

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE**

FERNANDA AL ALAM RIBEIRO

CINEMA OU ARTE, O QUE SE RELATIVIZA NO MUSEU?

Porto Alegre

2013

FERNANDA AL ALAM RIBEIRO

CINEMA OU ARTE, O QUE SE RELATIVIZA NO MUSEU?

Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Pedagogia da Arte, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Maria Bueno Fischer

Porto Alegre

2013

Para Tomás Vergara, que esteve sempre ao meu lado, mostrando que a caminhada era possível. E também a meu filho, Lucas Silveira, que me ensina a querer viver.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a todos os encontros realizados ainda na graduação, esses me ensinaram a importância do olhar que se desloca, ou ainda pensar diferente.

Aos colegas do curso, que me mostraram as múltiplas possibilidades de se pensar a arte e inclusive a educação; em especial à Ana Cândida, pela sensibilidade e compreensão com meus dilemas, e à Diana Kolker, pelo olhar apaziguador nos momentos difíceis e a compreensão quando nem eu mesma sabia como me comunicar.

Aos professores, pela maneira extraordinária como me despertaram para alguns temas adormecidos. E ainda por mostrarem os caminhos possíveis para que esse trabalho acontecesse.

Aos amigos Clarissa Henning, Danilo Machado e Alexandre Sabany, pelo incentivo incansável, mesmo nos momentos mais difíceis.

A minha irmã, Marjorie, pelo carinho e apoio para que meus sonhos se tornem possíveis.

Ao meu filho, pela compreensão de todas minhas ausências.

E ainda à pessoa que fez tudo isso ser possível: meu companheiro Tomás Vergara.

Quanto àqueles para quem esforçar-se, começar e recomeçar, experimentar, enganar-se, retomar tudo de cima abaixo e ainda encontrar meios de hesitar a cada passo, àqueles para quem, em suma, trabalhar mantendo-se em reserva e inquietação equivale a demissão, pois bem, é evidente que não somos do mesmo planeta. (FOUCAULT, 1984, p.12).

RESUMO

O presente trabalho, de inspiração cartográfica, é a busca de afectos presentes em museus ou galerias de arte inspirado em provocações trazidas por Philippe Dubois acerca do vídeo e da arte. A partir de Deleuze, Guattari e Suely Rolnik, buscou-se a vontade de potência de uma ciência que experimenta e indaga ao invés de apenas procurar respostas. O trabalho se deu a partir do encontro com a exposição *O Ponto Cego*, de Miguel Rio Branco, no Santander Cultural. Em momento algum se pretendeu obter conclusões a cerca do vídeo, arte, espectador ou mesmo do encontro entre eles; o trabalho é uma escrita rizomática de afectos que pediam passagem no interior da exposição.

Palavras Chave: Afectos. Cartografia. Arte. Vídeo. Espectador.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - La liberté raisonnée, 2009. Vídeo HD. 4”	25
Figura 2 - Entrada da exposição <i>O Ponto Cego</i> , de Miguel Rio Branco. Fotografias com Colagem.	26
Figura 3 - Cenas do vídeo <i>Nada Levarei Quando Morrer</i> , de Miguel Rio Branco.	27
Figura 4 - Instalação dentro da exposição <i>O Ponto Cego</i> , com espelhos e jornais antigos.....	29

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 CARTOGRAFIA: A ARTE DE FAZER PESQUISA	10
2.1 O encontro do cartógrafo com o campo de pesquisa	14
3 ARTE EM MOVIMENTO	18
3.1 Imagem em movimento	21
4 CAMINHADAS CARTOGRÁFICAS.....	24
4.1 Dançando com a arte	25
5 PENSAMENTOS RIZOMÁTICO	31
REFERÊNCIAS.....	33

1 INTRODUÇÃO

Eu nada amo mais profundamente do que a vida, e ainda mais quando a detesto. Se me inclino para a sabedoria, e amiúdo com excesso, é porque me lembra bastante a vida (NIETZSCHE, 2007)

Desde muito cedo fui atraída pela filosofia, ela foi parte fundamental do que me formou – tanto como estudante quanto como indivíduo. Os questionamentos que ela me sugeria tiveram presença relevante em minha trajetória acadêmica, desde a escolha por cursar Jornalismo, até chegar, enfim, à especialização em Pedagogia da Arte. Nessa trajetória, a filosofia norteou minhas reflexões e opções dentre os inúmeros autores de cada curso; e é através dela que procuro entender as transformações em espaços como os museus, a partir das produções em vídeo que passam a ocupar esses lugares.

Suponho que essa transformação se dê a partir de um processo de redimensionamento do olhar, com relação à arte. Com a consagração da Arte Contemporânea em exposições como a Bienal, abre-se espaço para novas experiências estéticas no campo das artes.

Assim, na pesquisa, procurei trabalhar a partir de questionamentos acerca do vídeo, da arte contemporânea e do museu; tais questionamentos se fundamentaram no pensamento de Philippe Dubois, que nos provoca com indagações como esta: “o que acontece quando se passa da posição imóvel e sentada na sala de cinema para a postura móvel e ereta do visitante de passagem por uma exposição?”; ou ainda: “prisoneiros do tempo de duração do cinema estaremos livres dele no espaço de exposição?” (2009, p. 88).

Para pensar essas questões que me inquietam desde a graduação, e que na especialização se potencializaram, procurei realizar um trabalho de inspiração cartográfica. A escolha do método cartográfico se deu como resultado de uma caminhada acadêmica, na qual autores como Guattari, Deleuze e Suely Rolnik me encantaram com a possibilidade de pensar e fazer pesquisa, transformando em linguagem afetos que pedem passagem.

Para dar início a esse mapa, realizei visitas ao Santander Cultural, na mostra de Miguel Rio Branco, *Ponto Cego*. A exposição apresentava a multiplicidade do artista, trazendo trabalhos de pintura, fotografia, instalações e vídeos.

As primeiras visitas ocorreram em dias de semana. Em um primeiro momento, dediquei-me a contemplar a obra do artista; logo na entrada, inúmeras fotografias; seguindo em frente, uma videoinstalação com cadeiras (que me faziam lembrar muito um cinema, se não fosse o Santander um lugar aberto, em vez da caixa preta do cinema). Miguel Rio Branco, que já esteve presente em Bienais, trouxe para o museu a diversidade que se discute neste trabalho; suas pinturas questionam o caráter de imagem imóvel – conforme Dubois; tanto na fotografia como no vídeo, o movimento, assim como a imobilidade, nem sempre estão onde se crê que estejam.

2 CARTOGRAFIA: A ARTE DE FAZER PESQUISA

Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo num combate incerto. (DELEUZE; GUATTARI, 1995)¹

Cartografia, diferentemente dos mapas - algo estático - trata-se de um desenho que acompanha e acontece no mesmo momento em que há transformações na paisagem. Cartógrafo é aquele que transpõe as mudanças do mundo, a perda de alguns sentidos e a construção de outros.

