Uma nova interpretação realizada por meio das “intromissões” na paisagem. Não só a presença humana como interferência mas também – e talvez especialmente – os contrastes de luz e sombra ocasionando formas que se revelam no solo lunar. Uma paisagem sobreposta por interferências. Por isso, a descrição de um estudo topográfico me parecia condizer com tudo aquilo que intencionava observar e investigar, nesse estudo. A topografia é a ciência que estuda todos os *acidentes* geográficos – que são, explicando de maneira muito simples, entidades de relevo distintas do solo em que se encontram – com finalidade de descrever e compreender esses corpos. Logo, se pensarmos nessas formas como os corpos distintos que são, precisamos justamente compreender por quais motivos eles se fazem presentes. E, para além de um entendimento puramente formal, estão ali por motivos políticos.

Para Denis Briand, em um texto intitulado *Cartografias e atlas: o livro de artista entre ficção e crítica*, a topografia “pode ser considerada como uma forma de pensamento, [...] misturando desejo, representação, realização e narração [...] Um mapa ou atlas não são apenas imagem ou álbum do mundo, mas reservas de histórias em poder e sedimentação da memória” (2013, p. 226)<sup>15</sup>.

Devemos, então, reconhecer que a narrativa extraterrestre da exploração espacial foi protagonizada por seres humanos. Ela foi uma busca por reafirmação de poder simbólico, bélico e político que aconteceu fora da órbita terrestre mas que visivelmente buscava resultados terrenos, quase mundanos em contrapartida da vastidão e “sacralidade” dos céus. “Exploração e conquista, expansão e aculturação são os impulsos determinantes de qualquer projeto de mapeamento e qualquer novo traço do mundo conhecido” (BRIAND, 2013, p. 227)<sup>16</sup>. Portanto, torna-se indissociável pensar uma topografia de *Full Moon* ao lado de um significado semântico das escolhas ali presentes.

Evidente que quando refletimos acerca do significado semântico de uma obra

---

15 Original: “La topographie peut être considérée comme une forme de pensée, certes par moment complexe voire embrouillée, mêlant désir, représentation, mise en oeuvre, et narration. [...] Une carte ou un atlas ne sont pas seulement image ou album du monde, mais réserve d'histoires en puissance et sédimentation de la mémoire”.

16 Original: “Exploration et conquête, expansion et acculturation sont les ressorts déterminants de tout projet d'établissement de cartes et tout nouveau tracé du monde connu”.

composta por imagens precisamos, também, refletir sobre como essa semântica funciona como linguagem visual. O desenrolar de uma sequência imagética pressupõe, como já vimos antes, uma narrativa. E é justamente no confronto, no estranhamento de uma imagem em relação a outra que essa narrativa se dá. Consequentemente, identifico que existem certas estruturas visuais que se destacam das outras devido a suas potências de conflito. São desvios, formas errantes, em meio a uma paisagem etérea.

Existe uma teoria pseudocientífica chamada comumente de Efeito Lunar. Ela nos diz que há algo como uma correlação entre o ciclo lunar e os seres humanos. O fundamento da teoria do Efeito Lunar é que as fases da lua teriam influência no comportamento humano. Essa teoria tem origem em narrativas mitológicas envolvendo a Lua Cheia. É uma crença baseada em textos antigos encontrados na Assíria e na Babilônia. Inclusive o desenvolvimento da astronomia pode ser retomado até esses povos que tentaram entender os ciclos lunares. Por exemplo, cerca do século V AEC, astrônomos babilônicos já haviam registrado informações de eclipses com base em observações da Lua.

Pouco (ou nada) me interessa nesse estudo se as pessoas acreditam nisso ou não. Mas eu certamente acredito no Efeito Lunar como causador da narrativa em *Full Moon*. No livro, a presença imersiva da Lua transforma os outros corpos em formas herméticas. Corpos cuja forma nós reconhecemos com facilidade e, ainda assim, estranhemos. A paisagem lunar é escura, desconcertante, imensurável... em contrapartida, são propriamente os corpos estranhos dessa narrativa que se comportam com opacidade nas imagens. São eles que nos avisam que não estamos observando algo comum.

Em vista disso, acredito que podemos afirmar a existência de uma narrativa visual em *Full Moon*. As ações, humanas, são modificadas como efeito da paisagem e do tempo extraterrestres. E não há outra forma de pensá-los, nesse momento, senão sob o viés subjetivo, individual, do ser humano em relação ao céu, ainda inexplicável e imensurável.

Para Joan Fontcuberta, em um artigo publicado na revista *Porto Arte*, o reconhecimento do que se vê é intrinsecamente necessário a produção de um trabalho artístico. Ele diz que “para que haja criação que culmine em uma obra, é necessário intenção; para que haja intenção é necessário vontade; para que haja vontade é necessário consciência; e para que haja consciência, é necessário humanidade.” (2016, p. 43). Consequentemente, realizar um estudo topográfico dessas imagens requer um parâmetro inicial. Algo que torne capaz a compreensão do acidente, do incomum, através daquilo que já reconheço.

Abri esse texto com uma anedota sobre potências narrativas relacionadas a corpos estelares. Correndo o risco da generalização mas aceitando-o também, penso que as narrativas extraterrestres que conhecemos dependem da presença humana. Sem essa presença, caímos na possibilidade de esvaziamento do afeto. Logo, como falar de corpos completamente desconhecidos sem que existam, também, corpos iguais ao meu?

## 2 FULL MOON: UMA OUTRA ODISSEIA NO ESPAÇO



Fig. 14 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 20-21 | Apollo 7, 1968

“De todas as criaturas que haviam pisado na Terra, os homens-macacos eram os primeiros a olhar constantemente para a Lua [...] Aquele-que-vigia-a-Lua costumava [...] espichar-se na tentativa de tocar aquele rosto fantasmagórico que surgia acima das colinas”. E tocou. Esse é um trecho pertencente a obra de Arthur C. Clarke, *2001: Uma odisséia no espaço*, livro publicado em 1968. Aquele-que-vigia-a-Lua é o protagonista da primeira parte do livro onde acompanhamos uma evolução dos homens-macacos, espécie de hominídeos “primitivos”, para os humanos modernos depois do encontro com o monólito. E, de forma quase poética, o sonho de Aquele-que-vigia-a-Lua torna-se realidade alguns milhares de anos depois. Os homens-macacos são, sem dúvidas, uma metáfora para os nossos antepassados. Mas também sobre “evolução” do homem moderno.

Em anos de Corrida Espacial, essa caçada – com tendências “primitivas” – ao céu desconhecido começa a tomar proporções descomunais no início dos anos 50. Longe de uma recusa ingênua do desenvolvimento científico, o anúncio dessa precedência compreende um alerta para tal apressado progresso tecnológico que, confundido com progresso antropológico ou cultural, acabou por se sobrepôr a qualquer outra necessidade básica da humanidade. A

Guerra Fria crescia com o passar dos anos e o vislumbre de outra Grande Guerra dessa vez com mais armas atômicas, parecia cada dia mais próximo. Com finalidades de reafirmação de poder simbólico e bélico, a Corrida Espacial foi a tentativa – e o sucesso – não só de alcançar o céu, mas também de conquistá-lo.

Quando assisti *2001: Uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, pela primeira vez – devia ter uns treze ou quatorze anos – é compreensível que meus pensamentos tenham sido tomados por um esforço notável de entender a cena final. A Terra e depois um bebê gigante nos encarando. Escuro. Silêncio. Fim. E lá fiquei olhando para a tela, piscando os olhos várias vezes em completa confusão. Só depois de alguns anos, depois de ter tido a oportunidade de ler o livro e aí, sim, reassistir o filme, fui capaz de compreender o que tinha acontecido naqueles poucos minutos finais, os protagonistas da minha perturbação (sempre bom lembrar que são minutos finais em relação a um filme que tem duas horas e meia de duração). Fiquei sabendo também que o bebê gigante possui um nome, Criança Estelar. Atualmente talvez pensemos que é um tanto clichê, mas imagino que em 1968 teria sido muito bonito saber disso. A Criança Estelar é um ser evoluído que foi enviado até a Terra por uma espécie desconhecida com o intuito de salvar a nossa existência. Em *Full Moon*, não penso em uma salvação porém e sem dúvidas, penso em uma transformação.

O ser humano agigantando-se em relação a própria Terra é um discurso de emancipação, autonomia para com as crenças “primitivas”. Chegamos na Lua, mas não porque era o sonho de alguém-que-sonhava-com-a-Lua e sim em razão do que era necessário para nossa “evolução”. Isso porque o cientificismo se sustenta – em grande parte – na negação das crenças ainda que ele mesmo continue sendo uma forma diferente de crer em alguma coisa. E acreditamos enquanto sociedade em uma evolução linear da nossa espécie baseada na evolução linear da tecnologia.

No entanto, gosto sempre de lembrar o que nos diferenciou das outras espécies quando éramos primatas: a capacidade de criar ficções. Fazer fofocas, inventar acontecimentos, contar histórias. Segundo Yuval Noah Harari, em *Sapiens: uma breve história da humanidade* (2016), o ser humano evoluiu porque conseguiu desenvolver e compreender uma linguagem própria e diferenciada que é, dizendo de forma simples, a nossa capacidade de transmitir informações sobre coisas que não existem.

Portanto, quando vemos uma imagem como a das páginas acima (fig. 14) possuímos racionalidade para entender que as dimensões reais de um ser humano e do planeta Terra são

bem diferentes. Mas nesse caso pouco nos importa. O que importa é o que elas nos contam dessa outra forma mesmo.

Na esquerda, um retrato. Na direita, uma paisagem. Em ambas as imagens podemos perceber a incidência de luz em pontos específicos: da janela em direção ao rosto do astronauta; do céu para a Terra. Há linhas geométricas diagonais marcadas tanto por luz quanto por sombra. No rosto do homem, a expressão parece oscilar entre fascínio e preocupação. É evidente que a luz solar na imagem da página direita cria uma atmosfera completamente etérea em relação a imagem da esquerda. Temos a impressão de sermos capazes de ver, através dos olhos do astronauta, o que ele mesmo avistava naquele momento. E também de que seria capaz de pegar a luz com as próprias mãos se quisesse. Lembro-me de Prometeu.

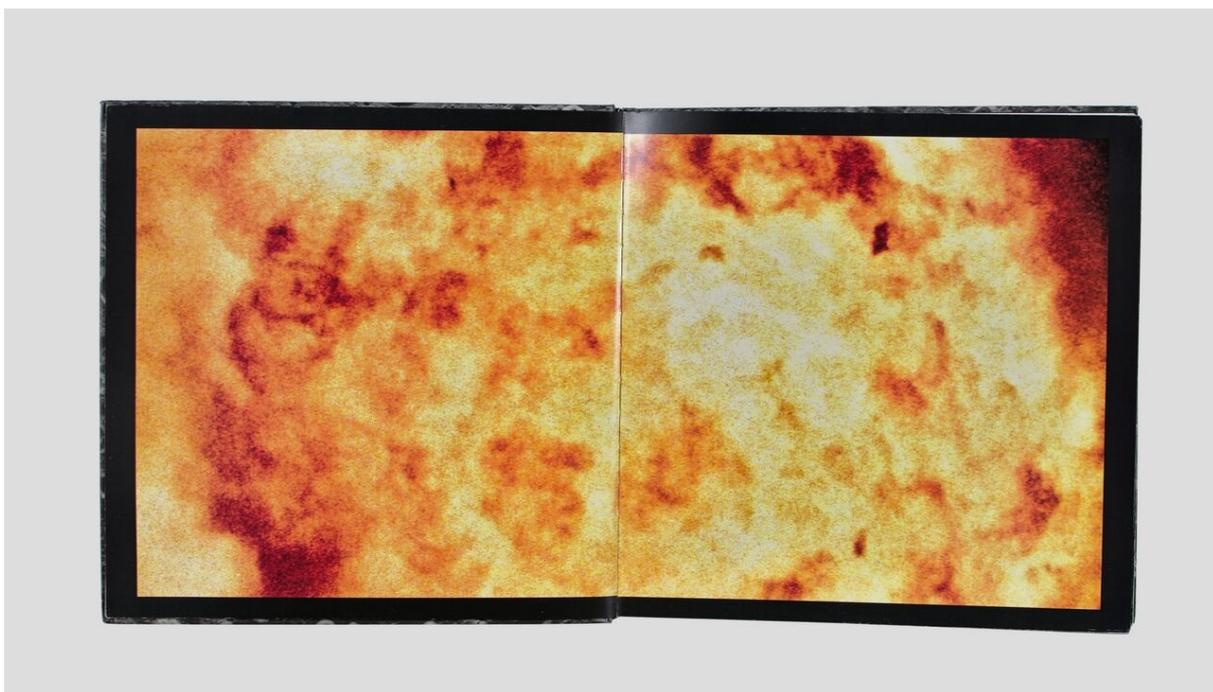


Fig. 15 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 10-11 | Apollo 11, 1969

Na mitologia pós-moderna, Prometeu é extraterrestre, tipo um deus astronauta, que foi responsável por roubar o fogo celestial e dá-lo a nós, mortais. Esse evento é o desdobramento do que na mitologia clássica foi a invenção da humanidade. Em tempos de pós-guerra, o fogo celestial tornou-se a autoconsciência. Trezentos mil anos é a datação mais antiga dos primeiros usos de fogo. E é no mínimo curioso pensar que foi esse evento que viabilizou nosso desenvolvimento tecnológico. A partir daí vieram lâmpadas, bombas e foguetes.

