

DURAÇÕES INSTÁVEIS

A noite em processo de captura e transfiguração

UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DURAÇÕES INSTÁVEIS

A noite em processo de captura e transfiguração

Lizângela Torres

Porto Alegre, abril de 2008

LIZÂNGELA TORRES

DURAÇÕES INSTÁVEIS

A noite em processo de captura e transfiguração

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – Poéticas Visuais, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – Mestrado, Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Elida Tessler

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Malu Fatorelli - UERJ

Prof^a. Dr^a. Blanca Brites - UFRGS

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha - UFRGS

Ao Clóvis Martins Costa, meu companheiro nas incursões noturnas.

AGRADECIMENTOS

Ao programa de Pós Graduação em Poéticas Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aos professores e colegas da turma 14.

À minha orientadora Prof^a. Dr^a Elida Tessler e aos componentes da banca examinadora Prof^a. Dr^a. Blanca Britez, Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha e Prof^a. Dr^a. Malu Fatorelli.

À Larissa Kniphoff pelo abstract.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

SUMÁRIO

ÍNDICE DE IMAGENS.....	8
RESUMO.....	9
ABSTRACT.....	10
APRESENTAÇÃO.....	11
1. CAPTURAS.....	25
1. 1. Ações noturnas	24
1. 2. Fotografias remanescentes.....	39
1. 3. O texto como tecido das reminiscências.....	57
1. 4. Trama da noite.....	62
2. ESPAÇOS E LUGARES DA NOITE.....	66
2.1. Espaços da noite.....	67
2.2. Lugares da noite.....	70
3. TERMOS OBSCUROS.....	74
3.1. Noite	75
3. 2. Incursões noturnas.....	89
3. 3. Durações instáveis.....	99
3. 4. Zona de indeterminação	108
3. 5. Breu.....	116
4. AÇÕES E RELAÇÕES.....	122
4.1. Ação nas relações obscuras.....	123
4.2. Invasões lúcidas: ação em si.....	130
4.3. Invólucros translúcidos da ação.....	133

5. EXPERIÊNCIA DA NOITE TRANSFIGURADA.....	145
5.1. Embriaguez Noturna.....	146
5.2. Livro pênsl.....	169
5.3. Junções em bloco de teoria e prática.....	184
5.4. Caixa preta.....	196
 APONTAMENTOS FINAIS	 202
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 205
ZONA ANEXA.....	213

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2002.....	41
Figura 2. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2006.....	44
Figura 3. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2004.....	47
Figura 4. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2005.	49
Figura 5. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2006.....	50
Figura 6. Cindy Sherman, <i>Nº 13</i> , 1978, fotografia, 25 x 19cm.....	53
Figura 7. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2008.....	54
Figura 8. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2004.....	55
Figura 9. Marcelo Coutinho, <i>Alhime</i> , 2001, instalação intermédias.....	101
Figura 10. Marcelo Coutinho, <i>Alhime</i> , 2001, instalação intermédias.....	102
Figura 11. Hélio Ferverza, “ <i>Apresentações do deserto</i> ”, 2001.....	139
Figura 12. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2008.....	142
Figura 13. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2008.....	149
Figura 14. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2008.....	152
Figura 15. Lizângela Torres. Serie <i>Durações instáveis</i> . 2008.....	153
Figura 16. Vito Acconci. still do video “ <i>Open Book</i> ”, 1974.....	158
Figura 17. Marcel Duchamp, “ <i>Caixa Verde</i> ”, 1934.....	170
Figura 18. Julio Plaza, <i>Espacio-tiempo como accion</i> , 1971.....	171
Figura 19. Vera Chaves Barcelos, <i>Exercícios visuais táteis</i> , 1975.....	171
Fig. 20. Maria Helena Bernardes, <i>Vaga em campo de rejeito</i> , 2003.....	174
Fig. 21. Maria Helena Bernardes, <i>Vaga em campo de rejeito</i> , 2003.....	174
Fig. 22. Maria Helena Bernardes, <i>Vaga em campo de rejeito</i> , 2003.....	175
Fig. 23. Maria Helena Bernardes, <i>Vaga em campo de rejeito</i> , 2003.....	175
Figura. 24. Waltercio Caldas, <i>É = (espelho) um véu?</i> Editado pelo GRAPHICSTUDIO, Florida, 1998.....	177
Figura. 25. Waltercio Caldas, <i>Estudos sobre a Vontade</i> , editado pela Galeria Celma Albuquerque, BH, 2000, fotografias 1975.....	178
Figura 26. Lygia Clark, <i>Livro-obra</i> , 1983.....	180
Figura 27. Evgen Bavcar, <i>Da Série O olhar das águas</i>	189
Fig. 27. Malu Fatorelli, <i>Superfície Limite: entre arte e arquitetura</i> , 2004....	192

RESUMO

Durações instáveis: a noite em processo de captura e transfiguração é a instância atual da pesquisa em artes visuais que venho desenvolvendo desde 2002, partindo de ações noturnas em que são deflagrados acontecimentos fotográficos e textuais para a elaboração da dissertação/livro. Livro que, confundindo-se com a dissertação, apresenta-se como misto de teoria e prática: o acesso à ação geradora de imagens. Como vivências noturnas, as ações capturam a noite para a sua transfiguração através da fotografia e do texto no livro para a experiência do leitor/fruidor.

ABSTRACT

Unstable duration: the night in process of capture and transfiguration is the current instance in the research of visual art that I have been developing since 2002, going from night actions when photographic and text happenings are deflagrated to the elaboration of the dissertation/book. This book, confounding itself up with the dissertation, presents itself as a mixture of theory and practice: the access to the action generator of images. As night experiences, the actions capture the night to its transfiguration through the photography and the text for the experience of the reader.

APRESENTAÇÃO

“Durações instáveis: A noite em processo de captura e transfiguração” é o título da pesquisa que apresento neste texto. O trabalho consiste em uma série de ações noturnas, como vivências no ambiente ambíguo, transitório e incerto da noite, para a captura de imagens fotográficas e a elaboração de termos obscuros na construção de um livro, que, por sua vez, é esta dissertação de mestrado em poéticas visuais. As incursões noturnas constituem a primeira instância do trabalho, sendo que o livro instaura a segunda instância: ambas em correlação em um movimento espiral, quando o livro mostra-se noite para ser incursionado pelo leitor.

Este texto, construído a partir da pesquisa que venho desenvolvendo, apresenta-se de forma indissociável à etapa atual do meu processo criativo, ou melhor, é a forma de apresentação do trabalho em artes visuais que aqui proponho. Este texto é a poética e a teoria do meu trabalho. Não uma seguida da outra, de acordo com a evolução das páginas, mas uma atravessando a outra de forma a constituírem uma massa indivisível: um bloco de indicernibilidade. Estas páginas, que sustentam meu trabalho prático/reflexivo (texto composto por

reflexões teóricas e imagéticas que integram esta dissertação) são a via escolhida para apresentar o trabalho. Portanto, a dissertação, assumindo um caráter de livro de artista, é o veículo e conteúdo desta proposta em artes visuais.

Apagando a distinção clássica entre mensagem e canal de transmissão, o conteúdo pesquisado é o próprio veículo da pesquisa. Das ações noturnas, termos são extraídos para a instauração do plano conceitual do livro, que, por sua vez, se volta à ação noturna. Apresentar para o próprio emissor as incursões noturnas é uma experiência da noite para a construção de uma outra noite no livro, sendo que este propõe uma outra experiência da noite para possíveis ações noturnas. A pesquisa, como auto-reflexão, é absorvida pela proposta artística, misturando-se ao conteúdo, que, além de ser a reflexão sobre as ações noturnas, também é o veículo pesquisado. O movimento circular então é ativado. No entanto, uma fenda faz-se necessária para a conexão com o outro. A fenda é o livro. O vão que possibilita a entrada para uma relação (anel aberto à alteridade). Como a fresta de onde se pode ler ou como uma abertura no movimento circular da proposta, o vão/livro é o lugar da possibilidade de um outro (sujeito) acessar o trabalho. Sendo o lugar da noite, o texto propicia a construção do espaço da noite através da leitura. É possível então propor a experiência do espaço da noite ao leitor?

Participando da ação de leitura, o leitor, agente atuante na produção de espaço, derruba outra distinção entre emissor e

destinatário, pois, como afirma Duchamp: “(...) o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, dessa forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”.¹ Percebe-se então, neste texto, uma fusão da mensagem e do veículo de transmissão, do emissor e do receptor, bem como no processo de produção do espaço da leitura, um enlace entre o observador e o autor proponente.

Essa circularidade, produzida pela emissão e recepção da informação, numa autoconsumação ou auto-exibição, a pesquisadora e artista Anne Cauquelin, numa abordagem sobre a arte contemporânea ou sobre o regime da comunicação, chama de “o efeito bloqueio”². No processo da minha pesquisa, o *bloqueio* é assegurado quando a ação apresenta-se para o próprio ator, porém, o livro cria uma fissura no bloqueio, possibilitando a entrada de uma outra figura (o leitor) nas relações entre emissão e recepção. Dessa forma, a circularidade em anéis partidos passa a compor uma rede de conexão com outros elos. Nas ações noturnas, o *efeito bloqueio* efetiva-se na medida em que há autoconsumação da proposta. A ação é realizada por mim para a minha experiência e fruição e o livro é quem abre a circularidade, produzindo uma

¹ BATTCKOCK, Gregory. *A Arte nova*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. P. 74.

² CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

nova volta no enlace com o leitor. Não seria então uma espiral? Não seriam círculos sobrepostos conectados em movimento contínuo, abertos a possíveis encaixes, planificados na superfície dos acontecimentos? E que outras relações são possíveis tecer a partir da noção de autoconsumação e auto-exibição?

Como vivência para a captura de imagens, parto de ações noturnas, que consistem em investigar o *espaço da noite*, para a construção de *lugares da noite*. Como imagens remanescentes da ação, as fotografias tecem junto com o texto o livro, ambos constituindo lugares da noite.

Inseridos no corpo da dissertação, textos curtos, como breves relatos das ações, apresentam-se como aparições da noite no curso da leitura do primeiro capítulo. São pequenos textos escritos durante ou logo após o término das ações, imbuídos ainda pela atmosfera da noite, registrando as impressões textuais das ações. Como registros desfigurados por zonas obscuras do esquecimento, as reminiscências do ocorrido e o processo de escritura, transfiguram o acontecimento injetando doses de ficção. Na forma narrativa, os textos têm a função de contar as incursões noturnas que não foram capturadas pela fotografia. Como fios que se entrelaçam para compor a trama, esses relatos e as fotografias atuam como lembranças obscurecidas pelo véu negro do tempo ou como resíduos de massa móvel, que mantém a latência da experiência notívaga.

A fotografia, como resíduo transfigurado da ação, é o registro, é a marca da presença/tempo num espaço. Como vestígio, a fotografia é o rastro do acontecimento enquanto ação, produzindo outra instância conceitualmente distinta daquela que a gerou: documento que ultrapassa a ocorrência.

Como evidência da minha presença, as fotografias inscrevem o ocorrido. A partir dos livros “O Ato Fotográfico e outros ensaios”³, de Philippe Dubois, e “O que é semiótica”⁴, de Lúcia Santaella, proponho uma análise das fotografias que participam do meu processo de criação através da noção de signo indicial, já que é o rastro das ações que desenvolvo. A partir daí, pode-se questionar se é possível atribuir a essas fotografias o caráter documental.

Capturando o movimento da ação, as fotografias, que seriam o seu documento, apresentam-se como imagens remanescentes: sobras transfiguradas que se desprendem da ação. Da representação, como aparência, para (re)apresentação como aparição em processo de desaparecimento.

Libertando-se do domínio da ação, a fotografia apresenta-se ontologicamente diferente da situação que a gerou, pois a ação é uma proposição através da experiência e a fotografia, sendo uma proposição analítica, é dada pela definição dos seus signos. Descentrando a função estética (características morfológicas), as fotografias, na minha produção, operam

³ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo. Papyrus, 1993.

⁴ SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção primeiros passos 103. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1995.

dentro de uma lógica indicial, desenvolvendo-se conceitualmente, assumem, desse modo, a função de designar, apontando para o ocorrido. Como uma outra forma de perceber o mundo, este artifício de seleção e captura da imagem mostra-se como uma outra via de investigação do espaço da noite.

A fotografia, no contexto desta pesquisa, assume a função de instrumento de seleção para fixar o **movimento** do meu **corpo** imiscuído ao que está **fora** dele, assim como a **sombra** da **noite** nas coisas do mundo, **simulando** uma atmosfera **transfigurada** na **duração** das **incursões noturnas**.

Movimento, corpo, fora, sombra, noite, simulacro, transfiguração, duração, incursões noturna, são manejados aqui como conceitos operacionais da pesquisa. As fotografias integram a dissertação tramando, junto com as palavras, o texto. Formando um tecido de imagens sugeridas pelos conceitos, são lugares da noite que possibilitam o discurso visual, ou seja, digressões textuais a partir da imagem.

Para pensar a duração, o movimento e a percepção nas incursões noturnas, parto do estudo de dois livros: “Matéria e Memória”⁵ e “A Evolução Criadora”⁶. Nessas obras, Henri Bérson mostra suas teses sobre o movimento. No primeiro capítulo de “Matéria e Memória”, o autor lança a descoberta da

⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1999. Ano da primeira edição 1896.

⁶ BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. RJ: Ed. Delta, 1964. Ano da primeira edição 1907.

imagem-movimento e dos cortes móveis, isso antes do nascimento oficial do cinema. Em “*A Evolução Criadora*”, a duração é invenção, “criação de formas, elaboração contínua do inteiramente novo”⁷. A duração “imaneente ao todo do universo”⁸ é o fio tênue que liga a menor parcela ao resto do universo. Essas duas obras conduzirão as minhas reflexões sobre o movimento e a percepção. O movimento é imagem, como um corte móvel na duração, e a percepção natural, que pressupõe um intervalo entre a ação e reação, é o recorte e a captura parcial do objeto percebido. Essas reflexões contribuirão para a pesquisa sobre a ação nas incursões noturnas e para a análise das imagens fotográficas e dos textos decorrentes dessas ações.

As contribuições do filósofo Gilles Deleuze estarão presentes na abrangência desta pesquisa, auxiliando-me na compreensão do pensamento de outros autores e, de certa forma, orientando minha pesquisa no campo teórico - no que se refere ao estudo do movimento a partir da obra de Bérqson, refletindo sobre a noção de imagem-movimento e, por meio do livro “*Nietzsche e a Filosofia*”⁹, pensando sobre estados dionisíacos perceptivos. “*Diferença e Repetição*”¹⁰ é o livro em

⁷ BERGSON, Henri. Idem. P. 49.

⁸ BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. RJ: Ed. Delta, 1964. P. 49

⁹ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto – Portugal: Rés-Editora, 2001.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

que Deleuze lança a criação do conceito de “*diferença*”, contribuindo com a noção de que o pensamento só é possível na diferença. Na junção do pensamento de Deleuze ao de Félix Guattari, em livros como: “*Mil Platôs*”¹¹ e “*O que é a filosofia?*”¹², desfruto da noção de processo de subjetivação para delimitar o conceito de Breu¹³, como a dobra que o corpo faz do *fora* à noite, que desenvolvo para pensar a abertura do corpo à exterioridade durante as incursões noturnas; em “*O que é a filosofia?*”, tenho base para estudar a idéia de conceito e seu processo de delimitação que, por sua vez, se apresenta como processo criativo na segunda instância do meu trabalho: a construção deste livro.

Como zona de indeterminação, a noite é o plano do possível. Noite como o *fora*, que e se refere às forças: uma zona vertiginosa de relação entre as intensidades das forças. Para Maurice Blanchot, além da noite “que se repousa pelo sono e pela morte”, há uma *outra* noite, “nela está-se sempre

¹¹ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*: volumes I, II, III, IV, V. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

¹² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

¹³ Como substância que se obtém pela destilação da hulha – carvão de pedra ou carvão fóssil, a palavra breu, neste texto, é usada para designar algo muito escuro. Este conceito, pelo qual me apropriei, sofre um processo de redefinição, referindo-se ao sujeito nas incursões noturnas: um estado fugaz de mistura com a noite.

do lado de fora”¹⁴. À noite, em seu solo movente, onde brotam as possibilidades do porvir, excursionam as ações.

As *incursões noturnas*, enquanto experiências da noite, surgem como situações alavancadas pelo cotidiano e que são pensadas como propostas em artes visuais. Da duração noturna de que participo, situações intensas desprendem-se das ações ordinárias produzindo momentos singulares. Como movimentos para *fora*, as incursões noturnas são a saída do já percebido, em que prevalece o domínio das situações em campo rastreado, para percorrer o que é externo a mim. Incorporando a ação de todos que vivenciam o mesmo espaço/tempo, no desenrolar dos acontecimentos, a situação vai ao encontro do imponderável nas relações, pois é constituída da matéria fluente da vida, ou seja, é o estar no mundo no deslizar contínuo dos acontecimentos. (As incursões noturnas podem ser programadas (ações com data, hora e local pré-estabelecidos para a realização) ou ações inesperadas, que surgem inopinadamente do movimento da vida). Programadas ou não, ambas são constituídas por situações que mudam o curso das ações corriqueiras. Lançar-se de modo diferente sobre a zona de indeterminação, possibilitando situações inusitadas, são momentos de perda de controle do vindouro. Vagar no escuro aberto ao porvir é a proposta da ação, efetivando assim, a experiência noturna.

¹⁴ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P. 164.

Sendo a noite um ambiente ambíguo, transitório e incerto, compondo-se da matéria fluente da zona de indeterminação, como é possível escolher os caminhos a serem tomados durante a ação à noite? É possível comandar a ação? Como projetar a incursão noturna?

Para o geógrafo Milton Santos, em seu livro “A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção”¹⁵, a ação requer um propósito, um objetivo, uma finalidade, e só o homem é capaz de realizá-la. Porém, a escolha do homem nessas ações é limitada, criando uma distinção entre a escala de realização e a escala do seu comando. Preponderantemente, a ação apresenta um distanciamento entre a sua realização e a função a qual é destinada. Esse distanciamento e essa esquizofrenia do processo criador são o que o autor chama de “alienação regional” ou “alienação local” assim como ações obedientes a projetos alheios são “ações cegas”¹⁶.

Diante da cegueira em que se encontram as ações, como manter o comando da situação? É possível manter o comando? Quais as estratégias para a aproximação entre o ator da ação e a função a qual é destinado?

Nesta instância do trabalho, em que reinam as palavras e as imagens fotográficas, o livro é a junção entre teoria e prática, uma zona indivisível: um bloco de indiscernibilidade.

¹⁵ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo, 2002.

¹⁶ SANTOS, Milton. *Idem*. P. 80.

Comportando-se como um convite para realizar incursões noturnas, o livro disserta sobre os termos obscuros capturados nas incursões noturnas, a fim de: tornar consciente os limites de domínio dos atos; perceber o quanto as ações cegas, alertada pelo geógrafo Milton Santos, preenchem o nosso cotidiano diurno e o quanto as nossas certezas contribuem para manter as ações cegas.

Este é um livro para lidar com a noite, para andar no escuro, para apontar para os limites de comando das ações noturnas, em que a escuridão, as forças do entorno e a multiplicidade de opções induzem-nos, muitas vezes, à dificuldade de escolha e à passividade.

Em um sistema geral de ações, em que prevalece a ordem do já sabido, do iluminado para enxergar melhor, da visão, da razão, das certezas, proponho uma excursão para fora dessa ordem instituída, ao desconhecido onde todas as possibilidades estão latentes. Eis o problema gerador da pesquisa: que espaço para a experiência noturna, a ação, na escassez de luz, pode gerar?

Por meio das ações e do texto, como matéria e veículo de proposições artísticas, busco relacionar as produções de três artistas brasileiros contemporâneos com o meu trabalho. O artista visual Hélio Ferverza¹⁷, que desenvolve ações imiscuídas ao curso da vida, através de proposições que

¹⁷ Gaúcho, vive e trabalha em Porto Alegre onde é professor da UFRGS.

escapam das formas instituídas de arte e discutem a noção de apresentação, como na ação “Apresentações do deserto”, transcorrendo na relação após a entrega do seu cartão de apresentação com o nome e endereço do artista, seguido de outro cartão com o nome de um deserto. O artista Marcelo Coutinho¹⁸, que em sua produção, realiza ações e apresenta a criação de um dicionário, consistindo na “elaboração de palavras que definem sensações, acontecimentos que não possuem capacidade de descrição”¹⁹. Já a artista Maria Helena Bernardes²⁰, em seu trabalho “Vaga em campo de rejeito”, parte da experiência espacial e conceitual de lugares vagos. A partir de viagens para fora da capital gaúcha, a artista vivencia lugares rejeitados para a imbricação do seu imaginário com o espaço real dos acontecimentos, resultando na construção, através de narrativas textuais e fotográficas, de um livro. Esses artistas apresentados são pesquisadores e possibilitam em suas produções desvios para outros campos do conhecimento, como uma saída para *fora*, para melhor compreender suas produções e o campo em que estão inseridas.

Dilatando-se com o tempo, este texto apresenta-se como uma invasão por agenciamentos em campo aberto.

¹⁸ Paraibano, radicado no Recife, onde atualmente é professor da UFPE.

¹⁹ COUTINHO, Marcelo. IN: Catálogo da exposição *O artista pesquisador*. Projeto promovido pela Petrobrás Artes Visuais. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 24/09/2001 a 02/03/2002.

²⁰ Gaúcha, reside e trabalha em Porto Alegre, co-autora do projeto AREAL, diretora da ONG ARENA, onde ministra cursos de História da Arte.

Propagando-se em todas as direções, expande-se de forma rizomática²¹. Segundo Deleuze e Guattari, “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões”.²² Os conceitos, os textos, o tecido das reminiscências e as imagens são formas possíveis de comunicação capturadas em experiências noturnas: extratos capturados como cortes móveis da duração.

A proposta desta pesquisa é reunir e apresentar acontecimentos do curso da vida realocados no campo das artes visuais: um movimento do pensamento em arte para se imiscuir ao plano das vivências, ou ainda, situações ordinárias como substância do discurso em artes visuais. Discurso que, no entanto, faz uso de outros campos do conhecimento para pensar a ação artística. Desvios para a filosofia, psicologia, cosmologia, literatura e arte produzem este texto

²¹ “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros”. p. 15 “Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regime de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. RJ: Ed. 34, 1995. p. 32.

²² DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. P. 17.

transdisciplinar, pois transita por entre esses campos do conhecimento sem enraizar-se em apenas um. É um texto aberto, podendo ser acessado por várias entradas, renunciando ao local que, segundo Anne Couquelin, “é um invólucro estável que identifica corpos”.²³

²³CAUQUELIN, Anne. *A Cidade e a Arte contemporânea*. IN *Arte & Ensaios*, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ. 3(1):31-35, 2º semestre, 1996. P.35.

1.

CAPTURAS.

O processo de um único ato pode prolongar-se, literalmente, até o fim dos tempos, até que a própria humanidade tenha chagado ao fim.²⁴

Hannah Arendt

²⁴ ARENDT, Hannah. A Condição Humana. RJ: Florense Universit´aria, 1997. P. 245.

Ações noturnas.

Mas quando baixa o sol, uma alegria confusa, uma alegria me invade todo o corpo. Desperto e me animo. À medida em que aumenta a sombra, sinto-me outro, mais jovem, mais forte, mais alerta, a grande sombra doce cai do céu: ela inunda a cidade, como uma onda inapreensível e impenetrável, ela esconde, apaga, destrói as cores, as formas, abraça as casas, os seres, os monumentos, com seu toque imperceptível.

Então sinto vontade de gritar de prazer como os pássaros noturnos, de correr sobre os telhados como os gatos; e um impetuoso, um invencível desejo de amar se acende em minhas veias.

Eu caminho, sigo pelos subúrbios sombrios e pelos bosques nos arredores de Paris, onde ouço vagarem minhas irmãs, as feras, e meus irmãos, os caçadores.²⁵

“A noite [PESADELO]”, de Guy de Maupassant.

Ações noturnas: Incursões noturnas; ações no espaço da noite. Como acontecimentos suspensos, são situações que se desprendem das ocorrências ordinárias adensando-se em singularidades.

²⁵ MAUPASSANT, Guy de. *A noite*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

Projetadas ou imprevisíveis, as ações apresentam, durante o acontecimento, o mesmo propósito: a experiência da noite para a captura de imagens fotográficas e termos obscuros para a elaboração deste livro. Delimitadas pela duração do acometimento, as ações premeditadas, programadas com local e data estipulados, ou as ações inesperadas, que surgem inopinadamente do movimento da vida, são constituídas por situações que mudam o curso das ações corriqueiras, efetivando-se com a condição de uma experiência singular. Entendo como experiência singular a possibilidade de mudança imponderável pela relação com a exterioridade, promovendo um outro modo de pensar: durações instáveis.

Das muitas ações que detonam a experiência singular, relato estas:

Na espessidão da **noite 13 de maio de 2006, lua cheia**, no bairro Belém Velho de Porto Alegre, acampeei no alto do Morro da Cascata para experienciar o espaço da noite. Para realizar essa ação, foram convidados sete participantes, sendo que apenas um deles, Clóvis Martins Costa, aceitou o convite.

O local para o acampamento era de difícil acesso, portanto, foi necessário o uso de cavalos para levar as

bagagens até o destino. Proposta por Clóvis²⁶, participante da ação, esta necessidade contribuiu para uma fruição da noite, a quatro patas, subindo morro acima entre uma vegetação alta e densa, sob à luz prateada da lua cheia. Os cavalos, conhecedores da trilha, não esperavam por comandos, quando um obstáculo se interpunha a nossa frente. Contornavam as pedras mais altas, seguindo a trilha que margeava o penhasco. Refletindo a luz da lua, a copa das árvores, que era vista bem abaixo de nós, causava uma espécie de vertigem por causa da perda de referenciais seguros. O solo estava vacilante como a suspensão da imagem decomposta pela escassez de luz. Nesta etapa do caminho, agarrei-me à cela e aos estribos, forçando os joelhos contra o corpo do animal, de forma a nos tornarmos um só corpo. Após uma clareira, a mata cresceu, dificultando o encontro do fio de terra que indicava o percurso. Ultrapassando o espaço noturno, a dúvida multiplicava-se, invadindo as nossas ações como uma endêmica peste negra. Para no certificarmos do caminho, um retorno foi necessário: novamente o penhasco, o medo, as pedras e os cavalos contornando-as. A fugacidade da duração suspensa, causada pela noite, devolveu-nos a lucidez e a legitimidade do caminho rejeitado. Mais uma vez a pedra, e a mochila caiu do ombro forçando-me para o lado. Segurei no punho, com força, nem vi o cavalo

²⁶ Clóvis Martins Costa, artista plástico, Mestre em Poéticas Visuais pelo PPG/AV UFRGS, Professor do Curso de Artes Visuais da FEEVALE. Em suas experiências atuais, investiga possibilidades de construção de imagens e textos partindo de incursões a cavalo.

contornando a pedra e já estávamos na trilha do penhasco.

Como uma parede cega verde escura, o mato não nos oferecia nenhuma brecha para passarmos. Forçamos um caminho e nada. Mais tentativas e quase voltamos para mais um recomeço, para a trilha do penhasco. Num misto de aflição e medo, soltamos as rédeas e deixamos que os cavalos seguissem sem ordens. Com a cerração típica da região, um instante mágico pairou na atmosfera, abrindo uma fenda marrom na espessidão verde, e seguimos novamente no fluxo para o morro do Alto da Cascata.

Os galhos das árvores, em que meus braços esbarravam, pareciam afagos alegres da mata. Um frio seco, sem vento, gelava meu nariz e minhas mãos descobertas. Mas o trote do cavalo aquecia-me, sem que o frio, desproporcional para uma noite de outono, ultrapassando os agasalhos vestidos, me atingisse. Cruzamos a trilha escura sob a mata densa, afastando-nos do morro do *Santuário Mãe de Deus* (local da saída), em direção ao seu irmão sempiterno: o morro do Alto da Cascata.

Ao encontrar o lugar adequado para montar o acampamento, paramos para ver o entorno escuro antes de largar as bagagens. Tudo ao redor era breu, salvo os locais tocados pelo reflexo da lua. Observando a escuridão ao longe, via-se que um pontilhado de luzes, bem abaixo do horizonte, circundava o morro como um anel de gás brilhante. Estávamos voltados para o lago

Guaíba, apesar de não vê-lo, sabíamos que ocupava o espaço delimitado pela ausência de luz: zona escura abaixo da linha do horizonte. Era nítido em sua ausência.

O ruído metálico da batida da ferradura do casco do cavalo no solo rochoso acionou o despertar da embriaguez causada pela experiência notívaga, apontando a hora de liberar os animais para o pasto.

“Acampamento para experiência noturna” é o título da ação que consistiu na saída a cavalo do morro do Santuário Mãe de Deus, no início da noite, até o morro do Alto da Cascata, onde o acampamento para a experiência noturna foi realizado. Com a colaboração de Clóvis Martins Costa e de dois cavalos, Marimbondo e Porã, a noite foi vivenciada até a manhã do dia seguinte, quando o regresso concluiu a ação.

Montar a barraca, procurar lenha e acender a fogueira foram procedimentos necessários para a fruição adequada na noite do acampamento.

Acompanhando a luz cambiante emitida pelo fogo, ali fiquei observando a fugacidade da superfície das coisas da noite. Meu corpo junto ao fogo emitido pela fogueira, por vezes, deslocava-se para o olho da câmera fotográfica.

Movimentos, capturas, esperas e conversas para ver o invisível, percebendo quando “tudo desapareceu aparece”²⁷ aconteceram. Entrando na noite de Maurice Blanchot, que é a *outra* noite, observa-se sua invisibilidade, “o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver”.²⁸ Bem no alto do morro, no seu topo, para observar ao longe, passar a noite para tê-la maior, para percebê-la aparecer quando tudo desapareceu, enxergando mais coisas não vistas, conviver com a presença da desapareição: a noite como possibilidade de corpos (in) visíveis.

No alto do morro, na ausência da luz do sol, avista-se o vazio da desapareição entre pontos de luz que vibram como estrelas. As luzes das casas e a iluminação pública cintilam em constelações, misturando o céu à terra. Tudo ganha profundidade astronômica. Participa-se da espessidão como mais uma porção da lama escura que vem desde lá de fora do fundo do universo.

Guiada por cavalos, a escuridão torna-me cega. Meus olhos não vêem se não as trevas. Experiencio ser conduzida pelas sombras da materialidade circundante. Desloco-me no espaço da escuridão absoluta da noite de Evgen Bavcar, aquela “tornada viúva de seu dia”, “de uma vigília sem fim”.²⁹ O breu, gerado pelo peso das sombras que fecham as pálpebras,

²⁷ BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P.163.

²⁸ BLANCHOT, Maurice. *Idem* P.163.

²⁹ BAVCAR, Evgen. *EVGEN BAVCAR: MARGS*. Porto Alegre. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/ UFRGS. 2001.P. 11.

leva-me a acolher a supressão da aparência. “E, se às vezes somos obrigados a observar o mundo de olhos fechados, é sobretudo para conservar o caráter frágil dos sonhos que nos levam aos espelhos do invisível”.³⁰ Levada pelos cavalos, vislumbro uma noite na cadência de suas patas. Olho por entre os olhos e o conhecimento dos animais o espaço além da obscura noite.

Mas a noite é também a possibilidade da aparição de corpos visíveis.