Trata-se de uma ciência que transforma em linguagem afetos que pedem passagem, mergulhada nas intensidades de seu tempo, atentando às linguagens existentes ao seu redor para que possa transformá-las em possíveis elementos para um mapa cartográfico. Desenha diversidades e multiplicidades sociais.

A cartografia, como pesquisa, vem sendo apresentada e utilizada contemporaneamente, resgatando a subjetividade da criação e da produção de conhecimento, por autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Suely Rolnik.

O termo “cartografia” utiliza especificidades da geografia para criar relações de diferença entre “territórios” e dar conta de um “espaço”; logo, cartografia faz referência à ideia de mapa. Porém, ao contrário de mapas que representam terrenos de forma estática, procura capturar intensidades ou transformações nos locais percorridos.

A cartografia não determina em si uma metodologia, mas antes de começar o trabalho propõe uma longa discussão metodológica que vai se atualizando na medida em que ocorrem encontros entre sujeito e objeto. O cartógrafo e o objeto nascem juntos no momento da pesquisa, e a percorrem de maneira inseparável na criação de problemas.

O problema de pesquisa para o cartógrafo é arrebatado e, portanto, não apenas da ordem de uma escolha consciente. Para que isso seja possível, o cientista deve ter paixão e, a partir desse ímpeto, poderá criar condições e idéias para dar sentido aos processos de produção de conhecimento atentando para o novo, para a diferença sem se deixar seduzir pela comodidade da repetição (FONSECA; KIRST, 2003, p. 96).

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed 34, 1992, p.222.

Nietzsche (1992) cita ainda que para o nosso olho é mais cômodo, numa dada ocasião, reproduzir uma imagem com frequência já reproduzida do que fixar o que há de novo e diferente em uma impressão. Segundo o autor, isso exige mais força, mais “moralidade”.

O que pode ser considerada como uma escolha é a forma de investigar, inspirando orientação reflexiva. O termo “reflexão” origina-se de reflexo, então pensamos no espelho, que possui sua partida na luz que emana do sujeito e retorna a ele, oferecendo sua própria imagem invertida; também é importante lembrar que reflexão tanto pode ser entendida como ato ou efeito de refletir, ou ainda como mediação e prudência.

Este pode ser considerado um dos pontos altos da cartografia: o ato de refletir. A possível troca como a de um espelho com o seu objeto, a imagem de maneira cíclica que parte e retorna de maneira invertida.

O pesquisador cartógrafo, no desenvolver de sua pesquisa, é entrevistado. Em dados momentos, ele vê-se refletido no objeto. Como em um jogo de espelhos com inúmeras imagens onde desejo, formação, memórias do pesquisador criam reflexos do objeto.

O objeto de pesquisa na cartografia pode ser visto como uma possível manifestação das sensações, percepções e afectos do cartógrafo. Novamente apresenta-se a relação do cartógrafo com o objeto, pois na cartografia não temos percepções, somos percepções, e seguindo esse pensamento somos nosso objeto.

No entanto, de alguma forma, a cartografia também exige uma certa distância de seu autor, para que a pesquisa apresente autonomia quanto a ele. Logo, a cartografia é uma semelhança produzida, e não “a semelhança”. Para que haja uma estabilidade na pesquisa cartográfica, faz-se necessário alguns cuidados, como a coerência conceitual, a força argumentativa, o sentido de utilidade dentro da comunidade científica e a produção de diferença, ou seja, o rigor científico.

A cartografia não se faz do desejo de conservação do pensamento, e sim, do desejo de pensar algo. Esse pesquisador não busca a firmeza de um equilíbrio estático ou avanços em direção à verdade, pois ele deve experimentar as perdas que o conhecimento impõe.

Para um cartógrafo, o único modo de ganhar é perder-se, pois assim ele adquire a experiência de se rever e manter um certo grau de desprendimento

perante a pesquisa e o conhecimento produzido. A pesquisa assim adquire um dos seus objetivos, que é mapear os movimentos e as modificações sociais.

A cartografia busca sensações, e por isso, de acordo com cada autor, um método de pesquisa, produzido através de conceitos, depoimentos e compromissos. Os conceitos devem estar unidos a sensações, pois eles são suas letras, seus registros ou suas vibrações, e não apenas formas abstratas em busca de uma simetria.

O cartógrafo sabe que é impossível congelar um objeto para estudar sua natureza sob todos os ângulos, isentando-se de implicação direta, conforme propõe a ciência positivista. Cartografar é seguir o movimento de *ecceidades* que se conectam e produzem desvios ao invés de regras e, a partir daí, novos movimentos. A cartografia é um terceiro que se produz, podendo conectar-se a outros e produzir ainda outros, infinitamente (FONSECA; KIRST, 2003, 2003, p. 100).

Na cartografia, existem distinções entre prática e teoria, porém entre elas acontecem trocas constantes e uma construção sempre que deve ser continuada. Um estudo cartográfico trabalha com atribuição de sentido a recursos percorridos de investigação, uma leitura particularizada. Aceita saberes diversos sobre a complexa condição humana nos devires da produção de conhecimento.

Para Deleuze e Guattari (1995), escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. O enunciado cartográfico constrói uma conexão entre diferentes campos, para que haja uma máxima abertura sobre um plano de consistência.

Nos enunciados, assim como nos desejos, a questão maior não é interpretar o inconsciente, e sim produzir o inconsciente, e com ele novos enunciados e outros desejos. Esta produção de inconsciente é um rizoma, que a partir de então não se deixará conduzir nem ao uno nem ao múltiplo.

O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura, picada. Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

O mapa cartográfico faz parte de um rizoma, aberto e conectável em todas as suas dimensões, desmontável e reversível. Um cartógrafo olha para o seu mapa

como algo sempre suscetível a receber constantes modificações, como algo que pode adaptar-se a montagens e remontagens de qualquer natureza.

A cartografia participa e produz um processo de desterritorialização no campo da ciência para, então, surge uma nova forma de produção de conhecimento. Uma forma que envolve a criação, a arte, a implicação do autor artista e do pesquisador cartógrafo.

A partir do momento do encontro entre o objeto e o pesquisador, nenhum é mais o mesmo, logo a única compreensão que pode ser realizada é sobre o efeito do encontro destes. Dessa maneira, a pesquisa no seu sentido social se realiza como uma viagem por outros universos.

Para um cartógrafo, pouco importa as referências teóricas e, sim, que teoria é sempre cartografia. Sendo assim, ela ocorre com as paisagens cuja formação ele acompanha. Por isso, o cartógrafo deve se valer de todo o tipo de material, não obtendo racismo de frequência, linguagem ou estilo, pois tudo que der língua para os movimentos do desejo é bem-vindo.

