

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO - UFRJ
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFCH
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO - ECO

LUCIANA GUIMARÃES DANTAS

**VARIAÇÕES DA ATENÇÃO NA ARTE – dois percursos através de trabalhos de
Miguel Rio Branco e David Claerbout**

RIO DE JANEIRO
2012

Luciana Guimarães Dantas

**Variações da atenção na arte – dois percursos através de trabalhos de
Miguel Rio Branco e David Claerbout**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Cultura da Universidade
Federal do Rio de Janeiro, como parte dos
requisitos necessários à obtenção do título de
Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Denilson Lopes

Coorientador: Prof. Dr. Antonio Fatorelli

RIO DE JANEIRO
2012

G963 Guimarães, Luciana

Variações da atenção na arte: dois percursos através de trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout / Luciana Guimarães. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

127 f.: il.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Denilson Lopes.

Coorientador: Prof^o. Dr^o Antonio Fatorelli

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

1. Arte. 2. Miguel Rio Branco. 3. David Claerbout. I. Lopes, Denilson. II. Fatorelli, Antonio. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 791

Luciana Guimarães Dantas

**Variações da atenção na arte – dois percursos através de trabalhos de
Miguel Rio Branco e David Claerbout**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura (linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas) da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em 26 de abril de 2012.

Prof. Dr. Denilson Lopes, Escola de Comunicação - UFRJ

Profa. Dra. Virgínia Kastrup, Instituto de Psicologia - UFRJ

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa, Instituto de Artes - UERJ

Para Mimi

AGRADECIMENTOS

Ao Denilson Lopes, que acolheu o percurso da pesquisa com todas as suas derivas, trazendo contribuições e ponderações importantes para o trabalho.

Ao Antonio Fatorelli, que generosamente aceitou acompanhar de perto o desenvolvimento do trabalho, com importantes contribuições e um constante estímulo.

À Virgínia Kastrup, pela imensa disponibilidade para trocar idéias no decorrer de toda a pesquisa, pelo pensar aberto e generoso, essencial na construção deste trabalho.

Ao Luiz Cláudio da Costa, pela leitura e participação na banca. Ao Maurício Lissovsky, pelos comentários e contribuições na qualificação. À Victa de Carvalho, pelos diálogos ao longo do mestrado. Aos professores da ECO, pelos cursos e conversas.

Ao Miguel Rio Branco, pela delicadeza de conversar comigo e ceder o material que permitiu a realização do trabalho.

À Iole de Freitas, pela força da presença e da arte.

À Christina Sarinho, pelas aprendizagens primeiras.

A Vilma e Ronaldo, pelo carinho de toda a vida.

À Mimi, pela confiança. A Amália, Bina, Quico, Socorro, Sueli, Lúcia, Jorge, Gabi e Cacá, pelo apoio.

À Luzinha, por todas as conversas, revisões e poções mágicas da amizade.

Ao Rodrigo, pelas muitas leituras, contribuições e apoios, pela firme serenidade da sua presença amiga. À Bárbara, por todas as ajudas e pela amizade já antiga.

À Bia, pelas intervenções iluminadoras, pelo carinho, pela alegria inabalável.

À Quel, carinho e apoio imprescindíveis. Ao Ton, amizade de tanto tempo.

À Aline, que de longe acompanhou tudo muito de perto, com sua voz amiga. À Cleone, pelo olhar e palavras sensíveis. À Elane, pela presença amiga e por nossos experimentos acadêmicos. À Jane, pela leveza. Aos amigos antigos e novos, que participaram de tantas formas: Paula, Célia, Mariana, Ciça, Lelê, Leo, Carlinha, Amanda, Teresa, Leandro, Bruno, Diego, Ícaro, Nina.

A Iara, Lucas e Gabriel, amores-crianças.

À secretaria da Eco – Thiago, Marlene e Jorgina, pela gentileza constante.

À CAPES.

RESUMO

GUIMARÃES, Luciana. Variações da atenção na arte – dois percursos através de trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout. 2012. 127f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

Este trabalho tem como propósito pesquisar o campo de reverberações da arte sobre a subjetividade a partir dos processos da atenção. Essa investigação irá se constituir de modo indissociável da experiência de duas instalações de arte: *Entre os olhos, o deserto* (1997/2010), de Miguel Rio Branco e *The algiers' sections of a happy moment* (2008), de David Claerbout. Buscando acessar as modulações da atenção na experiência dessas obras, discutiremos os seus processos temporais e espaciais, as sensações e afetos por elas criados. Os processos de atenção serão abordados em diálogo com a noção de cognição inventiva, tal como proposta por Virgínia Kastrup (1999) e com os estudos de Depraz, Varela e Vermersch (2003; 2006) no âmbito de uma pragmática fenomenológica. A filosofia de Gilles Deleuze (2006, 2003) será também uma referência importante para pensarmos a relação entre arte e subjetividade.

Palavras-chave: Arte, Atenção, Miguel Rio Branco, David Claerbout.

ABSTRACT

This work researchs the problem of attention in order to investigate the reverberations of art on the subjectivity. The art experience of two installations - *Entre os olhos, o deserto* (1997/2010), Miguel Rio Branco and *The algiers' sections of a happy moment* (2008), David Claerbout- is the crucial element of this master's dissertation. I seek to gain access to the modulations of the regimes of attentiveness on the experience of these works discussing their temporal and spatial processes, as well as sensations and affects created by them. The concept of inventive cognition proposed by Virginia Kastrup (1999) and the phenomenological pragmatics by Depraz, Varela and Vermersch (2003, 2006) are important references of this research. It is also part of the theoretical framework of this work the philosophy of Gilles Deleuze (2006, 2003), specially his propositions about the relationship between art and subjectivity.