O fogo primordial figura nas primeiras páginas de *Full Moon* (fig. 7 e 15). Ele é que nos acompanha nas primeiras três páginas do livro. Certamente não é o que se espera ver quando abrimos um livro sobre a Lua. Contudo, ele é o impulso, o ímpeto da narrativa. Ocupando quase todo o espaço das páginas com a confusão dos tons amarelos, vermelhos e laranjas em grandes formas abstratas. É como se dissesse três vezes que só conseguimos por sua causa. No entanto, o fogo não é só o princípio da criação mas é também o princípio da destruição. Chegamos no céu.

Há muito tempo li um artigo sobre a luz mais antiga do universo. Como a conhecemos – isto é, visível para nossos olhos – surgiu há 400 milhões de anos, na mesma época em que começaram a nascer as primeiras estrelas. Desde então, pergunto-me frequentemente quantos eventos cósmicos ela já presenciou e se a chegada do ser humano na Lua foi um deles.



Fig. 16 – LIGHT, Michael | *Full Moon*, 1999 | p. 28-29 | esq. Gemini 4, 1965, dir. Apollo 7, 1968

Em páginas como essa (fig. 16), vemos a contraposição não só das dimensões que já comentei anteriormente, como também das cores. No lado esquerdo, o fundo quase infinito azul. No direito, o vermelho e, predominantemente, o preto. A posição do corpo na fotografia nos dá a impressão de que ele cai, em direção ao azul, enquanto se distancia cada vez mais do vermelho. A inclinação do corpo do astronauta e o risco de luz que emana da imagem direita formam ângulos convexos que se encontram em cima, bem no centro da página. Há um

confronto. A única constância é a luz que surge de baixo, na lâmina direita, e aparece refletida no capacete do astronauta, na lâmina esquerda.

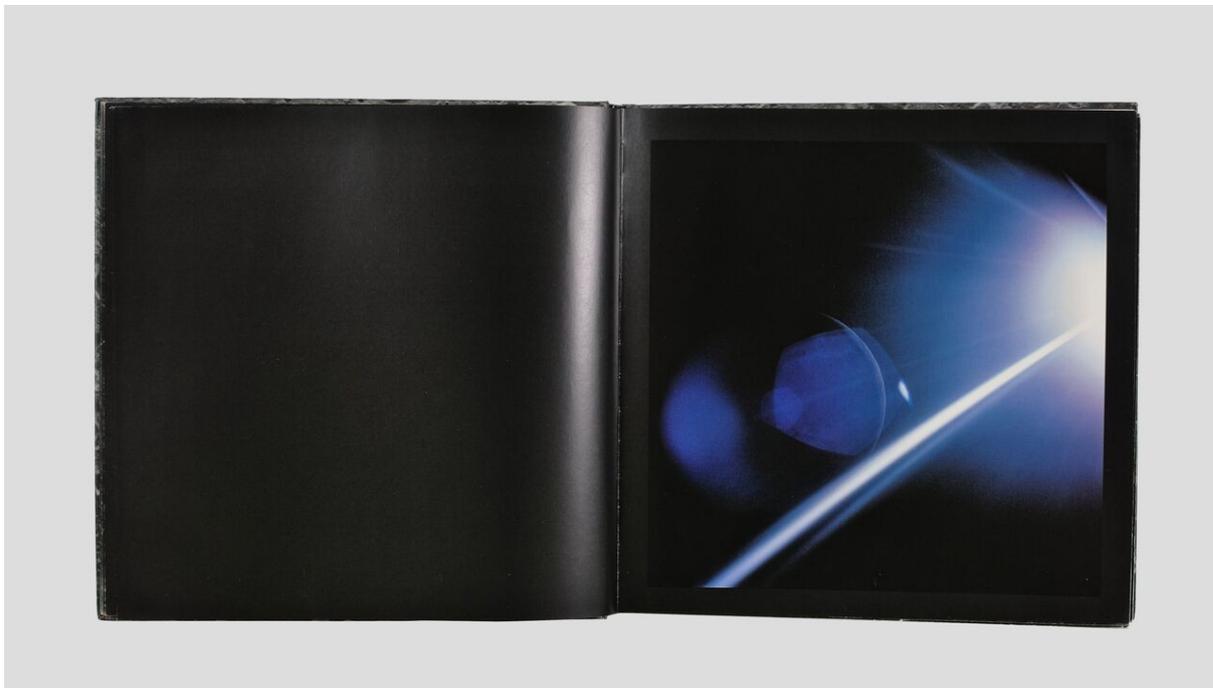


Fig. 17 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 40-41 | Apollo 14, 1971

Jacob Bronowski, em *A Escalada do Homem* (1992), argumenta que no centro de todos os dons humanos, há “a capacidade de tirar conclusões [...] que levam a mente através do tempo e do espaço e que levam ao reconhecimento de um passado, um degrau na escalada do presente” (p. 56). Ora, quando vemos uma imagem como acima (fig. 17) estamos fazendo justamente o que nos diz o autor. A luz é a manifestação de algo passado. Uma fotografia da luz no espaço é a luz vista duas vezes no passado.

A primeira vez se dá por conta do processo fotográfico que ocorre através de captação da luz. No momento seguinte em que a luz foi captada, ela já não é mais a mesma, portanto, está no passado. E a segunda vez porque toda a luz que o olho humano é capaz de observar no céu, é a luz emitida por uma estrela que demora anos-luz para chegar até onde sejamos capazes de vê-la. Por exemplo, o sol está a oito minutos de distância da Terra na velocidade da luz. Isto quer dizer que todo raio de sol que vemos é um raio que já foi emitido oito minutos atrás do momento em que chega para nós no presente.

Em 1687, o físico neerlandês Christiaan Huygens (1629 – 1695) apresentou, pela primeira vez, seu estudo chamado *Tratado sobre a luz*, na Academia Real de Ciências da França. Nesse livro, Huygens fala sobre reflexão, refração e difração, comprovando que a luz é, ao contrário do que dizia Newton, uma onda.

Acredito, portanto, que a luz em Full Moon é uma materialização do tempo. O tempo do universo em contrapartida ao tempo efêmero do ser humano. Esse tempo longo atravessado por uma urgência da existência que é fugaz. A própria velocidade da luz é uma medida de espaço e tempo “[...] entrelaçados. Não se pode olhar para o espaço sem estar olhando atrás no tempo. A luz viaja muito rápido” (SAGAN, 2017, p. 259).

Para além da presença da luz, gostaria de chamar atenção para a interferência Lua no centro da fotografia. Ali, uma forma quase imperceptível. Como se fosse um arrependimento de algum pintor descoberto por conta de um restauro onde pintou-se por cima na intenção de esconder o que havia antes. Mas, mesmo entre a manifestação preponderante do tempo, sobreviveu.

O crescente lunar, um dos símbolos mais antigos da história da humanidade, em conjunto com o símbolo do Sol, aparece na Acádia, por volta de 2300 AEC<sup>17</sup>. A partir de 1000 AEC, foi símbolo da região mesopotâmica, chamada até hoje de Crescente Fértil. Posteriormente, encontramos o símbolo do crescente lunar em diversas religiões, tanto pagãs quanto cristãs. De certo que a Lua foi vista durante muito tempo como uma corporificação de alguma divindade. Para os mesopotâmicos, Nana; para os gregos, Selene; para os romanos, Diana. Todos com personalidades mutáveis inspirados nas transformações do ciclo lunar.

É importante ressaltar que, até as últimas páginas do livro, não vemos imagens da Lua Cheia (pensando em representações formais, claro). Aqui então, existe um significado outro dentro da narrativa. A Lua vai transformando-se em Cheia com o virar as páginas. Nós somos espectadores, mais uma vez, do mesmo ciclo. Como se magicamente, a cada página virada, ela ficasse cada vez maior. Em correspondência, a figura humana, tão colossal no início do livro, vai diminuindo, *diminuindo*, até quase sumir. Ou melhor, transmutar-se em ausência. Uma vez que temos a memória recente de que ela estava ali. Torna-se vestígio.

---

17 O uso da sigla AEC significando Antes da Era Comum, em contrapartida do uso de a.C, antes de Cristo, foi escolhido em particular para esse estudo. A preferência se dá por conta de o texto ser atravessado por questões históricas que acontecem sem grande intervenção da cultura cristã. Por isso, usar AEC pareceu mais correto nesse momento.

## 2.1 A AURORA DO HOMEM?



Fig. 18 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 22-23 | Apollo 9, 1969

Há, mais ou menos, 2 milhões de anos atrás, os humanos – e nesse momento éramos várias espécies – se espalharam pelos continentes. Eram grupos em sua maioria vindos da África com direção à Eurásia. Desde então, a expansão do *homo* por diversos locais tornou a Terra um lugar insuficiente. Durante muito tempo, os cartógrafos desenharam apenas a Europa, Ásia e África, circundadas por um grande e único oceano. A medida que se percorria diferentes caminhos, os humanos foram descobrindo que a Ásia era bem maior do que pensavam, por exemplo, e que os nativos africanos não eram bárbaros como haviam presumido. O oceano não era um só, mas vários e, a partir deles, outras terras a serem exploradas surgiam no horizonte.

Pensando ainda sobre trajetórias tempos distantes, cerca de 350 mil anos, três seres humanos desciam a encosta de um vulcão, o Roccamonfina, em uma região da Itália. Produziram sem saber, naquele momento, ao deixarem as marcas de seus pés descalços pelo caminho, as pegadas de humanos mais antigas da história<sup>18</sup> – já descobertas até agora.

---

18 Eram do gênero *homo heidelbergensis*, hominídeo extinto que surgiu há mais de 500 mil anos e existiu, pelo menos, até cerca de 250 mil anos atrás (período do Pleistoceno Médio).

Os vestígios do tal passeio só sobreviveram até nossa época porque suas pegadas foram fossilizadas por cinzas vulcânicas.

Nas palavras de Carl Sagan, “fomos errantes desde o início”<sup>19</sup> e, após a exploração de nosso próprio planeta, sentimos a necessidade de continuar expandindo territórios; o navio transformou-se na nave e o mar no espaço. Quiçá por esse motivo, 350 mil anos após a jornada de nossos antepassados por uma encosta vulcânica italiana, podemos observar as pegadas dos mesmos seres humanos na superfície lunar.

Nas fotografias de *Full Moon*, percorremos quase sincronicamente os trajetos realizados pelos astronautas das missões espaciais estadunidenses. Contudo, penso que seja necessário diferenciarmos o conflito gerado pela figura dos astronautas do conflito gerado por suas pegadas. A intromissão da figura humana na paisagem se dá desde o início do livro. Menos frequente porém, ainda assim, inconteste. Por outro lado, as pegadas aparecem apenas



Fig. 19 – LIGHT, Michael | *Full Moon*, 1999 | p. 118-119 (abertas) | Apollo 15, 1971

quando já estamos familiarizados com a paisagem lunar. Nesse momento tomamos consciência de que existe uma narrativa ainda mais importante do que aqueles três atos comentados no capítulo anterior.

Nas lâminas do lado esquerdo da fotografia acima (fig. 19), o solo inviolado pelas ações humanas. Já no lado direito, as pegadas parecem surgir de fora para dentro da imagem, em tamanhos enormes por conta da perspectiva. A montagem da fotografia em mosaico nos dá a impressão de acompanhar os relevos do solo lunar. De forma bem clara e em sequência:

---

19 SAGAN, Carl. *Pale Blue Dot*, 1997.

o antes e o depois<sup>20</sup>.

A Lua existe há cerca de 4,51 bilhões de anos, pouco tempo depois da formação da Terra, já que sua existência depende em grande parte da rotação sincronizada que ela realiza com nosso planeta. Foi formada, acredita-se, a partir dos detritos de um impacto de proporções gigantescas entre a Terra e um outro corpo celeste. Isto é, os tempos na narrativa do livro são diversos: o tempo da lua e o tempo do ser humano. Consequentemente, o tempo que vem depois, daquilo que permaneceu.

Em *Full Moon*, o ser humano é alguma coisa que aconteceu. Passou sobre aquela paisagem. Porém não acontece mais. Contudo, se dissemina silenciosamente enquanto trafega por entre os tempos – a ausência daquilo passado que foi tão potente ao ponto de evocar uma presença. Suas pegadas. Tal presença só persiste na pretensão de se materializar e se fazer perceptível como consequência; como causalidade. Só é possível estar como presença porque há ausência. Isto é, a própria ausência de uma presença torna-se, ela mesma, presente. Por isso, os rastros e as pegadas não podem ser observados de forma deslocada tanto do ser humano quanto da paisagem extraterrestre em que habitam. Jean-Luc Nancy, filósofo da arte, comenta em um texto intitulado *Corpo sob olhar*<sup>21</sup> justamente sobre esses corpos “invisíveis” que podemos ver:

Sobram [...] obstinadamente, os corpos que de sua própria noite fazem aparecer vislumbres de passagem, tais como eles se percebem a si mesmos, incessantes passageiros, oferecidos aos olhares das estrelas e dos buracos negros, corpos sob o olhar do cosmo (NANCY, Jean Luc. 2015, p. 36).