O cartógrafo utiliza as mais variadas fontes, incluindo fontes não só escritas e teóricas. Seus conceitos podem surgir tanto de um filme como de uma conversa, ou de um manual de filosofia. Este vive de expropriar, apropriar e desovar, buscando sempre elementos para suas cartografias.

O cartógrafo, em suas pesquisas de campo, carrega consigo apenas um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações, que cada um vai construindo para si constantemente. O critério de avaliação é o grau de intimidade que cada um se permite, e isso tem como pressuposto seu princípio.

Seu princípio é extramoral, pois a expansão da vida é seu princípio básico e exclusivo. Pode-se até dizer que o cartógrafo possui um antiprincípio, pois é um princípio que o obriga a estar sempre em mudança. Portanto seus critérios são vitais, e não morais.

Já a regra que carrega um cartógrafo apresenta-se como uma regra de ouro, é o que dá elasticidade ao seu critério e princípio. Um cartógrafo sabe que é sempre em nome da vida, e de sua defesa, que se inventam estratégias. Ele sempre avalia o quanto suas defesas servem ou não para proteger a vida.

2.1 O encontro do cartógrafo com o campo de pesquisa

Para adentrar no cotidiano de uma comunidade, deve-se buscar conhecer a sua cultura; para Glória Diógenes (1998), é como adentrar no terreno do “inexplicável”, do “sem sentido”. Pode ocorrer, de início, um estranhamento tanto pelo cartógrafo como pelo objeto, que pode sentir-se desconfortável com a possibilidade de estar sendo observado. Em um primeiro momento, ambos observam-se.

Um cartógrafo deve estar preparado para longas conversas com seu campo, e não apenas preocupar-se com entrevistas que devam ser aplicadas. Segundo Gertz (1989), o ponto global da abordagem semiótica da cultura é auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem nossos objetos de forma a podermos, em um sentido mais amplo, conversar com eles.

Através deste ponto da semiótica, o cartógrafo deve trazer, de alguma forma, para o seu “diário de campo” toda e qualquer expressão apresentada por seus objetos, sejam elas expressões do corpo, adereços, estilos de vestir, tatuagens que possam expressar modos de ser e pensar.

Após a aproximação com o cotidiano da comunidade escolhida, o cartógrafo começa a sentir-se mais à vontade com aquele aparente terreno do “sem sentido”. Esta aproximação do objeto com o cartógrafo resulta em uma mudança no olhar do pesquisador como se, a partir de um determinado momento, este enxergasse com os olhos do seu objeto.

O cartógrafo constrói sua metodologia conforme vai adentrando o espaço de seus objetos. Segundo Diógenes (1998), as “camisas-de-força” teóricas e metodológicas, em que o argumento de autoridade científica funciona como referencial do saber impedem que cada investigador se coloque como autor.

A grande maioria dos cientistas sociais passa a maior parte do tempo procurando realizar seu desejo de indagar, ou seja, obter respostas, a dar a preferência a ouvir. Porém, um cartógrafo deve exercitar sua observação; em alguns momentos, a pesquisa toma um aspecto visual, e não oral.

A ciência deve acontecer de maneira mais artesanal, no qual cada cientista produz suas teorias e os métodos necessários para o trabalho que está sendo feito. Na cartografia, assim como na antropologia visual, a comunicação corporal é um dos

pontos chave; logo, o autor deve desenvolver seus próprios métodos para mapear essas manifestações.

O olhar do pesquisador desconstrói-se e perde-se, levado pela vida de seu objeto, e logo após reencontra-se e reflete-se no visto. A produção dos mapas se dá através da mestiçagem dos movimentos encadeados na diluição do pesquisador com o seu objeto.

O pesquisador deve atentar-se às multiplicidades existentes entre integrantes de uma comunidade:

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são singularidades; a suas relações, que são devires; a seus acontecimentos que são hecceidades (quer dizer, individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos livres; a seu modelo de realização, que é o rizoma (por oposição ao modelo de árvore); a seu plano de composição, que constitui platôs (zonas de intensidade contínua); aos vetores que atravessam, e que constituem territórios e graus de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.8).

Ao chegar ao local onde fará o seu mapa cartográfico, deve-se procurar conhecê-lo de maneira minuciosa. Descobrir quais multiplicidades apresentam aquela comunidade para não cair no erro da unidade. As singularidades enriquecem o trabalho cartográfico e aproximam o pesquisador do seu objeto.

O corpo deve ser mapeado em seu potencial expressivo, suas invisíveis vibrações e suas singularidades afetivas. Deve ser analisado como um “corpo sem órgãos”², um corpo que carrega sensações, e com isso marcas dessas sensações, e não apenas o corpo orgânico.

O cartógrafo não deve descartar nenhum tipo de fonte de informação, despreendendo-se de antemão de possíveis preconceitos, pois as manifestações, individuais e coletivas, culturais podem se apresentar de diversas maneiras: através da fala, das vestimentas, dos seus hábitos ou ainda de manifestações corporais.

O mapa deve identificar os aspectos múltiplos da comunicação utilizados pelos seus objetos. O aspecto visual possui uma importância fundamental, pois possibilita criar estratégias de investigação concatenadas às *nuances* próprias de cada ator.

² Noção de Antonin Artaud, que Gilles Deleuze e Felix Guattari (1996) retomam para marcar o grau zero das intensidades. Neste caso, refere-se ao corpo que vê e é visto a olho nu.

Conforme conta Diógenes no seu mapa cartográfico das gangues de fortaleza:

Era como se o vazio do uso recortado de certas palavras fosse sendo combinado, tanto pelos gestos desenhados pelos jovens, como pelo meu esforço de compreensão, banalizado pela trajetória e movimento do olhar. Pode-se dizer que eu “ouvia-olhando”, sendo praticamente impossível fechar os olhos e ensejar uma compreensão das conversas apenas pelo sentido das palavras ou frases formuladas (1998 p. 35).

O cartógrafo, em alguns momentos, toma características de antropólogo, para adentrar nas comunidades e decifrar seus códigos. Para Canevacci (1993), o “corpo é um mapa cultural”, pois ele fala, explicita “com plena e espontânea autonomia”.

O caráter visual da comunicação ocasiona um impasse nos parâmetros de pesquisa científica habitual. Este modelo de pesquisa coloca a fala como maior reveladora, e conseqüentemente, a audição como a maior mobilizadora no processo de pesquisa. Porém, em métodos ditos alternativos, o visual, na grande maioria das vezes, torna-se objeto e método de pesquisa. (Canevacci 1993, p. 44)

Algumas comunidades constroem seus códigos, e o uso da palavra só pode ser compreendido por alguém que não faz parte daquele meio social junto aos movimentos realizados. “Corpo e palavra fundem-se em imagens, em signos da comunicação” (DIÓGENES, 1998):

O signo é posição de desejo; mas os primeiros signos são signos territoriais que fincam suas bandeiras nos corpos. E se queremos chamar de “escrita” a essa inscrição plena em carne então é preciso dizer, com efeito, que fala supõe a escrita e que é esse sistema cruel de signos inscritos que torna o homem capaz de linguagem e dá a ele uma memória de palavras (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 184).