Keywords: Art, Attention, Miguel Rio Branco, David Claerbout.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - Atenção: questões e abordagens	18
1.1 - O problema da atenção - da modernidade à atualidade	18
1.1.1 - A atenção como problema moderno	19
1.1.2 - Tendências da atenção no cenário contemporâneo	24
1.2 - Atenção: teorias, práticas e políticas	29
1.2.1 - Da noção de recurso à noção de prática	29
1.2.2 - Políticas cognitivas: entre o realismo e a invenção	32
1.2.3 - Variações da atenção - conceitos e práticas	33
CAPÍTULO 2 - <i>Entre os olhos, o deserto</i> e o devaneio profundo	39
2.1 - Breve introdução à obra de Miguel Rio Branco	40
2.2 - <i>Entre os olhos, o deserto</i> - viagem, devaneio e melancolia	45
2.3 - Acúmulo e acontecer de um mundo melancólico	50
2.4 - O devaneio e o gesto de não buscar	56
2.5 - O devaneio profundo e a melancolia	60
CAPÍTULO 3 - <i>The algiers' sections of a happy moment</i> e a concentração fluida	64
3.1 - Breve apresentação do percurso artístico de David Claerbout	65
3.2 - <i>The algiers' sections of a happy moment</i> – primeiras impressões	68
3.3 - O parado	70
3.4 - O tempo do quase	76
3.5 - Primeiro movimento e pouso da atenção	78
3.6 - A espera	81
3.7 - A concentração fluida do puro esperar	83
3.8 - Girar	85
3.9 - O espaço do girar	88
3.10 - Delicadeza	90
CAPÍTULO 4 - Devaneio profundo e concentração fluida – desvios e conexões	93
4.1 - Desvios de algumas configurações atuais da atenção	94
4.2 - Variações da atenção <i>entre-imagens</i>	97
4.2.1 - Os processos híbridos e o sonhar muito acordado de <i>Entre os olhos, o deserto</i>	97
4.2.2 - O tempo pausado da concentração fluida – entre fotografia e cinema	100
4.3 - Atenção e reconhecimento - traçando um campo de problemas para pensar o devaneio profundo e a concentração fluida	102
4.3.1 - Movimentos da atenção - entre a atividade recognitiva e as suas reversões	103
4.3.2 - Atenção e reconhecimento nas experiências da fotografia e do cinema	106
4.3.3 - Desvios da recognição - as experiências da concentração fluida e do devaneio profundo	111
4.4 - A presença dos afetos	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, 1992

A obra de arte constitui sempre o começo do mundo, mas forma também um mundo específico absolutamente diferente dos outros, e envolve uma paisagem ou lugares imateriais inteiramente distintos do lugar em que o apreendemos.

Gilles Deleuze, 2003

Os mundos que se configuram na arte constituem aberturas no seio do próprio mundo. Não são apenas curiosidades, excentricidades, nem além-mundos para os quais poderíamos nos evadir. As puras sensações criadas pela arte surpreendem, deslocam hábitos, propõem um trabalho ao pensamento. A obra de arte é uma máquina, afirma Deleuze (2003), produz efeitos sobre aqueles que a experimentam. E não se trata apenas dos efeitos relativos ao momento de contato com o trabalho artístico, mas de uma força de desdobramento da arte na vida. É nesse sentido que o escritor Marcel Proust se refere aos seus livros como óculos, filtros através dos quais se vê o mundo (PROUST apud DELEUZE, 2003, p.138, 145).

Quando afirmam que arte é pensamento, que as sensações são questões, Deleuze e Guattari (1992) apontam para essa potência de produzir mundos, de criar compostos de sensações capazes de pensar e de fazer pensar. A experiência de pensamento referida pelos autores não consiste numa reflexão *sobre* alguma coisa realizada por um sujeito neutro, plenamente separado daquilo que pensa. Trata-se do pensamento enquanto atividade criadora, não apenas da filosofia, da ciência e da arte, mas, sobretudo, da vida. Um pensamento que não atua buscando conter a experiência nos limites das suas categorias e referências teóricas, mas arriscando-se, abrindo-se a questões que modificam o modo como vemos e vivemos. É essa experiência do pensamento e da arte que encontramos na afirmação de Nietzsche, a respeito de *Carmen*, de Bizet: “Já se percebeu que a música *faz livre* o espírito? Que dá asas ao pensamento? Que alguém se torna mais filósofo, quanto mais se torna músico?” (1999, p.12, grifo do autor). Para o filósofo, o que está em jogo na relação com uma obra de arte não é aquilo que ela informa, mas a aprendizagem que proporciona. Ainda com relação a *Carmem*, Nietzsche comenta: “E como a dança moura nos fala de modo

tranquilizador! Como, em sua lasciva melancolia, mesmo a nossa insaciabilidade aprende a satisfação” (1999, p.13). Trata-se de um aprender por contágio, e cuja matéria não corresponde a quaisquer conteúdos, mas ao próprio processo de criação. É desse amplo campo de questões, que envolve a relação entre arte e vida, e a potência da arte para fazer variar os nossos modos de pensar e de viver, que parte este trabalho.