O movimento do corpo “invisível” indicado pelas pegadas, diante disso, é nada mais que um prenúncio nessa ação que se configura somente por conta do que não vemos mais. E que, ainda assim, se vislumbra presente, como um vestígio flagrante do ser e do não-ser.

Tal conceito de vestígio aqui utilizado é apresentado em outro texto do mesmo autor recém-citado, Nancy. Para compreender o vestígio precisamos interpretá-lo como um corpo estranho que é “difícil de localizar, entre ausência e presença, entre o tudo e o nada, entre a imagem e a ideia” (NANCY, 1997, p. 8). Literalmente sob o olhar do cosmo: as pegadas

---

20 O artista diz, em uma entrevista concedida à autora (reproduzida na íntegra no final desse trabalho) que esse é o cerne da montagem do livro; pensar a paisagem antes e depois da intervenção humana.

21 Ensaio presente no livro *Corpo, fora*, 2015, p. 31-36.

deixadas pelos astronautas das missões espaciais em solo lunar ficarão por lá, pelo menos, mais dois milhões de anos. Quiçá o vestígio mais longo da história da humanidade.

Na narrativa do livro, as pegadas ocupam um dos papéis principais porque existem individualmente, deslocadamente do ser humano nas imagens. Assim como as pegadas dos *homo heidelbergensis* em Roccamonfina, as pegadas dos astronautas pela paisagem extraterrestre lunar existem por si só. O que resta daquilo já passou. Existem, portanto, diferentes enquanto estrutura formal nas imagens e para além delas.

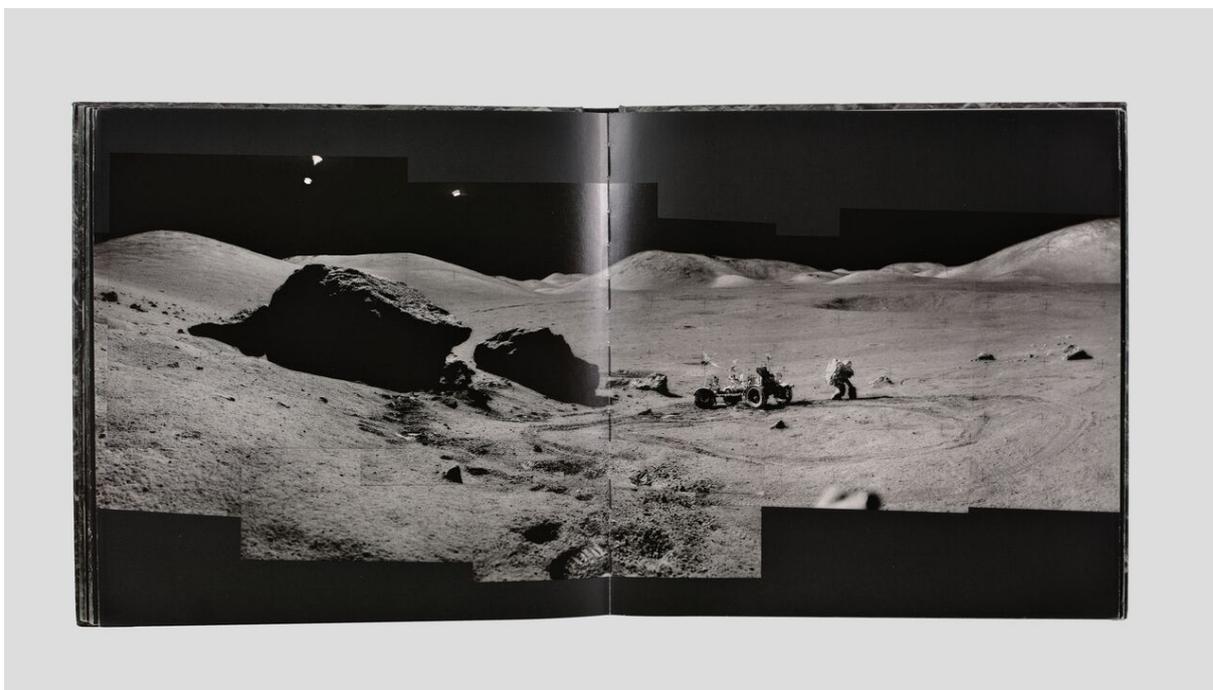


Fig. 20 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 126-127 | Apollo 17, 1972

Concordando com o que diz Maderuelo, os rastros ao longo dos caminhos são justamente as testemunhas da presença. São ações imateriais, andar e olhar. E, dessa maneira, “o andar e olhar se converte em um ato artístico primordial, porque andando e olhando se vai tomando consciência do mundo, [e o mundo] se converte em paisagem” (p. 11)<sup>22</sup>. Por isso, ao sermos capazes de acompanhar o simples ato de caminhada e de contemplação, tornamo-nos, além de observadores, também conscientes desse momento. Conscientes não só da presença humana mas, cientes com mesma intensidade da ação que invoca aquela presença.

<sup>22</sup> Original: “el mirar se convierte en un acto artístico primordial, porque andando y mirando, se va tomando consciencia del mundo, se convierte en ese paisaje.”

Nesse caso, a ação é um círculo. Falamos tantas vezes já sobre a intenção cíclica das missões espaciais, da própria obra e agora ele aparece na narrativa dentro da obra. É difícil, ao ver essa paisagem extraterrestre (fig. 20) – interferida por rastros humanos de forma circular –, não pensar em relações possíveis com a mitologia dos agroglifos. Na cultura contemporânea ocidental existe um fenômeno cujos sintomas são chamados de agroglifos. Usualmente identificados como *crop circles*, seus primeiros relatos conhecidos datam do século XVII. Não há nenhum consenso dentro da comunidade científica sobre a formação dos agroglifos; isso faz com que sobre bastante espaço para que eles habitem o imaginário cultural. O que sabemos, de certo, é que quem os produz está pensando justamente na manutenção de um mito. Quando foram descobertos, os agroglifos eram associados à ação de seres demoníacos. Atualmente, a maioria das pessoas acredita no envolvimento com seres extraterrestres.

Reconheço o objetivo de Light ao produzir esse trabalho com a intenção de problematizar e discutir as intervenções humanas na paisagem lunar. Reconheço, também, que faz isso com um segundo objetivo que é usar essa discussão como exemplo e ainda como metáfora para questões da geopolítica problemática, que se reafirma cada vez mais com o imperialismo estadunidense (aliás, muito mais agora do que quando o livro foi lançado, 20 anos atrás). Contudo, não posso deixar de pontuar que, apesar do esforço realizado, o livro acaba servindo igualmente outro propósito, que é o mesmo de quem faz os agroglifos em solo terrestre: manutenção, suporte, continuidade de um mito. Uma topografia de conservação.

Por isso, quando vemos uma imagem de um astronauta que reflete quase a si mesmo, é impossível deixarmos de pensar sobre tal efeito (fig. 21 e 22). De um lado, a rocha lunar denominada *Saddle Rock*, com seus formatos e sombras estranhos. Pousados silenciosamente em cima dela, um martelo e uma “concha” utilizada na coleta de amostras do solo. Do outro, o astronauta no meio da imagem segurando os apetrechos que nos contam o que ele estava fazendo. Uma construção visual digna de retratos renascentistas pois, como sabemos, um bom retrato deve comunicar o *status* e as principais características do retratado. De meio corpo, com bons contrastes de luz e sombra. Vemos também a figura do fotógrafo refletida no capacete como uma assinatura. Exatamente como o espelho côncavo no fundo de *O Casal Arnolfini*, pintado em 1434 por Jan van Eyck – momento significativo da História da Arte.

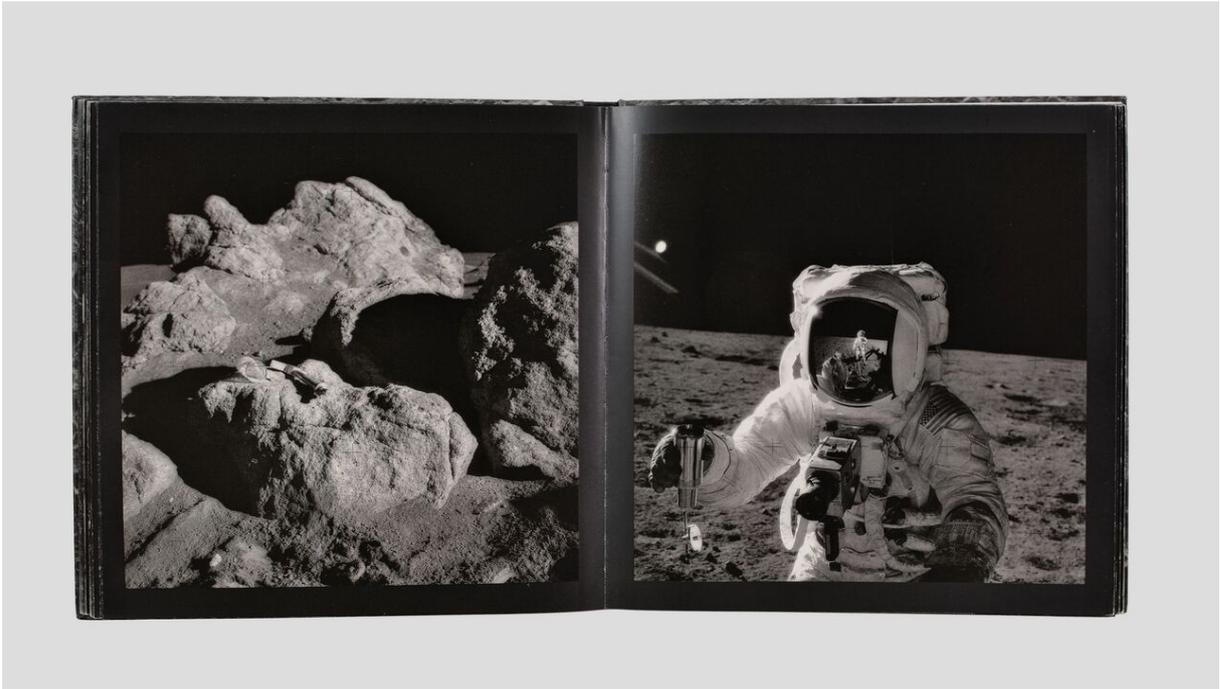


Fig. 21 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 104-105 | Apollo 14, 1971 e Apollo 12, 1969

Fig. 22

Detalhe:



Longe de estabelecer aqui anacronismos que soariam forçados, trago somente esse exemplo para refletirmos sobre uma questão de dimensão simbólica. O que realmente nos interessa nessa imagem é aquilo que se encontra opaco. Nesse caso específico, a figura de Charles Conrad refletida no capacete de Alan Bean. E o que eu quero dizer com isso? Bem, quero dizer que, apesar das semelhanças formais, a imagem da direita torna-se um discurso muito mais efetivo do que a imagem da esquerda. Isto é, novamente vemos a dicotomia antes/depois da intromissão humana.

Consequentemente, toda observação que fizermos da paisagem lunar em *Full Moon* será através da intervenção humana. Torna-se indissociável, assim, a paisagem dos outros elementos pertencentes à imagem.

A “aurora do homem” é, senão, o ápice discursivo dessa imagem. Ela representa a tomada de consciência que nos seguiu após o início da exploração espacial. Quando o ser humano, em consequência da descrença que tomou conta no período do pós-guerra, descobriu que não era herança dos deuses e sim o contrário. A Lua não representava mais uma divindade. Tornou-se aquilo que já era antes mesmo de sua descoberta: um corpo celeste. Apenas mais um território a ser conquistado.