A civilização ocidental moderna valoriza muito o corpo, e suas marcas são uma forma de enunciar seu modo de vida e marcar sua presença no mundo. Segundo Canevacci (2001), é o corpo funcionando como um *outdoor* que possibilita a inserção dos indivíduos e seu reconhecimento pelos demais atores. Serve como um código para as comunidades modernas.

Tendo em vista o caráter visual da comunicação nas sociedades complexas, o corpo em exposição, recortado por símbolos comunicacionais, seria o panorama exemplar de marcas identitárias dessas comunidades. Estas marcas também podem

manifestar-se através de gírias - artifício também usado no processo de identificação dos atores.

Um estudo de Pierre Clastres (1990) salienta a importância do corpo como uma superfície de escrita, como uma escrita legível da lei. Ele cita ainda o exemplo dos prisioneiros, quase sempre tatuados; o corpo se transforma em máquina de escrever a lei.

A marca é um obstáculo ao esquecimento, pois o corpo carrega em si as lembranças. O corpo, nesse caso, é a memória. A cartografia percebe a importância do corpo como texto, como escrita e também como registro de identidade.

A comunicação visual apresenta-se tão identitária que é como se as palavras funcionassem como âncora para algumas comunidades complexas. Um estudo realizado no Brasil indica que o corpo é um dos maiores indicativos identitários da juventude. “Quer saber quem sou? Olha o meu corpo e saberás”. (MARQUES, 1997)

A reprodução de gírias também é uma marca da juventude, e na sua maioria parte da necessidade da criação de código, produz uma linguagem compreendida apenas pelos enturmados.

A imagem visual torna-se indispensável para a construção do mapa cartográfico. A compreensão desses códigos pelo cartógrafo o ajudará na criação de seu método. A partir do conhecimento da cultura e dos códigos criados pelos seus atores, o cartógrafo artista desenhará o seu mapa cartográfico.

A determinação dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo é referida a seus corpos. Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura. Então os corpos são o que são na cultura (LOURO, 2004, p. 75).

A autora salienta ainda os traços de gênero e étnicos carregados pelo corpo como significados culturais, e assim se tornam marcas até mesmo de classe e nacionalidade. Os corpos vêm sendo “lidos” ou compreendidos de formas distintas em diferentes culturas, tornando-se causa e justificativa das diferenças. A partir dessa “leitura” já existente dos corpos, o cartógrafo deve buscar métodos de inserir nos seus mapas essa diversidade de signos.

3 ARTE EM MOVIMENTO

Acho que eu sou um poeta visual, com a
frustração de não ser músico.
(RIO BRANCO).³

As artes tiveram, durante longo tempo, a pintura como meio privilegiado de representação; já no início do século XX, Braque e Picasso mostraram a necessidade de que o conteúdo da tela fosse para além da tinta, incorporando em seus quadros materiais do cotidiano como páginas de jornais, franjas de toalhas de mesa ou até mesmo cordas.

Enquanto a pintura se transformava, construindo uma espécie de liberdade do realismo e da lógica da perspectiva, o cinema imerso nas novas tecnologias da imagem experimenta o espaço fora da caixa preta e dos limites lineares da narrativa. Projetores se multiplicam e se movimentam pelas cidades, histórias se bifurcam, como estruturas abertas em busca da participação do espectador.

Abstração, surrealismo e conceitualismo são formas presentes no século XX, que passaram a constituir um questionamento da pintura tradicional; outra característica desse período, desde as primeiras décadas do século XX, é a natureza “experimental” das criações: a videoarte é uma das formas que assumem força particular; artistas rompem com os limites da pintura e da escultura, incorporando novos materiais a seus trabalhos. Um grande número de artistas passa a usar os meios tecnológicos, e com isso trazem novas ideias de tempo e espaço para a arte.

Conhecemos, então, uma espécie de criação atemporal. Conforme a crítica e curadora Anne-Marie Duguet, o tempo surgiu não apenas como tema recorrente, mas também como parâmetro constituinte da própria natureza de uma obra de arte. Quando falamos em tempo como tema recorrente da arte, entre outros caminhos, nos direcionamos ao vídeo. Com a utilização do vídeo nos museus, a obra de arte agora se mostra em movimento; ela insere algo a mais no museu, não é apenas o tempo de cada espectador na frente de uma obra, e, sim, o tempo da obra frente ao

³ Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco nasceu em 1946 em Las Palmas de Gran Canaria, Espanha. É pintor, fotógrafo, diretor de cinema, além de criador de instalações multimídia. Atualmente, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Trabalhou intensamente na Europa e Américas desde o começo de sua carreira, em 1964, com uma exposição em Berna, Suíça.

espectador. Para Dubois, já não há Bienais, centros ou galerias de arte que não anunciem, em suas programações, exposições ou obras que, de uma maneira ou outra, não impliquem o “efeito cinema”. Isso ocorre especialmente com instalações que privilegiam as projeções e diferentes formas de imagem-movimento.

Sabe-se que não é totalmente nova essa relação entre arte e cinema, afinal, desde suas origens, o cinema associou-se às práticas de exposição; é o caso da *Film und Foto* (1929), em que se tentou imaginar formas de apresentar o filme que não fosse apenas a da projeção temporal em sala escura; da mesma forma, as produções de cinema experimental, desde os anos 1950, realizadas a partir de modalidades tomadas das artes plásticas. Segundo Dubois, a chegada do vídeo reforçou e selou esse laço entre cinema e arte contemporânea. Já a videoarte surge na década de 60, em um contexto artístico específico: os artistas buscavam uma arte contrária à expressão comercial; entre seus princípios, está a crítica à televisão, propondo-se uma reconfiguração dessa linguagem (Machado). Esses primeiros experimentos de videoarte, devido ao alto custo do equipamento, se concentraram em países desenvolvidos.

No Brasil, Eduardo Kac cita as intervenções de Flávio de Carvalho em programas de TV dos anos de 1950, como sendo as primeiras formas de videoarte no Brasil; já Christine Mello cita artistas como Wesley Duke Lee e Artur Barrio, que, durante os anos de 1960 e 1970, usaram o aparelho de TV em instalações; e em 1971, o brasileiro Antonio Dias realizou, na Itália, o vídeo *The Illustration of Art* (Music Piece).