Um segundo ponto de partida, que não é posterior e sim paralelo ao primeiro, diz respeito aos trabalhos de arte que nos propomos a pensar - *Entre os olhos, o deserto* (1997/2010), de Miguel Rio Branco e *The algiers' sections of a happy moment* (2008), de David Claerbout. Essas duas instalações audiovisuais, que envolvem a projeção de um fluxo de imagens fixas, trazem à tona mundos muito particulares, que propõem alterações no modo como habitualmente experimentamos o tempo e o espaço. Foi do encontro com estas obras e da vontade de desdobrá-las, que surgiu esta dissertação. A seguir, fazemos uma breve apresentação dos artistas e das instalações que serão abordadas.

Transitando entre pintura, fotografia, cinema, vídeo e instalações, o trabalho do artista brasileiro Miguel Rio Branco constitui uma produção múltipla e abundante que se mantém avessa a qualquer tentativa de totalização, como observa o crítico Paulo Herkenhoff¹. Traz um forte teor crítico, mas é também carregada de afetos. Envolve uma extensa pesquisa com a luz e a cor, assim como uma experimentação com diversos meios, que são misturados, alterados e recombinaos das mais diversas formas. Em *Entre os olhos, o deserto* nos deparamos com um mundo feito de fragmentos os mais diversos, de múltiplas cores e formas que se sucedem e transmutam umas nas outras. Neste mundo povoado de ruínas e marcado por um tempo corrosivo, que deixa as suas marcas sobre as coisas, emerge também a beleza dos olhos e das paisagens. *Entre os olhos, o deserto* convida a uma viagem nômade, um devaneio através desse mundo cindido no qual nenhum fragmento subjuga os demais, nenhuma lógica ordena o caos.

O artista belga David Claerbout utiliza a tecnologia digital para cruzar questões da fotografia e do cinema, propondo, a partir daí, alterações nas experiências do espaço e do tempo.

¹ Texto de Paulo Herkenhoff intitulado “Miguel do Rio Branco – anatomia do olhar”, cedido pelo artista Miguel Rio Branco, sem referências.

Claerbout recorre com frequência a imagens de arquivo, seja para intervir sobre elas ou tomá-las como pontos de partida para os projetos que desenvolve. Os seus trabalhos envolvem ainda uma sutileza do olhar, que conduz a uma investigação dos limites da percepção (BELLOUR, 2008). Em *The algiers' sections of a happy moment*, o fluxo pausado das imagens nos desvia do ritmo apressado próprio ao nosso tempo e propõe um mergulho no desdobrar de um único momento. Giramos em torno desse “momento feliz” em que homens e crianças reunidos num telhado em Argel observam os pássaros. Flutuando nesse presente que se prolonga e retorna sobre si experimentamos um tempo aparentemente parado no interior do qual descobrimos, no entanto, múltiplos pequenos mundos.

Como pensar as reverberações produzidas por esses trabalhos? De que modos os mundos que eles apresentam deslocam a nossa experiência habitual do mundo? A atenção surgiu como um processo capaz de nos ajudar a apreender essas obras enquanto “máquinas artísticas”, a pesquisar as suas ressonâncias, que se situam numa zona de imbricação entre arte e subjetividade. Tal como concebida pela fenomenologia, a atenção constitui a criação de um campo perceptivo ou mental que não está determinado de antemão por um sujeito que antecede a experiência ou por um mundo pré-dado, que seria apenas iluminado pela atividade atencional. Trata-se de uma construção que se dá na relação com o mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p.56-60). Nesse sentido, deter-se sobre as mudanças da atenção significa acompanhar os processos pelos quais os nossos modos de estar no mundo se alteram e reconfiguram, tal como propõem Depraz, Varela e Vermersch (2003, 2006), numa visada pragmática da fenomenologia. Seguindo por esta via, propomos, neste trabalho, pensar os efeitos do encontro com a arte, a partir dos processos atencionais. Acompanhar os movimentos da atenção, as suas mudanças de ritmo e de direção será, assim, o modo como acessaremos o campo de reverberações da arte sobre a subjetividade, as variações que os trabalhos propõem à experiência habitual que temos do mundo e de nós mesmos.

Colocar essa questão em termos de efeitos já nos afasta de qualquer tipo de determinismo. Os efeitos da arte correspondem à sua potência de contagiar, de despertar processos de diferenciação na subjetividade, sempre imprevisíveis. Nossas referências para situar desse modo as relações entre arte e subjetividade e, mais especificamente, entre arte e atenção, são os estudos que tratam a subjetividade do ponto de vista de sua produção (DELEUZE; GUATTARI, 1995,

1996, 1997; GUATTARI, 1992) e a noção de cognição inventiva, tal como proposta por Virgínia Kastrup (1999), que serão apresentadas no primeiro capítulo.

Adotar a atenção como uma via para pensar a arte nos permite também apreender a experiência artística sob uma perspectiva histórica e política. Em toda a obra de Michel Foucault e nos recentes estudos de Jonathan Crary (2001a, 2001b) encontramos uma clara exposição dos estreitos elos que existem entre as configurações da atenção e os modos de viver produzidos numa determinada época. Assim, pensar os processos artísticos pelo viés da atenção nos permite perceber o seu caráter histórico e traçar possíveis deslocamentos e diferenças, ainda que pequenos, produzidos pela experiência da arte no nosso tempo.

Embora com percursos artísticos muito particulares e distintos, Miguel Rio Branco e David Claerbout desenvolvem trabalhos que expandem as fronteiras da imagem fotográfica, articulando-a a outras tecnologias. *Entre os olhos, o deserto* e *The algiers' sections of a happy moment* podem ser situados no campo de experimentações que Raymond Bellour (1997) definiu como *entre-imagens* e Philippe Dubois (2009) formulou como o *fotográfico*. Desde a década de 1980, Bellour vem pensando o *entre-imagens* como um campo que comporta as inúmeras sobreposições e cruzamentos entre móvel e fixo, entre cinema, fotografia, pintura e vídeo. O *entre-imagens* é “o espaço de todas essas passagens. Um lugar, físico e mental, múltiplo. Ao mesmo tempo muito visível e secretamente imerso nas obras [...]” (BELLOUR, 1997, p.14). Na atualidade, a tecnologia digital tem um papel fundamental na efetuação dessas “passagens” que, no momento da formulação de Bellour, era desempenhado pelo vídeo.