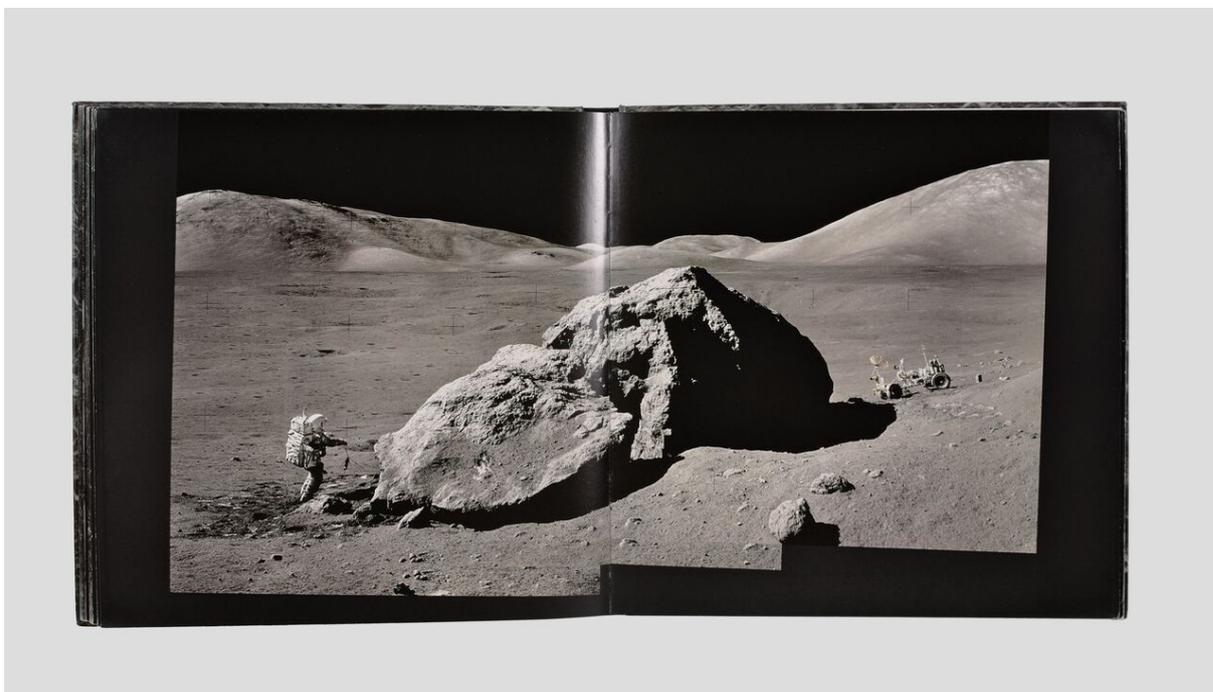


Fig. 23 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 130-131 | Apollo 17, 1972

Aby Warburg escreveu, certa vez, que “a escalada é o símbolo da elevação do homem que caminha.” (2015, p. 217). Ao refletir sobre essa imagem e o que ela representa na narrativa do livro, não tenho dúvidas: é o céu se recusando a aceitar tal protagonismo humano. A rocha, bem no centro da imagem, cresce em relação a dimensão do astronauta. Do lado esquerdo, a predominância da luz, o lado que ela nos permite conhecer. Enquanto do direito, uma sombra tão escura que não somos capazes de perceber nem os relevos naturais.

O horizonte livremente desértico, transmitindo a ideia de ser infindo. É a paisagem que finalmente começa a reagir. Chegar na Lua nunca foi o fim do percurso, só seu princípio. A escalada pode até ser o símbolo da elevação do homem contudo, precisamos lembrar que, assim como o universo, ela é infinita.

## 2.2 A PAISAGEM EXTRATERRESTRE

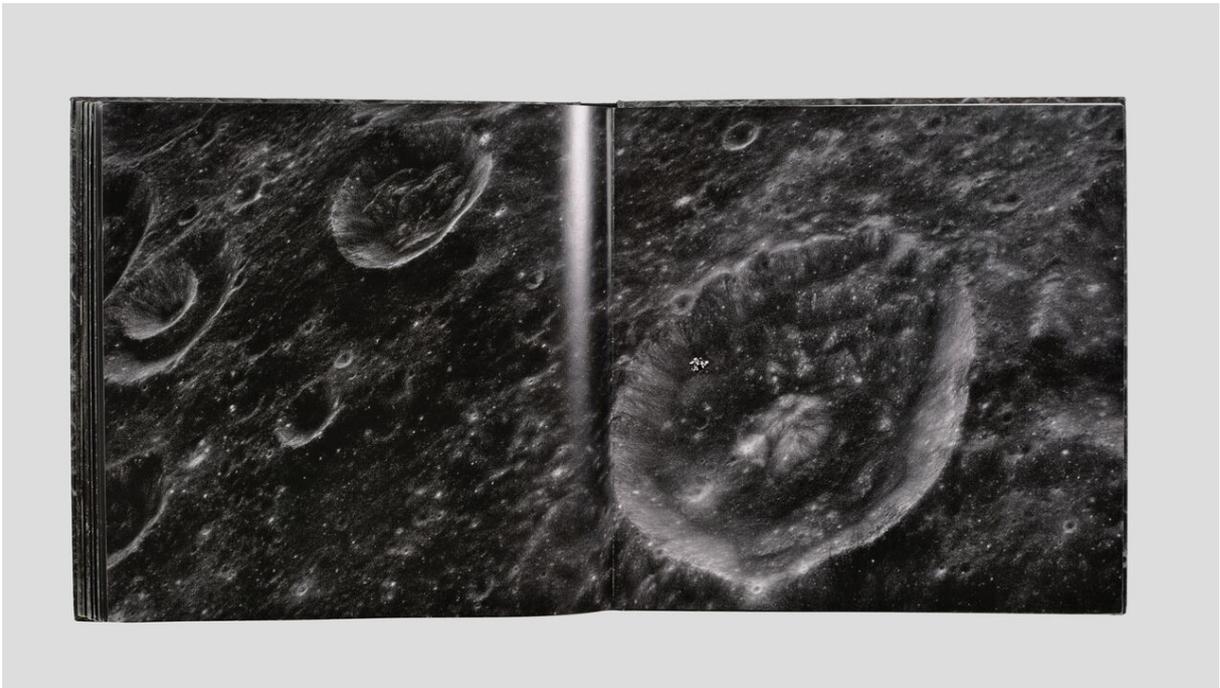


Fig. 24 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 156-157 | Apollo 16, 1972

Quando olho para essa imagem (fig. 24) é impossível não pensar em desamparo. Desamparo, solidão, abandono. Certa vez conversava com meus amigos sobre medo. É relativamente fácil para a maioria das pessoas falar sobre seus medos. Alguns têm medo de

aranhas, como eu. Outros, de altura. Mas o medo que sinto ao observar essa fotografia não é o medo comum, racional ou sentimental. É sim o medo do desconhecido, daquilo que somos incapazes de compreender. O medo sobre o qual H.P. Lovecraft se referia quando escreveu “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais antiga do medo é o medo do desconhecido” (1978, p.1). Pensando nisso, pergunto-me: como descrever o indescritível?

Segundo Lovecraft, todos nascemos compartilhando um desamparo cósmico. A sensação de não-pertencimento, de não saber muito bem de onde viemos e para onde vamos. É exatamente o que sinto quando olho para essa imagem, “desolação magnífica”, como disse Buzz Aldrin pouco tempo antes de pousar em solo lunar<sup>23</sup>.

Para Javier Maderuelo, a paisagem nunca é apenas um lugar físico e sim o conjunto de uma série de ideias, sentimentos e sensações que concebemos a partir do lugar e seus elementos constituintes. Isto é, pensar uma paisagem torna-se indissociável de compreensões e interpretações subjetivas<sup>24</sup>. Seguindo esse pensamento, podemos restituir de maneira mais simples a tarefa de descrever o indescritível. Ainda que complexa.

De acordo ainda com Maderuelo, o sentido de uma paisagem está completo quando o conjunto de elementos diversos que definem, que estabelecem um lugar, se juntam e calcificam-se; transformando o lugar em domínio de algo que pode ser descrito por uma única palavra: misterioso<sup>25</sup>. Um mistério é, por sua origem, qualquer coisa que não somos capazes de compreender por inteiro. De onde ele vem, como funciona, porque é o que é. Nesse sentido, talvez, o maior mistério nessa fotografia seja, no fim, o pequeno módulo lunar. Um pontinho cinzento e opaco em meio ao brilho admirável de um colossal solo lunar. As crateras como se fossem olhos dos tempos. O efeito dos meteoritos que colidiram ali.

Bem diferente da ação natural dos meteoros quando colidem com outros corpos celestes, toda intervenção humana feita sobre um espaço previamente livre é política. Agir sobre tal espaço, com ideais modernos, é agir em nome das nossas estruturas hierárquicas de relações de poder. Seja na Terra, seja na Lua. Ainda que a Lua seja um corpo celeste milhões de vezes maior do que nossos corpos humanos.

---

23 Original: “mangnificent desolation”. Aldrin; Chaikin; Light. 1999, p. 97.

24 Cf. Maderuelo. *El paisaje: génesis de um concepto*, 2013, p. 35-38.

25 Cf. \_\_\_\_\_. *Aquello que llamamos paisaje*, 2002, p. 21.

Questionei durante certo tempo se a Lua era ou não uma personagem nessa narrativa. Indubitavelmente, sua presença é constante no decorrer de *Full Moon*. Toda a narrativa do livro acontece baseada em sua existência. Desde o imaginário das missões, passando pelo arquivo, título, até a montagem final. No entanto, é impossível interpretá-la como um agente dessa história senão mais do que como o cenário de sua própria conquista. A Lua, em *Full Moon*, é sim o lugar no qual as coisas acontecem. Mas não poderia dizer que ela é apenas um lugar. Ela é o lugar pelo qual a narrativa começa e também o lugar porque ela termina. Porém, como pensar esse lugar de alteridade? De quase eternidade? Que conheço e desconheço ao mesmo tempo?

Para isso, gostaria de considerar a Lua, a paisagem extraterrestre em *Full Moon* como um lugar-outra. Pensá-la, então, como “sendo uma contestação do espaço que vivemos simultaneamente mítica e real” (FOUCAULT, 1986, p. 4). Através disso, é possível considerarmos uma abordagem foucaultiana em relação a esse lugar-outra que a Lua representa e constitui nessa narrativa. Uma heterotopia.

Segundo Michel Foucault, em seu texto *De Outros Espaços*, as heterotopias são o que vai de encontro com utopias. O filósofo escreve seis princípios que sustentam uma heterotopia na sua própria concepção:

O seu primeiro princípio é o de que não há nenhuma cultura no mundo que deixe de criar as suas heterotopias [...] O segundo princípio desta descrição das heterotopias é que uma sociedade, à medida que a sua história se desenvolve, pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diversa da original; cada heterotopia tem uma função determinada e precisa na sua sociedade, e essa mesma heterotopia pode, de acordo sincrônico com a cultura em que se insere, assumir uma outra função qualquer [...] Terceiro princípio. A heterotopia consegue sobrepôr, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis [...] Quarto princípio. Na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenos momentos, pequenas parcelas do tempo – estão intimamente ligadas àquilo que chamarei, a bem da simetria, heterocronias. O auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado quando há uma certa ruptura do homem com a sua tradição temporal [...] Quinto princípio. As heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Geralmente, uma heterotopia não é acessível tal qual um lugar público [...] O último traço das heterotopias é que elas têm também uma função específica ligada ao espaço que sobra. (FOUCAULT, 1968, p. 4-7).

Em primeiro lugar, a história contada nas páginas de *Full Moon* é, mesmo que tente não ser, uma história estadunidense. Esse é um elemento praticamente indissociável de uma

trama que se desenrola através das fotografias de missões espaciais dos programas dos Estados Unidos. Por mais que a figura da bandeira do país seja vista raras vezes por entre as 126 imagens, ela aparece. Portanto, é parte daquela história. Isto faz com que a Lua, em Full Moon, seja um lugar elaborado e habitado (mesmo que momentaneamente) por estadunidenses.

Justamente por esse primeiro motivo se dá o segundo: a Lua e sua paisagem são completamente ressignificadas por conta dessa intromissão. Até então, a paisagem extraterrestre não convivia com bandeiras de nações terrestres tremulando sobre sua superfície. Muito menos com pegadas que durarão milhões de anos para desaparecer. Mas agora tem. E, logo, essa intervenção se transforma (como já havia dito) em conquista.

Nas palavras de Michael Light, seu trabalho é “todo sobre pessoas” ainda que ele não as mostre diretamente<sup>26</sup>. Isto faz com que a conquista da Lua pelo ser humano (estadunidense) seja inerente ao que vemos da paisagem lunar no livro. O imaginário das missões espaciais foi construído durante anos em cima do progresso tecnológico dos Estados Unidos. Por isso, a paisagem lunar torna-se inseparável da intervenção humana. Da subjetivação, até mesmo do próprio artista ao escolher não mostrar tanto a figura humana, mas sabendo que seu trabalho é, ainda assim, sobre ela.

Segundo Foucault, heterotopias são construções humanas. Elas são subordinadas a significação que atribuímos a elas no momento de sua construção. A heterotopia foi pensada como um conceito a ser utilizado para descrever lugares e espaços que possuem múltiplas camadas de significação; e que tais camadas funcionam como segmentação de poder. Tal como o medo cósmico de Lovecraft, as heterotopias descritas por Foucault caracterizam espaços de repressão do ser humano como reafirmação de potência simbólica e política na sociedade moderna. De certo que as entidades dos contos lovecraftianos nada tem a ver com a nossa sociedade; ainda assim, muitas delas são invocadas por homens que estavam em busca de poder e que acabam por transformar a nossa sociedade, obrigando-nos a construir um lugar-outro por conta de sua chegada.

A chegada do homem a Lua causou, sem dúvidas, uma ruptura cultural na sociedade. Contudo, pensando somente na narrativa que nos sugere Light a ruptura pode ser

---

26 “My work is all about people — but I tend to not show them directly”. Light, 2018. [A entrevista concedida à autora encontra-se na íntegra como apêndice no final deste trabalho].

compreendida em próprio solo lunar por conta justamente dos conflitos que se apresentam através das imagens.