Nessa época, o mundo vivia uma espécie de conquista pelos meios de comunicação de massa, mais especificamente a televisão; o pensamento daqueles primeiros videoartistas era que, para existir uma relação crítica com a sociedade televisual, era preciso se integrar naquele mundo televisual. Até 1953, dois terços das residências americanas tinham televisão; já em 1960, eram 90% das famílias mergulhadas naquela nova estética da imagem.

Nesse contexto, surge a videoarte, com dois tipos de práticas de vídeo: os documentários dirigidos por ativistas, comprometidos com notícias alternativas, e movimentos de videoartistas. No primeiro grupo de ativistas, chamados videógrafos guerrilheiros, destacou-se o canadense Les Levine, um dos primeiros artistas a usar equipamento de vídeo de meia polegada quando este surgiu em 1965.

A estética de videoarte, por mais intencionalmente informal que possa ser, exige um ponto de partida artístico, por parte dos videoartistas, semelhante ao do empreendimento estético em geral. O vídeo como forma de arte, deve ser distinguido dos usos de vídeo, mesmo os executados de modo artístico, em documentários, notícias e outros campos significativos, ou seja, adaptados. 'Arte' e 'artístico' são termos distintos, embora ligados, que existem para nos ajudar a diferenciar entre o que pode, ou não, ser considerado arte (RUSH, 2006, p.76).

Técnicas artísticas podem servir de inspiração para as mais variadas manifestações como: televisão, publicidade etc., mas não se configuram como o que chamamos videoarte. A arte está na intenção do artista de criar algo sem a limitação de algum outro objetivo, ou seja, trazer corpos novos à cultura visual.

Para Paik, entre outros videoartistas, o que mais lhe encantou foi a possibilidade de transmissão instantânea da imagem pelo vídeo. Grande parte desses artistas estava preocupado com a problemática do tempo, e muito frequentemente a da memória; nessa busca, a espontaneidade e a instantaneidade do vídeo foram aliadas. O vídeo revelava o instantâneo, ao passo que o filme tinha que ser tratado e processado.

Para Dewey (2010), na obra de arte, as diferentes manifestações ou técnicas se desmancham e se fundem na unidade, mas não desaparecem nem perdem seu caráter próprio ao fazê-lo. As particularidades de cada um se acrescentam, assim a arte empresta suas especificidades ao vídeo e vice-versa.

Ainda para Dewey as obras de arte expressam o espaço como uma oportunidade de movimento e ação; uma obra pode definir um espaço para além da parede, uma possibilidade de movimento para outro lugar ou até mesmo de imobilidade. Mesmo que o movimento não esteja no vídeo, ele estará na arte, levando seu espectador para algum lugar.

O inimigo do movimento talvez não seja a natureza da arte, e, sim, a monotonia a desatenção para a potência de uma obra, a submissão às convenções são desvios em direções opostas à experiência. Para Dewey, existe um tipo de experiência que só pode se expressar pela arte.

A experiência, para o autor, é de um material carregado de suspense e avança para sua consumação por uma série interligada de incidentes variáveis, causando emoções que qualificam a experiência como unidade. Ou seja, através do encontro do espectador com a arte pode ocorrer a experiência.

A partir do momento que houve a experiência, o espectador passou a habitar outro lugar, ele se movimentou para outros lugares. Não está mais no mesmo lugar de sua chegada, a obra o deslocou para terrenos desconhecidos.

3.1 Imagem em movimento

É pelo corpo que a imagem-movimento se une com o espírito e com o pensamento. “Dê-me portanto um corpo” é como Deleuze denomina, montar a câmera sobre um corpo cotidiano. O corpo nunca deve estar no presente, este deve conter o antes e o depois, o cansaço, a espera. Segundo o autor, assim como o cansaço e a espera, também o desespero são atitudes do corpo.

Chegar ao interior pelo comportamento, e não mais apenas pelas simples experiências, mas pelo que resta das experiências passadas. Explorar o que vem depois, quando tudo foi dito. Isso necessariamente passa pelas atitudes ou posturas do corpo da personagem. Coloca-se como uma imagem-tempo, a série do tempo. A atitude cotidiana é o que explora o antes e o depois no corpo, as marcas do tempo no corpo, o corpo como revelador de um termo.

Na imagem-movimento há outro vínculo chamado cinema-corpo-pensamento; montar uma câmera no corpo adquire outro sentido de não mais seguir o corpo cotidiano, mas sim fazê-lo passar por uma cerimônia, introduzi-lo numa gaiola e impor-lhe um carnaval, um disfarce que construa um corpo grotesco, mas também gracioso ou glorioso afim de, finalmente, atingir o desaparecimento do corpo visível.

Esses dois pólos, o corpo cotidiano, o corpo cerimonial, são encontrados ou reencontrados no cinema experimental. Esse não está necessariamente adiantado, acontece mesmo de ele chegar depois. A diferença entre o cinema experimental e o outro cinema é que o primeiro experimenta, enquanto o outro encontra, em virtude de outra necessidade que a do procedimento fílmico (DELEUZE, 2005, p. 229).

No cinema experimental, o procedimento monta a câmera sobre o corpo cotidiano, ao contrário do corpo cerimonial, pois este assume um aspecto iniciático e litúrgico, propondo convocar todas as forças metálicas e líquidas de um corpo sagrado.

Porém, quanto a esses dois polos da imagem, Deleuze indaga se poderíamos estar falando em polos contrários, a não ser em casos extremos? O

autor coloca que o corpo cotidiano apresta-se para uma cerimônia que talvez consista só em esperar.

O ser humano vive fazendo cinema no seu cotidiano. Os olhos servem como a tela, a parede que fixa a imagem. O olhar capta a imagem-movimento e transforma em imagem-percepção, que será enviada para o cérebro através de nervos. Então a imagem transforma-se em afeto, desenvolvendo a ação-reação. O cérebro interliga a imagem-percepção a uma imagem-ação, a partir da imagem afeto, com outras imagens existentes na bagagem cultural do indivíduo. Ele também funciona como um programa de compressão, transformando as imagens em signos, representações. Comprimindo a imagem até que ela venha a se manifestar novamente.

O cinema está cotidianamente ligado a três elementos: a sala de cinema, a projeção da imagem em movimento e uma história com início, meio e fim em média com duas horas. Porém, na obra dos irmãos Lumière, que caracteriza a invenção do cinema, veremos apenas as duas primeiras características.

Ao se afirmar hoje que as novas tecnologias, de um lado, e a arte contemporânea, de outro, estão transformando o cinema, é preciso perguntar de que cinema se trata. O cinema convencional, que doravante chamaremos de 'forma cinema', é apenas a forma particular de cinema que se tornou hegemônica, vale dizer, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente. Trata-se de um modelo de representação: 'forma narrativa-representativa-industrial' (N.R.I, termo cunhado por Claudine Eizykman), 'modelo-representativo-institucional' (M.R.I, empregado por Noël Burch) ou 'estética da transparência' (utilizado por Ismail Xavier) (PARENTE, 2009, p. 24).

