



Universidade Federal de Sergipe
Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa



Núcleo de Pós-Graduação e Pesquisa em Psicologia Social
Mestrado em Psicologia Social

VITOR HUGO LIMA TEIXEIRA

SOLOS MESTIÇOS:
CIÊNCIA, ARTE CONTEMPORÂNEA E CINEMA

São Cristóvão – Sergipe
2015

VITOR HUGO LIMA TEIXEIRA

SOLOS MESTIÇOS:

CIÊNCIA, ARTE CONTEMPORÂNEA E CINEMA

Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social do Centro de Ciências de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Psicologia Social.

Orientador: Prof. Dr. José Maurício Manguiera Viana

São Cristóvão – Sergipe
2015

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Teixeira, Vitor Hugo Lima

T266s Solos mestiços : ciência, arte contemporânea e cinema /
Vitor Hugo Lima Teixeira ; orientador José Maurício Manguiera Viana. –
São Cristóvão, 2015.194 f. : il.

Dissertação (mestrado em Psicologia Social) – Universidade
Federal de Sergipe, 2015.

1. Psicologia social. 2. Estética. 3. Arte. 4. Miscigenação. 5.
Cinema. I. Viana, José Maurício Manguiera, orient. II. Título.

CDU 316.6:7.01

COMISSÃO JULGADORA

Dissertação do discente Vitor Hugo Lima Teixeira, intitulada “**Solos mestiços: ciência, arte contemporânea e cinema**”, julgada em 24/02/2015, pela Banca Examinadora constituída pelos Professores Doutores:

Prof. Dr. José Maurício Manguiera Viana – UFS
Orientador

Prof. Dr. Kléber Jean Matos Lopes - UFS

Prof.Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva - UFPE

AGRADECIMENTOS

- Agradeço a Fernanda, minha fiel companheira nessa e nas próximas jornadas da vida;
- A minha mãe, Vanda, e a meu pai, Abel, por tanto amor e cuidado;
- A meus sogros, Laura e Fernando, por tanto amor e cuidado;
- A Kléber e Eduardo pela disponibilidade, leitura atenta e dicas preciosas;
- A Maurício, meu orientador, por generosamente me permitir algo que a academia ainda é carente: liberdade.

RESUMO

Considerando que a ciência torna-se cada vez mais ciência dos acontecimentos, neste estudo perseguimos encontros entre campos do conhecimento que se produzem através da processualidade, das trocas, das interferências, da mistura, do não sabido. Um desses campos é a Psicologia Social. Trata-se de uma psicologia social que não se debruça sobre conceitos ou objetos já constituídos, mas que aposta em conceitos e objetos por vir. Aqui realizamos uma experimentação, uma composição entre ciência, arte e produção de subjetividade. Nada de formatos, de modelos predeterminados, mas a produção ocorre *entre*, os elementos se destroem e se recriam durante as apresentações. Trata-se de uma produção que é menos forma e mais performance. Produz a pesquisa/pesquisador em processo, utilizando experimentações, vivências, imagens artísticas, para produzirem desterritorializações, para apontarem linhas de fuga em prol da pesquisa/pesquisador. Deste modo, o envolvimento com a problemática da pesquisa pautada pelo pensamento da diferença é permeado de estranhamentos pela nova posição em que o pesquisador se coloca: o distanciamento do que é evidente, das certezas modernas, uma distância e perturbação das obviedades, onde o pesquisador “bifurcado-caleidoscópico-mosaico” descola as homogeneidades, provoca rupturas, abre mão das generalizações e totalizações, e adentra rotas que pouco tem de representação e mais tem de criação. Os solos que compõem este estudo estão necessariamente associados: arte-filosofia-ciência: trata-se de solos mestiços. Estes consistem em um espaço-tempo que oportuniza tensões e cruzamentos entre campos do conhecimento. Portanto, os solos mestiços constituem-se em um terreno produtor de tensões, um local propício ao intercâmbio entre distintas áreas, que através de interferências concomitantes entre elas possibilitam produções de novos cenários mistos, contrariando, deste modo, a suposta unidade científica que a epistemologia e filosofia modernas perseguiram durante o século XX. Esta dissertação não tem a pretensão de criar conceitos, mas de transmitir fluxos de ideias voltadas para produções de pensamentos e práticas que possibilitem interferências entre campos do conhecimento, apontando principalmente produções artísticas que rompem a ideia de conceitos, objetos e sujeitos naturalizados e dicotomizados. Um exemplo desta mestiçagem ocorre nas relações entre arte contemporânea e cinema. Esses campos passam cada vez mais a convergirem para lugares de interferências e criações entre-áreas, em rede. A trama que esta pesquisa se debruça é a que envolve as experiências estéticas a que o participante dos híbridos espaços artísticos contemporâneos de exposição/projeção está imerso diante das obras artísticas/digitais. Deste modo espiamos diversos encontros-desencontros-reencontros entre a ciência, a arte/cinema e a filosofia. A mistura, a mestiçagem, é, portanto o ponto forte desta pesquisa, que se critica e amplia não somente através das lentes viabilizadas pelo paradigma ético-estético deleuzo-guattariano e pela literatura que relaciona ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR, mas também através de Julio Cortázar, do Free Jazz, buracos, escadas, Cosmococas, Tekpix, Hermeto Pascoal, suco de mangaba, 30 anos, Cildo Meireles, MIMO, entre outros apoios errantes que surgiram como intercessores para o desenvolvimento do pesquisador, enquanto produtor de pensamento e de práticas que coloquem em jogo estas relações.

Palavras-chave: Psicologia Social; Experimentação estética; Produção de subjetividade; Arte contemporânea; Solos mestiços; Cinema.

ABSTRACT/RÉSUMÉ

Considering that science becomes increasingly science of events, in this study we follow interconnections between fields of knowledge that are produced by processuality, exchanges, interferences, mixing, unknown. One of these fields is Social Psychology. Specifically the social psychology that is not interested in dealing with concepts or objects already built, but with concepts and objects to appear. Here we conducted an experimentation, a composition between science, art and subjectivity production. We have no interest in formats, predetermined models, but in the production that occurs between; the elements are destroyed and recreated during the presentations of them. It is an output that is less form and more performance. It produces the research/researcher in the process itself, using experiments, experiences, artistic images, to produce deterritorializations, to find escape routes in order to support the research/researcher. Thus, the engagement with the research problem guided by the thought of the difference is permeated by the strangeness of new position in which the researcher puts himself: the distance of evident, modern certainties, a disruption of truisms, where the researcher "dichotomic-kaleidoscopic-mosaic" remove the homogeneities, causes disruptions, gives up the generalizations and totalizations, and enters routes that have little to do with representation and more with creation. The soils that compose this study are necessarily associated: art-philosophy-science: it is crossbred soils. These consist of a space-time that provides opportunity to the tensions and intersections between fields of knowledge. Therefore, the crossbred soils are made of a producing strain land, an ideal place for exchanges between different areas. Through concomitant interferences between these fields occur the possibility of new scenarios, contradicting the supposed scientific unit that epistemology and modern philosophy pursued during the twentieth century. This dissertation does not intend to create concepts, but to convey flows of ideas regarding the production of thoughts and practices that enable interferences between fields of knowledge. On this direction we tried to point out artistic productions that break the idea of concepts, objects and subjects naturalized and dichotomized. An example of this miscegenation occurs in the relationship between contemporary art and cinema. These fields are increasingly converging to places of interference and creations between-areas, in the network. The plot that this research focuses is the one involving the aesthetic experience that the participant of the hybrid contemporary art exhibition spaces/projection is immersed on the artistic/digital works. Following this idea, we spied several meetings-mismatch-reunions between science, art/cinema and philosophy. The mixture, the miscegenation, is therefore the strong point of this research, which criticizes itself and expands not only through the lens enabled by deleuze-guattarian ethical-aesthetic paradigm and the literature that relates ARTIST-WORK-PARTICIPANT, but also through Julio Cortázar, the Free Jazz, holes, stairs, Cosmococas, Tekpix, HermetoPascoal, mangaba juice, 30 years old, Cildo Meireles, MIMO, and other wandering support that emerged as intercessors for the development of the researcher as a producer of thought and practices that put into play these relationships.

Keywords: Social Psychology; Aesthetic experimentation; Subjectivity production; Contemporary art; Crossbred soils; Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1. Relógio Mecânico [p. 19].
- Figura 2. Arborescence autoritaire [p. 34].
- Figura 3. Multiplicité rhizomatique [p. 37].
- Figura 4. M. C. Escher. *Relatividade*. 1953. [p. 38].
- Figura 5. Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa [p. 42].
- Figura 6. Cildo Meireles. *Malhas da Liberdade*. 1976. [p. 45].
- Figura 7. Transformação do padeiro [p. 62].
- Figura 8. Solos Mestiços [p. 73].
- Figura 9. Cao Guimarães. *Andarilho*. 2006. [p. 78].
- Figura 10. Marcel Duchamp. "Fonte". 1917. [p. 89].
- Figura 11. Marcel Duchamp. "Roda de Bicicleta". 1913. [p. 90].
- Figura 12. Waltercio Caldas. *Aquário completamente cheio*, 1981. [p. 94].
- Figura 13. Waltercio Caldas. *A emoção estética*, 1977. [p. 95].
- Figura 14. Manifesto do Grupo RUPTURA – 1952. [p. 97].
- Figura 15. Capa do suplemento dominical do Jornal do Brasil no dia 23 de março de 1959. [p. 99].
- Figura 16. Hélio Oiticica. *Relevos Espaciais*. 1959-1960. [p. 103].
- Figura 17. Hélio Oiticica. *Metaesquema*. 1958. [p. 104].
- Figura 18. Vaudeville no final do século XIX. [p. 110].
- Figura 19. André Parente. *Circuladô*. 2011. [p. 116].
- Figura 20. Kátia Maciel. *À Sombra*. 2011. [p. 119].
- Figura 21. Douglas Gordon. *24 hour psycho*. 1993. [p. 125].
- Figura 22. Christian Marclay. *Telephones*. 1995. [p. 128].
- Figura 23. Pierre Huyghe. *L'ellipse*. 1998. [p. 130].
- Figura 24. Peter Kubelka e os fotogramas. [p. 133].
- Figura 25. Peter Kubelka e a exibição de "Arnulf Rainer" ao fundo. [p. 133].
- Figura 26. Néstor Olhagaray. *História*. 2012. [p. 135].
- Figura 27. M. C. Escher. *Galeria de Arte*. 1956. [p. 139].
- Figura 28. Douglas Davis. *The Last Nine Minutes*. 1977. [p. 145].
- Figura 29. Hélio Oiticica e Neville D' Almeida. *Cosmococa CC3 Maileryn*, 1973. [p. 150].
- Figura 30. Hélio Oiticica e Neville D' Almeida. *Cosmococa CC1 Trashiscapes*, 1973. [p. 152].
- Figura 31. Hélio Oiticica e Neville D' Almeida. *Cosmococa CC5 Hendrix-War*, 1973. [p. 154].
- Figura 32. Hélio Oiticica e Neville D' Almeida. *Cosmococa CC4 Nocagions*. [p. 155].
- Figura 33. Vídeo Mapping durante o carnaval do Recife. [p. 171].

SOLOS MISTIÇOS:

Ciência, arte contemporânea e cinema

PRELIMINARES: PELO ENCONTRO DE PERSPECTIVAS

- 1.1 - Introdução[p. 13]
- 1.2 - Ciência contemporânea: um canteiro de obras[p. 19]
- 1.3 - Alianças e dispersões: interfaces da Psicologia Social[p. 25]
- 1.4 - Um novo paradigma[p. 32]
- 1.5 - Bifurcações, caleidoscópios e mosaicos: um modo de pesquisar[p. 49]
- 1.6 - Primeiro encontro[p. 55]
- 1.7 - Segundo encontro[p. 57]

PRIMEIRA PARTE

- 2.1 - O que é um solo mestiço? [p. 65]
- 2.2 - Um plano aberto a cruzamentos e possibilidades[p. 76]

SEGUNDA PARTE

SOLOS ENTRE A ARTE CONTEMPORÂNEA E O CINEMA[p. 86]

- 3.1 - Uma experiência brasileira que modificou o cenário das artes: o Neoconcretismo[p. 97]
- 3.2 - Dos hibridismos Neoconcretos à experiência Quasi-cinema[p. 104]
- 3.3 - Variações e rupturas da Forma-Cinema[p. 109]
- 3.4 - Um "efeito cinema" na arte contemporânea[p. 121]

TERCEIRA PARTE

SOLOS SENSÍVEIS[p. 140]

4.1 - Do espectador intelectual ao participante visceral [p. 145]

4.2 - Participador caminhante: produções de subjetividade[p. 159]

4.3 - Repercussões desta pesquisa [p. 181]

PRELÚDIO[p. 183]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXOS

A - "Instruções para subir uma escada"

B - "Mais sobre escadas"

As linhas da mão

De uma carta jogada em cima da mesa sai uma linha que corre pela tábua de pinho e desce por uma perna. Basta olhar bem para descobrir que a linha continua pelo assoalho, sobe pela parede, entra numa lâmina que reproduz um quadro de Boucher, desenha as costas de uma mulher reclinada num divã e afinal foge do quarto pelo teto e desce pelo fio do para-raios até a rua. Ali é difícil segui-la por causa do trânsito, mas prestando atenção a veremos subir pela roda do ônibus estacionado na esquina e que vai até o porto. Lá ela desce pela meia de náilon da passageira mais loura, entra no território hostil das alfândegas, sobe e rasteja e ziguezagueia até o cais principal, e aí (mas é difícil enxergá-la, só os ratos a seguem para subir a bordo) alcança o navio de turbinas sonoras, corre pelas tábuas do convés de primeira classe, passa com dificuldade a escotilha maior, e numa cabine onde um homem triste bebe conhaque e ouve o apito da partida, sobe pela costura da calça, pelo jaleco, desliza até o cotovelo, e com um derradeiro esforço se insere na palma da mão direita, que nesse instante começa a fechar-se sobre a culatra de um revólver.

(CORTÁZAR, 2013, p. 101).

Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa.

(DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53)

PRELIMINARES:PELO ENCONTRO DE PERSPECTIVAS

1.1 - INTRODUÇÃO

Você conhece Julio Cortázar?

Conheci Cortázar através de Jorge, enquanto cursava o sétimo período da graduação em Psicologia. Com Plínio realizei leituras instigantes do tomo II de “*Último Round*”¹, sua obra patchwork, sua colcha de retalhos literária. Cortázar dá pistas. Nada é completo. Nada é produto. Nada deve ser compartimentado. Pablo Neruda disse que não ler Cortázar é uma doença invisível. Exagero? Não sei. Mas sabemos que Neruda sabe o que diz...

Pois saiba que seu pensamento é uma das referências que indicam o modo como estou produzindo este texto que você está lendo. Não há alguma pretensão em aproximar-me da estética literária cortazariana neste escrito acadêmico. Talvez isso até soe como um disparate, uma tolice. Apenas o tenho como um bom indicador de trilhas intelectuais. Isso já é muito.

13

Sabia que há alguns meses atrás ele completaria 100 anos de vida? Já eu estou chegando aos 30. Fernanda me pergunta como é ter 30 anos. Nunca sei responder. Talvez em conversas de bar, leituras ou em processo terapêutico obtenha algumas pistas. Pois bem, como é ter sua idade? Se, assim como eu, você estiver perto dos 30, Fernanda tentará responder: falará do retorno de Saturno, da ocupação profissional em progressão, do planejamento familiar, de importantes parâmetros na vida das pessoas desta idade, blá, blá, blá. Não considere blá, blá, blá um tédio, pois até mesmo o tédio pode abrir possibilidades.

Antes de qualquer coisa saiba que você não encontrará aqui algo pronto, acabado, pois eu estou escrevendo este texto. Isso mesmo, eu estou escrevendo este texto. Você está lendo e eu estou escrevendo. Eu não irei parar de escrevê-lo e ele não irá acabar no ponto final da última linha desta dissertação. As

¹ Escrito por Julio Cortázar em 1969. Para compô-lo o escritor utilizou contos, notícias de jornal, poesias, fotografias de exposições, ilustrações. Falou sobre política, boxe, sua tia, técnicas culinárias, Henry James, Paris, etc.

observações, indagações e reflexões que poderão ocorrer a partir das palavras que estou escrevendo não se encerrarão neste texto.

O que você está lendo é algo que *está sendo*. Você poderá se sentir um tanto tonto em alguns momentos, assim como quando a roda do seu carro cai em um buraco na rua: SOBRIEDADE - RODA – ASFALTO – BURACO – TONTURA - RODA – DE VOLTA NO ASFALTO - SOBRIEDADE. Um buraco pode modificar temporariamente a obsoleta atividade de dirigir. O buraco é possibilidade de alteração de trajetórias previamente definidas para a produção de novos percursos em instantes transitórios que se abrem ao motorista, bem como também são possibilidades o tédio, Neruda ou os 30 anos.

Saiba também que aqui você não irá se deparar com um texto informal. Infelizmente será assim. Espero não estar te enganando, ou quem sabe iludindo. Esta dissertação que escrevo está vinculada a um núcleo de pós-graduação em uma universidade. Sou aluno de um curso de mestrado. Cursei 26 créditos, tenho um orientador, colegas me perguntam as quantas anda minha produção, etc. Como não ser formal?

14

Pois bem, vamos aos fatos: dissertação de mestrado, prazos, financiamento pela CAPES, agradecimentos, resumo, sumário, introdução, blá, blá, blá, desenvolvimento, conclusão. Uma reunião de protocolos. Mas eu gosto de ler Julio Cortázar.

Não quero desta maneira dizer que é proibido ler Cortázar e escrever baseado em molduras. Não é isso. Na verdade penso o contrário: é *na* moldura, na rigidez da estrutura que podem se abrir possibilidades, como no caso dos buracos, dos 30 anos ou do tédio. Menos dualidades e mais liberdade.

Mas este texto contém formalidades, ele *também* é estrutura. Vai ser chato em alguns momentos. Quando se sentir assim, um tanto entediado, tome um café, um suco, uma água, uma cerveja. Crie fugas. Procurar um pequeno povoado num mapa do Guia 4 Rodas também pode ser entediante, porém quando encontra-lo sentirá uma rara satisfação. Escrever e ler também produzem raras satisfações. Pensar também.

As leituras, as escrituras, os pensamentos, os buracos e os 30 anos são hábeis em gerar possibilidades. Estas atividades buscam retirar os corpos da comodidade, remexendo-os, girando-os, transando-os. Injeções de perspectivas são aplicadas em corpos aparentemente inertes. Querem reciclá-los na medida em que os apresentam outros pontos de vista acerca de tudo que o seja possível. Falei anteriormente que Neruda sabe das coisas. Cortázar também sabe. Ele disse: “A filosofia está sempre a dois dedos do nariz. Seria interessante perguntar se o resfriado não precedeu a reflexão. Com essas cavernas cheias de correntes de ar...”²

Este texto-caverna contém ar. Misto de brisa e corrente. É fluxo de resfriado, calma, resfriado, calma, calma, resfriado, calma, resfriado, resfriado. Correntes de ar povoam o que estou escrevendo: penso, escrevo (RESFRIADO), olho para as normas da ABNT abertas em uma das abas do navegador do meu laptop (CALMARIA), lembro-me de Cortázar (RESFRIADO), resfriado, calma, calma, resfriado, etc. Enquanto escrevo procuro fazer conexões, articularei teorias, penso em Cortázar e na casa de Neruda em Isla Negra³ (que, por sinal, é corrente, corrente, corrente). Os buracos, Cortázar, Neruda estão repletos de correntes de ar que podem abrir novas possibilidades, bem como a arte, a ciência e a filosofia mostraram ao longo da história que são capazes de reciclarem-se através da criação de novas perspectivas.

15

Recordo-me que nos locais que habitei em minha infância havia escadas distintas destas da produção industrial em série. As atuais se caracterizam por serem de alumínio, por terem, geralmente, três ou cinco degraus fixados a uma distância simétrica entre eles e por possuírem alavancas próprias para a sua

² CORTÁZAR, 2008, p. 115.

³ Isla Negra localiza-se na região de Valparaíso, no Chile. Cidade litorânea conhecida por abrigar por muitos anos uma importante figura chilena: o escritor Pablo Neruda.

dobradura - função esta que as tornam objetos de fácil armazenamento nas apertadas máquinas de morar⁴ contemporâneas.

As escadas da minha infância eram diferentes: primeiramente, elas eram produzidas de modo artesanal nas próprias residências pelos moradores, funcionários ou visitantes, que se utilizavam de materiais - nem sempre adequados - como madeiras com formatos irregulares, pregos e martelos de diversos tipos e tamanhos; em segundo lugar, as escadas eram objetos com formato robusto, pesado, grande, de difícil manejo. Esses atributos tornavam-na um elemento pertencente à área externa, ao quintal, a um habitat que pudesse ampará-la de acordo com suas possibilidades, seja escorada num muro ou numa árvore; e, por fim, a minha pueril impressão: não vislumbrava a escada como um simples item de utilidade doméstica, mas a encarava como um objeto desafiador.

No alto do meu singelo um metro e vinte de estatura as escadas tornavam-se enormes, provocativas, tinham o poder de despertar a excitação e o temor. Os degraus inseguros, os pregos à mostra, os fiapos de madeira que espetavam a pele, o balançar deste objeto na medida em que se avançavam os degraus me desafiavam. Com a palma das mãos suadas segurava firme sua estrutura e seguia. Gostava de espiar a casado alto, de tocar as folhas da mangueira que já entrelaçavam meus cabelos, da sensação de vertigem que a altura proporcionava, mas o que me mobilizava para encarar e cumprir aquele desafio era a chance de avistar o quintal do vizinho.

16

Ainda lembro-me que do alto da escada avistava o piso vermelho, as bacias com roupas “de molho”, os varais com trajés estendidos, a antena parabólica enferrujada, o telhado desgastado, as folhas de mangueira que o vento

⁴ Expressão utilizada pelo arquiteto e urbanista francês Le Corbusier (1887-1965). Para ele as casas deveriam ser construídas sob o pressuposto da lógica e da eficiência, numa espécie de construção em série que atendesse às necessidades dos moradores, além de, obviamente, ser confortável e bonita. Um exemplo prático deste pensamento de Le Corbusier foi o seu projeto da casa *Citrohan*, que teve sua primeira versão em 1920. O nome do projeto homenageou a fábrica francesa de automóveis *Citroën*, que havia sido fundada no ano anterior, numa alusão à produção em série e à eficiência das novas máquinas do século XX. Em 1947, os filósofos Theodor Adorno e Max Horkheimer escreveram “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. Um trecho deste livro faz uma crítica indireta às máquinas de morar: “Mas os projetos de urbanização que, em pequenos apartamentos higiênicos, destinam-se a perpetuar o indivíduo como se ele fosse independente, submetem-no ainda mais profundamente a seu adversário, o poder absoluto do capital”.

transportava do meu habitat para aquele quintal. Na medida em que contemplava aquela paisagem meus pensamentos e imaginação fervilhavam. Como seria se ao invés de pregadores espalhados pelo pavimento rubro houvessem patos grasnando? E se no lugar da velha máquina de lavar se erguesse uma porta que conduzisse a um porão subterrâneo?

No topo da escada, no limite entre muros, na fronteira das duas casas um mundo se abria aos meus olhos, o que fazia me sentir, de certo modo, participante daquele outro ambiente. A cada vez que atingia o topo da escada percebia as mudanças que o tempo produzia no quintal alheio, assim como no meu. E não é que às vezes aqueles pensamentos fervilhantes se concretizavam? No silêncio da minha imaginação infantil interferia e transformava o quintal do vizinho numa extensão do meu quintal. Era para esta experiência que a escada me atraía.

Na extensa obra do escritor belga-argentino Julio Cortázar⁵ percebe-se uma particular predileção do autor pelas escadas. Tal objeto foi tema de alguns de seus causos, como, por exemplo, “*Instruções para subir uma escada*”⁶, em que o narrador, a fim de descrever a experiência destacada no título do conto, logo atesta que “as escadas se sobem de frente, pois de costas ou de lado tornam-se particularmente incômodas”.⁷

17

Na minha infância sempre subi as escadas de frente. Era impensável outromodo de subir que não fosse este. Relevava até mesmo o tedioso intervalo em que ficava com a cara apontada para a parede bege enquanto subia os tortuosos degraus. Sentia-me satisfeito em encarar o temível objeto para ganhar como prêmio a experiência de poder avistar o quintal do vizinho. Para mim bastava.

⁵ Julio Cortázar (1914-1984) era filho de pais argentinos e nasceu em Bruxelas na Bélgica. Aos quatro anos mudou-se para a Argentina.

⁶ CORTÁZAR, 2013.

⁷ Ibid, p. 24.

No entanto, no conto “*Mais sobre escadas*”⁸ Julio Cortázar demonstra um novo ponto de vista sobre a experiência de subir nesse artefato. O narrador anuncia que assim como há escadas para subir e descer, também “pode haver escadas para ir para trás”.⁹ Em seguida explica: “qualquer escada vai para trás se a gente sobe de costas”.¹⁰

A mudança no modo de subir a escada não causa apenas novas sensações físicas, como o incômodo e certo atordoamento motor, mas também possibilita experienciar novas sensorialidades acerca do ambiente em que se está localizado naquele instante. O narrador do conto “*Mais sobre escadas*” mostra que na medida em que sobe de costas, “[...] se descobrirá em cada degrau um novo âmbito que, embora faça parte do âmbito do degrau precedente, ao mesmo tempo o corrige, critica e amplia”.¹¹

Pense-se que pouquíssimo tempo antes, na última vez em que se subiu nessa escada da maneira usual, o mundo de trás era abolido pela própria escada [...] mas basta subi-la de costas para que um horizonte a princípio limitado pelo tabique do jardim pule agora para o campinho dos Peñaloza, depois abarque o moinho da turca, estoure nos álamos do cemitério e, com um pouco de sorte, chegue até o horizonte de verdade, o da definição que a professorinha da terceira série nos ensinava.¹²

18

Ao subir de costas um novo cenário complexo, dinâmico, instável, se abre, e, conseqüentemente, outras relações podem ser produzidas para além daquela com o quintal do vizinho. A cada degrau alcançado se multiplicam as possibilidades de novas paisagens se abrirem, de novos planos de experiências brotarem e de novos pensamentos e imaginações fervilharem.

Julio Cortázar demonstra em “*Mais sobre escadas*”, que há diversos modos de experienciar um mesmo acontecimento, como o de utilizar escadas não apenas para subir e descer, mas também para ir para trás. A perda da

⁸ CORTÁZAR, 2008, p. 222.

⁹Id.

¹⁰Id.

¹¹ Ibid, p. 222-223.

¹²Ibid, p. 223.

exclusividade, da uniformidade, da hegemonia de uma maneira invariável de operar baseada numa sequência de movimentos lineares que causam uma determinada consequência, indica brechas para o acesso a um panorama plural, heterogêneo, dinâmico, da produção de experiências, como demonstra o narrador: “Quem sabe depois, quando der meia-volta e entrar no andar alto da sua casa, em sua vida doméstica e diária, perceba que também ali é preciso olhar muitas coisas dessa forma, que também numa boca, num amor, num romance, é preciso subir para trás”.¹³

Esse conto de Cortázar pode ser encarado como demonstração do próprio movimento da história humana que se expressa num processo indissociável de criação e recriação de mundos. Ao longo da história pudemos conhecer movimentos de vanguarda que operaram profundas modificações no cenário de campos como os das ciências, das políticas, das artes, etc. Um exemplo é o próprio Julio Cortázar que encabeçou juntamente com Jorge Luís Borges, Gabriel Garcia Marquez, entre outros, o movimento literário latino-americano chamado “*realismo fantástico*”, que prezava pela experimentação, invenção, reinvenção e transformação das histórias cotidianas em outras histórias com traços fantásticos, com experiências sobrenaturais dissociadas da racionalidade moderna.

19

1.2 - CIÊNCIA CONTEMPORÂNEA: UM CANTEIRO DE OBRAS

Milhares de engenheiros estavam ao mesmo tempo à procura de um motor de combustão mais eficiente. O primeiro lampejo de intuição não poderia estar em uma mente apenas, mas em muitas.¹⁴

¹³ Ibid, p. 223-224.

¹⁴ LATOUR, 2011, p. 176.

No que concerne ao domínio do conhecimento também temos observado esta tendência a atualizações, transformações, ultrapassagens, criações e recriações de cenários ao longo da história. A partir das ideias presentes em “O discurso do método” - do filósofo francês René Descartes - edificou-se o projeto científico moderno. Este método preza pela perseguição às certezas, à naturalização do conhecimento científico através de características como a objetividade, o dualismo, a neutralidade, a linearidade, o determinismo, a causalidade, as classificações, a especialização dos saberes. O funcionamento do relógio mecânico pode ser uma analogia das pretensões da ciência moderna: um território plenamente estabelecido em que elementos diversos interdependem de um eixo que busca o perfeito controle das operações.

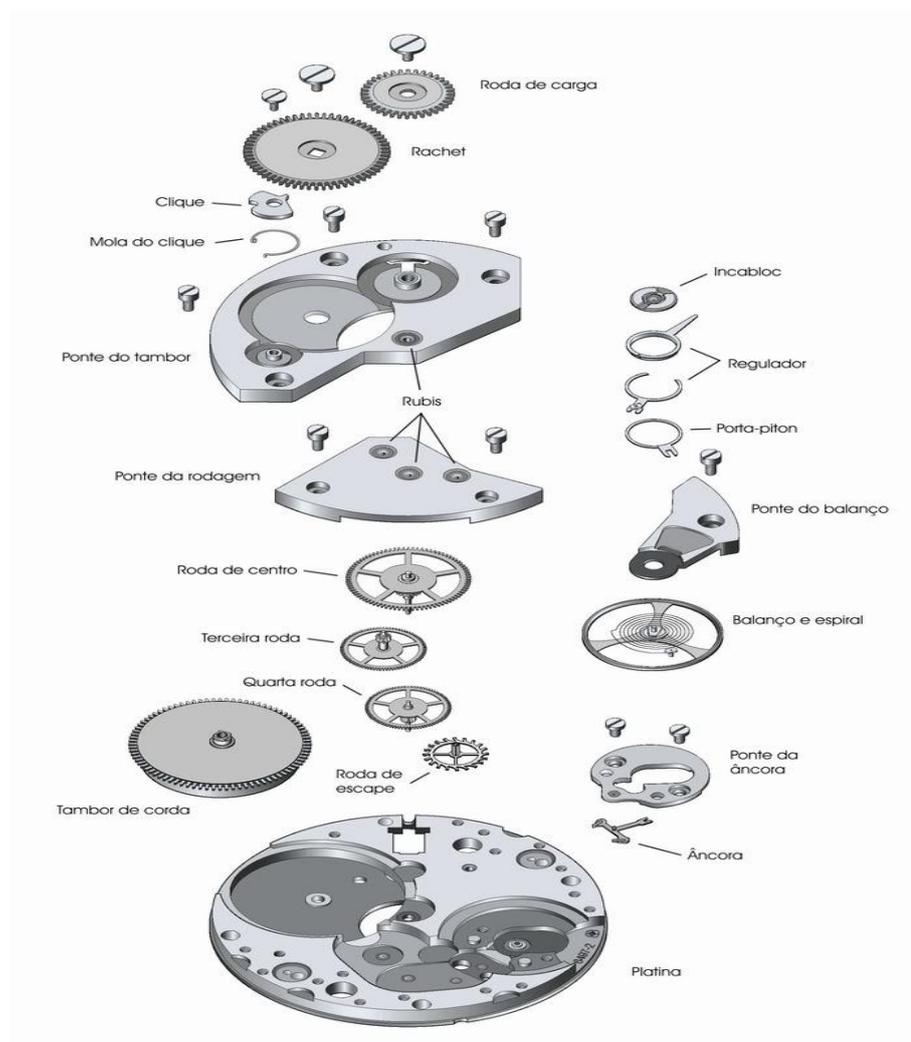


Figura 1. Relógio Mecânico

Na imagem acima podemos ver as inúmeras fragmentações do relógio: diversas rodas, pontes, molas, etc. Para obter o pleno funcionamento do aparelho uma série de cálculos - que tem como objetivo fazer com que cada peça tenha uma função estabelecida - são realizados previamente. A especialização da estrutura, da maquinaria do relógio, favorece a automatização dos movimentos das peças e tem a finalidade de controlar a duração do tempo.

Este modelo das especializações, dos determinismos—visto nos relógios mecânicos e nas escadas industriais —prevaleceu duranteo século XX, quando passaram a serem constantes os debates acerca dos seus propósitos. As críticas que parcelas de atores da comunidade científica proferiramno século passado - e continuam expressando na contemporaneidade - apontam para a dissolução dos propósitos do projeto científico moderno, como na análise da dupla de pensadores Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: “Cego e surdo a todo e qualquer mundo exterior, o sistema funciona sozinho, e todos os seus estados se equivalem para ele”.¹⁵

Mas não só a ciência e seus campos de conhecimento tiveram influências do paradigma moderno. O terreno da arte também foi atingido pelos propósitos de especialização, de constituição de identidades e individualidades, como se pôde ver nos anos 1920 nas artes plásticas, quando com a propagação da técnica fotográfica a pintura entrou em crise. Uma questão que poderia rondar os debates entre artistas da época: “se existem pinturas que são produzidas a partir de um clique por que irei sujar minhas mãos com pincéis e tintas em uma tela?”. Ledo engano... Nesta época se viu também o estabelecimento da especialização de campos artísticos através de definições de regras para adoção de rígidas linguagens em algumas atividades como a escultura, o desenho, entre outras.

A crise do projeto científico tradicional, que foi desencadeada a partir dos mencionados questionamentos acerca do modelo científico de racionalidade - *paradigma dominante*¹⁶ ou *paradigma arborescente*¹⁷ - tem sacudido os pensadores

¹⁵ PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 204.

¹⁶ SANTOS, 2010. O paradigma dominante representa o modelo de racionalidade elaborado no século XVI e que se estabeleceu no século XIX. Para Boaventura de Sousa Santos consiste em um modelo centralizador, totalitário, que intencionava englobar todos os conhecimentos através de um método rigorosamente científico, que busca a verdade universal. Ao longo do tempo o estudo da natureza passou a dividir atenções com os estudos do campo da ciência social, que tiveram

contemporâneos e os campos do conhecimento em direção a outros modos de pensar e fazer ciência. Como na consideração poética de Julio Cortázar: "Dama ciência abre o seu consultório, é preciso evitar que o homem se deforme por excesso de sonho, enfaixar-lhe a visão, manietar-lhe o sexo, ensiná-lo a contar, para que tudo tenha um número".¹⁸

Os questionamentos referentes às certezas da tradição moderna, ao pensamento do mundo como máquina, são discutidos nas obras de pensadores contemporâneos, como Bruno Latour, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, entre outros. O debate é permeado de sintomas contemporâneos que colocam em questão, entre outras coisas: a (re)tomada de perspectivas que prezam pela multiplicação e desnaturalização das relações espaço-temporais; o abandono das concepções dualista, dicotômica ("ou...ou")¹⁹, da racionalidade e universalidade; e a defesa do conhecimento em processo de devir através de uma multiplicidade de perspectivas entre campos do conhecimento, que proporcionam a abertura de novos mundos instáveis, sensíveis, heterogêneos, indeterminados, imprevisíveis, complexos, flutuantes, inéditos, assim como aqueles que só ao se subir escadas de costas podem ser experimentados.

22

Inúmeras críticas ao ponto de vista cientificista foram explicitadas por diversos integrantes das mais variadas esferas do conhecimento. Parte delas foi proferida por alguns filósofos e pensadores da ciência contemporânea que ao longo deste texto trarão importantes contribuições para o desenvolvimento da nossa pesquisa. Vejamos:

grande progresso no século XIX. Esperava-se que assim como foram elaboradas as leis naturais também deveriam ser criadas leis que regulassem o desenvolvimento social, porém a complexidade acerca de estudos, como, por exemplo, o da subjetividade, mostraram que não pode haver equivalência entre estudos da natureza e da sociedade.

¹⁷ GALLO, 2002. O paradigma arborescente procura descobrir o lugar da verdade através da ideia de árvore, pois sempre está buscando sua origem, sua hierarquia, ao se voltar as atenções para a raiz. Para Gallo, "el paradigma arborescente representa una concepción mecánica del conocimiento y de la realidad, reproduciendo la fragmentación cartesiana del saber, resultado de las concepciones científicas modernas".

¹⁸ CORTÁZAR, 2005, p. 85.

¹⁹ HUTCHEON. 1991, p. 74.

[...]se atrás da aparência de unidade ostentada pelo discurso da ciência, a linguagem conserva uma heterogeneidade irreduzível, o que impede esse encadeamento discursivo de explodir a todo o momento em mil estilhaços de frase? O que impede os diferendos escondidos abaixo do discurso da ciência de materializar-se, dissolvendo de uma vez por todas a grande ilusão ontológica que os sufoca?²⁰

Com Michel Foucault:

[...]que tipo de saber vocês querem desqualificar no momento em que vocês dizem 'é uma ciência'? Que sujeito falante, que sujeito de experiência ou de saber vocês querem 'menorizar' quando dizem: 'eu que formulo esse discurso, enuncio um discurso científico e sou um cientista'? Qual vanguarda teórico-política vocês querem entronizar para separá-la de todas as numerosas, circulantes e descontínuas formas de saber?²¹

Com Bruno Latour:

[...] pessoas falam sobre ciência, de sua solidez, seu fundamento, seu desenvolvimento ou seus perigos; infelizmente, quase ninguém está interessado no processo de construção da ciência. Fogem intimidados da mistura caótica revelada pela ciência em ação e preferem os contornos organizados do método e da racionalidade científica. A defesa da ciência e da razão contra as pseudociências, contra a fraude e a irracionalidade mantém a maioria dessas pessoas ocupada demais para estudá-la.²²

23

Com Boaventura de Sousa Santos:

Em vez da eternidade, a história; em vez do determinismo, a imprevisibilidade; em vez de mecanicismo, a interpenetração, a espontaneidade e a auto-organização; em vez da reversibilidade, a irreversibilidade e a evolução; em vez da ordem, a desordem; em vez da necessidade, a criatividade e o acidente.²³

Com Michel Serres:

Longe de traçar uma sucessão linear de aquisições contínuas e crescentes ou uma sequência idêntica de bruscas rupturas, descobertas, invenções ou revoluções que precipitam no

²⁰ GUALANDI, 2007, p. 156.

²¹ FOUCAULT, 2009, p. 172.

²² LATOUR, 2011, p. 33-34.

²³ SANTOS, 2010, p. 48.

esquecimento um passado subitamente transformado, a história das ciências corre e flutua sobre uma rede múltipla e complexa, de caminhos acavalados e entrecruzados em nós, picos ou encruzilhadas, pontos de intercâmbio nos quais se bifurcam uma ou várias vias. Uma multiplicidade de tempos diferentes, de disciplinas diversas, de idéias da ciência, de grupos, de instituições, de capitais, de homens em acordo ou em conflito, de máquinas e objetos, de previsões e acasos imprevistos compõem um tecido flutuante que representa de maneira fiel a história múltipla das ciências.²⁴

Com Felix Guattari:

Já podemos pressentir o fim dos grilhões que a referência a uma Verdade transcendente impunha às ciências como garante de sua consistência teórica. Tal consistência, hoje, parece depender cada vez mais de modelizações operacionais, que se encontram o mais coladas possível à empiria imanente. Sejam quais forem as viradas da história, parece que a criatividade social está sendo chamada a expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos, em particular os que serviam de caução a eminência do poder de Estado e os que ainda fazem do mercado capitalístico uma verdadeira religião.²⁵

Com Gilles Deleuze:

24

É muito difícil falar da ciência atual, do que fazem os cientistas, quando se compreende. Tem-se a impressão de que o ideal da ciência já não é axiomático ou estrutural. Uma axiomática era o resgate de uma estrutura que tornava homogêneos ou homólogos os elementos variáveis aos quais ela se aplicava. Era uma operação de recodificação, uma reordenação nas ciências. Pois a ciência jamais deixou de delirar, de fazer passar fluxos de conhecimento e de objetos totalmente descodificados segundo linhas de fuga que iam cada vez mais longe. Há, portanto, toda uma política que exige que essas linhas sejam colmatadas, que uma ordem seja estabelecida. [...] Hoje parece, antes, que a ciência tem um novo ganho de delírio. Não é somente a corrida às partículas impossíveis de serem encontradas. É que a ciência torna-se cada vez mais ciência dos acontecimentos, em vez de estrutural.²⁶

As diversas transformações que tem transcorrido na sociedade contemporânea podem ser notadas nos novos modos de habitar o mundo, como,

²⁴SERRES, 1991, apud KASTRUP, 2000, p. 4.

²⁵GUATTARI, 2012, p. 121.

²⁶DELEUZE; PARNET, 1998, p. 54-55.

por exemplo, na produção de novas relações entre o homem e os aparelhos. Ao longo do século XX e neste início do século XXI estamos atravessando por um período de intensas críticas a modos individualizantes, centralizadores, lineares, de compreender e fazer ciência, ao mesmo tempo em que vemos interlocuções entre campos do conhecimento agitarem as estruturas do saber ao produzirem novos e diversos lugares híbridos criados pelos encontros entre-campos. Pensamos como Bruno Latour: “[...] nossa entrada no mundo da ciência e da tecnologia será pela porta de trás, a da ciência em construção, e não pela entrada mais grandiosa da ciência acabada”.²⁷

Essas transfigurações foram amplamente discutidas em diversos domínios do saber, quando os debates apresentaram divergências e novos pontos de vista em relação às direções seguidas pelo projeto moderno. A defesa do conhecimento em processo de devir também reverbera na Psicologia Social.

1.3 – ALIANÇAS E DISPERSÕES: INTERFACES DA PSICOLOGIA SOCIAL

25

Você quer fazer psicologia? Deleuze e Guattari dizem: aprenda história, percorra as grandes formações da história universal – ‘selvagens, bárbaros, civilizados’ -, espolie a biblioteca do arqueólogo, do etnólogo, do economista, empanturre-se de literatura e de arte, estão aí as disciplinas que relatam, no seu conjunto e na diversidade, as produções do desejo.²⁸

Em oposição às perspectivas que naturalizam e separam sujeito e objeto - característica marcante do projeto científico moderno, como vimos anteriormente – preferimos neste estudo seguir trilhas que enxergam os componentes que

²⁷LATOUR, 2011, p. 17.

²⁸EWALD, 1991, p. 90, apud KASTRUP, 2000, p. 1.

envolvem o social a partir de lentes que o capturem em devir, em criação, em produção, onde a subjetividade surge como célula conectora de relações e produtora de novos modos de vivenciar a contemporaneidade. Quando compreendida a partir de lentes emancipadas de perspectivas totalizantes a Psicologia Social se torna ponto de apoio na empreitada que se faz nesta dissertação.

Dito isto, passa a ser importante destacar que a Psicologia é uma ciência fundamentalmente mestiça: desde seus primórdios se constituiu em uma zona de atravessamentos com outros campos do conhecimento como a Filosofia, a Biologia, a Antropologia e a Sociologia. Além de produzir conceitos próprios ao longo de sua história à psicologia também entrou em interface com outras áreas e “capturou” tantos outros conceitos que inúmeros termos “forasteiros” passaram a povoar o cenário da ciência psicológica. Os atravessamentos entre-disciplinas geram uma espécie de furto sem aquisição definitiva: uma trama, uma ideia, um conceito de certo campo do conhecimento pode ser capturado temporariamente por outro campo. Este deslocamento possibilita reconfigurações tanto do objeto capturado quanto do campo para o qual ele foi deslocado: novas competências inventivas são possibilitadas na medida em que as práticas de alianças e capturas se desenvolvem.