Noite 23 de março de 2007, lua nova.

À temperatura agradável (nem quente, nem frio), pus uma cadeira de praia, daquelas em que se pode deitar, na frente de casa para ver o céu. A lua nova e a falta de umidade do ar favoreceram a observação, a olho nu, da noite. Sentada, quase deitada, meus pés apontavam para o sul, pois, à minha esquerda, no céu, o Cruzeiro do sul certificava-me da minha posição.

Apresentando-se nítida em sua escuridão, a abóbada celeste mostrou-se profunda, por meio das estrelas que se projetavam em perspectiva para o fundo cósmico. Como uma imensurável bolha, de variação tonal entre o azul marinho ao preto, a noite cresceu, possibilitando ver a uma distância nunca alcançada pelo meu olhar. Névoas brancas avolumavam-se no

³⁰ BAVCAR, Evgen. *Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 142.

espaço em nebulosas (aquelas imprecisas e esmaecidas nergas de luz no céu), possibilitando delimitar o vão que as envolviam. Era um vão negro de infinita espessidão. A visão ao longe transpassou o céu, farto de corpos celestes, revelando a noite como universo de possibilidades.

Nessa noite, a ação aconteceu parada. Meu movimento físico limitou-se a ir até a cadeira, levá-la à frente da minha casa, sentar e depois deitar para ver o céu. No entanto, o deslocamento deu-se com a observação da noite. Meus olhos percorreram distâncias calculadas por anos/luz. Pus-me para fora da superfície da terra, pois, durante a noite, estamos voltados para o lado exterior do sistema solar, ou seja, a face da terra que não está virada para o sol (centro do sistema), aponta para o sentido contrário a ele, para a exterioridade do sistema solar: é à noite que viramos para fora. Portanto, orbitando no sistema (fazendo parte dele), ponho-me a pensar deste ponto da órbita em direção ao desconhecido, para o lado de lá, dando as costas para o centro do sistema, lanço-me para longe dele, atravessando a borda que o limita.

A noite, como quando se está voltado para fora do sistema solar, poderia ser uma metáfora para a exterioridade de qualquer outro sistema: o Fora do sistema das artes, Plano externo à ordem instituída, Espaço entre disciplinas do conhecimento, a zona para além das fronteiras do conhecido. A noite como o fora: zona indeterminada das relações do porvir.

Noite 29 de março de 2008.

A lua minguante, encoberta por um pano denso de nuvens, liberou a noite mais escura. O poste de luz da calçada em frente de casa, com suas lâmpadas queimadas, consentiu a incursão na obscura noite do meu jardim.

Em sucessivas caminhadas no pátio da minha casa, fotografei-me em trânsito. Em movimentos repetitivos de ida e de volta, para cada retorno ser capturado, as fotografias registraram a diferença na repetição. Posicionando a câmera acionada no modo automático, afastando-me alguns metros da lente, a fotografia registrou os passos rápidos de volta até a câmara. No mesmo espaço, várias deslocamentos fotografados deflagraram a mudança provocada pelo tempo. Assim reconheci meu jardim noturno, pela experiência de repetição de movimentos. A cada retorno, uma imagem diferente aparecia.

As ações noturnas podem ser acionadas também por situações indeterminadas que produzem durações instáveis.

Em uma tarde do início da primavera experienciei uma destas situações que se desprendem das ocorrências ordinárias. Do movimento do curso da vida, como por acaso, produziu-se uma ação para a experiência da noite.

Do lado de fora

Um pouco antes do fim da tarde, eu voltava para casa de bicicleta. O sol já havia atravessado o horizonte deixando escapar uma massa de luz que, na eminência

de sua desapareção, agonizava numa frequência vermelha e amarela. Para uma reserva de calor, meu corpo inteiro capturava as nesgas de sol alcançadas no topo da Lomba Grande, pois o embate com o ar fresquinho do entardecer, refrigerava meu corpo gelando-me mais a cada pedalada. Quanto mais rapidamente as rodas da bicicleta giravam e mais para baixo da Lomba Grande me deslocava, mais a noite forçava a enferma luz com todo seu peso de massa negra que vem desde lá de fora, do fundo do universo.

Aproveitando a superfície emborrachada do asfalto, seguia em alta velocidade pela estrada, quando a luz, já pálida, debatendo-se nas sombras e ainda tentando agarrar-se a algo concreto, perdeu a cor, e eu, desorientando-me na duração instável, mergulhei num lusco-fusco que precedeu o instante em que a luz se rendeu à noite.

Uma curva acentuada de súbito apareceu, recuando o avanço da noite. O ruído do apertão do freio me fez companhia. Numa velocidade mais reduzida, dobrei contornando a curva e vi despencar a noite sem vacilo.

Chegando ao final da lomba, só via, à minha frente um plano preto. Para atravessá-lo rapidamente, mais pedaladas por segundo foram necessárias. O calor, gerado pelo movimento e pela força produzidos pelo meu corpo, dissipava-se imediatamente no espaço esvaziado de calor e luz, sem tempo suficiente para aquecer o suor que se imiscuiu às fibras das minhas roupas. A noite

comportava-se como um buraco-negro voraz absorvendo a menor fração de calor.

No limite do asfalto, buscando o equilíbrio, a escuridão empurrou-me para fora, onde o mato do acostamento laçava minhas pernas e tornava o solo irregular. A espessidão do fora da estrada dificultou o deslocamento. Para o retorno ao asfalto, foi preciso transpor o bloco de medo erguido pela presença cortante de carros percebidos por traz de mim em alta velocidade. Quando voltei para a pista, quase não suportei a sensação de vulnerabilidade causada pela imersão no breu, aliada à sensação de invisibilidade frente à presença móvel de máquinas amedrontadoras, coagindo-me pelas costas.

Sem hesitar, voltei a deslizar da borda da pista para o acostamento. Fiz vibrar as balacas do freio e parei. O mato, que subia pelas minhas pernas aflitivamente, cresceu no acostamento, tencionando minha presença, até eu não conseguir mais sustentar a pausa. De súbito, atravessei a pista para pedalar pelo outro lado, em fluxo contrário ao dos carros.

Os faróis ofuscavam minha cegueira, tornando o breu ainda mais espesso. Por um momento, a luz, que em alta velocidade raspava o chão, retardou o tempo, revelando-me o solo sob as rodas da bicicleta. Raízes de árvores emergiam da terra úmida, fazendo trepidar a bicicleta. Meu corpo, sacudindo minhas memórias, fez-me lembrar de quando era criança, dos piqueniques no Parque da Redenção para passeios de bicicleta alugada.

Um valo que se estendia paralelo à pista obliterou o acostamento de terra. Raízes, flores e afecções fizeram-me atravessar novamente a estrada e voltar para o lado do mato. Engolindo as beiradas da pista, a vegetação avançava sobre a estrada estreitando-a ainda mais. Aumentei a marcha, ignorei a passagem dos carros e a minha possível invisibilidade, para chegar logo na servidão do Pinho onde a minha casa me aguardava. Em breve tomaria um banho quente, poria uma roupa confortável e, talvez, dormiria lendo...

Ao tentar entrar em casa, não percebi o toque de recolher. A noite adensava-se tramando contra minha vontade. Do lado de dentro da porta, uma outra chave impedia que a minha entrasse no buraco da fechadura. A noite persuadiu-me a ficar por mais tempo, **do lado de fora.**

Inverno de 2006:

Enquanto me arrumava, procurando um agasalho, a sombra tomou conta do quarto. O vento forte, que raspava nos cantos da casa sacudindo a porta dos fundos, deve ter atizado a escuridão. Num instante estendido, o que era nítido, gradualmente sucumbiu às trevas, forcei as vistas quando a luz se ausentou por causa da falta de energia elétrica. Ah, se não fosse a esquelha de luz da fugaz duração do interstício da passagem *entardenoitecer!* À noitinha, a luz agonizante esforçava-se para conter o caldo negro da escuridão. Na rua, o vento sacudia as taquaras produzindo estalos

múltiplos e jogando as folhas secas para dentro da casa. - Será que o galpão não vai cair? Pensei, sabendo que não, pois ele, apesar de sua ruína, estava estático, vencendo bravamente a queda de braço entre os empurrões do vento e suas estruturas de madeira carcomidas pelos cupins. - Mas não encontro o casaco...

À procura de uma vela, desloquei-me por entre as tramas do véu preto que preenchia o caminho até o fósforo. Sobre o micro ondas, a caixa de fósforos refletia a luz da janela facilitando encontrá-la. Larguei velas acesas ao longo do percurso de volta ao quarto de vestir, onde o agasalho aguardava até ser encontrado. Vesti-o, fechei a janela e fui até o armário pegar a filmadora.

O relincho do cavalo apressou a caminhada até o galpão, onde a Porã me esperava encilhada, para uma incursão noturna na servidão do Pinho em Lomba Grande.

O passo da Porã era lento, pois a chuva, o vento e o breu que a afrontavam, não lhe davam ânimo para a incursão. Para mim, era o que me animava. Atravessando a noite sobre a estradinha de saibro, a égua assombrava o entorno com seu branquiado tordilho. Sobre ela, deixei que a estrada nos conduzisse e vagamos submersas pela noite.

Fotografias remanescentes.

O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da vida.³¹

Cecília Almeida Salles

Fotografias remanescentes: Boiando no caldo do tempo, migalhas deformadas pelo excesso de absorção velam o ocorrido. Sobras desfiguradas. Sobejos da ação.

As incursões noturnas dão origem a duas vias de fruição da proposta: através da experiência real da ação (durante as ocorrências) ou do experimento virtual (através do livro). As fotografias que tecem este livro atravessam as instâncias do trabalho, efetivando-se da captura da imagem durante a ação à

³¹ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado*. Processo de criação artística. SP: ANNABLUME, 2001. P. 97

apresentação no livro. Para digressões possíveis, remanescem estas imagens, para uma discussão entre a ação e as imagens capturadas.

Partindo de uma análise indicial, abordararei as fotografias que fazem parte do meu processo de criação, já que elas são o rastro das ações que desenvolvo. Entretanto, as fotografias que seriam documento da ação perdem este caráter e apresentam-se como imagens remanescentes: de representação, como aparência, para (re) apresentação como aparição em processo de desaparecimento

Extraindo das imagens fotográficas o conceito de simulacro, pelo caráter fantástico das imagens, verificarei a pertinência deste conceito, levando em consideração as relações entre as instâncias: incursões noturnas (ação) e imagens remanescentes (apresentação da imagem fotográfica). Por fim, buscando a especificidade da fotografia na minha produção, debruçar-me-ei nessa última instância do meu trabalho, que é do domínio da imagem e do fotográfico.

A ação e a apresentação são etapas que se distinguem processualmente e conceitualmente. A primeira é da ordem da vivência: arte como experiência vivida. A segunda, apesar de ser decorrente da primeira, subverte a sua função documental, sobrepujando a ação numa transfiguração do real.

Vagar no escuro é a proposta da ação, efetivando assim a experienciação noturna. Uma ou mais pessoas são convidadas para vivenciarem a noite comigo (em alguns casos, realizo-a sozinha), em lugares pré-determinados por mim, que são

carentes de iluminação artificial. Fogo, faróis de carro, lanternas ou um ponto de luz incandescente direcionado são improvisados para iluminar o breu em determinados momentos. Durante a experiência, é realizado um ensaio fotográfico que, por sua vez, carrega a possibilidade de documentar a ação.

A sensação de estar na escuridão da noite, quando a visão perde parte do seu poder de captura, é de vulnerabilidade. A certeza que “elucida”, que dá segurança às ações, é diluída pela ineficiência da visão. Estar na escuridão da noite é sucumbir ao obscuro, para se desequilibrar, tropeçar, fantasiar, divagar e voltar-se para o breu. Estar em si e na noite. Estar no em si da noite.

A fotografia é o que sobra da ação, é o registro como marca da presença/tempo num espaço. Como vestígio, a fotografia é o rastro do ocorrido enquanto ação, produzindo outra instância conceitualmente distinta daquela que a gerou. Ela é um documento que ultrapassa o ocorrido.



Lizângela Torres, 2002.

Nas imagens acima, o movimento do corpo é banhado pela luz que o atinge perpendicularmente. O feixe, lançado pelo farol do carro, é contido pelo corpo que, a cada instante do movimento, desenha no espaço. Como uma barreira,

impedindo que se dissipe no infinito, o corpo bloqueia o caminho da luz, produzindo seqüencialmente imagens imperceptíveis a olho nu. Através de uma especificidade fotográfica, vemos o deslocar do corpo. Quando o obturador permanece aberto por alguns segundos, congela as seqüências do movimento e as sobrepõem, criando uma imagem espectral.

Fixado uma imagem, parte do movimento é extraído, como cortes móveis da duração. Seqüências de instantes quaisquer acumulados, sobrepostos, formando uma massa móvel que escorre no espaço, são capturadas pela fotografia. Em sua primeira tese sobre o movimento, Bergson declara que o movimento se distingue do espaço percorrido. Nas fotografias, o corpo em trânsito confunde-se com o movimento destacando-se do espaço. Para análise do movimento, parece interessante um breve desvio para uma aproximação das fotografias por mim produzidas no contexto desta pesquisa com o cinema.

Numa abordagem sobre a imagem-movimento no cinema, Deleuze verifica a disjunção entre espaço e movimento proposta por Bergson. Ao pensar o movimento a partir do cinema, que opera com cortes instantâneos, fotogramas, mais um tempo mecânico, abstrato, invisível, que existe no aparelho e que produz a idéia de sucessão, o movimento está na imagem média, entre os fotogramas, “enquanto dado

imediatos”.³² O cinema não nos oferece o fotograma, mas a imagem média, um corte móvel: a imagem-movimento. O movimento não é determinado pelo espaço percorrido, posto que o movimento no cinema é reproduzido “em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade”.³³ De forma contrária a do cinema, nas minhas imagens, o movimento não é dado pela sucessão de momentos equidistantes, mas pela sobreposição de momentos contínuos. No cinema, o movimento está na passagem de um fotograma a outro, nas minhas imagens, o movimento está fixado em um só fotograma. A forma seqüencial da apresentação dessas fotografias faz alusão ao cinema, à película fílmica, no entanto, a relação aparente não se confirma nas condições determinantes do cinema.

No processo de captura de imagens fotográficas do meu trabalho, o período de tempo que o obturador permanece aberto é suficiente para a figura marcar onde toca a noite. Seu deslocamento é registrado passo a passo, sobrepondo um ao outro. A figura imprime sua passagem no espaço marcando onde foi tocado, calcado, riscado. O corpo desliza no espaço, que permanece estático, e transforma-se em mancha.

O obturador fica aberto para captar, assim como uma rede de pesca, o que está a sua frente. Registra o processo em decorrência pura. No entanto, a imagem que se apresenta

³² DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 11.

³³ DELEUZE, Gilles. *Idem*. P. 14

dessa captura é estranha à realidade. Ela é irreal, impossível, misteriosa, de outra natureza. Para Vilém Flusser, as imagens técnicas são símbolos extremamente abstratos:

Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o 'mundo', mas determinamos conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.³⁴

A fotografia captura o real e transforma a imagem em algo carregado de significados que transportam a imaginação para além do que se apresenta visível para o mundo das idéias.



Lizângela Torres, 2006.

As fotografias que apresento não traduzem a aparência real das coisas, são imagens criadas pela ação das coisas do mundo. “Esta é a magia do tremido: apreender um efeito do

³⁴ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 20.

real, sem nunca se passar pela realidade”.³⁵ A impressão do movimento, que se faz natural, desferido pela figura, surge da ação. É produto do inesperado. O deslocamento percebido nas fotografias imprime no espaço a passagem do tempo de uma relação figura-lugar. Para Dubois, “A fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro”.³⁶ A fotografia *a priori* é uma impressão luminosa em uma superfície sensibilizada.

A função de *mímese*, o compromisso com a representação do real, dá lugar à fotografia como *signo indicial*. Dubois, em *O Ato Fotográfico*, traz a já bastante conhecida tricotomia *ícone / índice / símbolo* do filósofo e semiótico Charles Sanders Peirce para definir a fotografia em categorias de *signos* chamados *índice* por oposição a *ícone* e a *símbolo*. O *ícone* está ligado ao seu referente por meio da semelhança, por exemplo, as nuvens podem parecer animais (uma nuvem cachorro, uma nuvem foca, uma nuvem pássaro, etc.). O *índice* desenvolve uma relação efetiva com seu objeto de referência, “com muita frequência são as leis físicas que regem a conexão entre o signo e seu objeto: a mecânica, a

³⁵ BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema e Vídeo*. Campinas, SP: Papyrus, 1997. p.105.

³⁶ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993. P. 60.

projeção, a gravidade, a pressão atmosférica, a combustão, etc”.³⁷ Já o símbolo evoca o referente por meio de uma convenção ou lei, por exemplo, as palavras.

Em se tratando de fotografia, uma impressão luminosa, ocorre dentro da categoria *índice* (*signo* por conexão física), no entanto, se a fotografia apresentar-se como imagem à semelhança também é *ícone*, e até pode ser *símbolo*. Para Lúcia Santaella, “Na produção e utilização prática dos signos, estes se apresentam amalgamados, misturados, interconectados”.³⁸

A fotografia, no processo de construção do meu trabalho, enquanto estou perambulando à noite, registra o deslocamento da figura reflexiva, através da impressão da luz sobre o suporte fotossensível, que risca o espaço. Como evidência da minha presença, através da lógica do *índice*, as fotografias atestam o ocorrido: a existência concreta da ação da luz e o tempo sobre uma superfície. Segundo Santaella, “Rastros, pegadas, resíduos, remanências são todos índices de alguma coisa que por lá passou deixando suas marcas”.³⁹

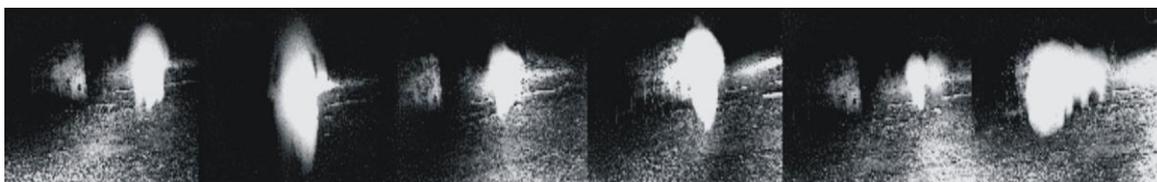
Vejo que o meu trabalho também se vale dos meios oferecidos pela fotografia para trabalhar a imagem como construção e discurso visual. A forma espectral que se apresenta nas fotografias passa a ser o traço do

³⁷ DUBOIS, Philippe. Idem. P. 63.

³⁸ SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção primeiros passos 103. São Paulo. Ed. Brasiliense, 1995. P. 95

³⁹ SANTAELLA, Lúcia. Idem. P. 90.

desaparecimento das figuras, dos vestígios, da evidência de que ali esteve. A mancha branca pode ser também a forma ou a grafia da existência humana, tendo em vista os deslocamentos espaciais inscritos no decorrer de uma vida. Pode ser também a marca da relação de uma vida com o espaço, o espaço parado, estanque, que sustenta vidas em trânsito, o luto contínuo pela perda do instante (suporte da passagem humana) ou imagens que se apagam, desaparecem. Para Jean Baudrillard, “Cada objeto fotografado não é senão o vestígio deixado pela desapareição de todo resto”.⁴⁰



Lizângela Torres, 2004.

Quando as fotografias registram o movimento das figuras que recebem luz e refletem na mesma intensidade, o rastro branco é inevitável. Desaparecendo sua marca de contato, a passagem pelo espaço e pelo tempo, a figura escapa e o que fica é apenas o vazio, o espaço em branco que compreendeu uma ação, da marca de uma presença a sua desapareição no espaço.

⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean. Org. MACIEL, Kátia. *A Arte da Desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. P. 35.

O caráter documental é contestado. As fotografias apresentam-se menos como evidência de uma presença do que de evidência de uma desapareição. No entanto, a palavra desapareição pressupõe a aparição. Aparição como presença em si, a (re) apresentação da coisa, diferentemente da aparência como imitação, representação. Arthur Danto, para diferenciar os dois sentidos da palavra representar, analisa a discussão de Nietzsche sobre a origem da tragédia associada aos rituais dionisíacos:

Os rituais dionisíacos eram celebrações orgiásticas, em que os participantes buscavam alcançar, mediante embriaguez e práticas sexuais, um estado de frenesi geralmente associado a Dioniso. (...) no clímax o próprio deus se fazia presente para os participantes. Havia a crença de que em todas as ocasiões o Deus se fazia literalmente presente, e este é o primeiro sentido da representação: uma (re) apresentação. Mas com o correr do tempo, esse ritual foi substituído por sua reprodução simbólica na forma do teatro trágico. Os participantes, que depois se transformaram no coro, não se entregavam mais aos rituais, mas os imitavam dançando, numa espécie de balé. Assim como antes, no momento culminante do ritual Dioniso aparece, mas não literalmente e sim por intermédio de alguém que o representa.⁴¹

O assomo da imagem dissipa-se na massa do tempo. É a aparição no processo de não fazer-se mais presente. Um presente do passado remanescente. Sobejos da aparição na duração do vir a ser ausência. Uma quase não-presença. Como nos explica Douglas Crimp: “a presença que não está aí,

⁴¹ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. SP: CosacNaify, 2005. P. 56.

(...), um aspecto espectral da presença que constitui seu excesso, seu suplemento”.⁴² A intensidade da presença sem o corpo, ou melhor, um *corpo sem órgãos povoado por intensidades*⁴³, como nos diz Deleuze. Desfigurado, o corpo, que é potência vibrátil, desfaz sua individualidade apresentando-se como fluxo numa duração. Por ser uma aparição em decomposição, o vértice da presença, que contém as características reconhecíveis da figura, se perdeu. Esvaindo-se a imagem em ausência, perde-se o caráter documental da ação segundo os princípios da visão, nos quais é o reconhecimento da figura no espaço que dá a autenticidade da presença, conseqüentemente, da ação desferida por ela. A partir de uma narrativa velada e obscura, sem parâmetros reais para avaliação, as imagens não atestam a ação realizada por mim, atestam um movimento qualquer, que, em algum momento do passado uma figura anônima presenciou.



Lizângela Torres, 2005.

⁴² CRIMP, Douglas. IN: RIBALTA, Jorge. (org.) *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. P. 151.

⁴³ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. RJ: Editora 34, 1996. P. 13.

Desta elucubração sobre a imagem em desapareção, o que sobra é a idéia de que as imagens não são documento da ação realizada por mim, mas o produto dela: a duração da desapareção do real, metaforicamente, *o lugar da noite*.

Como espaço para o devaneio latente, *o lugar da noite* deflagra a diluição das certezas, criando durações em estado de consciência em suspenso. Fugidio, o tempo do pensamento fantástico, que escapa à razão, não é contínuo, pulsa conforme a disposição⁴⁴ para se entregar a tal situação. Esta atmosfera

descrita preenche

tanto o espaço noturno vivencial das ações quanto o lugar proposto nas fotografias.

No entanto, o *lugar da noite* apresenta-se, em cada instância,

ontologicamente

diferente. Enquanto decorrência pura da realidade, a ação lida com estratos reconhecíveis da ordem das coisas reais: o



Lizângela Torres, 2006.

⁴⁴ Para Jacques Aumont, no livro *A imagem*, “a ilusão depende muito das condições psicológicas do espectador, em particular de suas expectativas. Em regra geral, a ilusão se realiza melhor quando se prepara uma situação em que ela é esperada”. AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993. P. 97.

espaço da noite. Já as fotografias, apesar de serem o produto das ações, produzem uma outra realidade pertencente a um plano da ordem da ilusão. Sem a intenção de passar por realidade, as ilusões propostas pelas fotografias dissimulam o real. Simulam uma outra ordem. A idéia de simulacro é então proposta.

O conceito de simulacro não implica uma ilusão total, mas parcial, pois a proposta da imagem não é ilusionista, não pretende confundir-se com a realidade. “Os rapazes-de-reflexo, supõe Narciso, não são verdadeiros rapazes, mas simulacros”.⁴⁵ Segundo Jacques Aumont, no livro *A Imagem*, “o simulacro é um objeto artificial que visa ser tomado por outro objeto para determinado uso – sem que, por isso, lhe seja semelhante”.⁴⁶ Aumont traz como exemplo de simulacro o simulador de vôo, que é destinado ao treinamento dos pilotos de avião a jato. Um outro exemplo comentado por Aumont é a observação de Lacan que diz que, “na esfera humana, a questão do simulacro está mais próxima à da máscara e à do travesti”⁴⁷, pois a questão é passar-se por outro sem deixar de ser ele mesmo. Relacionando esse conceito de simulacro com o meu trabalho, as fotografias revelam uma simulação, mas não simulam o real. Segundo Deleuze, “o simulacro é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da

⁴⁵ DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. SP: CosacNaify, 2005. P. 52.

⁴⁶ AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993. P. 102.

⁴⁷ AUMONT, Jacques. *Idem.* P. 102.

própria diferença”.⁴⁸ Criando um lugar outro, as fotografias simulam a diferença das ações noturnas transfigurando o real. As imagens criam uma atmosfera da ordem dos sonhos, do ritual e do fantástico, representando um plano que não pertence às coisas tangíveis do mundo. O exemplo da máscara, elucidativa para compreender a idéia de simulacro, dá a noção de que esse conceito não se restringe a idéia de que algo virtual simule o real, mas abre o conceito à possibilidade de uma simulação do irreal: a máscara de uma entidade africana. Sendo assim, acredito na pertinência do uso do conceito de simulacro nas fotografias do meu trabalho, pois, na constituição das imagens, é evidente o caráter falso de fazer-se passar por outra coisa, mesmo que esta coisa não seja verdadeira.

Tendo segurança no emprego desse conceito, resta saber agora o que especificamente caracteriza na imagem a idéia de simulacro. Creio que esta resposta vai me levar à especificidade fotográfica do meu trabalho.

Na instância que caracteriza a ação nada é simulado, a experiência notívaga é a fruição natural da noite. Dessa experiência do curso da vida, gera-se a simulação do fantástico que, por sua vez, faz uso da idéia de veracidade da fotografia para subvertê-la em uma transfiguração do real.

Abordando a obra de Cindy Sherman, Douglas Crimp comenta o uso transgressor da fotografia que a ficcionaliza de

⁴⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. P.384.

forma auto-reflexiva: “A estratégia deste método é utilizar a aparente veracidade da fotografia contra ela própria, criando assim as ficções através da aparência de uma realidade sem costuras sem que tenha uma dimensão narrativa”.⁴⁹ Sherman apresenta, em suas fotografias, a sua própria imagem, representando um drama fílmico, cujos detalhes não se revelam. No entanto, as personagens não são de nenhuma cena cinematográfica específica: como um still falso. A artista



Cindy Sherman, Nº 13, 1978, fotografia, 25 x 19cm

apresenta uma representação, não revela o seu verdadeiro retrato, mas representa um retrato feminino como construção do imaginário. Não é a verdadeira Cindy Sherman que aparece, no sentido de (re) aparição nas fotografias, são representações de mulheres pertencentes ao imaginário cinematográfico

dos anos 60 e 70. Embora Sherman se valha da sua performance como artista visual, mostrando assim sua “aparição verdadeira”, a ação é falsa. A artista faz auto-

⁴⁹ RIBALTA, Jorge, org. *Efecto Real: Debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. P.160.



Lizângela Torres, 2008.

representação, não auto-retrato. Ela faz uso da especificidade dos meios fotográfico e fílmico para contrariar suas convenções, subvertendo seus pressupostos.

Relaciono essa característica com o meu trabalho quando o caráter verossímil da fotografia é usado de

forma a corromper o próprio meio. Tendo em vista que, para a construção de uma imagem que simule o irreal, valho-me do processo químico-físico da fotografia. O tempo de exposição do negativo para um registro de movimento é o detalhe, dentro dos procedimentos fotográficos, que transfigura a imagem. A fotografia como registro de uma duração⁵⁰. Parto deste princípio, que nada tem de fantasioso, para transformá-lo opondo-se a este. A ação, tanto a minha quanto a dos elementos químicos da fotografia, seguem o curso natural das relações dos instantes quaisquer da vida, porém, o que fica impresso contraria a lógica do real, perturbando o reconhecimento da imagem. O tremido, o desfocado, a

⁵⁰ Duração como tempo vivenciado.

mancha, a luz e a cor carregam a imagem de índices irrealis, expulsando da fotografia a noção de representação da realidade para admitir um espaço ontologicamente diferente. E é justamente o meio fotográfico que propicia essa transfiguração, pois faço uso da intrínseca relação da fotografia com o real e do processo químico-físico de construção da imagem, características específicas da fotografia, para relativizar a idéia de realidade. Fixando um conjunto de instantes quaisquer da vida, condensando-os em uma só imagem, como um corte móvel transforma-se em um bloco de instantes privilegiados, amalgamados como zonas marcantes ou singulares que pertencem ao movimento e à fotografia.



Lizângela Torres, 2004.

Através da lógica indicial da fotografia, que opera na relação de proximidade física com seu objeto, o referente, a imagem resultante das ações é o produto do movimento de um corpo físico no mundo, como é a fumaça, o produto e índice de fogo, e assim o é a sombra para a presença. São como crias que indicam a existência de um ente anterior. Indicam a presença, num determinado tempo e espaço, como diz Dubois, “O traço indiciário, por natureza, não apenas atesta, mas, mais dinamicamente ainda, designa. (...) o índice fotográfico aponta

com o dedo”.⁵¹ De aparência estranha, as fotografias pertencentes a minha produção apontam para uma realidade anterior (para a experiência notívaga), apresentando outra forma de ver as ocorrências percebidas através da vivência: um produto imagético do embate com a realidade, diferente daquele produzido pela visão humana, a captura de uma ação ordinária “vista” por outros olhos, que é outra forma de registrar visualmente o ocorrido. Provocativas, questionam-nos sobre aquilo em que acreditamos existir a partir do que vemos, ou melhor, o quanto nossa visão determina a existência de uma verdade.

Desconstruindo a noção única de verdade, as fotografias apresentadas por mim apontam para o ocorrido (a ação) como impressões de outra natureza, simulando uma experiência fantástica. A essa descontinuidade, a quebra do curso natural das coisas do mundo, devo a minha produção, a qual proponho um devir acentrado, intangível pelos métodos de fruição através de coordenadas rígidas fixadas por um ponto definido.

Proponho um fechar os olhos, para deixar-se perceber como um cego. Sentir o relevo da terra, a ausência de calor do ar e vagar em meio à massa ao redor, perdendo-se na sombra. Olhar com os olhos da alma, como num sonho em que se vê de olhos serrados.

⁵¹ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993. P. 75 / 76.

Texto como tecido das reminiscências.

Toda arte é reminiscência da noite e das origens ancestrais,
das quais alguns fragmentos vivem ainda no artista.⁵²

Paul Klee

As imagens remanescentes, as fotografias ou as reminiscências, o texto discorrem da ação, portanto, divagam da ação, a partir da ação. Como matéria primordial, a ação, na condição de pura vivência, é o pensar por meio das sensações suscitadas a partir do estar. Refletir a experiência de estar à noite. As imagens ou sensações impregnadas na memória ou na fotografia apresentam-se como possibilidade de reflexão. Então, essas reverberações são o refletir a ação, portanto, refletir o refletir.