Segundo o pensamento de Foucault, uma heterotopia pode ser caracterizada por sobreposições de elementos incompatíveis. Bem como propõe um sistema onde consegue ser, ao mesmo tempo, acessível e hermética. Ainda há, também, a questão de ligação com um tempo específico, determinado. Considero essas três particularidades, dentre as outras que formam uma heterotopia, as que mais sobressaem-se nas imagens do livro. Por exemplo, quando olhamos uma abertura de página com duas fotografias diferentes, retratando momentos e ações igualmente diferentes, estamos vendo elementos incompatíveis. O próprio tempo distinto, específico. Além disso, somos capazes de acessar essa história, conhecê-la, apreendê-la, do mesmo modo que não somos parte dela.

Logo, quando observamos uma página cujas imagens são tão formalmente semelhantes e, ainda assim, representam conflitos, tempos e ações diferentes, estamos observando um lugar de heterotopia. Uma heterotopia temporal, por abranger em um único espaço, temporalidades diferentes. Portanto, existem dentro de seu tempo e também fora dele, em outros tempos como o tempo passado e o tempo presente.



Fig. 25 – LIGHT, Michael | Full Moon, 1999 | p. 118-119 | Apollo 15, 1971 e Apollo 17, 1972

O principal exemplo que Foucault utiliza para falar de heterotopias temporais é o museu. A instituição museal tende a reunir diversas temporalidades dentro de um espaço criado justamente com esse fim: atravessar os tempos. Ou, melhor, existir em seu próprio tempo a parte de todos os outros.

Andrew Chaikin, em seu ensaio final publicado no livro, faz uso de uma expressão que considero extremamente poética mas, para além disso, muito conveniente para a discussão da heterotopia temporal em *Full Moon*. Para ele, a partir das fotografias feitas durante missões espaciais (e posteriormente por telescópios), estamos construindo um museu cósmico. Um museu de corpos que existem desde antes e além do nosso tempo.

Como as pequenas rochas de uma página de *Full Moon* (fig. 26) do lado esquerdo da página, podemos ver camadas de basalto que, em algum momento no passado, eram lava de vulcão. Tal qual as pegadas dos *homo heidelbergensis* na encosta do vulcão Roccamonfina, as rochas de basalto nos contam uma história. Atualmente, são parte de uma superfície vertical de alguma cratera lunar. Gerando uma comparação formal, Light colocou no lado direito da página uma fotografia do módulo lunar *Challenger*, bem no centro da imagem, assemelhando-se a uma rocha.

Uma das crateras que agiganta-se em relação ao pequeno módulo tem o nome de *Horatio*. E, embora não tenha encontrado informações sobre a origem de seu nome, imagino ser em homenagem ao poeta Romano, *Horatius* (65 – 8 AEC). Ainda assim, lembro de uma cena shakesperiana de *Hamlet* (1609) na qual a personagem principal diz para seu amigo *Horatio*: “Há mais coisas no céu e Terra, Horácio, do que foram sonhadas na sua filosofia”<sup>27</sup>.

Enquanto folheava o livro, aqueles *pontinhos* brancos que aparecem com recorrência nas imagens (fig. 19, 20, 21 e 26) me intrigaram várias vezes. No final do livro, a legenda nos explica que são *lens flares* causados por fotografar diretamente na direção do Sol. Os *lens flares* são “aberrações ópticas” causadas por uma dispersão da luz que entra na lente pelas extremidades dela. É um efeito por vezes provocado intencionalmente no campo da fotografia com fins estéticos e/ou formais. Decerto que nas imagens das missões espaciais, o *lens flare* não era um efeito buscado propositadamente mas sim, foi uma intromissão ao acaso produzida pela característica instável da luz.

---

27 Original: “There are more things in heaven and earth, Horatio / Than are dreamt of in your philosophy.”. Shakespeare, 1609, Cena I, ato V.



Fig. 26 – LIGHT, Michael | *Full Moon*, 1999 | p. 136-137 | Apollo 15, 1971 e Apollo 17, 1972

Evidentemente que a explicação lógica para tal acontecimento não diminui, em momento algum, sua potência visual, principalmente nessas imagens que, ao se pretenderem verídicas, acabam por encontrar-se com uma interferência saltando-nos aos olhos; característica essa que Roland Barthes chamaria de *intratável*<sup>28</sup>.

O artista teve oportunidade e liberdade para retirá-los das imagens, por que, então, não o fez? Pergunto-me se isso deve-se apenas a uma preocupação para com os negativos originais, manter todas suas características, ou se foi uma escolha deliberada com intenção de instigar outros olhares e, por consequência, outros significados para essas imagens. Pois, a montagem do livro não possui, no corpo principal de sua narrativa, uma atenção específica em relação a elucidação do que vemos nas imagens. As legendas no final me parecem dever mais à informações técnicas das missões e até mesmo à própria NASA do que para uma compreensão analítica das páginas.

Quando cito a frase de *Hamlet* é para justamente questionar o que de fato vemos através dessas imagens. Há certos elementos explicáveis pela racionalidade e outros explicáveis pela sensibilidade... Contudo, no meio disso, há aqueles pontinhos brancos que

---

28 “o intratável [...] [aquilo que] realiza a confusão inaudita da Realidade (Isso-Foi) e da Verdade (É Isso)”. Barthes, 2004, p. 168.

são inexplicáveis nessa narrativa. Eles não são um detalhe, são um elemento outro que se apresenta para o observador. São acidentes fotográficos que ocorrem por conta própria.

Portanto, podemos considerá-los como uma composição matérica da fotografia que escapa de qualquer representação do real. Pensando, ainda, que esse elemento é um objeto que existe enquanto presença, intrusão da ação fotográfica. Nesse caso específico do *lens flare*, eles são um objeto real da própria fotografia<sup>29</sup>. Como expressão incompreensível daquilo que se vê. E acredito que saber a causa e o motivo não importa nessa narrativa. O que importa é o que vemos. Quiçá por esse motivo, Light, resolveu mantê-los nas imagens, como manifestação do questionamento de uma realidade.

E, assim como há coisas que não podemos compreender em sua totalidade há, também, aquelas que estão nítidas desde o início. Como é o caso de uma fotografia de uma câmera apontada para fora da imagem. Para o espectador. A imagem em questão mostra a câmera televisionada do *rover* lunar que era controlada remotamente da Terra (figx). Do lado direito da mesma página, uma antena comunicacional do *rover* utilizada para envio de dados simples da Lua para Terra.

É um fato conhecido por quase todas as pessoas, imagino, que algumas das missões espaciais foram transmitidas ao vivo e simultaneamente para canais de televisão na Terra. Todavia, esse é um comportamento que nos disse muito mais sobre o próprio ser humano do que sobre a Lua. A fotografia da câmera apontada para nós, é um atestado nessa história de que os protagonistas foram os terrestres esse tempo inteiro. Muito mais do que um discurso científico de evolução tecnológica através do conhecimento dos corpos celestes, era um discurso cultural. Discurso esse que interferiu completamente na forma como as relações na Terra se deram depois desses eventos.

Pensando em questões formais, tanto a câmera quanto a antena são corpos estranhos naquela paisagem, mas os reconhecemos mais do que, talvez, a própria paisagem. Fazem-nos refletir sobre influência deliberada da tecnologia para a disseminação de ideais pós-humanistas. Assim, a câmera na página esquerda e a antena na página direita que eram tão nítidas tornam-se representações opacas de complexidade. E que nos desafiam a refletir acerca da presença da tecnologia nessa narrativa.

---

29 Escrevi esse parágrafo com o texto *Questão de detalhe, questão de trecho*, de Georges Didi-Huberman, presente no livro *Diante da Imagem*, 2013, p. 297-346, em mente. Pelo texto de Didi-Huberman tratar de questões específicas da pintura, julguei que seria mais adequado citá-lo na nota de rodapé do que no corpo do texto. Mesmo assim, reforço a influência que tal escrito teve na formação do meu pensamento.

Para Tomaz Tadeu, antropólogo, “Aquilo que caracteriza a máquina nos faz questionar aquilo que caracteriza o humano: a matéria de que somos feitos.” (2009, p. 13). Em *Antropologia do Ciborgue*, Tadeu comenta ainda sobre as fronteiras meândricas entre a subjetividade da cultura e o cientificismo da tecnologia; e como a confusa existência do ser humano acontece, atualmente, em função desses campos:

Em um nível mais abstrato [...] essa [conjunção entre ser humano e máquina] generalizada traduz-se em uma inextrincável confusão entre ciência e política, entre tecnologia e sociedade, entre natureza e cultura. Não existe nada mais que seja simplesmente “puro” em qualquer dos lados da linha de “divisão”: a ciência, a tecnologia, a natureza puras; o puramente social, o puramente político, o puramente cultural. Total e inevitável embaraço. (TADEU, 2009, p. 11)

Ocorre-me, nesse momento, após refletir sobre o que diz o autor, que é inseparável a relação homem-máquina, paisagem-máquina nessa narrativa visual que aqui analiso. Ainda que a presença da tecnologia se dê em poucas situações pelas páginas, a linha divisória da qual Tadeu comenta no parágrafo acima já fora quebrada. E ela aconteceu principalmente por dois momentos distintos: o primeiro, quando o daguerreótipo foi inventado, com fins científicos e que depois foram absorvidos para dentro do campo artístico; o segundo, quando a supremacia tecnológica dos Estados Unidos influenciou o restante do mundo ocidental, justamente com a chegada do homem a Lua.

A paisagem extraterrestre na narrativa de *Full Moon* é, portanto, atravessada por essas dualidades que acompanham a presença do ser humano. Paisagem e máquina; paisagem e política; máquina e política; natureza e cultura, etc. Caracterizando também, cada vez mais, uma heterotopia foucaultiana. Sendo assim, a paisagem extraterrestre quando interferida por seres humanos é um lugar real e único que, apesar disso, simula as condições de outro lugar, a Terra.

Pensar a paisagem extraterrestre sob viés da intervenção terrestre já se apresentava como um problema desde o início. E, em vista disso, eu nunca teria uma visão pura. Assim como diz Tadeu, o purismo não nos cabe mais. A paisagem lunar foi, desde sempre, uma construção do ser humano. Em *Full Moon*, ela tenta escapar. Expandir-se para além do que já foi edificado em cima dela. Infelizmente não consegue. Sendo azul, preta ou cinzenta...

A paisagem extraterrestre sempre foi e – até segunda ordem – sempre será, uma passagem em projeção daquilo que queremos. Um recorte quase infinito na horizontal de nossa própria realidade inventada.



Fig. 27 – LIGHT, Michael | *Full Moon*, 1999 | p. 26-27 | Apollo 17, 1972 e Gemini 4, 1965

Como podemos observar, nas páginas acima (fig. 27), o artista realizou uma escolha formal de relacionar e contrapor as imagens nessa página. Não só pela paleta de cores mas também por conta das linhas formadas pelas infirmitades do solo terrestre visto de grande distância (lado esquerdo) com as linhas que destacam-se do traje do astronauta. Confrontar duas imagens como certamente não aconteceu apenas pela busca de sentido formal e, sim, por uma busca de ressignificação significativa delas. O ser humano auxiliado pela tecnologia; o traje em conjunção ao próprio corpo como se já fizesse parte dele. Todavia, de forma até irônica, a existência dessa presença tecnológica não nos intima a questionar sobre a natureza das máquinas, mas, “muito mais perigosamente, sobre a natureza do ser humano: quem somos nós?” (TADEU, 2009, p. 11). E, para responder tal pergunta tão clichê e mesmo assim tão inexplicável precisamos, antes, responder a outra igualmente clichê: de onde viemos?

Por isso, penso que há, ainda assim, uma particularidade das narrativas extraterrestres, invocada pela própria paisagem. Se o pós-humanismo é um recorte pelo qual podemos pensar a paisagem, a transcendência do ser humano é uma consequência. Poderíamos dizer que

acontece, em decorrência da tecnologia, a elevação. Elevação no sentido mais simples da palavra. Subida, *excelsior*. Logo, a capacidade de encontrar-se com o sublime. Do latim, *sublimis*, “que se eleva” ou, então, “que se sustenta no ar”. O ser humano sozinho não se sustenta no ar – um dos problemas em ser Ícaro. Os corpos celestes, por outro lado, sim. Gostaria de pensar que a sublimação é, portanto, elemento substancial da paisagem extraterrestre que não é interferida pela presença humana. A paisagem que se sustenta no ar, que se eleva sobressaindo-se da escuridão ainda que em estarrecedor silêncio. Sem-fim. De onde viemos.

### 2.3 FEZ-SE SILÊNCIO NO CÉU POR QUASE TRÊS HORAS

Remontando ao período da antiguidade clássica, Longino (213 – 237), filósofo, escreveu sobre uma possível teoria acerca do sublime, em *Tratado sobre o Sublime*. Longino descreve as coisas de ordem do mundo natural em termos de imensidão e violência. Além disso, pensava, sobretudo, na ideia de elevação ligada a tal conceito. Ideia essa que, de certa maneira, tornou-se o entendimento mais generalizado do termo nos séculos seguintes.

No séc. XVIII, o sublime volta, dessa vez como definição de uma categoria estética que se pretendia distinguir do *belo* ou *pitoresco* em função de reações sensíveis relacionadas a aspectos extraordinários e grandiosos da natureza. Nesse momento, define-se (muito em função da tradução que Nicolas Boileau realizou do texto de Longino, editada em 1674) que, no sublime, a natureza é um ambiente hostil e misterioso. A estética do sublime apoia-se, assim, na ideia de um medo reverencial a natureza. O sublime reporta-se ao ideal daquilo que é ilimitado, que ultrapassa a condição humana.