Buscando dar conta dos diversos processos e modalidades da fotografia contemporânea, Philippe Dubois (2009) propõe a noção de *fotográfico* como um “estado de imagem”, “algo intensivo que excede o domínio das fotos-objetos e das obras-imagens” (DUBOIS, 2009, p.89). O autor define o *fotográfico* como “a essência da variabilidade da imagem-foto, sua potência de transformação, sua mutabilidade intrínseca aos processos tecnológicos cruzados das formas e dos dispositivos contemporâneos” (DUBOIS, 2009, p.89).

O que está em jogo na proposição dos dois autores é indicar um território artístico que explora as interferências e tensões entre o movimento e o estático, assim como as imbricações

entre diferentes meios, como um modo de potencialização das imagens. Ao analisar as experiências de *Entre os olhos, o deserto* e *The algiers' sections of a happy moment* procuraremos perceber em que medida esses processos de hibridação e, em especial, uma articulação entre questões da fotografia e do cinema, estão ligados às variações da atenção proporcionadas pelos trabalhos.

Mas a discussão dos processos técnicos se situa sempre em relação ao plano das sensações produzidas pelos trabalhos, que Deleuze e Guattari (1992) chamam de plano de composição estética. Os autores afirmam que os problemas técnicos da arte “só se colocam em função de problemas de composição estética, que concernem aos compostos de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.252). Buscaremos acessar esse plano das sensações investigando os processos espaciais e temporais criados pelas obras e os mundos que deles emergem. Esse é roteiro que seguiremos para chegar às variações da atenção em cada uma das instalações de arte.

O percurso que traçamos para este trabalho parte da opção de considerar seriamente a afirmação de que a arte é pensamento, presente na obra de inúmeros autores e que aqui expusemos através das proposições de Deleuze, Guattari e Nietzsche. Buscamos construir esta dissertação como um exercício de pensar a partir e com os trabalhos de arte. Para tanto, elaboramos algumas estratégias. A primeira delas consistiu em dar muito espaço para a discussão das obras, o que nos levou a escolher trabalhar com apenas duas instalações. Outra estratégia adotada foi desenvolver a dissertação a partir da análise dos trabalhos para só depois ou paralelamente ir tecendo as conexões teóricas. Para facilitar o entendimento do leitor, decidimos apresentar primeiro o capítulo teórico sobre a atenção. No entanto, do ponto de vista do seu processo de realização, a dissertação partiu da experiência dos trabalhos, que se encontra desenvolvida nos capítulos 2 e 3. Esta opção foi determinante para os rumos que tomamos. Muitos dos autores e dos temas que entraram na composição do trabalho, por exemplo, não estavam previamente incluídos, mas foram “convocados” pelos processos e questões delineados nas obras. A terceira estratégia adotada foi fazer do problema da atenção não uma amarra, mas um fio condutor, capaz de agregar diversas outras questões trazidas pelos trabalhos. Com este propósito, iniciamos a análise das obras sempre com a discussão dos processos espaciais e

temporais, deixando que as sensações-questões se apresentem para, num segundo momento, explorar as variações da atenção.

Todas essas estratégias podem ser vinculadas ao método da cartografia, tal como proposto por Deleuze e Guattari (1995). A cartografia busca mapear uma dada situação a partir de seus movimentos, de sua processualidade. Dirige-se para os devires e não para as regularidades e formas constituídas. Outro aspecto importante da cartografia, destacado por Alvarez e Passos (2009), é que não se trata de um “saber sobre”, mas de um “saber com”. O “saber sobre” busca o “testemunho fidedigno dos fatos” para confirmar ou refutar uma hipótese, a neutralidade do conhecimento, e tem como premissa a separação entre sujeito e objeto. O “saber com” supõe um agenciamento com o campo pesquisado, “incluindo-se em sua paisagem, acompanhando os seus ritmos” e uma abertura para as singularidades que nele se delineiam (ALVAREZ; PASSOS, 2009, p.143). Isso não significa adotar uma posição relativista ou menos rigorosa. No método cartográfico, o rigor consiste no desenvolvimento de uma atenção “a espreita”, aberta às sensações e intensidades, à “dimensão de matéria-força” do mundo, e não à sua “dimensão de matéria-forma” (KASTRUP, 2007, p.19).

O percurso de elaboração do trabalho atravessa quatro momentos fundamentais. O primeiro capítulo tem como objetivo apresentar um panorama de como o problema da atenção tem sido pensado desde a modernidade até os dias atuais e delimitar a perspectiva pela qual iremos abordá-lo. Começaremos com uma discussão sobre a atenção na modernidade, tomando como base os estudos do historiador Jonathan Crary (2002a; 2001b). Destacaremos, em seguida, algumas tendências da atenção no cenário atual. Na segunda parte do capítulo, delimitaremos o modo pelo qual os processos da atenção serão pensados neste trabalho, em sintonia com a perspectiva de uma cognição inventiva, tal como proposta por Virgínia Kastrup (1999), e em diálogo com a produção de autores tais como Henri Bergson (2004, 2006a, 2006c), Gilles Deleuze (2003, 2006), e Depraz, Varela e Vermersch (2003, 2006).