O autor busca problematizar a permanência da "forma cinema" como um dado natural, uma realidade incontornável. Afinal nem sempre há salas de cinema, nem tão pouco a projeção (muitas vezes o filme é transmitido por imagens eletrônicas, inclusive em salas de cinema) e nem sempre conta uma história, como em filmes experimentais ou abstratos.

As obras cinematográficas sempre foram múltiplas, mas essa multiplicidade muitas vezes era engolida por uma representação dominante do modelo de mercado. O que não entrava na seleção das salas de cinema deixava de ser cinema, passou-se a descaracterizar toda obra que não cumprisse as regras de mercado.

Certamente o vídeo vai intensificar o processo, iniciado pelo cinema experimental, de deslocamento da imagem-movimento para os territórios da arte.

Através do trabalho de alguns artistas, mas também pela evolução de alguns dispositivos da imagem; o vídeo introduziu a imagem-movimento nos espaços de arte e inaugurou o que Parente vai chamar de “cinema de museu”.

Para Dubois se trata de um “efeito cinema” na arte contemporânea. Cria-se uma simultaneidade entre o produzir imagem e ver a imagem, ou seja, ao mesmo tempo em que se observa também se esta sendo observado; conforme Merleau-Ponty ver é ser visto.

A videoarte irá se concretizar nesse ponto e revolucionar, através do dispositivo, o lugar do espectador, que em determinado momento deixa de ser apenas observador para fazer parte.

Miguel Rio Branco com a exposição O Ponto Cego, no Santander Cultural, realiza uma instalação com espelhos e jornais velhos; no mesmo momento que os espectadores estavam observando a obra, passavam a ter seus movimentos vistos por outros espectadores fazendo parte da composição; conforme um momento, ou mesmo uma vestimenta, a obra apresentava outra imagem, não se tratava de uma imagem fixa, e, sim, de uma imagem construída pelo transeunte que ali se encontrava.

O cinema, portanto, sofre uma transformação radical em instalações de vídeo, pois essa permite ao artista explorar o improvável. A obra deixa de ter uma única imagem e passa a ser habitada por um mundo de possíveis.

Katia Maciel (2009) irá chamar essas experiências de Transcinemas, que são formas híbridas de criação para o envolvimento do espectador. O espectador experimenta, sensorialmente, as imagens e ainda pode interrompê-las ou inclusive mudar o curso do movimento.

Essas imagens dispensam uma linearidade clássica, ou ainda a literalidade, ao passo que são feitas para cada espectador que seja participante. Esse encontro produz uma imagem-relação, com variadas formas baseada na relação do espectador com o dispositivo de recepção.

Com isso, a obra deixa de ter um único criador, não pode dizer o artista, apenas, o que a obra é de fato; uma vez que ela se constitui pela a relação do espectador-artista. Inaugurando o que Nietzsche chamou de obra aberta.

4 CAMINHADAS CARTOGRÁFICAS

Sou eu mesmo, o trocado,
 O emissário sem carta nem credenciais,
 O palhaço sem riso, o bobo com o grande fato de outro,
 Sou eu mesmo, a charada sincopada.
 Que ninguém da roda decifra nos serões de província.
 Sou eu mesmo, que remédio!
 (FERNANDO PESSOA).

Minhas caminhadas, para a realização dessa cartografia, se deram com a sensação de um mergulho no país das maravilhas. O tempo da pesquisa era o coelho me dizendo a todo o momento: “temos pressa... temos pressa”.

O país das maravilhas era aquele espaço de exposição chamado *Ponto Cego*, de Miguel Rio Branco, realizado no mundo das fantasias Santander Cultural. Quando entrei no local da exposição pela primeira vez, para realização do trabalho, procurei mergulhar naquele mundo, despindo-me e inspirando o que local transpirava.

Realizei minha primeira caminhada me apresentando e me afectando com as manifestações que o ambiente me impunha. Travei, inclusive, lutas com algumas obras e transeuntes, e a partir dessas lutas me refiz e recriei pontos de encontro, entre os processos que me constroem e as sensações que as obras me impuseram.

Durante sete dias procurei fazer parte daquele lugar: do que se movimentava e também do que permanecia imóvel. Porém, nos primeiros dois dias, apenas caminhei pelo local, como faz um andarilho, sentei perante algumas obras por horas e fiquei a olhá-las, procurei aspirar aquele lugar. Queria conquistar aquele mundo dos movimentos e manifestações de arte, e assim tê-lo para mim.

Já havia sido conquistada pelos afectos que habitavam aquele espaço, então me cabia conquistá-los e, assim, despi-los como eu me despi para este encontro. Procurar não as informações disponíveis naquele lugar, não me interessavam as palavras de ordem, e, sim, a comunicação que a obra era capaz de manter com os transeuntes ali presentes.

A escolha de tal exposição não foi apenas uma escolha de minha parte, me senti provocada e instigada a ali confrontar minhas certezas e minhas inquietações. A obra daquele artista me chamava a caminhar para além de meus limites, entrar de

vez neste país das maravilhas e, assim, me colocar em frente aos desencontros da pesquisa.

Aquelas imagens me diziam que para adentrar o espaço, eu não podia estar presa aos meus conceitos de imagem-movimento. Elas me impuseram um olhar de que eu entrava em um mundo novo, e para isso precisava de um devir-criança para me comunicar com os fluxos que ali se movimentavam.

4.1 Dançando com a arte

Figura 1 - La liberté raisonnée, 2009. Vídeo HD. 4".



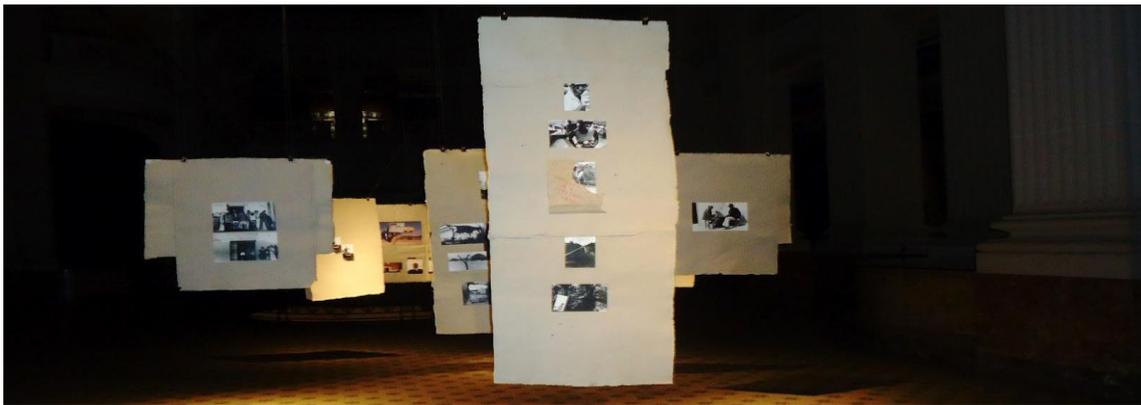
Fonte: LUCAS, Cristina. In: BIENAL DO MERCOSUL, 8ª.