A reflexão, segundo a teoria romântica, é pensar o pensar. É a reflexão no segundo grau, é a forma normativa do pensar. A reflexão do primeiro grau é o pensar o pensado, sendo que a reflexão do segundo grau é pensar o pensar o pensado. “O simples pensar com algo pensado que lhe é correlato constitui

⁵² MORAIS, Frederico. Arte é o que eu e você chamamos de arte. 801 definições sobre arte e o sistema da arte. RJ: Record, 2000. P.70.

a matéria da reflexão. (...) o primeiro grau da reflexão; (...) a reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas no segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar”. (...) “Indubitavelmente, do ponto de vista do segundo grau, o simples pensar é matéria e o pensar do pensar, a sua forma”.⁵³ Como potência de repercussão, a matéria primeira do meu trabalho, de substância processual, é a ação: são as decorrências desse processo de imersão na sombra da noite, as formas de reflexão. De matéria processual, ou seja, constituído de pura fluidez, a ação é elaborada através da conexão com a fotografia e o texto. A conexão entre as instâncias que dão forma ao meu pensamento (o trabalho) são o meu modo de textura.

Para os românticos, a reflexão é autocompreensão, na lógica de que se conhece a si mesmo na medida em que se pensa; refletir como o refletir o refletir; pensar-se; conhecer-se; é ter consciência de si mesmo. A partir daí, para o conhecimento de um objeto, é necessário conhecer o seu *autoconhecimento*; pôr o objeto em atividade, para observá-lo e concebê-lo em sua unidade, tendo a observação como experimento. “O experimento consiste na evocação da autoconsciência e do autoconhecimento no objeto que se observa. Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento”.⁵⁴ No experimento, na verdade, não se

⁵³ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. P. 37.

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Idem*. P.67.

observa nada do objeto em particular, mas a sua essência no *autoconhecimento*. Segundo Benjamin: “Este experimento não tem em seu fundamento nenhuma questão à natureza. Antes, a observação abarca com os olhos o autoconhecimento em germe no objeto, ou antes ainda, ela, a observação, é a consciência mesma do objeto em germe”.⁵⁵

Na teoria de crítica de arte romântica, a crítica está para a arte da mesma forma que a observação está para o objeto natural. A crítica é o conhecimento da arte que se dá no médium-de-reflexão⁵⁶. Sendo assim, é o *autoconhecimento* da arte. “A crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si”.⁵⁷ No entanto, a crítica ultrapassa a observação, à medida que julga a arte, despertando, nesta última, o *autojulgamento*. A palavra julgamento não seria a mais apropriada, posto que a denominação “crítico de arte” veio em oposição a anterior “juiz da arte”, pela rejeição da idéia de um tribunal com regras estabelecidas de antemão. “Está claro: para os românticos a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento. Nesse sentido, eles fomentaram a crítica poética, superaram a diferença entre a crítica e a poesia

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.67

⁵⁶ Médium-de-reflexão é a observação como a consciência mesma do objeto em germe.

⁵⁷ BENJAMIN, Walter. *Idem*. P. 74.

(...)”.⁵⁸ Em uma construção poética, a crítica é a propagação como continuação em desdobramentos da reflexão própria da obra. Friedrich Schlegel⁵⁹ substitui a regra, como critério de obra de arte, por uma determinada construção imanente da obra mesma. “Ele o fez (...) como uma (...) própria teoria da arte: como um medium-de-reflexão, e da obra: como um centro de reflexão”.⁶⁰ A crítica imanente é a reflexão que está na base da obra, sem que, à medida que não há uma tendência imanente na obra, não há uma crítica. Na impossibilidade de uma crítica de julgamento, é a imanência da obra que determina a existência da crítica: a obra, que possibilite uma reflexão à crítica imanente, é legitimada obra.

“Esta reflexão, no entanto, na verdade não é tanto o critério de julgamento, mas, antes de mais nada e em primeiro lugar, o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posta como julgadora, cujo centro de gravidade está não na estimação da obra singular mas na exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a idéia da arte.”⁶¹

A ação que deu início a essa movimentação liberou das sombras a matéria fluida, reverberando-a num contínuo que atravessa este texto. O tecido literal, composto do intercruzamento das instâncias que compõem o meu trabalho, apresenta-se agora como o refletir poético de reflexões

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. Idem. P. 77.

⁵⁹ Pertence ao movimento realizado por alguns autores da segunda metade do séc. XX de redescoberta do Idealismo Mágico.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Idem. P. 79/80.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. Idem. P. 85.

poéticas anteriores. Este texto é a repercussão do germe contido na ação para a conexão com o todo da arte, de que a instituição de ensino, à qual remeto este texto, faz parte. Contendo a latência para digressões, este texto não se apresenta conclusivo: abre-se para novas reflexões.

Trama da noite.

Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda porvir.⁶²

Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Trama da noite: instauração de um plano relacional através da criação de conceitos.

No processo da escrita, em reflexões a partir das ações e das fotografias, surgem palavras no texto que apresentam a necessidade de uma delimitação do seu sentido. Termos obscuros que dizem do acontecimento noturno de uma forma condensada e heterogênea: são o ato de pensar a noite.

Como capturas da noite, esta série de termos extraídos das incursões noturnas, sofre um processo de delimitação

⁶² DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

conceitual. As palavras ganham novos significados de acordo com os acontecimentos que as geraram e a partir das aproximações teóricas dos campos de conhecimento da arte, filosofia, psicologia, cosmologia e literatura.

O segundo capítulo desta dissertação é dedicado a essas palavras, que, pela característica da sua aparição, apresentam-se como conceitos. Criados a partir das ações noturnas, os conceitos formam o plano por onde se movimentam as idéias, traçam o solo do pensamento. Sustentando os conceitos, este plano possibilita a orientação do pensar, por isso a criação dos conceitos: para dar suporte para o deslocamento das idéias. Como um crivo, este plano é um corte no caos, evitando que o pensamento se perca no infinito.

No processo de criação dos termos obscuros em conceitos, como na construção das fotografias, há cortes, capturas, acúmulos até que seus limites sejam delimitados. Cada conceito surge de um problema: que noite é esta das ações noturnas? Qual é o sujeito das ações? Para Deleuze e Guattari, “Cada conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido (...)”.⁶³ Com bordas irregulares, cada conceito é formado por vários componentes, como por exemplo: *incursões noturnas* - é composto pela noite, pelo sujeito da ação (*breu*), pela ação, pelo acontecimento. Podendo um componente ser também um conceito: a *noite*, o *breu*. Os componentes apresentam zonas comuns em que se

⁶³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. P. 27

interseccionam dando consistência ao conceito, como uma relação interna ao conceito. “(...) cada conceito será pois considerado como o ponto de coincidência, de condensação ou de acumulação de seus próprios componentes”.⁶⁴

Os conceitos elaborados aqui são efeitos das relações travadas nas ações: são acontecimentos. Como pontos moventes, são a construção de sentido, a partir do sobrevôo pelo vivido. Apresentam-se como uma constante que possibilita o pensamento. Pela fluidez do plano, que “envolve movimentos infinitos que os percorrem e retornam”, em que se inserem os conceitos, de “velocidade infinita de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes”⁶⁵, restituo o movimento a ação, pois os conceitos são vibrações, devires, que reverberam no plano fluido e por este texto. Os conceitos elaborados no meu trabalho são como a indefinição da ação capturada pela fotografia, porque não é fixo e nem imóvel, mas vibra, treme, perde o foco.

No desenvolvimento do texto como processo de elaboração destes conceitos, capturo idéias e teorias de outros autores sob a forma de citação, como um tecido que cresce com a costura de retalhos de idéias, ou uma trama por enlaces e junturas. O texto é poroso e absorve o entorno teórico para lhe dar consistência. As citações, como contribuições ao

⁶⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. P. 32.

⁶⁵ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Idem*. P. 51.

desenvolvimento desta dissertação, desprendem-se de seus lugares originais para alargarem seu sentido numa terra estranha.

A filosofia define-se pela criação de conceitos que, para Deleuze e Guattari, pertencem “a filosofia e só a ela”.⁶⁶ No entanto, contrariando este postulado, permito-me o ofício de construir conceitos, na condição de artista, realocando-os neste campo (artes visuais) e os confundo com a criação artística, os instituo como etapa constitutiva no meu processo criativo. Esses conceitos dizem do acontecimento noturno e pretendem, ao modo da filosofia, instaurar um pensamento nômade.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Idem. P. 47.

2.

ESPAÇOS E LUGARES DA NOITE

2.1.

Espaços da noite.

Espaço da noite para possíveis ações. Ao contrário da idéia de noite como apagamento, como anestesia da ação em sonhos noturnos (referida por Bloch), busco pensar a noite como espaço a ser praticado. De acordo com Michel de Certeau, “o espaço é um cruzamento de móveis. (...) o espaço é um lugar praticado”⁶⁷, um misto de matéria e ação, considerando a matéria da noite como território escuro em relação indissolúvel com a ação. Milton Santos, em *A natureza do espaço*, propõe que o espaço “seja definido como um conjunto indissociável de sistemas de objetos⁶⁸ e de sistemas de ações”.⁶⁹ O conceito de espaço aplicado à noite sugere o estado de vigília em conexão com a matéria, um território a ser

⁶⁷ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: antes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 201.

⁶⁸ “(...) para lembrar que, hoje, e cada vez mais, os objetos tomam o lugar das coisas. No princípio, tudo eram coisas, enquanto hoje tudo tende a ser objeto, já que as próprias coisas, dádivas da natureza, quando utilizadas pelos homens a partir de um conjunto de intenções sociais, passam também a ser objeto. Assim a natureza se transforma em um verdadeiro sistema de objetos e não mais de coisas (...)” SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. P. 65.

⁶⁹ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. SP: Ed. USPP, 2002. P. 21.

transpassado pela ação. A matéria como configuração territorial ativada pela ação humana torna-se espaço da noite. De acordo com Milton Santos,

a configuração territorial é dada pelo conjunto formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais. A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima.⁷⁰

O território da noite, animado durante a vigília humana, torna-se espaço.

Sendo ações que animam a matéria, as incursões noturnas transformam territórios ermos em espaços da noite: territórios desabitados, multiplicidades, tempo ainda-não percebido, plano de possibilidades em vias de ser traçado. Como deslocamentos à noite, as incursões noturnas produzem desterritorialização⁷¹, que, por sua vez, instaura um processo de reterritorialização, territórios possíveis. Nos processos de deslocação das incursões noturnas, como já mencionado, é sair continuamente de um lugar, como saídas em linha de fuga, a cada território alcançado um espaço constituído. A minha ação desterritorializa a matéria da noite e a reterritorializa em

⁷⁰ SANTOS, Milton. Idem. P. 62

⁷¹ “A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas, ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen”. DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, V. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. P. 18.

espaço da noite. Pelo processo de deslocação, este espaço logo se desterritorializa dando à noite uma nova reterritorialização.

A desterritorialização do território à noite e a reterritorialização da noite ao território são movimentos que transpassam o território criando novos espaços de contornos cambiantes. É o processo de redesenhar as bordas do território circunscrito. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari, “a desterritorialização de um tal plano não exclui uma reterritorialização, mas a afirma como a criação de uma nova terra por vir”.⁷²

A espacialização da noite através da transpassagem da zona de indeterminação, pelas incursões noturnas, apresenta-se como matéria processual para a construção poética em artes visuais. Para Anna Barros, o “espaço poderia ser visto assim como um lugar ainda não tocado pela imaginação, matéria prima para a criação”.⁷³ No entanto, quando o espaço da noite é elaborado para uma proposta visual, passa a ser lugar da noite.

⁷²DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. P. 117.

⁷³BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. Revista USP. São Paulo: Nº 40. p. 32-45, dezembro / fevereiro. 1998-99. P. 34.

2. 2.

Lugares da noite.

O lugar da noite, instaurado pela construção poética, é também acionado pelo processo de deslocação das incursões noturnas: quando a deslocação transforma o território escuro em espaço da noite e, conseqüentemente, em lugar da noite. Como elaboração poética do espaço da noite, o lugar da noite, como “lócus de desejo”⁷⁴, apresenta-se sob a forma de livro. Esta é a via escolhida de comunicação com o outro. Como veículo de acesso à alteridade, o livro é a ponte entre a experiência da noite (como espaço) e o outro. Segundo Anna Barros, “o nomadismo, real e virtual, do ser humano atual demanda um ponto definido por coordenadas pessoais, que ele pode transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta. Este seria o lugar (...)”.⁷⁵ Como virtualização da experiência real, o tecido do livro apresenta-se como a reverberação da ação em espaço público através do leitor. Para Michel de Certeau, “a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar

⁷⁴LIPPARD, Lucy. IN: BARROS, Anna. Espaço, lugar e local. Revista USP. São Paulo. Nº 40. p. 32-45, dezembro / fevereiro. 1998-99. P. 34.

⁷⁵ BARROS, Anna. Espaço, lugar e local. Revista USP. São Paulo. Nº 40. p. 32-45, dezembro / fevereiro. 1998-99. P. 33.

constituído por um sistema de signos – escrito”.⁷⁶ Sendo assim, o texto propicia a experiência do espaço da noite ao leitor.

Assim como nas experiências noturnas, a forma de apresentação dos textos é de caráter público. Nasce com o intuito de pertencer à esfera pública. No entanto, ao contrário das incursões noturnas, os textos cindem o âmbito privado do público. Nas incursões noturnas, há zonas de indiscernibilidade entre público e privado. O acontecimento, enquanto experimento, funde o espectador à ação. Todos, à noite, participam da ação. Misturando-se a trama noturna, os que a habitam apresentam-se como elementos constituintes da ação. No texto, esta imbricação público-privada não acontece, exceto em determinadas fruições. O texto pode vir a imiscuir-se com o que é privado do público, é uma possibilidade. O texto, porém, nasce fora: é construído de forma independente da maior parte do público. Embora aqueles que participaram da ação apresentem também participação no texto, isso se restringe a um grupo que animou um determinado espaço e tempo. O público a que destino este texto não compartilhou da ação, não habitou o espaço/tempo da duração dos deslocamentos nas incursões noturnas. O texto, de início, apresenta-se como exterioridade ao leitor. Posterior à assimilação, tem a possibilidade de tornar-se íntimo, caso o texto detone a duração instável, pois o leitor prolonga-se em ação no espaço da leitura, em movimento espiralado, abre-se ao exterior,

⁷⁶ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: antes de fazer. Petrópolis:Vozes, 1996. P. 201.

permitindo que este o invada. Acrescenta Gaston Bachelard, “e que espiral é o ser do homem! Nessa espiral, quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos imediatamente se corremos para o centro ou se nos evadimos”.⁷⁷ Estando fora de si, no espaço circundante, o leitor experimenta consistências. O ser da leitura é a coexistência interior exterior como uma porta entreaberta, pois, como escreve Bachelard, “o homem é um ser entreaberto”.⁷⁸ Participando da leitura, participa também do espaço; encontra-se no espaço, tornando-se íntimo deste. Para Bachelard, “O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.”⁷⁹ Em incursões no espaço da leitura, o lugar como sistema de signos apresenta-se em arrombamento, em assalto ao leitor, atravessando-o, constituindo um espaço de coincidência entre ambos.

Como imagens remanescentes da ação, fotografias tecem junto com o texto o livro. São os veículos pelos quais reverbera a noite das ações, possibilitando outras noites transfiguradas pela passagem pelos meios de captura da imagem. Como lugares da noite, as fotografias e os textos se entrecruzam para formar o livro, transformando o espaço da ação em lugares da noite, como fios que se entrelaçam para compor a trama que

⁷⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. P. 217.

⁷⁸ BACHELARD, Gaston. *Idem*. P. 225.

⁷⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. P. 221.

envolverá o leitor/fruidor numa possível incursão no espaço da leitura.

3.

Termos oscuros

3.1.

N^oite.

Mas quando tudo desapareceu da noite, tudo desapareceu aparece. É a *outra noite*. A noite é o aparecimento de tudo desapareceu.⁸⁰

Maurice Blanchot

Noite: fundo negro, todos os tempos para viver, plano de possibilidades.

Sendo comum a todos, a noite, assiduamente pressionando a imersão da luz, possibilita a experiência da escuridão. Preenchendo o cosmos com seu caldo negro⁸¹, que

⁸⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P.163.

⁸¹ Chamo de caldo negro, neste texto, todo o tipo de matéria (comum e escura) e até mesmo a energia que compõe o cosmos (pois, em termos quânticos, a matéria pode apresentar-se como partícula ou onda). A cosmologia diferencia matéria comum da matéria escura. Na matéria comum, as partículas interagem prontamente umas com as outras e se carregam eletricamente, com a radiação eletromagnética. Este tipo de matéria é chamada bariônica, em referência aos seus principais constituintes, os bárions, como prótons e nêutrons. Já a matéria escura, que compõe 85% de toda a matéria do universo, tem como propriedade mais notável ser feita de partículas que não reagem à radiação.

escorre desde lá de fora do fundo do universo, a noite penetra até as ínfimas partículas de matéria (No micro espaço de imersão e emersão de elétrons no interior de um átomo). Velando os movimentos conscientes, embora habitando os cantos mais inacessíveis do ser, a noite transborda, recobrando por vezes, a superfície. Quando a massa de vida que habita o planeta assiste à noite, ela ativa estados específicos de vivência. Pela vulnerabilidade humana à noite, a imersão em seu lodo escuro produz instabilidade. No solo movente, brotam incertezas na latência de serem colhidas. Como zona de indeterminação, a noite é espaço propício para Durações Instáveis, que são próprias do breu. Quando se atravessa o território movediço do imprevisto e quando se suporta a vulnerabilidade da dúvida, surpreende-se na lama da noite a todo o momento, pois a espera do porvir é tencionada pela sua indeterminação: a noite é o plano do possível.

Com todo o seu peso de massa negra, que vem forçando desde muito além do que é concebível, a noite toma conta do espaço deixado pela luz do sol. Para quem a vê a partir do ponto de vista humano, ela é a sombra da terra. O bloqueio da luz do sol. Mas a noite que paira sobre a terra é mais profunda. Estende-se tão para fora do fundo que perde o limite das suas bordas. É todo o possível de vir a ser, até mesmo a luz, pois a noite também compreende os dias. Não só o dia que está do outro lado do planeta, mas todos os dias possíveis. Até mesmo

Gravitacionalmente, a matéria escura comporta-se exatamente como a matéria comum. In: Scientific American, ano 5. nº 58. Brasil, março de 2007.

os dias dos outros sóis, que não o nosso, Diluídos no caldo escuro, a noção dialética de dia/noite é extinta, porque a noite é plano de imanência, é duração: massa móvel que abarca todo o passado avançando sobre o plano do possível de vir a ser.

Em um movimento inverso, em direção para dentro, a noite também invade as profundezas do interior do ser. Bolsas cheias de passado: esquecido ou reprimido. Cavernas abissais para onde escorrem as reminiscências. Porém, a matéria desta é outra: do já vivido. As coisas vêm da noite e voltam para ela. Entre esta última e aquela do porvir estende-se o campo do consciente, que, embora tenha a capacidade de aparar a luz, preserva a opacidade de um véu negro.

Essas zonas cindidas pela consciência que revela o esclarecido apresentam-se inconscientes. Para Ernst Bloch, o inconsciente pode ser tanto o *não-mais-consciente*, “onde o consciente *para de repercutir*, no esquecer e no esquecido, onde o vivenciado submerge sob a fronteira, sob o limiar”⁸², como o *ainda-não-consciente*,” um conteúdo da consciência que ainda não se manifestou nela de forma clara”.⁸³ Ambos considerados pré-conscientes. Sendo que, continua Bloch, “o *ainda-não-consciente* é assim unicamente o pré-consciente do vindouro, o local psíquico do nascimento do novo”.⁸⁴ Essas zonas obscuras, indeterminadas, lançadas aquém e além do

⁸² BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. RJ: Ed. URJ, 2000. P. 115.

⁸³ BLOCH. Idem. P. 117.

⁸⁴ BLOCH. Idem. P. 117.

limiar do consciente, defino como noite, parcialmente contrária à idéia de Bloch.

Embora Bloch, em alguns momentos, se refira a estágios de escuridão nos processos utópicos, para ele a noite tem outro sentido. Para ele, a noite está relacionada ao adormecimento, ao apagamento, como anestesia da ação relacionada ao obscurecimento do eu em sonhos noturnos. Assim usada por Bloch quando diz que “A palavra sonho provém do noturno (...)”⁸⁵, ou ainda, “quando se dorme o corpo está obscurecido”.⁸⁶ O autor a define como vazio, como esquecimento, e até mesmo como morte. Associa o ópio ao obscurecimento do eu, e comenta que “no ópio, é o esquecimento que age primeiro, e não a luz. Em camafeus antigos, é a noite que concede a Morfeu a papoula do ópio”.⁸⁷ A noite, para ele, seria apenas aquela que se encontra abaixo do limiar da consciência: a noite dos sonhos noturnos, quando o eu se dilui, dissolvendo-se em caldo.

Por apresentar apenas movimentos retroativos, de resgate de memórias, para o autor, essa zona arcaica pré-consciente não apresenta possibilidades de avanço para o futuro, exceto nas noites utopicamente incubadas, quando os conteúdos noturnos não foram ainda quitados. Bloch explica que “essa noite ainda tem algo a dizer, não como algo primeiro que está sendo incubado, mas como algo que não veio a ser,

⁸⁵ BLOCH. Idem. P. 80

⁸⁶ BLOCH. Idem. P. 104

⁸⁷ BLOCH. Idem. P. 91.

mas que ainda não chegou a se tornar suficientemente audível em algum lugar, que está parcialmente encapsulado”.⁸⁸ Para isso, salienta que é necessária a iluminação pelos sonhos despertados, uma imbricação entre sonho noturno e sonho diurno. Só essa noite arcaica não é suficiente para sua projeção à frente: “o arcaico, em si mesmo, é mudo”.⁸⁹ Para Bloch, as antecipações ocorrem apenas no plano vindouro, naquele do *ainda-não-consciente*. São os sonhos diurnos, como sonhos despertados, que detém o privilégio das projeções utópicas.

Podemos observar que, para Bloch, o ponto de referência para sua análise é o homem. A noite como adormecimento, como apagamento; o plano do vindouro, o *ainda-não-consciente*: para o homem. Sua perspectiva é humana, determinando assim um ponto fixo: o eu como um eixo. Não é a partir deste ponto de vista que penso sobre a noite. Reflito sobre a noite a partir da perspectiva do breu, que, desprendendo-se da inércia do eu fixado no homem dialoga com o *fora*. Fora como a *outra* noite de Maurice Blanchot. Para este autor, a primeira noite é acolhedora, a “*outra* noite não acolhe, não se abre. Nela está-se sempre do lado de fora”.⁹⁰ Para Blanchot, pode-se entrar na primeira noite e referir-se a ela como “na noite, como se tivesse uma intimidade. Entra-se

⁸⁸ BLOCH. Idem. P. 103.

⁸⁹ BLOCH. Idem. P. 104.

⁹⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P.164.

na noite e nela se repousa pelo sono e pela morte”.⁹¹ Esta noite é a construção do dia, assim como a noite de Bloch, como adormecimento, apagamento, mas a “*outra* noite é sempre outra”.⁹² É o fora, a exterioridade que não se pode entrar, “porque ter acesso a ela é ter acesso ao exterior, é ficar fora dela e perder para sempre a possibilidade de sair dela”.⁹³ Pensar a partir do breu ou sob a situação breu, é alargar o ponto de vista, derrubando as fronteiras do local do corpo como “invólucro estável”⁹⁴, ao limite de deixar de ser ponto de vista para ser movimento de vista. Movimento que translada incessantemente de dentro para fora e de fora para dentro da dobra que o corpo faz do fora. Transpassando, combina as diferentes densidades da noite. O modo como analiso a noite é através da transpassagem⁹⁵ entre a dobra e o fora: movimento das relações entre as noites submersas e exteriores ao corpo, produzindo intensidades específicas para a possibilidade do pensamento. Para Peter Pal Pelbart, “apenas uma relação com o *Fora* permite expor-se ao que constitui o oxigênio do

⁹¹ BLANCHOT, Maurice. Idem. P.164.

⁹² BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. P.168.

⁹³ BLANCHOT, Maurice. Idem. P.164.

⁹⁴ Como Anne Cauquelin define o local. CAUQUELIN, Anne. *A Cidade e a Arte contemporânea*. IN *Arte & Ensaio*, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ: 3(1):31-35, 2º semestre, 1996. P.35.

⁹⁵ Conceito Deleuziano: Agenciamento; combinação; Transpor sempre como experiência, como aprendizado na duração. Extraído do seminário “DELEUZE E O PROBLEMA DA EXPRESSÃO” Tópico especial ministrado pelo professor convidado Luiz B. L. Orlandi - PUCSP. No Auditório do INSTITUTO DE PSICOLOGIA- sala 210. No período de 17, 18 e 19 de outubro de 2006. Professora responsável: Tania Mara Galli Fonseca.

pensamento, sem soçobrar. A relação com o fora não é um capricho da filosofia, mas uma necessidade do pensamento”.⁹⁶

Disparadoras do pensamento nas relações, as intensidades, nas palavras de Pelbart, “são altos e baixos de força, oscilações descontínuas, movimento sem começo nem fim (...)”.⁹⁷ Como variação da potência, Luiz Orlandi defini a intensidade como “quantidade intensiva, mudança da potencia de vida”.⁹⁸ A diferença de quantidade entre forças equivale à qualidade da força. Um a mais de força não é uma quantidade maior de força, é um “*plus* de potência”, que, para Nietzsche, significa uma nova qualidade de força. Segundo Pelbart,

um plus de potência, isto é, uma nova qualidade de força, só se dá quando nos expomos à diferença que a origina, portanto ao ‘espaço’ em que essa diferença é possível, o *Fora*. Apenas se estivermos abertos ao *Fora* e às *Entre-Forças* que o constituem, estaremos disponíveis para um a mais de força, isto é, para uma nova qualidade de força.⁹⁹

Contrariando a idéia de que, desde Platão, ser era luz, Nietzsche liberta o pensamento da subjugação à luz, à forma e ao equilíbrio, para expor-se à força. Mesmo que possa atuar

⁹⁶ PELBART, Peter Pal. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 183.

⁹⁷ PELBART, Peter Pal. *Idem*. P. 181.

⁹⁸ Extraído do seminário “DELEUZE E O PROBLEMA DA EXPRESSÃO” Tópico especial ministrado pelo professor convidado Luiz B. L. Orlandi - PUCSP. No Auditório do INSTITUTO DE PSICOLOGIA- sala 210. No período de 17, 18 e 19 de outubro de 2006. Professora responsável: Tania Mara Galli Fonseca.

⁹⁹ PELBART, Peter Pal. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 123.

em alguma forma ou estrutura, a força escapa, não respondendo ao modelo ótico. É nesse sentido que a força se apresenta de modo obscuro, portanto, pela sua invisibilidade perante o modelo ótico.

A claridade do conhecimento é incapaz de se abrir para a região das forças. É por isso que Nietzsche, ao ser livre do apolinismo luminoso e atentar para o vetor mais 'obscuro' de seu pensar (leia-se dionisíaco), pôde levar a filosofia, não para dentro das trevas, mas para fora, para o Fora, para o reino das forças¹⁰⁰

Noite seria o meio de relação entre movimentos, entre forças. Noite como o Fora, que, segundo Peter Pal Pelbart, “é a distância *entre* as forças, isto é, a Diferença”.¹⁰¹ O fora não é um espaço, mas *vertigem do espaçamento*, como se refere Maurice Blanchot, como a criação de uma zona pela diferença de qualidade, ou seja, diferença entre as forças. O fora como a intensidade da diferença, como zona entre forças. De acordo com Pelbart, “vertigem é a distância traduzida em atordoamento, uma quantidade (de espaço) transformada em qualidade (intensiva), uma separação nos estirando por dentro e em direção ao exterior. O Fora como espaçamento vertiginoso é a diferença resultante do enfrentamento de forças”.¹⁰² O fora como um turbilhão de forças que, para Nietzsche, é o caos, é a pluralidade de forças e também a

¹⁰⁰ PELBART, Peter Pal. Idem. P. 102.

¹⁰¹ PELBART, Peter Pal. Idem. P. 121.

¹⁰² PELBART, Peter pal. Idem.P. 123.

diferença entre forças. Para Pelbart, “Força, Fora e Diferença são uma tríade indissolúvel. Se não a mesma coisa, não podem ser pensadas isoladamente. As forças constituem o Fora nas suas diferenças, o Fora é a diferença entre as forças, a diferença é o Fora das forças”.¹⁰³

Invisível. A noite é a diferença entre forças das ações e reações das imagens em movimento. Como qualidade, a noite é a intensidade da diferença causada pelo embate com a exterioridade. “O fora é essa pluralidade de forças. O fora, que é exterior da força, é também sua intimidade, pois é aquilo pelo que ela existe e se define”,¹⁰⁴ de acordo com Pelbart.

Durante as ações, no meu trabalho, as incursões noturnas são a vertigem das relações, o embate com as forças da exterioridade, produzindo mudança na potência das ocorrências. Em movimento para a exterioridade (como uma volta para casa de bicicleta), o corpo, nas relações com as forças da noite (o fora), ganha nova qualidade de força: intensidade. A noite, como zona de indeterminação, é expor-se à vertigem causada pela vulnerabilidade às relações de forças: o fora.

De uma perspectiva ou de um corte móvel situado entre a ação, que é própria do homem, e o fora, coloco-me em trânsito nesta zona movediça para pensar a noite. Exponho-me às forças do fora para poder pensar, pois meu pensamento é o

¹⁰³ PELBART, Peter pal. Idem. P. 123.

¹⁰⁴ PELBART, Peter Pal. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 121.

resultado da minha vulnerabilidade noturna. Tendo como parâmetro o movimento incessante do universo, que Bergson chamará de *duração* e Deleuze de *plano de imanência*, a noite apresenta-se em movimento, como caldo negro que escorre desde lá de fora do fundo do universo.

Ao atribuir a luz à imagem ou ao conjunto das imagens-movimento, e o *écran* negro ao sujeito, como uma zona de opacidade que apara a imagem, Bergson rompe com toda a tradição filosófica que imputava a luz ao espírito e que tinha a força de liberar a matéria das trevas “e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa”.¹⁰⁵

Para Bergson, a imagem é igual ao movimento. As imagens, como conjunto daquilo que aparece, não se distinguem dos movimentos executados nem daqueles recebidos. Num universo em movimento, cada imagem age e reage sobre as outras. Cada corpo é um “conjunto de moléculas e átomos incessantemente renovados. (...) É um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo...”¹⁰⁶ A vibração contínua, em que tudo está em movimento, o conjunto infinito de todas as imagens confundindo-se com os seus movimentos, constitui

¹⁰⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.82.

¹⁰⁶ DELEUZE, Gilles. Idem. P. 79.

uma espécie de plano de imanência. “Neste plano a imagem existe em si”.¹⁰⁷ Como identidade absoluta da matéria e do movimento, o em si da imagem é a matéria. Portanto, o em si da imagem é a identidade da imagem-movimento e da matéria. “A imagem-movimento e a matéria fluente são estritamente a mesma coisa”.¹⁰⁸

O plano de imanência é o movimento que atravessa tudo, é o que impede todos os conjuntos ou sistemas de serem fechados. É um corte móvel ou uma perspectiva temporal: um bloco de espaço-tempo.