É na Inglaterra, com Edmund Burke (1729 – 1797) que o conceito de sublime ganha seu mais importante tratado, *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Ideias do Sublime e do Belo*, publicado em 1757. Segundo a definição de Burke, o sublime, como “modalidade” estética, relaciona-se ao infinito. Consequentemente, ao sentimento de terror que este nos desperta.

Cerca de dez anos depois do texto de Burke, na Alemanha, Immanuel Kant (1724 – 1804) também já escrevia sobre o sublime em suas *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime*, 1764. No entanto, seu texto principal seria publicado vinte e seis anos depois, em 1790, sua *Crítica da Faculdade do Juízo* onde define o sublime como “aquilo que é

absolutamente grande”. Também, visando descrever o sublime, há no texto de Kant a presença de palavras como *informidade, caos, infinito*. Descrições sobre as quais, parece-me concordar Jacques Derrida, (1930 – 2004) quando escreve *The Truth in Painting*, em 1978. Há uma consonância de ideias, tanto com Kant quanto com Burke, quando escreve sobre o sublime descrevendo-o como *imenso, informe, abissal*. Também aparece, no texto de Derrida uma relação do sublime com a super-elevação<sup>30</sup>.

Pensar nas palavras descritivas em relação ao conceito de sublime me lembra de uma história bastante conhecida. A teoria cosmológica – mais aceita até então – de criação do universo, o *Big Bang*. O átomo primordial causou uma explosão cósmica há cerca de 13,8 bilhões de anos. Com o passar do tempo, a matéria da explosão esfriou e outros átomos começaram a se formar, eventualmente, condensando-se e formando corpos e mais corpos celestes do universo atual. Planetas, estrelas, satélites. Esses que, por sua vez, deram início à nossa vida; e esse seria o motivo pelo qual aqui estamos, hoje. Um movimento violento, sem dúvidas. Caótico, informe, imenso.



Fig. 28 – LIGHT, Michael | *Full Moon*, 1999 | p. 162-163 | Apollo 12, 1969 e Apollo 16, 1972

---

30 Cf. Pereira; Nogueira. *Filmes (Ir)Refletidos*, 2018.

É dessa maneira que interpreto as páginas onde a paisagem é observada pelo ser humano mas continua intocável. Talvez intocável seja uma escolha errada de palavra. Decerto, inalcançável. Refiro-me àquelas imagens que eu, enquanto observadora, sou incapaz de alcançar. Na narrativa de *Full Moon*, o sublime é tudo aquilo que não ainda apropriarmos. Por vontade ou incapacidade, nesse caso, tanto faz. É isso que, ao mesmo tempo, nos avisa sobre quem somos. Diferentemente da paisagem extraterrestre que, por ter sido atravessada pela presença humana, torna-se aquilo que desejamos; a paisagem extraterrestre como manifestação do sublime é seu próprio acontecimento. Ela independe da ação humana. Existe por si só.

Logo, sem a intervenção do seres humanos, a paisagem sublime em *Full Moon* é silenciosa. Ao contrário do que nos diz o senso comum, o som se propaga no vácuo. Nós é que não possuímos a capacidade de escutá-lo pois, se propaga em ondas inaudíveis para o ouvido humano. Portanto, é uma imagem curiosa para nós, sem dúvidas, observarmos Terra vista de longe em silêncio (fig. 29). Uma imagem da Terra em silêncio sendo engolida pelo escuro do universo.



Fig. 29 – MICHAEL, Light, | *Full Moon*, 1999 | p. 178-179 | Apollo 11, 1969

Quando os gregos deram o nome de Urano para o céu estavam fazendo uma referência literal ao que nos envolve. Urano era, na mitologia grega, a personificação do céu e para mim faz muito sentido que o céu seja, de fato, o que nos cerca (não por acaso, a cosmogonia greco-romana foi fonte de inspiração para a astronomia moderna).

Nas artes visuais – em especial na pintura –, a ideia de sublime manifesta-se de formas diversas, ainda que seja possível localizarmos traços dominantes em geral. O elemento principal identificável em relação ao caráter sublime nas imagens artísticas se revela através da predominância de uma espacialidade, majestosa. Espacialidade esta que, por sua vez, apequena os homens. E, embora seja uma paisagem distante, as imagens tanto da Terra quanto da Lua *sustando-se sozinhas no céu* em *Full Moon*, possuem essa singularidade.

Além disso, acredito que as escolhas de Light ao contrapor essas imagens com páginas esquerdas vazias (fig 30, 31, 32) ou como, por exemplo, na fig. 29, uma imagem com poucos elementos visuais, potencializam a sensação de estarmos observando alguma coisa da ordem da sublimação. Não é por equívoco que utilizo pela segunda vez a palavra *sublimação*. Como reação física, a sublimação pode ser usada como método de purificação de estados sólidos. Purificar a imagem talvez seja algo forçado a se dizer. Nem penso que tal coisa seja capaz de existir. Contudo, ao observarmos as páginas de *Full Moon* onde há a presença da paisagem como sublime, fica evidente a intenção do artista de “purificar” (no sentido de limpar, clarificar, tornar nítida) a compreensão dessas imagens. Transformando, assim, essas fotografias em significações de si mesmas.

São páginas com funções altamente formais. Contrapondo o sublime de que falava a pintura, em tais páginas podemos ver cores vividas, com bastante brilho e contrastes não só de luz e sombra como também da própria paleta de cores (fig 30, 31 e 32). É uma composição singular que se utiliza da luz, cor e movimento como elementos principais. Inclusive – e especialmente – a escolha do uso da página preta no lado esquerdo. Se o vazio não existisse nessas páginas, a percepção dessas imagens tornar-se-ia uma sensação banal, monótona. Todavia, o escuro existe e é ele mesmo quem converte esses corpos celestes em narrativa.

Pensar o sublime requer, aliada a uma paisagem, a noção da presença de algo grandioso. Se a narrativa visual de *Full Moon* não nos desse essa presença, de forma alguma poderíamos identificar em suas páginas o conceito de sublime. Porém, ao colocar essas imagens do lado de páginas vazias, Light estava preenchendo-as de significado.

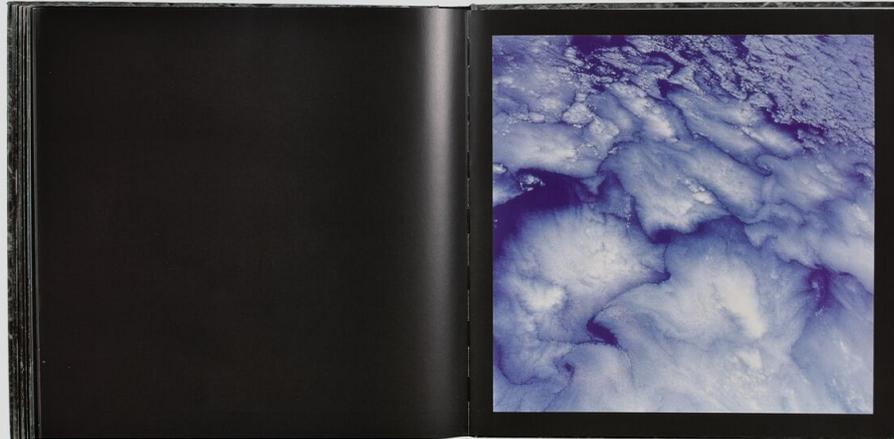


Fig. 30, 31, 32 | LIGHT, Michael | *Full Moon*, 1999  
p. 180-181, Gemini 11, 1966 | p. 182-183, Gemini 4, 1965 | p. 184-185, Gemini 7, 1965

Do mesmo modo, ao colocar essas imagens em algumas das últimas páginas do corpo visual do livro, o artista encerra, de maneira tão cíclica quanto começou, essa história. Não como um contramovimento, mas sim como um retorno.

Pensar o silêncio em *Full Moon* é pensar a ausência da *figura* humana como manifestação visual. Porém, em momento algum, é pensar a ausência do *ser* humano. Lembrar, além disso, que o sublime como manifestação artística exige uma “apequenação” da figura humana que acontece em decorrência da tomada de consciência que o homem vem a ter de si mesmo em relação a grandiosidade da natureza.

Por isso, o ser humano é, através de suas várias fragmentações narrativas, o protagonista dessa história. Ainda que invisível nesse momento da jornada, se faz presente como parte do processo. Tal afirmação implica, portanto, outra: a de que nossos objetos de conhecimento aqui nunca foram coisas ou movimentos eternos e, sim, processos<sup>31</sup>.

Fez-se silêncio no céu por quase três horas quando todos (ou quase todos, infelizmente não encontrei em lugar algum uma afirmação) os satélites transmitiam a alunagem da Apollo 11 ao vivo para a Terra. Os astronautas caminharam pelo solo lunar por cerca de duas horas e meia, duas horas e quarenta e cinco minutos. O silêncio não era deles. Era nosso. Pensar que Light conseguiu traduzir esse momento em uma narrativa unicamente visual me encanta. O momento em que o ser humano tomou consciência, ainda que por apenas alguns instantes, de ser um pequeno processo em meio a um universo que move-se em infinita expansão.

---

31 Cf. Arendt, *A Condição Humana*, 1993.

## CONSIDERAÇÕES NÃO-FINAIS

Escrever sobre *Full Moon* foi o meu pequeno processo. Pequeno em relação ao Universo de estudar História da Arte, grande em relação a mim mesma. Acredito que começar a entender esses acontecimentos históricos que advém da tecnologia enquanto obras de arte é um movimento bastante importante. Citando mais uma vez Hannah Arendt, “o objeto da ciência já não é a natureza ou o universo, mas a história” (1993, p. 309).

Comecei a graduação no Bacharelado em História da Arte me sentindo uma alienígena. Bom, pensando em termos epistemológicos, é que a palavra alienígena em seu significado primeiro designava todo e qualquer indivíduo natural de outro país, um estrangeiro ou forasteiro. O que, de fato, eu era. Com o passar do tempo, porém, a gente percebe que talvez não fosse tão estranho quanto pensava. E também julgo que essa é uma consciência necessária para que se compreenda esse trabalho. Não me sinto mais uma alienígena há um bom tempo. E como todo ser humano, o processo de compreender o próprio lugar é sempre fundamental.

Não sei bem ao certo se compreender lugar denota pertencimento. Penso que pertencer a algo é bem diferente. Por exemplo, quando analisamos as páginas de *Full Moon*, os astronautas não pertenceram a Lua. Estavam nela. Era necessário compreender onde eles e onde nós estávamos nesse percurso.

Eu mesma já estive na Lua algumas vezes. Situações curiosas, de fato. Todas aquelas crateras gigantescas e a imensidão escura ao redor. Nunca foram pesadelos. Como disse, estive na Lua algumas vezes, em sonho. Nunca fora um sonho que me acompanhava depois de acordar. Quando criança quis ser muitas coisas, como detetive e também aviadora. Mas em momento algum lembro-me de ter desejado ser astronauta. E, mesmo assim, fui a Lua, não é mesmo? Em uma viagem um pouco mais complexa do que esperava.

Refletir sobre a narrativa visual de *Full Moon* foi a minha viagem nesse momento. Viagem, aqui, não no sentido de ser sem-noção e sim em sentido quase literal. Viajar. Ir a algum lugar diferente. Ir além.

Quando nomeio essa conclusão de *Considerações não-finais* é porque não acredito que fui além. Penso que ainda há muito mais a ser dito sobre tudo o que já foi dito nesse trabalho. Muito mais acerca da obra de Michael Light, *Full Moon*; e também sobre que eu tive

a dizer sobre ela. De qualquer forma, nenhuma viagem começa sem ponto de partida. Esse foi o meu: escolher um objeto de estudo que me instigou e levou a refletir sobre ele e, não só ele, como também muitas outras coisas. Coisas que talvez não estão nesse texto porque estão na minha realidade. Ainda, de certa forma, me deixar levar por esses questionamentos – mesmo que com fins acadêmicos – onde eles queriam me levar.

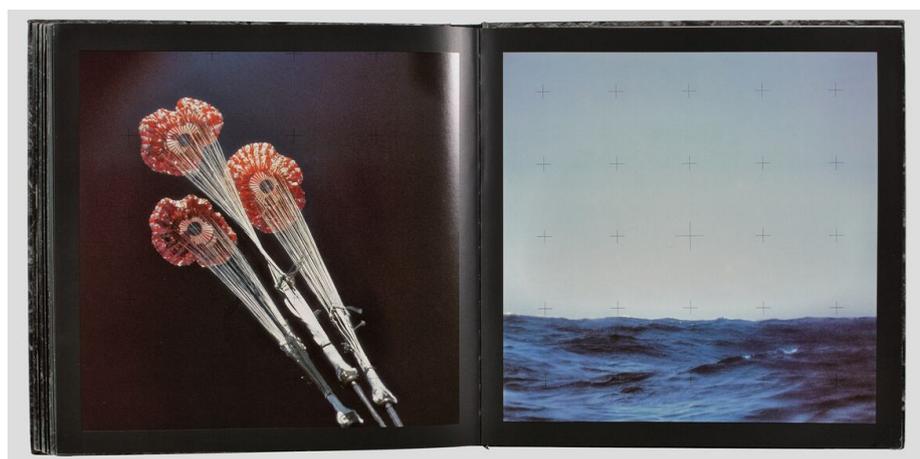
No primeiro capítulo, intencionei levantar uma discussão um tanto voltada para a dicotomia arte-ciência. Jamais pensando em definir qualquer uma delas e sim buscando o que existe *entre* esses dois campos e como esse estado de *estar entre* essas duas coisas era fundamental para a construção de *Full Moon*. A questão da narrativa é algo que surge por conta da montagem e do vínculo sequencial que forma-se com as imagens.