A dança da arte, inquietando-me com suas provocações, começa um pouco antes da exposição de Miguel Rio Branco no Santander Cultura. Foi na 8ª Bienal do Mercosul, sob o título *Ensaaios de Geopoética* (2011), que o movimento de obras de arte cruzadas ao tempo de cada visitante passou a me inquietar. Surgiram-me inúmeras indagações como: que obra é essa que impõe ao espectador um movimento? Como ela pode se comunicar com seu observador? E também de que maneira ela me captava?

Durante a 8ª Bienal eu fiquei observando aquelas obras e já em um processo cartográfico, comecei a transcrever tudo que ali me desconfortava e me instigava a pensá-las. Meus pensamentos ainda eram mergulhados em afetos do cinema, porém aquele local transgredia as “regras cinematográficas”, apresentava-me algo mais; era um local em movimento com fluxos que inquietavam e escapavam de meus entendimentos.

Após esse encontro foi que decidi que necessitava de uma maior aproximação com essas obras em movimento, que passaram a habitar os museus, espaços de exposição e também as ruas. Então que veio o encontro com a obra de Miguel Rio Branco, um artista multimídia que me capturou com a exposição *O Ponto Cego*, reunindo 110 obras produzidas em cinco décadas.

Figura 2 - Entrada da exposição *O Ponto Cego*, de Miguel Rio Branco. Fotografias com Colagem.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Logo na entrada, deparei-me com fotos editadas através de colagens, minha busca era a obra em movimento, porém assim como Dubois salienta, nem sempre o movimento está onde se pensa. Meu primeiro pensamento foi: o que é o movimento em um espaço onde as obras conversam umas com as outras? O movimento poderia estar apenas no vídeo?

Fiquei naquele espaço por algum tempo, indo e vindo de uma imagem a outra e pensando sobre o que seriam aqueles intervalos entre uma imagem e outra. Após um tempo, comecei a entendê-las com suas entreimagens, não eram apenas imagens fixadas na entrada de uma exposição; tratava-se de imagens conversando entre si, caminhando de um espaço ao outro e assim se construindo.

Resolvi por minutos me deter apenas a uma imagem e esquecer o resto, porém a ação se tornou insuportavelmente impossível, pois uma fazia parte da outra, elas encontravam-se em rede, ligadas e se movimentando. Elas não se realizavam sozinhas, e, sim, na ligação de uma e outra; não eram uno, estavam inseridas no múltiplo; completavam-se no movimento de uma para outra.

Os espectadores que, por aquele jogo de fotografias, eram captados se deixavam levar pelo movimento de uma até a outra e ainda de muitos retornos, que elas pareciam impor; esses ficavam por instantes a pensar as possíveis entreimagens existentes naquela rede de afectos. O movimento dos transeuntes não era apenas o de uma comitiva indo de maneira uniforme; a obra desintegrava a uniformidade; muitos transeuntes voltavam depois de longos segundos a uma fotografia, porque ela o captava através de um afecto encontrado em outra fotografia. Como uma rede, essas imagens estavam conectadas, o ir e logo voltar se fazia necessário para muitos que ali estavam se comunicando com a obra.

Nietzsche, que há muito tempo me captura com seus escritos, se refere ao saber como algo que se parece com a vida e, por isso, ele se dedica ao saber... Na relação das imagens acima descritas, com os transeuntes ali presentes, parecia-me que a comunicação se dava por um impulso de vida; a obra comunicava fluidos de vida, e assim despertava a necessidade do espectador de fazer parte do que ali estava exposto.

Figura 3 - Cenas do vídeo *Nada Levarei Quando Morrer*, de Miguel Rio Branco.



Fonte: RIO BRANCO, Miguel. Editado pela autora.

A segunda obra do artista que me captou de maneira muito particular foi o vídeo intitulado *Nada levarei quando morrer*. É uma espécie de videodocumentário, porém com o olhar de um multiartista. No espaço de reprodução do vídeo, detive-me durante um dia inteiro; não era apenas a obra que me instigava, os transeuntes

também me levaram a questionar que lugar era aquele? O que estava sendo construído entre a obra e os transeuntes?

Quando sentei para assistir o vídeo, confesso que fui captada por ele e num determinado momento perdi o sentido de quem entrava ou saía do local; tomava-me o questionamento de que corpos eram aqueles? Corpos expostos sem os tabus do nu me desconfortavam, e ao mesmo tempo me encantavam com a beleza da construção imagética, realizada por Rio Branco.

Mais uma vez a entreimagem me surgia como parte da obra, como se nela o movimento se concretizasse; nela estava o que me capturava e também o que incomodava. Era nelas que eu travava minha luta, na mulher (personagem) que exibía seu corpo nu para a câmera; que se expunha e se embelezava para encarar o vídeo e, assim, também se comunicar com quem ali passava.

O documentário não relatava uma história nem tampouco um espaço, ele trazia experimentações visíveis e captáveis. A câmera captando modos de se experimentar, não eram identidades, e, sim, possibilidades do ser; o movimento dos corpos ajustava a lente, assim como o olhar.

Miguel Rio Branco, que também possui trabalho com pintura, fotografia e colagens, carrega marcas da videoarte e também do cinema experimentando os caminhos possíveis. Por um tempo, questionei se a obra tratava-se de videoarte ou videodocumental? Porém, caminhando pelo espaço e observando as obras que ocupavam a exposição, deparei-me com uma obra múltipla; sem a preocupação dos limites da técnica, ou mesmo de nomenclatura, o artista experimenta, apropriando-se do que lhe é necessário.

Já os transeuntes que chagavam para ver o que acontecia naquele espaço, no qual a trilha era uma espécie de chamada que os levava até o espaço de reprodução do vídeo, esses ficavam atraídos e expelidos; sentindo-se muitas vezes tímidos pelo desejo de olhar para a tela.

Alguns transeuntes que se aproximavam do vídeo ficavam até bravos com o corpo nu das imagens, falavam mal e se retiravam em uma espécie de resmungo, mantendo, ainda assim, uma comunicação com a obra. Esses saíam questionando o porquê daquela obra estar ali.