No segundo capítulo, discutiremos a instalação *Entre os olhos, o deserto* (1997/2010), de Miguel Rio Branco, procurando pensar os processos pelos quais o trabalho constrói uma experiência temporal e espacial e um modo de atenção peculiar, que denominamos como “devaneio profundo”. Veremos de que maneira a instalação presentifica um mundo que é uma mescla de fragmentos, associando processos de montagem e de mixagem, vinculados a um constante tencionamento entre profundidade e superfície das imagens. Em seguida, nos

deteremos sobre a configuração espacial do trabalho e sobre a temporalidade relacionada a todos esses processos, que comporta simultaneamente os sentidos de acúmulo e acontecimento. Discutiremos então as características do devaneio profundo, traçando um paralelo entre este funcionamento atencional e uma tendência da atenção muito presente na atualidade: a dispersão. E, por fim, destacaremos a importância do afeto melancólico na constituição de toda a experiência do trabalho.

O terceiro capítulo será dedicado a pensar os processos temporais e espaciais implicados na instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008), de David Claerbout e dois modos de atenção que se constituem no decorrer da experiência da obra. Discutiremos inicialmente uma sensação de “parado” e uma temporalidade que nomeamos como “tempo do quase”, relacionadas ao modo como se constitui o fluxo de imagens do trabalho e a toda a sua concepção conceitual. Descreveremos em seguida um primeiro estado de atenção relativo ao trabalho, o “primeiro movimento e pouso da atenção”, diferenciando-o de um funcionamento atencional voltado para a realização de tarefas. Dando continuidade à análise, iremos observar a presença da tonalidade afetiva do tédio e de um estado de “espera sem expectativa”, intimamente ligados a um segundo modo de atenção, que chamamos de “concentração fluida”. Abordaremos, por fim, a construção de um espacialidade peculiar através dos giros criados pelas conexões que as imagens estabelecem umas com as outras, e a delicadeza que atravessa toda a experiência da obra.

No quarto capítulo, pretendemos refletir mais detidamente sobre o “devaneio profundo” e a “concentração fluida”, estados de atenção relativos aos trabalhos analisados nos capítulos 2 e 3, traçando dois percursos. Por um lado, iremos estabelecer conexões entre os processos atencionais dos trabalhos e questões mais amplas, que dizem respeito às configurações da atenção na atualidade. Por outro, buscaremos compreender melhor a atividade cognitiva implicada nestes modos de atenção, a dinâmica própria que faz de cada um deles uma experiência singular.

Iniciaremos este quarto capítulo traçando uma comparação entre os modos de atenção vinculados aos trabalhos e alguns regimes atencionais dominantes na atualidade. Em seguida, apontaremos as relações entre o caráter híbrido das obras e os estados de atenção a elas relacionados. Buscaremos também, neste quarto capítulo, perceber em que medida os modos de atenção próprios às obras analisadas desviam de uma determinada experiência do cinema e da fotografia que associamos a uma atividade recognitiva. A referência principal para esta discussão é a formulação de Deleuze (2006) sobre a reconhecimento, mas também agregaremos as contribuições

de autores como Bergson, Kastrup, Depraz, Varela e Vermersh. Em seguida, apontaremos alguns traços em comum entre o “devaneio profundo” de *Entre os olhos, o deserto* e a “concentração fluida” de *The algiers’ sections of a happy moment*, tal como o fato de ambos implicarem numa atitude desinteressada e aberta. A última parte do capítulo será dedicada a uma reflexão sobre o papel dos afetos nas variações da atenção que encontramos nos trabalhos, tendo como base o conceito de afecto, tal como proposto por Deleuze e Guattari (1992).

CAPÍTULO 1

Atenção: questões e abordagens

Este capítulo tem como propósito situar os processos da atenção, tanto do ponto de vista histórico como teórico. Na primeira parte, vamos traçar um panorama de como o problema da atenção se configurou na modernidade e apontaremos algumas das suas tendências no cenário atual. Na segunda parte, serão apresentadas as perspectivas teóricas em diálogo com as quais a atenção será pensada neste trabalho.

1.1 – O problema da atenção – da modernidade à atualidade

A obra de Michel Foucault traz uma contribuição fundamental para entendermos o caráter histórico da percepção e da atenção. Foucault mostra que cada época constrói a sua visibilidade, o “seu regime de luz, uma maneira como cai a luz, se esbate e se propaga, distribuindo o visível e o invisível, fazendo com que nasça ou desapareça o objeto que sem ela não existe” (DELEUZE, 1996, p.84). O “dispositivo prisão”, analisado por Foucault é, por exemplo, uma “máquina óptica para ver sem ser visto” (DELEUZE, 1996, p.84).

Embora a atenção não tenha sido a questão central de Foucault, sua produção teórica nos permite pensar os processos atencionais em estreita conexão com uma dimensão histórica, como bem notou Jonathan Crary (1989; 2001a). Podemos entrever, por exemplo, nas suas descrições das práticas disciplinares que, principalmente a partir do século XVIII, se constituíram nos hospitais, exércitos, escolas e casernas de várias partes da Europa, uma forma singular de atenção, associada à vigilância e ao controle contínuo dos indivíduos. A descrição da técnica do “exame”, intensamente presente nessas práticas, nos permite vislumbrar o modo de atenção implicado no regime disciplinar: “o exame é a vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo” (FOUCAULT, 1993, p.107). O regime disciplinar envolve, assim, uma atenção que incide sobre os indivíduos, perscrutando os detalhes, procurando acompanhar os seus movimentos, medindo, classificando, buscando controlar e prever os comportamentos. Essa

atenção desempenha um papel fundamental nas práticas disciplinares e na produção dos seus efeitos individualizantes².