26

Um exemplo: na década de 1950 as relações entre humanos e máquinas foram investigadas por fontes de estudo variadas, como a cibernética, a teoria da informação, a inteligência artificial e as neurociências. Em meio a essas conexões entre-áreas alguns dos conceitos produzidos foram incorporados pela psicologia cognitiva, como *inputs*, *outputs*, processamento simbólico, etc. Por outro lado também foram investigadas transformações nos estudos da cognição, onde foram verificados efeitos das tecnologias nas formas de conhecer e aprender.²⁹ Deste modo é possível constatar que o domínio da tecnologia pode atuar como interface ao campo do conhecimento psicológico. De acordo com Luís Cláudio Figueiredo, a Psicologia “[...] não se trataria de uma disciplina apenas colocada entre outras,

²⁹KASTRUP, 2000, p. 3.

mas de uma disciplina *constituída* no e pelo “entre outras”.³⁰ Para Virgínia Kastrup:

[...] a história da psicologia mais se aproxima de uma rede, que cresce segundo um princípio de conexão, sem que haja um centro unificador, um princípio diretor ou teleológico. As transformações têm lugar por todos os lados e se dão em direções múltiplas e divergentes, através de alianças com vetores teóricos ou técnicos heterogêneos. A história não progride na direção de uma objetividade crescente, mas bifurca-se na invenção de novos problemas. A notável dispersão, a amplitude das divergências, marcam o campo da psicologia como especialmente sensível aos acontecimentos ocorridos em domínios técnico-científicos diversos, bem como na filosofia.³¹

Aos poucos alguns modos de compreender e produzir Psicologia foram controvertendo - mesmo que involuntariamente - traços do padrão de cientificidade pretendido pela epistemologia moderna. Dentre alguns casos de construções psicológicas que contestaram, por exemplo, algumas ideias caras à filosofia moderna estão a psicanálise freudiana, na medida em que contrariou as ideias de consciência e vontade soberana; a psicologia experimental, que mesmo tendo como orientação o projeto epistemológico moderno problematizou a noção de conhecimento; e as psicologias cognitivas, como a Gestalt, que atingiram epistemologias revigoradas frente àquela que perseguia compulsivamente a cientificidade.³²

27

Ora, se há muitas perspectivas em confronto ou se complementando, se há muitas versões aceitáveis, se há muitas descrições possíveis, se os interesses vitais e/ou histórico-psicológicos condicionam o campo dos saberes, e as práticas estão inevitavelmente impregnando as teorias, já não faz sentido esperar da ciência uma unanimidade e uma salvação em termos da reordenação consensual do mundo. Na verdade, já não faz mais sentido falar em ciência com C maiúsculo.³³

As conexões que a Psicologia foi estabelecendo com outros campos foram produzindo novas paisagens de investigação, como é o caso da Psicologia Social

³⁰ FIGUEIREDO, 2013, p. 108.

³¹ KASTRUP, 2000, p. 4.

³² FIGUEIREDO, 2013, p. 135.

³³ Ibid, p. 136.

que foi produzida a partir de contágios da psicologia com a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia, a História, etc.³⁴ Até a década de 1990 esse campo do conhecimento tinha como característica uma precisão institucional clássica, pois se pensava a Psicologia Social a partir de um objeto definido, individual, preciso, como podemos observar com Sílvia Lane: “O enfoque da Psicologia Social é estudar o comportamento de indivíduos no que ele é influenciado socialmente”.³⁵ A autora utiliza como exemplo a linguagem, que através das palavras codifica visões de mundo de grupos sociais, de culturas, isto é, “[...] determinam uma visão de mundo, um sistema de valores e, conseqüentemente, ações, sentimentos e emoções decorrentes”.³⁶ Porém, este modo estabelecido, padronizado, naturalizado de pensar as práticas da psicologia social não condiz com as relações que vêm se desdobrando no mundo desde o final do século XX.

A série de transformações que o planeta vivencia a partir dos anos 1990 – haja vista as novas tecnologias da informação e comunicação - exerceram uma considerável influência sobre as diversas formas de habitar a contemporaneidade: reconfigurações de práticas, entendimentos e pensamentos propulsionadas, por exemplo, pela disseminação da internet e a digitalização dos sistemas passaram a entrar em ação; novas experiências de tempo e espaço descontínuos que surgem na vida contemporânea produzem subjetividades, pensamentos e sensibilidades em consonância com o período no qual vivemos.

A Psicologia Social contemporânea acompanhou essas mudanças e criou novas perspectivas para compreensão das relações que a constituem como área do conhecimento. Na medida em que as transformações citadas possibilitam correntes de novidades nos territórios físicos, subjetivos, vivenciais daqueles que habitam sociedades-culturas capitalísticas-globalizadas ocidentais, a psicologia social contemporânea aposta na necessidade de “[...] estar constantemente

³⁴ BOMFIM, 2003.

³⁵ LANE, 2006, p. 8.

³⁶ Ibid, p. 9.

reinventando novos modos de produção de conhecimento em função da própria complexidade das questões às quais nos vemos confrontados”.³⁷

Como já vimos, a prática de formação de alianças é característica peculiar da Psicologia desde sua origem. Esse legado híbrido coloca a psicologia social em movimento de transformação e atualização contínuo. Na contemporaneidade a psicologia social penetra fronteiras de inúmeras disciplinas, as atravessa e se constitui processualmente nos contágios desses encontros. De certo modo esse campo do conhecimento foi se espalhando, atraindo, produzindo conexões com outros campos de diversas outras temáticas, o que faz com que atualmente a Psicologia Social possa manter diálogos com várias outras áreas, dentre as quais algumas que especificamente nos interessam neste estudo: a arte contemporânea, a filosofia contemporânea, o cinema e o que envolve as políticas de produção de subjetividade. Segundo Virgínia Kastrup:

Através do conceito de rede creio que podemos, ao invés de deplorar sua falta de unidade, procurar entendê-la em sua positividade de saber plural, marcado pela multiplicidade tanto no nível do objeto quanto no dos métodos e dos problemas. Através do princípio de conexão, assistimos a psicologia transpor seus próprios limites. Os pontos de conexão, as zonas de bifurcação, os pontos de divergência, são zonas de indiscernibilidade. É justamente aí que se situa o terreno mais propício da invenção. Habitamos este espaço quando não sabemos se estamos fazendo psicologia, se o que fazemos é ainda psicologia. É trabalhando neste ponto que podemos traçar para ela novos caminhos.³⁸

29

Algumas perspectivas da psicologia social contemporânea rechaçam que seu objeto de investigação deva ser analisado a partir de lentes que capturam o que o social tem de reprodução, unidade, homogeneidade, como é o caso das análises a partir de temas gerais, como vimos na passagem de Sílvia Lane ao se referir ao tema linguagem. O resultado disso são questionamentos frequentes a respeito de práticas sociais naturalizadas, universais, classificatórias, dicotômicas, normatizadas.

³⁷ SILVA, 2003, p. 39.

³⁸ KASTRUP, 2000, p. 5.

Em contrapartida, a psicologia social contemporânea possibilita que sua análise seja direcionada para um objeto que esteja próximo de se integrar a diversificados modos de produzir experiências subjetivas. Isto quer dizer que um “[...] conjunto de práticas sociais produz uma certa forma de relação consigo e com o mundo, ou, dito de outra maneira, a forma pela qual um determinado modo de subjetivação produz certos territórios existenciais”.³⁹ Deste modo considera-se que esses territórios não são estabelecidos, enraizados, acabados, mas sim transitórios, mutantes, questionáveis, pois buscam a invenção. Assim, se deve destacar que o objeto da psicologia social está numa condição fundamental de ação: as práticas sociais contemporâneas são velozes, dinâmicas, volúveis, e, por isso, enquanto novas alianças são constituídas outras são destruídas, e assim “[...] podemos dizer que este objeto está em constante transformação e requer um questionamento permanente [...]”.⁴⁰

A partir do momento em que se admite uma perspectiva que considera que o objeto da psicologia social trata de indicar novos modos de experienciar a subjetividade, abre-se a possibilidade para se pensar a Psicologia não somente como uma disciplina, mas em cruzamento com o campo das políticas de produção de subjetividade. Ora, ao possibilitar a análise de seu objeto a partir de relações instáveis, acentradas, hibridizadas, a psicologia social contemporânea entra em rota de cruzamento com as produções de subjetividade. Porém, o espaço de intercâmbio da psicologia social continua aberto para conexões com outras rotas, como por exemplo as trilhas que a ligam ao pensamento contemporâneo - inclusive no que concerne à ciência contemporânea – e à filosofia contemporânea. O que interessa é a criação de vetores processuais para sua produção e de suas práticas.

Encontramos aí o entrelaçamento do problema da produção da psicologia com o da produção da subjetividade. A participação de vetores heterogêneos possibilita conceber uma subjetividade heterogênica e força a reinvenção da própria psicologia. Se a psicologia toma para si a tarefa de pensar as novas formas de conhecer e habitar a contemporaneidade, ela precisa possuir

³⁹ SILVA, 2003, p. 43.

⁴⁰ Ibid, p. 39.

operadores conceituais para o entendimento da produção da subjetividade.⁴¹

E os operadores conceituais surgem na medida em que a psicologia social se interliga a outros campos do conhecimento, tais como a arte, a literatura, a história, as tecnologias, a política, o cinema, as artes, etc. Um dos importantes operadores conceituais contemporâneos é a filosofia de diferença, de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os atravessamentos entre a filosofia contemporânea e o campo psicológico produziram contágios na trajetória híbrida da Psicologia Social, especificamente nas considerações sobre a subjetividade. Como diz Kastrup, “[...] uma ampla gama de ferramentas conceituais são lançadas no território psi – fluxos, máquinas, agenciamentos - que incitam a abordar diferentemente a subjetividade”.⁴²

Falamos de Ciência. Falamos de Psicologia. Falaremos de Cinema, Filosofia, Arte contemporânea, etc. Faremos alusões às misturas que invariavelmente cruzam estes campos. A própria existência humana e não humana trata de compor estes campos ao lhes atribuírem traços mestiços. Pois bem, a Psicologia Social também está inclusa neste pacote repleto de hibridismos. Mas como? Pela via das produções de subjetividade. E por quê? Porque neste estudo há o interesse em verificar o que envolve as relações em torno das experiências subjetivas dos visitantes de espaços expositivos diante de obras artísticas/digitais.

As misturas próprias do período em que vivemos são observadas em vários planos da vida cotidiana, como na arte e na ciência. A psicologia também está nesse emaranhado de transformações e deve propor outros modos de produzir experiências e novos conhecimentos. Novos cenários subjetivos são produzidos através de relações que antecedam a formação de tempos e espaços, relações descontínuas. A filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari e o paradigma ético-estético nos ajudam a pensar tal articulação dos processos

⁴¹ KASTRUP, 2000, p. 8.

⁴²Ibid, p. 7.

desencadeadores de novos modos de subjetivação e os efeitos dessas transformações no sujeito participante das experiências contemporâneas.

Porém, antes de seguir deixo aqui um pequeno conto de Julio Cortázar, chamado “*Sua fé nas ciências*”⁴³:

“Uma esperança acreditava nos tipos fisionômicos, tais como os de nariz achatado, os de cara de peixe, os de cara grande e inchada, os amarelados e os sobrancehudos, os de cara intelectual, os de estilo cabeleireiro etc. Disposto a classificar definitivamente esses grupos, começou a fazer grandes listas de conhecidos e os dividiu nos grupos acima mencionados. Tomou então o primeiro grupo, integrado por oito rapazes de nariz achatado e percebeu com surpresa que na realidade eles se subdividiam em três grupos, isto é: os de nariz achatado bigodudos, os de tipo boxeador, os estilo contínuo de ministério, compostos respectivamente por três, três e dois narizes achatados. Apenas os separou em seus novos grupos (no Café Paulista da rua San Martin, onde os reunira com grande trabalho e não pouco *mazagrán*⁴⁴ bem gelado) percebeu que o primeiro subgrupo não era igual, porque os dois bigodudos de nariz achatado pertenciam ao tipo capivara, enquanto o restante era com toda certeza um nariz achatado de corte japonês. Afastando-o com a ajuda de um bom sanduíche de enchova e ovo cozido, organizou o subgrupo dos dois capivaras, e se dispunha a inscrevê-lo em seu caderno de trabalhos científicos quando um dos capivaras olhou para um lado e o outro capivara olhou para o lado oposto, em consequência do que a esperança e os demais candidatos puderam perceber que, enquanto o primeiro capivara era evidentemente um nariz achatado braquicéfalo, o outro possuía um crânio muito mais apropriado para pendurar um chapéu do que para encaixá-lo. Assim foi que se dissolveu o subgrupo, e do resto nem é bom falar porque os demais sujeitos haviam passado do *mazagrán* à cachaça queimada, e a essa altura dos acontecimentos a única semelhança entre eles era o firme propósito de continuarem bebendo à custa da esperança”.

32

1.4 - UM NOVO PARADIGMA

*Ó matemáticas severas [...] Aritmética!
álgebra! geometria! trindade grandiosa!*

⁴³CORTÁZAR, 2013, p. 126-127.

⁴⁴ Bebida preparada com café, água e açúcar, que se consome principalmente na Espanha e em algumas cidades do interior da Argentina. (*N. da T.*)

triângulo luminoso!, um outro canto se opõe: ó matemáticas esquizofrênicas, incontroláveis e loucas máquinas desejanter!...⁴⁵

A crise do paradigma arborescente abre caminho para entrar em cena outros modos de entender e produzir ciência, modos que rejeitam os propósitos da ciência moderna para destacar planos mais flexíveis, dinâmicos, fugidios, que intencionampela “metamorfose numa ciência do mundo povoado de seres capazes de evoluir, e de inovar, de seres dos quais não podemos, salvo escravizando-os, dar o comportamento previsível e controlável”.⁴⁶

Pois bem: assim como Julio Cortázar indica uma maneira de superar perspectivas limitadas, invariantes, para passar a produzir novos mundos criativos, mutáveis, em devir, ao subir uma escada de costas, Gilles Deleuze e Félix Guattari apontam pistas para a produção de um novo paradigma que, diferentemente do científico moderno, estaria mais próximo do caos que das hierarquias; da sensibilidade que da razão; da criação que da reprodução; do processo que da estagnação; das incertezas que das certezas. Estamos falando do paradigma *ético-estético* - ou rizomático.

33

Inicialmente, deve-se destacar que neste novo paradigma o termo *ética* não pode ser entendido de acordo com a ideia de moral, de princípios regulados por normas de orientação dos homens e da sociedade, mas sim através da compreensão de ética como produtora de vida, de diversos modos de ser e habitar o mundo. Portanto, quando se fala em ética no paradigma ético-estético, deve-se entender como fluxos que proporcionam invenções, produções, criações, e não como um movimento estanque, padronizado. Segundo Guattari, a “[...] escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e poderoso. A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual”.⁴⁷

⁴⁵ DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 493.

⁴⁶ PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 207.

⁴⁷ GUATTARI, 2012.p. 123.

Por conseguinte, também se deve ter cuidado com a compreensão de *estética*. Neste novo paradigma não cabe o entendimento de estética no sentido kantiano, isto é, como o prazer pelo belo ou questões que abrangem o gosto. No paradigma rizomático estética deve ser compreendida como experiência que diante da imersão em blocos de sensações possui potencial para suscitar, por um lado, estranhamentos e por outro novas perspectivas acerca da existência. Para Arnaud Bouaniche, o entendimento deleuziano sobre estética consiste em:

[...] uma concepção material do ato de criação e de seus efeitos concebidos como meios de exploração de forças ou de intensidades, como utensílios de experimentação de processos de transformação reais, pelos quais, através da obra, somos tomados, assim como o artista.⁴⁸

Ao sugerir outro modo de experimentar a subida numa escada, Julio Cortázar põe o leitor em contato com blocos de sensações, com uma série de composições de intensidades fugidias, sensoriais, afetivas. Através da produção de forças e intensidades, que são propiciadas por meio de efeitos desta experiência estética cortazariana, criam-se possibilidades de experimentar novas perspectivas que oportunizam transformações da realidade vivida. De acordo com Jacques Rancière:

A experiência estética é a de um *sensorium* inédito, em que abolem-se as hierarquias que estruturavam a experiência sensível. É por isso que a experiência estética traz consigo a promessa de uma “nova arte de viver” dos indivíduos e da comunidade, a promessa de uma nova humanidade.⁴⁹

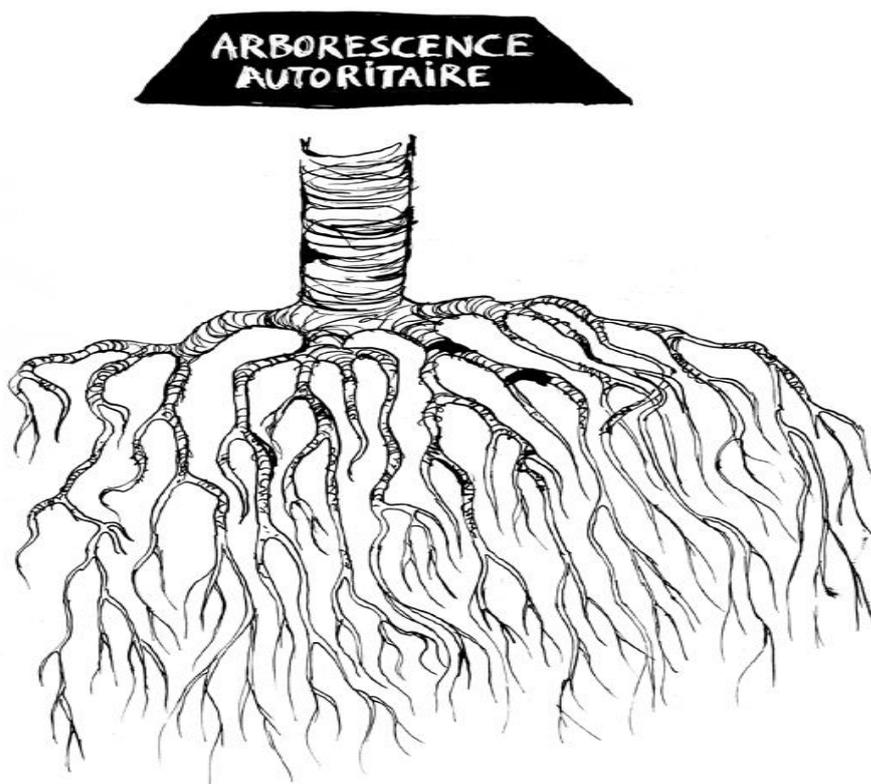
A partir de experiências estéticas, que não são cativadas pela materialidade do objeto, mas sim pelos efeitos fabricados por ele, podem ser produzidos diversos campos de experiências da subjetividade, bem como modos de existência resistentes aos modelos dominantes. De acordo com Rosane Neves da Silva, “esta dimensão ético-estética refere-se, portanto, aos valores que constituem nossas ações no mundo (o modo de conduzir-se e de habitar o

⁴⁸ BOUANICHE In LEMOS, 2010, p. 94.

⁴⁹ RANCIÈRE In LINS, 2007, p. 137.

mundo) e à recriação permanente de nossa própria existência como uma obra de arte”.⁵⁰

Dito isto podemos verificar que as proposições do projeto ético-estético envolvem estratégias de produção de conhecimento *contrárias* àquelas que convergem com o projeto científico moderno. As formas arbóreas dominam e “engaiolam” a subjetividade, haja vista sua pretensão à solidez da raiz, do tronco, ao se encaminharem a uma orientação voltada à mecanização da ciência, que procura os traços enrijecidos, burocráticos, estagnados, centralizados, na medida em que demonstram uma predileção à especialização dos conhecimentos e a hierarquização do saber.



35

Figura 2. Arborecenceautoritaire.

Portanto, os propósitos do método científico tradicional são abnegados em favorecimento das linhas rizomáticas⁵¹, que, de acordo com o pensamento de

⁵⁰ SILVA, 2003, p. 45.

Deleuze e Guattari, consistem em ilimitadas ramificações que tem a oportunidade de se desenvolver para inúmeras direções e podem se articular *entre* diversas dimensões.⁵² Deste modo ocorrem produções de sistemas indeterminados, inusitados, excêntricos, informes, anti-estruturas que podem “[...] derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los”.⁵³

Para os filósofos franceses, não há oposição entre o rizoma e a árvore a respeito do modo de funcionamento. A árvore se efetua como um modelo e o rizoma opera “[...] como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa”.⁵⁴ O sistema rizomático é aberto, vazado: pretende emancipações ao invés de amarras; fluxos ao invés de obstruções; criações ao invés de consolidações; dinamicidade ao invés de estaticidade. De acordo com Deleuze:

O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência.⁵⁵

36

Segundo os filósofos franceses, algumas “características aproximativas”⁵⁶ delineiam o sistema rizomático, a começar pelos princípios de *conexão* e *heterogeneidade*. No rizoma, bem como na árvore, existem dimensões que se articulam. Um dos pontos que fazem diferir a proposta rizomática da arbórea é que na primeira suas dimensões são finitas e *devem* ser conectadas a outras

⁵¹ A ideia de linhas rizomáticas deriva da compreensão de rizoma pela botânica. RIZOMA In: Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa [Internet]. “ri.zo.ma sm (rizo+oma) Bot. Caule subterrâneo no todo ou em parte e de crescimento horizontal.

⁵² No contexto do rizoma o termo dimensão não deve ser entendido como uma marca estática, solidificada em um lugar do mapa, mas como articulador de coletividades.

⁵³ GUATTARI; ROLNIK, 2008, p. 388.

⁵⁴ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 42.

⁵⁵ DELEUZE, 2010, p. 45-46.

⁵⁶ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 22.

dimensões de modo livre, sem as interferências hierárquicas próprias do modelo arbóreo. Ao não procurar a raiz, o sistema rizomático elege hastes ou canais não preexistentes como percurso através do qual suas linhas deverão percorrer. Este terreno é permeado de agenciamentos entre dimensões heterogêneas, descontínuas, como, por exemplo, os planos econômico ...e...artístico ...e...político ...e...científico. A pluralidade do rizoma possibilita expansões dos limites e das *superfícies de contato*.

Através desses alargamentos, dessas propagações, múltiplas contaminações são oportunizadas mediante os encontros entre dimensões intercambiáveis. Nestes encontros intensidades potencialmente hibridizáveis podem ser deslocadas através de hastes que facilitam a criação de novas dimensões finitas. Conforme Deleuze e Guattari, estas conexões colocam “em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas”.⁵⁷ De acordo com Sílvio Gallo:

La metáfora del rizoma subvierte el orden de la metáfora arbórea [...] poniendo en cuestión la relación intrínseca entre las varias áreas del saber, representadas cada una de ellas por las innumerables líneas fibrosas de un rizoma, que se entrelazan y se agarran formando un conjunto complejo en el cual los elementos remiten necesariamente unos a otros así como afuera del propio conjunto.⁵⁸

37

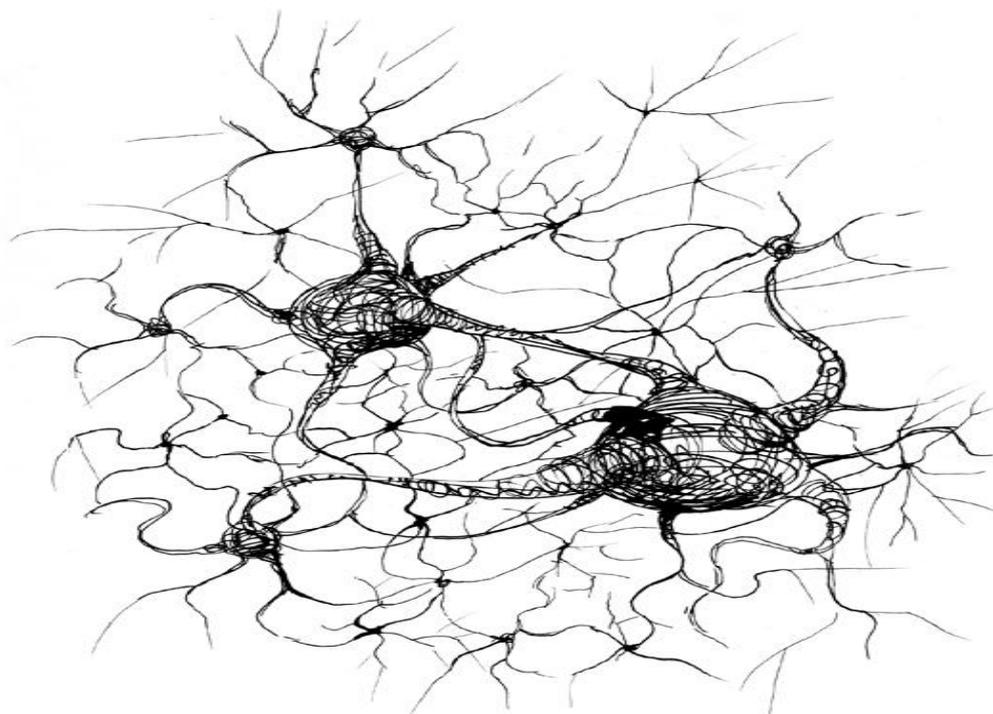
O rizoma confunde, se camufla, sabota, cria atalhos, desaparece, reaparece, é diversificado. Plano repleto de multiplicidades emancipadas que diferem das que podem ser observadas na psicanálise, como os filósofos da diferença advertiram: sob a estrutura do inconsciente há multiplicidades que são dependentes de uma raiz, de um tronco, do pivô, da sólida unidade do inconsciente, enquanto no rizoma multiplicidades povoam planos abertos, livres das totalidades, sem pontos fixos, na medida em que possuem força em estado substantivo, atual. A terceira característica aproximativa do rizoma é o princípio de *multiplicidade*

⁵⁷ Id.

⁵⁸ GALLO, 2002.

[...] as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades.⁵⁹

MULTIPLICITÉ RHIZOMATIQUE



38

Figura 3. Multiplicité rhizomatique

Enquanto conexões vão sendo engendradas entre dimensões finitas do plano rizomático, uma série de multiplicidades, como uma grande onda, vão sendo produzidas no fluxo dessas conexões operadas no sistema aberto. As multiplicidades derivadas desses encontros são criadas por intermédio das linhas de fuga⁶⁰ ou de desterritorialização, que proporcionam novas alianças entre dimensões heterogêneas do rizoma, as quais passam a conter características

⁵⁹ DELEUZE; GUATTARI. 2011a, p. 10.

⁶⁰ “A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

Segundo Deleuze e Guattari, a linha de fuga deve “achatar todas estas multiplicidades sobre um mesmo plano de consistência ou de exterioridade, sejam quais forem suas dimensões”.⁶¹

Ao se efetuarem estas inéditas alianças diversas ramificações/canais de passagens são produzidos no rizoma, que processualmente cresce e adquire novas naturezas transitórias e híbridas. Como evidenciam Deleuze e Guattari: “*É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe [...]*”.⁶²

Nas litogravuras⁶³ do artista holandês M. C. Escher⁶⁴ também são possibilitados, como no plano rizomático, múltiplos caminhos, dobras, constantes convergências presentes em uma criação artística que provoca e desmonta o instituído. Em “*Relatividade*” (1953), Escher apresenta uma paisagem fragmentada, paradoxal, ao sugerir espaços turbulentos, informes, onde diferentes modos de ocupação do ambiente são possíveis.

⁶¹ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 25.

⁶² Ibid, p. 21.

⁶³ Tipo de gravura registrado em pedra.

⁶⁴ Maurits Cornelis Escher (1898-1972).

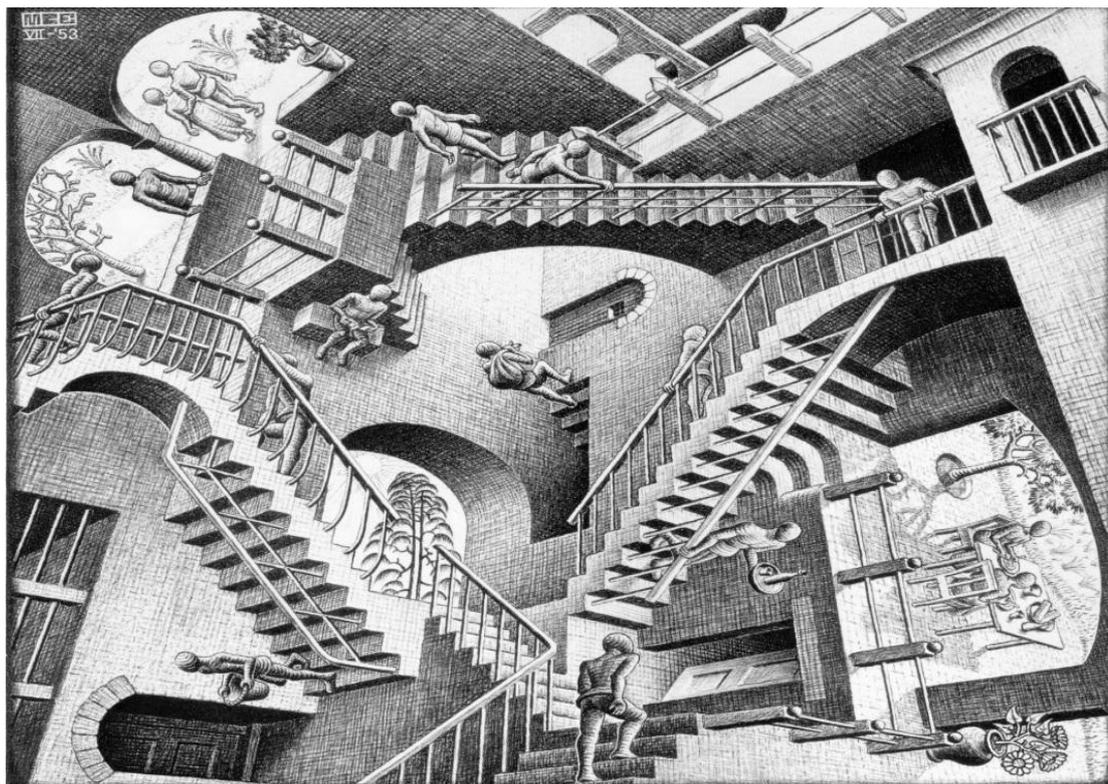


Figura 4. M. C. Escher.
Relatividade. 1953.

As escadas e portas conectam lugares distintos de tal modo que proporcionam o aparecimento de diferentes cenários compostos por realidades singulares. O ambiente produzido se torna distanciado do lugar comum, de espaços possuidores de eixos que o ligam às perspectivas centralizadoras de lugares naturalizados, preexistentes. Esta obra de Escher indica que “relações absolutamente novas a partir de elementos habituais apresentam mundos, ao mesmo tempo, estranhos e possíveis”.⁶⁵ O artista holandês mostra, assim como vimos com Julio Cortázar, *buracos*, *30 anos ou Isla Negra*, que novas perspectivas podem ser oportunizadas na medida em que diferentes modos de composição de realidade são inventados.

Pode-se verificar criações de mundos coexistentes na obra de M. C. Escher conforme vão sendo realizadas conexões entre espaços indefinidos da litogravura, e, conseqüentemente, a ocorrência de produções de novas multiplicidades. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, “as *multiplicidades*

⁶⁵ OLIVEIRA; FONSECA, 2006, p. 36.

planas a n dimensões são assignificantes e assubjetivas”⁶⁶, elas se metamorfoseiam e modificam a própria natureza ao seguir linhas de fuga.

Na obra destes filósofos franceses é marcante o posicionamento voltado à criação e recriação constantes da existência. Algumas aproximações entre o pensamento de Deleuze e Guattari e o de M. C. Escher são apontados por Andréia Oliveira e Tânia Galli Fonseca:

Escher cria relações de composição a partir de um paradigma ético-estético, já que consiste em criar estratégias de produção de conhecimento em que coexistem o ser, o tempo e o espaço, formados no mesmo processo e produzindo modos de subjetivação que não dizem respeito ao sujeito em si e não preexistem a ele como verdade universal.⁶⁷

Como mencionamos anteriormente, uma série de conexões entre dimensões heterogêneas são criadas a todo o momento no rizoma. Em meio a estas conexões, sucessões de multiplicidades se abrem no sistema acentrado e acabam por produzir linhas de fuga, que, por sua vez, explodem o rizoma, quebram-no em inúmeras ramificações.

Ao contrário do que acontece nas estruturas arbóreas, que são rompidas e penetradas através de “cortes demasiado significantes”⁶⁸, hierarquizados, no plano rizomático as linhas promovem explosões desprovidas de significantes, de selos, de assinaturas, de slogans: são como “comunicações transversais entre linhas diferenciadas *que* embaralham as árvores genealógicas”⁶⁹. Esta é a quarta característica aproximativa do rizoma, o princípio de *ruptura assignificante*.

As diversas quebras do rizoma possibilitam composições de novas dimensões heterogêneas e passíveis de conexão. Estes novos espaços são engendrados por várias linhas em vias de se conectarem a outras linhas, que são derivadas de outras dimensões em formação no rizoma. A ruptura assignificante proporciona um salto das dimensões interconectadas para uma nova dimensão híbrida. O rompimento é facilitado pelas linhas do rizoma.

⁶⁶ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 25.

⁶⁷ OLIVEIRA; FONSECA, 2006, p. 34.

⁶⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 25.

⁶⁹ Ibid, p. 28, grifo nosso.

O plano rizomático é composto por linhas que separam suas dimensões heterogêneas, haja vista as linhas de segmentaridade ou de estratificação que exercem o papel de codificá-lo, estratificá-lo, territorializá-lo, organizá-lo. Há também as linhas de fuga ou de desterritorialização que quebram o rizoma de tal modo que desterritorializam os agenciamentos, o desorganiza, cria variações, provoca torções em qualquer estado de coisas instituído.

O rizoma, no entanto, nega esta aparente dicotomia (segmentaridade x fuga; territorializado x desterritorializado; organizado x desorganizado) na medida em que as linhas que quebram o plano de consistência “não param de se remeter umas às outras”.⁷⁰ Isto quer dizer que nas explosões, na ruptura das linhas de estratificação, há a produção de linhas de fuga, que, por outro lado, ao longo do seu desenvolvimento podem encontrar linhas hierarquizantes que se fecham e indicam traçados “estratificadores”, unificadores e acabam por bloquear provisoriamente o movimento criador do rizoma. Deste modo ocorrem constantes movimentos de desterritorialização e reterritorialização no rizoma. Conforme Deleuze e Guattari:

Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes. Bem mais, existem formações despóticas, de imanência e de canalização, próprias aos rizomas. Há deformações anárquicas no sistema transcendente das árvores; raízes aéreas e hastes subterrâneas. O que conta é que a árvore raiz e o rizoma canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendente, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não para de se erigir e de se entranhar, e do processo que não para de se alongar, de romper-se e de retomar.⁷¹

42

O plano rizomático é continuamente produzido pelas conexões e explosões entre linhas e dimensões heterogêneas. Nesse sentido ocorrem experimentações ativas e imprevisíveis do rizoma por parte das linhas, visto que jamais se sabe previamente qual traçado elas irão produzir. Segundo Deleuze e Guattari,

⁷⁰ Ibid, p. 26.

⁷¹ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 42.

“existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas, inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma”.⁷²

Ainda de acordo com Gilles Deleuze:

Não se deve entender essa primazia das linhas de fuga cronologicamente, mas tampouco no sentido de uma eterna generalidade. É, antes, o fato e o direito do intempestivo; um tempo não pulsado, uma hecceidade como um vento que se levanta, uma meia-noite, um meio-dia.⁷³

A partir das rupturas assignificantes as linhas de fuga proporcionam novas conexões, criam multiplicidades e ampliam hibridismos entre as dimensões do plano. De acordo com Gilles Deleuze: “[...] é sempre sobre uma linha de fuga que se cria, não, é claro, porque se imagina ou se sonha, mas, ao contrário, porque se traça algo real, e compõe-se um plano de consistência. Fugir, mas fugindo, procurar uma arma”.⁷⁴

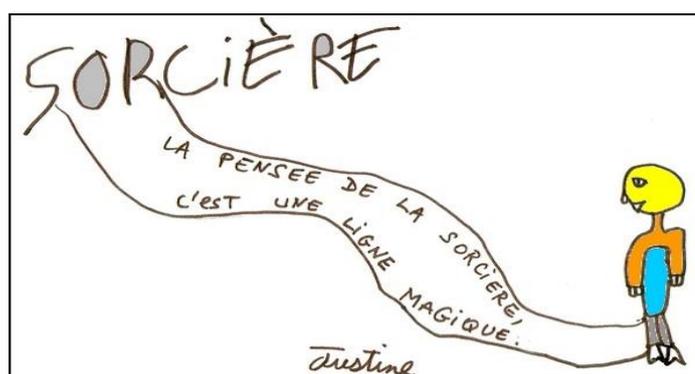


Figura 5. Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa.

Ao longo do processo de produção, transversalização e alargamento do rizoma vimos que seu sistema acentrado é ocupado por *dimensões heterogêneas* que se *conectam* através das linhas a outras dimensões do plano. Estas conexões ocorrem em meio a explosões, a *rupturas* desprovidas de significações que as linhas de fuga fazem operar no plano aberto. As diversas contaminações que advém dos encontros entre dimensões abrem possibilidades de produção de

⁷²Ibid, p. 33.

⁷³ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 158.

⁷⁴ Id.

novas dimensões híbridas, além da irrupção de uma série de novas *multiplicidades*. É a partir deste cenário que apresentaremos dois princípios metodológicos que se fundamentam nas proposições do rizoma e que são suas últimas características aproximativas: os princípios de *cartografia* e de *decalcomania*.

O dinâmico entrelaçamento das linhas no espaço vazado, horizontal, amplo, acessível, que caracteriza o plano rizomático, oportuniza teceluras, composições de mapas, *cartografias*. Este plano de intensidade transitório, excêntrico, que se cartografa e possibilita criações de dimensões mestiças que atravessam e podem ser atravessadas por linhas através de suas múltiplas entradas no rizoma, evidencia a composição de um *pensamento* traçado de modo processual, em devir, um mapa em incessante invenção. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”.⁷⁵

Como já mencionamos, o rizoma nega o pivô, o tronco, as hierarquias próprias da lógica arbórea, que se codificam através do princípio do *decalque*⁷⁶, da reprodução, da cópia do já acabado. Conforme Deleuze e Guattari, “um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda”.⁷⁷ Porém, a relação entre mapa e decalque vai para além da aparente dissociação entre os métodos. A *decalcomania*, apesar de constituir-se como modelo de representação, se fundamenta, assim como o mapa, nos princípios do rizoma.

44

Ao se projetarem decalques sobre mapas, como quando se utilizam folhas de seda para decalcar desenhos em uma superfície, cópias de mapas deveriam surgir, pois a função do decalque é reproduzir a unidade, a forma, “[...] os germes de pivô ou os pontos de estruturação”.⁷⁸ Porém se deve ter em mente que na

⁷⁵ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 30.

⁷⁶ É a ação de decalcar, que, de acordo com o Dicionário Michaelis Online, tem a seguinte significação: “(*decalque+ar²*) vtd. 1) Copiar por meio de papel transparente posto sobre o modelo, seguindo-lhe os traços com lápis ou pena. 2) Copiar relevos ou inscrições em relevo por meio da pressão sobre um papel úmido. 3) Imitar servilmente”. DECALCAR In: Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa [Internet].

⁷⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 29.

⁷⁸ Ibid, p. 32.

dinâmica rizomática “os pontos de estruturação são entendidos como estabilizações temporárias do funcionamento criador do rizoma”.⁷⁹ Isto quer dizer que no plano aberto há lapsos de formações arbóreas, estruturações passageiras que são detonadas ao surgir a primeira oportunidade de explodir uma linha segmentária. Portanto, o plano rizomático pode modificar os pontos de estruturação, estratificação, em velozes linhas bifurcantes, fugidias, de criação.

Ora, se no plano rizomático há multicomposições heterogêneas oportunizadas pelas conexões das linhas de fuga em meio a um solo horizontal, aberto, vazado e, assim, portador de múltiplas entradas, então, na medida em que se sobrepõe um “papel de seda” sobre um mapa com estas características o decalque passa a tornar-se também uma via possível para a ramificação da potência rizomática. Logo, o decalque que a princípio seria realizado seguindo pontos previamente marcados, é contaminado por “germes rizomáticos” e se descaracteriza, já que esta contaminação produz inéditas conexões e multiplicidades.

Assim sendo, o mapa a ser decalcado é contingente, traiçoeiro, indeterminado, é rizomático. Os decalques são “traídos” pelos mapas rizomáticos na medida em que se percebem no “papel de seda” alguns traços fugidios escaparem da rota ilusoriamente demarcada para escapulirem em direções desconhecidas, excêntricas, que rabiscam novos mapas.

45

Eis, então, a composição da decalcomania. Um método que ao colocar a árvore, a reprodução, em contato com o rizoma, com mapas, promove uma série de ramificações, explosões *a partir* do tronco, das formações arbóreas. Qualquer inversão, transformação em ordens, leis, não causa surpresa quando se toma o pensamento rizomático como apoio a perspectivas que prezam pela criação. Como Deleuze e Guattari escreveram, “[...] o inverso também é verdadeiro”.⁸⁰

Mediante os princípios aproximativos do rizoma fica claro que o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari não compõe lugares em vias de instituírem-se, hierarquizarem-se, mas sim trilhas acentradas que perseguem as diversidades dos fluxos, as hastes, os vetores que atravessam multiplicidades em

⁷⁹ KASTRUPIn PARENTE, 2004, p. 83.

⁸⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 31.

direções movediças do plano aberto, rizomático, livre das classificações arbóreas. O pensamento ético-estético aposta nas criações, nas inovações, que são como engrenagens para a travessia em seus percursos labirínticos; opta pelo que lhe torna substantivo, pelos atravessamentos entre multiplicidades para possibilitar transformações, produções de devires em qualquer traço arbóreo.

Em um dos trabalhos do artista plástico brasileiro Cildo Meireles⁸¹, denominado “*Malhas da Liberdade*”⁸², pode-se ver a composição de um objeto artístico impreciso, desordenado, ambíguo, como o próprio nome da obra.



46

Figura 6. Cildo Meireles.
Malhas da Liberdade. 1976.

⁸¹ Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1948. Sua trajetória artística tem início na década de 1960, quando foi influenciado pelas ideias do movimento neoconcretista. Seus trabalhos dialogam com as discussões acerca do objeto artístico e da estética no contexto da arte contemporânea.

⁸² Cildo Meireles, 1976. Produzido com corda de algodão.

Pode-se perceber que os “nós” produzidos ao longo do trabalho poderiam dar a ideia de fechamento, bloqueio, mas, ao contrário, eles se mostram efêmeros na medida em que auxiliam a ramificação da corda em vários outros nós, em novas dimensões variáveis no objeto. Ocorre, portanto, uma série de quebras da corda de algodão, encadeamentos de múltiplas rupturas produtoras de novos nós que favorecem a composição e expansão do objeto artístico.

Onde a obra se inicia? Onde ela acaba? Não se sabe. É na dinamicidade das constantes conexões e fugas da corda de algodão que a obra pulsa, vive. Os inúmeros nós são agenciados na superfície do objeto por livres ramificações da corda, assim como linhas descontinuamente agenciadoras operam nas dimensões do rizoma. Para Cildo Meireles:

Essa estrutura, aparentemente lógica criava um espaço ilógico, ambíguo e inexplicável. A ideia consistia em um módulo e uma lei de formação: como o módulo intersecciona o módulo anterior, determina, então, como ele é interseccionado por um terceiro e assim por diante. A composição cria uma grade que se espalha sobre um plano, mas começa a crescer também no espaço, cria volumes [...] Acho que Malhas da liberdade tem relação com essa ideia, com a ideia de bifurcações, do desvio, que, de certa maneira, é o mesmo sistema; como, por exemplo, a rede. Na verdade é como se você criasse um espaço dentro do espaço, dentro do espaço, com possibilidades infinitas...⁸³

47

Os entrelaçamentos da corda de algodão em espaços livres, intercambiáveis, passíveis de rachaduras, como vimos em “*Malhas da Liberdade*”, pode remeter ao modo de produção e desenvolvimento do rizoma. No campo artístico contemporâneo é possível verificar inúmeros sistemas que traçam linhas de fuga: rabiscos disformes, pinturas ambulantes⁸⁴, filmes não espacializados/temporalizados, instalações mestiças *entre* campos das artes. O traçado da linha de fuga é processualmente pautado na criação do real, nas possibilidades de desterritorialização de modelos instituídos. O rizoma não reproduz, mas ele produz experimentações tracejadas no real.

⁸³MEIRELES, 2002, p. 74.

⁸⁴ Somente quando as pessoas vestiam o “*Parangolé*”, que consistia em uma espécie de capa criada pelo multiartista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), era possível verificar as cores, o formato, os textos presentes naquela obra. Era uma pintura ambulante.

Os sistemas que se apoiam no paradigma rizomático possibilitam produções de novas perspectivas ético-estéticas a partir de fluxos permanentes de criação e recriação dos campos intercambiáveis em investigação. Este processo pode ser observado em modos contemporâneos de produção das ciências, das artes, das filosofias, que se enlaçam às políticas de produção de vidas vibrantes, intensivas, originais, emancipadas das hierarquias, das totalizações. De acordo com Félix Guattari:

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto afirmar como fonte existencial, como maquina autopoietica.⁸⁵

Como se pôde observar a partir das afirmações e reflexões destacadas por alguns pensadores contemporâneos como Gilles Deleuze e Félix Guattari, com a defesa do paradigma ético-estético, mas também através das considerações de Bruno Latour, Jean-François Lyotard, Boaventura de Sousa Santos, entre outros, algumas preocupações se mostraram evidentes: fazer a ciência escapular das limitações do uno; produzir modos que operem transversalizações entre distintos campos do conhecimento; escapar das formas puramente dadas que possuem estatuto de verdade absoluta para dar respaldo às perspectivas que estimam pela miscigenação.