Imagens que não existem para ninguém e não se dirigem a ninguém, pois existem independentemente de um olho que as olhe são imagens como uma massa de movimentos moleculares distinguindo-se dos corpos. Não aparecem por dois motivos: primeiro, porque ainda só dispomos de movimentos, chamados imagens, para distingui-los de tudo o que ainda não são; e segundo, porque o plano de imanência é a luz. Luz que se propaga “sem resistência e sem perda”.¹⁰⁹ Portanto, o plano de imanência é a luz que difunde o conjunto dos movimentos de ação e reação de todas as imagens: é a luz que se difunde, que se propaga. “A imagem é movimento assim como a matéria é luz”.¹¹⁰

¹⁰⁷ DELEUZE, Gilles. Idem. P.79.

¹⁰⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 79

¹⁰⁹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. SP: Martins Fontes, 1999. P. 36.

¹¹⁰ BERGSON, Henri. apud: DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 81.

Há nas imagens-movimento linhas ou figuras de luz, como blocos de espaço/tempo. Como figuras de luz são imagens em si, que se propagam em todas as direções, a “(...) luz emana delas, luz que, propagando-se sempre, jamais teria sido revelada”.¹¹¹ Não aparecem até que algo as intercepte fazendo-as refletir. “Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi obtida, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço”?¹¹²

As fotografias que pertencem ao meu processo criativo são como que seleções materializadas dentre todas as fotografias “já obtidas” de determinada ação. São cortes móveis no fluxo de imagens fotográficas, que reverberando sempre jamais teriam sido reveladas se meu corpo, como anteparo que barra o movimento da luz, não tivesse as tirado do curso da suas propagações. Como bloco de espaço tempo, as imagens fotográficas da minha produção são o recorte determinado pelo tempo espaço. São a espera para a captura da imagem movimento, numa sobreposição de tempo e espaço. As imagens que vêm incessantemente são barradas pelo meu corpo, que refletindo suas luzes são reveladas e fixadas em uma fotografia. Uma fotografia apresenta um espaço de tempo, uma espera para as imagens se revelarem.

¹¹¹ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1999. P. 34.

¹¹² BERGSON, Henri. *Idem*. P. 36.

Para Bérqson, “toda a consciência é alguma coisa”.¹¹³ Confundindo-se com a coisa, a consciência confunde-se com a imagem de luz. “Mas trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda parte e que não se revela, trata-se realmente de uma fotografia já batida e reproduzida em todas as coisas e para todos os pontos, mas translúcida”.¹¹⁴ Essa consciência difusa, propagando-se sem resistência e sem perda, pode ser aparada por uma consciência de fato (a nossa) e assim terá produzido o écran negro que faltava para revelar a fotografia. Bérqson declara que

(...) poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, e que a fotografia do todo é translúcida: falta atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. Nossas ‘zonas de indeterminação’ desempenhariam de certo modo o papel de tela.¹¹⁵

Portanto, não é a consciência que carrega a luz e ilumina as coisas: são as imagens que são luz e são consciência. Consciência difusa como uma radiação propagando-se incessantemente. Já a nossa consciência de fato é a opacidade que possibilita a imagem revelada, pois, sem este anteparo a luz (imagem) se propagaria sempre.

¹¹³ BERGSON, Henri. apud: DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 76.

¹¹⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.82

¹¹⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. SP: Martins Fontes, 1999. P. 36.

A luz, como a consciência difusa do plano de imanência, vaga, transportando imagens em si, incessantemente até que outra consciência de fato as capture. Como centro de espessidão, o vivente (o sujeito) é a tela obscura que apara a luz emitida da matéria. Para esta última consciência, as imagens que ainda não colidiram com ela, que ainda não são conscientes, pertencem à noite, ao desconhecido, ao intervalo, ao incerto, ao porvir, às relações, ao fora: entre forças. O plano de imanência, apesar de luz, é da ordem do noturno, porque além de ser ainda invisível, contém a indeterminação da confluência de todas as imagens. Até que acontece a colisão entre a imagem e o obstáculo, a opacidade vai refleti-la, possibilitando a percepção da imagem. Neste momento da percepção, a imagem invade o fundo escuro que a dobra faz no fora: o breu.

O fora é a noite que nos atravessa fechando-se na espessidão da nossa dobra, tornando-se breu.

3. 2.

I ncursões noturnas.

Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira. E isso deve ser entendido no sentido mais grave: o artista não pertence à verdade, porque a própria obra é o que escapa ao movimento do verdadeiro, que sempre, por qualquer lado, ela revoga, esquiva-se ao seu significado, designando essa região onde nada reside, onde o que ocorreu, porém, não ocorreu, onde o que recomeça nunca começou ainda, lugar da indecisão mais perigosa, da confusão donde nada surge e que, exterior eterno, é muito bem evocado pela imagem das *trevas exteriores* nas quais o homem é posto à prova daquilo que o verdadeiro deve negar para converter-se na possibilidade o no caminho.¹¹⁶

Maurice Blanchot

Incursões Noturnas: Saídas para fora. Na rua, atravesso o espaço da noite por entre as massas escuras e zonas de espessidão. Ponho-me em movimento para possibilitar a duração instável do estado de indeterminação próprio da noite. Devir breu.

¹¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987. P. 238.

As incursões noturnas são acontecimentos acionados pelo cotidiano. Surgem do imprevisto da vida. No entanto, pela intensidade dessas ações, desprendem-se dos movimentos habituais. São como que desvios do curso, ou ainda, como zonas de turbulência. Escapam em rédeas frouxas, das relações ordinárias que preenchem o tempo, adensando-se em singularidades.

Um retorno para casa de bicicleta, um convite para cavalgada, um acampamento, falta de luz por uma tempestade, são algumas das ocorrências do curso da minha vida que deflagraram acontecimentos singulares de saídas para o fora. As situações do âmbito doméstico, que se caracterizam por hábitos e encontros com o já identificado, inscrevem-se em um espaço/tempo privado, em que prevalece o domínio das situações em campo já rastreadas. Da relação entre as ocorrências desta duração íntima, escapam situações que fogem deste âmbito produzindo derivas, termo situacionista referente às deambulações urbanas sem rumo,¹¹⁷ como saídas que tangenciam o curso instituído da vida, a fuga para o fora. *Incursões noturnas* seriam o deslocamento de um espaço interno, das coisas reconhecíveis, para percorrer o que é externo a mim. Saída para o lado de lá. Situações nômades escapam do âmbito doméstico para se imiscuírem com o fora, retirado do campo privado para o espaço público.

¹¹⁷ JACQUES, Paola Berenstein. (org.) *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre cidade/ Internacional Situacionista*. RJ: Casa da Palavra, 2003.

Pelas errâncias ao fora, as incursões noturnas produzem um campo de forças de ações e reações nas relações, em que as situações geradas pela diversidade de ações, numa área delimitada pela linha de visada¹¹⁸ de todos que participam da ação, formam uma atmosfera fértil e negra pela densidade. Nesse meio, as relações atravessam-se e se inter-integram, como uma massa de “atividades inter-relacionadas”¹¹⁹, conforme articula Hélio Fervenza, referindo-se aos trabalhos “Fração localizada: Dilúvio” e “Vendo o entorno” da artista visual Maria Ivone dos Santos. Alimentando outras instâncias, a fricção produzida pelas relações intensifica as situações propagando-se em pensamentos, textos, fotografias. Assim, essas relações imbricadas na rede disparada pelas incursões noturnas, apontam para lugares possíveis onde ocorram novas relações: lugares da noite, que reverberam as forças que se intensificam nas relações das incursões noturnas, como “pontos de partida para produzir situações, percepções, ações, pensamento”.¹²⁰

Geradas pelo impulso da vida, as incursões noturnas são cortes móveis na duração. São movimentos singulares que

¹¹⁸“Uma linha que se estenda a partir do olho, em qualquer direção, termina necessariamente num ponto da superfície de uma estrela (...). Um raio de luz estelar segue a linha de visada na direção inversa e acaba por penetrar no olho”. HARRISON, Edward. *A escuridão da noite*. Um Enigma do Universo. RJ: Jorge Zahar Editor, 1995. P.113. Amplio a expressão para uma linha que saia do olho e atinja outro ponto qualquer de sua circunferência pelo alcance do olhar.

¹¹⁹ FERVENZA, Hélio. *Memória e apagamento*. In: AS PARTES. Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre: Julho/ 2006. Ano 1, nº 1. P. 12.

¹²⁰ FERVENZA, Hélio. Idem. P. 12.

participam da matéria fluente da mudança. Da mistura da massa móvel, que é a duração, dilatando-se recortes movediços, tornam-se notáveis, quando se aglutinam, certas forças, produzindo momentos privilegiados. Esses cortes móveis na duração, que Henri Bergson define como movimento, são recortados dos instantes quaisquer da evolução da vida. Do espaço/tempo onde transcorrem as situações, o movimento translada no espaço escorrendo com a duração. De acordo com a primeira tese sobre o movimento de Bergson, o movimento distingue-se do espaço percorrido, pois o espaço percorrido fica no passado, enquanto o movimento, que é o ato de percorrer, é atual. Embora transcorram entre os espaços, as incursões noturnas são ações de mudança no Todo/ duração.

Pertencendo aos instantes quaisquer da vida, as incursões noturnas são ações que, como num processo cinematográfico, são escolhidas pelas forças que as intensificam tornando-se instantes privilegiados, como o “patético” para Eisenstein, que é a escolha de momentos de crise dentre os instantes quaisquer, selecionando cenas de ápices e gritos e fazendo-as colidir. Para Gilles Deleuze,

esta produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá pela acumulação de ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não-regular. O próprio Eisenstein precisava que o ‘patético’ supunha o ‘orgânico’ enquanto conjunto

organizado de instantes quaisquer por onde os cortes devem passar.¹²¹

O instante privilegiado, como corte imóvel da massa de instantes eqüidistantes do movimento, ao contrário da idéia de pose como síntese transcendente, é um instante extraído de uma análise imanente ao movimento. É a captura de um instante da ação em pleno movimento. Porém, as incursões noturnas são o acúmulo desses instantes indissociáveis que formam uma massa móvel. Uma matéria que flui incessantemente adensando-se em certas zonas. Como cortes móveis são movimentos da duração, Deleuze apresenta, de forma resumida, a terceira tese sobre o movimento de Bérson que diz que “não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo”.¹²² A duração é composta por uma matéria fluente como massa móvel. A Matéria fluente, para Bérson, é estritamente a mesma coisa que imagem-movimento. Servindo-se da definição de imagem-movimento, as incursões noturnas são “o conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros”.¹²³ Para Bérson, “(...) os momentos do tempo, que não passam de paragens da nossa atenção, teriam sido abolidos; seria o

¹²¹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.15.

¹²² DELEUZE, Gilles. Idem. P.17

¹²³ DELEUZE, Gilles. Idem. P.265.

escoar do tempo, o próprio fluxo do real que se tentaria seguir”.¹²⁴

Já os movimentos que se desprendem da esfera das situações corriqueiras, na esperança de novas experiências, são transpassagens¹²⁵ por zonas de indeterminação à sorte das situações improváveis. As incursões noturnas são a experiência do instante vivido como geradora do impulso para frente. Projetando-se sobre a zona de indeterminação, própria da noite, o desejo utópico corrói as raízes das ações que se enterram na miserabilidade dos hábitos comezinhos possibilitando vivências inéditas.

A “escuridão do instante vivido”, de Ernst Bloch, poderia ser relacionada a este movimento no atual, nas águas turvas de difícil navegação. Segundo Bloch, “(...) o aqui e o agora, que estão sempre se iniciando nas proximidades, constituem uma categoria utópica, sim, a mais central de todas (...)”. Ele completa dizendo que

(...) os conteúdos dessa proximidade mais imediata ainda fermentam na obscuridade do instante vivido, o que é o verdadeiro nó do mundo,

¹²⁴ BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. RJ: Ed. Delta, 1964. P. 34.

¹²⁵ Transpor sempre como experiência, como aprendizado na duração. Agenciamento; combinação; Conceito Deleuziano. Extraído do seminário “DELEUZE E O PROBLEMA DA EXPRESSÃO” Tópico especial ministrado pelo professor convidado Luiz B. L. Orlandi - PUCSP. No Auditório do INSTITUTO DE PSICOLOGIA- sala 210. No período de 17, 18 e 19 de outubro de 2006. Professora responsável: Tania Mara Galli Fonseca.

o enigma do mundo. A consciência utópica quer enxergar bem longe, mas, no fundo, apenas para atravessar a escuridão bem próxima do instante que acabou de ser vivido, em que todo o devir está à deriva e oculto de si mesmo.¹²⁶

Como movimentos no contra-fluxo da corrente do instituído, as incursões noturnas são o processo de deslocamento, que se dá pela saída do já percebido (ou identificado) para a zona de indeterminação: a noite. Rasgando a noite com projeções que avançam para frente, são o experimento do aqui agora, que escapam do domínio das certezas, para o encontro com o que ainda não veio a ser, tais como travessia em campo movediço, fugaz, improvável, onde a dúvida gera a instabilidade pela perda de referenciais seguros.

As incursões produzem retirantes em tempo contínuo, pois a assimilação de um espaço externo produz intimidade com ele. Tornando-se privado, o que era externo passa a pertencer ao campo das coisas reconhecíveis, habitando, também o espaço interno em que se dobra o ser. A percepção é parte do fora que se imiscuiu com o que está dentro. Dentro, no fundo escuro da dobra que o nosso corpo faz no fora, onde se acomodam as afecções à espera dos seguimentos capturados da exterioridade. Para Henri Bergson, em *Matéria e Memória*, a percepção está no encontro dos corpos em um processo de ação e reação: “o corpo vivo como uma espécie de centro de onde se reflete, sobre os objetos circundantes, a

¹²⁶ BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. RJ: Ed. URJ, 2000. P. 23.

ação que esses objetos exercem sobre ele”.¹²⁷ Mas este corpo vivo como centro, continua Bergson, “não se limita a refletir a ação de fora; ele luta, e absorve algo dessa ação. Aí estaria a origem da afecção”.

Minha percepção, em estado puro e isolado de minha memória, não vai de meu corpo aos outros corpos: ela está no conjunto dos corpos em primeiro lugar, depois aos poucos se limita, e adota meu corpo por centro. E é levada a isso justamente pela experiência da dupla faculdade que esse corpo possui de efetuar ações e de experimentar afecções, em uma palavra, pela experiência da capacidade sensório-motora de uma certa imagem, privilegiada entre as demais. De um lado, com efeito, essa imagem ocupa sempre o centro da representação, de maneira que as outras imagens se dispõem em torno dela na própria ordem em que poderiam sofrer sua ação; de outro lado, percebo o interior dessa imagem, o íntimo, através de sensações que chamo afetivas, em vez de conhecer apenas, como nas outras imagens, sua película superficial. Há portanto, no conjunto das imagens, uma imagem favorecida, percebida em sua profundidade e não apenas em sua superfície, sede de afecção ao mesmo tempo que fonte de ação: é essa imagem particular que adoto por centro de meu universo e por base fixa de minha personalidade”.¹²⁸

Portanto, é constante o deslocamento, posto que a cada reconhecimento um processo de privacidade o torna íntimo,

¹²⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1999. P. 57.

¹²⁸ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1999. P. 63/64.

provocando uma nova retirada para o fora. Contrariamente à deslocada, que se caracteriza por uma saída de um lugar para fixar-se em outro, o processo de deslocação é o estar saindo continuamente de um lugar, antes mesmo de produzir qualquer tipo de estabilidade, como um barco sem âncora, à deriva em mar revolto.

Capturando parte do fora para dentro, as incursões noturnas apontam para a noite que habita o ser. Sendo assim, a percepção cria zonas de indiscernibilidade entre o que está fora e o que está dentro. Extratos externos, quando capturados pela percepção, instauram pontos de coexistência entre a ação de captura e o espaço capturado. “(...) um fundo impessoal permanece, onde a percepção coincide com o objeto percebido, e que esse fundo é a própria exterioridade”,¹²⁹ conforme Bergson. A exterioridade negra é como uma peste endêmica contaminando por contato. A noite é como o fora impregnando aquele que a percebe. À noite todos os gatos são pardos. Criando pontos indiscerníveis durante a noite, o lodo negro canalizado que escorre desde lá de fora do fundo do universo atravessa o mais abissal do ser. Tecendo conexões com a noite, o experienciador funde seu centro indeterminado com a zona de indeterminação própria da noite, quando percorrida em um experimento nas incursões noturnas.

¹²⁹ BERGSON, Henri. Idem. P.70.

È nesse momento de embate com o ainda não reconhecido, na duração da coincidência entre a ação de captura e o extrato capturado, que transcorre, de forma fugaz, a instabilidade da duração do breu: o ponto de convergência entre interior e exterior, ou seja, a Zona impessoal que, por hora, é interstício. Nela os nômades andam em solo vacilante, no limiar em vias de ser reconhecido. No breu se está fora do limite, buscando o equilíbrio, sendo empurrado ainda mais para fora, para o fundo da escuridão.

3. 3.

Durações instáveis.

Um grande artista pode fazer arte simplesmente ao lançar um olhar. Uma série de olhares poderia ser tão sólido quanto qualquer coisa ou lugar, mas a sociedade continua a privar o artista de sua 'arte de ver', ao valorizar apenas 'objetos de arte'. A experiência do artista no tempo vale tanto quanto o produto final.

Robert Smithson

Durações instáveis: Zona de instabilidade da duração. Momento de perda de referenciais seguros tecido pela duração. A duração se estende em um pântano ilimitado, deixando borbulhar, em momentos de maior intensidade, durações instáveis. Estas últimas pertencem ao mesmo estofo da anterior, porém, com maior intensidade: força que faz escapar em linha de fuga, como uma porção de barro mais intensa vibrando no *mangue/duração*. Mangue, pois, é lodo, massa móvel. Ao contrário da idéia de tempo como fluxo¹³⁰, a duração apresenta-se como um caldo grosso em expansão, um

¹³⁰ A noção de tempo como rio em fluxo instaurada por Heráclito.

todo aberto que muda incessantemente. Bérqson explica porque a nossa duração não é um instante que substitui outro instante: se assim fosse jamais haveria presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, nem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando”.¹³¹ A duração instável é quando rompe do inchaço do futuro a singularidade. É a duração em queda livre.

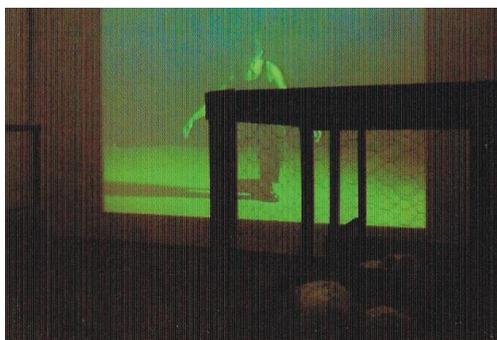
Nas fotografias produzidas por mim, a duração instável ocorre pelo excesso da presença da minha figura, produzindo um a mais de força. Durações instáveis capturadas da ação. Instáveis, porque mudanças de intensidade desestabilizam a imagem. Com a espera para fixar a duração, um acúmulo de imagens satura a fotografia dando-lhe uma carga a mais de intensidade, tornado-a instável.

Apresentando-se como a delimitação temporal das ações noturnas, as durações instáveis são momentos intensificados pelas relações, que produzem mudança qualitativa no estado dos atuantes durante as incursões noturnas, como a duração de um acontecimento. Quando, por exemplo, arrumava-me para uma saída noturna a cavalo, um temporal armou-se cortando o fornecimento de energia elétrica na casa. Estava em um processo de produção de uma ação, quando fui envolvida por um acometimento: o temporal seguido pela falta

¹³¹ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Coleção dos Primeiros Nobel de Literatura. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1964.

de luz. De uma ação que tinha o caráter de ser programada, escapou uma situação que fugiu desta ordem, mudando o curso e dando início à duração instável. A movimentação do entorno, causada pelo vento, atingiu-me acionando o acontecimento. Particpei da relação disparada pelo vento forte, deixando-me envolver pelas ocorrências externas. Intensificada pelo encontro, um a mais de força foi fornecida para a duração, tornando-a notável. O momento em que me aprontava para uma incursão noturna, realizando ações rotineiras automaticamente, foi invadido por um acometimento, como um signo que me fez sentir de outro modo, produzindo mudança qualitativa de estado: a duração do cotidiano, quebrada pela experiência do inusitado. Um susto fez vibrar meu corpo, produzindo uma descontinuidade no curso das coisas, tornando a ação diferente pela falta de luz e pelo excesso de intensidade causado pela relação com a força do temporal (fenômeno natural pela agressividade do vento) a ação apresentou mudança qualitativa: um a mais de força.

No trabalho “*Alhime*”, do artista Marcelo Coutinho, a mudança de intensidade de um momento é investigada. “*Alhime*”, apresentado em



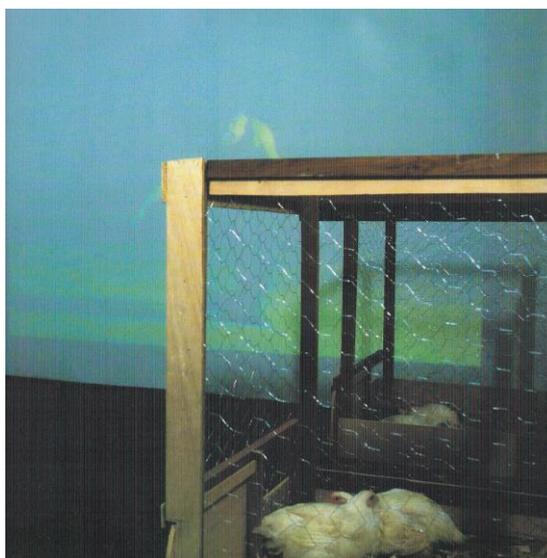
Marcelo Coutinho, “*Alhime*”, 2001, instalação intermédias.

2001 numa instalação intermédias, consiste em uma ação performática gravada em VHS, exibida em tempo real (25 min.), áudio digital composto pelo próprio autor (30 min.) e galinhas em galinheiros. Concomitantemente, o artista cria verbetes que definem sensações, acometimentos de impossível descrição. Agrupando essas palavras, o artista forma um dicionário, batizando-as como “verbos”, “substantivos”, “adjetivos” e etc.

O título do trabalho, “*Alhime*”, é uma dessas palavras criadas pelo artista.

A instalação, segundo o artista, “liga-se ao verbete.

Liga-se, porém não *reduz-se* a ele”.¹³² Concebida como verbo, pois é um indicativo lingüístico de movimento, “*Alhime*” é descrita como



1. Marcelo Coutinho, “*Alhime*”, 2001, instalação intermédias.

alhime. v. t. d. **1.** Ação deliberada de corte em um padrão rítmico constante, presente no entorno. **2.** Disseminação de uma freqüência, num contexto impróprio para tal. **3.** Tentativa discreta de modificação de uma constante

¹³² COUTINHO, Marcelo. IN: Catálogo da exposição *O artista pesquisador*. Projeto promovido pela Petrobrás Artes Visuais. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 24/09/2001 a 02/03/2002.

energética, que se mostra consoante, interna e externamente ao indivíduo.¹³³

A descrição que segue à palavra “Alhime” relaciona-se com a noção de duração instável numa incursão noturna. Como verbo que indica a ação de um acometimento, pode ser aproximado ao indicativo lingüístico de movimento em uma duração instável. Como a ação de mudança de potência numa relação com a exterioridade.

No texto, “O Espaço entre acometimento e relato: um boletim de ocorrências”,¹³⁴ o artista reflete sobre o instante do acometimento e a migração deste tempo para áreas demarcáveis pela narrativa. “O movimento migratório do acometimento, incapaz de ser descrito, é propriamente o elemento constituidor das temporalidades narráveis”.¹³⁵ Para o artista, a experiência de um acometimento, que não possui capacidade de descrição, gera um tempo que migra para seu relato, dando a este último outra organicidade, outra substância.

O relato, passando a ser outra ocorrência muda, uma vez que, tudo que está na duração sofre mudança. No meu trabalho, a duração instável, lançada pelas ações noturnas, reverbera transubstanciando-se em relatos, fotografias e termos extraídos das incursões noturnas. Termos como: noite,

¹³³ COUTINHO, Marcelo. Idem.

¹³⁴ COUTINHO, Marcelo. IN: Catálogo da exposição *O artista pesquisador*. Projeto promovido pela Petrobrás Artes Visuais. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 24/09/2001 a 02/03/2002.

¹³⁵ COUTINHO, Marcelo. Idem.

incursões noturnas, durações instáveis, zona de indeterminação breu desenvolvidos neste capítulo da dissertação, apresentam-se como conceitos.

Coutinho inicia o texto “O Espaço entre acometimento e relato: um boletim de ocorrências”¹³⁶, a partir de uma metáfora sugerida pelo poeta Ferreira Gullar¹³⁷ sobre o “exato momento em que o homem é retirado de seu passear-se pelo frenético bater de asas do pássaro”¹³⁸, abordando a noção de acometimento. Na instalação “Alhime”, o artista propõe a experiência da mudança de intensidade que, na descrição do verbete, refere-se a um “corte num padrão rítmico constante” ou na “modificação de uma constante energética”, decorrente à exposição à forças externas: mudança causada pela relação com a exterioridade, como nas imagens do pássaro modificando o estado daquele que flana, trazidas pela metáfora. Como efeito de uma mistura, é possível promover uma aproximação com a noção de signo para Espinosa.

Para o Professor Luiz Orlandi, em Espinosa, “o susto é o sinal que virou signo”.¹³⁹ O signo é quando ocorre um novo horizonte, é o que me faz sentir de outro modo, por conseqüência, me faz pensar de outro modo. Ainda num

¹³⁶ COUTINHO, Marcelo. Idem.

¹³⁷ Ferreira Gullar usa esta metáfora para o momento de criação poética.

¹³⁸ COUTINHO, Marcelo. Idem.

¹³⁹ Extraído do seminário “DELEUZE E O PROBLEMA DA EXPRESSÃO” Tópico especial ministrado pelo professor convidado Luiz B. L. Orlandi - PUCSP. No Auditório do INSTITUTO DE PSICOLOGIA- sala 210. No período de 17, 18 e 19 de outubro de 2006. Professora responsável: Tania Mara Galli Fonseca.

exemplo de Orlandi: “o sinal é – o cachorro está ali; o signo é – o cachorro está ali e morde”.¹⁴⁰ Quando uma relação produz um encontro intensivo, não havendo controle da situação, o estado ou a situação mudam. Para Espinosa, “tais signos são indicativos, são efeitos de mistura; indicam primeiramente o estado do nosso corpo, e secundariamente a presença do corpo exterior”.¹⁴¹ Ou seja, estes signos são o efeito de uma relação que indicam um novo estado, um acometimento como o efeito de uma mistura, que aponta para o estado do nosso corpo e para uma presença de um corpo exterior.

Ao elidir as barreiras que impedem a contaminação do fora, pôr o corpo aberto ao devir outro, está-se vulnerável ao outro. Suely Rolnik assume postura contrária da política de subjetivação em curso que anestesia esta vulnerabilidade ao outro. Continua Rolnik: “é que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade”.¹⁴² Expondo-se ao que está fora, deliberadamente entregue ao porvir, é o

¹⁴⁰ Extraído do seminário “DELEUZE E O PROBLEMA DA EXPRESSÃO” Tópico especial ministrado pelo professor convidado Luiz B. L. Orlandi - PUCSP. No Auditório do INSTITUTO DE PSICOLOGIA- sala 210. No período de 17, 18 e 19 de outubro de 2006. Professora responsável: Tania Mara Galli Fonseca.

¹⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Espinosa e os signos*. Porto – Portugal: RÉ-S- editora, 1980. P. 128.

¹⁴² SCHÜLER, Fernando e AXT, Gunter. (Orgs) *Brasil Contemporâneo: Crônicas de um país incógnito*. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 2006. P. 320.

impregnar-se de exterioridade. A experiência da duração instável é deixar-se atravessar pelo meio circundante, produzindo pontos de conexão, colocando o corpo em contato intenso com o fora, como a idéia de “consciência do corpo”, de José Nuno Gil, que através da transformação da consciência *vigil intencional* torna o corpo uma espécie de órgão de captação das mais finas vibrações do mundo. “A consciência do corpo significa, assim, uma espécie de avesso da intencionalidade. Por exemplo, não tem consciência do corpo como se tem de um objeto percebido. Aqui, toda a consciência do corpo é a impregnação da consciência pelo corpo”.¹⁴³ José Gil apresenta a consciência como uma atmosfera que paira à espera de ser invadida, captada, ocupada pelos movimentos do corpo. Como quando Deleuze escreve sobre a idéia de consciência em Bergson, que a descreve como uma consciência difusa em toda parte, imanente à matéria: “trata-se realmente de uma fotografia já batida e reproduzida em todas as coisas e para todos os pontos, mas translúcida”.¹⁴⁴ Contrária à maneira da fenomenologia, que visa ao sentido do objeto na percepção, por exemplo, a *consciência do corpo* é definida “como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo e, assim, uma instância de devir às formas, às intensidades e ao

¹⁴³ FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. (orgs) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004. P. 14.

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 82.

sentido do mundo”.¹⁴⁵ A *consciência do corpo* é o avesso obscuro da consciência clara. Nas palavras de José Gil, “a consciência do corpo não nasce de uma operação que modifica o regime normal da consciência vigil, mas que constitui uma espécie de regime subjacente a todo o estado de consciência, mesmo o da mais pura consciência reflexiva. Não há consciência sem consciência do corpo”.¹⁴⁶ Como possibilidade de encontro e contágio entre as noites aquém e além do limiar da consciência, a *consciência do corpo* encontra-se como a comunicação entre inconscientes. É tornar-se noite com a noite e deixar-se aberto ao possível.

Significa estar aberto para um escorregão, um deslize, um tropeço, uma queda, um desvio, um sonho lúcido, um devaneio, um susto, uma surpresa, um frio na barriga, medo, deriva, uma vaca (como dizem os surfistas, quando se é engolido pela onda e entregue as suas forças. Em movimento torvelinho, ser arremessado para o fundo seguindo o fluxo do mar.): é estar aberto para o devir, para a onda...

¹⁴⁵ FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. (orgs) *Corpo, Arte e clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2004. P. 15.

¹⁴⁶ FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. Idem.P. 17.

3. 4.

Zona de indeterminação.

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair num poço assim de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.

Caio Fernando Abreu¹⁴⁷

Zona de indeterminação: Noite. Instabilidade. Abrir o corpo à *zona de indeterminação*, própria da noite e tornar-se indeterminado. “*Abrir o corpo*”, como propõe José Gil, “é criar a zona em que o corpo, visto do exterior do interior, entra em contágio com o mundo.” (...) “zona indefinida de fronteira”.¹⁴⁸ Através da superfície da pele, o exterior do interior, sente o

¹⁴⁷ ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

¹⁴⁸ GIL, Jose. IN: FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. (orgs) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS. Pg. 27.

mundo. *Zona de indeterminação* é o espaço dos agenciamentos, das relações, das misturas. É o espaço impessoal em que vibram as conexões. Assim como a definição de zona como “espaço paradoxal”, de Jose Gil,

saímos do espaço euclidiano e entramos num espaço topológico, intensivo. Isto significa que os limites do corpo próprio se alargam indefinidamente ganhando profundidade topológica. Ao mesmo tempo, é todo o corpo que se transforma. O seu em redor torna-se espaço, confunde-se com um espaço de intensidades, de osmose potencial, de visões e tatos à distância, espaço pronto a entrar em conexão com intensidades de outros corpos,¹⁴⁹

diluindo o corpo na mistura do fora e criando um caldo consistente. É tornar-se vulnerável à exterioridade para criar o “corpo vibrátil” que é a capacidade que, segundo Suely Rolnik,

nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. (...) Com ela, o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo.¹⁵⁰

Duração instável é a abertura do corpo para o mundo. É a duração da *consciência do corpo* que, como visto, é a zona

¹⁴⁹GIL, Jose. IN: FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. Idem. Pg. 26.