No segundo capítulo, já refletindo sobre pontos importantes dessa narrativa visual e como eles estão estruturados no livro. Bem como se entrelaçam e desentrelaçam transformando, com essa ação, a compreensão dessa obra em sua totalidade.

Concluo, nessas circunstâncias, e após as análises de cada capítulo que *Full Moon* se apoia justamente nas transformações que causam esses processos conflituosos. Muito mais do que em uma busca de discutir a paisagem, acaba-se discutindo o ser humano agindo sobre essa paisagem. Uma paisagem política, ainda que extraterrestre.

Todavia, como a viagem de volta se faz necessária, todas essas ações geram consequências políticas e culturais na nossa sociedade. A própria discussão que realizei brevemente sobre pós-humanismo e o uso da tecnologia como causadora de uma *transcendência* do homem. Portanto, no percurso cíclico, como comentei no início desse estudo, nada continua da mesma maneira que começou. Ascendemos pelo fogo e caímos na água. Como um processo de resfriamento. E, para deixar emergir tudo aquilo que talvez tenha ficado latente, por ora, aterrissamos.

LIGHT, Michael  
*Full Moon*, 1999  
p. 186-187  
Skykab 3, 1973



## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Joaquim Marçal De. *Alguns subsídios para a crítica do livro fotográfico na América Latina*. In: CLAP! 10x10 Contemporary Latin American Photobooks: 2000-2016. New York: 10x10 Photobooks, 2017.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*, 1974. (tradução em pdf)

BROGOWSKI; Leszek; MÆGLIN-DELCROIX, Anne. *Le livre d'artist: quels projets pour l'art?* Polônia: Grafix, Centrum Poligrafii, 2013.

BURKE, Edmund, *Uma Investigação Filosófica acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo*. Edições 70, 2013

CHAIKIN, Andrew. *The Farthest Place*. Full Moon, 1999.

DERRIDA, Jacques. *The Truth in Painting*. University of Chicago Press, 1987

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem – Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

ELKINS, James. *História da arte e imagens que não são arte*. Trad. Daniela Kern. Revista Porto Arte: Porto Alegre, v.18, n.30, maio/2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. *A pós-fotografia explicada aos macacos*. Trad. Luiza Rabello. Porto Alegre: Revista Porto Arte, v. 21, n. 35, 2016.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*, 1968. (versão em pdf)

HARARI, Yuval Noah. *Sapiens – Uma breve história da humanidade*. 14. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016

HARAWAY, Donna; KUNZURU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humanismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914 – 1991)*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

LANIUS, Roger. *The historical dimension of space exploration: reflections and possibilities*. NASA History Office. Space Policy, 2000.

LIGHT, Michael. *The Skin of the Moon*. Full Moon, 1999.

\_\_\_\_\_. Entrevista [setembro, 2018]. Entrevistadora: Amanda Patron. A entrevista na íntegra encontra-se nos Apêndices A e B deste trabalho.

LOVECRAFT, H. P. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MADERUELO, Javier. *Aquello que llamamos paisaje*. La ricarda, el prat del llobregat, antonio bonet, 1949-1953 / foto: f.g.p. 2002

\_\_\_\_\_. *El paisaje: génesis de um concepto*. Madri: Abada Editores, 2013.

MADERUELO, Javier. *Marcar, ocupar, tallar y transformar el territorio*. (versão em pdf sem maiores informações)

MILLER, Ron. *The Art Of Space – The history of space art, from the earliest visions to the graphics of the modern era*. Zenith Press, Elephant Book Company, 2014.

MÆGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980: une introduction à l'art contemporain*. Le mot et le reste/Bibliothèque Nationale de France, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *El vestigio del arte*. Confines 04, 1997.

\_\_\_\_\_. *Corpo, fora*. Trad e org. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

PEREIRA, Ana Catarina; NOGUEIRA, Luis (org.). *Filmes (Ir)Refletidos*. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2018.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SAGAN, Carl. *Pale Blue Dot*. Ballentine Books, 1997.

\_\_\_\_\_. *Cosmos*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2017.

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, S.A, 1994.

SHAW, Tate. *Strategic Linkage: Binding and Sequence in Photobooks*. Photobook Review, n. 002, p. 2–3, 2012.

SILVA, Felipe Abreu e. *A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio Aperture/Paris Photo*. Dissertação, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande*. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WOLUKAU-WANAMBWA, Stanley. *The PhotoBook and the Archive*. *Photobook Review*, n. 010, p. 1–5, 2016.

## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM MICHAEL LIGHT (ORIGINAL EM INGLÊS)

Entrevista concedida a autora por e-mail em setembro de 2018.

**Amanda Patron: First of all I'd like to understand a bit about your journey as an artist. What is your background? Could you please summarize your trajectory as a photographer?**

Michael Light: I was raised in an old and moneyed family on the end of Long Island and Manhattan, amidst a lot of land and space. I started photographing at about the same age I started flying gliders, engineless aircraft, about fourteen. In some ways I guess those two things have been aligned ever since. Boarding school in New England along classic lines. My undergraduate collegiate work was literary and word-oriented, and could be broadly described as “pre-law,” but I ultimately rejected that pathway and instead chose to move to the West Coast to work for the environment. This I did immediately after graduation in the mid-80s. I had almost left college to go to art school, but I hung in there and figured that if making images was still important enough to me in the long run, I could go to graduate school in photography and get an MFA. I did that in San Francisco in 1990 and began working as an artist full-time in 1993. I've always been as interested in making sense of the river of images that already exist as I am in making my own, and FULL MOON and 100 SUNS, both archival interventions using images originally made by others, put my career on the map globally. Both projects of course strongly incorporated and in some ways were actually about the aerial view, and around 2003 the studio was making enough money for me to hire planes and pilots and get back in the air visually. By 2005 the studio owned a small aircraft, by 2007 I'd won a Guggenheim Fellowship in photography, and I was off and running with my aerial work, my own spatial investigations in three dimensions.

**AP: Could you tell me about the starting point of your project, Full Moon? How was your working process on it? How did you choose the images you used?**

ML: FULL MOON started as a larger meditation on landscape, the minimalism of the desert, essentialist building blocks of the sublime (radiation/light and reflective minerals/rock), the history of photography as might be read in “naive” scientific survey imagery, environmental politics, and American military and political power. There was obviously a need, a gap, in the

NASA Apollo archive, as no one with a visual sense or sophisticated editing or content sense had gone through all 33,000 images and created something “clean,” relatively unburdened by the national flags and hardware. I wanted to make something as much about the moon itself, as a place, a space, as about our human moment of invading it for the first time. My process was very fetishistic: I wanted to get as close to the original film as I could, to become as much as I could the actual photographer and person in that environment, and to this end I pushed very hard and was the first person to a) get the archive digitally scanned at film–grain resolution, and b) look at the entire group of images. The digitalization offered unprecedented clarity in the imagery, which were themselves uncannily clear if properly reproduced because they were made in an environment where there was no atmosphere to scatter light. The worlds the photographs depict are sharper and more clear than anything our eyes were ever evolved to see. It was this clarity and intensity of light, among other things, that nourished me on a very long five year journey with FULL MOON. I don’t think I could have ever made the project had I stayed in the East, where there is so much more moisture in the soft light, unlike in the clear sharply–drawn light of California. FULL MOON is a book about the American West, and in some ways about my journey to the West from the East. As to how did I choose particular images that’s almost an impossible question to answer, but I began by selecting all the images in the entire archive that I thought were exceptional images, as photographs unto themselves, not as pictures of interesting subject matter, per se. It was absolutely my judgement as to what comprised an “exceptional image.” Then I worked outwards to secure more documentary images as needed to fill the narrative.

**AP: Why did you decide to make a book with images and? What is the concept behind the narrative that presents the spacial missions as one? Also, could you tell me the reason of the book’s name, Full Moon, what does it mean?**

ML: I think what you mean to ask is why is there no text in the sequence? Part of the point of both FULL MOON and SUNS (and they are intimately related as creations, by the way) is to strip away all the complicating science and detritus from the subject matter, to allow the mind to breathe somewhat, spaciouly, to absorb a very large and complicated subject without words and the intellect getting to much in the way. Visually immersing a viewer in a textless sequence is one way to do this. There is plenty of time for text, and a certain kind of word–oriented thinking, at the end, but the primary journey is one of silence. Kubrick’s 2001 is essentially a silent film as well. It was clear also that a viewer did not need to make eight or

nine voyages to the moon and back, slavishly following the repetitive motions of each redundant journey, but rather only one — one that I myself created that never existed in real time — from the best of all the actual missions. As to the title, whatever I'll say about it is self-explanatory. Certainly I did not want to make a book titled "Apollo."

**AP: There are some distinct characteristics that echoes in most of the photographs although I identify one that particularly highlights itself from others: the presence of tracks, footprints and shadows. On the final pages of the book we can read a little about this in your text, but can you enlighten why are they a constant in your narrative? What was your intention?**

ML: Our tracks and footprints on the moon will last for two million years, the time it takes for micro-meteorites to "till" the lunar soil back to an untouched state. It's the primary sign of what we left there, other than our ubiquitous human trash. They are a constant in the narrative because they are a constant in our lives and in our total and relentless manipulation of the world. Our time on the moon was no different. The actual shadow of our presence there is of course now gone, but to me symbolizes the very long reach of tool-bearing humans in general. The shadow is almost more evocative of who we are, what we mean for an environment, than a direct frontal of us. The larger arc of all my work is about "what we do," to the planet — and in this case, its satellite — and to ourselves. My work is all about people — but I tend to not show them directly. Rather, I focus on their signs and symbols and manipulations. Earth is now a human park. At the time of FULL MOON I was reading the Japanese writer Tanizaki's "In Praise of Shadows" written about the great aesthetic and conceptual losses as Japan electrified in the 1930s. Shadow is everything in a world where the sun is so bright and the rock so reflective that naked human eyes cannot see — only the stopped-down camera can see, or the intensely-filtered vision offered by the protective space helmet.

There was also a technical aspect to the shadows— the black and white film from Apollo caught the intensity of sunlight on the surface of the moon in a certain way, where the blacks tend to blur and bleed out into the highlights— and I personally found this hauntingly beautiful, so I emphasized it my my edit.

**AP: In this sense, the human presence in the narrative through the images seemed**

**limited in comparison to the landscape and even in comparison to the technology. Was it deliberate?**

Of course, very much thought about. The crux of the book boils down to the diptych of 047/048 — pre and post contact lunar soil. Before FULL MOON, the only thing the world ever looked at was Buzz Aldrin's egotistical, narcissistic footprint. FULL MOON exists to show that there was the same soil before the print. As for real humanity to match a certain technological inevitability, the astronauts very rarely made psychologically revealing images of themselves. 058, the small photograph of Charles Duke's family laid on the lunar soil, carries almost the entire load of that humanity for the entire book, and is conceptually perhaps the most important image in the Apollo archive. Certainly it is one of the most important images ever made, and cuts to the most basic, salient purpose of photography itself: to stop time and insist against all annihilating forces that we once existed in life, that we were here. The original "extraterrestrial selfie." Other images of these humans populate the book, but not many, and are generally in extremis — Wally Schirra with a head cold, Walt Cunningham with many days of beard growth, Gene Cernan exhausted and covered with moon dust, back in the Lunar Module and glad to be alive.

**AP: I'd like to know what are yours thoughts about astrophotographies. Or extraterrestrial photographs, pictures taken outside Earth. I'm wondering, how do you think we can approach it inside the field of art? Do you think we are becoming more receptive for that subjects? Is there a substancial "art thinking" about it in your opinion?**

Regarding how to approach astrophotographic images, or images made extraterrestrially, in the realm of art, of course there are no fixed rules. It's entirely up to each artist's particular aims and goals in the particular moment. I don't feel people are becoming particularly more receptive to such imagery per se, but I do think that humans on our planet are beginning to think in larger scales, driven primarily by massive forces like climate change that clarify the consequences of how we live as a collective, but perhaps by the profusion of celestial imagery from things like the Hubble Telescope. This has been called "the Overview Effect" and I do believe it's real, and additive, and that we as a species will continue to take responsibility for the massive consequences of our actions even as we come to realize how small we are in the Universe. It's relational theory. Personally as an artist I have never been drawn to purely astronomical photography, especially the candy-colored deep space confections of Hubble.

They seem like so much fluff to me; I have no way to enter the image, no way to create psychological scale or meaning. They remain merely pretty to me, and not terribly meaningful. That's why I chose to work with Apollo imagery — we went there, to a landscape that is different than the Earth's but similar enough that we could at least begin to comprehend it.