48

As mudanças sociais, políticas, ambientais, etc., que nos deparamos na contemporaneidade ligam sinais de alerta relacionados à necessidade de apanhar novas lentes para capturar novos efeitos produzidos pela complexa trama mundana observada nos dias atuais. Ao invés de processos que desencadeiam fragmentações, especializações, como se viu e continua-se vendo no planeta, cada vez mais as culturas, as organizações, as cidades, a vida, tem produzido modos mestiços, híbridos, inovadores de existir e habitar o mundo.

Os caminhos que produzem perspectivas de mundos mestiços são permeados de atalhos transversalizados, labirínticos, em férteis trilhas compostas

⁸⁵ GUATTARI, 2012, p. 121.

por solos híbridos. Na medida em que há ultrapassagem das hierarquias, dos modelos estabelecidos, dos “solos puros”, as fronteiras são dissolvidas e o lugar da verdade acaba tornando-se obsoleto em comparação às misturas. Deste modo, os solos do conhecimento, das artes, das filosofias, ou do quer que seja, se corrigem, criticam-se e ampliam-se, como Julio Cortázar demonstrou no conto que falamos nas primeiras páginas deste estudo.

1.5 - BIFURCAÇÕES, CALEIDOSCÓPIOS E MOSAICOS: UM MODO DE PESQUISAR

O tema que você toca no começo de uma canção é o território, e aquilo que vem depois, e que pode ter muito pouco a ver com o primeiro, é a verdadeira aventura.

49

(Ornette Coleman, baixista de Free Jazz, 1961).

O paradigma ético-estético considera que pensamentos e reflexões não podem ficar presos a impasses entre dois termos com noções estabelecidas. Então contestam-seas dualidades instituídas historicamente, como corpo/mente, natureza/sociedade, pensamento/conhecimento. Portanto, a perspectiva metodológica que escolhemos para este estudo não comporta o mencionado método científico clássico, de concepção dualista, pensamento dicotômico, pois se acredita que esse entendimento seja insuficiente para avançar nas questões propostas nesta pesquisa.

Em contrapartida ao método científico dominante, as pesquisas norteadas através de propósitos convergentes ao paradigma ético-estético possibilitam “desmodelamentos das metodologias”, isto é, desnaturalizam-se padrões de pesquisa instituídos em prol de perspectivas que apontam para a transdisciplinaridade.

Deste modo leques de possibilidades se abrem: espaços são expandidos, interferências entre áreas de conhecimentos são partilhadas e singularidades de diversos processos de saber-conhecer-pensar passam a serem intercambiáveis. Tal modo de pesquisa abraça novas posturas do pesquisador: a quietude das certezas converte-se em *ação*.

A proposta ético-estética de Gilles Deleuze e Félix Guattari serve para produzirem-se novos modos de pesquisa científica na contemporaneidade. Uma das proposições que se aproxima métodos desvinculados das diretrizes positivistas de pesquisa - onde a metodologia é dependente da teoria - é a abordagem “teórico-metodológica”, que foi apresentada por Dagmar Meyer e Marlucy Paraíso.⁸⁶ Nela o pesquisador abandona a conduta monótona, a calma do modelo das certezas, para interceder influentemente na pesquisa se posicionando frente à criação de narrativas “rigorosas e engajadas”, desembrulhando e remodelando os fenômenos investigados.

Assim o pesquisador deixa para trás a neutralidade, os universalismos e reduções para afirmar e compor espaços ativos na pesquisa, isto é, busca produzir espaços em que é possível ser caloroso em suas especificidades, bem como ser flexível nas interlocuções com áreas de interesse – sejam elas próximas ou talvez não tão próximas. Em consonância com esta postura foram desenvolvidos pensamentos, questionamentos e métodos acerca das questões que ocupam este texto.

50

O pesquisador implicado, arrojado, irá procurar armas que lhe deem possibilidades de interrogar diversas teorias, ideias e práticas que invariavelmente irá se deparar na pesquisa. Além de questioná-las, ele poderá contorná-las, reparti-las, virá-las, girá-las, dissecá-las. Ao contrário do pesquisador estagnado no modelo das certezas, este é implicado e tem o “desejo de mover, encontrar uma saída e estabelecer um outro modo de pensar, pesquisar, escrever, significar [...]”.⁸⁷

⁸⁶MEYER; PARAÍSO, 2012.

⁸⁷ Ibid. p. 28.

Perceber como a pesquisa transita na vida do próprio pesquisador é um modo de questionar o objeto e também a “aura” da certeza científica que imobiliza o pensamento criativo. É fazendo este trabalho de “descolamento” do campo de obviedades, que o pesquisador, em estado de inquietude, passa a questionar as certezas e transita pela construção de fatos, condições e elementos que alicerçam o pensamento. A produção do pensamento nada mais é do que a produção do próprio pesquisador.

Neste cenário aberto a possibilidades, pesquisar é compor estratégias de produção de conhecimento-pensamentodesvinculadasde lógicas aristotélicas, de cronologias lineares ou espaciais; é trilhar itinerários que se multiplicam, “criticam, corrigem e ampliam”, que produzem novas possibilidades, assim como vimos no plano rizomático, nas “Malhas da liberdade”, no projeto de um novo paradigma científico: na filosofia, nas artes e nas ciências. Vimos também no tédio, nos 30 anos, em Neruda, Cortázar e nos buracos. Pesquisar produz pensamento-conhecimento. Pensamento-conhecimento produz o que estou escrevendo. O que estou escrevendo produz pensamento-conhecimento. Seu pensamento-conhecimento produz ...e... ...ou... ...calmaria... ...resfriado... ...asfalto... ...buraco... ...e... num movimento incessante de criação-destruição-recriação do desconhecido eis que se produz o pesquisador desnaturalizado, inquieto, criador.

A pluralidade de experiências pode instigar interlocuções entre diversos campos do saber-conhecer-pensar. Esses diálogos, migrações entre-campos, possibilitam criações de perspectivas bifurcadas acerca do que se pesquisa. Como alerta Virgínia Kastrup: “É preciso notar que bifurcar não é o mesmo que dicotomizar. Enquanto a noção de dicotomia remete a duas realidades previamente dadas, a vocação da bifurcação é virar multiplicidade”.⁸⁸

Nesta pesquisa houve uma predileção em se situar em meio a perspectivas que sejam descentralizadas, complexas, multifacetadas, na medida em que consideramos que diferentemente do aniquilamento de um dos opostos

⁸⁸ KASTRUP, 2000, p. 17.

dicotômicos deve se procurar subverter a homogeneização, totalização, as certezas, as continuidades, ao possibilitar a transformação da oposição em mistura, ao potencializar a mestiçagem entre elementos que reproduziriam a dicotomização.

Essas interrogações sobre o impulso em direção à uniformidade (ou à simples não-identidade) e à homogeneidade, à unidade e à certeza dão lugar a uma consideração sobre aquilo que é diferente e heterogêneo, aquilo que é híbrido e provisório. Não é uma rejeição dos primeiros valores em favor destes últimos; é um repensar de cada um à luz dos demais.⁸⁹

As relações que compõem o mundo contemporâneo demandam flexibilidade nas articulações entre os componentes das tramas em jogo. Um exemplo: na arte contemporânea cada vez mais vemos relações interativas entre os novos e múltiplos suportes de linguagem digital⁹⁰ e o visitante participador⁹¹ - criador nos espaços de exposição. ARTE – VÍDEO – PARTICIPAÇÃO. A teia, o plano, a rede, a malha produzida nesses encontros possibilitam conexões diversas entre distintas dimensões ocupantes do espaço artístico: trama contemporânea que possibilita mestiçagens nas relações entre artistas e visitantes, visitantes e obras, artistas e artistas, visitantes e visitantes, obras e obras.

52

Assim como os encontros entre o digital e a arte contemporânea, esta pesquisa espreeita possíveis entre solos, e, com curiosidade, espia lugares ociosos, onde só se percebiam coerências, dados formados, acabados; procura se articular entre campos do conhecimento com o intuito de acender faíscas em suas relações e possibilitar transformações das realidades preexistentes; afirma a processualidade como meio de interferência que produz subjetividades latentes, ou nascentes, onde, através da descontinuidade dos acontecimentos inventam-se

⁸⁹ HUTCHEON. 1991, p. 66.

⁹⁰ Em entrevista para a Vila das Artes, em Fortaleza, Philippe Dubois diz que prefere a palavra digital, ao invés de audiovisual: "A palavra audiovisual nos coloca no século passado. A palavra digital é mais atual, pois há a imagem, o som, o cinema, a fotografia, as artes gráficas, o texto". Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wFpS8qtW4So>>.

⁹¹ Ao longo da década de 1960, Hélio Oiticica deu uma importante contribuição à perspectiva de integração do espectador com a obra ao propor o conceito de *participador*. Diferentemente do espectador/observador contemplativo, o participador integra-se ativamente às obras, na medida em que é parte da composição delas: ele pode tocá-las, girá-las, modificá-las, transformá-las.

novos cenários. A partir do entendimento do paradigma ético-estético esta pesquisa circula entre distintas áreas do conhecimento e trata a subjetividade como uma “malha de liberdade” que conecta todo um campo de produção, o qual chamaremos *solos mestiços*.

Este texto persegue encontros entre campos do conhecimento que se produzem através da processualidade, das trocas, das interferências, da mistura do não sabido, do improvisado. Diversos mundos são produzidos de modo rizomático na literatura, na ciência, na filosofia, na arte. Na música também. Um exemplo é o caso de uma variação do Jazz, denominada *Free Jazz*⁹². Este estilo se realiza fundamentalmente através da experimentação entre músicos e aparelhos em composição e execução espontânea. Nada de formatos, de modelos, de trios, quartetos, quintetos predeterminados, mas a produção ocorre *in progress*⁹³: as criações entre músicos e instrumentos se destroem e se recriam durante as apresentações. O Free Jazz é menos forma e mais performance.

Através das produções jazzísticas o músico encontra-se em meio a redes com funções de interligarem as habilidades, a criatividade e originalidade dos sujeitos implicados no processo de produção sonora. Deste modo, o Free Jazz não revela uma experiência vivida solitariamente pelo artista, registrada e reproduzida para o público, mas se apresenta vivo e pulsante diante deste.

Presente em um cenário em permanente desterritorialização este estilo de jazz aparece como universo (ou multiverso?) musical criador de sons desvinculados do modelo jazzístico tradicional, pois durante as experiências sonoras muitas vezes o swing, os acordes, harmonias, repetições, enfim, a estrutura do jazz tradicional passa por desarticulações. Prefere-se transitar entre multiplicidades produzidas através de tramas musicais espontâneas compostas por hibridismos criados nas conexões entre sujeitos e aparelhos. A melodia, que

⁹² Gênero do Jazz criado a partir do álbum “*Free Jazz*” (1961), do músico norte-americano Ornette Coleman. Este álbum foi gravado em estéreo por oito músicos, sendo que cada um tocava sozinho em um dos oito canais diferentes. A produção caminhava de braços dados com a improvisação.

⁹³ *In progress* remete à obra “Cosmococa – programa in progress”, de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, que veremos durante este texto, principalmente no último capítulo. O termo *in progress* “[...] longe de significar um avanço positivo rumo ao futuro, indica uma obra não acabada, um processo que pode ser sempre recomeçado e reinventado”. (ALVES, 2009, p. 1).

surge como premissa, como sugestão para improvisações, foge de caminhos formais no desenrolar da experiência musical para transitar por atalhos que possibilitam produções de corpos musicais plurais.

A investigação que se propõe neste estudo tem como território a Psicologia Social, onde o social é produção, devir, criação. Trata-se de uma reflexão teórico-conceitual acerca de uma Psicologia que não se debruça sobre temas ou objetos já constituídos, mas que se debruça sobre objetos em constituição. Como no Free Jazz aqui realizamos uma experimentação, uma composição entre ciência, arte e produção de subjetividades, que produz a pesquisa/pesquisador de modo “inprogress”, em processo, utilizando experimentações para produzirem desterritorializações, para apontarem linhas de fuga em prol da pesquisa/pesquisador. O estudo deve ser criado a partir do atravessamento de vetores heterogêneos deslocados de distintos territórios para produzir uma pesquisa que preza pelo hibridismo, pela criação *entre* e *através*.

O Free Jazz no campo musical, assim como o plano rizomático no campo filosófico, não definem nada, são criações dinâmicas que não estão submetidas a lógicas preestabelecidas. Em “Relatividade”, de Escher, “Malhas da liberdade”, de Cildo Meireles, “Mais sobre escadas”, de Julio Cortázar também vimos obras com este traço libertário. Os 30 anos, os buracos e o tédio também não definem nada. Ao espiar as linhas instáveis que compõem estes variados exemplos podemos compreender que diversas estratégias - com vestígios ético-estético - produzem criações-destruições-criações de pensamentos ...e... escrituras ...e... arte ...e... ciência ...e... ..e... ..e... Deste modo vemos cenários abrangentes compondo diversas atividades, diversos campos, diversas atuações para além de um novo paradigma, de uma nova perspectiva metodológica: estas linhas compõem novos modos de habitar o mundo. A produção deste estudo procura seguir a intensidade destes exemplos.

As possibilidades criadas através da pluralidade de campos, de mundos, como no fecundo encontro entre a arte contemporânea, a psicologia social, a ciência e a produção digital, não *definem*, não *finalizam* nada. O percurso não passa por um trajeto *central*, mas pelo *multifurcado*, que se abre e vira múltiplo. Menos um *destino* e mais um caminho que está *para vir*, que encara e se

relaciona com a composição dos acontecimentos. Não é ponto, é linha; não é clique, é fluxo.

Pretende-se aqui uma “pesquisa bifurcada”, de modo que infiltre diferentes planos de discussão a fim de multiplicar sentidos e oportunizar reflexões heterogêneas acerca dos problemas investigados; uma “pesquisa caleidoscópica”, que a partir da diversidade dos territórios examinados agrega seus fragmentos a fim de produzir conjuntos coesos e integrados, onde os diferentes pedaços, anteriormente providos de vigor individual, apresentam capacidade de criarem um novo multiforme, singularizado; uma pesquisa que acredita em “homem-participador mosaico”, que a partir de experiências estéticas potencializadoras de novas e criativas perspectivas, se desenha/transforma, se colore/cria e passeia por intensas tramas processuais/múltiplas.

Deste modo, o envolvimento com a problemática da pesquisa pautada pelo pensamento da diferença é permeado de estranhamentos pela nova posição em que o pesquisador se coloca: o distanciamento do que é evidente, das certezas modernas, uma distância e perturbação das obviedades, onde o pesquisador “bifurcado-caleidoscópico-mosaico” descola as homogeneidades, provoca rupturas, abre mão das generalizações e totalizações, e adentra rotas que pouco tem de representação e mais tem de criação.

55

1.6 - PRIMEIRO ENCONTRO

Meu interesse pelas possibilidades que a recepção artística digital pode proporcionar no que concerne às produções de novas subjetividades ocorreu a partir de um trabalho realizado em um CAPS⁹⁴ situado na cidade do Recife entre os anos de 2008 e 2011. A atividade consistia na facilitação de uma oficina para pessoas com transtornos mentais, em que uma roda de conversa sobre diversas

⁹⁴ Centro de Atenção Psicossocial.

temáticas seguida de uma prática arteterapêutica eram realizadas após a exibição de um filme de curta metragem.

Os efeitos da experiência fílmica potencializavam a emersão de problemáticas acerca do cotidiano dos participantes da oficina, que, em geral, eram colocadas em discussão entre os integrantes do grupo. As conversas e práticas arteterapêuticas afetavam os corpos que integravam a roda ao se produzirem afetos e percepções, onde sensibilidades eram contagiadas e brotavam-se novas perspectivas que possibilitavam a criação de novas subjetividades e novos modos de viver. Era criado um espaço destinado ao cuidado em saúde mental.

Ao longo de tal período foram constantes as reflexões acerca da incorporação do campo artístico digital neste serviço. Apesar do projeto ter sido muito bem recebido, naquele momento ainda não havia sido reunido na projeto bases teóricas consistentes para a aplicação do mesmo. As experiências de Nise da Silveira⁹⁵ serviram como exemplo prático para a utilização da arte no cuidado em saúde mental, e assim passou a ser um dos balizadores teóricos para a oficina que havia idealizado.

56

É preciso destacar que o processo de pensamento, idealização e execução desta oficina não foi desencadeado com uma simples junção desconectada de aparelhos tecnológicos digitais e de materiais plásticos, mas para elaborar a construção deste projeto foi preciso um esforço em compreender o que aproximava as áreas.

Com isto foram realizadas pesquisas bibliográficas no campo artístico digital⁹⁶, especificamente sobre a imagem cinematográfica e o espectador, em

⁹⁵ Nise da Silveira (1905-1999) foi uma psiquiatra brasileira que criou ateliês de pintura e modelagem em locais de cuidado a pacientes com transtornos mentais, como o Hospital psiquiátrico Pedro II e a Casa das Palmeiras.

⁹⁶ Foram importantes as leituras de AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993; MORIN, E. *O Cinema ou o Homem Imaginário*, Lisboa: Relógio d'Água, 1997; TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010; XAVIER, I. (Org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1983.

Arteterapia⁹⁷, sobre as bases teóricas que a sustentam, suas técnicas e utilização de materiais expressivos, além de visualizações de diversos curtas metragens. Por conseguinte foram avaliados quais elementos poderiam ser potencializadores do tratamento, bem como, por outro lado, identificaram-se pontos que seriam desnecessários para a realização desta atividade.

No decorrer das leituras e práticas um lugar de confluência entre-campos ia se produzindo. Perspectivas se interconectavam e ampliavam-se, multiplicando os horizontes da investigação a cada experiência realizada. Na fronteira desses campos de pesquisa um território fértil, dinâmico, permeado de forças que se afetavam era produzido. Deste modo, considero que a interligação, o diálogo, a mistura entre esses campos foi fundamental neste projeto.

Na pesquisa atual alguns efeitos da experiência que foi comentada voltam a ocupar minhas reflexões, porém com uma série de transformações decorrentes de novos lugares que passaram a ser habitados, outras aproximações teóricas e novos olhares sobre a experiência estética.

1.7 - SEGUNDO ENCONTRO

Dito isto seguimos para o que este novo momento solicita: esta pesquisa tem o propósito de trilhar por solos que adquirem força ao se conectarem a outros solos, assim como quando você utiliza restos orgânicos ou minhocas para fertilizar a terra da sua horta: componentes externos à horta até o momento em que passam a compor o novo e revigorante solo. Pretendemos espiar os diversos

⁹⁷ Foram importantes as leituras de PHILIPPINI, Ângela. *Mas o que é mesmo Arteterapia?* Arteterapia: Revista Imagens da transformação. Rio de Janeiro: Pomar, vol. 5, 1998; PHILIPPINI, Ângela. *Para Entender Arte Terapia: Cartografias da Coragem*. 4. ed. - Rio de Janeiro: Wak, 2008; SILVEIRA, Nise. *Casa das Palmeiras. A Emoção de Lidar. Uma Experiência em Psiquiatria*. Rio de Janeiro: Alhambra. 1986; VALLADARES, A. (Org.) *Arteterapia no novo Paradigma de Atenção em Saúde*.

encontros-desencontros-reencontros entre a ciência, a arte e a filosofia. A mistura, a mestiçagem, é, portanto, o ponto forte deste estudo, que se “corrige, critica e amplia” não somente através das lentes viabilizadas pelo paradigma ético-estético filosófico, mas também pela literatura de Cortázar, pelos buracos, pelas Cosmococas, pelo Free Jazz e pelo que você ainda não leu, mas irá se deparar nas páginas que seguem.

Pois bem. A trama mestiça que especificamente pretendemos investigar é a que envolve a arte contemporânea, o cinema e o visitante dos híbridos espaços artísticos contemporâneos de exposição/exibição. Com a difusão da arte contemporânea e a expansão do cinema - onde os limites lineares da narrativa e o espaço "emoldurado" do cinema comercial são expandidos para a multiplicação dos ambientes e a participação do espectador - cada vez mais esses campos passaram a convergirem para lugares de diálogo e criação entre-áreas, em rede.

Projeções de vídeos em espaços públicos e em shows de entretenimento, por exemplo, não são mais uma novidade. Exposições de arte fora do espaço do museu também não. As fugas – no melhor estilo dos filósofos da diferença – são cada vez mais constantes quando se fala nesses campos. Porém, muitas destas fugas têm proporcionado armas que parecem fazer estas áreas convergirem a um novo plano artístico-experiencial: cinema, fotografia, artes plásticas e visuais têm produzido cruzamentos indefinidos, inclassificáveis, que levam a questionar estatutos, ordens instituídas historicamente.

58

Hibridismos são produzidos nas fronteiras cada vez mais estreitas entre cinema e arte, e neste “campo difuso de experimentações”⁹⁸ está situado o espectador. Os modos comovivemos na contemporaneidade também produzem séries de contaminações de novos olhares acerca e através da arte contemporânea e do cinema. Estes novos cenários têm, “como um de seus principais alvos, a política que rege os processos de subjetivação – especialmente o lugar do outro e o destino da força de criação [...]”⁹⁹. Sabemos que o estatuto do espectador contemplativo se deteriorou com as transformações na arte e no

⁹⁸ FURTADO, 2014, p. 27.

⁹⁹ ROLNIK, 2006, p. 1.

cinema. Nos dias atuais as obras artísticas/digitais demandam um espectador - ou melhor, participador - que seja ativo, que faça a obra/experiência seguir de acordo com sua vontade, com suas criações - afinal o participador é o responsável por acionar sensorialmente uma rede de narrativas que produz a obra -, mas que também esteja aberto a receber estímulos sensoriais provenientes das obras.

E as reverberações dos efeitos artísticos/experienciais que incidem nos participantes da experiência estética? A mestiçagem presente neste campo difuso produz novidades, e as subjetividades também compõem esta trama. Como se agenciam novas subjetividades produzidas através da interatividade obra-recepção proporcionadas por este modo contemporâneo de produção artística-digital? Adiante conversaremos sobre as possibilidades de produção de novas subjetividades/sensibilidades através da relação do visitante participador conectado/imerso no ambiente sensorial em que a obra digital é realizada. É sobre as conexões que se agenciam entre a obra e o corpo sensível, corpo-subjetividade, que também queremos debater.

As construções da pesquisa contemporânea com apoio no pensamento da diferença são, assim como o Free Jazz, circundadas por planos híbridos que procuram através das multiplicidades de seus componentes os devires de uma produção que preza pela transformação, pela invenção, pela metamorfose dos objetos. Com isso é possibilitada a criação de mundos multifacetados, que abrem caminhos para muitas leituras, reconhecimentos e estranhamentos. Um mundo mestiço a ser produzido e que jamais se deixa acabar.

PRIMEIRA PARTE

Não sei como anda o mercado de filmadoras e máquinas fotográficas. Ficava admirado com as diversas funções da Tekpix (aquele aparelho que os merchant vendem nos programas de auditório matinais): filmadora, câmera digital, pen drive, web cam, mp3, mp4 e gravador de áudio. Impressionante. Porém, no ramo de eletrônicos não conheço nada tão híbrido que seja comparável aos aparelhos celulares: câmera fotográfica, rádio, armazenador de arquivos de texto, navegador para internet, videogame, relógio, despertador, calculadora, gravador de voz, calendário, mapa, aplicativos diversos (de previsão do tempo às descrições das ações na bolsa de valores), filmadora e também telefone.

Dias atrás estava fuçando meu híbrido aparelho celular e me deparei com uma função que até então desconhecia: o programa “Cinemagrafia”. Ao acessar esse programa pude perceber que realmente se tratava de uma mescla, como anunciado em seu nome. Ao fotografar alguma coisa o programa gera uma imagem: a fotografia. Até aí nada demais. O que ocorre é que após a imagem ser gerada o usuário poderá criar áreas em movimento nesta mesma imagem ao mover o espaço desejado da fotografia recém feita com seu dedo na tela do aparelho celular. Resolvi tirar uma foto do meu cachorro -> durante o processamento da imagem o programa capturou movimentos do meu inquieto cão -> após a imagem ser gerada tive a oportunidade de “animar” locais desejados da fotografia passando a ponta do meu dedo indicador na tela -> escolhi sua cabeça -> como um movimento de loop sua cabeça se movimentava para o lado e depois para a frente, para o lado e para frente, em um movimento constante. A cinemagrafia estava pronta.

Sabemos que a relação entre cinema e fotografia é antiga e, portanto, não há nada de novo em um programa que em 2014 utilize estes recursos visuais. O que impressiona é a facilidade com que o usuário produz as cinemagrafias: uma

série de recursos de edição é disponibilizado ao usuário-artista, que sem necessitar de qualquer tutorial cria facilmente uma destas imagens animadas. Fico pensando na penosa edição que os irmãos Lumière encaravam nas primeiras películas por volta de 1894 e aterrisso de volta em 2014 experienciando a tecnologia de nossa época. Cinemagrafia é um programa híbrido que mistura elementos de fotografia e cinema no híbrido aparelho celular que dentre mil e uma utilidades apresenta funções de filmar e fotografar.

Aparelhos eletrônicos *7 em 1*, como é o caso da Tekpix, ou *X em 1*, no caso dos aparelhos celulares, apresentam-se como possibilidade de concentrarem-se diversas funções em um único aparato. Cada vez mais vemos estes aparelhos multifuncionais adentrarem em nossas casas com suas diversas especialidades se cruzando. Por outro lado indicam uma tendência contemporânea voltada às misturas, aos hibridismos. Partilhando de um ou de outro sentido é certo que apontam para o complexo cenário da vida atual, conforme a velocidade e a conectividade presentes nas relações entre humanos contemporâneos: misturas de funções que fazem surgir aparelhos híbridos que operam em consonância com modos cada vez mais mestiços de habitar o planeta.

Não preciso de *um* aparelho fotográfico, *uma* filmadora, *um* despertador, *um* calendário, já que possuo aparelho celular: aparelho fotográfico ...e... filmadora ...e... despertador ...e... calendário ...e... etc. Talvez isso explique minha aversão a relógios de pulso: não preciso de um relógio de pulso, já que no meu bolso tenho a informação do tempo no relógio do aparelho celular.

Questionar estatutos, filiações, slogans é função da contemporaneidade. Ao se colocar em xeque o pensamento moderno, as bases de estruturas até outrora sólidas acabam por se romperem, haja vista a tendência contemporânea às misturas, às miscigenações. Em cenários tão diversos procuramos ao longo do texto aproximar ciência-arte-filosofia. Não só aproximar, mas também produzir interferências entre eles. Continuaremos verificando e produzindo essas interferências nas páginas que seguem.

Se apropriar de conhecimentos de outros campos e transformá-los para compor suas próprias produções não é apenas uma inclinação histórica dos saberes, mas, principalmente, como verificamos em nossa época, um modo de produção de conhecimento compartilhado. Na prática verificamos isso nas ações contemporâneas pró-reciclagem: fazer “ciclar” materiais e ideias.

A postura contemporânea -principalmente a partir da segunda metade do século XX - que sinaliza à conectividade do planeta têm influenciado os diversos campos do conhecimento a incorporarem a seu terreno conceitos, modos de operar e sensibilidades de outros campos: possibilita a abertura ao conhecimento compartilhado entre-campos. De acordo com Prigogine e Stengers, “[...] as ciências não se deixam reduzir sem violência ao mero projeto de domínio. Elas são também diálogo [...], explorações nas quais aquilo que está em jogo não é apenas o silêncio e a submissão do outro”¹⁰⁰.

Na filosofia do rizoma vimos que correspondências devem ser estabelecidas entre dimensões heterogêneas, e deste encontro podem ocorrer produções de dimensões mistas, híbridas. Processo parecido acontece com o que Ilya Prigogine chamou de “transformação do padeiro” ao esticar-se um quadrado composto por dois pontos na direção horizontal até obter-se um retângulo. Em seguida corta-se o retângulo em dois e depois dobra-se a parte direita do retângulo sobre a parte esquerda. Após passar por esta transformação um quadrado com novos moldes é formado.

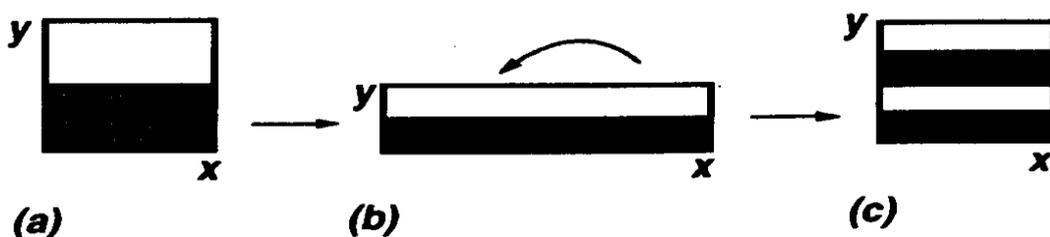


Figura 7. *Transformação do padeiro.*

¹⁰⁰PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 205.

Como se vê este é um processo análogo à mistura que o padeiro realiza na preparação da massa do pão ao recolher alimentos que estão em gradientes separados, como temperos, verduras, queijos, etc., para depois colocá-los na superfície da massa. Na medida em que o padeiro movimentava a massa - estica, bate, amassa, dobra a superfície sobre si mesma - os componentes que antes da operação estavam em gradientes separados distribuem-se pela massa e passam a se misturar, a compor uma massa diferente daquela que se apresentava antes da inclusão dos temperos. Uma nova massa é produzida: híbrida, mestiça, temperada.

Separar arte, filosofia e ciência em gradientes isolados é impedir possibilidades de criarem-se interferências, de produzirem-se conhecimentos entre estes “temperos”. Discutimos as artes de Cildo Meireles, e M. C. Escher à luz da filosofia do rizoma; falamos sobre a música do Free Jazz e método científico. Esticamos, batemos e dobramos a massa, a fim de que novos olhares híbridos acerca dos campos de conhecimento possam emergir e ampliar discussões.

64

Entre as três áreas mencionadas deve haver menos unificações e mais alianças. Seguindo este pensamento podemos descartar as construções científicas baseadas em números, em quantidades, na exatidão. Para Prigogine e Stengers:

[...] se tratava de modificar a amplitude de conceitos, de inserir problemas numa paisagem nova, de introduzir questões que perturbam a definição das disciplinas, em suma, porque se tratava de inscrever na ciência a urgência de preocupações novas, que a abertura tomou as vias múltiplas [...].¹⁰¹

Bem como os temperos que estavam separados em gradientes mas acabaram se misturando na preparação da massa do pão, nós assumimos uma postura que opta pelo aglutinamento e não pelo isolamento. Optamos por solos que estejam abertos para circularem em diversas áreas do conhecimento, e para isso eles devem ter traços *inexatos, imprecisos, indeterminados, mestiços*, porém

¹⁰¹Id.

rigorosos. São composições múltiplas que escapam das tentativas de cercá-las em estruturas, pois são insubordinadas, emancipadas e, portanto, livres para interferências entre si. São rizomáticas.

Várias elaborações produzidas através da filosofia de Deleuze e Guattari, como agenciamento, territorialização, desterritorialização, rizoma, plano de imanência, acontecimento, entre outras, podem circular e operar entre a filosofia, a ciência e a arte. De acordo com esses filósofos, “não é por insuficiência que tais conceitos são indecisos, é por sua natureza, ou conteúdo”.¹⁰² Os pensadores da diferença exemplificam esta ideia ao comentarem o conceito de zona de bifurcação, de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: apesar do termo bifurcação ser derivado da termodinâmica, sua utilização pode deslizar seguramente para os campos da filosofia, arte, literatura e da ciência.

Para Prigogine e Stengers:

Os caminhos da natureza não podem ser previstos com segurança; a parte de acidente é neles irreduzível e bem mais decisiva do que o próprio Aristóteles julgava: a natureza bifurcante é aquela em que pequenas diferenças, flutuações insignificantes, podem, se se produzirem em circunstâncias oportunas, invadir todo o sistema, engendrar um regime de funcionamento novo.¹⁰³

65

Quando são produzidos planos abertos, que oportunizam constantes atravessamentos, que sejam propícios a criações e recriações, que operem de acordo com elaborações flexíveis, dinâmicas, expandem-se possibilidades de que cada campo produza convergências e capturas de elaborações de outros campos. “Ninguém deveria ter privilégio a esse respeito, nem a filosofia, nem a ciência, nem a arte ou a literatura”.¹⁰⁴

2.1 - O QUE SÃO SOLOS MISTIÇOS?

¹⁰² DELEUZE, 2010, p. 42.

¹⁰³ PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 207.

¹⁰⁴ DELEUZE, 2010, p. 43.

Para definir o que está em jogo nesse campo de estudo, a única coisa de que precisamos são alguns conjuntos de conceitos suficientemente resistentes para aguentar a viagem por todas essas disciplinas, esses períodos e objetos.¹⁰⁵

Há diversas ressonâncias, inúmeras capturas, contrabandos, trocas entre a filosofia, ciência e arte. Deste modo, conceitos, funções e agregados sensíveis criados pelos campos citados podem se tornar intercambiáveis através de conexões realizadas num plano horizontal, que é composto enquanto se dão os encontros entre esses campos: chamarei este plano de *solos mestiços*.

Os solos mestiços consistem em um espaço plano, horizontal e extensivo, que oportuniza tensões e cruzamentos entre campos do conhecimento. Portanto, os solos mestiços constituem-se em um terreno produtor de tensões, um local propício ao intercâmbio entre distintas áreas, que através de interferências concomitantes entre elas possibilitam produções de novos cenários mistos, contrariando, deste modo, a suposta unidade científica que a epistemologia e filosofia modernas perseguiram durante o século XX.

Ao se referir às produções compartilhadas, Bruno Latour diz que este pensamento surge para “[...] superar duas limitações dos estudos de “ciência, tecnologia e sociedade” [...]: a organização por disciplina e por objeto”.¹⁰⁶ Já para Deleuze e Parnet:

É que a ciência torna-se cada vez mais ciência dos acontecimentos, em vez de estrutural. Ela traça linhas e percursos, salta, mais do que constrói axiomáticas. O desaparecimento dos esquemas de arborescência em prol de movimentos rizomáticos é um sinal disso. Os cientistas ocupam-se, cada vez mais, com acontecimentos singulares, de natureza incorporal, que se efetuam em corpos, em estados de corpos, agenciamentos totalmente heterogêneos entre eles (daí o apelo a interdisciplinaridade). É muito diferente de uma estrutura com elementos quaisquer, é um acontecimento com corpos

¹⁰⁵ LATOUR, 2011, p. 35-36

¹⁰⁶ Ibid, p. 34.

heterogêneos, um acontecimento como tal que cruza estruturas diversas e conjuntos específicos. Já não é uma estrutura que enquadra domínios isomorfos, é um acontecimento que atravessa domínios irreduzíveis.¹⁰⁷

Os solos mestiços são propícios a novas conexões, assim como pode ser visto, de modo análogo, nas conexões entre dimensões do rizoma: diversas linhas os cortam (tanto os solos mestiços quanto o rizoma), podem estratificá-los, mas fundamentalmente criam novas perspectivas a partir de conexões produzidas através das dimensões em relação no plano horizontal. Deleuze e Guattari ao falarem do rizoma explicitam que “Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda”.¹⁰⁸

As interferências que ocorrem entre os campos do conhecimento participantes do plano miscigenado – especificamente arte, ciência e filosofia - afetam o corpo institucionalizado organizado dessas áreas, e, em decorrência de tensões produzidas entre-áreas, partes dos campos em contato podem ser atualizados e expandidos. Mais que isso: passam a hibridizarem-se. Assim, estamos tratando do mestiço enquanto aquele que é criado a partir da fusão entre unidades¹⁰⁹, individualidades, instituições. De acordo com Regina Benevides e Eduardo Passos:

Estamos começando a transitar por entre práticas cujas fronteiras apresentam porosidade maior, aberturas suscetíveis à ação de saberes variados que ao serem colocados fora de seus campos específicos são forçados a atravessar planos até então desconhecidos. A operação, aqui, não é mais a de recortar por dicotomização, separação de objetos e saberes a eles correspondentes, mas a de transversalização.¹¹⁰

Esta dissertação não tem a pretensão de criar conceitos, mas de transmitir fluxos de ideias voltadas para produções de pensamentos e práticas que

¹⁰⁷ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 55.

¹⁰⁸ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43.

¹⁰⁹ Não se deve compreender unidade no sentido de algo estanque, imóvel, mas como algo que tem potencial criador.

¹¹⁰ BENEVIDES; PASSOS, 2003, p. 84.

possibilitem interferências entre campos do conhecimento. Os solos que compõem este estudo estão necessariamente associados: arte-filosofia-ciência. Os campos não somente se amparam uns nos outros, mas um solo mestiço é constituído nas aberturas e interferências entre-campos.

Como mencionamos acima, nesses entre-espços (solo mestiço) não ocorrem somente trocas, mas os próprios campos do conhecimento são atualizados, ampliados, criando alianças potentes e capazes de gerar inéditas construções de conhecimentos interdisciplinares. Para Luís Cláudio Figueiredo, “[...] as fronteiras entre disciplinas vão dando lugar a novas disciplinas, à formação de novos domínios [...]”.¹¹¹

Verbetes para Solo mestiço:

Solo mestiço: Lugar de encontro de diferenças, de impregnação de contágios entre diferentes células; Que se junta ao mundo; Meio intensivo; Possibilidade de abertura a novos conjuntos flexíveis, à zonas de indistinção; Potência de comunicar, de criar linhas e espaços comuns diferentes da razão científica; Territórios que se constituem no devir; Campo infinito e virtual; Abriga os germes de outros campos e o cultiva; Solo rizomático (movimento); Processo permanente de se tornar; Não se fixa e pouco se estratifica;

68

Um campo do conhecimento tem sua pureza rompida a partir da entrada no território mestiço, pois, com as tensões provocadas pelas interferências, passa a visualizar novas possibilidades de entendimento a respeito de temáticas que até então eram percebidas à distância. Isso não quer dizer que os campos de conhecimentos envolvidos no solo mestiço (entre-espços) perderão suas particularidades, mas, ao contrário, os campos estarão em um espaço potencializador de novos modos de se compreender fenômenos já conhecidos e de se criarem novas perspectivas para o entendimento de questões em vias de

¹¹¹ FIGUEIREDO, 2013, p. 107-108.

erigirem-se. Para Boaventura de Sousa Santos, “A ciência do paradigma emergente [...] é também assumidamente tradutora, ou seja, incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem”.¹¹²

O que é preciso ver é que as interferências entre linhas não dependem da vigilância ou da reflexão mútua. Uma disciplina que se desse por missão seguir um movimento criador vindo de outro lugar abandonaria ela mesma todo papel criador. O importante nunca foi acompanhar o papel do vizinho, mas fazer seu próprio movimento. Se ninguém começa, ninguém se mexe. As interferências também não são trocas: tudo acontece por dom ou captura.¹¹³

No filme “*O Ponto de Mutação*” - do cineasta austríaco Bernd Capra - uma conversa ambientada em Monte Saint-Michel¹¹⁴ entre um político norte americano (Jack Edwards), uma cientista norueguesa (Sônia Hoffman) e um poeta (Thomas Harriman) põe em jogo diversos pontos de vista a respeito de temas que lhes são caros, como a existência, o capitalismo, a filosofia, a tecnologia, entre outros. O bate papo entre os personagens põe em xeque modelos reducionistas próprios do paradigma “newtoniano-cartesiano”, da ciência moderna, que prezam pelos compartimentos, pela subdivisão de estruturas.

69

Na medida em que a conversa se desenrola os pontos de vista dos personagens sofrem deslocamentos, metamorfoses, atravessamentos. Novas perspectivas relacionadas à resistência a modelos estabelecidos vão sendo costuradas e ampliações de “olhares” são possibilitadas. A tendência à produção de modos de pensar que estejam abertos a conexões com pontos de vista aparentemente inacessíveis mostra que as dinâmicas evolutivas passam menos pela adaptação do que pela criatividade; menos pelas determinações e mais pelas perspectivas.

Enquanto os personagens da trama ilustravam experiências acerca de suas vivências políticas, científicas e poéticas, algumas conexões eram

¹¹² SANTOS, 2010, p. 48.

¹¹³ DELEUZE, 2010, p. 160.

¹¹⁴ Ilhota localizada na fronteira entre a Normandia e a Bretanha, na França.

estabelecidas entre os campos do conhecimento em pauta: a luz foi utilizada como mote para criações tanto na física, com as teorias sobre a luz, – reflexão, refração, propagação - como na arte com as pinturas de William Turner¹¹⁵; a dança como questão para a física atomista com as partículas que ao “dançarem” mantém constantes interações criadoras e destrutivas na superfície onde estão os átomos, assim como a crença hindu que a dança de Shiva¹¹⁶ contém energia para movimentar o universo; ou relações entre descobertas científicas que transformam a arte, as nações, a vida.

Um ateliê de um artista renascentista tinha tantos ensaios de obras quanto equipamentos para esses trabalhos. Leonardo da Vinci estudava o movimento das ondas para conseguir maior poder de realismo; Piero Della Francesca e Brunelleschi devoraram a geometria euclidiana, tudo para conseguir melhor apreensão do visível.¹¹⁷

A cultura, a história, as relações nos mostram que a vida é permeada de distintas perspectivas. É possível verificar neste filme que a conversa entre os personagens possibilita o surgimento de vetores que levam a criações de novos entendimentos acerca do próprio debate. O “*entre*” possibilita inúmeras conexões, como acontece, por exemplo, na física atômica ou na filosofia do rizoma. Estes encontros possibilitam desterritorializações de terrenos instituídos, prontos, em direção a caminhos inéditos e transitórios. Lembrei de Peter PálPerbart:

70

Não se produz só na fábrica, não se cria só na arte, não se resiste só na política. Assistimos ao fim dos suportes em vários domínios, mas também das esferas em que eles ganhavam sentido. As artes plásticas extrapolam seus suportes tradicionais tais como a pintura e a escultura (mas também desbordaram o espaço do museu e o circuito da própria arte), a política extrapolou o suporte tradicional do partido, do sindicato, do próprio parlamento (em suma, do espaço da representação), a produção extrapolou os limites da fábrica, e mesmo da empresa, migrando para uma esfera coextensiva à vitalidade social, e a subjetividade extrapolou seu suporte egóico e identitário.¹¹⁸

¹¹⁵ William Turner (1775-1851) era conhecido por ser “o pintor que roubou a luz do sol” pela predileção em “brincar” com jogos de luzes em suas obras.

¹¹⁶ Deus hindu da dança.

¹¹⁷ DUARTE, 1996, p. 47 apud DUARTE, 2011, p. 132.

¹¹⁸ PELBART, 2011, p. 132.

Ao falar da teoria atomista a personagem Sônia explica que não se deve pensar nas partículas atômicas como objetos, mas como conexões. Segue o bate-papo:

Sônia: “Tendemos a ver as partículas como pequenas bolas de bilhar ou grãos de areia, mas para os físicos elas não tem existência independente. Uma partícula é, essencialmente, um conjunto de relações que se estendem para se conectarem a outras coisas”.

Jack indaga: “O que são essas outras coisas?”.

Sônia responde: “Conexões de outras coisas mais... que também são conexões e assim por diante. Na física atômica, nunca se tem objetos. A natureza essencial da matéria não está nos objetos, mas nas conexões”.

Thomas aperta uma tecla do piano e diz: “Todos conhecem o acorde, é uma 3ª... a mais básica das harmonias. Carrega consigo um clima próprio, não? Mas suas ondas, isoladas não carregam nada. Portanto, a essência do acorde está nas...”.

Sônia: “Está nas relações”.

Thomas: “E a relação entre a duração e a frequência...”.

Jack: “Compõe a melodia”.

Thomas: “... compõe a melodia. As relações formam a música”.

A música, portanto, é *uma coisa* que está em permanente *estado de conexão*. Pois bem, é deste modo que devemos pensar nos solos em mestiçagem: como fluxos que se atravessam deixando e levando multiplicidades, sempre acrescentando e ampliando possibilidades para campos/dimensões/coisas em conexão, a fim de possibilitarem constantes criações entre os envolvidos na trama mestiça. Nada está pronto e fechado como uma bola de sinuca, nada é independente, mas é rua de mão dupla, tripla, múltipla sempre aberta a novas bifurcações, trifurcações, multifurcações. Afinal, como disseram Deleuze e Parnet, “O que é importante não são nunca as filiações, mas as alianças e as ligas; não são os hereditários, os descendentes, mas os contágios, as epidemias, o vento”.¹¹⁹

¹¹⁹ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 57.

Ao contrário da pureza, onde a força está no que se tem, no que foi constituído, a força da mestiçagem está no que se produz, está na mistura, nas conexões. Estados de *coisas em produção* que encontram outros estados de coisas também em produção. Deste encontro produzem-se vetores híbridos contendo novos estados de coisas em produção que se conectam a outros vetores híbridos contendo outros estados de coisas em produção. Tunga¹²⁰ disse: “O trabalho é um conjunto de trabalhos; um sempre leva ao outro, como se entre eles existisse um ímã”.¹²¹

As conexões entre solos possibilitam inferências, capturas, hibridismos, apropriações teóricas, reorganizações conceituais que são importantes na medida em que provocam abalos nas “certezas”, nas hierarquias dos campos envolvidos. Caso fosse no plano rizomático, este movimento possibilitaria rupturas de dimensões heterogêneas e irrupções de linhas de fuga em prol de novas criações.