¹⁵⁰SCHÜLER, Fernando e AXT, Gunter. (Orgs) Brasil Contemporâneo: Crônicas de um país incógnito. Geopolítica da Cafetinagem. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 2006. Pg. 321

obscura de indiscernibilidade com o outro. É uma zona pública, porque é comum a todos. Como espaço de conexão com a alteridade, é a expansão dos limites do corpo engolindo o fora. É um campo de contaminação, em que o impessoal, que atravessa os corpos como força de imanência, na dissolução da dicotomia interior/exterior, instaura a comunicação.

Em um movimento de percepção, através da visão das coisas do mundo, voltando-se às partes objetivas do próprio corpo, a superfície é o limite da visão. Como percepção estende-se até a pele que envolve o corpo, partindo para dentro até um limite indefinido, deixando, então, de ser visto. Nesse ponto da percepção, quando se perde a visão de dentro, torna-se parcialmente cego de si. É desse ponto, no interior de sua massa, que a consciência se vê no espaço exterior. O ponto de vista em que percebemos o mundo está nesta linha fronteira, em que o interior e o exterior se sobrepõem, sendo inevitável a percepção do mundo simultaneamente com a percepção parcial do corpo. Fazendo uso das palavras de José Gil, “vemos o mundo do exterior do interior, da zona de fronteira que separa o nosso corpo do espaço que o rodeia. Isso faz de toda a zona fronteira, a pele, uma consciência – como se víssemos o mundo a partir de cada ponto da nossa pele”.¹⁵¹ A fronteira entre o espaço externo e o interno dilui-se tornando a vivência um campo aberto, na interface, onde interior e exterior se sobrepõem, como numa linha litorânea

¹⁵¹ FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. (orgs) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS. P. 25.

(que é misto de multiplicidades aquáticas e terrestres) transforma-se a todo o momento. Para o trio Miguel Domènech, Francisco Tirano e Lucía Gómez “o sujeito já não é uma unidade-identidade, mas envoltura, pele, fronteira: sua interioridade transborda em contato com o exterior”,¹⁵² um litoral que por hora é pele.

Como etimologicamente comunicar significa pôr em comum a zona através do contágio por osmose, instaura-se um espaço comum em que a comunicação se dá pela experiência. Capturando o espaço numa duração, a percepção estende-se na relação indissociável do tempo/espaço. De forma contrária à percepção de um objeto gestáltico, a experiência da comunicação por contágio acontece na duração da presença do corpo no espaço: presença em processo de atualização. A essa idéia relaciono as experiências em espaço aberto do artista norte americano Robert Morris. Analisando a percepção espacial que transcorre na duração, o artista lança a idéia de “presentness”,¹⁵³ como uma experiência espacial em constante mudança: a presença como atualidade em processo. Morris pensa a duração como tempo presente da experiência espacial imediata, a experiência impregnada na própria natureza da

¹⁵² In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Nunca Fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

¹⁵³ Por falta de tradução vernacular para o português, usa-se o termo “presentidade”, introduzido por Milton Machado na tradução do texto de Michel Fried, publicado no Brasil como “*Arte e objetividade*” (*Arte & Ensaio* 9, dez 2002), é da mesma forma usado pelas autoras Glória Ferreira e Cecília Cotrim, que organizaram o livro “*Escritos de Artistas: Anos 60/70*”, de onde extraí esta reflexão de Robert Morris.

percepção espacial. Em incursões na América Central e América do Sul, Morris experienciou as construções maias e teceu relações com a idéia de *presentidade* (*presentness*), observando que a forma de percepção baseada na Gestalt, em que se tem a informação de “tudo ao mesmo tempo”, apresenta irrelevância à “natureza comportamental e temporal da experiência espacial estendida”.¹⁵⁴ Para Morris, a gestalt apresenta-se numa imediatez e compreensibilidade de um ponto de vista em estrutura racionalista, com limites claros e proporções ajustadas: características que as produções dos anos 60 redefiniram. Observando a importância da duração para a percepção das construções maias, Morris escreveu que

Os atos físicos de ver e experimentar essas estruturas excêntricas são, de modo mais completo, uma função do tempo, e algumas vezes é necessário um grande esforço para se mover através delas. O conhecimento desses espaços é menos visual e mais cinestésico-temporal do que em relação às construções que têm gestalts claras, como formas exteriores e interiores. Qualquer coisa que é conhecida pelo comportamento do que pela imagem encontra-se mais ligada ao tempo, constitui mais uma função da duração do que daquilo que pode ser apreendido como um todo estático. O nosso modelo de presentidade começa a ser preenchido. Ele tem sua localização no comportamento facilitada por certos espaços que aglutinam o tempo mais do que as imagens.¹⁵⁵

¹⁵⁴ FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorj Zahar editor, 2006. P.414.

¹⁵⁵ FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorj Zahar editor, 2006. P. 411/412.

Ora, não seria este comportamento da experiência na duração a construção do *espaço paradoxal* da zona de indeterminação? A indissociável imbricação tempo/espaço/experiência pela *presentidade*, na dissolução das fronteiras que as barram, apresenta o espaço de convívio da zona. Sendo a esfera comum das relações de contágio na extensão do tempo e na expansão do corpo no espaço, a indiscernibilidade entre a tripla imbricação apresenta-se como *zona de indeterminação*.

No filme *Stalker*,¹⁵⁶ de Andreaei Tarkovski, a Zona aparece como um estranho território a ser, perigosamente, percorrido. A viagem rumo à Zona tem destino uma determinada sala na qual o desejo mais íntimo de qualquer pessoa pode ser realizado. *Stalker* é o guia que, com a “vocação de servir as pessoas que perderam suas esperanças e ilusões”,¹⁵⁷ conduz a excursão através da Zona. Apresentando coordenadas indefinidas, o destino da travessia (a sala) ocupa um local indeterminado. Para se chegar à sala, *Stalker* dispunha do método de atirar uma pedra ao longe, sobre a Zona, e ir até seu encontro. Pegar a pedra e, mais uma vez, atirá-la, assim, sucessivamente, cruzando a Zona. Um cientista e um escritor são os personagens que, aos comandos de *Stalker*, percorreram a Zona. Passando por muitas

¹⁵⁶ TARKOVSKI, Andrei. *Stalker*. 1979.

¹⁵⁷ TARKOVSKI, Andreaei Ansensevich. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. P.234.

situações durante o percurso, refletiram sobre si mesmos, se auto-avaliaram e não tiveram coragem

de ultrapassar a soleira que lutaram para alcançar com o risco da própria vida. Eles se dão conta que são imperfeitos no mais profundo e trágico nível de consciência. Conseguiram forças para olhar para dentro de si mesmos – e ficaram horrorizados; mas no final falta-lhes a força espiritual para acreditar em si mesmos.¹⁵⁸

A experiência da Zona, no ato de transpassá-la, produziu uma abertura em seus corpos, capacitando-os a mensurar a profundidade das suas consciências. Tiveram ciência da possibilidade de zonas abissais onde o trágico de suas existências se aloja e de onde brotam vertentes de desejos. Sendo a sala o destino da expedição, o lugar onde o desejo mais íntimo se realiza, não podiam mais acessar a sala e ariscar a realização de um desejo que fugisse da superficialidade de seu controle.

Este território estranho, indeterminado, da Zona de Tarkovski alude à zona de indeterminação, própria da noite, no contexto das proposições desta pesquisa. Numa possível abertura para a noite deixar que seu caldo negro, que escorre desde lá de fora do fundo do universo, invada as zonas abissais, transbordando em durações instáveis, transpassando a zona para possibilitar o breu. Esta, por sua vez, é a espessidão da zona de indeterminação: o seu centro

¹⁵⁸ TARKOVSKI, Andreaei Ansensevich. *Esculpir o Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1998. P. 238.

indeterminado. Submergir à massa movente, instauradora de possíveis, durante a noite, para contaminar-se com o diverso que compõe a zona e compor com o diverso, abrindo-se à indeterminação do porvir.

B_{reu.}

O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem – uma corda sobre o abismo. É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar. O que há de grande, no homem, é ser ponte, e não meta: o que pode amar-se, no homem, é ser uma transição e um acaso.¹⁵⁹
Friedrich Nietzsche

Breu: écran negro, a dobra do fora, imersão da luz. O contato de um centro de opacidade (écran negro) com a noite (o fora). Na experiência com o entorno, o corpo na relação com o fora. Centro de indeterminação.

Em um mergulho à noite, para movimentar-se nadando auxiliado pelo pensamento, atravessar o lodo negro, forçando a

¹⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

passagem e deixando impregnar-se com o diverso que habita o caldo da noite, pondo-se em ação e à espera, pois somos vulneráveis à paisagem: vulnerabilidade que possibilita a relação/ contaminação entre noite.

À noite, as ocorrências não deixam de nos atravessar. Atravessam com suas marés de possibilidades e devaneios nossos corpos e encontram em nós partículas da noite. Combinando-se, tornam tudo noite. Isto é o breu: conectar-se à noite para experienciar a duração instável na indeterminação dessa zona. É a escuridão do fundo da dobra,¹⁶⁰ que, invadida pelo caldo negro da noite, escorre e transborda.

Seria o breu a matéria que compõe a zona de indeterminação?

Breu é estar puramente na duração instável, no solo frágil, movediço da zona de indeterminação, como corpo aberto ao acometimento, é centro indeterminado da zona. Esse estado fugaz, fugidio, escapa-nos quando vai clareando.

Em uma espécie de instante estendido do acontecimento, a duração instável é momento que perdura no presente. Estendido porque se alarga no presente, reverberando nele. Como um terceiro tempo/espço entre dois momentos

¹⁶⁰ “Deleuze recria o conceito de dobra para explicar os processos de subjetivação como modificação dos limites que nos sujeitam, para nos reconstruir com outras experiências, com outras delimitações”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Nunca Fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. P. 130.

subseqüentes, comentado pelo artista Marcelo Coutinho¹⁶¹, o acometimento poderia ser pensado “como algo aberto, como elemento sem espaço ou tempo definível, por ter se incluído, por ter sido inoculado, tanto na ação anterior como na ação que, após sua aparição, passou a se desenvolver”.¹⁶² Um acontecimento ou acometimento, que muda o estado presente, é tempo migratório que não estanca na ação que a gerou. Apesar de a ação ser finita, limitada pelo tempo e espaço, o acontecimento é movimento, momento em trânsito produzindo *durações instáveis*.

Como centro indeterminado e indefinido de confluência de noites (sujeito e o fora), o breu é o movimento entre substâncias da noite, é a reação num acontecimento, que não pára de reagir. O breu é o “eu” diluindo-se no caldo da noite. Caldo negro que escorre para dentro da dobra que o corpo faz da noite, atingindo zonas abissais, cavernas subterrâneas afastadas por densas massas de escuridão.

Deslocar-se para a noite é ir em busca do indeterminado, ir em busca do ainda-não: ainda-não-dito, ainda-não-visto, ainda-não-entendido... desprender-se dos cômodos braços que nos conduzem pelas trilhas e clareiras do pensamento instituído, embrenhar-se no mato escuro para afastar-se dos fluxos e correntes que nos levam involuntariamente. A vontade utópica é o combustível do pensamento motor, que possibilita

¹⁶¹ COUTINHO, Marcelo. IN: Catálogo da exposição *O artista pesquisador*. Projeto promovido pela Petrobrás Artes Visuais. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 24/09/2001 a 02/03/2002.

¹⁶² COUTINHO, Marcelo. Idem.

vencer a correnteza para sair, mesmo que pela tangente e perder-se no breu. Perder-se para andar a esmo, sem orientação, e experimentar a suspensão da deriva é sair para a noite para traçar outra linha sobre a zona de indeterminação. À noite, perder-se primeiro, para depois se encontrar. Reencontrar-se perdido é criar possibilidade de relação com uma nova situação.

Contemplar a noite e se entregar a ela, significa mergulhar em sua substância móvel e fazer parte dela. Submergir o breu em busca do possível. Estar no breu para escapar das situações clichês que nos condicionam a optar pela ordem das possibilidades reconhecíveis. Ir, então, para experimentar a utópica singularidade do ainda-não-vivido.

Como pensar o breu, se no seu estado volátil, de movimento incessante, não pára de mudar? Como, então, refletir sobre o breu?

Estar à noite para deixar-se atravessar por ela e impregnar-se de substâncias do fora, o breu, quer dizer guardá-las no interior de nossa dobra (onde for possível conservá-la) até que um novo acometimento, como uma onda de substâncias do fora, a invada preservando o breu, pois o breu é processo de invasão, é ser constantemente atravessado pela noite. A noite arcaica, aquela fixada nas cavernas subterrâneas abaixo do limiar da consciência (o inconsciente do já vivido), isolada não apresenta o breu. É na mistura desta última com a noite do porvir (plano de escuridão de todas as possibilidades) que aparece o breu, espessidão de

confluências de noites, écran negro de densidade extrema com capacidade de rebatimento ou reflexão de movimentos específicos.

A reflexão tornar-se-á possível, então, na medida em que o corpo, produzindo a opacidade necessária, possa refletir os movimentos em imagens, em pensamento, pois as imagens, que vêm em fluxo pela noite, são rebatidas pelo anteparo (meu corpo), produzindo reflexão. Reflexão que, ao reverberar por outros corpos, muda sua intensidade. Acontecimento refletido, transubstanciado em instâncias outras.

Uma descrição ou definição do breu é impossível, porque uma ou outra estancaria o fluxo/breu. Cercam o breu limitando seus movimentos. Mas o breu é amorfo. Ora, descrever não seria paralisar em uma forma? Contar minuciosamente, definir, fixar, tornar definido, definitivamente?

Mesmo sendo impossibilitados de descrição ou de definição, os movimentos da experiência do breu, apresentam a possibilidade de condução em meio narrativo ou ensaístico, como digressões possíveis: reflexão do breu. Sendo o breu o sujeito no processo de acometimento da noite, a narrativa ou o ensaio são a possibilidade de manter o trânsito ou a migração da duração instável, própria do breu. Segundo Marcelo Coutinho, “o acometimento se constitui como um tempo migratório, portanto. Sem lugar, ele migra na direção de áreas demarcáveis pela narração, tornando-as, paradoxalmente, fatos notáveis de narrativa. O movimento migratório do acometimento, incapaz de ser descrito, é propriamente o

elemento constituidor das temporalidades narráveis”.¹⁶³ O movimento incessante do breu, que advém do acometimento noturno, é a substância da narrativa nas imagens fotográficas ou textuais que reverberam as incursões noturnas.

Por ser a zona do não reconhecível, estar à noite sensibiliza o olhar para o inusitado, tão evitado pela alienação da ordem do já vivido. A noite é a desordem: espaço/caos para novas combinações.

Noite como plano de composição, plano em que as possibilidades estão para serem selecionadas na preparação para a luz do dia vindouro. Estar, então, à noite e absorver seu caldo escuro em incursões noturnas, é a possibilidade do breu. A possibilidade da experiência da duração instável, num acometimento noturno, é próprio da zona de indeterminação. Integrar a escuridão é ir de encontro ao que está porvir.

¹⁶³ COUTINHO, Marcelo. IN: Catálogo da exposição *O artista pesquisador*. Projeto promovido pela Petrobrás Artes Visuais. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 24/09/2001 a 02/03/2002.

4.

AÇÕES E RELAÇÕES

Ação nas relações obscuras.

Não posso imaginar uma visão nova que não tivesse origem no ponto cego que dá ao olho humano a possibilidade de distinguir entre a luz e as trevas. Aceitar a cegueira é admitir o mundo dos objetos que manifestam sua materialidade por meio das sombras que lhes asseguram uma realidade tangível, para além da transparência absoluta do todo visível.

Evgen Bavcar

Ação nas relações obscuras: corpo móvel, movimento negro, corte móvel na duração da noite.

Para o Surrealismo, Baudelaire e o *flâner*, a cidade, através da perambulação, é o deflagrador de uma “inspiração materialista e antropológica”, o que Walter Benjamin apresenta como *iluminação profana*. “O leitor, o pensador, o homem que espera, o flâner (o deambulante, aquele que flana) são, igualmente, tipos de iluminados. Assim como o comedor de ópio, o sonhador, o ébrio. São mais profanos. Sem falar da

mais terrível das drogas – nós mesmos – que ingerimos na solidão”.¹⁶⁴ As incursões noturnas, que têm origem em perambulações à noite, pertencentes às relações ordinárias, escapam destas para sair às ruas ativando uma descontinuidade no curso da vida. São aparições, mesmo que sutis, provocadoras de mistério. Como experiência da noite, as ações são realizadas à superfície da cidade para possibilitar relações obscuras, deflagradas pela perda das certezas na escassez de luz e pelo imponderável urbano, produzindo a vulnerabilidade necessária para a duração instável. A luz assombra e assim transforma-se em sombra, como o vazio, como a inexistência de luz, como vão secreto que nos impele a transpassá-lo para ser revelado. Segundo Walter Benjamin, “Penetramos muito mais o mistério, na medida em que o redescobrimos no cotidiano, por força de uma ótica dialética que intui o cotidiano como impenetrável, e o impenetrável como cotidiano”.¹⁶⁵

Transcorrendo na medida em que escoar a duração, evitando conduzir os fatos por vias sulcadas pelo hábito, para tornar possível o imponderável, a ação acontece sem regente. Para Nelson Brissac Peixoto, “toda a intervenção na cidade existente deve levar em conta esse imponderável. Não se detém por completo o controle das condições nem as

¹⁶⁴ BENJAMIN, Walter. Documentos de Cultura Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos: O surrealismo, último instantâneo da inteligência européia. Cultrix/EDUSP, São Paulo, 1986.

¹⁶⁵ BENJAMIN, Walter. Documentos de Cultura Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos: O surrealismo, último instantâneo da inteligência européia. Cultrix/EDUSP, São Paulo, 1986.

conseqüências das ações ali realizadas”.¹⁶⁶ A intervenção na simples presença no ato puro da vida como ação artística está inserida no tecido urbano, possibilitando a abertura para a exterioridade, a vertigem causada pela suspensão das certezas, no ambiente ambíguo, transitório e instável da noite, que mobiliza forças para o acontecimento singular. Tal singularidade, promovida e percebida através da experiência, apresenta-se anóptica, pertencendo ao reino das forças. Portanto, são obscuras, pois não é a visualidade da ação e de suas características formais (materiais, cores, visões, interpretações da realidade, maneira, expressão) que determinam a qualidade da ação, mas a diferença entre as forças. Segundo Pelbart, “a diferença entre forças é a diferença de qualidade. De modo que se pode dizer que a essência da força é a diferença de qualidade entre ela e as demais forças”. A diferença de qualidade das forças percebidas nas incursões no caldo móvel da vida, na invisibilidade do seu curso natural, fica à sorte dos acontecimentos impensáveis. Relações obscuras, porque anópticas, invisíveis, impensáveis, pertencem ao “espaço” vertiginoso das forças: o fora.

“Como trabalhar com um lugar que ele mesmo está em transformação”?¹⁶⁷, questiona Helio Fervenza, referindo-se ao espaço do DPREC que se encontrava em processo de

¹⁶⁶ PEIXOTO, Nelson Brissac. (org.) INTERVENÇÕES URBANAS: Arte/Cidade. SP.: Editora SENAC, 2002.

¹⁶⁷ FERVENZA, Hélio. *O + É Deserto*. Documento Areal 3. São Paulo: Escritura Editora, 2003. P.21.

adaptação para servir como espaço de exposição para a II Bienal do Mercosul. Vejo que esta pergunta caberia, também, para a arte pública. Sendo que o espaço público está em constante mudança. E, ainda, no que diz respeito à física cosmológica, ao espaço em expansão acelerada, através da força expulsiva da energia escura¹⁶⁸, que preenche toda a parte, mobiliza qualquer partícula que compõe o cosmos, isto é, tudo está (acompanhando a aceleração da expansão do universo) em movimento, em mudança. A radiação cósmica constante, as mudanças de partículas, as mudanças de temperaturas também alteram qualquer espaço. Portanto, qualquer que seja a obra, o artista está sempre trabalhando com algo em transformação. A diferença está nas variações da velocidade dessa transformação, às vezes, ela é perceptível outras não.

A cidade também está em constante movimento. Os corpos, as moléculas, os átomos, o universo subatômico, tudo está em movimento. Como translação no espaço, o movimento é mudança qualitativa no todo do espaço. De acordo com Deleuze: “O movimento remete sempre a uma mudança,

¹⁶⁸ Descoberta em 1998, representa quase três quartos do conteúdo do universo, é uma forma desconhecida de energia que cerca cada um de nós. “diferentemente da matéria, ela não se aglomera mais em alguns lugares que em outros; por sua própria natureza, está espalhada suavemente por toda a parte. Qualquer que seja a localização, (...) a energia escura tem a mesma densidade 10^{-26} kg/m³. (...) Seus efeitos aparecem apenas quando vistos de grandes distâncias e por longos períodos de tempo. (...) Embora a energia escura tenha impacto irrelevante dentro da galáxia, ela acaba se tornando a força mais poderosa do cosmos.” IN: Scientific American. ANO 5. Nº 58. Brasil. Março de 2007. P. 35-41.

migração, a uma variação sazonal”.¹⁶⁹ Ao contrário do que se pensa, os movimentos de elementos quaisquer não são exteriores às qualidades, pois “(...) as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo em que os pretensos elementos se movem.”¹⁷⁰

Sendo pertencentes ao campo das forças, os movimentos nas ações são translações obscuras, discretos, transpassam a massa da urbe sem desfigurar a ordem das aparências ordinárias.

Sendo a noite um ambiente ambíguo, transitório e incerto, compondo-se da matéria fluente da zona de indeterminação, como é possível escolher os caminhos a serem tomados durante a ação à noite? É possível comandar a ação? Como projetar a incursão noturna?

Para o geógrafo Milton Santos a ação requer um propósito, um objetivo, uma finalidade, e só o homem é capaz de realizá-la: “a ação é o próprio do homem”.¹⁷¹ Porém, a escolha do homem nestas ações é limitada, criando uma distinção entre a escala de realização e a escala do seu comando. Preponderantemente, a ação apresenta um distanciamento entre a sua realização e a função a qual é destinada, “muitas das ações que se exercem num lugar são o

¹⁶⁹ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.17.

¹⁷⁰ DELEUZE, Gilles. Idem.P.18.

¹⁷¹ SANTOS, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Ed. da universidade de São Paulo, 2002. P. 82.

produto de necessidades alheias”.¹⁷² Esse distanciamento e essa esquizofrenia do processo criador é o que o autor chama de “*alienação regional*” ou “*alienação local*” como ações obedientes a projetos alheios são “ações *cegas*”.¹⁷³

Diante da cegueira em que se encontram as ações, como manter o comando da situação? É possível manter o comando? Quais as estratégias para a aproximação entre o ator da ação e a função a qual é destinada?

Abordando a circularidade do efeito bloqueio no sistema em rede de informação, através dos produtores (como os profissionais da arte, diretores e conservadores de grandes museus, diretores de fundações internacionais, *marchand-galeristas*, peritos...) que lançam a informação (o artista, sua obra, preço e “valor” estético) numa rede de comunicação para o seu próprio consumo, Anne Cauquelin comenta que “passar a informação, numa rede de comunicação, é também fabricá-la”.¹⁷⁴ São os “produtores” que produzem o artista, controlando o que vai ser difundido no sistema em rede da arte contemporânea. Mesmo que, levando em consideração que a autora tem como parâmetro o cenário artístico americano e europeu, é possível perceber semelhanças com o sistema das artes brasileiro.

Sendo os artistas e suas obras tratados tanto como elemento constitutivo como produto da rede, apresentam-se

¹⁷² SANTOS, Milton. Idem. P. 80.

¹⁷³ SANTOS, Milton. Idem. P. 80.

¹⁷⁴ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.67.

como instrumentos do sistema, não como seu motor. Numa distinção entre aqueles que escolhem o que vai ser difundido e aquele que atua como produto, mesmo que constituindo a rede, é possível relacionar a atuação deste último com as ações cegas, anteriormente abordadas? O artista, nesta atual conjuntura, tem o domínio da sua ação limitado? Como ver e agir diante da escuridão que se estende a sua frente?

Nesta instância do trabalho, em que reinam as palavras e as imagens fotográficas, o livro é a junção entre teoria e prática, uma zona indivisível: um bloco de indiscernibilidade. Comportando-se como um convite para realizar incursões noturnas, o livro disserta sobre os termos obscuros capturados nas incursões noturnas, a fim de tornar conscientes os limites de domínio dos atos, de perceber o quanto as ações cegas, alertadas pelo geógrafo Milton Santos, preenchem o nosso cotidiano diurno, e o quanto as nossas certezas contribuem para manter as ações cegas. É um livro para lidar com a noite, para andar no escuro, para apontar para os limites de comando das ações noturnas, em que a escuridão, as forças do entorno e a multiplicidade de opções nos induzem, muitas vezes, à dificuldade de escolha e à passividade.

Em um sistema geral de ações, em que prevalece a ordem do já sabido, do iluminado para enxergar melhor, da visão, da razão, das certezas, proponho uma excursão para fora dessa ordem instituída, ao desconhecido, onde todas as possibilidades estão latentes.

4. 2.

I

nvasões lúcidas.

Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda a imagem não passa de um caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modificações que se propagam na imensidão do universo.¹⁷⁵

Gilles Deleuze

Invasões lúcidas: Ação em feixe de linhas ou figuras de luz: ação em si.

Numa certa invisibilidade, a ação, como um corpo móvel, projetando-se em movimentos translúcidos, que não se dirigem a ninguém e que não querem aparecer para ninguém, torna-se ação em si, formando o conjunto das ações possíveis constantemente desferidas pelo corpo, como uma ondulação. Assim como ondas incessantes que avançam, que se projetam infinitamente, enquanto não alcançam a costa. São

¹⁷⁵ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. P.78.

movimentos espalhados num plano de imanência, que contém toda a possibilidade de ações. Já as ações que não foram abarcadas por anteparos receptivos às relações obscuras vagam livres em percursos desconhecidos, lançadas como feixe de luz, são “linhas de luz” ou figuras de luz, são blocos de espaço-tempo que deslizam sobre o plano de imanência numa difusão infinita no espaço/tempo: são imagens em si. Nas reflexões de Deleuze sobre imagem movimento, de acordo com o comentário de Bergson, é observado que na imagem-movimento não há nada além de linhas ou figuras de luz.

Os blocos de espaço-tempo são tais figuras. São imagens em si. Se elas não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem rebateu e, propagando-se sempre, jamais é revelada. Em outras palavras o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas. *A fotografia, se fotografia existe, já está batida e reproduzida no próprio interior das coisas e para todos os pontos do espaço...*¹⁷⁶

Como cada partícula de névoa que vai pairando em queda livre, são as possíveis formas de percepção das ações, como flocos percebidos da avalanche/ação.

Assim como o movimento incessante molecular, movimentos transpassados, refletidos, absorvidos, nas ações e reações das relações transitam entre invisibilidades e visibilidades, refração e reflexão. Segundo Bergson,

¹⁷⁶ DELEUZE, Gilles. Idem. P. 81.

Quando um raio de luz passa de um meio a outro, ele o atravessa geralmente mudando de direção. Mas podem ser tais as densidades respectivas dos dois meios que, a partir de certo ângulo de incidência, não haja mais refração possível. Então se produz a reflexão total. Do ponto luminoso forma-se uma imagem virtual, que simboliza, de algum modo, a impossibilidade de os raios luminosos prosseguirem seu caminho. A percepção é um fenômeno do mesmo tipo. (...) A percepção assemelha-se portanto aos fenômenos de reflexão que vêm de uma refração impedida; é como um efeito de miragem.¹⁷⁷

Deixando transpassar o fluxo de movimentos de uma ação recebida, o corpo que a recebe cega-se a este fluxo de imagens invisíveis, inapreensíveis. Numa seleção dos movimentos da ação recebida, o corpo adensa-se em opacidade refletindo imagens, efetivando assim a percepção da ação.

¹⁷⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. SP: Martins Fontes, 1999. P. 35.

4.3.

I nvólucros translúcidos da ação.

(...) a presença física de um dado objeto, seja ele útil e fabricado em série, não é mais necessária: a obra tornou-se um sinal de que há arte ali, a obra é anóptica, anestética, é o ato de chamar algo de arte.¹⁷⁸

Anne Cauquelin

Invólucros translúcidos da ação: experiência artística; ação para si.

Mesmo que outras imagens ou matérias vivas forneçam a opacidade necessária para refletir, fazendo aparecer alguns dos movimentos de uma ação, e isto é o que acontece, a ação enquanto proposta artística apresenta-se ainda invisível aos que participam do acontecimento. Essa invisibilidade da proposta artística, como um invólucro translúcido da ação, atesta o seu caráter auto-presentativo. A ação destina-se ao

¹⁷⁸ CAUQUELIN, Anne. *A Cidade e a Arte contemporânea*. IN *Arte & Ensaios*, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ. 3(1):31-35, 2º semestre, 1996. P. 33.

próprio emissor. Embora necessite da conexão com a exterioridade para que a relação entre forças possibilite a singularidade, a ação artística tem o propósito de ser autoconsumada. É voltada para ela mesma, pois, enquanto proposta artística, é invisível, anóptica, imperceptível, não apresentando conteúdos formais. É a experiencição do espaço da noite, espaço vertiginoso das forças.

A ação, na condição de arte, produz “comunicação circular”¹⁷⁹, quebra a tradicional definição da comunicação, em que um emissor passa a informação para um destinatário. Aqui se funde a figura do proponente e a do receptor: a proposta destina-se a quem a lança.

A ação serve-se da exterioridade, o fora, para a sua efetivação. Entretanto, não se destina para fora dela mesma, ou melhor, a ação enquanto proposta artística não é voltada à exterioridade do proponente. Embora a ação compreenda a participação de outros, eles pertencendo a ela, a ação não é destinada a eles. Como experiência artística, não é emitida para um público exterior, é lançada em curva retornando ao experienciador. Portanto, é ato de experienciar.

Anne Cauquelin usa o termo autoconsumação ou auto-exibição, quando aborda a situação da arte contemporânea (ou regime de comunicação), observando o efeito bloqueio como uma circularidade entre o produtor da obra e o consumidor,

¹⁷⁹ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.78.

“circularidade total do dispositivo”.¹⁸⁰ Os produtores, para Cauquelin, são os chamados “profissionais”:

conservadores de grandes museus, importantes *marchand-galeristas*, *experts*, diretores de fundações internacionais. (...) São os primeiros a obter e a passar adiante a informação: a da cotação (o preço) e, conseqüentemente, a do ‘valor’ estético. Mas passar a informação, em uma rede de comunicação, é também fabricá-la.¹⁸¹

Assim, os produtores são os que produzem o artista, “aqui nos dois sentidos do termo produzir: produzir alguém na cena e fabricar um objeto.”¹⁸² O produto, por sua vez, destinado ao próprio produtor, quer dizer, não para vender a outro, “a um público distinto, fora do domínio que é o seu, mas para ele próprio a comprar e a revender a outros produtores, e aqui numa circularidade infinita”.¹⁸³ O produtor, no sistema de rede de comunicação da arte contemporânea, é o ponto inicial e final do circuito de exibição da arte. Produz para exibi-la a si, para o consumo próprio, assim efetivando-se a anelação da rede.