Tendo em conta essas reflexões, quando nos referimos à atenção, não estamos nos restringindo a processos estritamente individuais, pois os modos de atenção têm sempre uma dimensão que é coletiva, histórica. Assim, propor um diálogo entre arte e atenção implica em considerar como se constitui a experiência da atenção na atualidade, numa relação dinâmica com uma série de questões e práticas culturais, históricas e políticas.

Os estudos do historiador Jonathan Crary (2001a, 2001b) nos proporcionam uma importante contribuição para compreendermos como a atenção tornou-se um eixo fundamental na genealogia do observador moderno. Articulando na sua abordagem produções teóricas de diferentes campos de saber (psicologia, arte, filosofia, ciência e outros) e pesquisando práticas sociais diversas (ligadas, por exemplo, ao trabalho e ao entretenimento), Crary mostra como a preocupação com a atenção passou a ocupar um lugar de destaque no final do século XIX. Embora as pesquisas de Crary se detenham sobre a modernidade, nos parece importante enfocá-las, uma vez que muitas tendências da atenção na atualidade constituem desdobramentos de processos modernos. Tomaremos assim as suas análises como ponto de partida para depois então discutirmos as tendências contemporâneas no campo da atenção.

1.1.1 - A atenção como problema moderno

Jonathan Crary inicia *Suspensions of Perception* (2001a) questionando a visão de autores como Walter Benjamin, que consideraram a distração como característica marcante da percepção na Modernidade. Para Crary, a distração é apenas uma das faces da percepção moderna, que não pode ser pensada sem que se observe o seu avesso: as práticas e normas relacionadas ao controle da atenção. A dinâmica entre atenção e distração está intimamente relacionada a uma lógica própria ao capitalismo do final do século XIX. Por um lado, o crescente desenvolvimento industrial exigiu novos patamares de concentração para a realização de tarefas delimitadas e

² Segundo Foucault, o indivíduo moderno emerge das práticas disciplinares que instituem uma observação contínua nas escolas, nos hospitais, nas prisões e em outros setores, uma vigilância que tem por alvo os indivíduos e é individualizante (Cf. FOUCAULT, 1993).

repetitivas. Por outro, a contínua produção de novos bens, tecnologias, informações e entretenimentos propiciava e às vezes exigia estados de distração.

Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural a mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para outra. O capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocas (CRARY, 2001b, 69).

Autores como Georg Simmel, Siegfried Kracauer e Walter Benjamin produziram ricas descrições da experiência de intensa estimulação sensorial, característica dos centros urbanos entre o final do século XIX e início do século XX. Uma série de modificações, tais como o aumento das populações urbanas, a invenção de novos meios de transporte, a ampliação das atividades comerciais, o aumento do ruído, a presença das vitrines, dos anúncios e o fenômeno das multidões, alteraram a vida das cidades nesse período. O ambiente urbano tornava-se assim “muito mais abarrotado, caótico e estimulante do que jamais havia sido no passado” (SINGER, 2001, p.96). É em meio a esse cenário e às complexas exigências do processo industrial que a atenção se torna um problema importante para uma ampla gama de discursos e práticas que estão pensando a visão nesse momento. Estudos empíricos, por exemplo, se voltavam para questões tais como: a quantos objetos uma pessoa pode prestar atenção simultaneamente? Até que ponto a atenção constitui uma atitude voluntária e até que ponto é uma resposta automática? (CRARY, 2001a)

Certamente, uma preocupação relativa ao problema de como um campo cognitivo fragmentado pode ser sintetizado já atravessava a obra de filósofos como Kant, bem antes dessa época. A novidade é que, nesse momento, a capacidade de síntese passou a ser vinculada a processos fisiológicos, ficando assim sujeita às oscilações do corpo e perdendo qualquer garantia *a priori*. Para entender essa articulação da percepção ao corpo precisamos nos deter sobre um amplo processo que se desenrolou no início do século XIX, através do qual o modelo clássico de visão herdado do Renascimento entra em colapso, dando lugar ao que Crary chama de visão subjetiva. O modelo clássico de percepção, que tinha como aparato paradigmático a câmera escura, concebia sujeito e objeto como categorias plenamente separáveis e não considerava os processos corporais decisivos para a experiência visual. A percepção era compreendida de modo similar ao funcionamento de uma câmara escura, no interior da qual as imagens se formam como resultado da reflexão e refração dos raios luminosos. Como explica Maria Cristina Franco Ferraz, a percepção e a cognição eram pensadas, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, como “simples

efeito de estabilizadoras leis da física e, conseqüentemente, de um sujeito presente a si, dotado da capacidade de introspecção e de intelecção” (FERRAZ, 2009, p.62). Se Descartes, em seu *Discurso do método*, de algum modo apontava uma interferência do corpo, era tão-somente como um fenômeno periférico, decorrente do fato de que a alma, responsável pela percepção, encontrava-se alojada no cérebro e, portanto, suscetível a possíveis distúrbios do corpo. Mas esta alma “tinha na racionalidade um apoio seguro para alcançar um conhecimento e uma percepção verazes e objetivos, uma vez eliminados os enganos originados pelo sensível” (FERRAZ, 2009, p.62).