As tensões provocadas entre filosofia, ciência e arte faz com que cada um destes solos afaste-se de modelos, padrões, da imobilidade. Na medida em que se conectam (arte-filosofia, ciência-arte, filosofia-ciência, etc.), estes campos criam *intercessões* entre eles - algo próximo das ligações entre dimensões no plano rizomático.

72

Entre os campos do conhecimento que serão colocados em jogo no plano mestiço podemos afirmar que a ciência contemporânea, a filosofia da diferença e o campo difuso de experimentações entre arte contemporânea e cinema possuem intercessores produtores de novas relações entre esses campos. Mas o que são intercessores? São alianças que agem atraindo dimensões heterogêneas no plano de imanência rizomático, ou atraindo “solos puros” no plano mestiço. Na medida em que acontecem confrontos entre solos puros, os intercessores “[...] são o que propicia condições de resolução do problema colocado”.¹²² De acordo com Deleuze:

¹²⁰ Artista plástico, escultor, performático pernambucano.

¹²¹ ROLNIK, 1997, p. 10.

¹²² VASCONCELLOS, 2005, p. 1223.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores.¹²³

Os intercessores são encontros que fazem com que coisas (pensamento, subjetividade, corpo, etc.) escapem das hierarquias, das linhas de estratificação em direção a criações, a novas produções. Os solos mestiços são permeados de intercessores produtores de novas relações.

Na arte contemporânea, por exemplo, intercessores podem configurarem-se nos encontros entre Godard e o vídeo, Mondrian e Cortázar, Duchamp e mictório, Parangolé e Oiticica, Jeffrey Shaw e aparelhos técnicos, Marina Abramović e o público; intercessores também podem ser produzidos na apropriação de conceitos filosóficos para pensar o cinema e a arte contemporânea ou em construções da psicologia para se pensar a filosofia, a estética, a arte contemporânea/cinema. Para Rancière, a subversão de domínios estabelecidos, a transposição de fronteiras deve indicar novos caminhos. No caso da arte contemporânea:

[...] todas as competências artísticas específicas tendem a sair do seu domínio próprio e trocar os respectivos lugares e poderes. Hoje temos teatro mudo e dança falada; instalações e performances à guisa de obras plásticas; projeções de vídeos transformadas em ciclos de afrescos; fotografias tratadas como quadros vivos ou cenas históricas pintadas; escultura metamorfoseada em show multimídia, além de outras combinações.¹²⁴

Por que não se pensar em híbridos de Deleuze e Proust, Guattari e a biologia, Rancière e Lygia Clark, Psicologia Social e Arte, Ciência e Filosofia, entre outros? De acordo com Deleuze e Guattari,

O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de "devires".¹²⁵

¹²³ DELEUZE, 2010, p. 160.

¹²⁴ RANCIÈRE, 2012b, p. 24.

¹²⁵ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 43-44.

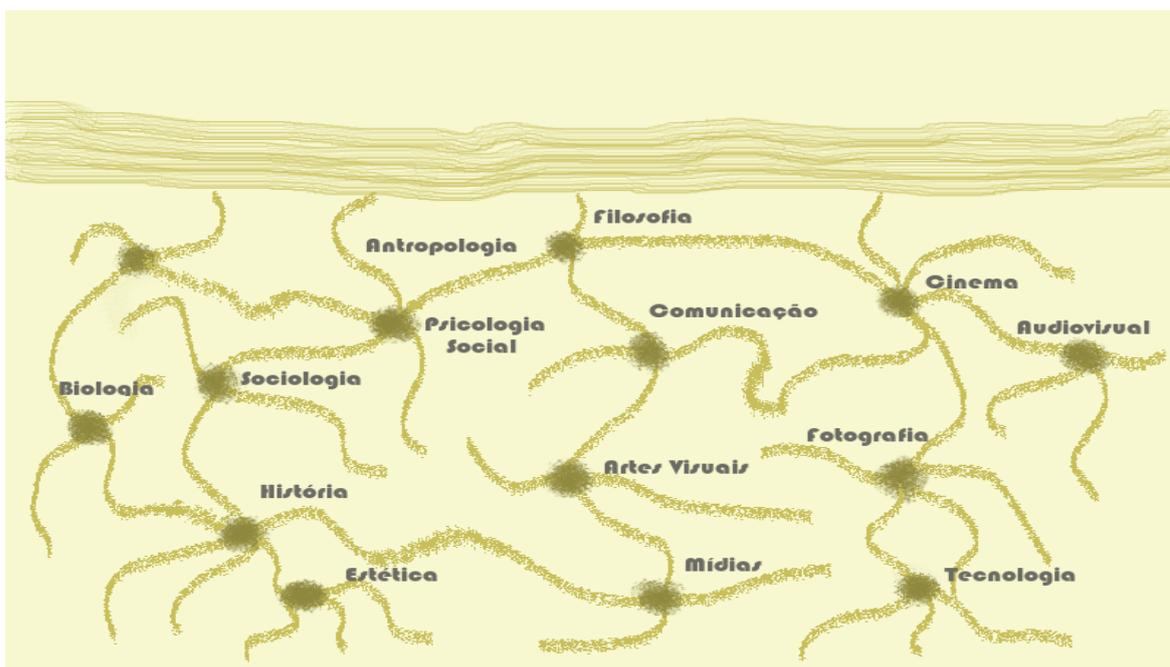


Figura 8. *Imersos na sala mestiça: campos em vias de conexão que diretamente ou indiretamente interferem nesta pesquisa.*

Na obra de Gilles Deleuze o contato com intercessores não se restringe apenas àqueles “do lado” da filosofia. Mas seu pensamento foi possibilitado por intercessores “de outros lados”, haja vista suas produções a partir de leituras e interferências com Marcel Proust, Franz Kafka, Francis Bacon, além dos livros sobre cinema. “Em todas essas intercessões de Deleuze com domínios extrafilosóficos, o que importa fundamentalmente não são as análises que o filósofo empreendeu sobre as obras ou as artes em questão, mas os conceitos que essas mesmas obras e artes liberam à filosofia”.¹²⁶

74

Para o pensamento da diferença arte, ciência e filosofia são compostos por diferentes planos: plano de imanência para a filosofia, plano de referência para a ciência e plano de composição para a arte. Cada plano contém singularidades em suas linhas, composições e funções. Porém, novas perspectivas híbridas, intensivas, renovadas podem ser possibilitadas a cada um desses planos na medida em que ocorrem agenciamentos com outros planos. Por exemplo: o plano de composição (arte) é formado por perceptos e afectos (bloco de sensação).

¹²⁶ VASCONCELLOS, 2005, p. 1224.

Conforme a ação de linhas fugidias no plano de composição, perceptos e afectos estabelecidos podem ser arrancados de uma zona de conforto e serem deslocados para zonas de instabilidade, a partir de conexões com outros perceptos e afectos instituídos. Deste modo, desterritorializações são possibilitadas no plano de composição através da ação de linhas de fuga. Gilles Deleuze afirma:

O que me interessa são as relações entre as artes, a ciência e a filosofia. Não há nenhum privilégio de uma destas disciplinas em relação a outra. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos. [...] Como é possível, sobre linhas completamente diferentes, com ritmos e movimentos de produção inteiramente diversos – como é possível que um conceito, um agregado e uma função se encontrem?¹²⁷

Obviamente há diferenças em operações matemáticas, projeções cinematográficas e construções filosóficas. Porém, existem ecos que possibilitam ligações entre estas vizinhanças. Deleuze aponta possíveis ligações entre o espaço riemanniano¹²⁸ e o cinema pós guerra - que rompeu com as hierarquias espaciais e narrativas da imagem e foi criado fora dos eixos cinematográficos preexistentes – ao estabelecer (des)conexões entre imagem, espectador, narrativa e espaço. Deleuze afirma que, “não se trata de dizer: Resnais imita Prigogine, e Godard copia Thom. Mas de constatar que entre criadores científicos de funções e criadores cinematográficos de imagens existem semelhanças extraordinárias”.¹²⁹

Podemos pensar nos solos mestiços como um ecossistema que proporciona transições entre ambientes, como é o caso do mangue - que transita entre ambientes marinhos e terrestres. Com seus galhos fugidios, esquizofrênicos, incontroláveis, loucas máquinas desejanter!!; sua lama disposta horizontalmente, como o caminhar dos caranguejos. Ou o mangue como meio

¹²⁷ DELEUZE, 2010, p. 158.

¹²⁸ Possibilita infinitas ligações entre pequenos pedaços vizinhos que povoam esse espaço, como um patchwork. Deleuze diz: “Matematicamente muito bem definido, com relação a funções, esse tipo de espaço implica a constituição de pequenos espaços vizinhos cuja ligação pode ser feita de infinitas maneiras, o que permitiu, entre outras, a teoria da relatividade”. (DELEUZE, 2010, p. 158).

¹²⁹ DELEUZE, 2010, p. 159-160.

interconector de ambientes culturais: em Recife o manguebeat, que além da música, abarcou intensamente a moda, mas também o cinema, as artes cênicas, artes plásticas, design. Recife: cidade-mangue, cidade-rizoma, com suas pontes interligando a cidade, assim como acontece com uma cidade holandesa: “Amsterdã, cidade não enraizada, cidade rizoma com seus canais em hastes, onde a utilidade se conecta à maior loucura, em sua relação com uma máquina de guerra comercial”.¹³⁰

Tratamos os intercessores dos campos em vias de mestiçagem (ex: arte contemporânea e cinema) como linhas de fuga de dimensões instituídas (arte e cinema). As linhas de fuga são portadoras de tensões criativas; elas impregnam solos puros (lugares dados, instituídos, paternalizados, delimitados) de mestiçagem. Convidam os solos puros a moverem-se, a diferirem-se, a criarem múltiplas entradas nos diversos poros que compõem suas estruturas.

2.2 - UM PLANO ABERTO A CRUZAMENTOS E POSSIBILIDADES

76

Não é um pensamento discursivo, mas segundo a própria definição deles, é uma máquina fundamentalmente energética, destinada a vibrar e a fazer vibrar aqueles que dela se aproximam e a engajá-los em um movimento produtivo, que não passa exatamente pelas idéias nem pelas palavras, passa pelos afetos. Por afetar e ser afetado. Passa pela capacidade de vibrar em consonância, passa pela capacidade de despertar o entusiasmo, a vontade de viver, a vontade de criar.¹³¹

O pensamento rizomático indica que na medida em que se torna possível estabelecer conexões entre diferentes elementos que permeiam o solo em que se

¹³⁰ DELEUZE; GUATTARI, 2011a, p. 34.

¹³¹ BARENBLITT, 2013, p. 14.

está caminhando, uma série de multiplicidades, que até então estavam vinculadas a elementos distintos - como aqueles separados em gradientes - entram em choque e podem se hibridizar.

Porém, durante as conexões as distintas dimensões em vias de se hibridizarem adotam “olhares estrangeiros” acerca das idiossincrasias que compõem o encontro, bem como um gringo que chega “pisando em ovos” em um território desconhecido: ao ingressar em território estrangeiro o visitante mapeia o “espaço estranho” em que se encontra; identifica aproximações e distanciamentos que envolvem as pretensões de sua visita; estabelece trocas e agencia capturas de idiossincrasias no novo território.

A noção de território na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, além de superar sua significação etimológica, que indica uma porção de terra pertencente (ou sob jurisdição) a uma autoridade (instituição, animais, homem), ultrapassa também a visão imóvel, estratificada, apresentada pela etnologia e etologia, que foram os campos através dos quais derivaram esta noção até ela ser capturada pela filosofia, no pensamento rizomático. Portanto, como pode ocorrer com qualquer outro conceito, a noção de território pode ser apropriada por outros campos, como a filosofia, a arte ou a ciência. Para os filósofos da diferença o território deve ser aberto a multiplicidades, a deslocamentos, a produções e destruições, em constante processo de devir – deste modo pensamos nos solos mestiços.

77

Assim, ao adotar o “olhar gringo” o forasteiro possibilita deslocamentos e reconfigurações no território. Na medida em que se olha, pisa, sente os lugares visitados, criam-se possibilidades de surgimento de novas perspectivas acerca da experiência em processo. O território não deve ser estanque, não tem de ser concebido em uma bolha, mas precisa ter vetores de saída; não como saídas de emergência que denotam apenas a possibilidade de evacuar rapidamente, mas múltiplas saídas que oportunizam escolhas e podem produzir variedades de novas perspectivas.

A composição do território para Deleuze e Guattari obedece aos movimentos, aos fluxos, à fluidez. Porém, caso esta corrente seja obstruída e a flexibilidade passe a se tornar estabilidade, rigidez, pode-se haver possibilidades – assim como há no rizoma - de se dispararem linhas de fuga no território. Não

como a fuga alucinada da saída de emergência, mas, como Deleuze afirma, fugir para buscar uma arma, isto é, fugir de um estado inerte para se recompor em estados intensivos criativos. Dito de outro modo, esta recomposição pode ser chamada de desterritorialização.

[...] o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e “marginal”, isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamento que o arrastam.¹³²

Em “*Andarilho*” (2006), Cao Guimarães¹³³ acompanha três andarilhos solitários, sem residência fixa, que trilham por diversas estradas do nordeste de Minas Gerais. É um filme-documentário que despreza a didática, pois prefere a incoerência: sons, gritos, silêncio, estradas. As cenas tratam de corpos-forças heterogêneas “andarilhando” por caminhos múltiplos, inéditos, estranhos, se agenciando com outras multiplicidades, outros elementos heterogêneos, se desterritorializando constantemente.

Passageiras e múltiplas conexões linguísticas, semióticas, cognitivas, afetivas vão se engendrando ao longo do filme nas relações dos personagens, fazendo com que se produzam novos pontos de vista acerca das criações e apropriações do mundo: perspectivas estas, que estão descoladas de perspectivas capitalistas de captura de modelos, padrões, roteiros, slogans, modos automatizados de viver. A força dessas novas perspectivas advém de intensas experiências estéticas ex-cêntricas: jogar pedra entre as pernas, falar sozinho, perambular.

78

¹³² DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 239.

¹³³ Cao Guimarães é cineasta e artista plástico. Nasceu em Belo Horizonte em 1965.

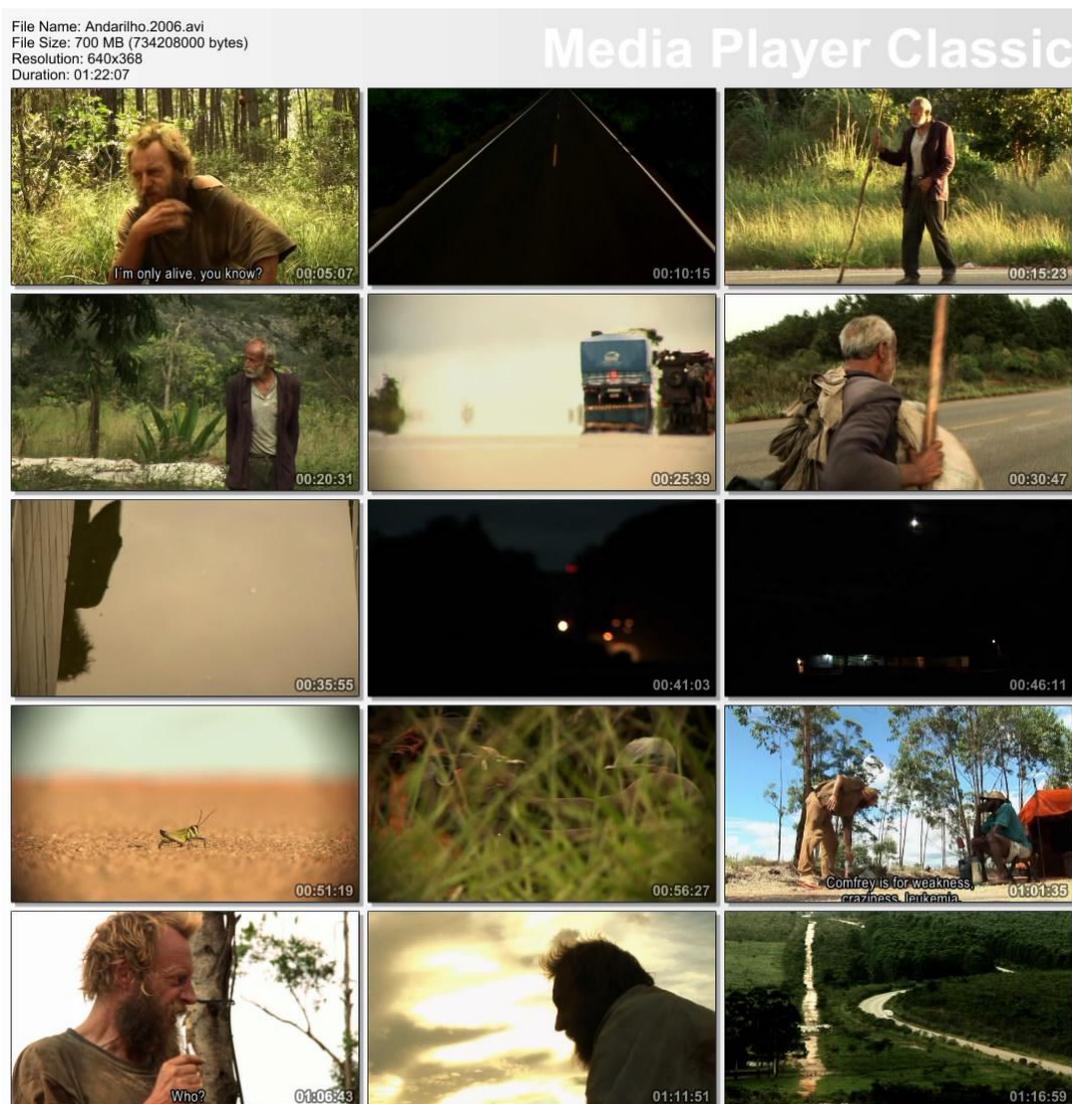


Figura 9. Cao Guimarães.
Andarilho. 2006.

Este filme de Cao Guimarães se potencializa através de forças moribundas, que destroem e recriam. Os andarilhos andam as margens, sem filiarem-se à territórios, à eixos. Preferem deslocamentos a estabelecimentos. Performatizam a vida. Na medida em que se conectam a mundos, dimensões, aparentemente impenetráveis, se desterritorializam para criar novos territórios hibridizados. Para Laymert Garcia dos Santos, desterritorialização é o “[...] movimento vertiginoso que assegura a passagem de um plano ou platô a outro [...] é ela que permite aos platôs adquirir consistência”.¹³⁴

¹³⁴ GARCIA DOS SANTOS, 2013, p. 41.

As “forças clichês”, forças hegemônicas capitalistas sofrem solavancos da imprevisibilidade das forças andarilhas. Qualquer estrutura de reprodução pode ser engolida pela efemeridade da nuvem de poeira que se solta da linha desterritorializada, andarilha, a cada conexão e hibridismo produzido por multiplicidades fugidias.

Andarilhos percorrem caminhos que também são transitados por caminhões, ônibus, máquinas industriais. Andam por atalhos (poças, lama, terra, animais, vegetação, buracos, imprevisível, multiforme) e pela estrada-BR (sinalização, acostamento, asfalto, canaletas para escoar água, via com sentido, direção, previsível, uniforme). Andam nas margens, vivem nas margens, porém, em algumas ocasiões acessam provisoriamente percursos estruturantes: em alguns lugares o atalho encontra a estrada. Bifurcações são realizadas. Híbridos são produzidos. A rota do andarilho se faz processualmente: nomadismo e criação *pelo atalho* (jogar pedra entre as pernas, falar sozinho, perambular, performatizar modos de existir); estratificação e padronização *pela estrada* (lavar o rosto, colocar roupa limpa, adentrar estabelecimentos, codificar a linguagem, teatralizar a existência).

80

[...] a estratificação é concomitante e complementar à desterritorialização, tanto que não seria exagero pensar que o par desterritorialização-estratificação substitui o par desterritorialização-reterritorialização de O Anti-Édipo, dando lugar a uma liberação do pensamento, a uma proliferação criadora que evoca a fulguração e a exuberância dos processos de cristalização [...].¹³⁵

As linhas traçadas no plano rizomático podem estratificar as dimensões como podem compor conexões produtoras de fugas, de híbridos: *o rizoma é performático*. O andarilho é performático.

No final do filme dois andarilhos se encontram na beira da estrada e passam a conversar. Conversam sobre modos de existir, sobre a morte, Deus, espíritos, aparelhos técnicos. Conexões são estabelecidas. Multiplicidades estão em intercessão. A cada automóvel que cruza a estrada interrompe-se a conversa, a performance. Apesar das constantes interrupções as linhas de fuga estão

¹³⁵Id.

ativas. O fluxo reativa, dimensões são dinamitadas, criações efetivadas. Entre as fronteiras heterogêneas abrem-se poeiras intercessoras. Pega-se uma arma e continua fugindo. Fugir para criar. Tudo é experimentação. Vidas em devir.

Passagem. Fronteira. Ruído. Interstício. Poeira. Vento.

É certo que o cenário das possibilidades agita o das dicotomias. Em “*Mil Platôs*”, Deleuze e Guattari indicam que é preciso partir das dicotomias para se produzirem encadeamentos de possíveis. Vejamos: VIDA ou MORTE (DICOTOMIA) -> VIDA e doença e descanso e saúde ...e... ...e... MORTE (POSSÍVEIS). Uma série de perspectivas podem ser abertas ao pensamento pelos possíveis: abre-se um leque de pontos de vista, de caminhos acerca *uma* coisa. A partir de dualidades podem-se produzir multiplicidades.

81

Enquanto falo também penso. Enquanto ando, olho. Enquanto escrevo penso, olho, falo. Enquanto olho, penso, toco, sinto. Enquanto sinto, vejo, reciclo. Estados de coisas parciais em re-ciclagem, pois re-ciclar indica criação ativa, possibilidades, fugas sem mapa.

Ando pela calçada pensando no almoço. Vejo um outdoor do Banco do Brasil e lembro da conta para pagar. Fico consternado e atravesso a rua para chupar um picolé. Sujo minhas mãos e entro no banheiro da academia de ginástica para me limpar. Saio do banheiro e vejo um cartaz na parede sobre aulas de treino funcional. Custa caro. Lembro-me da conta para pagar (ESTRATIFICO). Atravesso a rua de volta e ajudo a empurrar um carro quebrado. Fico suado e sinto calor. Pergunto onde tem um restaurante climatizado. Foda-se a dívida. Filé com fritas, suco de mangaba e depois sorvete. Sentado em frente ao ar condicionado afrouxo o tênis. Respiro fundo. Caso faça economias com jantares, almoços e cafés da manhã em estabelecimentos como

devem sempre estar em devir, devem sempre possibilitar saídas de emergência que proporcionem fugas para buscar armas propícias à criações de novas perspectivas para tudo o que for possível.

Nesta pesquisa abordamos especificamente o solo mestiço que emerge nas interferências entre a arte contemporânea e o cinema, como veremos no capítulo a seguir. O tipo de interferência presente nessa relação é o que Deleuze e Guattari chamaram de *interferência intrínseca*.

Nela há o “escorregão”, a produção de deslizamentos de elaborações de um plano para outros. A sutil movimentação de certa elaboração de um plano para outro produzem novos planos complexos, ou mistos, que são difíceis de qualificar. Este tipo de interferência proporciona uma dinâmica nômade a essas elaborações, que tem a oportunidade de se deslocarem e ampliarem sua “vida” em outros campos. Por exemplo, quando sensações, que são próprias do plano de composição da arte se deslocam para se misturarem no plano de referência, com suas funções e no plano de imanência, com os conceitos, isto é, se deslocam, respectivamente para a ciência e a filosofia.

Há a possibilidade de produção de uma espécie de plano misto no caso de haver encontros potentes através, por exemplo, do encontro da força da sensação, que salta do plano da arte, enquanto a forma do conceito desliza do plano da filosofia. Exemplo: A interferência entre arte e ciência será intrínseca quando uma sensação toma de assalto a função científica e corta toda a referência de seu plano, transformando os observadores científicos em figuras estéticas; assim, por exemplo, “o cruzamento de duas linhas negras ou camadas de cores nos ângulos retos em Mondrian; ou a aproximação do caos pela sensação de atratores estranhos em Noland ou Shirley Jaffe”.¹³⁸

Para encerrar os solos mestiços e entrarmos nos capítulos que seguem, devemos nos perguntar: que forças compõem as linhas que estão em jogo nos solos investigados? Que forças tensionam as linhas que se conectam entre o cinema e arte contemporânea? Tendo como base o rizoma, como as linhas que participam das conexões entre essas dimensões (filosofia, ciência, cinema, arte)

¹³⁸DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 256.

podem produzir um novo corpo-subjetividade-mestiço nos participantes de experiências estéticas contemporâneas?

SEGUNDA PARTE

SOLOS ENTRE A ARTE CONTEMPORÂNEA E O CINEMA

Você conhece Hélio Oiticica?

Pois saiba que seu pensamento é uma das referências que indicam o modo como estou produzindo este texto que você está lendo. Não há alguma pretensão em aproximar-me da estética oiticiciana neste escrito acadêmico. Talvez isso até soe como um disparate, uma tolice. Apenas o tenho como um bom indicador de trilhas intelectuais. Isso já é muito.

Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As idéias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias. Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola... Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções? Ou, ainda, não seria este um exercício de tipo particular, passeio bizarramente travado por belezas e desviado a cada instante por tais obras primas à direita e à esquerda, em meio às quais é preciso conduzir-se como um bêbado entre balcões?

87

139

No escrito “*O Problema dos Museus*”, datado de 1931, o escritor, filósofo e poeta francês Paul Valéry delineia uma visita ao Museu do Louvre. O autor é contundente em destacar os sentimentos embaraçosos que experienciou naquele espaço. A ausência das “delícias” em que ele se depara na vida, o incômodo com

¹³⁹ VALÉRY, 1993, p. 53-54.

as imposições das leis presentes no museu, a inquietação e aflição em perceber que seu tom de voz havia mudado retratam sua experiência neste espaço de exibição de arte. A visita acaba sendo constrangedora, tediosa, desvinculada do cotidiano, limitada.

Em outro ensaio, “*Arte Moderna e Grande Arte*”, Valéry¹⁴⁰ critica a tendência da arte moderna em privilegiar a “sensibilidade sensorial” em detrimento à “sensibilidade afetiva”. A crítica é estendida à sociedade moderna que preza pela novidade, onde os eventos precisam se multiplicar e terem o caráter de “diversão perpétua” para conter as ambições sociais e atender ao “endurecimento das sensibilidades” afetivas do homem. O escritor observa que “o modo de ser na modernidade é exatamente o de uma *intoxicação*. Precisamos *aumentar a dose*, ou trocar de *veneno*. Essa é a lei”.

Porém no início do século XX um desvio na rota que levava às leis e intoxicações foi possibilitado por aqueles pelos quais Anne Cauquelin¹⁴¹ denominou os embreantes¹⁴² da arte contemporânea: Marcel Duchamp¹⁴³ e anos depois Andy Warhol¹⁴⁴. Não há dúvidas que eles sacudiram as concepções artísticas sobre espaço, tempo e processo criativo, com trabalhos que aproximavam a arte ao cotidiano das pessoas e, assim, possibilitavam uma nova experiência estética, que estaria mais próxima das delícias que Paul Valéry referiu em “O problema dos museus”. A ideia duchampiana era deslocar “[...] a

88

¹⁴⁰VALÉRY, 2012, p. 133.

¹⁴¹ Crítica de arte, filósofa, artista plástica, doutora e professora emérita de filosofia da Universidade de Picardie, na França.

¹⁴² “[...] parece, tanto pela frequência com que são citadas quanto pelo movimento de pensamento que provocam ainda hoje, que duas ou três figuras – as quais a crônica poderia situar na arte moderna – podem ser caracterizadas como ‘embreantes’ do novo regime, e nós as colocaremos, por causa disso, na arte contemporânea”. CAUQUELIN, 2005, p. 88.

¹⁴³ Marcel Duchamp (1887-1968) foi um artista francês. É considerado um dos precursores da arte contemporânea.

¹⁴⁴ Andy Warhol (1928-1987) foi um pintor e cineasta norte americano pioneiro do movimento artístico Pop Art.

problemática do *processo criativo*, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto”.¹⁴⁵

O pensamento de Duchamp desarticulou não só o modo naturalizado como os realizadores e espectadores compreendiam as noções de criação artística da época, mas principalmente questionou o estatuto da arte baseado na forma, em ordenações, classificações e ambientações predeterminadas, como vimos no relato de Valéry. Jacques Rancière chama este estatuto, ou regime, de poético ou *representativo*, que consiste não somente numa FORMA de pensar a arte, mas também numa FORMA de se relacionar com ela (vide o caso de Valéry!), como veremos na passagem a seguir:

Denomino esse regime *poético* no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas-artes” – no interior de uma classificação de maneira de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem-feitas. Chamo-o *representativo*, porquanto é a noção de representação ou de *mimesis* que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes. Um regime de visibilidade das artes é, ao mesmo tempo, o que autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações.¹⁴⁶

89

Exemplos do deslocamento de questões que envolvem o processo criativo vieram à tona com as produções dos *Ready-Mades*. O ready-made é uma estratégia de produção artística criada por Marcel Duchamp que se apropria de objetos já acabados, prontos, da indústria em série e que a princípio não haviam sido criados com fins artísticos. Duchamp adicionava alguns detalhes a estes objetos, como a assinatura de seu pseudônimo “R. Mutt” a um mictório invertido, como foi o caso da obra “*Fonte*” (1917), e quando acoplou uma roda de bicicleta a um banco, como visto em “*Roda de Bicicleta*” (1913).

¹⁴⁵ BOURRIAUD, 2009b, p. 22.

¹⁴⁶ RANCIÈRE, 2009, p. 31-32.



Figura 10. Marcel Duchamp.
"Fountain". 1917.

Os ready-mades se tornaram uma espécie de símbolo deresistência artística em face às concepções padronizadas do regime representativo. Marcel Duchamp fazia uma clara transgressão do lugar estabelecido das obras modernas ao possibilitar novos sentidos às experiências tanto ao olhar do visitante do espaço expositivo quanto ao já instituído olhar pictórico do artista: "[...] um programa para uma arte "menos retinal", para uma arte menos dedicada ao entretenimento de um único órgão sensorial".¹⁴⁷

Segundo Nicolas Bourriaud, "pela primeira vez, com Duchamp, a arte não consiste mais em traduzir o real com o recurso a signos, e sim em apresentar esse mesmo real em seu próprio estado [...]"¹⁴⁸. Já Salvador Dalí se inclinava na arquitetura para fazer ácidas críticas ao que ele chamou de "modern´style":

¹⁴⁷ BELL, 2008, p. 385.

¹⁴⁸ BOURRIAUD, 2009a, p. 150.

[...] é precisamente a arquitetura ideal do Modern'Style que encarnaria a mais tangível e delirante aspiração de hipermaterialismo. Encontrar-se-á uma ilustração desse paradoxo aparente numa comparação comum, empregada, é verdade, em mau sentido, no entanto muito lúcida, que consiste em assimilar uma casa modern'style a um bolo, a uma torta exibicionista e ornamental de "confeiteiro".¹⁴⁹



91

Figura II. Marcel Duchamp.
"Roda de Bicicleta". 1913.

Uma nova paisagem artística - que reverbera na contemporaneidade - pôde ser visualizada a partir de Duchamp. Um novo pensamento voltado à abertura e comunicação entre as artes vem à tona: propor a liberdade ante a forma, o diálogo ante a contemplação e a sensorialidade ante a visão. Rancière trata este movimento de passagem como uma transição do regime representativo da arte para o regime *estético* da arte. De acordo com o filósofo:

¹⁴⁹DALÍ, 2008, p. 53.

Meu argumento é que a modernidade estética, ao romper com esse universo representativo hierárquico, oferece uma definição da arte como mundo autônomo, mas também, ao mesmo tempo, postula a arte como um espaço desierarquizado, aberto a qualquer um e no qual não há separação rígida entre formas artísticas.¹⁵⁰

Apesar de indicar a passagem da arte do regime representativo ao regime estético, Rancière afirma que ambos regimes artísticos podem coexistir em um mesmo espaço expositivo. É comum que espaços de exibição artística comportem exposições de caráter variado: da estética renascentista à pós-modernista. Às vezes obras com características dos dois regimes estão presentes no mesmo museu, galeria, galpão, sala, etc. Seria estranho se no momento como o que vivenciamos - em que se enaltecem as interfaces - se apresentasse um cenário diferente do da afirmação de uma coexistência artística. Porém, apesar de coexistirem, cada regime tem seus traços estéticos, suas formas de visibilidade e de operacionalizar. Para Rancière estética corresponde a “[...] um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações [...]”.¹⁵¹

92

A contemporaneidade é permeada por velozes transformações tecnológicas, haja vista a multiplicidade e simultaneidade nas inter-relações entre técnicas e ambientes espaço-temporais, como os virtuais, sociais e subjetivos. Estas transformações da vida contemporânea também irão produzir interferências nas artes: novos ambientes de exposição artística são produzidos para abranger novas mídias, enquanto outros, que historicamente foram ocupados por instrumentos e técnicas artísticas preestabelecidas, como os museus, o teatro, as galerias, são expandidos e passam a abarcar também as formas de visibilidade que compõem o regime estético da arte.

Observamos que a passagem de regime produz novas práticas estéticas, que no caso do regime estético da arte, ultrapassam as proposições do regime

¹⁵⁰RANCIÈRE, 2012a.

¹⁵¹ RANCIÈRE, 2009, p. 13.

representativo e transfiguram-se em uma espécie de “antirrepresentação”: novos modos de fazer arte, modos fragmentados, estilizados, porém complexos e híbridos.

É na superfície plana da página, na mudança de função das “imagens” da literatura ou na mudança do discurso sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas, que se prepara uma boa parte da “revolução antirrepresentativa” da pintura. [...] É parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios cercado de objetos diferentes. Sua planaridade tem ligação com a da página, do cartaz ou da tapeçaria – é uma interface.¹⁵²

Pois bem: é possível vislumbrar saídas à modelização, à estratificação, à especialização do ideal moderno ao adotarmos o dinâmico paradigma ético-estético deleuzo-guattariano como rota para uma política do pensamento. As construções filosóficas, artísticas, científicas contemporâneas atualizam, ultrapassam suas próprias elaborações através das colaborações entre elas próprias, numa espécie de reciclagem. Esse é o movimento da vida. É na vida que as elaborações desses planos ganham corpo. Foi através da história que essas construções se constituíram e se solidificaram. E é através dos múltiplos e inesgotáveis modos de se recriar que esses planos seguirão produzindo-se e produzindo o outro.

93

Diante da multiplicidade de perspectivas contemporâneas é inimaginável que ainda se habitem os diversos territórios da vida (artístico, subjetivo, amoroso, profissional, etc.) somente sob as castas de outrora. Este texto que escrevo tem buscado reconfigurar este cenário instituído ao pensarmos no Free Jazz, em Cildo Meireles, nos buracos ou em Marcel Duchamp: a música, a arte, a filosofia criam suas próprias linhas de fuga que podem produzir atualizações do sensível, novos tecidos existenciais, como no caso do regime estético da arte, para Rancière.

É possível visualizar novas paisagens se abrirem aos olhos ao conhecermos estes anti-modelos. Como Júlio Cortázar mostra ao subir escadas de costas.

¹⁵²Ibid, p. 22.

Os movimentos de renovação da arte, a fim de integrarem os espaços de exposição com os anseios da sociedade contemporânea, apresentam novos modos de agenciamento da arte com o participante. Abrem-se possibilidades de espaços, como o do museu, por exemplo, serem também espaços de “delícias”. Para o crítico Frederico Morais “No museu pós-moderno, o espectador deve tornar-se um participante ativo da obra de arte e não manter-se como um mero espectador que olha de uma forma passiva e distante dos quadros”.¹⁵³

Se na modernidade a arte almejava a obra acabada, pronta para ser contemplada, na arte contemporânea ocorre o rompimento deste desejo. A aspiração pela obra acabada, carregada de sentido, pela homogeneidade dos espaços, pela harmonia de sensações, não entra em sintonia com as aspirações contemporâneas da arte. De acordo com Paulo Venâncio Filho “o sentido do contemporâneo está em vertigem, se construindo e desconstruindo, traindo conscientemente a si mesmo”.¹⁵⁴ Segundo Duílio Battistoni Filho “toda criação é transgressão, toda invenção recusa a tradição”.¹⁵⁵ Para Hélio Oiticica, as novas premissas do fazer artístico são responsáveis pela:

[...]criação de objetos [...] que não se limitam à visão, mas abrangem toda a escala sensorial apreensível e mergulha de maneira inesperada num subjetivismo renovado, como que buscando as raízes de um comportamento coletivo ou simplesmente individual, existencial. [...] Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar, pela descentralização da 'arte', pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual

¹⁵³ MORAIS, apud BATTISTONI FILHO, 2003, p. 146-147.

¹⁵⁴ VENÂNCIO FILHO In CALDAS, 2007, p. 78.

¹⁵⁵ BATTISTONI FILHO, 1989, p. 154.

racional, para o da proposição criativa existencial, ou seja vivencial.¹⁵⁶

O artista Waltercio Caldas evidencia em suas obras um dos traços da produção da arte contemporânea, que consiste na utilização de materiais ordinários, como escada, dado, sapato, copo americano, bola de pingpong, tapete, rolha, entre outros. No livro “*Manual da Ciência Popular*” são apresentadas algumas obras do artista. É livro-manual, pois basta seguir as instruções que o leitor pode produzir aquela obra assim que estiver com o material necessário em mãos. Assim, o leitor-espectador passa a experimentar a condição produtor-participador da obra.



95

Figura 12. Waltercio Caldas.
Aquário completamente cheio, 1981.

Por serem objetos corriqueiros, ao visualizar as obras deste artista o visitante-leitor tem a impressão de que: - “eu também posso fazer isso!”. A partir desta afirmativa reflete-se: onde se situa este saber que ninguém sabe, mas que a todos pertencem? A questão é que “a arte enquanto transformação exige um sujeito transformado. Experiência vertiginosa. Expor-se à inquietude do nada

¹⁵⁶OITICICA, 1979, p. 111.

saber, da dispersão radical de todos os saberes, tal a experiência contemporânea da arte".¹⁵⁷ Para Victa de Carvalho:

[...] obras se espacializam, tempos se multiplicam, e novas dimensões perceptivas se apresentam. Caracterizada como uma arte híbrida, a arte contemporânea é marcada pela miscigenação de práticas e conceitos que apontam para a reestruturação das relações entre observadores e imagens.¹⁵⁸

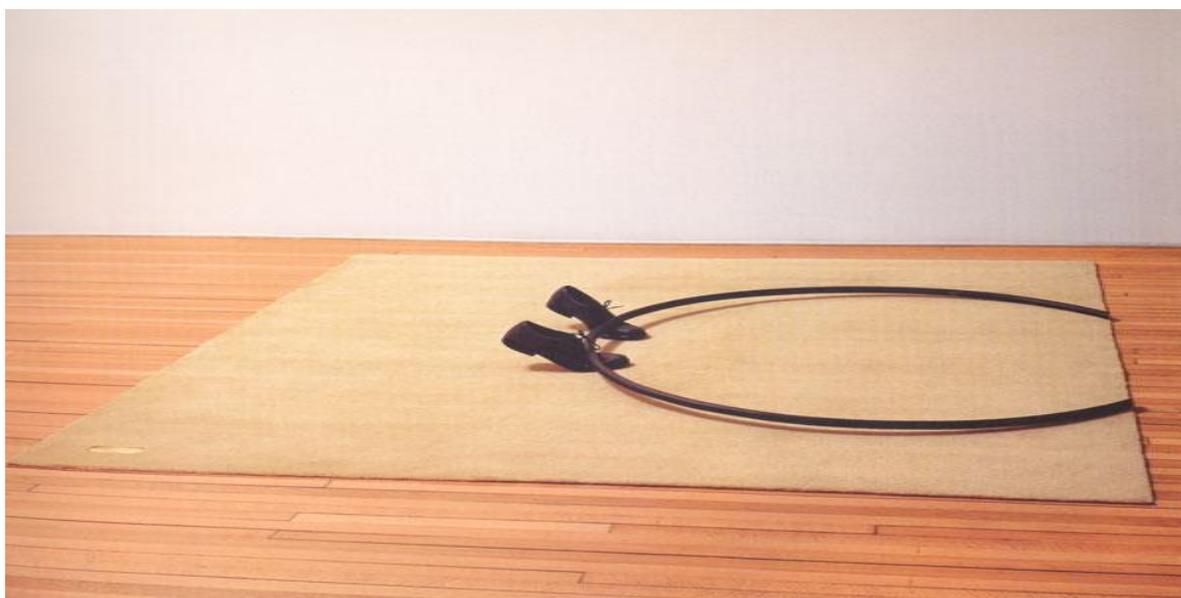


Figura 13. Waltercio Caldas.
A emoção estética, 1977.

96

A experiência de Waltercio entra em confluência com o projeto contemporâneo, pois destaca múltiplos modos de operar dos objetos, além do seu aspecto fragmentário, em oposição à unidade da obra. O artista salienta o caráter descontínuo de sua obra:

Não se quer afirmar, entretanto, que os objetos aqui mostrados contêm em seus corpos a alma de arte. Com sua missão cumprida, depois de reproduzidos como arte, lá vão eles outra vez, dissolvendo-se no dia de 24 horas, desaparecendo

¹⁵⁷ VENÂNCIO FILHO in CALDAS, 2007, p. 78.

¹⁵⁸ CARVALHO, 2009, p. 27.

novamente no hábito, lugar onde sempre estiveram e de onde jamais sairão.¹⁵⁹

A posição de Duchamp influenciou o pensamento sobre novas linguagens artísticas ao redor do mundo. No Brasil não havia de ser diferente. A seguir discorreremos sobre um importante movimento artístico brasileiro contemporâneo que repercutiu (continua repercutindo!) no cenário artístico mundial: o Neoconcretismo. Apresentaremos suas origens, suas propostas e algumas obras.

3.1 - UMA EXPERIÊNCIA BRASILEIRA QUE MODIFICOU O CENÁRIO DAS ARTES: O NEOCONCRETISMO

A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.¹⁶⁰

97

Os estudos sobre a escola abstracionista¹⁶¹ no Brasil iniciaram-se em 1952, em São Paulo, pelo grupo concretista¹⁶² RUPTURA, que era liderado pelo artista Waldemar Cordeiro¹⁶³. Este coletivo, que foi formado por artistas concretistas na década de 1950, buscou sua expressão na música, na poesia, nas artes plásticas

¹⁵⁹CALDAS, 2007, p. 5.

¹⁶⁰GULLAR, 1959, p. 5.

¹⁶¹A arte abstrata surgiu no início do século XX na Europa e tem como precursor o artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944). Seus propósitos opõem o tradicionalismo da forma realista renascentista -regime de arte que reproduzia a vida - a um estilo artístico que com seus traçados e formatos não convencionais para aquela época, abria possibilidades interpretativas às obras.

¹⁶²O concretismo foi um movimento artístico que surgiu com influência da sociedade industrial, e que no Brasil o grande símbolo foi a construção de Brasília. O lema de Juscelino Kubischek (1902-1976), presidente naquele período, retratava o espírito da época: “cinquenta anos em cinco”.

¹⁶³Waldemar Cordeiro (1925-1973) foi um artista visual, designer, crítico de arte e paisagista, jornalista e urbanista nascido em Roma e radicado em São Paulo, quando chegou em 1948.

No Rio de Janeiro outro grupo de arte concreta era formado: o grupo FRENTE. Faziam parte deste coletivo artistas como Ferreira Gullar¹⁶⁵, Lygia Clark¹⁶⁶, Lygia Pape¹⁶⁷ e Hélio Oiticica¹⁶⁸. A partir do manifesto do grupo RUPTURA, os artistas de ambos os grupos começaram a interagir até realizarem em 1956 a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta. Após o encontro as diferenças entre os grupos começaram a tornarem-se nítidas: arte pura x arte expressiva; vanguarda formal x vanguarda engajada; razão x sensibilidade.

Neste período o país vivenciava um momento de fervor cultural com a bossa nova surgindo como um importante movimento da música popular brasileira, as obras da nova capital federal em pleno vapor, o movimento do cinema novo, a seleção brasileira de futebol vencendo a primeira copa do mundo, em 1958. Porém, em face a “uma perigosa exacerbação racionalista”¹⁶⁹ do grupo paulista – o que explica sua tendência à produção técnico-científica - no dia 23 de março de 1959 foi publicado no Jornal do Brasil o *Manifesto Neoconcreto*, que foi assinado por Ferreira Gullar (o escritor do manifesto), Reinaldo Jardim, Theon Spanudis, Amílcar de Castro, Franz Weismann, Lígia Clark e Lígia Pape, alguns dos representantes do grupo carioca.