Ao aproximar esses conceitos de autoconsumação e auto-exibição às incursões noturnas, tendo em vista os usos tradicionalmente atribuídos às palavras consumação e exibição (que seguem o prefixo *auto* nas duas expressões acima) no

¹⁸⁰ CAUQUELIN, Anne. Idem. P.74.

¹⁸¹ CAUQUELIN, Anne. Idem. P. 67.

¹⁸² CAUQUELIN, Anne. Idem. P. 180.

¹⁸³ CAUQUELIN, Anne. Idem. P. 78.

circuito das artes visuais, poderia ser ainda aplicada a este tipo de proposta que venho realizando?

Salienta-se, de início, que, durante as incursões noturnas, não há um produto, não há objeto de arte, mas a indicação de que há arte ali, como um invólucro translúcido que condiciona a ação. No entanto, o produtor, como o “profissional” das artes, aquele que produz o artista, também é aquele que indica onde há arte. Descartando seu interesse especulativo sobre as obras e artistas, sua ação assemelha-se a minha, quando aponto para uma situação e a defino como sendo pertencente ao campo das artes visuais.

De um modo geral, a diferença que se apresenta é o objetivo da ação, que, para os produtores (profissionais, diretores de museus, galeristas, etc.), é a circulação da informação no mercado e sua especulação (assim dito por Cauquelin), ao passo que, nas incursões noturnas, o objetivo é este livro.

Em uma sucinta delimitação do conceito, a idéia de autoconsumação pressupõe a ação de consumir-se, de finalização; também podendo ser usada como consumição, como a ação de consumir-se, relacionada à idéia de consumo, de usar, gastar, ingerir. O uso dessa expressão nas incursões noturnas estaria relacionada tanto ao que se refere à ação de consumir-se, extinguir-se (pois a ação, que transcorre num espaço de tempo determinado, encerra-se em si mesma, como diz Walter Benjamin: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo

menos encerrado na esfera do vivido”¹⁸⁴), como à idéia de consumo, que pressupõe algo a ser adquirido, usado, ingerido. No entanto, essa última acepção problematiza a aproximação com a proposta nas incursões noturnas, pois a palavra consumo tão imbricada a questões mercadológicas, arrasta consigo a idéia de produto, de um objeto, ou até mesmo de uma informação a ser absorvida por um espectador passivo. A experiência da noite, nas incursões noturnas, é a prática da noite: a noite em seu funcionamento. Apresentando um fim nela mesma, a ação inicia e termina no proponente, mas algo sobra dessa ação. Sobejos da impregnação da noite, da ingestão do seu caldo negro. Eis o sabor amargo da noite. No entanto, não há algo para ser usado, ingerido, exaurido até extinguir-se, pois a noite não termina. O que se finda é a duração artística, o limite temporal indicado na proposta.

Ao lançar-se nas relações para a experiência da noite, o propositor põe em movimento a proposta, ou melhor, conserva seu andamento para que ela se apresente a ele e exista nele. Não há materialidade a ser consumida, mas forças sendo transformadas em movimentos indiscerníveis ao propositor. São intensidades que transpassam a zona impessoal onde transcorre a ação. Dessa relação, algo muda: mudança como a sobra apta ao consumo.

Levando em consideração a instância da ação no meu trabalho, a noção de auto-exibição, entendida como um

¹⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999. P. 37.

movimento de exibir algo para si mesmo, relacionada à dinâmica dos espaços expositivos de museus, galerias, etc., não possibilita uma aproximação à proposta que venho realizando, pois nela não é a exibição de algo que condiciona o aparecimento da arte, mas a experiência de uma situação.

Como ações que se desprendem da esfera dos acontecimentos ordinários, são situações que preenchem a duração da vida: momentos em decorrência pura. Se eles ganham a indicação de arte, tornam-se arte, não porque foram deslocados a espaços expositivos, não são exibidos para serem vistos em vitrines, independentemente do local exposto, são acontecimentos vividos que, conforme o desígnio de arte, apresentam-se realocados no campo das artes visuais. Ou melhor dizendo, são experiências da vida apontadas como pertencentes a uma produção artística.

Não é a visibilidade do ocorrido nem nada do que é exposto que o define como arte. Sua aparição está nas relações possíveis do curso da vida. Nos acontecimentos que transcorrem em sua decorrência no tempo, o assomo da arte está nas relações obscuras quando se apresenta para a ação. Como numa aparição, forças intensificam a ação apresentando-se como arte. O propositor lança-se em ação, para, num movimento circular, apresentar-se para si próprio. No lugar de uma auto-exibição, uma apresentação se faz para si: auto-apresentação.

É vista, na arte contemporânea, uma tentativa de transgredir um esquema de exibição, o *modus operandi* da

arte, que tende a sua *objetificação*¹⁸⁵. Como relata Cristina Freire a respeito da postura do desprezo de artistas conceituais dos anos 60 e 70, aos padrões instituídos de produção, recepção e circulação da arte: “Trata-se da negação da noção de arte como objeto a ser passivamente consumido, em outras palavras, da arte/mercadoria.”¹⁸⁶ No final dos anos 50, um grupo francês, chamado *Internacional Situacionista*, usava a cidade para realizar ações a partir de situações vividas no cotidiano. Consideravam o artista como catalisador de proposições, aquele que mobiliza grupos. Seus integrantes acreditavam *numa arte sem obras*, assim como na dissolução dos limites entre arte e vida. Atualmente, na produção contemporânea, é observado este interesse na proximidade entre arte/vida e, com isso, há um desajuste nos padrões instituídos de produção, recepção e circulação da arte.



2. Hélio Ferverza,
“Apresentações do deserto”,
2001.

A partir de uma proposição do artista Hélio Ferverza, *Apresentações do deserto*, realizada em 2001, é possível constatar a distinção entre a noção de

¹⁸⁵ FERVENZA usa este conceito referindo-se a trabalhos *in-situ* expostos em grandes eventos, como as bienais, que “Diferentemente do fato que essas obras possam utilizar o lugar para se construir, é o espaço do evento que as situa e as reinscreve dentro de uma sucessão própria de amostragens. (...) São como que objetos entre objetos.” P. 24.

¹⁸⁶ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. Arte conceitual no museu. SP: Editora Iluminuras, 1999. P.30.

exposição e a noção de apresentação. A proposta consiste em quatro cartões pessoais de apresentação: um contém o nome do artista, seu endereço e um logotipo, em cada um dos outros três é escrito, conservando apenas o logotipo, um nome de deserto: Atacama, Gobi e Kalahari. O artista entrega dois cartões a cada encontro, um com seu nome e endereço e outro com o nome de um deserto, pego ao acaso.

Ao serem entregues os cartões, o artista provoca relações podendo configurar espaços

da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação dos desertos. Mas também um espaço que surge da inter-relação entre as pessoas no deslocamento de lugar do nome do deserto e da situação corriqueira do cartão de apresentação¹⁸⁷

Os cartões são o dispositivo que torna possível a aparição da arte. “Os cartões podem ser aquilo que encaminha para, que prepara para a arte.” Não exibindo em sua materialidade a existência da arte, são os provocadores de um possível assomo da arte. Sua existência não é a única condição da arte, sendo que é na relação, no momento de entrega dos cartões, que se dá o acontecimento da arte. Portanto, fora dos limites físicos do cartão. De acordo com Deleuze: “(...) a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus

¹⁸⁷ FERVENZA, Hélio. *Limites da arte e do mundo: apresentações, inscrições, indeterminações*. Texto apresentado na ANPAP, 2006. P.9.

termos”.¹⁸⁸ O trabalho está na possível aparição, nas relações provocadas pelos cartões. Nas palavras do artista, “os cartões não são o trabalho, a obra. Os cartões são uma proposição. Algo pode ocorrer no momento de sua entrega, ou mesmo após: diálogos, observações, idéias, relações, outras iniciativas... Isto é o trabalho. Eles apresentam uma situação”.¹⁸⁹ Observa-se aqui que o trabalho pode surgir na experiência da entrega dos cartões, não em sua pura exibição. Os cartões que carregam a latência da arte possibilitam sua apresentação. Ao apresentar cartões, a arte apresenta-se ao artista: auto-apresentação.

Em movimento circular, a ação é emitida pelo artista para uma relação com o outro, podendo voltar para ele apresentando-se como arte. Aqui o emissor assume o mesmo papel do receptor, efetivando assim a auto-apresentação. Um trabalho que, durante a ação real, no curso das relações do seu acontecimento, é voltado para ele, salvo em reflexões futuras, através da virtualização dessa ação, em textos, relatos orais ou imagens fotográficas. Mas a experiência primordial encerra-se com a ação. O que sobra são reflexões de outras naturezas.

¹⁸⁸ DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*: Cinema 1. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 19.

¹⁸⁹ FERVENZA, Hélio. *Limites da arte e do mundo*: apresentações, inscrições, indeterminações. Texto apresentado na ANPAP, 2006. P.9.

A proposta artística apresenta-se como um embrulho transparente que envolve a ação mantendo-a em seu curso natural. O mesmo invólucro que cobre os *ready-made* de Duchamp, ainda não se referindo aos invólucros espaciais (como galerias, museus, catálogos, livros, etc.), mas à escolha do objeto, ao acaso do



Lizângela torres, 2008.

momento, como estado de arte. É esta escolha que indica que é arte a ocasião do momento de encontro do objeto. Este exercício temporal Duchamp chama de *acaso em conserva*. Como define Anne Cauquelin: “o ready-made, encontrado por um acaso, escolhido e reservado, *indica o estado de arte em um momento determinado*”.¹⁹⁰ O *acaso em conserva*, nas incursões noturnas, está na delimitação de uma ação no acaso dos acontecimentos e na sua reserva para possíveis reflexões. A ação, nas incursões noturnas, é envolvida pela indicação e pela escolha de que é arte, sem o deslocamento literal que ocorre com os *ready-made*, quando levados a espaços expositivos. A conservação ou reserva da ação se dá por meio

¹⁹⁰ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.96.

do texto e da fotografia, como uma espécie de transdutor, que efetua a conversão de energia de uma forma à outra.

Mesmo que em presença visível, a ação mantém véus de invisibilidade, como camadas transparentes que se sobrepõe a ela, relações obscuras que a envolvem. A indicação do estado de arte atribuída às ações são invólucros que recobrem as ações, imperceptíveis a olho nu, carecem de uma prótese para ser examinadas. A linguagem seria a prótese necessária para a passagem entre visibilidade e invisibilidade. Para Cauquelin, “é por intermédio da linguagem que se estruturam não somente os grupos humanos, mas ainda a apreensão das realidades exteriores, a visão do mundo, sua percepção e sua organização”,¹⁹¹ como uma lente com complexos filtros que possibilita a captura de realidades que fogem à ordem retiniana. Como um olho mágico que traz à visão a realidade externa. Pela linguagem, é possível identificar a arte nas ações, é através dela que se pode “ver” as camadas externas à ação, aquelas que a envolvem, como realidades externas: é por este artifício que se faz ver no escuro, perceber o obscuro e comunicá-lo, é o médium que dá aos “olhos” a possibilidade do movimento entre as invisibilidades, o trânsito e a captura das camadas anópticas. A linguagem dá opacidade à película transparente possibilitando a reflexão. O fazer aparecer. A opacidade suficiente para o trânsito entre invisibilidade e

¹⁹¹ CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.63.

visibilidade. Sobre o trânsito do olhar, numa reflexão sobre a transparência no seu trabalho, Hélio Ferverza comenta que

Revela-se aqui a importância do olhar em movimento. O trabalho constitui-se nesse vai-e-vem. Não há um momento que seja mais verdadeiro que outro. Esses diferentes momentos são manifestações de uma mesma situação. Passagem entre visibilidades em que a visão aproximada relaciona a mais afastada um anteparo brilhante ao nosso olhar, uma barreira que tornava invisível o conteúdo. Passagem entre visibilidade e invisibilidade. Passagem entre invisibilidades. Passagem compreendida nas alternâncias entre transparência, reflexo e opacidade. Compreendida na nossa posição em relação a esses elementos: Para o que olhamos? A partir de onde olhamos? Através do que olhamos? Como olhamos?¹⁹²

Questionamentos que, realocados neste texto, teriam nas respostas a presença da influência da linguagem, pois, como comenta Cauquelin, “o desenvolvimento de linguagens artificiais e o uso cada vez mais generalizado delas alteram nossa visão da realidade. Constroem, pouco a pouco, outro mundo”.¹⁹³ Assim como no trabalho de Hélio Ferverza, os momentos possíveis de serem percebidos como invólucros translúcidos participam da situação proposta nas incursões noturnas. Amalgamadas à ação, as relações obscuras, agindo como veladuras, modificam a realidade do todo.

¹⁹² FERVENZA, Hélio. *O + É Deserto*. Documento Areal 3. São Paulo: Escritura Editora, 2003. P.28.

¹⁹³ CAUQUELIN, Anne. Idem. P.64.

5.

EXPERIÊNCIA DA NOITE TRANSFIGURADA

Não, isto tudo não aconteceu em fatos reais mas sim no domínio de – de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a transfiguração me aconteceu.¹⁹⁴

Clarice Lispector

¹⁹⁴ LISPECTOR, Clarice. Água Viva São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
P. 22.

5. 1.

E**mbriaguez noturna.**

Noite matriarcal, iniciática, permitindo chegar a um novo nascimento mais próximo da selvageria natural. Em resumo, noite que permite que cada um saia de si, que faz saltar os grilhões institucionais e que lembra a nostalgia da errância.¹⁹⁵

Michel Maffesoli

Embriaguez noturna: Como plano de possibilidades, a noite é igual ao fora, zona entre forças, a possibilidade do diferencial, a experiência na aparição do porvir, embriaguez que dilui o indivíduo no caldo da vida, estado dionisíaco perceptivo que, na mistura com o entorno, através da ação, experiencia-se o singular, o maravilhoso, o fantástico, assim como o horror, o sombrio, da aparição do acontecimento da vida.

¹⁹⁵ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001. P. 128.

Como lodo de musgo escuro, a noite precipita sua superfície aparente, ocultando em obscurecimento intenso sua profundidade. Numa viscosidade mais densa, verte em fluxo incessante, da sua profundidade mais abissal, toda a fertilidade de acontecimentos. Igual ao devir, a noite é o acaso. É o plano de onde brotam as possibilidades do porvir: zona de indeterminação. Em incursões neste plano de experiências múltiplas, é possível extasiar-se pelo maravilhoso da vida, mas também pela sua terrível pulsão. Através da embriaguez pelo trago do lodo escuro, a individuação dilui-se num caldo mais consistente, imiscuindo-se ao entorno. Nesta mistura, participa-se da força gerativa, da vertente do fluxo de acontecimentos, da profundidade do musgo. Além ou aquém da noite, irrompem do véu da sua aparência, imagens pouco amistosas, mas nem por isso negadas. Contemplar a noite é conviver com o sombrio, com o grave, com o triste, com o baço e o medo é inevitável. A experiência noturna, como um desvio de curso no plano da vida, não poderia desconsiderar nem mesmo negar o componente dionisíaco-trágico da existência. Dioniso afirma toda a sorte de acontecimentos, mesmo o mais amargo sofrimento.

Na captura de termos obscuros, delimitando conceitualmente essas experiências no espaço da noite, chego ao conceito de noite como fora: zona indeterminada entre forças; à noção de incursões noturnas, como desvio para a relação singular com o fora; e ao conceito de breu, como centro indeterminado de escuridão intensa, a dobra do fora, o sujeito

em processo de mistura com a noite - espessidão noturna invadida pelo fora. Gerado pela ação, o pensamento reverbera a pulsão da noite no plano de transfigurações conscientes através da delimitação dos conceitos, promovendo a contaminação entre fluxos de pensamento. A mesma ação propulsora da reflexão conceitual gera outra via reflexiva, como outro modo de pensar a partir da noite, agora sob a forma de fotografias. Essas últimas capturas da noite, assim como as anteriores, apresentam-se como reapresentações da vivência noturna, no entanto, não se restringem à aparência da noite, deixam fluir a força gerativa que verte das profundezas da noite, possibilitando a reverberação da experiência da noite na relação com outros meios: outras forças, que promovem a aparição da noite transfigurada para a relação com a alteridade.

Em curso pelas entrelinhas da noite, embriagando-se com o seu caldo escuro, como num estado dionisíaco, em que se experiencia o esquecimento de si em mistura com o entorno, apagando a separação entre homem e natureza, assim o sujeito nas incursões noturnas está imiscuído à noite. O espaço circundante invade a fronteira que inscreve o ator da ação, apresentando-se nele. Como num culto a Dioniso em que, como descreve Nietzsche, “na embriaguez dionisíaca, no impetuoso percorrer de todas as escalas da alma, por ocasião das agitações narcóticas ou na pulsão da primavera, a natureza se expressa na sua força mais elevada: ela torna a unir os seres isolados e os deixa se sentirem como um único

(...)”¹⁹⁶ Essa vivência permite sentir-se a noite e sentir a noite em si. Destituindo-o do exclusivo comando da situação, o sujeito, diluído no espaço da noite, age consoante ao meio. Deixa irromper Dioniso do lodo noturno. Submerge e deixa-se perder, extraviando o que o mantinha como indivíduo absoluto, tornando-o plural. Na mistura causada pela embriaguez noturna, o indivíduo liquefeito participa do cosmos, tornando-se multiplicidade de forças. O acaso, como efeito da mistura, é a ordem.

Das ações noturnas desprendem-se fotografias, nas quais é possível observar minha figura cedendo sua forma à noite. Esfumaço-me possibilitando que o fora do meu corpo o invada. Por porosidade da forma ou por sua incontinência, meu corpo é representado em processo de mistura com o entorno. Diluo-me no lodo escuro da noite.



Lizângela Torres, 2008.

Nas fotografias que surgem durante as incursões noturnas o entorno obscuro confunde-se com a figura do meu corpo, a

¹⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005. P. 12.

ponto de não mais definir minha imagem, perdendo minha identidade. Apresentando a indefinição da minha figura, a imagem fotográfica reverbera o estado de suspensão pela experiência na zona de indeterminação: a noite. Nessa zona móvel de mistura, o sujeito perde o domínio absoluto das ações, não determinando individualmente seus atos. Obscurecendo seu fluxo, o efeito/mistura da noite impossibilita o comando exclusivo da ação. As capturas fotográficas apresentam este estado confusional como bem descreve Maffesoli nesta passagem:

ao contrário de um eu ativo, de um sujeito-ator determinando uma história em marcha, tal como foi progressivamente imposta nos séculos XVIII e XIX, o eu se dilui numa entidade mais viscosa, mais confusional. O indivíduo não mais se acha imobilizado num estado, numa função determinada, ele não mais obedece calado à injunção de ser isso ou aquilo. As fronteiras tendem a se esfumar.¹⁹⁷

Assim como a aparição da minha imagem nas fotografias, o corpo esfumado, desfigurado pelo efeito mistura da noite, que lhe concede a mobilidade de estado e a consonância ao meio, aparece.

Tal efeito/mistura dá-se pelo movimento contagiante da noite, como a embriaguez dionisíaca: uma torrente que invade o corpo atuante da ação e transborda. Como misto diferencial, a noite é sorvida até que o corpo a verta de seus poros. Na

¹⁹⁷ MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso*: contribuição a uma sociologia da orgia. São Paulo: Zouk, 2005. P. 13

concepção da noite como fora, que proponho, o trago deste caldo, que possibilita o contágio da noite, é a relação com o fora. Em êxtase pela embriaguez noturna, sai-se para fora de si e torna-se zona entre forças. Acrescenta Nietzsche,

no estado de estar fora de si, do êxtase, somente um passo é ainda necessário: que não voltemos a nós mesmos novamente, mas entremos em um outro ser, de modo que nos portemos como encantados. Por isso, o profundo espanto diante do espetáculo do drama toca a última profundidade: vacila o solo, a crença da indissolubilidade e na fixidez do indivíduo.¹⁹⁸

Relacionando-se com o espaço de fora, sorve deste caldo até a embriaguez, contando que o regresso aporte em outro estado, em outro ser. Aqui o “eterno retorno”, conceito cosmológico de Nietzsche é lançado. É importante não confundir a noção de eterno retorno com o retorno do mesmo, pois não é o ser que retorna, mas o próprio retornar, como processo, é o ser que passa, é o ser do devir. Contrária a idéia cíclica, o eterno retorno não tem um estado final igual ao estado inicial, neste caminho, cruzam diferenças que provocam mudanças. Durante a ação, no meu trabalho, deslocamentos são repetidos incessantemente. Movimento-me para frente e volto, idas e regressos sucessivos configuram momentos da ação. Trânsito insistente para a câmera fotográfica, que registra a diferença dos movimentos repetitivos. As incursões noturnas são

¹⁹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005. P. 55-56.

retornos para a diferença da noite. Segundo Deleuze, “(...) a identidade no eterno retorno não designa a natureza daquilo que retorna, mas pelo contrário o fato de retornar para o diferente”,¹⁹⁹ de um movimento circular, um escape para a relação com a exterioridade, possibilitando a saída pela tangente. Embriaga-se sorvendo o fora, deixando escorrer o caldo da noite para dentro - retirada para fora de si e regressar para um ser outro.



Lizângela Torres, 2008.

Na embriaguez noturna, mesmo em meio plural, é mantida certa vigilância. Mantém-se lúcido apesar da embriaguez, como numa marcha dionisíaca em que os integrantes deslocavam-se em transe observando-se de fora. Uma visão próxima de sonho lúcido, que, quando sonhando, temos consciência de que é um sonho. Segundo Nietzsche, “o caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim em sua conjugação”.²⁰⁰ Conjuga-

¹⁹⁹ DELEUZE, GILLES. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto \ Portugal: Rés - editora, 2001. P. 75.

²⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005. P. 10.

se, numa incursão noturna, a embriaguez causada pela mistura no lodo escuro e a lucidez pela consciência do estado de mistura.

Consciência como embate entre noites, quando a noite invade o fundo escuro da dobra que o corpo faz da noite e reflete. Quando a noite escorre por fendas subterrâneas, atingindo zonas abissais, possibilitando a indiscernibilidade entre dentro e fora, o breu, e criando a opacidade necessária para refletir imagens, surge a consciência. Consciência em êxtase: o sujeito em processo de mistura e rebatimento de imagens.



Lizângela Torres, 2008.

Como a obscuridade necessária para rebater imagens, meu corpo, nas fotografias geradas a partir das incursões noturnas, torna-se anteparo para reflexão. Écran de extrema densidade, zona de indiscernibilidade entre noites, reflete luz possibilitando a imagem capturada pela câmera fotográfica. Minha epiderme, como fronteira móvel entre o dentro e o fora, assegura o fluxo da noite: são as bordas da noite ou, como

propõe José Gil, “zona indefinida de fronteira”.²⁰¹ Assim se apresenta minha imagem nas fotografias, como uma zona indefinida, uma fronteira viscosa que escorre pelo espaço da noite, refletindo imagens.

Tal superfície refletora, nas fotografias, mostra-se porosa, apresentando zonas de extrema escuridão, de aspecto lunar, uma epiderme falquejada deixando transparecer suas cavernas, reflete o brilho luminoso conservando a obscuridade de suas profundezas. Conjuga a aparência (luz) e a indefinição da profundidade (embriaguez), como na tragédia conjuga-se Apolo e Dioniso, não somente a arte apolínea da aparência, mas a arte trágica, na qual aquela da aparência foi totalmente absorvida. Dioniso afirma que “a inteira desmedida da natureza se revela ao mesmo tempo em prazer, em sofrimento e em conhecimento”²⁰², repousando sua arte no jogo com a embriaguez, com o arrebatamento em que o sujeito desaparece no esquecimento de si, concilia-se com o deus que o antecedeu, Apolo (o deus da bela aparência, o deus do sol e da luz, aquele que se revela no brilho, em que a aparência tinha a exigência da medida e da beleza), possibilitando o nascimento da tragédia, em que o dionisíaco funde-se ao apolíneo, servindo-se da aparência para simbolizar a desmedida da existência. Como declara Nietzsche,

²⁰¹ GIL, José IN: FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. (orgs) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS. P. 27.

²⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005. P. 23.

Apolo e Dioniso se uniram. Assim como na vida apolínea penetrou o elemento dionisíaco, assim como a aparência também aqui se estabeleceu como limite, a arte dionisíaco-trágica não é mais verdade. Aquele cantar e dançar não é mais a instintiva embriaguez da natureza: a massa do coro em agitação dionisíaca já não é a massa do povo inconscientemente arrebatada pela pulsão da primavera. A verdade é agora simbolizada, ela se serve da aparência, ela pode e precisa por isso também usar as artes da aparência. (...) A aparência não é mais absolutamente gozada como aparência, mas sim como símbolo, como signo da verdade. Por isso a – em si escandalosa – fusão dos meios artísticos.²⁰³

Neste mundo intermediário entre beleza e embriaguez, é possível a união de Apolo e Dioniso. Revelando-se em um jogo com a embriaguez, não se deixando ser completamente sorvido por ela, no ator trágico reconhece-se o homem dionisíaco, “o instintivo poeta-cantor-dançarino”²⁰⁴, mas em representação. Desvencilhando-se da exigência da bela aparência, aspira à aparência, assim como a verdade não mais almejada, entrega-se à “verossimilhança (símbolo, sinal da verdade)”²⁰⁵.

Fazendo referência à tragédia na Antigüidade, a ação, no meu trabalho, apresenta-se como força inconsciente de uma pulsão natural: arte que brota a partir da vida. A fotografia, por sua vez, é o meio em que se estabelecem relações de força entre a representação (Apolo) e a aparição (Dioniso), na qual prevalece a força inconsciente gerada na ação: embriaguez

²⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. Idem. P. 31.

²⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. Idem. P. 26.

²⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Idem. P. 26.

noturna. Possibilitando a reverberação da pulsão natural da vida em representações deformadas, o suporte da fotografia captura a noite e a faz irromper em um acontecimento diferente. Mostrando o mesmo embate entre aparência e pulsão, o texto, cadeia de conceitos, apresenta-se como acontecimento consciente da pulsão noturna: o embate entre noites. Nas duas linguagens empregadas, a luta entre semelhança na aparência e diferença da pulsão vence a pulsão transfigurada. Para Nietzsche, “todo medrar e vir-a-ser no reino da arte precisa acontecer em noite profunda”.²⁰⁶

Estando aquém e além da zona consciente, como o já vivido e o porvir, toda a profundidade do inconsciente é noite. E os meios que comunicam a noite à alteridade, nesta produção, são: a ação, a fotografia, o texto e o livro, sendo que este último reúne todos os anteriores. Veículos que comunicam: tornam a noite comum a todos.

Sobre as espécies de comunicação, Nietzsche apresenta duas distinções, a partir da noção de “sentimento” em Schopenhauer²⁰⁷: as representações conscientes, a linguagem

²⁰⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005. P. 49.

²⁰⁷ Arthur Schopenhauer (1788-1860), filósofo alemão, autor do livro “O Mundo como Vontade e Representação.” (1819 – 1ª edição). Para Schopenhauer o fenômeno não passa de aparência, ilusão, sonho. O conceito de vontade deste filósofo diz respeito a algo infinito, uno, indizível, e não a uma vontade finita, individual, ciente. Ela estaria presente no homem, como em toda a natureza. Para Schopenhauer, a realidade é vontade irracional, onde o finito nada mais é que mera aparência da realidade. A vontade infinita, traz com ela a característica da insaciabilidade, sendo então algo conflituoso que geraria dor e sofrimento ao homem. Schopenhauer compreende o mundo como representação e vontade. Sítio

através dos conceitos; e a comunicação instintiva, a linguagem dos gestos e do som. As representações conscientes, o pensamento, pertencem à parte das representações paralelas, ou seja, da comunicação intermediada por símbolos, pois “um símbolo percebido é um conceito: concebe-se o que se designa e se pode diferenciar”.²⁰⁸ As duas outras formas de linguagem, a do gesto e a do som, são espécies de comunicação totalmente instintivas “sem consciência”. Nietzsche completa afirmando que “a linguagem dos gestos consiste em símbolos universalmente inteligíveis e é engendrada através de movimentos reflexos. Estes símbolos são visíveis: o olho, que os vê, transmite logo a seguir o estado que produziu o gesto e que este simboliza”.²⁰⁹ Já a linguagem do som é transmitida imediatamente sem a intermediação do símbolo: “Sem nenhuma representação paralela – que o som simboliza”.²¹⁰ Da união dessas duas últimas linguagens instintivas surge o grito: a conciliação do gesto e do som. Para Nietzsche,

A mais íntima e mais freqüente fusão entre uma espécie de simbólica dos gestos e o som denomina-se *linguagem*. A essência da coisa é simbolizada na palavra por meio do som e de sua cadência, da força e do ritmo de sua sonorização; a representação paralela, a imagem, o fenômeno da essência são simbolizados por meio dos gestos na boca.²¹¹

consultado: <http://www.pucsp.br/~filopuc/verbete/schopen.htm> Acesso em: 02/04/2008.

²⁰⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Idem. P. 41.

²⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. Idem. P. 32-33.

²¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Idem. P. 35.

²¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins fontes, 2005. P. 37.



Como exemplo dessa fusão do gesto e do som, a obra “Open Book” (1974), do artista plástico norte americano Vito Acconci, apresenta, em uma performance em vídeo, o próprio artista com a boca aberta proferindo sons numa linguagem que, mesmo identificando algumas palavras em inglês, remete a uma comunicação primitiva. Sem fechar a boca, Vito Acconci, aflitivamente, gesticula e emite sons para firmar, a partir daí, uma comunicação. Entende-se o esforço do artista em manter-se com a boca aberta por 10 minutos enquanto fala exaustivamente. Esta ação, como outras realizadas na trajetória deste artista, mostra a estranheza em romper com a fronteira que separa as zonas que conferem ao privado e ao público. O artista expõe-se em situações íntimas, para que se tornem públicas, questionando e tencionando esses limites. A união do gesto e do som possibilita a comunicação, sem definir a língua usada, acontecendo pela transmissão da informação pelo som e pela imagem

Vito Acconci. still do video “Open Book”, 1974.

simbolizada no gesto. Apreende-se a informação instintivamente, tornando seu significado consciente.

No entanto, no trabalho “Open Book”, a noção de representação é problematizada. A representação é ordem conservadora, estruturada a partir da idéia de idêntico, de analogia e oposição. Observa-se que Acconci, ao manter a boca aberta, não simboliza, através da representação do esforço, ele apresenta o esforço como fenômeno: como signo. Seu gesto não é análogo ao esforço, é o próprio esforço. Ao se expor em situações de intimidade constrangedora, o artista não está representando, não está mostrando o idêntico de outra situação, está apresentando, através da experiência, um acontecimento que extrapola o limite da intimidade avançando para o público. Com isso, informa, através do acontecimento, sem representações paralelas. O artista não representa, ele se submete a um acontecimento para informar por meio do signo. Portanto, seu gesto não é a representação que comunica a idéia é, pois, o fenômeno: a própria idéia em acontecimento. Ele dilui seu corpo ao trabalho, tornando a experiência um acontecimento artístico, deixando irromper a pulsão da vida. Como num estado dionisíaco, o artista sai de si em pura vivência. Mas a fala empregada é da ordem da representação, a linguagem como um complexo de símbolos representa o esforço, possibilitam a compreensão do conceito, que é símbolo entendido: representação paralela. Mostra-se aqui a fusão das artes dionisíaca e apolínea, apresentando-se em caráter trágico.