Entre as décadas de 1810 e 1840, um conjunto de pesquisas enfocando os fenômenos perceptivos e a fisiologia da visão, juntamente com a invenção de diversos dispositivos de visualização, irá confrontar esse modelo clássico, passando a compreender o observador como indissociável do funcionamento do corpo³. A visão deixa de ser entendida, assim, como um simples espelhamento do referente, resultado unicamente das leis da física ótica, e passa a ser concebida como um processo subjetivo e fisiológico.⁴ Uma das principais conseqüências dessa vinculação da visão ao corpo foi torná-la suscetível a procedimentos de mensuração e de controle. A visão tornou-se altamente manipulável, diluindo assim os limites entre uma “biosfera” e uma “mecanosfera” (CRARY, 2001b, p.68). Do emergente campo de pesquisa relacionado à visão surgem diversos aparelhos óticos que exploram fenômenos perceptivos, tais como a visualização do movimento a partir de imagens estáticas e os efeitos da binocularidade. Esses aparelhos rapidamente se expandiram dos circuitos científicos para as feiras e casas burguesas, tornando-se uma forma de entretenimento e difundindo culturalmente novos modos de percepção.

A fotografia ocupa um lugar peculiar entre essas invenções técnicas. Embora do ponto de vista da constituição da imagem mantenha certa continuidade com a câmera escura, alinha-se ao

³ As pesquisas de Goethe, por exemplo, sobre imagens que se produzem na ausência de estímulos externos (fenômeno da pós-imagem), vincula necessariamente a experiência visual ao funcionamento do olho, e não meramente às leis da ótica. Experimentos com a fisiologia da visão, como o de Johannes Muller e Hermann Von Helmholtz também contribuíram para estabelecer a percepção visual como um campo distinto do mundo físico. Miller demonstrou, por exemplo, que diferentes sequências de estímulos ou de imagens eram capazes de gerar uma mesma sensação, questionando assim a existência de uma relação necessária entre o mundo físico e a percepção visual (CRARY, 1992; 2001a).

⁴ Uma descrição detalhada desse processo de rompimento com o modelo clássico e emergência da visão subjetiva é feita por Jonathan Crary em *Techniques of the observer* (1992).

processo de modernização do observador, pois impulsiona um novo circuito de circulação das imagens, descoladas de seus referentes. Para Crary, seria um erro entender a fotografia tomando como base a sua proximidade técnica e formal com a perspectiva renascentista. É em ruptura com esse modelo que a fotografia deve ser compreendida se se considera o modo como socialmente ela toma parte em experiências perceptivas variadas e dá lugar a toda uma nova economia das imagens, proporcionada pela sua extensa possibilidade de circular e de se proliferar (CRARY, 1992, p. 13).

Dentre os diversos aparelhos inventados no século XIX, o estereoscópio teve, na visão de Crary, uma especial importância no processo de reconfiguração do observador. Foi um aparelho extremamente difundido e chegou a ser a principal forma de visualizar fotografias (CRARY, 1992, p.118). Voltado para a investigação dos efeitos da binocularidade, o estereoscópio apresenta duas imagens sutilmente diferentes, mostradas uma a cada olho simultaneamente. O resultado é uma visão tridimensional resultante do processo de síntese realizado pela percepção. Esta tridimensionalidade proporcionada pelo estereoscópio é completamente diferente daquela produzida pela perspectiva renascentista. Na imagem estereoscópica, o espaço não é homogêneo, mas composto de uma série de planos, de áreas distintas que nunca chegam a se unificar. (CRARY, 1992, p.125). A estereoscopia torna explícito, assim, tanto por sua constituição técnica, que demonstra o papel da binocularidade, como pela própria experiência proporcionada, o processo de construção subjetiva da visão.

A preocupação com a questão da atenção instaura-se nas três últimas décadas do século XIX, tendo como pano de fundo esse modelo de visão subjetiva e em meio a todo um campo da ciência e da técnica voltado para a produção de novas espécies de imagens e experiências perceptivas⁵. Embora as diversas teorias e discursos que se ocuparam da atenção nessa época tenham assumido perspectivas bem diferentes, a idéia da atenção como síntese perceptiva ocupou, segundo Crary, um lugar privilegiado. A atenção era pensada muitas vezes como uma defesa contra o fluxo caótico de sensações ou como uma cola capaz de juntar os fragmentos do campo perceptivo. Essa capacidade de efetuar uma síntese era associada em diversos discursos às noções de “manutenção de realidade”, de adaptação e de normalidade. Mas ao definir-se a

⁵ Algumas destas tecnologias seriam amplamente difundidas, como é o caso da fotografia, da estereoscopia e, mais tarde, do cinema.

atenção como atividade adaptativa, trazia-se à tona, por contraste, uma gama de estados patológicos relacionados às falhas dessa atividade (CRARY, 2001a, 2001b).

As pesquisas empíricas buscavam circunscrever a atenção enquanto faculdade socialmente útil e controlável, mas tinham que reconhecê-la como condição provisória, sujeita a fugas, distrações e instabilidades. As pesquisas de Wilhelm Wundt, por exemplo, fundador do primeiro laboratório de psicologia, propunham que a atenção requeria necessariamente a repressão de certos processos sensoriais, motores e mentais. O observador é definido, assim, não só por aquilo que percebe mas também por tudo o que é excluído do seu campo visual, como por exemplo as margens, possíveis distrações e interesses momentaneamente inibidos (CRARY, 2001b, p.72). Os estudos sobre a hipnose, que ocuparam, segundo Crary, um lugar desconfortável entre os discursos sobre a atenção, demonstravam com clareza o quanto era sutil o limite entre uma atenção normal e um estado completamente absorto, próximo ao sono e ao sonho. Neles, aparecia de forma gritante aquilo que as pesquisas científicas reconheciam de diferentes maneiras: a instabilidade ou fragilidade da atenção.