99

Naquela noite de abril de 1959, no apartamento de Lygia Clark, ali, na Prado Júnior, esquina com avenida Atlântica, quando li o manifesto neoconcreto para os companheiros que deveriam assiná-lo, nem eu nem nenhum deles imaginaria o que de fato começava naquele momento. Na verdade, começava um movimento que marcaria a história da arte brasileira e seria reconhecido como efetiva contribuição à vanguarda artística internacional.¹⁷⁰

¹⁶⁵ Ferreira Gullar (1930-) é poeta, crítico de arte e ensaísta brasileiro.

¹⁶⁶ Lygia Clark (1930-1988) foi uma pintora e escultora brasileira.

¹⁶⁷ Lygia Pape (1927-2004) foi pintora, escultora e artista multimídia brasileira.

¹⁶⁸ Hélio Oiticica (1937-1980) trabalhou com diversos tipos de materiais (pintura, escultura, vídeo), além de performances.

¹⁶⁹ GULLAR, 1959, p. 4.

¹⁷⁰ GULLAR, 2009.



Figura 15. Capa do suplemento dominical do Jornal do Brasil no dia 23 de março de 1959.

Os neoconcretistas propuseram em seu manifesto a criação de novas práticas estéticas desvinculadas do modelo representativo¹⁷¹ da arte moderna. Isto quer dizer que a arte não consiste na produção de objetos passivos, mas numa experiência onde os afetos, emoções e a subjetividade do espectador ultrapassassem o mero olhar para a obra. Nas palavras de Gullar¹⁷², um movimento que “pôs em questão a natureza contemplativa da experiência estética e abriu caminho para que a ação substituísse a contemplação”.

¹⁷¹ Ou como prefere Rancière, regime representativo.

¹⁷² GULLAR, 2009.

Este manifesto preza pela liberdade de experimentação, o retorno às possibilidades criadoras (e não apenas representativas!) do artista, a ultrapassagem da ideia do artista como reproduzidor industrial e a junção - num só corpo - da obra com o espectador, que é concebido pelos neoconcretos como agente ativo. O artista - agente criador-criativo - seduz o agente observador a tornar-se participador, ou seja, a assumir uma postura sensorial ativa, compartilhada, integrada com a obra. Para Ferreira Gullar¹⁷³ este é “o momento em que a arte brasileira efetivamente assume a problemática radical da arte contemporânea”.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência.¹⁷⁴

101

Artistas como Lygia Pape, Lygia Clark e Hélio Oiticica produziram exposições artísticas com ideias próximas aos Ready-Mades duchampianos, o que nos leva a afirmar que o neoconcretismo insere-se no que Rancière chamou de regime estético da arte: percebia-se a ultrapassagem de uma época modernista/concretista para outra neoconcretista/tropicalista.

Porém o neoconcretismo foi um movimento de curta duração. Dois anos após a divulgação do manifesto foi realizada a terceira e última exposição neoconcreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril de 1961. Ferreira Gullar conta como foi o seu afastamento e, conseqüentemente, o término do neoconcretismo:

[...] resolvi fazer um poema, “Enterrado”, em que a participação é do corpo, o cara entrava no poema. Esse poema foi feito na casa do Hélio Oiticica. O pai dele estava construindo uma casa nova e

¹⁷³GULLAR, 1984.

¹⁷⁴ GULLAR, 1959, p. 4.

ia fazer uma caixa de água. O Hélio conseguiu que o pai deixasse construir o poema no lugar.

O poema era uma sala de dois por dois no fundo do chão, com escada. O sujeito descia e encontrava uma série de cubos, um dentro do outro, e, embaixo do último a palavra “rejuvenesça”. Esse poema foi construído, e, num domingo, o estado-maior neoconcreto foi lá inaugurar.

Só que tinha chovido na noite anterior, e, quando o Hélio abriu a porta, havia dois palmos de água: os cubos estavam flutuando, e o poema tinha virado caixa de água. Assim acabou o único poema com endereço da literatura brasileira.

Toda essa coisa eu fazia com paixão e, ao mesmo tempo, com leve ironia. Mas vi que isso começava a sair do controle. Então, chamei o Hélio Oiticica à casa do Reinaldo Jardim e disse: “Vou propor uma coisa maluca: vamos fazer a última exposição neoconcreta. A gente coloca um dispositivo explosivo dentro de cada obra e põe um detonador no canto da sala. Abre a exposição e, às seis da tarde, anuncia que acabou a exposição. Todo mundo sai depressa e detonamos o explosivo”.

Lembro que o Hélio Oiticica me olhou assim... Porque, dizia eu, existe obra de arte, que é para acabar de repente, e existe droga de arte, que é a que fica no museu. Então, tem que explodir tudo. Era uma espécie de terrorismo, característico de toda vanguarda. O Oiticica suava frio, porque eu era o papa. Ele disse: “Espera lá, eu não vou destruir minhas obras”. O que eu dizia era verdade e brincadeira ao mesmo tempo. Assim, fui preparando a minha retirada, porque sentia que tinha chegado a uma linguagem que era interessante, mas que me inibia.¹⁷⁵

102

A presença intensa, vigorosa, do visitante nas obras neoconcretas representou um potente canal de interligações intensivas nas relações entre ARTISTA-OBRA-ESPAÇO-TEMPO-PARTICIPADOR. Nesta rede relacional ocorrem tramas, ações, compartilhamentos, interposições entre os envolvidos, o que potencializa o espaço num terreno fértil para interferências subjetivas.

O esforço neoconcreto ia no sentido de uma mobilização mais ampla e explosiva: não só a própria produção (para eles, o *ato da expressão*) envolvia muito mais dramaticamente o sujeito, como a fruição era prescrita em termos também emocionais. Digamos que a proposta era ativar uma circulação intensa do desejo do observador (o participante); para tanto havia uma luta de rompimento das convenções obra-espectador. [...] o neoconcretismo foi exceção ao escapar da definição do sujeito como clara racionalidade.¹⁷⁶

¹⁷⁵GULLAR, 2003, p.147-148.

¹⁷⁶BRITO, 2002, p. 86.

A atmosfera metamorfósica de exposições, como, por exemplo, “*Bichos*”, de Lygia Clark e “*Parangolés*”, de Hélio Oiticica, em que haviam intensas interações entre obra e agentes participantes-criadores, configura-se como ocasião favorável para produção de novos modos de subjetivação dos envolvidos. Para Duílio Battistoni Filho¹⁷⁷ “ao se criar, define-se algo até então desconhecido. Interligam-se aspectos múltiplos e talvez divergentes entre si, que se integram em uma nova síntese”. Já para Félix Guattari, na arte a:

[...] finitude do material sensível torna-se um suporte de uma produção de afetos e de perceptos que tenderá cada vez mais a se excentrar em relação aos quadros e coordenadas pré-formadas. Marcel Duchamp declarava: “a arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem.”¹⁷⁸

A possibilidade de envolvimento do participante com a obra, como visto nos trabalhos Neoconcretos, pode potencializar a produção de atualizações subjetivas no sujeito-criador-participador da obra. Possibilidades de produção de novas subjetividades sob uma perspectiva de construção heterogenética são oportunizadas por este tipo de arte contemporânea.

103

As preocupações quase éticas e a tentativa de repor o problema do *ser* no centro da atividade artística afastaram o neoconcretismo do positivismo característico das tendências construtivas e da concepção mecanicista do psiquismo humano que lhe é inerente. Mas a *subjetividade* resgatada pelo neoconcretismo não deve ser confundida com a velha noção psicologista tradicional – da qual permanecia apenas em parte legatária.¹⁷⁹

Deste modo, o sujeito é considerado através da singularização que opera entre as multivalências da subjetividade. Este ser desvinculado da compreensão universalista transita num percurso que preza pela mobilidade, pela funcionalidade, onde se busca fabricar novas subjetividades pluralizadas em outros modos de devir.

¹⁷⁷BATTISTONI FILHO, 1989, p. 155.

¹⁷⁸GUATTARI, 2012, p. 115-116.

¹⁷⁹BRITO, 2002, p. 87.

3.2 - DOS HIBRIDISMOS NEOCONCRETOS À EXPERIÊNCIA QUASI-CINEMA

O movimento neoconcreto sacudiu as estruturas das artes com questionamentos acerca do “regime da moldura”, a participação contemplativa do visitante dos museus, entre outras indagações que já mencionamos. Hélio Oiticica pintou “Relevos Espaciais”¹⁸⁰ e “Parangolés”: ambas pinturas abandonaram a bidimensionalidade da moldura. Os Relevos Espaciais eram erguidos nos espaços de exibição por cabos de aço fixados no teto, fazendo com que as pinturas “flutuassem” distantes da parede. Aos olhos domesticados, os Parangolés eram capas, mas Oiticica os considerava “pinturas ambulantes”. Ambas as obras são vivas: são abertas a mutações a partir do tatear do participante ou com o passar de uma corrente de vento. Não há moldes. Tudo é possível.

104

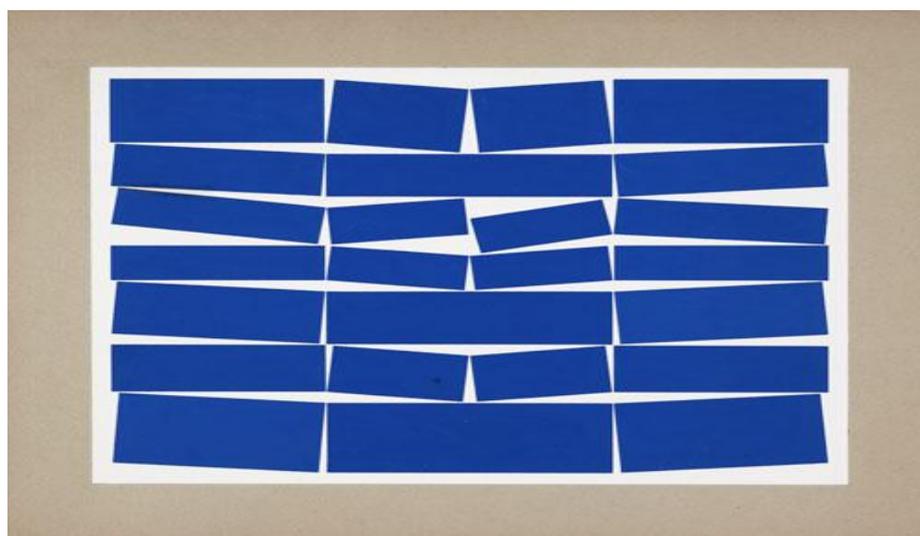


Figura 16. Hélio Oiticica.
Relevos Espaciais. 1959-1960.

¹⁸⁰ Pinturas em placas dispostas no espaço.

O traço metamorfósico das obras Neoconcretas também marcaram este movimento artístico. Literatura, pintura, escultura, desenho, entre outras manifestações artísticas povoaram o processo criativo dos realizadores neoconcretistas, que transitaram por diferentes linguagens e suportes. A composição de obras híbridas acabou sendo um caminho inevitável. Em “*Metaesquema*” (1958), Hélio Oiticica percorreu trilhas que encontraram o desenho e a pintura, como veremos a seguir numa entrevista ao artista Jorge Guinle Filho:

- O nome de teus trabalhos é muito importante, não? Você sempre bolava um nome.
- É importante. Não é um desenho a guache. Essa definição não significa nada. E, para mim, *Metaesquema* significa que, pelo fato de eu não usar cor, usar pouca cor e usar o papelão, continua a ser pintura. Porque o espaço é pintura. Então *Metaesquema* é isso: uma coisa que fica *entre*. Que não é pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura.¹⁸¹



105

Figura 17. Hélio Oiticica.
Metaesquema. 1958

Como vimos, os propósitos dos neoconcretos visavam novos modos de produzir arte que resistissem aos padrões da arte moderna e renascentista. As misturas de materiais que acompanharam as inúmeras obras deste

¹⁸¹ OITICICA, 2009, p. 265.

período demonstravam o espírito revolucionário destes artistas, que passaram a criar experimentações que envolvessem diferentes suportes e artes. Os neoconcretos produziam fugas no regime da arte tradicional e se municiavam de armas que os dessem meios de abrirem possibilidades para novas criações e novos pensamentos acerca da arte. Este foi o caso de alguns projetos de Hélio Oiticica no início da década de 1970 que relacionavam artes e cinema.

Nestes projetos o multiartista brasileiro negou estruturas cinematográficas instituídas, como o espaço da sala escura, a imagem fotográfica, mas principalmente a narrativa linear, como visto em “*Neyrótica*” (1973): filme inacabado rodado com uma sequência de 80 slides e trilha sonora gravada a partir de diversos sons captados na estação de Nova Iorque por um aparelho gravador de áudio. Um outro modo de fazer cinema. De acordo com Beatriz Furtado, “[...] várias obras chegam ao extremo da desconstrução dessa concepção de cinema como imagem em movimento ao experimentar um tipo de movimento na imagem que se encontra na fronteira do fixo [...]”¹⁸². Dentre os propósitos que contestavam a forma-cinema¹⁸³, o que estava mais presente nas obras de Hélio era a não-narração, como pode-se conferir nas palavras a seguir extraídas do projeto *Neyrótica*:

nos ninhos ou fora
 NÃO NARRAÇÃO porque
 não é estorinha ou
 imagens de fotografia pura
 ou algo detestável como "audiovisual"
 porque NARRAÇÃO seria o q já foi
 e já não é mais há tempos:
 tudo o q detesteticamente retrógrado existe
 tende a reaver representação narrativa
 (como pintores que querem "salvar a
 pintura"
 ou cineastas q pensam q cinema é ficção
 narrativo-literária)
 NÃO NARRAÇÃO é NÃO DISCURSO
 NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA".
 NÃO "AUDIOVISUAL": trilhas e som
 é continuidade pontuada de
 interferência acidental improvisada

¹⁸² FURTADO, 2014, p. 28.

¹⁸³ PARENTE. In MACIEL, 2009, p. 24. Se refere ao “[...] cinema comercial, que doravante chamaremos de “forma cinema”[...]”.

na estrutura gravada do rádio q é
 juntada à sequência projetada de slides
 de modo acidental e não como
 sublinhamento da mesma
 - é play-invenção.¹⁸⁴

Além de Neyrótika outros projetos de Oiticica seguiram a linha experimental, como “*Agripina é Roma – Manhattan*” – obra inacabada de 1972 - e “*Helena inventa Ângela Maria*”¹⁸⁵. Em 1973 Hélio Oiticica produziu com o cineasta Neville D’Almeida “*Cosmococa – programa in progress*”: instalação que contava com várias salas - ou blocos de sensações –em que haviam projeções de imagens de Luís Buñuel, Yoko Ono, Marilyn Monroe, coexistindo com músicas de Jimi Hendrix e John Cage¹⁸⁶. O ambiente criado nas salas dava ao participante a oportunidade de lixar as unhas, deitar numa rede ou entrar numa piscina. As Cosmococas indicavam trilhas multissensoriais, desterritorializadas, desconhecidas. Veremos mais detalhes sobre esta instalação no próximo capítulo.

Estas experiências que envolveram hibridismos entre cinema e arte foram chamadas por Hélio e Neville de “*Quasi-cinema*”: deslizavam da estrutura cinematográfica instituída (sistema-cinema, espectador, espaço definido) para criações que ampliassem a produção de cinema para horizontes desconhecidos. De acordo com a pesquisadora Christine Mello o conceito quasi-cinema “[...] designa a soma de diversas mídias para a configuração de outra dimensão de linguagem [...]”¹⁸⁷. A obra de Jean-Luc Godard – a qual muito influenciou o pensamento de Hélio Oiticica –desestabilizou a forma-cinema ao integrar em seu

107

¹⁸⁴ OITICICA, 1973.

¹⁸⁵ Obra de 1975 em que cada um dos cinco blocos-seções continha instruções que variavam de acordo com a exibição de cada bloco.

¹⁸⁶ John Cage (1912-1992) foi um multiartista norte americano, que se destacou principalmente através da música experimental. Ele disse: “A palavra *experimental* pode convir, desde que a tomemos para designar não um ato destinado a ser julgado em termos de sucesso ou fracasso, mas simplesmente um ato cujo resultado é desconhecido” (CAGE apud DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 492).

¹⁸⁷ MELLO, 2008, p. 175.

cinema a colagem, a arte pop, a metalinguagem, temas políticos e a televisão.

Como afirma Oiticica:

[...] a hipnotizante submissão do espectador frente à tela de super-definição visual e absoluta sempre me pareceu prolongar-se demais: era sempre a mesma coisa: porque?: e nem os filmes de ABEL GANCE q foram feitos para 2 telas eram respeitados: 1 tela e olhe lá se não está cortado: mas algo tinha que acontecer: a TV: THE BIRDS de HITCHCOCK já Tveiza a montagem sequencial tão 'natural' do cinema que nos acostumou: mas tinha que aparecer G-O-D-A-R-D: como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes e depois dele: como querer ignorar ou conjecturar sobre a 'arte do cinema' depois que GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?¹⁸⁸

Hélio Oiticica e Neville d'Almeida “inventaram uma forma *além* do cinema”¹⁸⁹, de acordo com Kátia Maciel. Criar ressonâncias entre arte e cinema era um dos desejos desses artistas. Já indicamos que nos Metaesquemas da década de 1950, Hélio “brincava” entre materiais e confundia formas artísticas: era desenho? Era pintura? Os quasi-cinema acompanha essa trilha de processos criativos abertos a interferências produzidas nas fronteiras entre materiais-suportes-áreas distintos. Para Oiticica:

[...] levantar cinema-linguagem a um criticismo in progress significa não só prever o seu fim como arte performed mas prever também o uso maior dele cinema como instrumento-linguagem não “aplicada” ou “aproveitada” para fins outros mas incorporada depois de fragmentada a um novo tipo de linguagem q se forma e que permanece como processo¹⁹⁰.

O experimentalismo das experiências neoconcretas e, especificamente, com as aproximações da arte com o cinema, como vimos nas experiências quasi-cinema, demonstram produções de “linguagens sem territórios”, sem demarcações, sem slogans, e muitas vezes inacabadas. Estas criações transitórias são permeadas de presenças: do artista, de seu pensamento, do imaterial, dos corpos envolvidos na trama. Jacques Rancière diz que:

¹⁸⁸ OITICICA, 1974.

¹⁸⁹ MACIEL, 2009b, p. 281.

¹⁹⁰ OITICICA In MACIEL 2009b, p. 294.

É, antes, na interface criada entre ‘suportes’ diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração, entre o teatro e os seus decoradores ou grafistas, entre o objeto decorativo e o poema, que se forma essa ‘novidade’ que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova”.¹⁹¹

Faremos a seguir uma viagem no tempo, onde voltaremos ao final do século XIX. Lá veremos como o experimentalismo do cinema dos primeiros tempos serve de exemplo para os modos contemporâneos de produzir não só cinema, mas também sua mescla com a arte.

3.3 - VARIAÇÕES E RUPTURAS DA FORMA-CINEMA

O cinema dos primeiros tempos (1894 - 1907), ou cinema de atrações,¹⁹² entre outras coisas, era caracterizado por dirigir-se ao espectador de um modo distinto ao do cinema que nos habituamos a experimentar. As projeções daquele período pretendiam “chamar a atenção do espectador de forma direta¹⁹³”, na medida em que os aparelhos projetores, como o cinematógrafo¹⁹⁴ e o quinetoscópio¹⁹⁵, exibiam filmes com imagem em movimento, ao contrário das revistas ilustradas, dos cartuns e dos espetáculos de lanterna mágica¹⁹⁶, onde a exibição consistia em pesquisas com imagens fotográficas.

109

A inovação dos aparelhos de projeção de imagem em movimento era tratada como uma nova maravilha dos espetáculos de entretenimento daquela

¹⁹¹ RANCIÈRE, 2009, p. 23.

¹⁹² Termo elaborado pelo pesquisador Tom Gunning.

¹⁹³ COSTA. In MASCARELLO, 2006, p. 24.

¹⁹⁴ Aparelho projetor criado pelos irmãos Lumière.

¹⁹⁵ Aparelho projetor criado por William Dickson.

¹⁹⁶ Aparelho projetor de imagens fotográficas bastante popular na época. As imagens eram pintadas em placas de vidro e em sequência colocadas dentro da Lanterna Mágica para serem projetadas sobre uma tela.

época. Eram exibidos filmes que tratavam de paisagens rotineiras, como um homem que está regando um jardim, enquanto outro rapaz, com o intuito de zombar do primeiro, se aproxima da mangueira e pisa nela fazendo com que esta molhe o que aguava as plantas¹⁹⁷ ou, como no famoso filme dos irmãos Lumière,¹⁹⁸ que “mostra um trecho da plataforma ferroviária banhada pela luz do sol, damas e cavalheiros caminhando por ali, e o trem que surge do fundo do quadro e avança em direção à câmera”.¹⁹⁹

No caso do referido *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895) na medida em que a imagem de um trem se aproximava da tela²⁰⁰, dando a impressão, deste modo, que o transporte aumentava seu tamanho, as pessoas na sala de projeção entravam em pânico. A sensação de que poderiam ser esmagadas pelo trem foi contundente, e, então, o público fugiu da sala em debandada. Após a exibição deste filme um jornal francês,²⁰¹ ao se referir à imagem, publicou: “[...] torna-se viva. É um portão de fábrica que se abre e deixa sair uma multidão de operários e operárias, com bicicletas, cachorros que correm, carruagens; tudo isso se agita, ferve. É a própria vida, é o movimento apreendido da realidade”.²⁰²

110

Este foi um período em que o cinema experimentou mudanças constantes em sua produção, exibição e distribuição dos filmes. O propósito do cinema de atrações não era o de contar histórias, pois esta é, notadamente, uma especialidade do cinema narrativo clássico, mas sim “espantar e maravilhar o espectador”,²⁰³ proporcionar o espetáculo visual que eram vistos nos filmes de truques e atos cômicos – como no mencionado *L'Arroseur Arrosé* (1895) - .

¹⁹⁷ *L'Arroseur Arrosé*, Louis Lumière, 1895.

¹⁹⁸ *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, 1895.

¹⁹⁹ TARKOVSKI. 2010, p. 70.

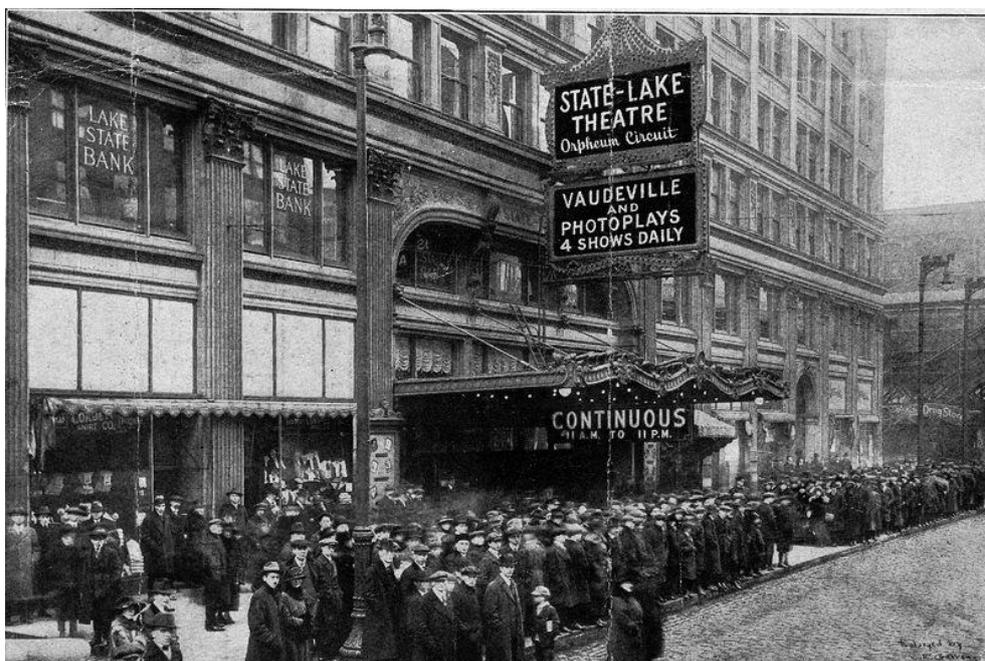
²⁰⁰ A projeção foi realizada na parede de uma das salas do Gran Café, em Paris.

²⁰¹ *La Poste*, 30 de dezembro de 1895. In: MANNONI (2003), p. 448.

²⁰² MANNONI (2003), p. 448.

²⁰³ COSTA. In MASCARELLO, 2006, p. 24.

Devido a este modo de pensar o cinema, a produção dos primeiros filmes não se confinava em um modelo estabelecido, padronizado, temporalmente e arquiteturalmente. As projeções eram realizadas em “vaudevilles,²⁰⁴ music halls, museus de cera, quermesses [...] shows itinerantes [...]. Há mistura de locações naturais e cenários bastante artificiais”.²⁰⁵ Este período indica que as raízes do cinema são fundamentalmente *experimentais*.



111

Figura 18. *Vaudeville no final do século XIX.*
Lá os irmãos Lumière exibiram suas primeiras obras. O termo “photoplays”, que pode ser visto na placa em frente ao Vaudeville, pode ser substituído por outra palavra: CINEMA.

Entre os anos de 1907 e 1915 o cinema atravessou um período de transição, onde gradualmente passou a apresentar obras contendo pequenas convenções narrativas que ainda eram confusas. A partir da década de 1920, com a definitiva incorporação da narrativa e inclusão do som à película, os debates a respeito da produção, exibição, distribuição e estudos sobre cinema foram

²⁰⁴ Locais de realização de espetáculos populares que reuniam dezenas de artistas de diferentes gêneros em atos que misturavam música, magia e comédia.

²⁰⁵ COSTA In MASCARELLO, 2006, p. 26.

efervescentes. Naquele período a forma cinema, que é tão familiar ao homem do século XXI, começava a ser produzida: uma arquitetura, um movimento, um espaço, um tempo, sensações e um imaginário eram criados; corpos de personagens em movimento alucinado, como nos filmes dos primeiros tempos, davam lugar a corpos lentificados diante da predominância da palavra e do som no cinema.

Na medida em que o cinema ia se tornando uma arte-entretenimento-indústria de escala planetária, uma grande quantidade de pesquisas relacionadas à técnica cinematográfica, além de escritos com abordagens de caráter filosófico, metodológico, histórico sobre essa temática, passaram a ser corriqueiros. Neste cenário, muitos teóricos vinculados à história da arte, a filosofia e a crítica de cinema, pensaram, refletiram, questões referentes à arte cinematográfica, como, por exemplo, as discussões sobre narrativa, imagem e o dispositivo cinematográfico.

O cinema hegemônico, a forma cinema, é tradicionalmente reconhecida por despertar no espectador mobilizações de cunho biográfico, afetivo, catártico, reflexivo. Pela característica já estabelecida do dispositivo, que é estruturado, de um modo geral, a partir do sistema câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura, é observado que o espectador tende a ser induzido, a penetrar na trama cinematográfica, ao ser influenciado por lentes que reproduzem uma projeção acabada, pronta para a visualização. O sujeito-observador, sem ter recursos para modificar, alterar, transformar, construir a trama, estaciona numa condição contemplativa, permanecendo à mercê dos desdobramentos da obra.

As transformações que as novas tecnologias produzem na vida contemporânea ocupam também o cinema. A migração da produção da indústria cinematográfica em direção às tecnologias digitais põe em questão o abandono do seu suporte - isto é, da película - que era a responsável pela transmissão das sequências de fotografias armazenadas nos grandes rolos de filme no século XX. A película cinematográfica representava a materialidade do cinema, a sua constituição concreta, palpável, o aparelho que produzia sensibilidades através da projeção de registros fotográficos marcados em intermináveis plásticos flexíveis.

O novo armazenamento de imagens e sons em aparatos computadorizados - os *bytes*, *bits* - denota a metamorfose do suporte cinematográfico. A tradicional projeção fílmica tem sua pureza arrebatada com a ultrapassagem do analógico para o digital, do real para o virtual. Os efeitos desta transformação possibilitaram importantes rumos ao cinema, dentre eles: o surgimento, operacionalizado pela indústria cinematográfica, de inúmeras produtoras e distribuidoras; a conseqüente massificação do cinema hegemônico, da forma-cinema; o favorecimento a uma produção de cinema desvinculada do modelo clássico de projeção fílmica, notadamente voltada para a arquitetura de ambientação em uma sala escura, a narrativa linear e a atitude passiva do espectador ao filme, que é o rumo que nos interessa nesta pesquisa.

Hoje vemos que existem possibilidades de criar cinema em perspectivas que diferem do ponto de vista hegemônico, que concebe o dispositivo cinematográfico como um aparato técnico com formas definidas, acabadas. A rede que engloba o conjunto de mecanismos/instrumentos que produzem formatos contemporâneos de cinema é diversa, múltipla, em comparação à unidade do cinema narrativo clássico. Os esforços para a formação deste outro tipo de cinema modificam algumas características fundamentais do modelo hegemônico, como as dimensões arquitetônicas (condição de projeção das imagens), as tecnológicas (produção, edição, transmissão e distribuição de imagens) e as discursivas (decupagem, montagem).²⁰⁶

113

O dispositivo cinematográfico convencional possui um aparato de funcionamento pré-definido em suas dimensões (arquitetônica, tecnológica e discursiva) que são pouco móveis e por isso previsíveis, instituídas. Essa imobilidade, estaticidade, fincada em um modelo padronizado, está relacionada, também, ao caráter de megaentretenimento que a arte cinematográfica passou a

²⁰⁶ PARENTE, 2009a, p. 23.

desempenhar na sociedade contemporânea. O grande potencial comercial do cinema colaborou para a indústria cinematográfica estabelecer a “sétima arte” em um molde, com estruturas e funções definidas, o que contribuiu para que, a partir na década de 1920, o cinema deixasse de ser fundamentalmente experimental e passasse a ser um dispositivo com características basicamente representativas, como já vimos.

Os deslocamentos operados pelos modos contemporâneos de fazer cinema alteram o tradicional sistema câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura ao serem experimentadas, por exemplo, múltiplas telas, diferentes durações, intensidades, ambientes e relações com o espectador. Portanto, “o dispositivo não corresponde apenas a um sistema técnico, ele propõe estratégias, produz efeitos, direciona e estrutura as experiências, apresenta diferentes instâncias enunciativas e figurativas e tem múltiplas entradas”.²⁰⁷

Como já foi dito, a arte e o cinema contemporâneo experienciam, há algum tempo, um período de frequentes batalhas para romper com o estereótipo adquirido de entretenimento com características evidentes, irrefutáveis, onipotentes, com traços imutáveis. A respeito da luta entre a pureza e o hibridismo no cenário do cinema brasileiro, Carlos Diegues afirma que:

O desejo de uma arte pura nos aponta para o artefato ideal, pronto e irretocável, não passível de reprodução ou correção. O híbrido, ao contrário, nos remete ao que pode vir a ser, além dos limites rigorosos da pureza – o que vem depois é sempre necessário, embora nem sempre necessariamente melhor. O desejo de pureza na arte é um desejo de imobilidade. O produto híbrido, ao contrário, está quase sempre absorvendo o que lhe passa em volta, um presente em convulsão permanente.²⁰⁸

Mesmo sem possuírem o mesmo aparato tecnológico e financeiro do cinema comercial, alguns novos modos de produzir cinema tem ganhado espaço no universo artístico digital. As transformações efetuadas por este “novo cinema” podem resultar em outros modos de criação e participação, que distanciadas das técnicas tradicionais, impulsionam deslocamentos que possibilitam a produção de

²⁰⁷DUGUET. In CARVALHO (S/D).

²⁰⁸ DIEGUES, 2007. apud BALESTRIN, 2011, p. 19.

novos modos de experimentação cinematográfica, como vimos nos quasi-cinemas.

As conexões entre aparelhos multimídia, como o computador, os projetores e sensores, além de dar uma nova roupagem ao cinema, possibilitaram condições de oferecer experiências cinematográficas originais, impuras, com novas perspectivas temporais e espaciais. Para Eric Felinto²⁰⁹ “a noção de um “cinema expandido”, que apele sinestesticamente a diversos sentidos (não apenas à visão) converge com o “uso de diferentes mídias e aparatos além da película”.

Acerca do que já foi colocado, observamos que, tanto em alguns movimentos do cinema quanto da arte contemporânea, deslocamentos de formas hegemônicas-instituídas de produzir arte - vide a arte representativa e o cinema narrativo – vem sendo realizados em prol de outros modos de fabricá-las. Modos esses que sejam mais flexíveis, ao ponto de serem intercambiáveis; múltiplos ao ponto de mostrarem-se em suas diversas formas; intensos ao ponto de se interrogarem; processuais ao ponto de se transformarem; enfim, a ideia de arte como território de trocas, sendo assim *relacional*, ou seja “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”.²¹⁰

115

A perspectiva relacional pode ser um potencial problematizador do modo de funcionamento da produção artística e cinematográfica predominantes. Dentre esses, notadamente, a postura contemplativa-distanciada que o espectador se posiciona frente a obra, como é visto frequentemente, por exemplo, nos cinemas comerciais e no formato de exibição clássica das obras artísticas nos museus. Uma das proposições da arte contemporânea é a de tentar ultrapassar a mera experiência contemplativa do espectador, e, conseqüentemente, confrontar esse modelo de participação distanciada já instituído.

Atualmente percebe-se o uso de variados tipos de suportes digitais que conferem transformações em modos estabelecidos de operacionalizar dispositivos, como a fotografia e o cinema. Um exemplo são algumas instalações

²⁰⁹ FELINTO In MASCARELLO, 2006, p. 414-415.

²¹⁰ BOURRIAUD. 2009a, p. 19.

panorâmicas, que diferentemente do cinema convencional, se utilizam de múltiplas telas. Esta multiprojeção tem o potencial de desarticular o *modus operandi* das produções e exibições padronizadas, na medida em que geram novas espacialidades e multiplicam as narrativas. “Trata-se de um fenômeno capaz de promover a explosão das temporalidades em lógicas não lineares, criando conexões imprevistas através da dispersão das telas”.²¹¹

Ao possibilitarem experiências interativas, estes suportes podem funcionar como uma interface propícia para o agenciamento do espectador com o produto artístico. O modo hegemônico de produção e exibição da obra, que ao dividir a tela em um dentro (o dispositivo acabado) e um fora (o contemplador) operacionaliza a projeção de forma representativa, passa a ter, com os novos modos múltiplos de criar a obra, uma perspectiva interativa, inclusiva, em relação ao espectador.

Esses novos modos de projeção fílmica deslocam o cinema do campo da experiência pré-estabelecida entre imagem e seu dispositivo originário (sistema câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura) para outros planos que possibilitam novos modos de experimentar a imagem e que propõem novos regimes de visibilidade. Para André Parente:

Não devemos permitir que a forma cinema se imponha como um dado natural, uma realidade incontornável. Aliás, a própria forma cinema é uma idealização. É preciso dizer que nem sempre há sala; que a sala nem sempre é escura; que o projetor nem sempre está escondido; que o filme nem sempre é projetado (muitas vezes, e cada vez mais, ele é transmitido por meio de imagens eletrônicas, tanto na sala quanto em espaços outros); e que nem sempre o filme conta uma história (muitos filmes são atracionais, abstratos, experimentais, etc), pois tanto a teoria quanto a história do cinema recalcam desvios produzidos nesse modelo.²¹²

²¹¹ CARVALHO, 2008, p. 46

²¹² PARENTE, 2009b, p. 258.



Figura 19. André Parente.
Circuladô. 2011²¹³

117

Ao passo destas transformações mencionadas, alguns espaços tradicionais, como galerias e museus, que sempre estiveram fora do circuito regular de mostra de filmes, passaram a entrar neste roteiro. Essa interligação proporciona interferências entre as áreas chegando ao ponto de expressões artísticas se misturarem, como no caso do cinema e das artes visuais nas instalações interativas, que dão a possibilidade de experimentação multissensorial da obra ao espectador.

O acesso do espectador por meio de novas interfaces com o filme redefine uma situação, à qual, até então, ele podia apenas assistir. Hoje, o espectador passa a conduzir personagens por caminhos que são possibilidades, ou seja, a estrutura

²¹³ “Instalação interativa que busca criar no espectador a sensação de estar no centro de um Zoetrope gigante, de seis metros de altura por 18 metros de comprimento. No centro da sala, o espectador pode manipular, por meio de um giroscópio criado para o trabalho, as imagens e os sons em suas velocidades e deslocamento (o som e a imagem giram). As imagens vistas são imagens de arquivo de personagens (Edipo, Corisco e Dervish turco) que giram em situação limite (destino, morte, transe, loucura)”. Disponível em <<http://vimeo.com/25965458>> Acesso em Setembro de 2014.

combinatória e probabilística das novas interfaces multiplica as versões do que antes se resumia a uma história.²¹⁴

Um exemplo das transformações que vem sendo realizadas pode ser visualizado ao pensarmos a partir do ponto de vista da imagem: no cinema da película a imagem era vista como objeto, como algo controlável, mensurável, já neste cinema camaleônico contemporâneo a imagem contém força, pode produzir e ser produto de relações, na medida em que sua fabricação se dá em meio a um ambiente propício a narrativas interativas e espaços imersivos.

Pegando carona nas mudanças de cenário operacionalizadas pela arte contemporânea, compreendemos que o cinema também se encontra em um período de expansão, onde padrões hegemônicos como a narrativa linear, o tempo contínuo e a arquitetura da sala escura estão sendo alargados para limites menos rígidos e mais abertos ao espectador.

118

Tais experiências cinematográficas produzem obras como um dispositivo móvel, itinerante, integrado com projetores, sensores, computadores, operando em espaços outros, que não as salas escuras, e, principalmente, com um entendimento sobre o posicionamento do espectador que é distinto do cinema clássico: nesta nova experiência apresenta-se a possibilidade do espectador ser transposto à alcunha de participante, pois o sujeito não somente visualiza a exibição fílmica, mas também se relaciona com ela, interferindo, criando, dando sentidos singulares e originais à obra.

Dentre vários conceitos que indicam modos experimentais de fazer cinema, um merece atenção especial neste estudo: o *transcinema*²¹⁵. O prefixo trans - que dá a ideia de *através de*, *além de* - em combinação com cinema pode indicar um terreno onde o cinema opera como interface que pode ser atravessada. O

²¹⁴MACIEL, 2009a, p. 17

²¹⁵Id.

transcinema é produzido entre os universos das artes visuais e do cinema ao articular particularidades destes campos em proda produção de um espaço que potencialize o envolvimento sensorial do sujeito. Deste modo, a criação do transcinema se refere a uma espécie de bricolagem realizada através de variados suportes técnicos. A pesquisadora Kátia Maciel, destaca que:

[...] transcinemas são formas híbridas entre a experiência das artes visuais e do cinema na criação de um espaço para o envolvimento sensorial do espectador. Representam o cinema como interface, como uma superfície que podemos *ir através*.²¹⁶

Como já vimos, o cinema tem se transfigurado ao longo do tempo e vem adquirindo formatos híbridos compatíveis com a exigência da metamorfósica vida contemporânea. A continuidade presente em propostas cinematográficas hegemônicas dá lugar a descontinuidades em experiências multidigitais interativas. Para Kátia Maciel²¹⁷, “[...] os artistas que hoje realizam instalações reinventam o cinema, ao somar as noções de projeção e narrativa às ideias de interatividade, conectividade e imersão”. Se levarmos em consideração o que Jacques Rancière propõe para as artes, podemos deslocar suas ideias e fazermos uma analogia ao que ocorre no cinema: uma espécie de passagem de um “regime cinematográfico” para um “regime transcinematográfico” – ou qualquer outro termo que indique uma posição política de resistência a modelos estabelecidos.

119

Essa, assim parece, é a resistência de um regime de arte que atravessa a produção contemporânea, as novas cinematografias que resistem aos modelos instituídos e amortecedores da potência de arte. O que se encontra em jogo, em disputa, em tensão, nessa produção, é menos um programa de procedimentos ou de crenças, e mais uma perseguição por um campo difuso, da experimentação sob a matéria cinema para além de uma linguagem codificada.²¹⁸

Kátia Maciel afirma que a produção e multiplicação dos transcinemas são associadas à presença de um visitante-participador que esteja em interação tanto

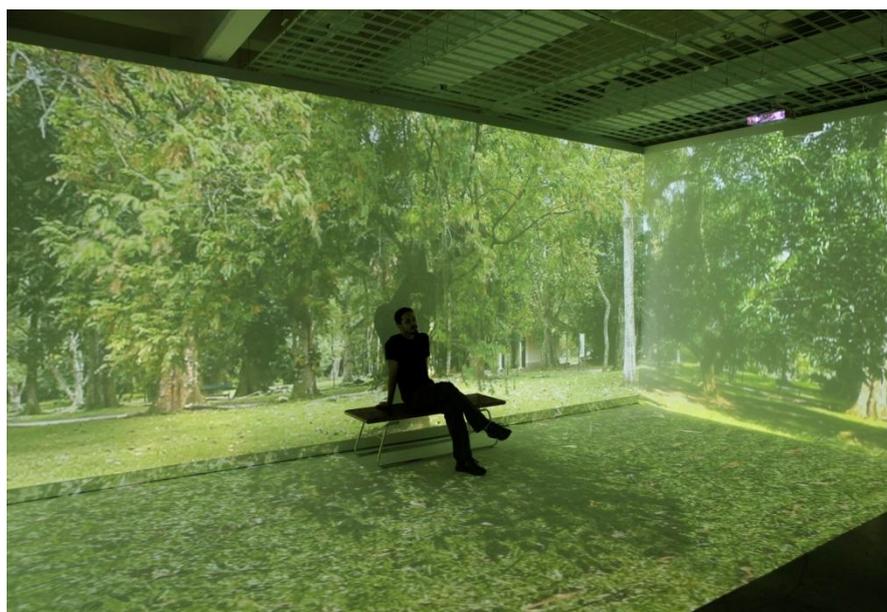
²¹⁶MACIEL, 2009a, p. 17.

²¹⁷Id.

²¹⁸FURTADO, 2014, p. 37.

com a obra quanto como espaço expositivo/projetivo, como salas, museus, galerias. Neste ambiente que propicia à dupla obra-participador possibilidades de interatividade e imersão, pode ser produzida “[...] uma nova construção de espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida”²¹⁹. Desta maneira, no transcinema, a obra só existe com a participação do visitante.

Hoje, todo um conjunto de instalações cinematográficas permite que o espectador avance sobre o espaço da tela e, muitas vezes, atravesse-o não apenas mental ou visualmente, mas também com todo seu corpo. O espectador experimenta sensorialmente as imagens espacializadas, de múltiplos pontos de vista, bem como pode interromper, alterar e editar a narrativa em que se encontra imerso.²²⁰



120

Figura 20. Kátia Maciel.
À Sombra. 2011²²¹

²¹⁹ MACIEL, 2009, p. 17.

²²⁰ Ibid. p. 17-18.

²²¹ Instalação interativa. “Constituída por seis projeções de vídeo, divididas em jardim (nas quatro paredes), céu (no teto) e areia (no piso). Todas as imagens são capturadas no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. O visitante, ao sentar-se no banco próximo à projeção da parede do fundo, aciona, por meio de sensores de presença, a imagem de uma sombra. O som é uma edição do ruído de folhas secas”. Disponível em <<http://vimeo.com/63162773>> Acesso em Setembro de 2014.