O drama é a junção Apolo/Dioniso, é a justa aparência associada ao fundo impessoal. “O drama é, portanto, a representação de noções e de ações dionisiacas, sob uma forma e um mundo apolíneo.”²¹² Sob a influência de Schopenhauer, Nietzsche concebeu a essência como força gerativa da vida: a vontade. No entanto, para aquele, esse querer viver é manifestado através da representação, sendo que, para este, a vontade é o impulso criador.

Para Schopenhauer, o mundo é uma ilusão, uma aparência, uma representação. A vontade é a essência de todas as coisas, mas esta quer a sua objetivação, tornando-se representação, a aparência em geral. “A sua contradição torna-se a contradição original: como essência, quer a aparência na qual se reflete”.²¹³ A vontade como essência das coisas quer a aparência, o que ela quer tornou-se representação. Portanto, para este autor, é preciso que a vontade seja negada²¹⁴, que se negue a si própria. Para Nietzsche, querer é igual a criar e a vontade é igual à alegria, e é libertadora. A vontade de poder não é a vontade que quer o poder, mas ao contrário, “o poder é aquilo que quer na vontade. (...) É por isso que a vontade de poder é essencialmente criadora. E por isso que o poder não se mede nunca com a representação: não pode ser

²¹² DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto \ Portugal: Rés - editora, 2001. P. 21.

²¹³ DELEUZE, Gilles. Idem. P. 126.

²¹⁴ A vontade, como força gerativa da vida, para Schopenhauer, era algo para ser negado, eis o rompimento de Nietzsche com esta forma de pensamento: para ele a vontade é afirmativa, um pensamento que afirma a vida e a vontade da vida.

representado, nem sequer interpretado ou avaliado, pois é o que interpreta, o que avalia, o que quer.”²¹⁵ “A vontade de poder é ela própria doadora de sentido e de poder.” A vontade de poder, como impulso criador, difere da vontade manifestada na representação. Nietzsche é o pensador que instaurou a crítica da natureza da representação, colocando em questão o valor do conhecimento representativo. Para o filósofo, este conhecimento é efeito de uma dupla metáfora: “na primeira, transformamos um estímulo nervoso em imagem; na segunda a imagem adquirida é modelada em um som”.²¹⁶ Assim se dá o fundamento da representação e da linguagem. O problema que Nietzsche coloca é quando se tem a metáfora como a coisa mesma, é quando se acredita conhecer o mundo a partir da sua imagem. “É nesse sentido que a linguagem não diz as coisas, mas é somente uma metáfora delas”.²¹⁷ É como se tomasse o drama como a vida.

Para Nietzsche, o conhecimento é possível através da representação, partindo do princípio de que o representado não é igual ao referente. Como uma interpretação ou sintoma da vida, o conhecimento é o que limita e modela a vida. A representação acontece num processo de seleção do real, captura segmentos da vida e os transmuta para outro meio. Por meio da percepção, estratos da vida são selecionados numa

²¹⁵ DELEUZE, Gilles. Idem. P. 129.

²¹⁶ SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença*: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto; São Paulo: Edusp, 2004. P.39

²¹⁷ SCHÖPKE, Regina. Idem. P.39.

transfiguração do real, conferindo-lhes sentido. Para Nietzsche, a palavra, segundo Evaldo Sampaio,²¹⁸ “não é uma reprodução do estímulo, mas sua *transposição* para um outro âmbito. Transposição significa interpretar, redimensionar.”²¹⁹ A partir daí, todo o conhecimento está em um outro plano diferente do curso da vida. Qualquer tentativa de se alcançar, através da representação, a verdade²²⁰ das coisas é frustrada, pois verdade e certeza não estão em jogo na gênese da linguagem e, por conseguinte, nas representações. A ligação entre essas figurações sonoras e os objetos não se faz por uma correspondência com a realidade, mas por uma transfiguração da realidade. Para Sampaio, “as palavras - e a própria linguagem - são saltos qualitativos de uma esfera a outra, transposições semânticas, metáforas”.²²¹ Este processo que transmuta é, acima de tudo criador, cuja matéria-prima é a desordem dos impulsos, e seu produto, sua ordenação. O conhecer é criar a partir da vida, é construir um mundo outro chamado linguagem.

O homem domina o conhecimento, pois é o seu próprio criador. A arte mantém e amplifica esse impulso criador. A linguagem, através do processo de segmentação e abstração do real, é “falsificação” e “simplificação” dos estados de coisas, portanto, a lógica - e por extensão, a razão e o conhecimento -

²¹⁸ Doutorando em filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais.

²¹⁹ SAMPAIO, Evaldo. IN: *O argumento criador do conhecimento em Nietzsche*. Kritériun: Revista de filosofia. V. 48 N. 115. Belo Horizonte, 2007.

²²⁰ SAMPAIO, Evaldo. Idem.

são "falsos". A função deste simulacro - conhecimento - é instituir sentido à existência. Assim deixa de ser só falseamento para ser visto como intensificador da realidade. A arte, para Nietzsche, é a intensificação, na linguagem, dessa mentira, é a vontade e o mais alto poder do falso. Logo, os artistas são inventores de novas possibilidades de vida.

Portanto, para Nietzsche, o conhecimento precisa da arte para, intensificando-se enquanto criação, não sucumbir ao seu próprio absurdo. "Não é a verdade que está no impulso ao conhecimento, mas a Vida. Por isso, para resgatar-lhe tal preceito, esquecido juntamente com seu poder criador, é que se subscreve a ciência à arte e esta então à Vida." A arte, para Nietzsche, é trágica; por consequência, o conhecimento também o é. Conhecimento trágico, porque sabe da profundidade incompreensível que pulsa sob as suas formas apuradas de compreensão.

Dentro desta ótica elaborada por Nietzsche, as fotografias que pertencem ao meu trabalho teriam relação com a linguagem dos gestos, pois apresentam a figura no gesto. Representam o símbolo, gesto de andar, por exemplo, e é no entendimento do símbolo que a imagem fotográfica alcança seu efeito. No entanto, as fotografias não se restringem à idéia de símbolo representado. As fotos que integram a minha produção não têm a intenção de copiar a realidade, não são análogas ao referente, elas capturam a intensidade da noite através de uma proximidade física com o ocorrido e apontam para o acontecimento: a ação. Capturam a diferença de força

da noite, tornando a fotografia uma outra noite: a repetição da noite que retorna para uma noite diferente. Capturam a pulsão da noite para comunicá-la através de sua reaparição. A fotografia não é representação acurada da noite, não é fidedigna à noite, é a criação dela, é a representação no sentido empregado por Nietzsche, a sua transfiguração. Portanto, uma metáfora, como construção imagética da noite para a sua comunicação, a fotografia não é a cópia da noite, é o que a torna possível.

Independentemente do uso de película revestida quimicamente ou de recursos digitais para o registro da ocorrência, a noite é transformada pela conversão dos meios de captura. A fotografia convencional através do registro da luz sobre uma película fílmica, apesar das técnicas de manipulação da imagem em laboratório, ainda mantinha uma certa correspondência com o real (pela relação químico-física com o referente), apresentando-se como documento. Já a fotografia eletrônica, é a própria metamorfose da imagem, a simulação da fotografia através de recursos digitais, “a conversão dos grãos fotoquímicos em unidades de cor e brilho, matematicamente controláveis, às quais damos o nome de pixel.” ²²² O registro digital perde totalmente o valor de documento e verossimilhança, pela fácil manipulação e também pela dificuldade de se reconhecer estas interferências

²²² MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN: Etienne (ORG). O Fotográfico. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac SP, 2005. P. 312.

na imagem. No entanto ambos os meios de captura da imagem transfiguram o referente, transformam-no em *um outro*, sendo a fotografia digital a transfiguração em segundo nível, pois é a simulação da fotografia convencional.

As imagens fotográficas e conceituais do meu trabalho, nas quais reverberam como movimentos da noite, são possíveis através da relação de forças nas incursões noturnas. Em êxtase pela embriaguez noturna, despreocupando-se com a aparência da noite, a incursão em meio obscuro torna possível a aparição da noite.

A ação, que no meu trabalho é a instância geradora de imagens, apresenta o símbolo não apenas em aparência, mas em decorrência pura do ato. O gesto aqui não é representado, é apresentado no curso da vivência. O seu efeito não tem relação com o entendimento do símbolo, antes submerge até as profundezas para acessar o sentimento gerador do símbolo, sem recorrer à aparência.

É a fusão dessa relação direta com o sentimento gerador do símbolo, que também é próprio do som, com o símbolo representado nas fotografias, que possibilita a palavra no meu trabalho. Ou seja, a cadeia de conceitos elaborados por mim é o efeito da junção das duas linguagens instintivas desenvolvidas na ação e na fotografia.

Igual à concepção de caos, a noite é a vibração de forças em velocidade infinita de aparição e desaparecimento da forma. Como um líquido super fluido, apresenta-se o caos/noite: o conceito, como a cristalização desse líquido. Para Deleuze,

define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento.²²³

A experiência no caos/noite possibilita a condensação do seu líquido em conceitos, sem perder as velocidades infinitas. Recorta o caos “e seleciona movimentos infinitos do pensamento e se mobilia com conceitos formados como partículas consistentes que se movimentam tão rápido como o pensamento”.²²⁴ De movimento incessante, o conceito, no meu trabalho, é como partículas da noite, que selecionadas reverberam indefinidamente. Assim como a minha imagem indefinida na fotografia, a palavra no texto desenvolve sua significação sem limite fixado, move-se de forma indeterminada. Não é cercada e estagnada em uma definição. O conceito assegura a sua mobilidade e indefinição.

A noite é o caos, a desordem criadora, é zona indeterminada; a representação, ao contrário, é a ordem conservadora. Para Deleuze, “o movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma

²²³ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. P. 153.

²²⁴ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Idem.* P. 154.

coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação”.²²⁵ As fotografias produzidas por mim aproximam-se a esta representação deformada pelo movimento, pois os deslocamentos do meu corpo, durante a captura fotográfica, desfiguram a imagem. Mas a noite, na condição de fluxo contínuo, apresenta seus próprios movimentos que deformam qualquer representação que venha a lhe conter.

A palavra drama descende do verbo grego que significa agir, fazer. O drama, na Antigüidade, servia-se da ação para acessar o patos (sentimento, sofrimento). A ação era o intermediário, o veículo para comunicar o sentimento. Era necessário ver a ação para entender o patos na tragédia, pela ação era possível a embriaguez do sofrer. Da mesma forma, no meu trabalho, a ação possibilita a embriaguez noturna, o afundar-se nas profundezas para acessar à força gerativa dos acontecimentos. É o drama da noite - a ação - que torna possível a fotografia: e a conjunção destas, este texto. No entanto, a pulsão da noite comunicada através da fotografia e do texto é uma seleção, um enquadramento de forças transmutadas em imagens materiais imóveis (fotografia) e imagens conceituais móveis (texto). O assomo da noite, na decorrência da ação, é transmutado e ressurgente para comunicar a pulsão da noite para a alteridade. Para a fruição do meu trabalho, a ação noturna que o gerou não se faz mais presente

²²⁵ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. P. 93.

de forma idêntica, pois a efemeridade da sua natureza a ausenta, mas apresenta-se em uma aparição outra. Ora, não seria a ação noturna um movimento que retorna a aparecer, mas retorna diferente? A noite e a sua incursão, através dos meios utilizados para comunicá-las, far-se-iam presentes novamente? A incursão noturna é possível através da fotografia e do texto? Experimenta-se seu assomo na reaparição?

L

ivro pênzil.

Livro pênzil: ponte em suspensão para a experiência da noite.

Através da embriaguez noturna, como processo de mistura, a conjunção do texto e da fotografia em um plano que possibilite a experiência da noite mostra-se a solução para propiciar ao outro a experiência noturna. Que plano é esse se não o do livro? Suporte favorável para receber textos, fotografias, bem como para sustentar as experiências possíveis. Segundo Paulo Silveira, “O livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro ele mesmo”.²²⁶ Esses elementos possibilitam a participação do fruidor, através da leitura e do manuseio, e deflagram a experiência na fruição.

O livro põe seu conteúdo em fluxo, tudo se move junto com as páginas. E o movimento do leitor/fruidor espacializa o

²²⁶ SILVEIRA, Paulo Antônio. *A Página Violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. P. 77.

livro, que, na cadência das páginas, lhe confere o tempo. Tempo real da oscilação do livro, a chave para a abertura para a ação do leitor/fruidor. A abertura propicia o tráfego que, por sua vez, configura o espaço. Como cruzamento de móveis, o espaço, que é um lugar praticado, caracteriza o plano do livro. Entrecruzado por ações, praticado pela leitura e pelo manuseio, um plano para ser atravessado, um bloco de espaço/tempo. Uma superfície movediça, que, cambaleando, arrasta consigo a complexidade do seu interior.

Junto aos movimentos de vanguarda europeia e norte-americana, a partir de 1960, o livro, como objeto e veículo para as proposições artísticas, foi legitimado como prática no campo das artes plásticas. Desde os cadernos de Leonardo da Vinci, que datam entre os séc. XV e XVI, depois os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821, é possível vislumbrar a forma livro associada à produção de artistas.

Marcel Duchamp, em 1934, realizou o trabalho intitulado *Caixa verde*, que é

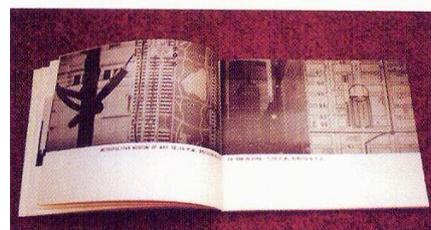


Marcel Duchamp,
“Caixa Verde”, 1934.

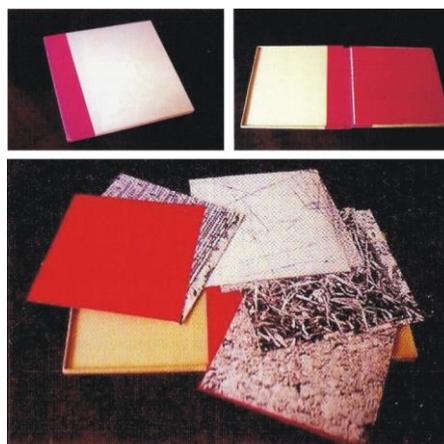
constituído por uma caixa em forma de livro para armazenar a documentação do processo construtivo de outros trabalhos, o *Grande Vidro* ou *A Noiva despida por seus celibatários, mesmo*. No Brasil, a arqueologia do livro de artista remonta ao

trabalho *Livro da Criação*, de Lygia Pape, realizado em 1958. A partir da década de 70, sobre a influência da poesia concreta, especialmente dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, que descobriram o potencial espacial e visual das páginas do livro, muitos artistas fizeram uso de publicações para veicular suas produções, como exemplo: o trabalho *Espacio-tiempo como accion* (1971), de Julio Plaza, e *Exercícios visuais táteis* (1975), de Vera Chaves Barcelos. A partir de 1980, proliferaram as produções em torno deste veículo.

Antes de prosseguir até o momento contemporâneo, é importante dar um espaço para a reflexão sobre período das décadas de 60 e 70, quando o livro para arte conceitual foi a forma mais adequada para veicular suas proposições. Quando a arte questiona, não só a si própria, mas todo o sistema da arte, são desencadeados, em efeito cascata, uma série de outros questionamentos: a posição do artista dentro do sistemas da arte; as formas de exibição da obra de arte; a autonomia e a aura da obra; as linguagens pré-estabelecidas como privilegiadas na produção



Julio Plaza, *Espacio-tiempo como accion*, 1971.



Vera Chaves Barcelos, *Exercícios visuais táteis*, 1975.

artística; o objeto de arte. Essa sucessão de questionamentos surge através de trabalhos de caráter transitório, desmaterializados, quando a preocupação formal dá lugar a investigações conceituais. Para Cristina Freire, “(...) o que importa ressaltar é o predomínio da idéia sobre o objeto”.²²⁷ Ou seja, a idéia que a obra transmite é o foco de interesse dessa produção iniciada nas décadas de 60 e 70 do século XX.

A precariedade dos materiais utilizados bem como o uso de novos meios propiciou a fácil reproduzibilidade das obras. O valor simbólico - e mercadológico – da obra de arte não estava mais vinculado à raridade, pois a fácil multiplicação das proposições desbancou a aura do objeto único. O valor estava direcionado ao conteúdo, à idéia, não mais à forma.

A transitoriedade, característica da arte conceitual, está relacionada ao trânsito entre as linguagens que constituem o trabalho e ao trânsito físico da obra, que é o exemplo da arte postal e do livro de artista.

A arte postal foi uma alternativa que os artistas encontraram para driblar o sistema de exibição da obra de arte estabelecido pelas galerias e museus. O correio passou a ser a instituição mediadora entre o transmissor e o receptor. Criou-se uma rede de endereçamentos. A obra desmaterializada, não contendo em sua forma as questões trazidas pela obra, transcende a forma e perde autonomia. A obra estava na situação cambiante não mais na produção isolada do artista.

²²⁷ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. Arte conceitual no museu. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. P. 29.

O livro apresentou-se como outra forma de veicular as poéticas conceituais. A influência da poesia concreta e a perfeita sintonia entre as proposições artísticas e o veículo-livro fertilizaram o campo para a construção do livro de artista. Outro fator importante característico do livro de artista é a isenção do sistema da arte para a sua distribuição. A fácil reprodutibilidade, com o intuito de democratizar a recepção da arte, propiciou o uso da fotografia, do xerox, do off-set, dos materiais que, além de anunciar a natureza precária dos trabalhos, apresentaram outro fator importante para a arte conceitual: o processo. Nas fotografias, viam-se os processos de construção da obra, não apenas como documento, mas como mistura indissolúvel entre documento e obra. Para Cristina Freire, “A imagem fotográfica torna-se, na arte conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental”.²²⁸ A obra fazia-se e apresentava-se como processo, dividindo com o expectador-receptor os mecanismos de construção da obra.

Portanto, uma profunda mudança do papel do artista, do público e das instituições, as produções conceituais reclamavam, que, de certa forma, repercutem nas produções de artistas contemporâneos.

Maria Helena Bernardes é um exemplo de artista contemporânea que veicula sua proposta em artes visuais a partir do livro. Ao lado do artista André Severo, Maria Helena

²²⁸ FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. Arte conceitual no museu. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999. P. 96.

Bernardes é co-autora do Projeto Areal²²⁹, que, por meio dele, construiu o livro “Vaga em campo de rejeito”²³⁰, que consiste no resultado de uma experiência com uma vaga na cidade de Arroio dos Ratos.

Como intuito inicial de reconstruir uma vaga sobre um campo vago, a artista sai de Porto Alegre, cidade onde reside, para desenvolver seu trabalho em Arroio dos Ratos. A partir de sucessivas viagens, a artista encontra uma vaga na zona urbana de Arroio dos Ratos e um campo vago para reproduzir a primeira. A vaga reproduzida é um triângulo de cimento



Vaga na zona urbana de Arroio dos Ratos.

medindo aproximadamente 60 m², um espaço vazio entre dois prédios – a rodoviária e a câmara de vereadores -; o campo vago, que serviu de suporte para a construção da vaga de cimento, é uma clareira cinza, um campo abandonado, uma área inerte, um antigo depósito de carvão. O processo do trabalho que inicia no interesse da artista por



Maria Helena Bernardes, *Vaga em campo de rejeito*, 2003.

²²⁹ Projeto contemplado na 2ª Seleção do Programa Petrobrás Artes Visuais – ano 2001, consiste na produção e apresentação de obras desta artista e de outros convidados, que envolvam viagens experimentais tendo o livro o meio de acesso às produções.

²³⁰ BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento AREAL 2).

áreas vagas e termina no livro publicado, tendo no decorrer do



processo a construção de um triângulo por camadas de carvão e coberto por cimento, é narrado no livro através de texto e fotografias. O livro é o veículo e o trabalho da artista.



Trabalho que, naturalmente, ultrapassa o limite espaço-temporal do livro, pois reside também fora dele enquanto ação. O livro atua, nesse caso, como índice do ocorrido: como

documento, pois aponta para a situação que o gerou.

situação

Da mesma forma vejo o livro atuar em meu processo criativo. De ações noturnas a esta dissertação, o processo de captura e transfiguração da noite se dá. Sendo veículo e, ao mesmo tempo, obra, o livro, como o de Maria Helena Bernardes, não contém a proposta em sua totalidade, apresentando certa incompletude frente à abrangência do trabalho. A ação, enquanto vivência da noite, transborda o livro, ficando, neste último, acontecimentos transfigurados da ação primeira. No entanto, o que reside na dissertação são a abertura e o espaço possível de acesso ao ocorrido, ou seja, espaço da exposição para a experiência da noite capturada.

O livro mostra-se como aglutinador da transitoriedade da proposta por mim apresentada, como nas poéticas conceituais, ou como no trabalho de Bernardes, que emprega várias linguagens para dar conta da proposta de construção de uma vaga, servindo-se da fotografia e do texto para narrar o processo. Maria Helena Bernardes maneja esses meios, entrelaçados no livro, para acessar sua obra enquanto ação. Com relação ao meu trabalho, também é a partir da junção fotografia/texto que apresento a ação neste livro. A transitoriedade característica da arte conceitual mostra-se, na minha produção, no trânsito entre as linguagens artísticas, na mobilidade entre campos de conhecimento e no deslocamento físico do trabalho, pois, assumindo a forma de livro, o objeto artístico não mais se apresenta fixo em uma sala para a sua fruição, mas desloca-se com o leitor.

O trabalho exibido na condição de processo é visto tanto nos artistas conceituais, na proposta artística de Bernardes, quanto no meu trabalho. Como narrativa do processo, o texto e a fotografia possibilitam a continuidade da obra: a persistência da ação geradora. Na condição processual, a fotografia é documento e elemento constituinte da obra, apresentando-se como signo indicial: vestígio e instância atual da obra. O suporte e o veículo para as relações transitórias entre linguagens, disciplinas e entre documento e obra, mostram-se na forma de livro, espaço expositivo móvel.

A dissertação construída por mim, que se apresenta como livro de artista, tem a aparência de livro, mas não se restringe à aparência, ou melhor, não faz referência apenas às características formais do livro. Paulo Silveira aborda a diferença entre os modos de uso deste veículo pelos artista, a partir do estudo de Clive Phillpot. "(...) Livro de arte: Livro que a arte ou o artista é o assunto; Livro de artista: Livro que o artista é o autor;" e o "(...) Livro-obra: Obra de arte dependente da estrutura de um livro; Livro-objeto: objeto de arte que alude a forma de um livro".²³¹ Neste último caso, o livro mantém a característica do objeto centrando o foco do trabalho da forma do livro. Já o livro de artista é menos voltado para a forma do que para o conteúdo. Priorizando a mensagem, a forma é consequência do conteúdo. O livro de artista apresenta-se como suporte para a informação. Ambos os casos têm o artista com autor, podendo ser único ou múltiplo. O livro de artista pode ser um livro-objeto, mas não necessariamente.



Waltercio Caldas, *É = (espelho) um véu?*
Editado pelo GRAPHICSTUDIO, Florida, 1998.

²³¹ SILVEIRA, Paulo Antônio. *A Página Violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. P. 47.

O artista Waltercio Caldas dedica uma grande parte da sua produção para a forma-livro. Revelando, em sua trajetória, que inicia na década de 60, modos distintos de trabalhar com a



Waltercio Caldas, *Estudos sobre a Vontade*, editado pela Galeria Celma Albuquerque, Belo horizonte, 2000, fotografias concebidas em 1975.

questão, sendo que as aspirações que movem estas produções respondem a uma idéia de livro-obra. Livro enquanto objeto, estrutura, memória, lidando com o espaço simbólico do livro.

O livro que suporta esta pesquisa que apresento transita por estes modos de pensar o livro, pois, fazendo uso da estrutura do livro para acessar a informação, pode ser chamado de livro-obra; no que diz respeito à forma do livro, de livro-objeto. Porém, na condição de suporte que veicula a mensagem priorizando-a, o livro, que é também dissertação da minha pesquisa, tem mais simpatia com a idéia de livro de artista. Sendo esta última a forma que também absorvem as outras, acredito que represente o modo transitório em que apresento este livro.

Como suporte e espaço expositivo, o livro, que concerne esta dissertação, envolve as fotografias sugerindo uma ordem seqüencial na sua fruição. A cada virada de página, a fotografia se desdobra. Como uma dobradura em sanfona, a seqüência de imagens pode apresentar-se na íntegra ou segmentada, mostrando uma face de cada vez. O movimento, que na ação foi capturado e fixado pela fotografia, é restituído pela ação do leitor/fruidor. Uma imagem seguida de outra aponta a relação com a montagem fílmica. As imagens ganham uma seqüencialidade cinematográfica, sendo a aparição sucedida por ausência e seguida de outra aparição. Assim, as fotografias aparecem e desaparecem, imprimindo na memória do leitor a imagem do seu esvanecimento.

Como em uma narrativa, as fotografias vão se encadeando e, na medida em que o tempo vai se adensando, a situação torna-se mais tensa. A surpresa, sensação tão comum nas incursões noturnas, volta a compor a cena. De acordo com o movimento de página determinado pelo fruidor, as fotografias ganham uma narrativa própria. Para Paulo Silveira, “a narração também pode envolver a seqüencialidade por si só, sem elocuções lexicais, apenas com expressão plástica. Ela também pode ser encontrada nos trabalhos que usam dobraduras e apêndices (encartes), podendo-se expressar

tanto pelas possibilidades de articulação, como pela surpresa das presenças e das ausências”.²³²

No trabalho, *Livro-obra*, de Lygia Clark (1983), textos, fotos, ilustrações e colagens desdobram-se em páginas sanfonadas para o seu manuseio. Aqui texto e imagem costuram-se em zig-zag, possibilitando serem apreendidas a imagem e o texto em sua totalidade, quando esticada a sanfona, ou em seqüência, intercalando imagem e texto. Neste livro, em que apresento minha dissertação, o texto pode ser visto sem a imagem; a imagem sem o texto; mas também podem ser acessados conjuntamente. O texto segue seu fluxo independente das imagens, pois cada um requer um tempo próprio: cada qual com seu movimento. Independentes, mas com possibilidade de cruzamento. O plano do livro da minha dissertação permite o movimento e a velocidade específicos de cada componente, mantendo-os em relação constante.



Lygia Clark, *Livro-obra*, 1983.

²³² SILVEIRA, Paulo Antônio. *A Página Violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. P. 83.

Sem o limite do corpo do texto, as fotografias potencializam seu caráter narrativo, intensificando a ação num processo dinâmico que dramatiza a imagem. Os processos dinâmicos, para Deleuze “são exatamente dramas, (...) Por um lado eles criam, eles traçam um espaço correspondente às relações diferenciais e as singularidades a serem atualizadas. (...) Por outro lado, os dinamismos são tanto temporais quanto espaciais. Eles constituem tempos de atualização ou de diferenciação assim como traçam espaços de atualização”.²³³ Esses dinamismos espaço-temporais têm a potência criadora da atualização. Traçam o espaço para a relação que, através do tempo, possibilita a criação. Drama que, como vimos, tem a sua origem no verbo grego que designa ação, é o movimento cênico, a repetição: o teatro da repetição. Movimento de repetição do virar de páginas em retorno para o mesmo movimento que leva para outra página. Repetição do movimento para o diferente.

Pela fruição fracionada pelas viradas de página, o drama da ação noturna é restituído. Em incursões noturnas, os movimentos de ir e vir da ação se repetem incessantemente, como em retornos para o diferente. O tempo, que nas incursões noturnas apresenta-se como elemento constituinte, impõe-se, nas fotografias, como fator determinante para a criação das imagens, retorna (como tempo real) ao trabalho

²³³ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. P.305/306.

nas seqüências de páginas. Para Silveira, “freqüentemente, o tempo aqui é o tempo presente no manuseio, muitas vezes mais eloqüente do que o tempo passado ilustrado visualmente. Isso fica mais evidente nas elaborações em sanfona (...)”.²³⁴

A página é a unidade de construção do livro, é tanto unidade de espaço como unidade de tempo. A partir da dinamização espaço-temporal das páginas, o leitor/fruidor experiencia o livro. No movimento de cada página, desenvolve individualmente a ação da leitura. Mergulha na noite proposta pelo autor e a vivencia numa ação solitária, pois a leitura é experiência a ser realizada só. Solidão que é própria da incursão noturna. Novamente é restituída a noite à experiência da fruição do livro. A página que traça o espaço, que restaura o movimento, bem como o tempo da incursão noturna possibilita a ação solitária do leitor/fruidor. Dessa forma, vejo que o trabalho se apresenta ao público não como representação da noite, mas em aparição para ser vivenciado. A noite, através do livro, assoma para a experiência daquele que se aventura em uma incursão por entre as páginas deste livro.

O mesmo plano que dá base para as fotografias sustenta o texto. Um invólucro para as linguagens trabalhadas, que é também a zona de indiscernibilidade entre texto e foto. O plano é livro; é a dissertação de mestrado e o trabalho em artes visuais: livro de artista. Como movimentos impulsionados pela ação, o texto e a fotografia são acontecimentos noturnos para

²³⁴ SILVEIRA, Paulo. Idem. P. 84.

serem experienciados através do livro. O livro é a ponte que liga a ação artística do meu trabalho ao fruidor. Ação esta que se desenrola solitariamente numa auto-apresentação. Aqui é rompida a circularidade do efeito anelação²³⁵, alertado por Anne Cauquelin, e abre-se uma fenda por onde se pode ver. O livro é o vão de acesso à alteridade. É o espaço onde exponho minha produção, é o veículo para a experiência noturna.

²³⁵ E a circularidade na veiculação do trabalho artístico. Quando a informação é destinada ao próprio produtor. Analisado no segundo capítulo.

Junções em bloco de teoria e prática.

Permanece o fato de que a mente e as coisas de certos artistas não são 'unidades', mas coisas num estado de disrupção suspensa. Alguém pode se opor a volumes 'occos' em favor de 'materiais sólidos', mas nenhum material é sólido, todos eles contêm fissuras. Os sólidos são partículas que se formam em torno do fluxo, são ilusões objetivas de areia, um ajuntamento de superfícies prontas para serem fraturadas. Todo o caos é posto no interior sombrio da arte. (...) O refugio entre mente e matéria é uma mina de informação.²³⁶

Robert Smithson

Junções em bloco de teoria e prática: zona de contaminação.

Na transfiguração da noite através das linguagens, a dissertação é o veículo para a comunicação. Como espaço dos agenciamentos, é livro numa junção em bloco de teoria e prática. Conhecer, como vimos em Nietzsche, é criar, nesta dissertação por mim produzida, é a criação da noite que se faz outra, para a sua experiência pela alteridade. É a ponte pênsil

²³⁶FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Escritos de Artistas: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorj Zahar editor, 2006. P.190.

que possibilita o conhecimento do meu trabalho e, concomitantemente, o seu assomo. Ponte pênfil porque, mesmo suspensa sobre o rebuliço das forças do caos/noite, mantém a vertigem, a instabilidade, a dúvida - que são próprios da noite - no seu tráfego. Sobre a torrente de acontecimentos noturnos, a ponte possibilita a travessia para o acesso ao trabalho. Suspendendo parte do fluxo que nunca pára na duração da noite, o livro é o recorte espaço-temporal, a seleção de acontecimentos noturnos para a reflexão e fruição na dissertação.