**AP: And, to finish, how do you perceive the book now – almost twenty years from when it was first published?**

ML: Well, on a certain level it's become a classic — hundreds and hundreds of thousands of copies were sold, in twelve editions globally — and that's a satisfying thing. It caught a moment as much as created one and I think it did a service to both NASA and the archive as well as offered an important, if oblique, critique of American power. The digitization then was exciting and unprecedented, but doesn't signify now — I believe the entire 30 something thousand Apollo archive images are now posted on Flickr for anyone to access, which is great — but data and information is not meaning. The latter has to be created. I think, too, that FULL MOON remains a happy story of the power of the visual book form, somewhere between a novel and film. I am working to get an anniversary edition published, but it needs to be different in certain ways, and it's hard to improve a perfect haiku.

## APÊNDICE B – ENTREVISTA COM MICHAEL LIGHT (TRADUÇÃO)

Tradução: Bruno Muck

**Amanda Patron: Primeiramente, eu gostaria de entender um pouco sobre sua jornada como artista. Qual é a sua experiência na área? Você pode por favor resumir sua trajetória como fotógrafo?**

Michael Light: Eu fui criado em uma família antiga e rica de Long Island, NY, em meio a muita terra e espaço. Comecei a fotografar mais ou menos na mesma idade que comecei a voar com planadores e aviões sem motor, eu tinha cerca de quatorze anos. De certa forma, acho que essas duas coisas estiveram alinhadas desde então. Fui para um internato em New England e segui linhas clássicas.

Meu trabalho de graduação, era literário e orientado por palavras, e poderia ser amplamente descrito como "pre-law"<sup>32</sup>, mas eu prontamente rejeitei esse caminho e, em vez disso, optei por me mudar para Costa Oeste para trabalhar pelo meio ambiente. Eu fiz isso imediatamente após terminar o curso, em meados dos anos 80. Eu tinha quase saído da faculdade para estudar em uma escola de artes, mas eu continuei lá e entendi que se fazer imagens ainda era importante o suficiente para mim a longo prazo, eu poderia ir a uma escola universitária de fotografia e obter um MFA. Eu fiz isso em San Francisco em 1990 e comecei trabalhando como artista em tempo integral em 1993. Sempre tive interesse em dar sentido ao 'rio de imagens' que já existem assim como dar sentido ao meu próprio trabalho, e *Full Moon* e 100 SUNS, ambas sendo intervenções arquivísticas, usando imagens originalmente feitas por outros. Isto colocou minha carreira no mapa global. Claramente, ambos projetos incorporaram fortemente e de certa forma eram de fato sobre a visão aérea, e por volta de 2003, o estúdio estava gerando renda o suficiente para eu contratar aviões e pilotos e voltar ao ar visualmente. Em 2005, o estúdio obteve uma aeronave pequena, em 2007 eu havia ganhado um Guggenheim Fellowship em fotografia, e estava animado com meu trabalho aéreo, minhas próprias investigações espaciais em três dimensões.

**AP: Você pode me contar sobre o ponto de partida do seu projeto, *Full Moon*? Como era seu processo trabalhando nele? Como você escolheu as imagens utilizadas?**

ML: *Full Moon* começou como uma meditação mais abrangente sobre a paisagem, o minimalismo do deserto, blocos de construção essencialistas do sublime (radiação / luz e

---

32 Essa prova nos Estados Unidos é como se fosse o exame da OAB.

minerais reflexivos / pedras), a história da fotografia como pode ser lida nas “ingênuas” imagens de pesquisa científica, política ambiental e poder militar e político americano. Houve obviamente, uma necessidade, uma lacuna, no arquivo Apollo da NASA, como se ninguém com um sentido visual ou edição sofisticada ou sentido de conteúdo houvesse passado por todas as 33.000 imagens e criado algo “limpo”, relativamente aliviado das bandeiras nacionais e equipamentos. Eu queria fazer algo tanto sobre a própria lua, como um lugar, um espaço, como sobre o nosso momento humano em que a invadimos pela primeira vez. Meu processo era muito fetichista: eu queria estar perto do filme original o quanto possível, para me tornar o quanto eu podia o fotógrafo e uma pessoa de fato nesse ambiente, de modo que, para isso, me esforcei muito e fui a primeira pessoa a a) obter o arquivo escaneado digitalmente a uma resolução de macro e b) observar todo o grupo de imagens. A digitalização ofereceu uma clareza sem precedentes nas imagens, que eram estranhamente claras se reproduzidas corretamente, porque foram feitas em um ambiente onde não havia atmosfera para dispersar a luz. Os mundos que as fotografias retratam são mais nítidos e claros do que qualquer coisa que a evolução de nossos olhos permite ver. Foi essa clareza e intensidade de luz, entre outras coisas, que me alimentou em uma longa jornada de cinco anos com a *Full Moon*. Eu não acho que eu poderia ter feito o projeto caso tivesse permanecido no leste, onde há muito mais umidade na luz suave, ao contrário da clara e nitidamente desenhada luz da Califórnia. *Full Moon* é um livro sobre o oeste americano e, de certa forma, sobre a minha jornada para o oeste a partir do leste. Sobre como escolhi imagens específicas, é quase impossível responder, mas comecei selecionando todas as imagens do arquivo que eu considerava excepcionais como fotografias em si, não como imagens de assuntos interessantes, *per se*. Coube absolutamente ao meu julgamento definir o que era uma "imagem excepcional". Então eu trabalhei formalmente<sup>33</sup> para garantir mais imagens documentais, conforme necessário, para preencher a narrativa.

**AP: Por que você decidiu fazer um livro com imagens e qual o conceito por trás da narrativa que apresenta as missões espaciais como uma? Além disso, você pode me dizer o motivo do nome do livro, *Full Moon*, o que significa?**

ML: Eu acho que o que você quer perguntar é por que não há texto em sequência? Parte do ponto de ambos *Full Moon* e *100 Suns* (e eles estão intimamente relacionados como criações, a propósito) é despir o assunto de toda a ciência complicada e detrito, permitir à mente respirar um pouco, espacialmente, para absorver um assunto muito grande e complicado sem

---

33 Do original *outwards* (NT).

a necessidade de mediação por palavras e pelo intelecto. Imergir um espectador visualmente em uma sequência sem texto é uma maneira de fazer isso. Há muito tempo para textos, e um certo tipo de pensamento orientado por palavras no final, mas a jornada principal é a do silêncio. O 2001 de Kubrick é essencialmente um filme mudo também. Ficou claro também que o espectador não precisava fazer oito ou nove viagens de ida e volta para a lua, seguindo os movimentos repetitivos de cada jornada redundante, mas sim apenas uma – uma que eu mesmo criei que nunca existiu em tempo real – criada do melhor de cada uma das missões reais. Quanto ao título, tudo o que eu disser sobre é autoexplicativo. Certamente eu não queria fazer um livro intitulado “Apollo”.

**AP: Existem algumas características distintas que echo na maior parte das fotos, embora eu identifique uma que particularmente se destaca dos outros: a presença de pegadas, pegadas, vestígios, e sombras. Nas páginas finais do livro, podemos ler um pouco sobre isso em seu texto, mas você pode esclarecer por que eles são uma constante em sua narrativa? Qual foi sua intenção?**

ML: Nossas pegadas e vestígios na lua durarão dois milhões de anos, o tempo que leva para micro-meteoritos "lavrarem" o solo lunar de volta a um estado intocado. É o principal sinal do que nós deixamos lá, além do nosso lixo humano onipresente. Eles são uma constante na narrativa porque eles são uma constante em nossas vidas e em nosso total e implacável manipulação do mundo. Nosso tempo na lua não foi diferente. A sombra real de nossa presença lá, obviamente, se foi, mas, para mim, simboliza o alcance muito longo de humanos portadores de ferramentas, no geral. A sombra é quase mais evocativa de quem somos, o que significamos para um ambiente, do que diretamente sobre nós. O arco maior de todo o meu trabalho é sobre "o que fazemos", para o planeta – e neste caso, seu satélite – e para nós mesmos. Meu trabalho é sobre pessoas – mas eu tendo a não apresentá-las diretamente. Em vez disso, eu me concentro nos seus sinais, símbolos e manipulações. A Terra é agora um parque humano. Na época de *Full Moon*, eu estava lendo “*In Praise of Shadows*”, do escritor japonês Tanizaki, sobre as grandes perdas estéticas e conceituais enquanto o Japão foi eletrizado na década de 1930. Sombra é tudo em um mundo onde o sol é tão brilhante e a rocha tão reflexiva que os humanos não podem ver a olhos nus – apenas a câmera parada pode ver, ou a visão intensamente filtrada oferecida pelo capacete de proteção espacial.

Havia também um aspecto técnico nas sombras – o filme preto e branco da Apollo captou a intensidade da luz solar na superfície da lua de certa forma, onde os pontos de maior sombra tendem a borrar e sangrar nos pontos mais brilhantes – e eu pessoalmente achei isso assombrosamente lindo, então eu enfatizei isso na minha edição.

**AP: Nesse sentido, a presença humana na narrativa através das imagens pareceu limitada em comparação com a paisagem e mesmo em comparação com a tecnologia. Foi deliberado?**

ML: Claro, muito pensado. O cerne do livro se resume ao díptico de 047/048 – pré e pós contato solo lunar. Antes de *Full Moon*, a única coisa que o mundo havia visto da lua era a pegada narcisista e egoísta do Buzz Aldrin. *Full Moon* existe para mostrar que havia o mesmo solo antes da pegada. Quanto à correspondência entre uma verdadeira humanidade e certa inevitabilidade tecnológica, os astronautas muito raramente fizeram imagens psicologicamente reveladoras de si mesmos. 058, a pequena fotografia da família de Charles Duke posta no solo lunar, carrega quase toda a carga dessa humanidade para o livro inteiro e é, conceitualmente, talvez a imagem mais importante no arquivo da Apollo. Certamente é uma das imagens mais importantes já feitas, e vai ao encontro do propósito mais básico e saliente da fotografia: parar o tempo e insistir contra todas as forças aniquiladoras que uma vez fomos na vida, que fomos aqui. A "selfie extraterrestre" original. Outras imagens desses humanos povoam o livro, mas não muitas, e geralmente estão *in extremis* – Wally Schirra com rinite, Walt Cunningham com muitos dias de barba por fazer, Gene Cernan exausto e coberto de poeira lunar, de volta ao Módulo Lunar e feliz por estar vivo.

**AP: Eu gostaria de saber o que você pensa sobre astrofotografias. Ou fotografias extraterrestres, fotos feitas fora da Terra. Eu quero saber como você acha que podemos abordá-las dentro do campo artístico? Você acha que estamos nos tornando mais receptivos com esses assuntos? Existe um “pensamento artístico” sobre eles, na sua opinião?**

ML: Em relação a como abordar imagens astrofotográficas, ou imagens feitas fora da Terra, no campo da arte, é claro que não há regras fixas. Tudo depende dos objetivos e metas particulares de cada artista em dado momento. Eu não sinto que as pessoas estão tornando-se particularmente mais receptivas a tais imagens, mas eu acredito que os humanos em nosso planeta estão começando a pensar em escalas maiores, impulsionadas principalmente por forças massivas, como as mudanças climáticas, que esclarecem as consequências de como vivemos enquanto coletivo, mas talvez seja pela profusão de imagens celestes como no Telescópio Hubble. Isso tem sido chamado de “Efeito Visão Geral” e eu acredito que seja real, aditivo, e que nós, como espécie, continuaremos a assumir responsabilidade pelas vastas consequências de nossas ações, mesmo quando percebermos o quão pequenos somos no Universo. É a teoria relacional. Pessoalmente, como artista, nunca fui atraído pela fotografia

puramente astronômica, especialmente pelas confecções de espaço profundo e colorido feitos pelo Telescópio Hubble. Eles parecem muito fofos para mim; não tenho como entrar na imagem, não há como criar escala ou significado psicológico. Eles permanecem meramente bonitos para mim e não são extremamente significativos. Por isso optei por trabalhar com imagens da Apollo – fomos para uma paisagem diferente da da Terra, mas semelhante o suficiente para que pudéssemos pelo menos começar a compreendê-la.

**AP: E, para terminar, como você percebe o livro agora – quase vinte anos depois da sua primeira publicação?**

ML: Bem, em um certo nível se tornou um clássico – centenas e centenas de milhares de cópias foram vendidas globalmente em doze edições – e isso é uma coisa satisfatória. Tanto criou como capturou um momento e acho que fez um serviço à NASA e ao arquivo, bem como ofereceu uma importante, embora oblíqua, crítica ao poder americano. Naquele momento, a digitalização foi empolgante e sem precedentes, mas agora não mais – acredito que as 30 e poucas mil imagens do arquivo Apollo são postadas no Flickr para qualquer um acessar, o que é ótimo, mas dados e informações não são significados. Este último tem que ser criado. Eu pensei também que *Full Moon* continua sendo uma história feliz do poder do formato do livro visual, algo entre romance e filme. Eu estou trabalhando para receber uma edição de aniversário publicada, mas precisa ser diferente de certas maneiras. Além disso, é difícil melhorar um haikai perfeito.