No transcinema obra e participante atravessam-se, contagiam-se, reconfiguram-se, podem ir *além de*. Há um ambiente propício para co-implicações entre as partes, em que as inúmeras forças envolvidas nesta trama atuam a favor de criações, de produções, de novidades. Na experiência transcinematográfica, o sujeito não se coloca “como aquele que está *diante de*, tal qual o sujeito renascentista, e sim como aquele que está no *meio de*, como nos sistemas de realidade virtual”.²²²

3.4 - UM “EFEITO CINEMA” NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Nessas transferências e deserções, nessas migrações e nesses cruzamentos, quem do cinema ou da arte contemporânea ganha e quem perde? E quem ganha ou perde o quê? Um lugar ao sol? As portas do paraíso? Uma descida ao inferno? O que cada uma dessas entidades (arte, cinema) dá ou retira da outra? Em qual sentido se estabeleceram as relações (de força)? Qual delas legítima ou garante ou libera a outra? Qual se dissolve ou se perde em semelhantes desvios? O cinema reencontraria no museu um novo modo de vida, um efeito de rejuvenescimento (valorizador e inovador), uma nobre sublimação para sua origem vagamente ignóbil (popular e comercial)? Ou seria um sinal de fadiga, opressão, esgotamento, a “arte do século XX”, tão visceralmente associada à ideia de recepção na sala, com todo seu ritual, não sabendo mais, no limiar do século XXI, onde dormir, onde se deitar, o que fazer para sobreviver, diversificando-se? E quanto à arte contemporânea, que considerávamos, às vezes, um pouco inerte, abstrata, quando não incompreensível, seca ou esvaziada de substância, será que a chegada de imagens fotográficas, em movimento,

121

²²²MACIEL, 2009, p. 18.

luminosas, sonoras voltaria a lhe dar um pouco de real, corpo, vida, alma, respiração, ruído e furor? Ou, ao contrário, ela se teria tornado a tal ponto perdida e sem referência, que procuraria se agarrar a qualquer efeito espetacular e barato para fingir estar viva?²²³

Principalmente a partir dos anos 1990 tornou-se notória a invasão do “cinema” (com várias aspas!)²²⁴ – e sua diversidade de suportes e mídias digitais - nos espaços expositivos de arte contemporânea. Nesses espaços o “cinema” tem se integrado a produções artísticas plásticas, cênicas, fotográficas, etc., através, por exemplo, de vídeo-instalações projetadas (ou exibidas!) por dispositivos digitais que se diferenciam dos rolos de filmes dos séculos XIX-XX. A ocupação do cinema nos espaços artísticos tem sido significativa ao ponto da 49ª edição da Bienal de Veneza - em 2001 - ter ganhado o apelido de “Bienal do Vídeo” devido à grande utilização de projeções digitais nas salas e obras dessa tradicional exposição. Para Mark Nash²²⁵ “a imagem em movimento é agora um elemento-chave na prática da arte contemporânea”.²²⁶

Os espaços híbridos de exibição de arte contemporânea ganharam novos elementos com a inserção do vídeo em suas práticas. Projetores, telas, telões, telinhas encontraram nesses espaços um novo e revigorante habitat para difusão do som e imagem em movimento. Nestes espaços mestizos entre cinema e arte contemporânea perpassam reflexões acerca de questões institucionais (o que é cinema? O que é arte contemporânea?), além de questões estéticas (espaço expositivo, participação do espectador). As mestiçagens entre arte contemporânea e cinema inevitavelmente proporcionam “crises identitárias” nestes campos. Porém, é na crise que novos cenários se mostram. Lembremo-nos

122

²²³ DUBOIS, 2009, p. 183.

²²⁴ “As aspas aqui, são particularmente circunstanciais, em virtude de as identidades se tornarem incertas e as misturas, habituais, semeando a dúvida e a inquietação acerca da questão da “natureza” dos fenômenos que acompanhamos. Um dos pontos centrais do problema é este: o que vemos nas exposições (ainda) é “cinema”?” (DUBOIS, 2009, p. 182).

²²⁵ Curador e professor da Universidade de East London, na Inglaterra.

²²⁶ NASH *In* MACIEL, 2008, p. 83.

de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “Tudo se mistura, e é aí que se produz a abertura”.²²⁷ Para Philippe Dubois:

[...] de um lado, o cinema na arte; do outro, a arte no cinema. A arte como cinema e o cinema como arte. Em outras palavras, o cinema VÍRGULA arte contemporânea. A vírgula aqui é o essencial, pois faz uma ponte entre “cinema” e “arte contemporânea”, deixando a conexão entre os dois pólos aberta em todos os sentidos possíveis.²²⁸

A VÍRGULA-ponte que oportuniza conexões entre arte e cinema abre possibilidades para diversas linhas de fuga entrarem em erupção em busca de outras linhas de fuga também em erupção no interior de práticas institucionalizadas ainda presentes nestes campos. O que linhas de fuga procuram? Armas. Pra quê? Para produzirem novas criações. Linhas fugidias que atravessam campos ao conectarem multiplicidades de dimensões distintas para a produção de um novo plano. A crise de identidade que vemos na arte e no cinema perpassa pela conexão entre-campos. Está se produzindo algo novo? Um híbrido? Quais são os intercessores dessa produção? Para Beatriz Furtado, “as práticas cinematográficas são hoje constitutivas das artes contemporâneas”.²²⁹

123

Ela explica:

O que em determinado período apareceu como um diálogo entre o cinema e as artes visuais, devido, sobretudo, às tecnologias do 16mm, Super-8 e o vídeo, abrigado sob a categoria de filmes de artistas, passou a ser um traço que não distingue uma e outra forma de criação de obras. O museu, diz Rancière, torna-se um lugar de indistinção das artes.²³⁰

As fugas entre arte e cinema têm possibilitado armas que parecem fazer estas áreas convergirem a novos planos estéticos: cinema, fotografia, artes plásticas e visuais têm produzido cruzamentos indefinidos, inclassificáveis, que levam a questionar ordens historicamente instituídas. Então, surge uma

²²⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 179.

²²⁸ DUBOIS, 2009. p. 181.

²²⁹ FURTADO, 2014, p. 32.

²³⁰ Id.

afirmação: o cinema busca a arte contemporânea e a arte contemporânea busca o cinema. Pra quê? Pra se mestiçarem! Nas palavras de Philippe Dubois: “[...] todos os museus fazem exposições de filmes e muitos cineastas querem fazer exposições com seus filmes. Há um desejo de encontro dos dois lados, uma vontade de achar um território onde se possam realizar atividades comuns”.²³¹

Deste modo, como e em que se pode dizer que o “cinema” informa, alimenta, influencia, irriga as obras de uma série de artistas plásticos do século XX, que a priori não se situariam “do lado do cinema”? Segundo Philippe Dubois, em torno de quatro pilares: projeção, narrativa, montagem e a migração das imagens. As interferências entre estes quatro componentes podem fazer surgir o que ele chama de “efeito cinema” nas obras de arte contemporânea. Dito de outro modo *são trabalhos que retomam imagens de filmes em obras de museu.*

Este efeito pode ser visto em quatro figuras que representam “formas-tipo”²³² resultantes do encontro entre arte contemporânea e cinema: o *filme exposto*, a *remontagem de fragmentos*, o *filme reconstituído* e as “*formas fílmicas da exposição*”. Para Dubois, deste modo abre-se “[...] um espaço indeterminado, em que a relação entre cinema e arte contemporânea flutua entre inúmeras possibilidades [...]”²³³. Estas figuras operam de acordo com a ideia de *retomada* de imagens de filmes para a produção de obras de museu. As retomadas vão das mais literais (filme exposto) às mais metafóricas (“formas fílmicas” da exposição), como veremos a seguir.

Um exemplo de *filme exposto*, e, conseqüentemente de um efeito cinema na arte contemporânea, pode ser a apropriação que o artista escocês Douglas Gordon fez do filme “*Psicose*” (1960) de Alfred Hitchcock. Gordon tomou o filme na íntegra, em seus 24 quadros por segundo - comuns na produção cinematográfica - e produziu o vídeo de sua instalação em 2 quadros por segundo, o que causou uma lentidão na passagem das imagens e conseqüente

²³¹ DUBOIS, 2012.

²³² DUBOIS, 2009, p. 184

²³³ Ibid, p. 194.

ampliação da duração do filme para exatas 24 horas. Nesse formato a dimensão narrativa da obra é completamente esvaziada.

“24 hours psycho” é, portanto, uma *retomada* do clássico *Psicose* em moldes diferentes dos vistos na sala escura: Gordon expôs o seu vídeo numa única tela de 3m x 4m suspensa no meio de um espaço de galeria, onde o visitante pode circular ao redor dessa tela: do cinema para o museu; da projeção para a exposição; entre a instituição cinema e a instituição arte. Apropriação que produz interferências entre as obras, entre os espaços, entre o público. “Ver um “filme exposto” é, em vez de revê-lo, vê-lo (ou ouvi-lo) de outro modo e, portanto, interrogar-se sobre essa alteridade”.²³⁴Dubois diz:

[...] a lentidão da projeção transforma por completo a *sensação visual* do filme, que se (re)descobre [...] Termina o suspense, a narrativa, o universo ficcional, todos eles remetidos a uma fantasmática historicidade na memória aproximativa do espectador. Resta a presença “pura” (?) de uma imagem, luminosa, trêmula em seu vagar, literalmente *suspensa* no ar. [...] A antiga fascinação absorvente do cinema narrativo [...] se desloca em direção a uma contemplação hipnótica e plástica de uma imagem que vibra no espaço aéreo do museu.²³⁵

125



²³⁴ Ibid, p. 199.

²³⁵ Ibid, p. 195-196

Figura 21. Douglas Gordon.
24 hour psycho. 1993.

O filme exposto é a primeira forma-tipo que resulta das interferências entre cinema e arte contemporânea. É uma figura composta por retomadas mais diretas de uma obra cinematográfica para sua posterior exposição em museu, como no caso da retomada que Gordon fez de uma obra de Hitchcock. O filme exposto opera como uma outra versão repaginada do filme, pois esteticamente e institucionalmente situa-se em espaços híbridos, com galpões claros, museus sem poltronas e visitantes mais ativos.

Um segundo “efeito cinema” na arte pode ser visto nas “*remontagens de fragmentos*”. Ao contrário do *filme exposto*, esta segunda figura faz lembrarmos um grupo de peças deslocadas que após um reagrupamento se unem para compor uma nova peça, como um mosaico; faz lembrar também “Último Round” de Cortázar, sua colcha de retalhos literária. As remontagens de fragmentos fazem uma retomada de trechos, citações, cenas, dos mais variados filmes que povoam a história do cinema para produzir uma nova obra. Parte-se de decomposições de imagens fílmicas para recomposições em uma nova obra distinta do cinema e das artes plásticas, mas que povoa um espaço indeterminado. Portanto, trata-se de produzir uma nova obra a partir de montagens já existentes.

126

Trabalho de investigação, pesquisa, escavação. Trabalho de seleção, decupagem, desmembramento (do “bicho”). E trabalho de re-organização, reunião, montagem, amostragem. Encontrar, desfigurar, (re)configurar. A retomada aqui é um gesto menos de apresentação(expor) do que de des/reconstrução.²³⁶

Em “*Pièce Touchée*” (1989)²³⁷, o cineasta experimental austríaco Martin Arnold se utiliza de um pequeno trecho de um filme pouco conhecido²³⁸ e reconfigura essa passagem em uma nova cena a partir de recortes e colagens que fazem o trecho original de 18 segundos se transformar em uma instalação de

²³⁶ Ibid, p. 200

²³⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=AnDagpv4kUk>. Acesso em Agosto de 2014.

²³⁸ *The Human Jungle*, 1954, dirigido por Joseph M. Newman.

16 minutos através da seguinte cena: esposa na sala lendo uma revista com um abajur aceso no cômodo ao lado da poltrona em que está sentada; marido vestido de terno abre a porta de casa e entra; dá um rápido beijo na esposa e segue para dentro da casa.

Arnold abusa de repetições de movimentos e inversão no posicionamento dos personagens. As desfigurações dos movimentos do casal participante da cena faz ativar outros movimentos que produzem novos olhares acerca dos personagens, da situação vivida por eles. Uma nova obra salta aos olhos. A instalação de Martin Arnold me fez lembrar das cinemagrafias do meu celular, pois em ambos os casos a partir da captura de instantes efêmeros podem-se produzir novas e complexas cenas. As repetições são constantes e dão à obra caráter instável, transitório, inacabado. Lembrei-me também de um comentário de Suely Rolnik sobre a obra de Tunga:

Nada é neutro no entorno, que nem é bem entorno, pois as obras, mesmo uma vez criadas, continuam sendo multiplicidade de elementos entre os elementos do entorno, passíveis de novos arranjos. No invisível de seu encontro com ambientes diferentes daqueles que as geraram, um frenesi de atrações e repulsas recompõe o mapa das misturas, e novas obras se fazem. E depois de novo: confluências aleatórias produzirão outras tantas obras. Ou não.²³⁹

127

Acima comentamos que *Pièce Touchée* é uma instalação. Sim, a obra de Martin Arnold pode ser considerada uma instalação! Afinal sua composição é produzida através da retomada de fragmentos de uma trama. Como “efeito cinema”, a remontagem de fragmentos poderia, por exemplo, se apropriar de retalhos de outros filmes, como é o caso de “*Telephones*” (1995), de Christian Marclay²⁴⁰. Estas formas fílmicas “podem ser vistos tanto *em projeção* numa sala de cinema quanto *em instalação* nos espaços de arte - estamos justo na fronteira

²³⁹ ROLNIK, 1997, p. 1.

²⁴⁰ Em *Telephones*, Christian Marclay reúne uma série de cenas de variados filmes em que pessoas atendem, ligam e conversam em diversos tipos de telefones. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yH5HTPjPvyE>> Acesso em Agosto de 2014.

entre cinema experimental e práticas de exposição”.²⁴¹ De acordo com Philippe Dubois, nos casos de remontagens de fragmentos, a instalação está presente:

[...] no próprio filme, considerando-se que este, no fundo, já é um *museu* - uma memória organizada e uma presença de obras anteriores -, e que as operações de de/re-composição efetuadas pelo cineasta-artista são arranjos, disposições, maquinações, que visam extrair efeitos de sentidos ou de sensações por meio de sua (re)organização interna, a qual o espectador deve pôr em movimento, ao mesmo tempo que é por ela comovido. Esses filmes testemunham uma espécie de *interiorização* do princípio da instalação no próprio filme, e esta só pode ser pensada, se pensamos, desde o início, *filme como sítio* (por exemplo, de museu).²⁴²

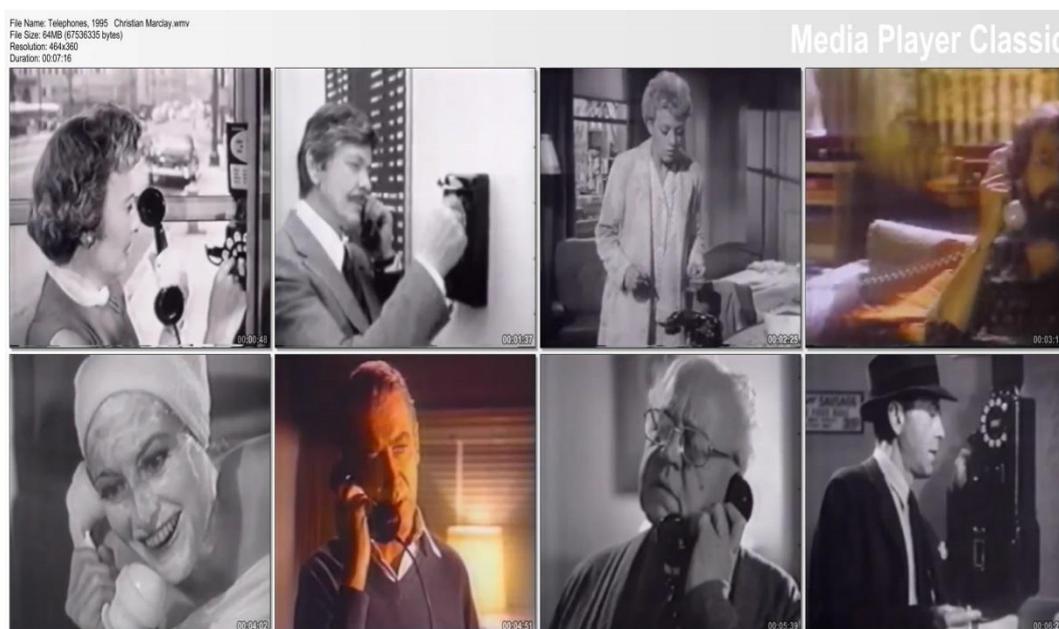


Figura 22. Christian Marclay. *Telephones*. 1995.

A terceira forma-tipo é constituída por um filme que foi refeito: o *filme reconstituído*. Este efeito cinema na arte contemporânea pode ser entendido como “no sentido em que se fala de reconstituição de um crime”²⁴³, ou seja, a reconstituição de uma “cena antiga” numa nova cena composta pela simulação de

²⁴¹ DUBOIS, 2009, p. 200.

²⁴² Ibid, p. 204.

²⁴³ Ibid, p. 205.

elementos, cenários e personagens presentes na cena original do filme. Deste modo, trata-se de refazer um filme de modo um tanto fiel ao filme original.

No caso do filme reconstituído deixa-se de lado a ideia de retomada da imagem em seu sentido literal - como vimos nos exemplos de filme exposto e remontagem de fragmentos – e toma-se a ideia de retomada fílmica em sentido metafórico. Dito de outro modo, nessa retomada metafórica verificam-se deslocamentos do filme original na medida em que na reconstituição do filme os atores, cenários e circunstâncias estão numa situação espacial-temporal distinta da produção original do filme. Para Dubois, “Esses jogos de semelhança e dessemelhança, em que a parte de invenção sempre disputa com a parte de reprodução, estão no centro da operação e das obras que trabalham com o modelo da reconstituição”.²⁴⁴

Um exemplo de reconstituição fílmica é a instalação “*L’ellipse*” (1998) do videoartista francês Pierre Huyghe. Esta obra é criada a partir de um trecho do filme “*L’américain*” (1977) de Win Wenders. A cena é a seguinte: um homem num apartamento localizado na *rive gauche* - ou na margem esquerda da cidade de Paris – abre uma janela. Logo após uma ligação é feita deste plano para outro, em que o homem encontra-se em outro apartamento na *rivedroite* – margem direita de Paris. Porém, o que acontece na passagem do homem de um apartamento para o outro é mantido em sigilo. Nesta cena Win Wenders cria uma elipse na passagem entre os dois planos. A elipse causa uma espécie de sensação de enigma, pois não é dito como o personagem passa de um apartamento para o outro.

129

Na instalação de Huyghe foram colocadas - lado a lado - três telas. As telas do cantos projetavam este trecho do filme de Wenders: a da esquerda projetava o personagem Jonathan Zimmermann – interpretado pelo ator suíço Bruno Ganz - abrindo a janela e olhando para a paisagem da cidade; já a tela da direita projetava Zimmermann num apartamento diferente do primeiro. Veem-se as diferenças dos locais, pois as margens do Rio Sena estão em posições diferentes – uma na *rive gauche* e a outra na *rivedroit*.

²⁴⁴ Id.

Num primeiro instante visualizam-se apenas as projeções das telas da direita e esquerda, enquanto que a tela do centro exibirá uma projeção negra, sem alguma imagem, o que produz um efeito de ausência no participante – falta de parte da história, como efeito da elipse. Já na segunda parte da instalação as duas telas das extremidades projetarão uma imagem negra, enquanto a tela do centro irá exibir a criação de Huyghe acerca dessa elipse: uma filmagem do que teria ocorrido na transição de Jonathan Zimmermann de um apartamento para o outro. Assim, a elipse fílmica é o mote para Huyghe produzir a instalação “*L’ellipse*” 20 anos após a produção do filme de Wenders. Philippe Dubois comenta:

Vinte anos depois da filmagem de Wenders, Pierre Huyghe (re)filmou, isto é, reconstituiu a elipse, expondo-a: ele pediu ao mesmo ator, Bruno Ganz, já bastante envelhecido, para refazer em 1998 o trajeto entre os dois lugares, que não se o via fazer no filme de 1977. Huyghe, portanto, filmou-o atravessando a ponte de Grenelle num plano-sequência de oito minutos. Esse plano-sequência foi projetado sobre a tela central, entre os dois planos sucessivos de Wenders. Reconstituição distante de uma ausência intersticial. Um homem que anda - e que pensa (ele fala, hoje, com a consciência do que se passou) - num intervalo entre dois pianos de época. Um homem (ele é o verdadeiro sujeito) que atravessa uma ponte, para conectar dois lugares e dois tempos. Ida e vinda de um corpo e de uma memória no presente, porém refeita no só-depois da lembrança de um filme fissurado. Um distanciamento espacial reconstruído num distanciamento de tempo, e que vem, por assim dizer, "recarregar" o filme original (como se recarregam baterias) com uma camada de vida (ou de morte?).²⁴⁵

130

²⁴⁵ Id.



Figura 23. Montagem da instalação de Pierre Huyghe. Montagem, pois as três telas nunca projetam as imagens ao mesmo tempo. Pode-se ver Bruno Ganz após 20 anos.

Portanto, Pierre Huyghe reconstitui um filme de Win Wenders em uma nova obra. Ele marca as distâncias temporais entre a filmagem que ele produz e o trecho da obra original, o que se torna evidente ao chamar o mesmo ator do filme original para filmar a “cena faltante” para a instalação, para o filme reconstituído.

Na quarta figura – chamada por Philippe Dubois de “*formas fílmicas*” da exposição ou *filme materializado* – pode-se ver como a partir da estrutura do cinema tradicional (sala - projeção luminosa - única tela - espectador) a forma-cinema influencia produções de arte contemporânea. Os elementos do estabelecido sistema-cinema repercutem na arte contemporânea especificamente no tocante às disposições espaciais de museus e galerias (por exemplo, a iluminação, o posicionamento dos suportes e telas), bem como na adaptação de uma linguagem já conhecida pelo visitante, como é o caso da linguagem “do cinema”, das “formas fílmicas”, para exposições de instalações em museus.

131

Nesta última forma-tipo de um efeito cinema na arte contemporânea as retomadas fílmicas literais são absolutamente deixadas para trás. Não se produzirão obras de museu com trechos e recortes literais de filmes e cenas já existentes, como vimos no filme exposto e na remontagem de fragmentos. Em filmes materializados as retomadas fílmicas em obras artísticas transitam por abstrações quase completas da “obra referência”.

O ponto de partida para se pensar este efeito cinema foi impulsionado como consequência do questionamento de artistas interessados no campo das mídias digitais sobre a iminente desmaterialização do filme na medida em que ele é projetado na sala de cinema. As produções cinematográficas tradicionais são atravessadas por temporalidades em meio às relações presentes na sala escura: narrativa linearizada, duração padrão média de 120 minutos, espaço pensado de acordo com movimentos uniformes dos espectadores: ENTRA NA SALA - SENTA NA POLTRONA – CONTEMPLA-SE A PROJEÇÃO – LEVANTA-SE AO FINAL DA HISTÓRIA.

No cinema tradicional, o tempo é imposto ao espectador: ele deve chegar a uma determinada hora e, após duas horas, deve sair. Ele pode sair antes, mas, de qualquer forma, a única ação possível é partir. Nos museus, nas instalações, o tempo é livre. O espectador que entra numa galeria de arte ou num museu administra o tempo livremente. Ele entra quando quer, fica o quanto quer. É ele quem faz a montagem, decide a trajetória pela sala para ver as imagens projetadas e outras ações do tipo. Há liberdade, mas também a responsabilidade de construir sua visão da obra.²⁴⁶

Ora, ao contrário do que acontece em geral nas projeções cinematográficas, podem-se criar obras que tenham traços de permanência, dando assim uma presença mais concreta às produções artísticas-fílmicas? Como seria um filme materializado em uma obra artística? O cineasta experimental austríaco Peter Kubelka, por exemplo, apresentou seu filme “*Arnulf Rainer*” (1960) de duas formas: projetado em uma tela e “materializado” em uma obra de arte plástica. O filme projetado é composto por sons de ruído branco, silêncio e imagens alternadas em preto e branco que dão um efeito de pisca-pisca na tela; já no quadro, Kubelka expõe todos os fotogramas²⁴⁷ do filme em sequência e de forma espacializada.

Filme projetado-temporalizado desmaterializando-se em uma tela X filme espacializado materializado em um quadro: em “*Arnulf Rainer*” Kubelka mostra

²⁴⁶DUBOIS, 2012.

²⁴⁷ Imagens impressas quimicamente no filme e que produzem no espectador a sensação de movimento. O fotograma é cada unidade do negativo: um filme de 12 poses contém 12 fotogramas.

que se pode ver cinema como objeto de espaço expositivo. Deste modo, as purezas institucionais que cercam cinema e arte contemporânea são rompidas. Abrem-se possibilidades de pensar e produzir mestiçamente cinema-arte em fronteira a partir de desterritorializações criadas nesses campos estabelecidos. De acordo com Félix Guattari:

Falaremos aqui, de preferência, de um paradigma proto-estético, querendo com isso assinalar que não estamos nos referindo à arte institucionalizada, às suas obras manifestadas no campo social, mas a uma dimensão de criação em estado nascente, perpetuamente acima de si mesma, potência de emergência subsumindo permanentemente a contingência e as vicissitudes de passagem a ser dos universos materiais.²⁴⁸



Figura 24. Peter Kubelka e os fotogramas.

²⁴⁸ GUATTARI, 2012, p. 117.

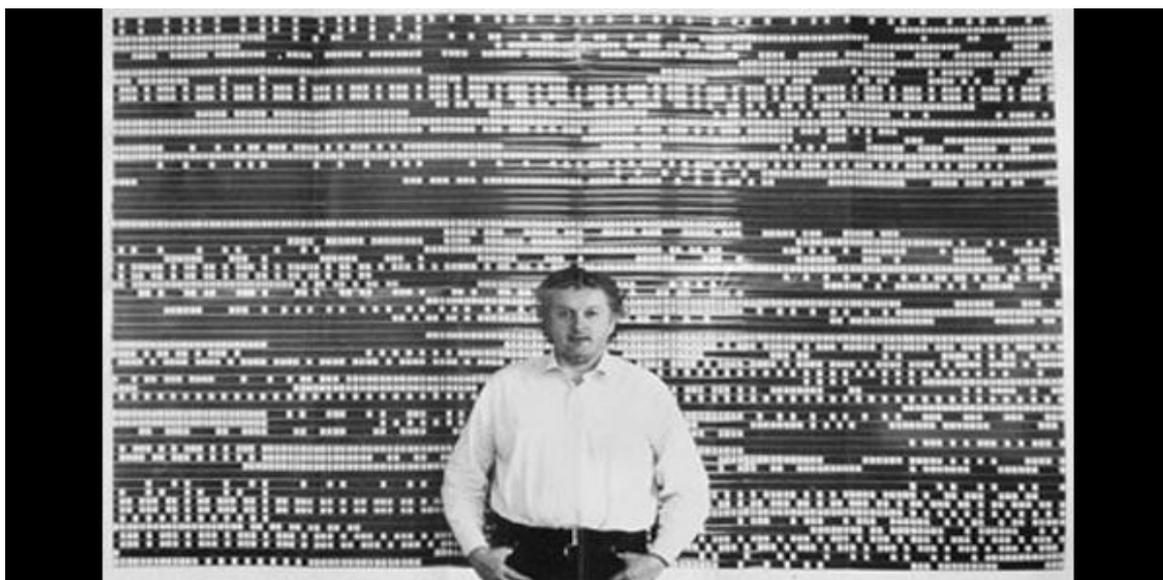


Figura 25. Peter Kubelka e a exibição de "Arnulf Rainer" ao fundo.

Em uma exposição atualmente "em cartaz" no Museu de Arte Contemporânea de Santiago, no Chile, o artista Néstor Olhagaray²⁴⁹ faz um reinvestimento do sistema-cinema para a produção de uma videoinstalação intitulada "História" (2012). Esta obra de nove minutos é exibida em quatro telas²⁵⁰ dispostas em diagonal para "[...] conseguir un efecto de profundidad y un ambiente inmersivo".²⁵¹ A videoinstalação trata das relações entre arte, mídias fílmicas e o sujeito histórico ao fazer um passeio no tempo em três momentos: primeiramente a partir do passado e o cinema experimental; depois cruza o presente com uma performance de uma jovem que tenta reconhecer o espaço em que está caminhando; até o futuro, que é demonstrado nas filmagens feitas pelo próprio Olhagaray das manifestações universitárias no Chile em 2011.

134

A obra toma como base elementos da forma-cinema como o espaço escuro, telas luminosas e o espectador em um ambiente imersivo. A presença de várias telas – algo comum nos espaços expositivos contemporâneos – pode denotar um modo de transpor figuras narrativas da montagem cinematográfica para a videoinstalação. Para Dubois, a tela múltipla "[...] organiza o percurso do

²⁴⁹ Artista, curador e docente da Universidade do Chile.

²⁵⁰ No caso de "História" as telas são grandes pedaços de pano retangulares, onde são projetadas as imagens.

²⁵¹ Disponível em <http://www.premioaltazor.cl/nelstor-olhagaray/> Acesso em Outubro de 2014.

visitante pela exposição. Ao ir de tela em tela, a trajetória do visitante funcionaria como um avanço, plano a plano, na história do filme”.²⁵² Traços de continuidade podem ser observados na obra de Olhagaray, apesar dela ter como característica fundamental a permanência, a materialização, uma retomada fílmica abstrata. De acordo com Dubois, nas exposições artísticas:

[...] (re)encontram-se tais cenas "cinematográficas" instaladas espacialmente em dispositivos de telas múltiplas: o campo/contracampo do cinema se torna, por exemplo, uma projeção simultânea em duas telas posicionadas uma de frente para a outra, lado a lado, ou num ângulo reto, reproduzindo o ângulo das tomadas com duas câmeras etc.²⁵³

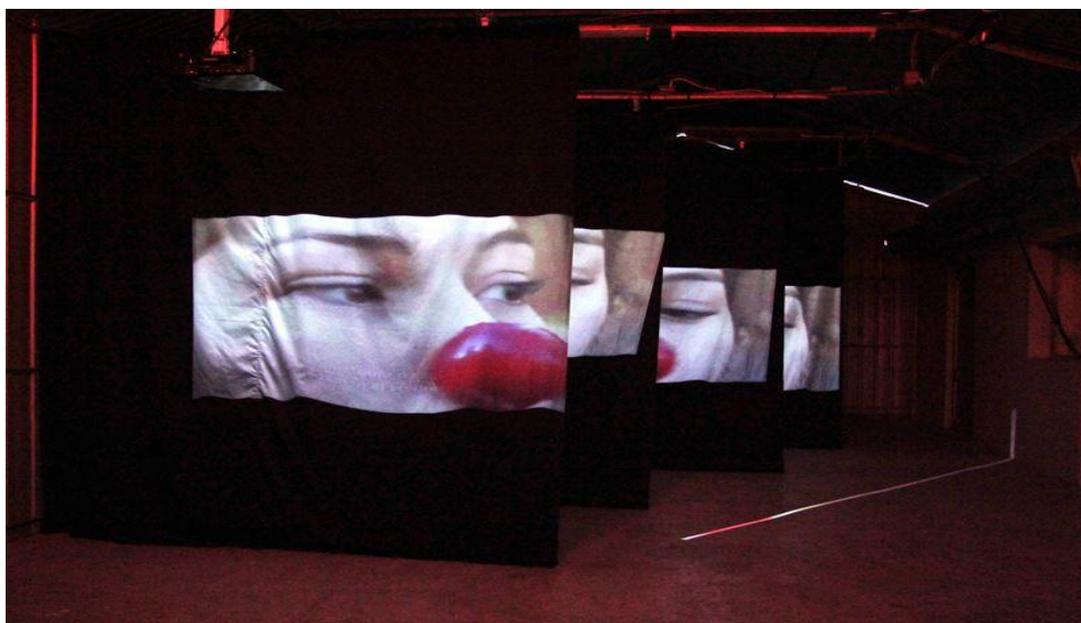


Figura 26. Néstor Olhagaray.
História. 2012.

Porém, em “História” não há somente retomadas fílmicas abstratas - como pode ser observado tanto na estrutura espacial tradicional dessa videoinstalação (sala - projeção luminosa – espectador imerso) quanto na estrutura temporal da montagem dos acontecimentos ao longo dos nove minutos de exibição-projeção. Na primeira parte da obra - em que o artista propõe um retorno ao cinema mudo e o início do cinema narrativo em meados de 1920 – há uma série de

²⁵² DUBOIS, 2009, p. 210.

²⁵³ Ibid, p. 209.

reagrupamentos de trechos de filmes clássicos como “*O Encouraçado Potemkin*”, de Sergei Eisenstein, “*O Gabinete do Dr. Caligari*”, de Robert Wiene, “*Um Homem com uma Câmera*”, de Dziga Vertov, “*Um cão Andaluz*”, de Luis Buñuel, entre outros. Fica claro que além do efeito cinema provocado pelo filme materializado, também há retomada fílmica nas remontagens de fragmentos produzidas na primeira parte da videoinstalação do artista chileno.

Obviamente a intenção de Philippe Dubois em destacar formas-tipo de efeitos cinema na arte contemporânea não é a de especializar, classificar os efeitos do cinema na arte contemporânea, mas sim tornar didática uma temática permeada de cruzamentos que produzem a todo o momento reconfigurações entre cinema e arte. Os efeitos cinema estão presentes nas obras expostas em museus, como vimos ao longo deste tópico, tanto em retomadas mais literais ou mais metafóricas, quanto separados ou misturados nas obras.

É preciso lembrar que os quatro pilares (projeção, narrativa, montagem e a migração das imagens) que fazem produzir o efeito cinema na arte contemporânea, estarão operando em um “espaço estrangeiro” ao da prática cinematográfica tradicional: o novo espaço é de fronteira, onde as leis não estão fortemente instituídas, e os envolvidos neste espaço difuso estão propícios a interferências de todas as espécies. O que queremos afirmar é que a forma cinema perde sua soberania ao passo que passa a transitar por trilhas indistintas. Beatriz Furtado afirma:

Em meio às artes contemporâneas, as regras cinematográficas – de linguagem, narrativa, gênero, etc. – não têm nenhuma razão de permanência. Há um vácuo de ordens, uma extrapolação das medidas fílmicas. Mais que nunca o cinema se sustenta sobre razões da diferenciação, se reconhece dentro de uma lógica da arte como contínua variação de si.²⁵⁴

As questões que estão em jogo nesta trama entre ARTE CONTEMPORÂNEA-CINEMA-PARTICIPADOR não apontam para o fim dessas instituições, mas, ao contrário, diz respeito à sua *expansão*. O que estas contaminações indicam? Ainda podemos falar de cinema? De arte?

²⁵⁴ FURTADO, 2014, p. 33.

Podemos pensar as relações entre cinema e arte contemporânea como duas dimensões/campos num rizoma/plano mestiço: cada dimensão/campo é permeado por fluxos de multiplicidades que indicam modos de operar próprios dessas dimensões/campos. Porém o plano em que estes campos estão situados é aberto e cheio de possibilidades – como vimos nos solos mestiços -, isto é, permite conexões, contágios, entre as dimensões/campos da arte e do cinema. Cada dimensão/campo é composto por várias linhas que tem funções de esmiuçar as ações das dimensões: estratificações e fugas. Como qualquer coisa da vida que permanece ou se transforma em outra coisa. As dimensões da arte e do cinema também experienciam esta realidade transitória entre estratificações e fugas.

No caso dos campos da arte contemporânea e do cinema, podemos pensar que linhas de fuga em ação podem produzir saídas a modelos institucionalizados de arte/cinema ao se conectarem no plano mestiço. Essas conexões possibilitam mestiçagens das multiplicidades envolvidas no plano aberto num novo solo mestiço, desterritorializado, composto pelos campos da arte e do cinema, como acontece, por exemplo, nos transcineas. É esta dimensão híbrida, desconhecida, misteriosa – pois em processo -, cheia de buracos, escadas e jazz, que falamos durante este texto.

137

E o espectador? O que esperar do visitante de museu diante de obras com as características híbridas referidas? É arte? É cinema? Primeiramente pode-se afirmar que o visitante não vai até os espaços expositivos contemporâneos em busca de histórias. O plano principal de interesse está mais voltado aos aspectos visuais que os narrativos. Com a atenção voltada principalmente para a imagem, o visitante pode observar elementos plásticos e visuais que seriam imperceptíveis numa experiência que a predominância fosse mais narrativa que visual. Isto fica claro na retomada fílmica que a obra “*24 hour psycho*”, de Douglas Gordon produz. O efeito cinema opera, portanto, num cenário de impermanência, de desnaturalização da arte e do cinema.

Nesta dimensão híbrida o participante encontra meios para enxergar o que não é visto, a ouvir o presente, a ser processo. CINEMA-ARTE CONTEMPORÂNEA-PARTICIPADOR estão em processo na contemporaneidade:

em processo de desterritorialização, em processo de produção de subjetividades, entre outros processos. Cinema, arte e participante se reterritorializam constantemente, passam a existir em novos territórios, se expandem, afinal cinema e arte não são apenas imagens, movimentos, mas são modos de expressão social, que em suas expansões se tornam mais evidentes.

TERCEIRA PARTE

SOLOS SENSÍVEIS

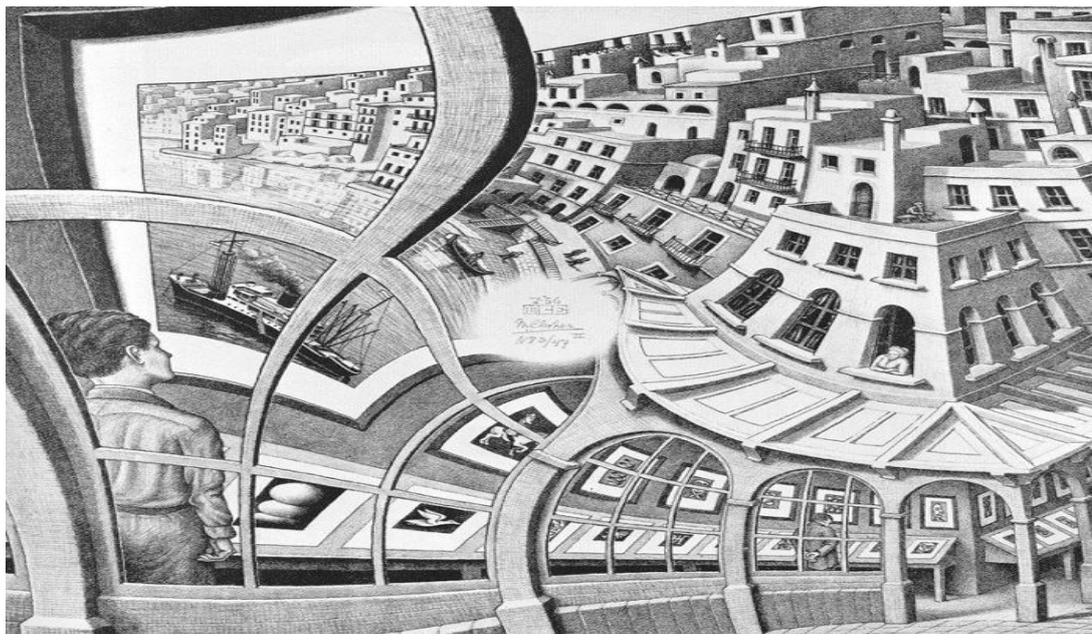


Figura 27. M. C. Escher.
Galeria de Arte. 1956.

Durante o século XX habituamo-nos a conhecer apenas um modo de exibição cinematográfica. Frequentamos O CINEMA: sala escura - projetor ao fundo - espectador contemplativo - tela. O mesmo vale para as artes – ou Belas Artes – e a nobreza de seus cubos brancos: molduras fixadas nas paredes, espectadores e obras imóveis.

Contraponto.

Vemos na contemporaneidade modos de projeção/exibição de imagens em movimento distintas da forma-cinema. Mencionamos no capítulo anterior as

realizações dos quasi-cinemas e dos transcinemas, além de obras que produzem um efeito cinema na arte contemporânea, como pensa Philippe Dubois.

Em contrapartida aos modelos estabelecidos - observados nas projeções cinematográficas e exposições renascentistas - pudemos ver que é possível produzir cinema e arte através de múltiplos elementos de características camaleônicas que sejam passíveis de reconfigurações e que, desta maneira, possibilitem multiplicar os modos de fabricar obras artísticas/cinematográficas. O cenário que surge na contemporaneidade é aberto, emancipado, “despaternalizado”: o modelo das representações fica para trás em prol da emersão do que Jacques Rancière chama de regime estético.

Las prácticas del arte *in situ*, el desplazamiento del cine en las formas especializadas de la instalación museística, las formas contemporáneas de espacialización de la música o las prácticas actuales del teatro y de la danza van en el mismo sentido: el de una desespecificación de los instrumentos, materiales o dispositivos propios de las diferentes artes, de la convergencia en una misma idea y práctica del arte como manera de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.²⁵⁵

As estratégias para renovação do cinema e das artes podem ser entendidas como linhas de fuga que escapolem da estrutura-cinema/arte instituída para agenciar novos modos de produzir obras artístico/digitais, em que um dos fins é que o espectador participe ativamente das experiências com imagens. Durante a experiência artística/cinematográfica, o visitante/espectador do cubo branco/sala de cinema apenas recebe a imagem exibida/projetada. Deste modo o indivíduo encontra-se em posição passiva frente a elementos da obra (pintura, escultura) que são interligados por linhas estratificantes, contemplativas de dispositivos que engolem, sufocam, imobilizam o espectador. Para Rancière existem alguns problemas em ser espectador:

141

Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.²⁵⁶

²⁵⁵ RANCIÈRE, 2011, p. 31-32.

²⁵⁶ RANCIÈRE, 2012b, p. 8.

Já na experiência transcinematográfica a perspectiva é multiforme, multidimensional, pois os suportes apresentam - como um de seus princípios - funções interativas que possibilitam relações fundamentalmente físicas entre participante e obra, como vimos nos trabalhos de Kátia Maciel e André Parente.

O que efetivamente torna-se possível verificar no *atual* é que à produção de imagens técnicas – imagens-máquina – com poder de agenciamento e modelização do corpo [...] correspondem dispositivos e técnicas outras que as asseguram como *possíveis*, confirmando assim sua própria atualidade.²⁵⁷

Junto com a força que as ressonâncias entre arte contemporânea e cinema carregam em prol da produção de um novo híbrido há também um grande vão desconhecido que se abre a cada mestiçagem agenciada entre esses campos. Os partidários da pós-modernidade dirão: “Este é mais um entre diversos casos de captura efetuados pela nova ordem social contemporânea e sua múltipla teia relacional”. Ok, tudo bem. Mas que tipo de experiência sensível irá se produzir através dessas relações? Que multiplicidades se produzirão a partir das conexões entre instituições distintas, como a arte contemporânea e o cinema? Estas questões permeiam diversos estudos de realizadores e pensadores da arte, do cinema e da filosofia.

142

Sabemos que as transformações pelas quais passaram a arte e o cinema no século XX fizeram com que o estatuto do espectador contemplativo se deteriorasse. Nos dias atuais as obras artísticas/digitais demandam espectadores - ou melhor, participantes - que sejam ativos, que sejam “corpos vivos por mobilizar”²⁵⁸, que façam as obras/experiências seguirem de acordo com sua vontade, com suas criações²⁵⁹, mas que também esteja aberto a receber estímulos sensoriais gerados no encontro com as obras. Portanto, hibridismos são produzidos nas fronteiras cada vez mais estreitas entre cinema e arte, e neste indefinido “campo difuso de experimentações” o espectador passa a trilhar rotas

²⁵⁷ RODRIGUES, 2002, p. 238.

²⁵⁸ RANCIÈRE, 2012b, p. 9.

²⁵⁹ Afinal muitas obras contemporâneas somente avançam na medida em que o participante age sensorialmente sobre elas.

que ampliam sua experiência estética da retina para o restante do corpo. Para Jacques Rancière:

[...] é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. A este será mostrado, portanto, um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar. Assim, será obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquirido ou experimentador científico que observa os fenômenos e procura suas causas”²⁶⁰.

Ora, resistir a modelos, a padrões, pode ser um modo de indicar trilhas. Porém, além de metamorfoses estéticas e institucionais estas trilhas possibilitam reconfigurações do tecido sensível que compõe os corpos espectatoriais imersos em experiências estéticas artístico-digitais. As produções de interferências entre o cinema e as artes visuais nas instalações interativas, por exemplo, dão margem para novas experimentações multissensoriais da obra pelo espectador: novas experiências sensíveis são oportunizadas. Segundo Rancière:

A arte da era estética não deixou de se valer da possibilidade que cada mídia podia oferecer de misturar seus efeitos aos das outras, de assumir seu papel e de criar assim figuras novas, redespertando possibilidades sensíveis que haviam esgotado. As técnicas e os suportes novos oferecem possibilidades inéditas a essas metamorfoses.²⁶¹

143

Tendo em vista este cenário apresentado, questiona-se: de que modo afetações desencadeadas através da experiência estética artística/digital reverberam nas forças que compõem os corpos-subjetividade²⁶² participantes? Assim, de acordo com os modos contemporâneos de produção artística-digital, como se agenciam novas subjetividades produzidas através do encontro interativo entre obra-participador?

²⁶⁰RANCIÈRE, 2012b, p. 10.

²⁶¹Ibid, p. 124-125.

²⁶²“Cada corpo é um complexo de forças, um conjunto composto de regiões heterogêneas – ideativa, afetiva e perceptiva – não unificáveis que se cruzam, se conjugam, se superpõem nas superfícies das práticas. Um *corpo-subjetividade* é uma composição de ideias, afectos e perceptos formados no tempo/espço”. (MANGUEIRA, p. 229).