Em Nietzsche, o conhecimento é a transfiguração do real, é simulacro, é igual à criação. Para Deleuze, pensar é criar, é forçar o pensamento avançando sobre o limite do impensado. É pensar diferente. Para ambos, o pensamento não é subjugado à representação – não é associado à semelhança, nem à analogia, nem à oposição. Ao contrário, tem a ver com a diferença, o pensamento nasce no sentir diferente, no ser afetado por algo que lhe confere intensidade produzindo diferença de intensidade: signo. Sentir o não sentido, pensar o ainda não pensado. O resto é reconhecimento, ruminação - o já sentido, o já pensado, o já conhecido. Segundo Deleuze, “a forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido nunca santificou outra coisa que não fosse conformidades”.²³⁷ Esta imagem do pensamento,

²³⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. P. 196.

baseada na representação do igual, exclui o que é diferente, preocupando-se com a banalidade do cotidiano, “como se o pensamento não devesse procurar seus modelos em aventuras mais estranhas” em incursões ao desconhecido, onde o risco de ser acometido por algo que rompa violentamente a circularidade do mesmo para investidas em zona indeterminada não fosse o que move o pensamento. A experiência da noite, percorrendo a instabilidade e a imprevisibilidade do seu solo movediço, possibilita o embate com uma situação outra, produzindo um novo estado. Não que a experiência do novo estabelecesse precisamente o novo, mas “o próprio do novo, isto é, a diferença, é exigir, no pensamento, forças que não são a da reconhecimento, nem hoje, nem amanhã, potências de um valor totalmente distinto, numa terra incógnita nunca reconhecida, nem reconhecível”.²³⁸ Uma experiência que força a pesar através de um encontro com algo que produza arrombamento e não no encontro com uma reconhecimento, pois o pensamento só pensa quando coagido, forçado, em presença de algo que existe para ser pensado, que dá a pensar, portanto, em presença do impensável, o não-pensado, sobre o fato que na decorrência do tempo ainda não pensamos. O objeto do encontro faz surgir a sensibilidade no sentido, não como qualidade mas como signo. Não é o ser sensível que nasce no encontro, mas o ser do sensível, aquilo pelo qual o dado é dado. O objeto do encontro é o que força a

²³⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. P. 198

sentir e, ao mesmo tempo, aquilo que só pode ser sentido. Com efeito, é o intensivo, a diferença de intensidade, que, para Deleuze, é “ao mesmo tempo o objeto do encontro e o objeto a que o encontro eleva a intensidade”.²³⁹ Portanto, é através de uma intensidade que o pensamento nos advém: do intensivo ao pensamento. Como no encontro com o fora, com a diferença de intensidade, o entre forças. Expõe-se às forças do fora, para, através da diferença de intensidade, irromper o pensar: como pensamento diferente, movente, errante.

Se o pensamento gerado nas incursões noturnas surge de um signo (aquilo que me força a pensar diferente), o simulacro deste pensamento - a dissertação e tudo o que a integra - provoca um pensamento novo, um pensar diferente? Ora, se o trabalho se apresentar como signo - diferença da intensidade - podendo acarretar arrombamento, violência, choque, algo que force o pensamento obrigando-o a ultrapassar o limite do pensado em incursões para fora da circunferência do hábito, o pensar diferente é possível.

Como zona de contaminação, o livro também é espaço de confluências de campos de conhecimento. O espaço entrecruzado por fluxos diversos do pensamento, como suporte comum a todos os devires. Na construção desta dissertação, desvios, como saída do âmbito das artes visuais, são realizados para a construção de um pensamento permeado por outras disciplinas do conhecimento, como em incursões

²³⁹ DELEUZE, Gilles. 2006. *Idem*. P. 210.

noturnas: saída para fora. Buscando o trânsito por outros campos, saindo do perímetro teórico das artes, incursões no campo da psicologia e da filosofia contribuem para a construção desta dissertação. Sobre as estratégias de saídas do meio a que pertence, para ver de fora, criam-se possibilidades de escape, como romper a atmosfera circundante, para uma relação com o fora. De acordo com Pelbart,

(...) pensar para Nietzsche, Blanchot, Foucault, Deleuze e tantos outros não é uma faculdade, mas abertura em relação ao Fora. Pensar será, por conseguinte, exposição às forças, na sua distância, no espaçamento que elas criam entre si, no Entre que a guerra entre elas cria a todo momento. Pensar será abrir-se, na relação com o Fora, às Forças, ao Jogo e ao Acaso".²⁴⁰

Na busca de uma relação com o fora, saio em incursões para fora do domínio das artes para pensar. Elidindo fronteiras, possibilito o trânsito, experienciando em idas e vindas a zona entre forças.

Uma outra barricada aponta aquela que separa a criação prática da teoria. Para além do limite que cerca a prática, o fora dos processos tradicionais de construção da imagem sofre invasão. O campo teórico é percorrido e incorporado aos processos criativos. Nas ruínas deste muro que marca a divisa entre teoria e prática, traço meu trabalho, proposta que aponta

²⁴⁰PELBART, Peter Pal. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989. P. 125.

para a zona indiscernível entre o pensamento do artista e sua obra.

É possível observar este trânsito entre disciplinas na produção do fotógrafo Evgen Bavcar, quando seus trabalhos entrelaçam-se ao seu pensamento filosófico na construção do seu universo noturno.



Evgen Bavcar, Da Série O olhar das águas.

Universo este deflagrado a partir da ausência de visão. O fotógrafo/filósofo agrega à sua obra sua experiência de vida em meio às trevas, para instaurar discurso visual. A palavra e a imagem fundem-se à noite infinita para levar sua condição singular de existência a percorrer livremente por entre a arte, a fotografia, a filosofia estreitando a relação vida/obra/pensamento. Para Edson Luiz André de Souza, “Bavcar demonstra com seu trabalho o ponto zero do encontro entre o verbo e a imagem”.²⁴¹ O artista, que se diz um “escritor da luz”, tece com a fotografia a irrupção da imagem que brota das trevas.

Confundindo-se com o processo de criação da minha produção em arte, a pesquisa em meio teórico, como

²⁴¹ BAVCAR, Evgen. EVGEN BAVCAR. MARGS. Porto Alegre. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/ UFRGS. 2001. P. 17.

construção de conhecimento, apresenta-se como elemento definidor da minha poética. Participando do processo criativo à apresentação da produção neste livro, a teoria dilui-se em meio prático (ou vice-versa) deflagrando no livro a zona de coincidência verbo/imagem. Esse misto de teoria e prática, na minha produção em artes visuais, apresenta-se sob a forma de dissertação. Como o artista Milton Machado define por um “caso flagrante de dupla impertinência prática e teórica”.

Machado fala da situação em que o artista, na condição de estudante-pesquisador de mestrado e doutorado, vê-se diante de um aparente dilema quando interpreta as exigências teóricas acadêmicas como uma barreira, podendo separar sua prática de seu trabalho:

(...) é comum, em cursos de pós-graduação em artes visuais, o artista-pesquisador entregar-se ao exercício, que considero improdutivo, de lançar-se como (se fosse) um projétil certo sobre seu próprio trabalho, visando atravessá-lo, procurando alojar-se e abrigar-se em seu interior, acreditando poder, dessa circunscrição, minar a resistência daquele muro teórico, do qual prefere manter distância. Quando é, de fato, no muro que se pode encontrar a abertura”.²⁴²

Apresentando a possibilidade de expansão do trabalho prático, a parede teórica é instituída elemento constituinte da prática, é como levantar uma parede, como fazem os pedreiros, uma construção prática da teoria. Agregando à

²⁴² MACHADO, Milton. *Depois de História do Futuro (arte) e sua exterioridade*. IN: *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ. Ano XI – Nº 11. 2004. P. 51.

práxis o conhecimento “científico/filosófico” do fazer artístico, como um misto consistente, um bloco de teoria e prática. Levantando a parede teórica num processo de construção/criação, Milton Machado escreve que

esta parede, este texto, este objeto, esta construção, esta recriação de um mundo metafórico, também são meu trabalho e minha prática. Esta recorrente parede contém meu trabalho como um sintoma daquele outro trabalho. Esta parede estranha, extra-ordinária, não doméstica, não é portanto inteiramente imprática”.²⁴³

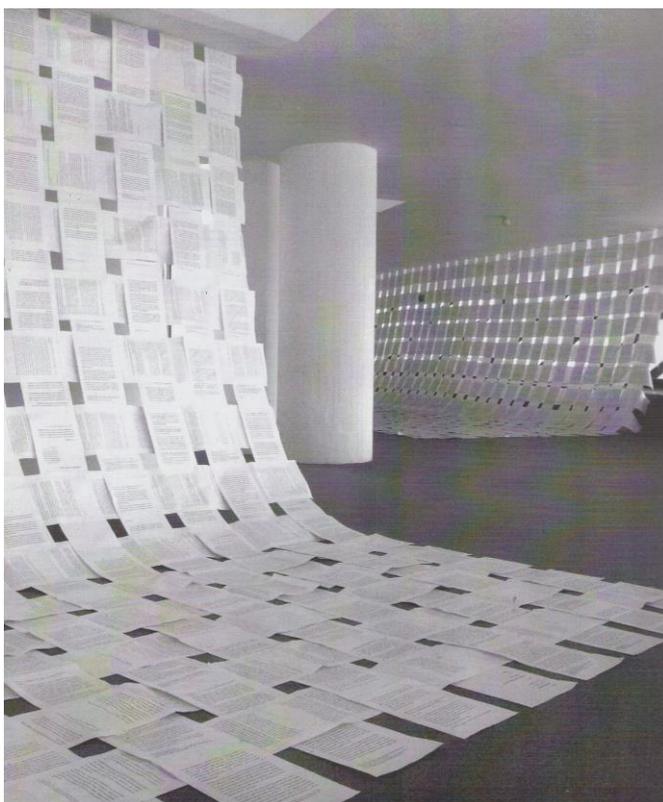
Assim, meu processo de criação se relaciona com a teoria, uma construção a partir da prática que, formando uma massa heterogênea, estende-se como plano de composição, em que a fotografia, o texto, a teoria formam este livro. Uns movimentando os outros em impulsos recíprocos na construção/criação desta dissertação.

Ao elidir a separação entre prática e teoria, a dissertação aniquila com os compartimentos que asseguravam a práxis dissociada do pensamento teórico. Nesta zona de contaminação, a dissertação mostra-se como objeto de pesquisa, ao mesmo tempo em que contém a pesquisa: aqui a circularidade do efeito bloqueio se expressa quando a pesquisa é o próprio objeto de pesquisa, movimento vertiginoso como o reflexo do reflexo que leva ao infinito. A dissertação, que veicula o trabalho, é o trabalho. Movimento circular incessante

²⁴³ MACHADO, Milton. Idem. P. 53.

que, a cada volta, enlaça e integra quem participa da leitura/fruição, pois, se a dissertação, que é obra e também o invólucro do trabalho, o sujeito que envolve a dissertação na ação de leitura participa da proposição, construindo, junto com o texto e as fotografias, o espaço da dissertação.

Texto e obra formam uma trama de teoria e prática num sistema de relação contínua. Esse movimento entrelaçado entre texto e obra é visto também no trabalho da artista e pesquisadora Malu Fatorelli, quando instaura um espaço de coincidência entre o lugar da teoria e o lugar da prática. A artista constrói uma trama formada pelas páginas da sua tese de doutorado e a instala num espaço expositivo.



Desenvolvendo a pesquisa a partir de

Malu Fatorelli, *Superfície Limite: entre arte e arquitetura*, 2004.

uma prática artística que opera em uma instância entre a arte e a arquitetura, o trabalho da artista é o corpo desta tese que tece no espaço sobrepondo tessituras. As muitas páginas da

tese que tramam o trabalho são rascunhos e reimpressões do texto em papel A4 coladas umas nas outras compondo, nas palavras da artista, “uma espécie de tapete ou de plano, tramado de horizontais e verticais”.²⁴⁴ Este tapete forma um grande plano que corta o espaço expositivo transversalmente. Tais procedimentos utilizados, comenta a artista, “criaram um espaço de interseção entre a obra e o texto. A obra ‘aproveitou’ ou, de certa forma, invadiu o ritual da escrita, estabelecendo uma passagem de volta do texto à imagem”.²⁴⁵ Na apresentação da tese como construção artística, Malu cria uma zona de indiscernibilidade entre teoria e prática, dissolvendo as fronteiras que as mantinham separadas. O muro teórico, abordado por Milton Machado, apresenta-se como plano no trabalho de Malu, que, ao mesmo tempo em que sustenta seus deslocamentos teóricos, possibilita a imanência da sua produção. Plano que é percebido, ao mesmo tempo em que dá a perceber o imperceptível. Plano de composição ou imanência que, para Deleuze e Guattari, é “um plano de proliferação, de povoamento, de contágio; (...) uma involução, onde a forma não pára de ser dissolvida para liberar tempos e velocidades. É um plano fixo, plano fixo sonoro, visual ou escritural, etc.”,²⁴⁶ dissolvendo as formas estabelecidas para a prática e para a

²⁴⁴ FATORELI, Malu. *O longe e o perto como distâncias contemporâneas*. IN: *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ. Ano XI – Nº 11. 2004. P. 48.

²⁴⁵ FATORELI, Malu. *Idem* P. 48.

²⁴⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997. P. 56.

teoria numa zona de contaminação, em que se entrecruzam texto e obra para edificar no espaço um tecido misto.

O que dá corpo à obra é o mesmo corpo da tese, da mesma forma acontece no trabalho por mim desenvolvido. Num movimento contrário ao do trabalho de Malu Fatorelli, que se expande no espaço expositivo, o meu trabalho se recolhe no livro. Ao invés de páginas formando uma trama que atravessa uma sala, apresento uma seqüência de páginas contidas sob a forma de dissertação. No entanto, há um mesmo envolvimento do espaço onde é exposto, pois, como as páginas da tese instalada de Malu incorporam o espaço expositivo, as páginas da minha dissertação incorporam o espaço do livro. Inversamente, o espaço expositivo, bem como a dissertação em poéticas visuais, atuam como invólucros que indicam que há arte aí e legitimam como arte o que está contido em seu interior. No entanto, convencionalmente, em dissertações em artes visuais, o trabalho, muitas vezes, é representado através do texto e de reproduções fotográficas. Não é o trabalho em si que se faz presente numa dissertação que segue o modelo convencional. Ao contrário deste modelo, a minha dissertação é o invólucro e veículo de apresentação do meu trabalho, pois, como numa atitude Duchampiana, antes do espaço que envolve o trabalho lhe conferir o direito de ser obra, a minha escolha como artista indica o estado de arte ao qual a dissertação se encontra. Este exercício temporal, que Duchamp chama de *acaso em conserva*, é a escolha e a conservação de um estado de arte por parte do artista.

Portanto, a indicação de arte ocorre com a dissertação da mesma forma que com a ação, quando nas incursões noturnas é envolvida pela indicação e escolha de que é arte, sem o deslocamento literal que ocorre com os *ready-made*, quando levados a espaços expositivos. No entanto, a ação sofre a delimitação no acaso dos acontecimentos e na reserva desta para possíveis reflexões na dissertação, sendo que esta última é desenvolvida e destinada a uma instituição que, como os espaços expositivos, têm o poder legitimador. Portanto, na instância expositiva do trabalho, também o espaço circundante, mesmo que num segundo momento, apresenta-se como invólucro que indica a existência da arte.

Na junção teoria e prática, bem como no trânsito entre os campos de conhecimento, as incursões noturnas asseguram o pensar criativo, aquele que, no encontro com o fora, possibilita a diferença de intensidade, de mudança. Nessa junção, o livro é a zona indiscernível, massa heterogênea de coincidência das multiplicidades de situações: plano de composição. Portanto, o conhecimento mostra-se criador, a construção metafórica de uma noite a ser experienciada, a transfiguração da noite. Não mais a noite das ações realizadas por mim, mas uma outra noite, que é sempre outra.

Caixa preta.

“O trabalho tem de ser uma demonstração da possibilidade de sua recriação”.

Cildo Meireles

Contida em múltiplos livros, a espessidão²⁴⁷ capturada à noite será armazenada para uma possível experienciação com o breu²⁴⁸, produzindo pontos de contato com a escuridão da noite, a forma de fruição desta proposta é através da distribuição dos livros. Os receptores serão os membros da banca examinadora da dissertação de mestrado. Um exemplar ficará exposto na pinacoteca no período determinado pela exposição.

Como propositor da experienciação do breu, o livro, além de ter múltipla existência, é multiplicador. Ao contrário de um espaço único para a fruição de uma determinada proposta visual, esta rede de conexão instaurada pelos livros, pontua

²⁴⁷ Zona de intensa escuridão.

²⁴⁸ Estar entregue à duração do devaneio, no solo frágil, movediço da zona de indeterminação. Estado fugaz, escapa-nos quando vai clareando. Encontra-se em zonas abissais afastadas por densas massas de escuridão.

lugares separados fisicamente para a experiência do espaço da noite. Espaço este que habita tudo e a todos, permeia as relações e situações cotidianas e o mais abissal do ser.

Como disparador da experiência no breu, o livro só ativa o espaço circundante caso seja manipulado. Seu funcionamento efetivo depende da interação com aquele que o guarda. Este último deflagra o lugar onde se hospeda o trabalho. A proposta se configura quando o hospedeiro entrega-se ao experimento, abrindo canal ao fluxo de imersão no breu, em que se efetiva o trabalho. O receptor da dissertação atua como parte integrante da proposta, pois sua ação, estimulada pelo livro, ativa a experiência no breu.

Como zona de indeterminação, a noite produz *Durações Instáveis*,²⁴⁹ quando se atravessa o território movediço do imprevisto e quando se suporta a vulnerabilidade da dúvida. Surpreende-se no “nada”²⁵⁰ negro a todo momento, pois a espera do porvir é tencionada pela sua indeterminação: a noite é o plano do possível.

Como um elemento surpresa próprio da noite, ao fim das páginas desta dissertação, o leitor depara-se com um compartimento secreto: caixa preta da dissertação. Capturado e guardado em uma caixa, medindo 1 cm x 3,5 cm x 3,5 cm, localizada no “fundo falso” da contra-capas do livro, o breu da noite será conservado desde que seja acessado em ambiente

²⁴⁹ Título da Pesquisa da dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais da UFRGS.

²⁵⁰ Vulgarmente chamada a neblina muito espessa que ocorre nos campos de cima da serra Gaúcha.

escuro. A caixa, no interior do livro, é uma espécie de conexão por contato com a noite. Ao ser, necessariamente, um encontro no escuro (caso contrário o breu sucumbirá à luz) a caixa resguarda o acontecimento da captura do breu e induz a um novo, ao passo que a conjunção copulativa possibilita a reprodução. Imerso na escuridão para o acesso da caixa, o atuante terá a possibilidade de atualizar o breu contido. Para tanto, será imprescindível a presença no breu intenso.

A ação proposta pela caixa sugere certa ordem fractal,²⁵¹ quando a caixa, que resguarda o breu em seu interior escuro, é parte da dissertação que trata da noite transfigurada, que é parte da escuridão que ambientaliza o seu manuseio, assim como esta última escuridão é parte da noite quando se ausenta a luz. E esta noite, pela imersão do sol, é parte da grande massa escura que preenche o cosmos. A partir daí, dentro desta ordem fractal, cada parte é um todo e o todo é sempre parte de alguma coisa. Na rede, pelos pontos em que o livro habita, cada livro é um sistema que pode ser analisado por suas coordenadas internas. A totalidade da proposição, que compreende as múltiplas dissertações e seus atores e lugares de experiência, é parte da pesquisa que venho realizando sobre *Incursões Noturnas*.

Verifica-se, portanto, a dificuldade de detectar a raiz ou a origem deste trabalho, de bordas ilimitadas, que se apresenta em relação contínua com o “fora”. No entanto, creio que a sua

²⁵¹ Por exemplo, a idéia de universo fractal (lançada por Immanuel Kant) de múltiplos níveis do universo.

imanência está no plano de conexão, espaço que sustenta a latência do surgimento da proposta. Reverberando por contágio, surge, de forma rizomática,²⁵² contrariando a unicidade estática do objeto e, portanto, problematizando a idéia de original. Contudo, o múltiplo ainda assegura uma idéia de único. Pela unidade da forma, os objetos múltiplos resguardam uma raiz pivotante.²⁵³ O único que se multiplica reproduzindo sua forma. Múltiplos de uma forma, estruturados em rede rígida pontuam espaços e deslocamentos previsíveis, apresentando uma unidade da rede.²⁵⁴ Porém, estes vários objetos de forma similar, que se distribuem habitando lugares diversos, são veículos que transportam a possibilidade da

²⁵² “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. P. 15. “Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regime de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda.” DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. RJ: Ed. 34, 1995. P. 32.

²⁵³ “Unidade que sirva de pivô do objeto ou que se divida no sujeito.” *Id., ibid.*, p. 16.

²⁵⁴ “Um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda. Um eixo genético é como uma unidade pivotante objetiva sobre a qual se organizam estados sucessivos; uma estrutura profunda é, antes, como que uma seqüência de base decomponível em constituintes imediatos, enquanto que a unidade do produto se apresenta numa outra dimensão, transformacional e subjetiva. (...) Do eixo genético ou da estrutura profunda, dizemos que eles são antes de tudo princípios de decalque, reprodutíveis ao infinito.” *Id., ibid.*, p. 21.

multiplicidade,²⁵⁵ da experiência estética. No entanto, a noite, resguardada no interior de cada múltiplo, é multiplicidade sem forma (rizoma). Como zona de indeterminação, a noite suporta o território do possível: a imprevisibilidade do porvir. Portanto, a procura pela origem do trabalho, a partir do conjunto de objetos/livros, mostra-se inadequada, já que este não encerra o trabalho, apresenta-se como forma de fruição: transporte de algo que pressupõe uma existência anterior e posterior. Atua como elemento que, ao mesmo tempo em que é parte integrante da proposta, delimita um sistema composto por outros tantos elementos, uma fração que reverbera de forma ilimitada para aquém e além do ponto que circunscreve.

No encontro com o breu capturado da noite, o experimentador libera seu devir breu. Torna-se noite com a noite. A imersão (desaparição) no breu emerge (reaparece) na situação a zona de indiscernibilidade, que atravessa as densas massas de espessidão, canalizando o lodo negro. O canal de fluxo da substância breu, que é *Duração Instável*, estende-se no plano de composição à noite, como zona de múltiplas ações, opções, dúvidas, fantasias, direções, possibilidades, a noite é multiplicidade... Os livros múltiplos pontuam lugares de convívio, porém, as experiências a partir deles liberam-se em linhas, atravessam o objeto, transpassam o receptor transbordando, em *Durações Instáveis*.

²⁵⁵ “(...) é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo.” *Id., ibid.*, p. 16.

APONTAMENTOS FINAIS.

Há pouco estava em trânsito em mais uma incursão noturna. Desta ação foram capturadas fotografias: cortes móveis da sua duração. Vi-as no computador e algo, que não tinha sido percebido antes ou não tinha ainda ocorrido, fez-me pensar diferente. Surgiu uma nova via para pensar sobre meu trabalho. Essas imagens insinuaram uma atmosfera cênica intensificando minha vontade para novas saídas para fora.

Neste momento, é possível olhar, não está mais tão escuro. Imagens irrompem da profundidade do já vivido. Foram tantos os acontecimentos que formaram esta dissertação, que agora, em sobreposições, adensam a duração deste curso e, novamente, escurece. É noite ainda para frente, pois a sua duração não cessa de avançar. Uma clareira mostra-se atual sem a idéia conclusiva que assim se manterá. No percurso da noite, em que está a dissertação, apresentam-se, para a percepção, zonas obscuras que pedem mais tempo para serem incursionadas.

Na abrangência da minha produção, a ação, como ponto de partida de um percurso que culmina neste texto, é a instância do trabalho que procede sem a participação do público, pois é processo às escuras, na solidão e no silêncio do ato criador. Como questão propulsora desta pesquisa, o problema de sua veiculação, de seu acesso à alteridade, tem a

hipótese de ser resolvida através da captura fotográfica e dessa experiência. Foi visto que a ação, como acontecimento noturno, deve ser apresentada como aparição, não como representação do acontecido, pois, caso contrário, não será veiculada a noite, mas a imagem aparente do acontecimento. No entanto, o espaço onde essas imagens se inserem para a experiência da noite ganha importância, porque ele também interfere na característica da sua fruição, propiciando um desfrute passivo ou ativo. Portanto, onde expor essas imagens para que sejam experienciadas? Esta pergunta manteve-se de forma insistente ao longo desta pesquisa. A resposta veio com o livro, um espaço mais adequado para suportar os deslocamentos do meu trabalho e as experiências dos leitores/fruidores.

Apresento, para a experiência do leitor, esta noite transfigurada, elaborada a partir das incursões noturnas vivenciadas por mim. Para ser apresentada através desta dissertação, construo uma noite, como no processo criativo do pensado de Nietzsche, quando o pensar se dá na constante criação do conhecimento. A noite apresenta-se sob a forma de signo, que provoca mudança por arrombamento e faz pensar. Apresentação que, na condição de simulacro, não quer representar, pois não quer ser semelhante nem análoga, quer ser outra. A noite quer mostrar-se com toda a sua diferença que permite a sua persistência. Se fosse a mesma, já não seria mais noite, e de resto, velaria-se sua desapareição.

A esta descontinuidade, a quebra do curso natural das coisas do mundo, devo a minha produção, à qual proponho um devir acentrado, intangível pelos métodos de fruição através de coordenadas rígidas fixadas por um ponto definido.

Para a experiência da noite transfigurada, o espaço do livro abre-se em zona de indeterminação para incursões dos leitores. Na decorrência da ação de leitura, cortes e seleções são determinados e aglutinados para a fruição e para o conhecimento do trabalho, produzindo “*Durações Instáveis*”. Centros indeterminados formam-se junto com o leitor, construindo outras zonas indiscerníveis. Na incursão da noite transfigurada, o leitor é o sujeito da ação, écran negro de densidade extrema: Breu.

Referências Bibliográficas.

Livros:

ABREU, Caio Fernando. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. RJ: Florense Universit´aria, 1997.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARROS, Anna. *Espaço, lugar e local*. São Paulo: Revista da USP, 1998/99.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATTCOCK, Gregory. *A Arte nova*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/N-Imagem, 1997.

BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, Cinema e Vídeo*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1997.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. RJ: Ed. Delta, 1964.

BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. Documento AREAL 2. São Paulo: Escrituras, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. RJ: Ed. URJ, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Editora Globo, 1995.

BRITES, Blanca luz; TESSLER, Elida Starosta. *O meio como ponto zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CUNHA, Eduardo Vieira da. *Eduardo Vieira da Cunha*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. SP. CosacNaify, 2005.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os Signos*. Porto – Portugal: Rés-Editora, 1980.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: Cinema 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. SP: Editora 34, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia*. Porto – Portugal: Rés-Editora. 2001.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godar*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papyrus, 1993.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas. Anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. Documento AREAL 3. São Paulo: Escrituras, 2003.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FONSECA, Tânia Mara Galli e ENGELMAN, Selda. (orgs) *Corpo, Arte e Clínica*. Porto Alegre: Editora UFRGS.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HARRISON, Edward. *A Escuridão da Noite: Um Enigma do Universo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

JACQUES, Paola Berenstein. (org.) *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre cidade/ Internacional Situacionista*. RJ: Casa da Palavra, 2003.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama da Fotografia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LAMBRECHT, Karin. *Eu e você*. Documento AREAL 1. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.

MAUPASSANT, Guy de. *A noite*. São Paulo. Cosacnaify, 2004.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos de arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Recorde, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. Um livro para todos e para ninguém. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OMAR, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

PELBART, Peter Pal. *A Vertigem por um fio: Políticas da Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter Pal. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura: Loucura e Desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

QUENEAU, Raimond. *Exercícios de estilo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

RIBALTA, Jorge, org. *Efecto Real: Debates pós-modernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

SAMAIN: Etienne (ORG). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/ Editora Senac SP, 2005.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. SP: Ed. USPP, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SANTELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Alexandre e SANTOS, Maria Ivone dos (org). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Unidade editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHÜLER, Fernando e AXT, Gunter. (Orgs) *Brasil Contemporâneo: Crônicas de um país incógnito*. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 2006.

SEVERO, André. *Consciência errante*. Documento AREAL 5. São Paulo: Escrituras, 2004.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Nunca Fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

SILVEIRA, Paulo Antônio. *A Página Violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

SMITHSON, Robert. *El Paisaje Entrópico: Uma retrospectiva 1960-1973*. IVAM CENTRE JULIO GONZÁLES, 1993.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

TEDESIO, Elaine. *Sobreposições Imprecisas*. Documento AREAL 4. São Paulo: Escrituras, 2003.

TESSLER, Elida; BANDEIRA, João (orgs.) *Evgen Bavcar: Memória do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WOOLF, Virginia. *Contos Completos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

WOOD, Paul et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras: Arte; crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Revistas:

Arte & Ensaios, Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ. 3(1):31-35, 2º semestre, 1996.

Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA – UFRJ. Ano XI – Nº 11. 2004.

AS PARTES. Revista do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Julho/2006. Ano 1. Nº 1.

Scientific American. Ano 5. nº 58. Brasil, março de 2007.

Kritériun: Revista de filosofia. V. 48 N. 115. Belo Horizonte, 2007.

Textos em Catálogos:

EVGEN BAVCAR. MARGS. Porto Alegre. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/ UFRGS, 2001.

O artista pesquisador. Projeto promovido pela Petrobras Artes Visuais. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 24/09/2001 a 02/03/2002.

MEIRELES, Cildo. In: Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify,

PEIXOTO, Nelson Brissac. (org.) *INTERVENÇÕES URBANAS: Arte/Cidade*. SP: Editora SENAC, 2002.

SILVEIRA, Regina. In Absentia (Stretched), na série “Contemporary Currents” do The Queens Museum of Art. Nova York, 25 de julho a 13 de setembro de 1992.

Violência e Paixão. Curadoria de Ligia Canongia. Exposição realizada no Santander Cultural, Porto Alegre, 2002/2003.

Filmes:

ANGELOPOULOS, Theo. “Um olhar a cada dia” 175min. 1997.

BERGMAN, Ingmar. “7º Selo”. 100min. 1956.

LINCH, David. “A cidade dos sonhos” 140min. 2001.

TARKOVSKI, Andrei. “A infância de Ivan” 1962.

TARKOVSKI, Andrei. “Stalker” 1979.

TARKOVSKI, Andrei. “O Sacrifício” 1985.

Sítios consultados:

www.cap.eca.usp.br/arg8.htm - Acesso em: 09/03/2007.

www.pucsp.br - Acesso em: 02/04/2008.

www.ciencialit.letras.ufrj.br - Acesso em: 02/05/2007.

www.studium.iar.unicamp.br - Acesso em: 09/03/2007.

www.polemica.uerj.br - Acesso em: 20/07/2007.

www.aguaforte.com - Acesso em: 18/09/2007.

www.itaucultural.org.br - Acesso em: 03/03/2008.

Zona anexa.

As Fotografias que estão inseridas neste texto foram capturadas através da exposição da película fílmica por câmara analógica e do registro em imagens eletrônicas através de câmara digital durante as incursões noturnas, realizadas entre os anos 2002 e 2008. Possuem o mesmo título desta dissertação, pois as fotografias compõem, junto com as ações e o texto, o mesmo trabalho.