Não era necessário que o espectador assistisse ao vídeo do começo ao fim, uma pequena sequência de *frames* poderia comunicar os mais variados afectos. O

vídeo ocupava um espaço da imagem que capta, cativa, repele e muitas vezes transforma pela potência do instante.

O encontro entre a obra e o espectador nem sempre é confortante e difuso, ele também pode ser desolador e gerar um combate. Porém, ainda assim, pode transformar ambas as partes que se envolvem no processo, talvez ninguém saia o mesmo desse encontro.

Figura 4 - Instalação dentro da exposição *O Ponto Cego*, com espelhos e jornais antigos.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O terceiro espaço a me captar foi uma instalação escura com jornais antigos e espelhos; os jornais, de alguma maneira, caminhavam a um passado, e os espelhos captavam o agora do transeunte. O movimento que mais me inquietou foi o dessa instalação, pois através dos espelhos quem dava o tipo de movimento a ser feito era o espectador na concretização de uma obra aberta.

Os jornais comunicavam um passado fixo; já os espelhos, momentos a serem construídos. A rigidez do passado era trazida pelos jornais, descrevendo fatos dizendo-nos: era assim, e não diferente; já os espelhos traziam a incerteza do “vir a ser”.

Alguns que ali passavam experimentavam, buscavam a possibilidade do ser perante aqueles espelhos. A imagem da obra era dada pelo espectador, era ele quem dava o tempo e a direção do movimento; sem a presença do espectador, a obra era estática, ela se completava com o transeunte sendo captado pelo espelho.

Muitos dos transeuntes ali presentes ficavam a experimentar as possibilidades de composição da obra, experimentando movimentos para agregar a obra. Fotografias eram tiradas captando o encontro da obra com o espectador e, assim, eternizando a concretização de uma manifestação artística.

Aproximei-me de um grupo de jovens, com idade média de 17 anos, que buscavam o melhor ângulo para fotografar a presença de cada um na obra. Para eles, aquele era o lugar mais agradável da exposição, “é legal ver o que o teu amigo consegue fazer no meio desse monte de espelhos antigos”, afirma um dos jovens do pequeno grupo.

No momento em que esse grupo se expressava na frente dos espelhos, eu fiquei a pensar mais uma vez: quem são esses visitantes que se comunicavam de forma tão natural com aquela instalação? Ocorreu-me que realmente é uma geração que não está preocupada apenas em observar, mas em fazer parte, sentir-se parte do que acontece ao redor.

As galerias e museus estão acompanhando uma geração que não quer, apenas, observar a obra, cuidando para não ultrapassar o cordão de isolamento; esses visitantes se encantam com a possibilidade de moldar a obra de alguma maneira. Dessa maneira, a tecnologia vem se inserindo nos museus, abrindo para que o transeunte seja menos andarilho e mais participante.

5 PENSAMENTOS RIZOMÁTICOS

Acredito que a pesquisa, conforme Foucault nos ensina, deve tornar-nos diferente do que éramos; e neste caso sinto-me exatamente assim. Mesmo com todos os entraves e dúvidas, com todas as dificuldades de achar o que realmente me capturava nesse imenso mundo de possíveis, vejo que esse tempo e esse movimento me encantam. Posso dizer que o trabalho se atualiza a cada dia, e que ainda estou capturando afetos que permeiam o tema.

Usando como base o referencial teórico pesquisado, foi realizado um mapa cartográfico com o intuito de fazer uma atualização dos afectos que pediam passagem na exposição *O Ponto Cego*, de Miguel Rio Branco. Após o mapa pronto, alguns conceitos foram se construindo, conceitos esses que em momento algum construíram verdades, e, sim, inquietudes trabalhadas no presente trabalho.

Ver aquelas pessoas caminhando, com pressa ou não, naquele espaço que transcendia os limites de arte, me fez lembrar algumas Bienais; a observação me levou a pensar que, sim, o vídeo está em movimento, mas a instalação ou até mesmo a pintura, elas estariam sempre imóveis? A arte contemporânea, quando provoca, ou desloca um olhar, empresta às obras um tempo; e, com isso, penso que elas se encontram também em movimento.

Dançar com a obra foi imprescindível para um entendimento teórico acerca das transformações do cinema e do vídeo; ou ainda a relação espectador/obra, a maneira que ela se dá com todas as suas licenças. Não é o museu um espaço sagrado com um tempo predeterminado ideal para cada espectador contemplar uma obra.

Os espectadores mostraram-se passantes, uns de maneira mais ligeira, outros mais atentos e silenciosos, focados no que o artista trazia de mais secreto. Os visitantes dos dias de semana eram mais objetivos; talvez porque estivessem no intervalo de suas tarefas: caminhavam no espaço como quem se informa de algo; já outros pareciam transbordar com a obra, capturavam-na e se comunicavam mais amplamente com o espaço.

A obra não tem como princípio básico ensinar ou mesmo informar, e, sim, comunicar, o tempo para que esse processo ocorra é múltiplo e particular a cada espectador. A obra pode não comunicar, mas aí não será apenas o tempo do transeunte que irá determinar isso; penso que captar um espectador não seja uma

questão de tempo, e, sim, de intensidade do encontro. Esse é o tempo que não temos como medir, porque ele é fluxo, não pode ser contabilizado em minutos ou segundos.

O vídeo apresentado em museu, galerias ou mesmo na rua tende a ser uma obra aberta, a espera do que o transeunte irá captar; para cada espectador, uma comunicação chega. Mesmo um olhar rápido pela frente da obra comunica algo, podendo gerar uma potência transformadora em poucos segundos.

Desta maneira, chego ao final, sem finalizar, pois o trabalho trata-se de um mapa cartográfico que acompanha devires de duração de exposições de arte, por isso proponho pensar que o tema é algo para sempre será atualizado como um trabalho que irá durar, e não apenas existir como já instituído.

REFERÊNCIAS

CANEVACCI, Massimo. **Antopologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea – Uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

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

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. **A imagem-movimento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1983.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Ed. 34, 1995, v. 1.

_____; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIÓGENES, Gloria. **Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e do Desporto, 1998.

DUBOIS, Felipe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patricia Gomes (org). **Cartografias e Devires: a construção do presente**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

GERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Kogan, 1989.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUCAS, Cristina. **La liberte raisonnée**. 2009. Vídeo HD. “. In: BIENAL DO MERCOSUL, 8ª, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://bienalmercosul.siteprofissional.com/artista/221>>.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

MARQUES, Toni. **O Brasil tatuado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade** – Os cinemas não narrativos do pós-guerra. Campinas: Papiros, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007.

RIO BRANCO, Miguel. *Site*. Disponível em:
<<http://www.miguelriobranco.com.br/portu/cine.asp>>.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ULPIANO, Claudio. **A fundação do tempo**, 1994 [aula]. Disponível em:
<<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=3855>>. Acesso em: set. 2012.