Para Jacques Rancière a distância que há entre artista e espectador pode ser encerrada quando se tem em mente que entre esses dois pólos existe uma “terceira coisa” que é estranha à ambos: a obra. Sim, a obra é estranha a ambos. A partir do momento em que “[...] ela se mantém como coisa autônoma, entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador”²⁶³, a obra se desvincula de qualquer naturalização, seja em termos de filiação à criação do artista, seja em termos do sentido ou identidade que o espectador atribui a ela. Assim, o que constitui essa distância da obra – como coisa autônoma – tanto para o artista quanto para o espectador é “[...] a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade”²⁶⁴. Deste modo, neste estudo aborda-se a relação entre estas “três coisas” com uma expressão que ao mesmo tempo em que respeita a condição autônoma de cada parte, também as interliga. Falamos, portanto, da relação ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR²⁶⁵.

Ao passo que há a produção de um campo²⁶⁶ de criações e conhecimentos torna-se necessário investigar que conexões estão em jogo entre os envolvidos na produção ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR. Pois bem: se as desterritorializações/reterritorializações presentes no regime estético²⁶⁷ apontam para uma permanente crise no interior de suas próprias relações, como, então, se encontram ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR em meio a esses turbilhões de incertezas? É certo que através dos encontros-contágios entre ARTISTAS-OBRAS-PARTICIPADORES há produções de multiplicidades que se conectam

²⁶³ RANCIÈRE, 2012b, p. 18-19.

²⁶⁴ Ibid, p. 57.

²⁶⁵ Prefere-se participador ao invés de espectador pelos motivos abordados no último tópico da primeira parte desta dissertação.

²⁶⁶ Mesmo que seja difuso é um campo.

²⁶⁷ Que tem em seus pressupostos características não identitárias, pois prefere a transitoriedade, a processualidade das produções.

para produzirem novos planos²⁶⁸. Com isto, também é certo que nesta trama há subjetividades sendo produzidas. Mas de que modo?

Neste capítulo abordaremos mais detalhadamente o solo que se produz através das experiências estéticas que atravessam participantes de espaços expositivos que exibem/projetam limítrofes encontros entre cinema e arte contemporânea.

4.1 - DO ESPECTADOR INTELECTUAL AO PARTICIPADOR VISCERAL

As aproximações de “práticas cinematográficas” com o espectador tiveram um marco no ano de 1977 quando na *Documenta 6*²⁶⁹, vários artistas realizaram performances que foram transmitidas por vídeo via satélite - em tempo real - para mais de 25 países.²⁷⁰ Uma dessas performances, chamada *The Last Nine Minutes* (1977), foi executada em Caracas, na Venezuela, pelo artista norte americano Douglas Davis²⁷¹.

145

Na atuação fica claro o convite do artista ao espectador para que esse estabeleça contato através da tela com a obra e o próprio artista. Durante o desempenho da performance um par de mãos, que simbolizavam as mãos dos espectadores, foi posicionado de frente para Davis. Estas mãos dão socos em um vidro translúcido que separa Davis delas. Em seguida, o artista aparentando estar indignado ao notar o obstáculo que o separa do público, se aproxima do vidro e também soca-o.



²⁶⁸ Territoriais, e

²⁶⁹ Uma das ma
anos na cidade

²⁷⁰ SILVA, 2004.

²⁷¹ Douglas Dav

Figura 28. Douglas Davis.
The Last Nine Minutes. 1977.

A experiência de Douglas Davis transfigura a tradicional prática cinematográfica da grande tela, das salas escuras, num novo modo de comunicação fílmica onde o espaço do espectador pode ser aquele que ocupa o cotidiano, como a televisão e o computador.²⁷² A superação de tradicionais suportes cinematográficos e artísticos potencializaram produções de situações estéticas que favorecem cada vez mais a abertura para novas e múltiplas criações artísticas/digitais.

146

A revolução tecnocientífica foi uma importante propulsora dessa transfiguração pela fundação da interatividade em tempo real – em que o espectador se torna figura indispensável no processo de exibição-recepção. A ultrapassagem de modos estabelecidos de produção de obras artísticas/cinematográficas²⁷³ para outros planos, que possuem características flexíveis, variáveis, dobráveis, elásticas, indeterminadas, oportuniza tanto as produções de novas relações entre dispositivos, imagens e espectadores, quanto

²⁷² HUTCHEON, 1991, p. 118.

²⁷³ Um confortável campo já estruturado, acabado, de experiências em um dispositivo que demanda práticas já conhecidas e interiorizadas.

ampliar vivências de territórios sensoriais, subjetivos e existenciais, no que diz respeito ao processo de recepção.

[...] problema-limite do espectador frente ao mundo-espetáculo -> dilema -> transformar-se ou ser consumido pelo contemplar: ser performer por iniciativa ou compelido a sê-lo: criar o circo ou ser objeto-espectador perform não deve ser mais perform mas ação simultânea num nível de processo [...].²⁷⁴

Segundo Maciel²⁷⁵, “Projetores se multiplicam e se movimentam, ao mesmo tempo que histórias se bifurcam, como estruturas abertas à participação do espectador, para o qual a projeção passa a funcionar como uma interface ativa”. Ao se posicionarem como planos de interação entre dois sistemas – o maquínico e o humano – arte/cinema possibilitam criações de corpos-participadores, que são atualizados, produzidos subjetivamente pelo atravessamento de forças intensivas.

A hibridação de suportes e linguagens bem como o convite a formas de participação cada vez mais intensas, atendem às demandas de uma cultura sequiosa por novas formas de experiência espetatorial (e sensorial). Isso aponta para uma situação na qual todo corpo é convocado a experimentar sensações. A imagem por si só já não é suficiente; na experiência total de um “cinema expandido”, ela se faz acompanhar por várias outras formas de sensorialidade.²⁷⁶

147

A aposta do cinema/arte contemporânea em espectadores dinâmicos, itinerantes, é um aspecto importante que paira sobre pensamentos e práticas atuais destes campos. Portanto, nosso interesse em investigar os modos de produção de subjetividade de espectadores ativos em espaços entre-campos (cinema/arte contemporânea) converge com a tendência que o pensamento sobre arte contemporânea/cinema deseja para o público: a de experimentar as obras sensorialmente, dinamicamente, produzindo-as.

A concepção de um espectador que participe ativamente de obras artístico-digitais é frequente a partir da década de 1960, e no Brasil esta ideia foi inserida pelo multiartista Hélio Oiticica em suas experiências Quasi-cinema. Como já

²⁷⁴ OITICICA, 1974, p. 4-5.

²⁷⁵ MACIEL, 2009a, p. 15.

²⁷⁶ FELINTO *in* MASCARELLO, 2006, p. 418-419.

vimos, o Quasi-cinema consiste em uma linguagem que se afasta daquela de caráter narrativo linear e se insere numa rede de linguagens multifacetadas emancipadas de qualquer modelo.

A crítica frontal de Oiticica ao cinema hegemônico sugere que a linguagem dos Quasi-cinema se afaste do modo contemplativo com que o espectador se relaciona com a obra, mas afirme a possibilidade de nos associarmos a ela, inclusive a questionando. Segundo Maciel “[...] o que se desconstrói é a ideia de um público uno e silencioso diante de narrativas que lhe são estranhas, criando-se um cosmos de sensações produzidas, primeiro, pelo e no corpo de cada integrante das experiências que se desenvolvem”.²⁷⁷

Oiticica propõe ultrapassagens ao espectador estático e introduz o conceito de participador às experiências estéticas - aquele que se “opõe à pura contemplação transcendental”.²⁷⁸ Deste modo, as obras artístico/digitais que interconectam mídias na contemporaneidade partilham de uma perspectiva relacional, na qual o sujeito tem liberdade para se posicionar (ou não!) frente a uma experiência estética.

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da “história” e fazer dela sua própria história.²⁷⁹

Dentre as transformações que as tecnologias de visualização digital vêm operando na arte/cinema, uma das mais importantes é a criação de experiências imersivas para os visitantes de espaços expositivos. Esta é uma das ideias que fundam a instalação “*Cosmococa – programa in progress*”, que foi criada por Hélio Oiticica e Neville d’Almeida durante o intervalo de 1 ano: entre 13 de março de 1973 e 13 de março de 1974.

As Cosmococas - que podem ser abreviadas como CC - são as primeiras instalações áudio visuais, interativas e sensoriais da história da arte

²⁷⁷MACIEL, 2009b, p. 286.

²⁷⁸OITICICA, 1986, p. 91.

²⁷⁹RANCIÈRE, 2012b, p. 25.

contemporânea. Surgem a partir do descontentamento com as linguagens artísticas e cinematográficas hegemônicas e com inatividade do espectador. Nesta instalação, Hélio Oiticica e Neville d'Almeida expandem e transfiguram formas artísticas predominantes para um modelo novo, com uma maior interação e sensorialidade com o espaço ao possibilitar experiências temporais desnaturalizadas numa disposição não narrativa e contestando a ideia da imagem representativa. Hélio Oiticica disse:

[...] não ater-se ao q se acha q deva ser e q não se quer fazer: nem querer audiovisual de ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunstâncias [...] q digo ser quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo.²⁸⁰

Há em *Cosmococa* uma predileção por narrativas descontínuas, tortuosas, inacabadas. O estímulo à participação do espectador possibilita experiências com narrativas interativas, o que indica que a obra depende do visitante para ser desenvolvida. Possibilitar experiências estéticas em ambientes imersivos – como nessa instalação - condiz com a perspectiva de transformação da arte/cinema na contemporaneidade.

O nome *Cosmococa* tem origem “[...] na brincadeira de espalhar carreiras de cocaína nas capas de discos, livros e outras superfícies”²⁸¹. O pó foi frequentemente usado para contornar as imagens dos homenageados nos blocos-experiências²⁸² que constituem a instalação, como Luis Buñuel²⁸³, Yoko Ono²⁸⁴, Marilyn Monroe²⁸⁵, John Cage²⁸⁶, Jimmy Hendrix²⁸⁷, os Rolling Stones²⁸⁸,

149

²⁸⁰ OITICICA, S/D.

²⁸¹ CARNEIRO, S/D.

²⁸² Foram nove blocos experiências, sendo que os cinco primeiros foram produzidos em parceria com Neville. O bloco CC7, que seria produzido com o artista plástico inglês Guy Brett não foi concluído, e o CC8 Mr. D or D of Dado, que foi produzido em parceria com o escritor Silviano Santiago, era a única *Cosmococa* que não exibia imagens de carreiras e cocaína.

²⁸³ Luis Buñuel (1900-1983) foi homenageado pelo primeiro bloco-experiência, que foi denominado “CC1 *Trashiscapes*”. Uma das séries de fotografias projetadas era a capa do *New York Times Magazine* de 11 de março de 1973, que exibia a imagem de Buñuel.

²⁸⁴ Yoko Ono (1933-) foi homenageada em “CC2 *Onobject*”, em que a trilha sonora consistia no álbum “*Fly*” (1971), da artista japonesa.

²⁸⁵ Marilyn Monroe (1926-1962) foi homenageada em “CC3 *Malleryn*”, na qual as 4 paredes e o teto exibiam a imagem da artista *hollywoodiana*.

e Renô de Souza Mattos²⁸⁹. A alusão feita à droga não indicava uma apologia a ela, mas a pretensão de se distinguirem as Cosmococas dos sistemas artísticos dominantes e, conseqüentemente, contestá-los. Para Kátia Maciel, a utilização do pó indicava “a dessacralização do conhecimento por diferentes movimentos da arte”.²⁹⁰

A afirmação de uma experiência descontínua é notável pelo formato de exibição da instalação: são constituídas por *blocos* de experiências, que são distribuídos em salas separadas. Beatriz Carneiro explica que cada um dos blocos é composto por “[...] uma série de slides, [...] de uma trilha sonora, de textos, de uma proposta de atuação do público em um ambiente determinado e de um conjunto de fotos e pôsteres”²⁹¹. O visitante, portanto, conhece a obra ao caminhar pelo espaço expositivo, ao adentrar em salas com conteúdos, contextos e vivências heterogêneas umas às outras. Deste modo cada um dos blocos – que tinham duração média de vinte minutos de exibição, mas ao final se repetiam - apontam para experiências estéticas e sensíveis distintas.

²⁸⁶ John Cage (1912-1972) foi homenageado em “CC4 *Nocagions*”.

²⁸⁷ Jimi Hendrix (1942-1970) foi homenageado em “CC5 *Hendrix-War*”, em que músicas do álbum “*War Heroes*” (1972) de Hendrix mesclavam com slides que apresentavam imagens da capa desse álbum.

²⁸⁸ Banda de Rock inglesa homenageada em “CC6 *Coke’s Head Soup*”, que faz alusão ao álbum “*Goat’s Head Soup*”, de 1973. Produzido com o artista plástico brasileiro Thomas Valentin.

²⁸⁹ Renô era amigo de Hélio Oiticica, morador do Morro de São Marcos, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, e que havia sido morto em fevereiro de 1974. Foi homenageado em “CC9 *CocaocultaRenôGone*”, que foi produzida com o artista plástico brasileiro Carlos Vergara, mas não foi concluída.

²⁹⁰ MACIEL, 2009b, p. 290.

²⁹¹ CARNEIRO, S/D.

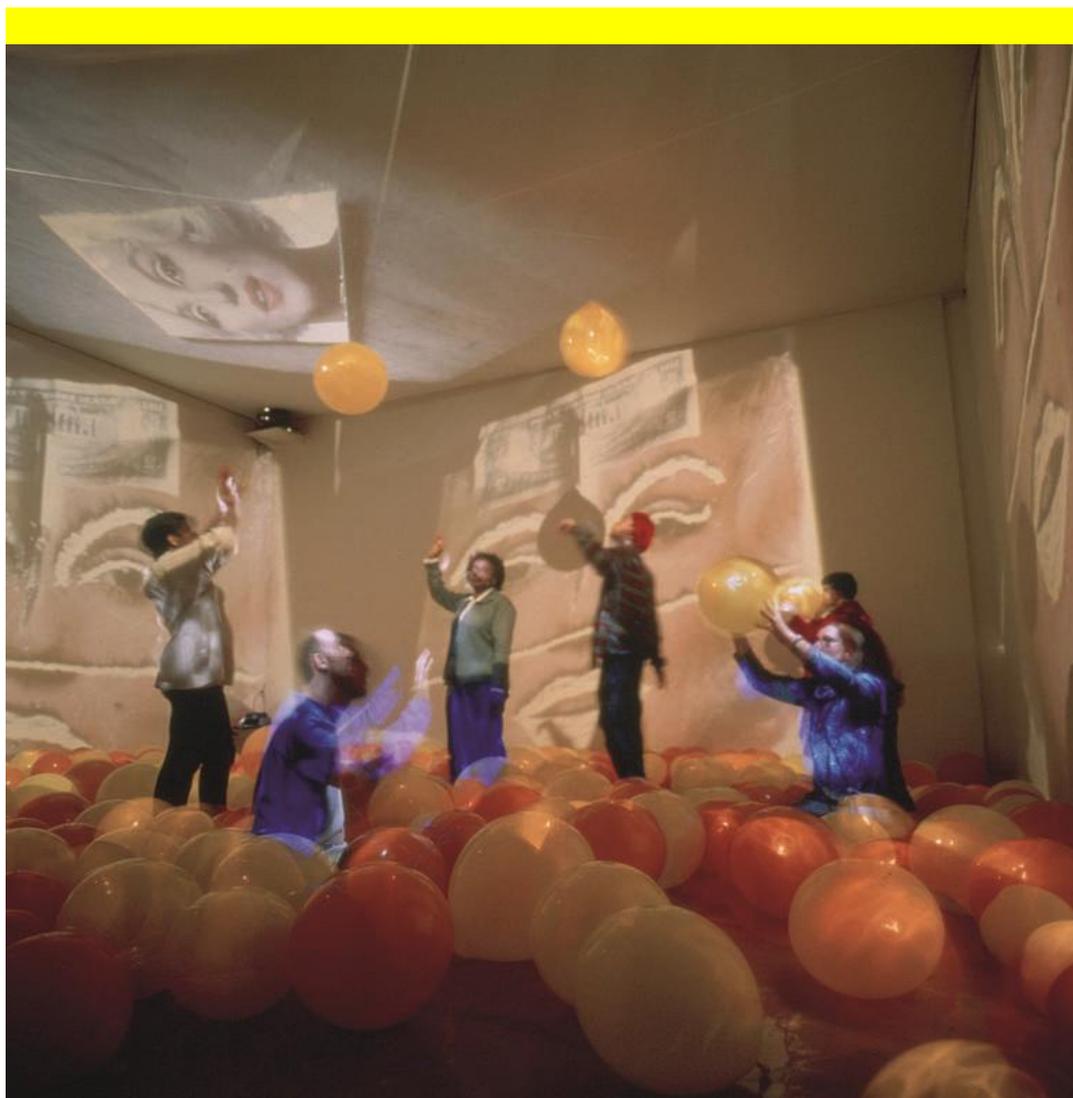


Figura 29. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida.
Cosmococa CC3 Maileryn, 1973.

151

O desenrolar das experiências denotam o caráter interativo da instalação. Em cada sala, ao mesmo tempo em que são projetados slides com imagens, também são proporcionadas intervenções ao público que envolvem o corpo, como, por exemplo: indicações para se acomodarem em colchões e travesseiros para lixar as unhas²⁹², dançarem, pularem, brincarem com cones, bolas e cubos de espuma²⁹³, jogarem bolas de assopro para o alto²⁹⁴, deitarem em redes²⁹⁵, etc. Para Kátia Maciel:

²⁹² Em CC1 Trashicapes.

²⁹³ Em CC2 Onobject.

²⁹⁴ Em CC3 Maileryn.

Romper com o hábito na arte significa entrar em um mundo novo e estranho, um mundo em processo, aberto para quem quiser; entrar, penetrar: a obra é sua, a obra é você. Entre Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Ricardo Basbaum, a ideia de participação funciona como um fio que conduz a outros processos de subjetivação. Os trabalhos não atuam mais como mediações, e sim como extensores de nossas sensações.²⁹⁶

Imerso na trama, o participante pode estabelecer relações entre as partes integrantes da instalação e o seu modo particular de experienciar a visita. Esta possibilidade de *relação* entre o participante comprometido em seu processo de recepção, a obra e o artista é o que indica o “[...] modelo possível de situação a ser vivida[...]”.²⁹⁷ Isto quer dizer que o que dá sentido à obra não é nem o artista e nem o participante, mas o conjunto de relações que o último estabelece ao caminhar pelas salas e deixar as forças que estão diante de si atravessarem-no. Portanto, a imersão do participante na trama tem o potencial de produzir novos modos de habitar o mundo e novas subjetividades. Segundo Oiticica:

[...] o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma — esta é pois uma obra aberta.²⁹⁸

²⁹⁵CC5 Hendrix-War.

²⁹⁶MACIEL, 2005, p. 10.

²⁹⁷MACIEL, 2009b, p. 284.

²⁹⁸OITICICA, 1986, p. 91.



Figura 30. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida.
Cosmococa CCI Trashiscapes, 1973.

Cosmococa se caracteriza por ser um programa em desenvolvimento que só se completa com a presença do participante. Por isso os artistas propunham a experiência de um programa “in progress”, ou seja, uma experiência que se desenvolvia de acordo com a dinâmica criadora do participante, que – ao contrário da relação passiva do espectador com a imagem-espetáculo - interfere na obra. De acordo com Lisette Lagnado:

Os participantes deitam, namoram ou dançam, ou mesmo lixam as unhas ouvindo música. Programa “in progress”, nesse contexto, é um índice de proximidade com a vida; portanto, dormir durante uma projeção da Cosmococa não causaria problema algum.²⁹⁹

Nas Cosmococas, assim como em experiências de narrativas interativas, a organização espaço-temporal segue a linha da simultaneidade, diferentemente,

²⁹⁹LAGNADO, S/D.

por exemplo, do cinema tradicional, de narrativas naturalizadas. Assim, “[...] o Programa não se situa como obra fechada e contamina textos e outros trabalhos, ampliando-se para além dos blocos”.³⁰⁰

Cosmococa” não é cinema (é Quase-cinema), não é “slide-show” nem performance, mas integra todas essas manifestações expressivas. Sua premissa de base é a não-narrativa, a defesa de um fluxo narrativo sem começo, meio e fim. O processo ininterrupto vai além da execução reiterada de uma sequência. Que o espectador pode iniciar sua fruição a qualquer momento da projeção - isto é muito pouco para Oiticica. Seu postulado de “não-narrativa” transcende a mera modalidade do “loop”, é estrutural: faz parte do próprio roteiro, está na ordem do discurso.³⁰¹



154

Figura 31. Hélio Oiticica e Neville D'Almeida.

³⁰⁰ CARNEIRO, S/D.

³⁰¹ LAGNADO, S/D.

Cosmococa CC5 Hendrix-War, 1973.

Em sua edição de 2013, o respeitado Festival de Cinema de Berlim apresentou "Cosmococa CC4 Nocagions". Como todas as outras Cosmococas a CC4 Nocagions também era composta por uma série de slides, que em CC4 projetavam a capa do livro "Notations" de John Cage cobertos de cocaína; trilha sonora de Beethoven e de John Cage, o homenageado desta instalação; previa um ambiente bastante iluminado; e, por fim, algo que envolvia diretamente o público: o local da instalação deve conter uma piscina, a qual o participante escolhe entre permanecer apenas no deck ou também usufruir da piscina. Kátia Maciel descreve a instalação *Cosmococa CC4 Nocagions* da seguinte maneira:

Uma piscina no meio de capas de John Cage, maquiadas com fileiras do pó branco sobre o fundo branco do livro *Notations*. A água é mais uma imagem e superfície natural para a projeção dos movimentos dos participantes. Hélio se refere a esse projeto como uma possível poesia, música, *quasi*-cinema, experimento cinético, multimídia não se reduzindo a ser apenas uma coisa, e sim um programa aberto ao exercício da liberdade.³⁰²



³⁰²MACIEL

Figura 32. Hélio Oiticica e Neville D' Almeida.
Cosmococa CC4 Nocagions, no Festival de Berlin, 2013.

Beatriz Carneiro conta em detalhes como se constitui o cenário de CC4:

O visitante sobe alguns degraus, afasta pesadas cortinas de plástico e entra. Não é preciso tirar os sapatos imediatamente, a não ser que se queira entrar na água, mas é possível tirar a roupa. Duas paredes são ocupadas pela sequência de slides com imagens da branca capa do livro *Notations* de John Cage, coberta de desenhos feitos com cocaína, mais alguns objetos de consumo da coca: dois canivetes, um canudo de prata e, nas fotos finais, uma bagana semi-queimada. Algumas imagens mostram carreiras de coca como se fossem pautas ou marolas. No centro da sala, rodeada por um deck, está uma piscina com um fio de lâmpadas azuis na borda e no fundo; debaixo da água, outro fio de lâmpadas verdes que acendem nos intervalos entre as projeções, ao som do carrossel dos slides voltando ao começo. A trilha sonora: alguns acordes de Beethoven para começar e muitos trechos de peças musicais de Cage com piano preparado; por alguns instantes, escuta-se um murmúrio de vozes. A proposta é desfrutar no deck ou dentro da piscina – o empréstimo de toalhas está previsto nas instruções para a montagem. Cada pessoa precisa fazer uma escolha para desfrutar a obra: a seco ou molhado.³⁰³

156

As condições de exibição de CC4 em Berlim mostram um pouco do pensamento multiforme, libertário, desvinculado de qualquer filiação intelectual, temporal, espacial, de Hélio Oiticica, e, conseqüentemente do pensamento contemporâneo: CC4 aconteceu numa conhecida piscina pública aquecida da cidade, a Liquidrom, numa noite gelada em que a experiência foi disponibilizada das 22 horas às 02 horas do outro dia.

Os multidiálogos proporcionados pelos multimeios presentes em “*Cosmococa – programa in progress*” podem afetar os participantes que a experienciam/produzem de modos singularmente plurais, na medida em que entram em contato com uma fonte que não se esgota: a da criação. O modo como Hélio Oiticica pensa a participação do espectador nos espaços de exibição/projeção de arte está conectado com seu conceito de *Supra-Sensorial*.

³⁰³ CARNEIRO, 2012, p. 63-64.

Para ele toda arte almeja “[...] a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida.”³⁰⁴ Diferentemente do espectador, que está em posição de recepção de estímulos sensoriais básicos, estímulos-reações condicionados, o “participador supra-sensorial”, *realiza* a participação, cria atividades relacionais com a obra e, assim, não fica preso às amarras naturalizantes da atitude contemplativa moderna. Segundo Hélio Oiticica:

[...] o participador irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram “despertadas” por tais sensações. Este processo de “despertar” é o do “Supra-Sensorial”: o participador é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu.³⁰⁵

Para Hélio Oiticica o despertar, o supra-sensorial, significa a possibilidade de criarem-se novas possibilidades experienciais produtoras de vida em resposta à atitude meramente reprodutora do estímulo-resposta. Ao longo do texto comentamos sobre outros despertares: buracos, 30 anos, Cortázar, o tédio. Pois bem: o supra-sensorial é linha de fuga, é produção de novos valores e recriação de outros valores instituídos: **É DESTERRITORIALIZAÇÃO.**

A liberdade espaço-temporal, a variedade de suportes e linguagens presentes nos trabalhos de Hélio Oiticica indicam não-filiações artísticas. Deste modo, o espectador pode ser libertado das correntes enclausurantes da estrutura dos museus, das molduras, do comportamento contemplativo e passa a “parangolear”, “duchampear”, “cortazariar”, isto é, passa a abrir possibilidades à coisa estabelecida, à arte estabelecida, à vida estabelecida.

Quero que o espectador crie suas próprias sensações a partir deles, mas sem condicioná-lo a uma ou outra sensação. A areia, a palha, são apenas diferenças qualitativas, e o espectador irá “atuar” sobre estas áreas buscando “significados internos” dentro de si mesmo, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações”.³⁰⁶

³⁰⁴ OITICICA, 1986, p. 116.

³⁰⁵ Id.

³⁰⁶ Id.

O contato íntimo do participante, o investimento visceral na relação com o espaço, com a criação, desterritorializa-o, seduzindo o corpo a circundar as obras, contagiando o sujeito-agente a mudanças subjetivas, lançando-o, através da arte, à dinâmica de ativação do potencial criador, originando uma nova produção de si. Para Maciel³⁰⁷, “o deslocamento do campo de experiência conhecido para o desconhecido provoca uma transformação interna nas sensações do participante, afetando em profundidade sua estrutura comportamental”. A produção de si está inserida em um contexto político, filosófico, artístico contemporâneo de (re)criação e libertação da condição ordinária, ociosa, do sujeito, além de intensificar a integração sujeito-mundo. Neste cenário, a arte contemporânea/cinema além de aparelhos técnicos e produtos de entretenimento se apresentam como produtores de múltiplas subjetividades. Para Deleuze e Guattari “[...] a arte, assim que consegue atingir a sua própria grandeza, o seu próprio gênio, cria cadeias de descodificação e de desterritorialização que instauram, fazem funcionar, máquinas desejanças”.³⁰⁸

As obras artísticas contemporâneas solicitam a participação do sujeito-observador, que durante a trama se modifica pelas experiências estéticas vivenciadas e passa a ser agente-participador da obra. Para Rogério Luz³⁰⁹, “a obra é aquilo que o sujeito experimenta da obra, porque ela o produz – e na base desse processo encontram-se não a erudição ou a ciência estética, mas a experiência que o indivíduo compartilha potencialmente com os outros”.

158

4.2 – PARTICIPADOR CAMINHANTE: PRODUÇÕES DE SUBJETIVIDADE

³⁰⁷MACIEL, 2009b, p. 284.

³⁰⁸DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 489.

³⁰⁹LUZ, 2002, p. 135.

O percurso que o visitante de espaços expositivos artísticos/digitais contemporâneos é chamado a compartilhar segue trilhas tortuosas, dinâmicas, instáveis, como as linhas do plano rizomático: entro em uma sala e lixo as unhas³¹⁰; vou ao banheiro e enquanto uso o mictório enfio minha cabeça em uma tela que exhibe o depoimento de um jovem para um documentário sobre doenças venéreas; saio do banheiro e participo de uma videoinstalação com a companhia de Gilberto Gil, Tom Zé e Otto³¹¹; passo por um corredor, enfio meu olho em um pequeno buraco na parede e um mundo audiovisual se abre; fico com sede, acho um bebedouro e me deito em um colchão dentro de um hospital de emergência³¹²; entro em uma sala e visualizo cenas da ditadura em Portugal em três telas³¹³; saio do museu e dou de cara com um performer ...e... ..e... ..e... ..e... ..e...

Como se pode ver o museu contemporâneo é habitado por suportes artísticos diversamente espacializados e transtemporalizados. A multiplicidade de ambientes e suportes atrai o visitante e pode fazer com que o momento de relação com o museu seja dinâmico, autêntico, permeado de “delícias”, como prefere Paul Valéry. O participante coloca-se de frente a uma ebulição de forças, a uma constante criação e recriação de mundos, de novos modos de habitar a vida. O espaço expositivo se torna um ambiente propício a conexões: afinal, a tênue relação contemporânea entre ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR pode ser “linkada” a qualquer momento através de vias movediças, efêmeras, transitórias, como os galhos de um manguezal.

Porém, estabelecer conexões, links, não é tarefa fácil. Aparentemente pode parecer que sim, mas não é. Não falo de conexões simples, como quando você encaixa o cabo de sua tv na tomada da parede da sua casa. Mesmo uma

³¹⁰ Alusão à Cosmococa CC1 Trashiscapes.

³¹¹ Alusão à videoinstalação “*Novos Baiões*”, do artista brasileiro Carlos Nader. Em exibição no museu Cais do Sertão, em Recife.

³¹² Alusão à instalação “*Gimme Shelter!*”, dos arquitetos Sebastián Irarrázaval e Hugo Mondragón. Exibido em dezembro de 2012 no Museu de Arte Contemporânea de Santiago-Chile.

³¹³ Alusão à videoinstalação “*Natureza Morta*”, dos artistas portugueses Susana de Sousa Dias e António de Sousa Dias. Exibida em abril de 2014 no Museu de Arte Contemporânea do Centro Cultural Dragão do Mar, em Fortaleza.

conexão física, mecânica, objetiva como esta não é tão simples, quando se pensa que antes de você movimentar sua mão para pegar o cabo e enfiá-lo na parede diversos estudos sobre as conexões da parede com sua tv através de conceitos da eletricidade - como corrente, resistência, tensão, potência - foram realizados para, entre outras coisas, tornar apta e simples sua tarefa de ligar a tv. Pois bem: quando se trata de estabelecer conexões que não passam pelo domínio do palpável, visualizável, tangível, o cenário se torna ainda mais árduo.

Como é de praxe neste texto acabei lembrando-me de Julio Cortázar e suas andanças noturnas por Paris e Buenos Aires. Lembro-me também de uma figura – que se conecta à minha lembrança de Cortázar - bastante presente em grandes cidades no século XIX, especificamente em Paris, e que foi imortalizado pelo poeta Charles Baudelaire³¹⁴: o *flâneur*. Este “ser” que vagava a pé aleatoriamente pelas ruas da Cidade Luz observava o cenário urbano sem ser notado: capturava os meandros da vida urbana, se interessava pelo que movimentava as multidões, pelo que o rodeava, porém, por ser um anônimo no meio da multidão, não participava das paisagens que construía em suas andanças. O *flâneur* erigia sua existência através da apreensão dos detalhes do cotidiano, pegando aqui e ali acontecimentos e conectando-os para construir paisagens. Portanto, o território do *flâneur* é a rua, a multidão. Seu maior interesse era capturar situações efêmeras, triviais, através daquilo que despertava sua genialidade: a curiosidade. Era um espectador ativo da vida.

160

Como um bom *flâneur*, Julio Cortázar conta³¹⁵ que durante suas andanças noturnas nas ruas de Paris e Buenos Aires observava bares, pontes, pessoas, monumentos, ruas, etc. Este cenário o situava em relação à cidade e situava a cidade em relação a ele: no preciso momento das andanças se produziam passagens, pontes, osmose, signos, descobrimentos acerca dele próprio. Ao caminhar pelas ruas das cidades estabelecia conexões entre a paisagem que observava e fragmentos de seu pensamento e sentimento. Deste modo, ia se desvinculando da vida comum, ordinária, diurna, e passava a estabelecer conexões entre as coisas vistas. Assim, Cortázar criava constelações mentais,

³¹⁴ Charles Baudelaire (1821-1867) foi um poeta e *flâneur* francês

³¹⁵ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=JDfYG0BlSjA>>.

criava suas próprias paisagens mentais, que acessavam, sobretudo, seus sentimentos, suas emoções. Baudelaire define o *flâneur*:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família [...] Pode-se igualmente compará-lo a um [...] caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.³¹⁶

Cada um deve buscar suas fugas. A fuga indica criação, reconfiguração, processo. Nesse sentido, as andanças do *flâneur* podem ser vistas como fugas: a força das conexões que vão se estabelecendo na medida em que o *flâneur* recorta trechos das paisagens observadas para criar suas próprias paisagens atingem certo ponto que as categorias lógicas e ordinárias da vida perdem sentido momentaneamente. Julio Cortázar admite que as constelações, conexões que ele produzia durante as andanças poderiam ser comunicadas apenas com a linguagem verbal, pois esta se torna insuficiente tendo em vista um cenário complexamente fragmentado. A potência das “constelações sentimentais” do *flâneur* Cortázar foi expressa em suas novelas, seu relatos, em sua obra literária. Para Suely Rolnik, “[...] é a errância do desejo que vai fazendo suas conexões guiado predominantemente pelo ponto de vista da vibratibilidade do corpo e sua vontade de potência”.³¹⁷

161

Em “*Andarilhos*”, de Cao Guimarães”, pessoas “andarilhando” por distintas estradas estabelecem relações transitórias, instáveis, fugidias, com lugares, objetos, outras pessoas, com a própria vida. A potência do andarilho ou do *flâneur* reside em compor constantemente novas paisagens existenciais, subjetivas,

³¹⁶ BAUDELAIRE, 1995, p. 857.

³¹⁷ ROLNIK, S/Da, p. 9.

perceptivas, a partir dos elementos que lhes são possibilitados pela andança. Essa é também uma das potências do visitante de espaços expositivos. Em “*Cosmococa- programa in progress*”, por exemplo, as paisagens vivenciadas nos blocos de experiência são pontes que possibilitam conexões com fragmentos de sentimentos, pensamentos e ações que estão sendo compostos “in progress”, que estão na iminência de surgirem, na fronteira de serem produzidos. Também é assim nas conexões que a vida proporciona ao andar na rua ...e... vendo um filme ...e... tropeçando em um buraco ...e... participando de um processo terapêutico: sistema de conexões processuais que reconfiguram e atualizam territórios existenciais. Para Philippe Dubois:

Trata-se, portanto, do conjunto da exposição *em seu desenrolar espacial* (de imagem em imagem, de tela em tela) integrando a postura imersiva do espectador: este deixa de estar numa relação hipnótica com uma única imagem-tela, desdobrando-se no tempo fabricado de uma duração-consciência absorvente, para ser “arreatado” no decorrer de seu percurso numa série de imagens precisamente dispostas no espaço, de que só emergirá quando chegar ao fim de seu trajeto (“onde é a saída?”). E se essa imersão opera no espaço, “o tempo de uma travessia”, cujo controle é mantido pelo visitante, que o modula à sua maneira, é porque ela permanece potencialmente crítica, ou ao menos distanciada, favorecendo *pela ação* (a caminhada do visitante) um olhar destacado e livre sobre as obras no *processo* do trajeto; sobre as imagens e seu ambiente; e sobre as condições físicas e psíquicas do dispositivo.³¹⁸

162

Na medida em que o participante caminha e experimenta esteticamente as obras artístico/digitais, ele vai produzindo uma espécie de tecitura das paisagens que se abrem em sua volta: atravessamentos que produzem paisagens próprias ao participante, sendo que essa produção distancia-se do plano dos signos, dos códigos, da técnica, pois aproxima-se do plano das sensibilidades. Através dos afetamentos e intensidades produzidas por intermédio dos efeitos das experiências estéticas contemporânea criam-se possibilidades de se conhecerem novas perspectivas que viabilizam mudanças da realidade sobre espaços de nossa intimidade.

Sabe-se que ao longo dos tempos distintos modos de subjetivação influenciaram a vida dos indivíduos. Não é à toa que no século XX vimos o

³¹⁸ DUBOIS, 2009, p. 210.

Fordismo, a Psicanálise, a ocidentalização da cultura serem traços marcantes de um modo de subjetivação predominante com ênfase no sujeito e os traços que o incluíam ou excluíam da vida social da época. Produções de identidades em série, da personalidade, da identidade foram predominantes no século XX.

Porém, antes mesmo do século XX alguns modos de homogeneizar a subjetividade já eram aplicados. Em “*O anti-édipo*”, Deleuze e Guattari mostram que há longínquos tempos houve na cidade italiana de Veneza um período de alta prosperidade financeira de modo que as soberanias estabelecidas pelo capital verticalizaram sua autonomia na cidade de tal modo que até as linhas e as cores das obras da escola veneziana de pintura pareciam se adequar a um código, a um significante, à verticalidade da ordem dominante.

Ao passar este período, por volta do século XV, quando sinais de declínio se apresentaram na economia de Veneza e, em decorrência disso, a influência dos grupos soberanos sob a população enfraqueceu, pôde-se verificar que houve uma curiosa transformação nas obras da escola de pintura: diferentes traços foram rabiscados, múltiplas cores pinceladas, distintas imagens foram produzidas, “[...] dir-se-ia que um novo mundo se abre, uma *outraarte*, em que as linhas se desterritorializam, em que as cores se descodificam [...] Nasce uma organização horizontal ou transversal do quadro, com linhas de fuga ou de abertura”.³¹⁹

163

Através da arte observou-se um interessante processo de reconfiguração subjetiva dos pintores, no qual os alunos da escola de pintura de Veneza se descodificaram, romperam com o significante e passaram a percorrer um percurso aberto a possíveis, livre de qualquer imposição subjetiva. O fluxo artístico possibilita o rompimento das codificações, das dominações, na medida em que favorece a ultrapassagem de estruturas estanques para a abertura de passagens desobstruídas em que as subjetividades são produzidas de múltiplos e transitórios modos.

As reverberações da era tecnológica fizeram o planeta adquirir formato múltiplo. Esta tendência atualiza os modos de habitar os mundos que incessantemente se criam e recriam na contemporaneidade: dos espaços “reais” - como as ruas e calçadas - aos virtuais - como os ambientes sócio-digitais. As

³¹⁹ DELEUZE;GUATTARI, 2011b, p. 489.

subjetividades participam intensamente destas transformações do mundo e de seus habitantes. O modo de entender a subjetividade como sendo inerente ao sujeito ficou para trás, pois se passou a compreendê-la como mutante: produz-se e modifica-se como qualquer outra coisa. Não existem estruturas, mas passagens, fluxos.

Para o pensamento da diferença, o “dispositivo humano” é produzido nos termos de uma construção heterogênica de partes integradas da subjetividade - como os acontecimentos, os indivíduos, as configurações sociais e a cultura. Deste modo, não se deve reduzir a subjetividade ao indivíduo ou a objetos previamente representados em seus espaços-tempos, mas deve-se entender que a subjetividade é complexa, heterogênea, que é produzida através de relações descontínuas.

A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização.³²⁰

164

Nas andanças do *flâneur*, do andarilho e do visitante dos museus contemporâneos fragmentos de acontecimentos, pensamentos, emoções, percepções, lembranças podem ser capturados processualmente, na medida em que as situações vivenciadas por esses “caminhantes” há a possibilidade do indivíduo ser deslocado do lugar comum, ordinário, diurno, de perspectivas totalizantes produzidas pelas relações contemporâneas. A partir do momento que um conjunto de práticas³²¹ produz experiências subjetivas nos participantes de tais ambientes, os indivíduos passam a estabelecerem relações processuais consigo e com o que os envolve. Deste modo, tendo como referencial a Psicologia Social Contemporânea e a Filosofia da Diferença pode-se entender como territórios existenciais são produzidos através de certos modos de

³²⁰GUATTARI; ROLNIK.2008, p. 42.

³²¹ Artísticas, relacionais, sociais, etc.

subjetivação: totalizantes – como no caso dos alunos da escola de pintura de Veneza – ou processuais – como nos exemplos dos andarilhos, do *flâneur* e dos participantes de experiências estéticas artísticas/digitais, que são o foco deste capítulo.

A psicologia social é o território de análise desta pesquisa que se relaciona com outros territórios, haja vista as discussões que durante este texto ativaram reflexões sobre ciência, arte contemporânea e práticas cinematográficas contemporâneas. Nenhum desses territórios tem a pretensão de finalizar nada: eles são processuais, articulam-se em devir ao percorrerem práticas múltiplas. As conexões presentes entre os campos do conhecimento deste estudo me fazem lembrar a tradicional brincadeira do “bobinho” no futebol: o jogo consiste em alguns jogadores dispostos circularmente fazendo uma roda que consta com um desses jogadores em seu centro. Enquanto os jogadores presentes no círculo tocam a bola uns para os outros o jogador que se encontra no centro da roda, o “bobinho”, tenta roubá-la. Aquele jogador que perde a bola torna-se o novo bobinho do jogo.

165

No nosso caso entre os “jogadores” estão: a Psicologia Social, a Arte Contemporânea, as práticas cinematográficas contemporâneas, a Ciência, a Filosofia Contemporânea, a Literatura entre outros; em alguns instantes algum dos “jogadores” estará no centro da roda, no foco das atenções, enquanto os outros permanecem na periferia da roda, influenciando, problematizando de algum modo a atuação dos outros componentes do jogo. Porém, algo conecta os campos do conhecimento de produção desta pesquisa, algo faz o papel da bola no jogo do bobinho: esse papel é desempenhado pela subjetividade.

O que permite que os campos estabeleçam vínculos, alternem suas posições, e, eventualmente, se choquem é a subjetividade: é ela que faz o jogo seguir; ela é o objeto de uma psicologia social que se faz presente através de criações-recriações-destruições do presente; ela se desenha como o fio condutor

que interconecta perspectivas heterogêneas acerca das pesquisas em Psicologia Social. Deste modo concordamos com Luís Cláudio Figueiredo que prefere que “[...] as diversas escolas e sistemas da psicologia sejam confrontados no campo da ética, enquanto *dispositivos éticos* tomados como *dispositivos de constituição de subjetividades*”.³²²

Dito isto prosseguiremos com uma questão: como novas subjetividades se agenciam nos participantes de espaços de exposição através das relações compostas com as obras artístico/digitais? Conforme o estabelecimento de conexões do participante com os seguintes pontos:

1- *Compor vínculos com as obras artístico-digitais contemporâneas;*

Uma das principais características das obras contemporâneas - relacionadas ao que Jacques Rancière chama de regime estético da arte - é a abertura para a interação do visitante com a obra. Durante esta dissertação vimos alguns exemplos que indicavam esta característica da arte contemporânea e das obras digitais, como, por exemplo, nas obras do período neoconcreto e após o boom das tecnologias digitais em obras de artistas como André Parente – em “Circuladô” – e Kátia Maciel – em “À Sombra”. A passagem do regime representativo da arte para o regime estético é marcado por mudanças “[...] de estatuto nas relações entre pensamento, arte, ação e imagem”.³²³

166

Essa mudança no estatuto das relações que o visitante estabelece com as obras são reverberações de uma atitude vanguardista do início do século XX, a partir das obras de Marcel Duchamp. No Brasil Hélio Oiticica é um dos vértices de um estilo de arte que com suas intervenções aproximaram a obra do espectador, possibilitando novas indicações a estas relações. A obra contemporânea convida o visitante a interagir com ela corporalmente. Mas não somente isso: dá poder ao participante de transformá-la, transmuta-la, produzi-la. Há, portanto, uma ruptura nas relações estabelecidas entre ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR do regime representativo para o regime estético da arte, com a diferenciação da atitude dos

³²² FIGUEIREDO, 2013, p. 98.

³²³ RANCIÈRE, 2012b, p. 115.

espectadores: de “voyeurs passivos” passaram a ser “participantes ativos”³²⁴.

Para Ricardo Basbaum:

O espectador é confrontado com um espaço que se insinua para além de seu corpo e que o convida a uma experiência complexa e fragmentária – não exatamente “positiva”, já que abandona qualquer percurso linear ascendente; convite ao redemoinho de si mesmo, de consequências imprevisíveis.³²⁵

Na instalação “*Cosmococa – programa in progress*” vimos que o visitante poderia circular livremente pelas salas, pois não existiam sequências espaciais lógicas para a visitação do espectador, bem como o tempo de visita, que era definido pelo visitante. O que há são possibilidades indeterminadas para trilhar espaços, para criações de percursos próprios do espectador, que agora é participador. Ao caminhar o participador vai produzindo relações com a obra, o ambiente, na medida em que recebe indicações de atividades nos blocos de experiências. Segundo Philippe Dubois “[...] o caminhar e seus derivados sempre foram um gesto de exposição - de si, do corpo, das próprias imagens, da forma, do pensamento - logo, um gesto constitutivo, se não identitário”.³²⁶

O espectador (se é que se pode chamar por este nome as testemunhas deste mundo em obra) é convocado para além de seu olho-tela ou olho-espelho, sob pena de ser deixado de lado pela obra. Ele tem que reativar a vibratibilidade de seu olho, que redevem corpo, povoado por espécimes vivos, conjunto singular e dinâmico de sensações-universos. Ele tem que desejar a obra. Na pulsação do achego entre o corpo do espectador, agora testemunha ativo, e o corpo da obra, novas composições se fazem, outros destinos se apresentam, outros sentidos.³²⁷

167

Penetrar espaços artísticos e seus blocos de sensações, como o programa in progress das Cosmococas, além de apresentar novas questões a respeito do estatuto das artes, leva também a penetrar trilhas pouco palpáveis, pouco visualizadas: as trilhas da subjetividade. Ao compor vínculos com as obras artístico-digitais contemporâneas o participador faz opção pela tendência à

³²⁴ Ibid, p. 9.

³²⁵ BASBAUM, 2008, p. 34.

³²⁶ DUBOIS, 2009, p. 210-211.

³²⁷ ROLNIK, 1997, p. 3.

produção de novas realidades em devir, por trilhar múltiplas interferências entre práticas artísticas, o que evidencia uma escolha pela atitude de *criação*.

2- Ser contagiado pelos elementos do ambiente sensório-afetivo presente no espaço expositivo;

Ao longo do texto vimos exemplos de *ambientes sensório-afetivos* – próprios das produções artístico-digitais contemporâneas – que mantêm intensos diálogos com questões que envolvem os aspectos subjetivos do participante da experiência estética. É notório que sensações, mas também emoções, entre outros componentes da subjetividade são afetados, são cutucados pelos elementos presentes nesses ambiente sensório-afetivos: balões de ar, lixas de unhas, copos de água, botões, telas touchscreen, redes, se interligam com imagens, gestos, objetos, que atingem lembranças, emoções, sentimentos, pensamentos.

Os ambientes sensório-afetivos envolvem dimensões corpóreas³²⁸, incorpóreas³²⁹ e sociais³³⁰ que, em geral, estão em conexão. O envolvimento com ambientes sensório-afetivos, sem linguagens definidas, não espacializados e atemporais - como os ambientes imersivos em bloco de sensações vistos em algumas das obras artístico/digitais comentadas nesta dissertação - possuem potencial para disparar subjetividades, assim como ambientes instituídos, como o setting terapêutico ou oficinas pedagógicas. As conexões que envolvem dimensões dos ambientes sensório-afetivos possibilitam torções, giros, disparos, deslocamentos da subjetividade.

168

[...] os desdobramentos decorrentes da produção artística e sua medida particular de eficiência não se rivalizam com os itens utilitários do mundo pragmático; ao contrário, a grande recompensa a ser obtida reside nos potenciais e intensidades a serem liberados, que permitem a continuidade do jogo e a permanente propagação de tais lugares especiais, de fruição

³²⁸ Sujeitos e aparelhos.

³²⁹ A cultura, por exemplo.

³³⁰ Arranjos sociais, acontecimentos, improvisos.

sensível. Não há receitas para a arte, apenas trajetórias em fuga [...].³³¹

As formas de estruturação da experiência sensível no domínio do regime estético da arte respeitam alguns propósitos que indicam que cada experiência deve ter características próprias, diferentes de qualquer outra experiência sensível. Portanto, quando as obras artísticas/digitais afetam, contagiam o participador e passam a conectarem-se ao tecido sensível dele cria-se algo novo, não nomeável. A experiência estética torna o participador um tanto diferente após vivência. De acordo com Jacques Rancière:

Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política.³³²

Ambientes sensório-afetivos são, portanto, espaços artísticos povoados por sujeitos, máquinas, cultura, sociedade, em conexão. O que advém através deste espaço? Lembranças, desejos, tédio, vontades, insatisfações, esperanças, etc. Ou nada disso. O que nos interessa é que são ambientes “[...] mundos imprevisíveis se instauram, povoados de seres *sui generis*. Obras de arte vivas”³³³ que possibilitam o surgimento outros modos de habitar a vida, outros modos de subjetivação.

169

3- Contaminar-se pelas contingências que estão em jogo durante a experiência estética.

As composições de múltiplas temporalidades, imagens, objetos e cenários presentes em obras artístico-digitais contemporâneas dão o tom do quão complexo podem ser as experiências a que os visitantes dos espaços expositivos estão expostos. Esta complexidade advém do modo “hibridizado” de conceber a vida e os eventos na contemporaneidade, com reverberações claras no domínio

³³¹ BASBAUM, 2008, p. 27.

³³² RANCIÈRE, 2012b, p. 81.

³³³ ROLNIK, 1997, p. 1.

artístico. Ora, ao se afirmar que as manifestações artísticas relacionadas ao regime estético da arte são híbridas, há uma outra afirmação implícita: são também processuais. É uma questão óbvia, uma questão de perspectiva, que, no entanto, se configura em um caminho árduo, complexo.

Durante este capítulo temos tratado da temática das conexões. Afinal os campos do conhecimento que fazem parte deste estudo são observados a partir de lentes heterogêneas, multiformes, que captam parcialmente e transitoriamente elementos dispostos em lugares distintos, e o que aparentemente se encontra disperso, solto, afastado, acaba realizando conexões e torna-se híbrido.

Nas experiências estéticas em espaços expositivos ocorre algo análogo: o participador captura daqui e dali elementos aparentemente dispersos: apontar o dedo – som de buzina – imagem de um santo – cor azul – um quadro torto – lembrança de uma música – sobe uma escada – vê uma pessoa parecida com seu irmão – escuta a música que havia sido recordada – tropeça em um batente – encontra um brinco no chão – videoinstalação em três telas – som de buzina – cor azul – olhos marejados – voz grave na sala – bip do aparelho do segurança – lembrança ...e... ..e... ..e... ..e... ..e... ..e... ..e...

170

Mas num teatro, diante duma performance, assim como num museu, numa escola ou numa rua, sempre há indivíduos a traçarem seu próprio caminho na floresta das coisas, dos atos e dos signos que estão diante deles ou os cercam. O poder comum ao espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra.³³⁴

As analogias vêm daí. A vida é produção de analogias, que se produzem, conectam, se produzem, conectam, se produzem, conectam. Não param de se produzir/conectar. Com os participantes também é assim: constelações de paisagens produzidas por bares, ruas, pessoas, buracos, aparelhos, natureza, e, principalmente, o imaterial. A operação do desejo: “[...] agenciar elementos de uma infinita variedade de universos e, a partir do que se engendra nesse

³³⁴ RANCIÈRE, 2012b, p. 20.

agenciamento, produzir as múltiplas figuras da realidade - e não só da realidade subjetiva”.³³⁵



Figura 33. VideoMapping³³⁶ projetado pelos VJs Felipe Machado e Moabe nas paredes do Paço Alfândega³³⁷, durante o carnaval do Recife em 2013.

A produção de paisagens próprias pelos participantes a partir de elementos híbridos do ambiente expositivo se assemelha em alguns aspectos à *flânerie*, principalmente no que diz respeito ao deslocamento de um sentido linear da vida, das obrigações, da correria cotidiana, de uma atitude lógica newtoniana-cartesiana frente à existência, para uma perspectiva “in progress”, em que a razão dá lugar à insensatez, a lógica dá lugar ao paradoxo, a estrutura dá lugar à multiplicidade, a árvore dá lugar ao rizoma:

A desrazão proporciona a vivência de princípios reorganizadores através de instantes caóticos que impõem a dissipação de fronteiras cognitivas, dos espaços do pensamento conhecido, de marcas viciadas, permitindo uma profunda experiência criativa que aqui podemos compará-la com a experiência estética. Essa forma de experiência estética faz surgir uma nova estrutura, ou um novo conjunto complexo de inter-relações causais que constituem um novo cenário de concepção. Rupturas cognitivas vertiginosas em

³³⁵ ROLNIK, 2000, p. 455.

³³⁶ Projeção de vídeo em superfícies irregulares, como fachadas de edifícios.

³³⁷ Localizado no bairro do Recife Antigo foi construído em 1732. Primeiramente funcionou como porto do Recife. Depois como convento, sede da Alfândega e como estacionamento e galpão de armazenamento de produtos. Hoje é um Shopping Center.

espaços de percepção por onde, obrigatoriamente, algo de novo emerge.³³⁸

Contingências que estão em jogo durante a experiência estética podem produzir - na medida em que processualmente os elementos se conectam – paisagens mentais-existenciais-emocionais-perceptivas-subjetivas que são inéditas, próprias e transitórias. Ao contaminar-se pelas contingências presentes no ambiente sensório-afetivo onde ocorrem experiências estéticas, são oportunizadas vivências de novas sensibilidades acerca do que envolve o participante naquele instante estético, e, conseqüentemente, produções de novas subjetividades se tornam iminentes.

Caso haja a adesão do participante à obra, assim como o contágio através do ambiente sensório-afetivo e pelas contingências presentes durante a experiência estética, pode haver processos de reconfiguração subjetiva através das produções de novas subjetividades. Dimensões psíquicas são mobilizadas e linhas de fuga podem escapular de formações psíquicas/existenciais estabelecidas para, a partir de conexões com outras dimensões psíquicas no plano rizomático, oportunizarem criações e reconfigurações de novos territórios existenciais. O visitante pode reconfigurar-se subjetivamente ao ser conectado por linhas de fuga ávidas por novas criações: são borbulhantes, vibracionais e possibilitam produções de novos sentidos à relação ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR. Assim, a arte/transcinema é pensada aqui como uma operação “[...] de reconfiguração da experiência comum do sensível”.³³⁹

Mas como isso acontece? Na medida em que o participante faz conexões com variados elementos sensório-afetivos presentes no ambiente expositivo, linhas de fuga se hibridizam à dimensões heterogêneas do rizoma e proporcionam novas construções subjetivas: diferentes regimes signos são colocados em jogo para intercambiarem, se embaralharem, para hibridizarem. Deste modo, novos modos de ver, pensar, enxergar as relações que se estabelecem em sua existência são oportunizados ao visitante ativo. Assim, durante a experiência estética o participante sempre terá a possibilidade de estar

³³⁸ DUARTE, 2011, p. 135.

³³⁹ RANCIÈRE, 2012b, p. 63.

em processo, se produzindo, aberto a ser capturado por linhas de fuga ávidas por hibridizarem-se. A mobilidade é a prerrogativa para a produção de novas subjetividades.

A subjetividade deixa de recorrer, para organizar-se, a imagens a priori, opiniões prontas, clichês. Estes tendem a ser varridos de cena, para serem substituídos pelas figuras singulares produzidas nos processos de criação, que trazem à existência as configurações de forças que se desenham na subjetividade.³⁴⁰

Deste modo, é possível que em cada nova obra artística/digital contemporânea novos elementos estejam permeando ativamente a rede de relações entre os envolvidos na trama. As linhas de fuga presentes neste modo contemporâneo de exibição/projeção de uma produção artístico/digital são linhas saltitantes, inéditas, intensivas, fortes, novas, produtoras, relacionais. Elas se movimentam de acordo com a intensidade depositada na relação entre participante e obra em meio à trama que os envolve.

Em contrapartida, as obras artísticas modernas/cinematográficas tradicionais situadas no regime representativo da arte possuem dispositivos menos propícios a variações técnicas e artísticas – haja vista o quadro emoldurado ou o dispositivo cinematográfico clássico. Por terem, em geral, como característica a linearidade narrativa, o estabelecimento de um espaço próprio para exposição³⁴¹ e por contarem com um sistema de exibição/projeção definido³⁴², é possível que haja menos variações intensivas entre as dimensões que compõem as produções artísticas do regime representativo, que, portanto, podem ser capturados por linhas de estratificação.

Então, ao se considerar a possibilidade dos elementos presentes nas obras artísticas-digitais terem maior potencial para acionar mobilidades intensas de linhas de fuga - em comparação a obras de arte moderna ou da forma-cinema -, vemos que na contemporaneidade “A grande variedade de elementos e interseções entre os dispositivos nos apresenta um cenário cada vez mais amplo

³⁴⁰ ROLNIK, S/Db, p. 6-7.

³⁴¹ Como o museu ou a sala de cinema.

³⁴² No caso do cinema, por exemplo, o dispositivo é estruturado de acordo com um sistema: câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura.

e diversificado de criações artísticas, em que evidenciamos também a construção de uma multiplicidade de discursos [...]”³⁴³ DE acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari:

É aqui que a arte chega à sua modernidade autêntica, que consiste unicamente em libertar o que já estava presente na arte de todos os tempos, mas que se encontrava oculto sob objetivos e objetos ainda que estéticos sob as recodificações ou as axiomáticas: o puro processo que se efetua e não para de se efetuar enquanto se processa, a arte como “experimentação”.³⁴⁴

Na experiência do espectador observador, por exemplo, do cinema clássico as linhas que conectam os elementos que compõem o dispositivo aparentam serem mais enrijecidas, previsíveis, representativas. Em contrapartida podemos tratar, por exemplo, o transcinema como uma experiência possivelmente rica no que concerne à produção de subjetividade, na medida em que diversas multilinhas fugidias que atravessam seus planos são flexíveis, elásticas, podendo proporcionar ao participante possíveis transformações subjetivas. “Não se trata nessas produções de crer nas imagens, mas de compreender quais são as forças atuantes nos dispositivos apresentados, as quais indicam novas modalidades de experimentar as imagens”.³⁴⁵ Já para Rancière:

Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades. O que está em funcionamento são dissociações: ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas.³⁴⁶

Os transcinemas ou as manifestações artísticas que compõem efeitos de práticas cinematográficas em obras de arte contemporâneas podem ser comparados a platôs, pois apresentam “[...] zonas de intensidade contínua [...]”³⁴⁷: zonas de intensidades à flor da pele, intensidades relacionais, com potencial para

³⁴³ CARVALHO. 2008, p. 30.

³⁴⁴ DELEUZE; GUATTARI, 2011b, p. 492.

³⁴⁵ CARVALHO. 2008, p. 32-33.

³⁴⁶ RANCIÈRE, 2012b, p. 66-67.

³⁴⁷ DELEUZE; GUATTARI. 2011a, p. 11.

gerar produções ativas entre os envolvidos na trama. São práticas contemporâneas que oportunizam produções de novos modos de vida, pois na medida em que são conectadas por linhas multiformes elas aceleram, desarticulam, desaceleram, rearranjam os elementos constituintes dos dispositivos - ou suportes artísticos/digitais – possibilitando produções de efeitos intensivos no participante durante a conexão com a obra. Assim, uma linha fugidia pode dar vida ao que antes era inanimado: cada suporte dá vida a uma obra; cada obra abre possibilidades para outras vidas.

Através da experiência artística/digital os visitantes podem ativar seu potencial criador e darem origem uma nova produção de si. A produção de si está inserida em um contexto político, filosófico, artístico contemporâneo de (re)criação e libertação da condição ordinária, ociosa, do indivíduo, que pode leva-lo a adentrar novos territórios existenciais. O humano que reage às estruturas dominantes através das armas que o mundo pautado na criação lhe dá, passa a ser constituinte e constituído pelas operações transversalizadas entre-mundos e seus efeitos, que são provenientes das experiências. Deste modo, ao fazer a escolha pela trilha da criação, o indivíduo passa a ser visto em processo de produção de práticas que compõem novos territórios.

175

Para que o indivíduo se reconfigure subjetivamente é preciso que haja forças em jogo, então é fundamental que o participante habite ambientes sensório-afetivos férteis, que possibilitem deslocamentos, rupturas e desvios das perspectivas totalizantes. A arte, o cinema, pode fazer o papel de detonador de linhas de fuga ao oportunizar atravessamentos entre os participantes e os elementos constituintes do suporte artístico. Deste modo pode-se produzir novos modos de habitar diversos territórios da subjetividade.

[...] o conceito de subjetividade corresponde à criação de um determinado território existencial que não é nem fixo nem imutável, mas em constante processo de produção: estamos sempre construindo novos territórios e desmanchando aqueles que não dão mais conta da nossa experiência no mundo. Esta processualidade coloca em questão a ideia que tradicionalmente se tem a subjetividade como algo da ordem de uma interioridade e de uma suposta “natureza humana” e nos faz pensar a subjetividade como essencialmente fabricada e modelada pelo social, ou seja, fabricada e modelada pelos processos de

subjetivação³⁴⁸ característicos de uma determinada formação histórica.

Durante a experiência estética a obra artística/digital pode entrar em processos de desterritorialização. Estes processos possibilitam efeitos similares nos participantes que têm a oportunidade de desterritorializar seus espaços íntimos, suas dimensões psíquicas/existenciais homogêneas, uniformes. A produção decorrente da experiência estética cria, *in loco*, novas perspectivas existenciais a partir de experiências em que coexistem espaço, tempo e o ser concomitantemente.

Certa vez participei de um evento da MIMO³⁴⁹. Hermeto Pascoal³⁵⁰ e sua banda tocaram na Igreja da Sé: hiperterritório católico. A MIMO produz desterritorializações nas igrejas de Olinda. Na Sé, Hermeto, o “bruxo dos sons”, convidou outro ser desterritorializado para dividir o palco: o Maestro Forró³⁵¹. Durante a apresentação os artistas provocaram rupturas não somente musicais, mas desterritorializaram o espaço religioso, espaço da missa, da oração em um espaço artístico. Os que habitavam aquele transterritório impregnado de vetores estéticos desconfigurados, mutantes, possivelmente também se desterritorializaram através dos intercessores presentes naquele ambiente: a música, os bancos da igreja, o cheiro da igreja, a luz vermelha, o altar, a figura híbrida de Hermeto se conectavam à luzes de aparelhos técnicos (celular, câmera digital), sons de instrumentos incomuns (colher, pedra, plástico) e aos metais da orquestra de frevo.

Ao se imaginar um rizoma no subterrâneo da estrutura física da igreja posso compreender as multiconexões produzidas naquele espaço disforme: inúmeras e velozes linhas de fuga conectavam elementos de dimensões heterogêneas (instrumentos, pessoas, artistas, igreja, cheiro) e criavam inúmeras ramificações horizontais portadoras de multiplicidades, que do solo da igreja se alastraram para a produção de híbridos: o cheiro do banco da igreja remete ao batucar das colheres; a

³⁴⁸ SILVA, 2003, p. 41.

³⁴⁹ Mostra Internacional de Música em Olinda. Evento realizado na cidade de Olinda, Pernambuco.

³⁵⁰ Hermeto Pascoal (1936-) é um multi-instrumentista brasileiro.

³⁵¹ Francisco Amâncio da Silva (1975-) ou Maestro Forró é um dos principais representantes do frevo contemporâneo.

igreja que já foi estrebaria³⁵² se transmuta em casa de show; o altar possibilita a presença do padre e de Hermeto; a experiência que hibridiza multiplicidades de dimensões heterogêneas (música, religião, arte) ...e... multiplicidades de acontecimentos (gritos, aplausos, choro, dança) ...e... multiplicidades dos participantes (imersão, experiência, sensibilidades).

Subjetividades foram produzidas em meio a esta experiência estética; houveram desterritorializações de sensibilidades dos participantes e reterritorializações ocorreram em meio à conexões entre distintos solos, possuidores de inúmeros intercessores. Experiência desterritorializada, participantes desterritorializados: desterritorialização psicológica, desterritorialização social, desterritorialização física. E ao término do evento houve reterritorializações em todos os sentidos, em todos os “vivos” (objetos, humanos, instituições, lugar).

Penso que as subjetividades são produzidas como um programa in progress: blocos de sensorialidade compoem um programa que pouco tem de definido e mais tem de desconhecido. Não se deve limitar a produção de subjetividade aos momentos de participação artística. O que *está sendo* produzido na visita-participação, nos blocos de sensação são subjetividades que desrespeitam qualquer ordem espaço-temporal. Quero dizer que subjetividades são produzidas in progress, de acordo com a dinâmica criadora do participante, afinal, assim é a vida: produção cotidiana de experiências. Deste modo, o espectador contemporâneo - ou participante - vivencia um “Verdadeiro ritual coletivo de iniciação ao corpo vibrátil”³⁵³ na relação de seu corpo com os espaços e as mídias contemporâneas.

177

Os participantes, já muito distantes da posição de espectador, descobrem-se como efeito de um agenciamento coletivo, a partir do qual se define, no corpo vibrátil, a consistência de sua subjetividade em processo. O princípio identitário dissolveu-se por completo: se na etapa anterior constituir uma sensação de familiaridade no mundo, um “em casa”, dependia dos efeitos dos objetos no corpo vibrátil, experiência que era vivida

³⁵² No século XVII o templo foi incendiado por holandeses e transformado em estrebaria para cavalos.

³⁵³ ROLNIK, S/Dc, p. 17.

individualmente, constituir um abrigo agora depende do que se passa entre os corpos em seu encontro, e dos devires que essa experiência mobiliza singularmente no corpo vibrátil de cada um. O corpo é a casa.³⁵⁴

Pois bem: na medida em que o participante pode interferir nas obras “artísticasVÍRGULACinematográficas”, abrem-se possibilidades de criações transitórias, destruições-recriações do produto artístico, enfim, de produções de sentidos singulares e originais na relação ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR.

Esta espécie de experiência-relação deve ocorrer *durante e após* a conexão do participante com a obra: a experiência artística deve estar relacionada ao momento em que há o contágio entre ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR, porém as reverberações desta experiência são temporalmente indefinidas. Experienciar um conto de Júlio Cortázar, uma apresentação de Free Jazz ou sessões de psicoterapia também nos remetem a experiências temporalmente indefinidas: são processos em que subjetividades são atualizadas³⁵⁵, devires são oportunizados, reconfigurações são possibilitadas.

INSTABILIDADES EM VIAS DE CRUZAMENTO. Uma esquina, uma dobra aberta a contágios entre fluxos compostos por multiplicidades também EM VIAS DE CRUZAMENTO. Territórios subjetivos, artísticos, científicos e filosóficos EM VIAS DE CRUZAMENTO, se produzindo processualmente.

Quando digo que obras de arte contemporânea/digitais são potenciais produtoras subjetividade não quero dizer que esta produção ocorre apenas no instante da experiência sensorial, mas principalmente depois da experiência, fora do espaço artístico, quando se compõem conexões entre a experiência artística vivenciada e o espaço cotidiano, banal, da vida. Portanto, o espaço artístico *possibilita* produções de subjetividades. Estas serão criadas ao longo da vida, em

³⁵⁴Id.

³⁵⁵ As subjetividades são aqui admitidas como fabricadas a partir de bifurcações e atravessamentos intensivos, estando em posição de constante (re)criação.

encontros *fora de hora*: numa trivialidade, num desgosto, num amor. Não existe cronologia para a produção de subjetividade. Nem espacialidade. Os encontros fora de hora são assim: processuais; in progress.

Tudo se transforma em matéria prima de um processo de criação não só artística, mas também da própria existência. Desnaturaliza-se um pedaço de mundo; mostra-se seu avesso. Potência de contaminação de tudo: o universo revela-se obra de arte. O universo inteiro, work in process. Arte, vibração crítica do mundo.³⁵⁶

Julio Cortázar escreveu sobre questões que envolvem a temporalidade no conto "*Marcelo do Campo, ou mais encontros fora de hora*".³⁵⁷ "*A petithistoire* do que me aconteceu hoje em Saignon³⁵⁸ começou há dois anos, se esclareceu esta tarde às três e quinze, e rebotou para trás batendo numa terceira bola que imagino em cinquenta e oito ou cinquenta e nove".³⁵⁹ O tema é a temporalidade, ou sua ausência. O mote é Marcel Duchamp, que é chamado por Cortázar de Marcelo do Campo. A premissa são as ligações atemporais entre eventos cotidianos ou, como prefere Cortázar, tacadas em bolas de bilhar. Duchamp era mestre em perturbar ordens cronológicas de tudo o que lhe interessava. Suas tacadas eram arrebatadoras.

179

Em meio às tramas vivenciadas através de ambientes sensório-afetivos, questões há muito tempo abertas podem ser resolvidas, mas, enquanto isso, uma série de novas tacadas em bolas de bilhar articulam-se. A cada tacada um novo panorama se abre na mesa de sinuca: deslocamentos e novos posicionamentos das bolas reduzem "o antes e o depois a meras comodidades históricas".³⁶⁰ O que interessa são as experiências, seus efeitos e trilhas produzidas. A experiência vivida como acontecimento! Como "multiplicidade que comporta muitos termos

³⁵⁶ ROLNIK, 1997, p. 2.

³⁵⁷ CORTÁZAR, 2008.

³⁵⁸ Saignon, na França. Lá localizava-se a casa de campo de Julio Cortázar.

³⁵⁹ CORTÁZAR, 2008, p. 170.

³⁶⁰ Ibid, p. 167.

heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos – naturezas diferentes”.³⁶¹

4.3 - REPERCUSSÕES DESTA PESQUISA

Nesta dissertação investigou-se as conexões entre ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR. Estas relações foram e continuam sendo debatidas pelos acadêmicos, artistas, cineastas, filósofos, interessados pelo tema ao longo das duas últimas décadas. A via de investigação destas relações geralmente se inicia no artista, perpassa a obra e termina na integração e reverberações do produto artístico pelo participante. Uma das trilhas para o prosseguimento deste estudo é propor outro tipo de análise dessas relações para além do aparente modo estabelecido de pesquisa de ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR: que a via crítica seja a partir dos processos³⁶² que reverberam na relação ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR durante e após a visualização da projeção/exibição da obra.

180

A filosofia da diferença pode jogar luz na neblina que povoa este campo difuso e traçar linhas de fuga que possibilitem desembaraçar esta conjuntura um tanto confusa. Pensar em expandir os limites de superfícies de contato, como no rizoma: realização de agenciamentos através de conexões entre dimensões, que até então eram distintas, e a possibilidade de produção de uma nova dimensão híbrida. Que linhas fugidias ampliam cinema e arte contemporânea para a produção do novo? Que linhas estratificam estes campos e dificultam seus contágios? É certo que há fluxos de multiplicidades se conectando entre estes campos, mas que dimensões estão sendo produzidas e que reverberações destas produções têm incidido no campo artístico-cinematográfico, bem como na relação ARTISTA-OBRA-PARTICIPADOR EM PROCESSO? Está se produzindo algo novo? Um híbrido? Ou já existe um produto híbrido? Quais são os intercessores dessa produção? Estas são algumas das questões que circulam nos debates

³⁶¹ DELEUZE; PARNET, 1998, p. 83.

³⁶² Sociais, subjetivos, territoriais, etc.

contemporâneos sobre a questão do envolvimento do cinema com a arte contemporânea.

Ao nos depararmos com o dinâmico paradigma ético-estético é possível vislumbrar saídas à modelização, à estratificação, à especialização do ideal moderno: ARTISTA-OBRA-ESPECTADOR EM PROCESSO podem reconfigurar suas relações. As construções filosóficas, artísticas, científicas contemporâneas atualizam, ultrapassam suas próprias elaborações através das colaborações entre elas próprias, numa espécie de reciclagem. Esse é o movimento da vida. É na vida que as elaborações desses planos ganham corpo. Foi através da história que essas construções se constituíram e se solidificaram. E é através dos múltiplos e inesgotáveis modos de se recriar que esses planos seguirão produzindo-se e produzindo o outro.

Acredito que estas questões podem avançar e é nesta aposta que este estudo deve seguir: espreitar o campo difuso de experimentações, espiar as relações que o compõem, compreender que há potência nas diferenças e admitir “línguas sem territórios”. Isso tudo com o intuito de ampliar as discussões e não interromper o fluxo produtivo que envolve os agenciamentos entre-campos, ou nas palavras de Philippe Dubois, a VÍRGULA entre arte contemporânea e cinema.

PRELÚDIO

As produções de subjetividade acontecem em meio a emaranhados de acontecimentos. Cortázar, Cao Guimarães, Psicologia Social, Baudelaire, Cosmococa mostram bem isso: a cada passo, a cada paisagem nova, a cada bloco de sensação vivenciado na caminhada dos “viventes”, dos [...] corpos vivos por mobilizar”, se capturam “células de subjetividade” que na medida que capturam outras “células de subjetividade” vão ganhando corpo e modos de habitar territórios são produzidos. Mas esses modos de habitar territórios continuam em processo, na medida em que a captura de células de subjetividade é permanentemente incessante e indefinida. indefinida. indefinida. incessante. célula de subjetividade. indefinida. processo. indefinida. processo. processo. célula de subjetividade. processo. célula de subjetividade. indefinida. processo. Agora aquele modo de habitar territórios já se reconfigurou e se atualizou em outro modo de habitar territórios. Isso é processo. produção de subjetividade. Novo modo de compreender o mundo mutante em processo. cosmococa. mutante. indefinido. processo. cortázar. processo. buraco. célula de subjetividade. “esse misto de caos e complexidade, de dissolução na qual se engendra o que está por vir”³⁶³. performance. processo. buraco. rizoma. malhas da liberdade. processo. produção de subjetividade. mestiçagem. hermeto. hibridismo. fuga. mutação. “[...] a potência do eterno retorno do estado nascente [...]”³⁶⁴.

183

CAOSMOSE

³⁶³ PELBART, 1993, p. 48.

³⁶⁴Id.

Você conhece _____ ?

Conheci _____ através de _____ , enquanto
. Com _____ realizei _____ instigantes do _____ de _____ , sua obra _____ sua
colcha de retalhos _____ . _____ dá pistas. Nada é completo. Nada é produto.
Nada deve ser compartimentado. _____ disse que não ler _____ é uma _____ .
Exagero? Não sei. Mas sabemos que _____ o que diz...

Pois saiba que seu pensamento é uma das referências que indicam o modo como estou produzindo este texto que você está lendo. Não há alguma pretensão em aproximar-me da estética _____ neste escrito acadêmico. Talvez isso até soe como um disparate, uma tolice. Apenas o tenho como um bom indicador de trilhas intelectuais. Isso já é muito.

BURACOS ESCADAS AÇÃO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Cauê. **Hélio Oiticica: cinema e filosofia**. Revista FACOM. 1º semestre, 2009. Disponível em <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/caue.pdf> Acesso em Agosto de 2014.

BALESTRIN, Patrícia Abel. **O Corpo Rifado**. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Educação. Rio Grande do Sul- RS. 2011. 177p.

BAREMBLITT, Gregório. **Introdução à Esquizoanálise**. 2.ed, Belo Horizonte: Biblioteca Instituto Félix Guattari, 2003, 138p.

BASBAUM, Ricardo. **V.C.P.- Vivência Crítica Participante**. Ars, ano 6, nº 11, 2008, pp. 27-38. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n11/03.pdf>> Acesso em Setembro 2014.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena História da Arte**. 12. ed. São Paulo: Papyrus, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire, poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso et al. Tradução de As Flores do Mal por Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

BELL, Julian. **Uma Nova História da Arte**. Trad. Roger Maioli. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENEVIDES, R. & PASSOS, E. **Complexidade, transdisciplinariedade e produção de subjetividade**. IN FONSECA, T.M.G. & KIRST, P.G. Cartografias e devires. A construção do presente. Porto Alegre: UFRGS, 2003.

BOMFIM, Elizabeth de Melo. **Psicologia social no Brasil**. Belo Horizonte, Edições do Campo Social, 2003.

BOUANICHE, Arnald. *In*: LEMOS, Masé. **Desdobras deleuzianas: O ventre seco de Raduan Nassar**. RevueSynergiesBrésil, nº spécial2. 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

_____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro, 2002. Cosac & Naify Edições.

CALDAS, Waltércio. **Manual da ciência popular**. 2a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CARNEIRO, Beatriz. **Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra** in Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente (www.forumpermanente.org). S/D. (ed.) Martin Grossmann.

_____ **Jardins quase cinema: cinco blocos-experiência em Cosmococa-programa in progress** de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. Revista *Aisthe* 6.9 (2012).

CARVALHO, Victa de. **Dispositivos em evidência na arte contemporânea**. Revista Concinnitas Virtual. Ano 10 - vol. 1 - n. 14. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos14/victa.pdf>> Acesso em: 23 ago. 2011.

_____ **Dispositivo e experiência: relações entre tempo e movimento na arte contemporânea**. In: Revista Poiésis, n. 12, p. 39-50, nov. 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Trad: Glória Rodríguez. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

_____ **Último Round, tomo II**. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____ **Prosa do observatório**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema**. IN MASCARELLO Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

DALÍ, Salvador. **Libelo contra a arte moderna**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

DECALCAR. In: Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa [Internet]. <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=decalcar>> Acesso em 28.05.14.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart – São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. capitalismo e esquizofrenia.V.1**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa – São Paulo: Ed. 34, 2011a.

_____ **Mil Platôs. capitalismo e esquizofrenia.V.5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa - São Paulo: Ed. 34, 2012.

_____ **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz – Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** Trad. Luiz B. L. Orlandi – São Paulo: Ed. 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos.** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998, 184p.

DUARTE, Eduardo. **A Vertigem, as Desrazões e a Modelagem do Tempo.** Rev. Inter. de Com. Midiática, Santa Maria, v.10, n.19, sem. 2011.

DUBOIS, Philippe. **Um “efeito cinema” na arte contemporânea.** In: COSTA, Luiz Cláudio da. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

_____. **O cinema vai ao museu.** Revista Ciência Hoje. Rio de Janeiro. 20.10.2012. Entrevista concedida a Consuelo Lins. Disponível em <<http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2012/296/o-cinema-vai-ao-museu>> Acesso em Abril de 2014.

DUGUET, Anne Marie. In: CARVALHO, Victa. **Dispositivo e imagem: o papel da fotografia na arte contemporânea.** S/D. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/27/01.html>. Acesso em 2/11/2009.

FELINTO, Erick. **Cinema e Tecnologias Digitais.** IN MASCARELLO, Fernando (org.). História do cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. **Revisitando as Psicologias: da epistemologia à ética das práticas e discursos psicológicos.** 7 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

187

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro, Graal, 2009.

FURTADO, Beatriz **Um campo difuso de experimentações.** IN GONÇALVES, Osmar (Org.). Narrativas sensoriais: ensaios sobre cinema e arte contemporânea. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GALLO, Sílvio. **Conocimiento y transversalidad.** 2002. Disponível em <www.bu.edu/wcp/Papers/TKno/TKnoGall.htm> Acessado em 14.05.2014.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert. **Rumo a uma nova terra.** Revista Ecopolítica, 5: jan-abr, 2013. 38-49. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/download/14982/11177>> Acesso em Maio de 2014.

GUALANDI, Alberto. **Lyotard.** São Paulo: Estação Liberdade, 2007. 176p.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 2008.

GULLAR, Ferreira, **Manifesto Neoconcreto**, Jornal do Brasil, 22/3/1959, Rio de Janeiro.

Arte neoconcreta: uma experiência radical, Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961. Rio de Janeiro, Galeria de arte BANERJ, setembro de 1984.

Uma experiência radical. Folha de São Paulo. 07 de junho de 2009. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0706200919.htm>> Acesso setembro 2013.

Memórias do Presente: 100 Entrevistas do “Mais!”: 1992-2002: Conhecimento das Artes. Entrevista concedida a Augusto Massi e Alcino Leite Neto. In: SCHWARTZ, Adriano (Org.). São Paulo: Publifolha, 2003, pp. 136-153.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KASTRUP, Virgínia. **A Rede: uma figura empírica da ontologia do presente**. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da Rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. – Porto Alegre: Sulina, 2004. 303p.

A Psicologia na rede e os novos intercessores. In: Tânia Galli Fonseca e Deise Juliana Francisco (orgs.) *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000, p. 13-22.

LAGNADO, Lisette. **O que fazer com o audiovisual no museu?**<<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2384,1.shl>> Acesso agosto 2013.

LANE, Sílvia. **O que é psicologia social**. — São Paulo : Brasiliense, 2006.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011. 422 p.

LUZ, Rogério. **Filme e subjetividade**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002

MACIEL, Kátia (Org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009a

“O cinema tem que virar instrumento”. As experiências quase-cinema de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. IN MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b, p. 281-292.

in BRETT, Guy. **Brasil Experimental, Arte/Vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Ed. Contracapa, 2005.

MANGUEIRA, M. **Microfísica das criações parciais: pensamento, subjetividade e prática a partir de Nietzsche e Deleuze**. São Cristóvão: UFS, 2001.

MANNONI, Laurent. **A grande arte da luz e da sombra – Arqueologia do cinema**. Ed. UNESP-SENAC SP 2003.

MEIRELES, Cildo. **Malhas da Liberdade**. Revista Princípios. n 64, São Paulo, Fev. – Abr. 2002. Entrevista concedida a Priscila Arantes.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac SP, 2008.

MEYER, Dagmar; PARAÍSO, Marlucy. **Metodologias de pesquisas pós-críticas em Educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

NASH, Mark. **Entre o cinema e um lugar rígido: dilemas da imagem em movimento como pós-mídia**. In: MACIEL, Kátia (org.) *Cinema sim – ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____ **BLOCO-EXPERIÊNCIA in COSMOCOCA** – programa in progress. 1974. In: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural. Tombo: 0301/74. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=520&tipo=2>> Acesso em Agosto 2014.

_____ **NEYRÓTIKA**. 1973. In: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural. Tombo: 0480/73 Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=520&tipo=2>> Acesso em Setembro 2014.

_____ **PARANGOLÉ-SÍNTESE**. 1972. In: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural. Tombo: 0201/72. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=584&tipo=2>> Acesso em Janeiro 2015.

_____ **Encontros. Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

_____ **Fragmento de NTBK 2/73**. In MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b.

OLIVEIRA, Andréia. FONSECA, Tania Galli. **Conversas entre Escher e Deleuze: tecendo percursos para se pensar a subjetivação**. In: Revista Psicologia e Sociedade. Vol.18, nº 3, set/dez 2006, p. 34-38.

PARENTE, André. **A forma cinema: variações e rupturas**. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009a, p. 23-47.

_____ **O Golpe do Corte de Solon Ribeiro**. In: MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009b, p. 255-262.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Um direito ao silêncio**. In: Cadernos de Subjetividade / Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. - v. 1, n. 1 (1993) - São Paulo.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle. **A nova aliança: metamorfose da ciência**. Trad. de Miguel Faria e Maria Joaquina Machado Trincheira. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1991. 247 p.

RANCIÈRE, Jacques. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: LINS, Daniel. Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza, CE: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2007, p. 126-140.

_____. **A Partilha do Sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009 (2ª edição). 72 p.

_____. **Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política**. Jornal o Globo. Rio de Janeiro. 08.12.2012. 2012ª. Por Guilherme Freitas. Disponível em <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>> Acesso em Abril de 2014.

_____. **El malestarenla estética**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

_____. **O Espectador Emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

RIZOMA. In: Michaelis: moderno dicionário da língua portuguesa [Internet]. <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=rizoma>> Acesso em 16.05.14.

RODRIGUES, Valter A. **Corpo, técnica e mídia: simulações de potência**. Dissertação de Mestrado, FCSCL, 2002.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. 2006. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>> Acesso em Agosto de 2014.

_____. **Instaurações de Mundos**. 1997. Disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/bard_completo.pdf> Acesso em Agosto de 2014.

_____. **Subjetividade Antropofágica**. S/Da. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjantropof.pdf>> Acesso em Agosto de 2014.

_____. **Esquizoanálise e Antropofagia**. In ALLIEZ, Éric (org.) . Gilles Deleuze. Uma vida filosófica (São Paulo: Editora 34, 2000); pp. 451-462.

_____. **Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea.** S/Db Disponível em <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/caos.pdf>> Acesso em Outubro 2014.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark.** S/Dc Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso em Outubro 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as Ciências.** 7. ed. – São Paulo : Cortez, 2010.

SILVA, Adriana de Souza e. **Arte, interfaces gráficas e Espaços virtuais.** In: Revista Ars, São Paulo, v.4, n. 1, 2004. Disponível em <<http://www.cap.eca.usp.br/ars4/silva.pdf>> Acesso setembro 2013.

SILVA, Rosane Neves da. **Ética e Paradigmas: Desafios da psicologia social contemporânea.** In: PLONER, Katia Simone, et al. (org.). *Ética e Paradigmas na Psicologia Social.* Porto Alegre: ABRAPSOSUL, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

VALÉRY, Paul. **O problema dos museus.** Revista MAC, São Paulo, n. 2, p. 53-55, nov. 1993.

_____. **Degas Dança Desenho.** São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores: Deleuze e a não-filosofia.** Educação e Sociedade, Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Leitura preparatória.** in CALDAS, Waltércio. **Manual da ciência popular.** 2a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXOS

A – Instruções para subir uma escada

192

B – Mais sobre escadas

ANEXO A – Instruções para subir uma escada

Ninguém terá deixado de observar que freqüentemente o chão se dobra de tal maneira que uma parte sobe em ângulo reto com o plano do chão, e logo a parte seguinte se coloca paralela a esse plano, para dar passagem a uma nova perpendicular, comportamento que se repete em espiral ou em linha quebrada até alturas extremamente variáveis. Abaixando-se e pondo a mão esquerda numa das partes verticais, e a direita na horizontal correspondente, fica-se na posse momentânea de um degrau ou escalão. Cada um desses degraus, formados, como se vê, por dois elementos, situa-se um pouco mais acima e mais adiante do anterior, princípio que dá sentido à escada, já que qualquer outra combinação produziria formas talvez mais bonitas ou pitorescas, mas incapazes de transportar as pessoas do térreo ao primeiro andar.

As escadas se sobem de frente, pois de costas ou de lado tornam-se particularmente incômodas. A atitude natural consiste em manter-se em pé, os braços dependurados sem esforço, a cabeça erguida, embora não tanto que os olhos deixem de ver os degraus imediatamente superiores ao que se está pisando, a respiração lenta e regular. Para subir uma escada começa-se por levantar aquela parte do corpo situada em baixo à direita, quase sempre envolvida em couro ou camurça e que salvo algumas exceções cabe exatamente no degrau. Colocando no primeiro degrau essa parte, que para simplificar chamaremos pé, recolhe-se a parte correspondente do lado esquerdo (também chamada pé, mas que não se deve confundir com o pé já mencionado), e levando-a à altura do pé faz-se que ela continue até colocá-la no segundo degrau, com o que neste descansará o pé, e no primeiro descansará o pé. (Os primeiros degraus são os mais difíceis, até se adquirir a coordenação necessária. A coincidência de nomes entre o pé e o pé torna difícil a explicação. Deve-se ter um cuidado especial em não levantar ao mesmo tempo o pé e o pé.)

Chegando dessa maneira ao segundo degrau, será suficiente repetir alternadamente os movimentos até chegar ao fim da escada. Pode-se sair dela com facilidade, com um ligeiro golpe de calcanhar que a fixa em seu lugar, do qual não se moverá até o momento da descida.

ANEXO B – Mais sobre escadas

Em algum lugar da bibliografia que não quero lembrar, foi explicado uma vez que há escadas para subir e escadas para descer, o que não foi dito na ocasião é que também pode haver escadas para ir para trás.

Os usuários desses úteis artefatos entenderam sem esforço excessivo que qualquer escada vai para trás se a gente sobe de costas, mas o que resta saber nesses casos é o resultado de tão insólito processo. Faça-se o teste com qualquer escada externa; superado o primeiro sentimento de incômodo e mesmo de vertigem, se descobrirá em cada degrau um novo âmbito que, embora faça parte do âmbito do degrau precedente, ao mesmo tempo o corrige, critica e amplia. Pense-se que pouquíssimo tempo antes, na última vez em que se subiu nessa escada da maneira usual, o mundo de trás era abolido pela própria escada, sua hipnótica sucessão de degraus; mas basta subi-la de costas para que um horizonte a princípio limitado pelo tabique do jardim pule agora para o campinho dos Penaloza, depois abarque o moinho da turca, estoure nos álamos do cemitério e, com um pouco de sorte, chegue até o horizonte de verdade, o da definição que a professorinha da terceira série nos ensinava. E o céu, e as nuvens? Conte-as quando estiver no topo, beba o céu que lhe cai em plena cara por seu imenso funil. Quem sabe depois, quando der meia-volta e entrar no andar alto da sua casa, em sua vida doméstica e diária, perceba que também ali é preciso olhar muitas coisas dessa forma, que também numa boca, num amor, num romance, é preciso subir para trás. Mas tome cuidado, é fácil tropeçar e cair; há coisas que só se deixam ver quando se sobe para trás e outras que não querem, têm medo dessa subida que as obrigue a despir-se tanto; obstinadas em seu nível e em sua máscara, vingam-se cruelmente de quem sobe de costas para ver outra coisa, o campinho dos Penaloza ou os álamos do cemitério. Cuidado com essa cadeira; cuidado com essa mulher.