A dinâmica entre atenção e distração era intrínseca ao próprio tecido social, que demandava dos indivíduos diferentes composições desses dois estados. As fábricas e instituições educacionais, por exemplo, solicitavam um nível cada vez mais elevado de concentração. Já o campo dos entretenimentos, que se desenvolvia sob diferentes formas, tais como as feiras populares, as fantasmagorias e os museus de cera, requeria diferentes graus de atenção e distração. Segundo Vanessa Schuwartz, a *flânerie* não foi um fenômeno restrito à burguesia. O final do século XIX foi palco da emergência de práticas culturais diversas que, aliadas à imprensa de grande tiragem, produziu uma *flânerie* para as massas (SCHUWARTZ, 2001, p.338). Para entender essa composição entre atenção e distração, Crary propõe uma articulação entre o modelo disciplinar pensado por Michel Foucault e a noção de espetáculo, proposta por Guy Debord (CRARY, 1989).

Grande parte da produção teórica e das práticas relacionadas à atenção na modernidade estavam diretamente voltadas para o controle dos indivíduos. A normatização da atenção nas fábricas e nas instituições educacionais é, segundo Crary, um desdobramento daquilo que Foucault definiu como modelo disciplinar. O sujeito atento é parte do processo de internalização da disciplina que torna os indivíduos cada vez mais responsáveis pela sua eficiência e desempenho social.

As práticas ligadas ao entretenimento não são o lado oposto desse processo. Há um outro tipo de controle envolvido nessas práticas, que corresponde, segundo Crary, a um primeiro delineamento daquilo que Guy Debord descreve no século XX como sociedade do espetáculo. Crary leva em consideração a proposição de Debord, segundo a qual, a lógica do espetáculo não deve ser procurada naquilo que se vê, e sim na sua potência de individualização, de separação dos sujeitos e de imobilização, num mundo cada vez mais marcado pela mobilidade (CRARY, 2001a, p.74). Em vários dos dispositivos óticos inventados no século XIX, tais como o kaiserpanorama e o estereoscópio, esse processo de isolamento do observador é explícito. Assim, para Crary, disciplina e espetáculo estão intimamente relacionados à dinâmica entre atenção e distração e ao observador “atento instável” a ela associado (CRARY, 1989; 2001a).

Mas se o processo de transformação pelo qual passou o observador na modernidade aconteceu de modo articulado a toda uma produção teórica e cultural orientada para a padronização e o controle dos indivíduos, ao mesmo tempo, abriu um campo de criação em áreas como a arte e a filosofia. As obras de artistas como Edouard Manet, Paul Cézanne e Georges Seurat, por exemplo, exploraram as possibilidades de dissolução dos regimes de atenção vigentes e produziram novas experiências perceptivas. E no próprio cotidiano moderno é possível identificar também inúmeros estados perceptivos desviantes, menos suscetíveis à normatização da atenção, tais como o devaneio, o olhar absorto, o sonambulismo e os estados hipnóticos (CRARY, 2001a, 2001b).

1.1.2 - Tendências da atenção no cenário contemporâneo

Muitas das exigências sociais contraditórias envolvendo atenção e distração, presentes na modernidade, se perpetuam e desdobram no presente. A síndrome designada como Transtorno de Déficit de Atenção/Hiperatividade (TDAH), por exemplo, é uma das manifestações do conflito entre diferentes padrões de atenção presentes no mundo atual e, os neuroquímicos, a mais nova tecnologia disciplinar empenhada na correção dos desvios da atenção. (CRARY, 2001a, p.36-37). Se a atenção continua sendo um problema importante ao longo de todo o século XX e ainda hoje, não é porque o comportamento atento se mantenha invariável, mas justamente porque este tem sido continuamente chamado a se reconfigurar, segundo os mutáveis arranjos do poder e do controle (CRARY, 2001a). Traçar um panorama das diferentes formas da atenção na atualidade é

uma tarefa que foge às intenções deste trabalho. Nosso objetivo, ao levantar algumas tendências no campo da atenção contemporânea, é proporcionar elementos para pensar a experiência dos trabalhos de arte que iremos discutir.

O aumento vertiginoso da quantidade de informações que circula no mundo, resultante do desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação, é certamente um dado crucial para pensarmos a atenção no momento atual. Zygmunt Bauman (2008) cita duas comparações esclarecedoras com relação a essa explosão da informação: em três recentes décadas se produziu mais informação do que nos últimos cinco mil anos; e um exemplar dominical do New York Times “contém mais informação do que a que seria consumida por uma pessoa culta do século XVIII durante toda a vida” (RAMONED apud BAUMAN, 2008, p.54). Compreendemos ainda mais a proporção dessa mudança no fluxo da informação quando observamos que se multiplicaram também os modos de acessá-la e difundi-la (computador, internet, celular, etc.). Diante desse panorama, muitos autores afirmam que a atenção tornou-se um recurso escasso, em meio à explosão de informações (BAUMAN, 2008; LÉVY, 2004)⁶.

O excesso de informações, aliado à rapidez com a qual estas circulam, solicita, segundo Virgínia Kastrup, um comportamento disperso, marcado por “uma mudança constante no foco da atenção” (KASTRUP, 2004, p.7). A pregnância dessa atitude dispersa no cotidiano contemporâneo tem certamente relação com a dificuldade de concentrar a atenção demoradamente sobre um único foco (uma tarefa, uma atividade, uma aprendizagem), que subjaz ao diagnóstico de TDAH, embora esta síndrome continue sendo tratada como um problema individual (KASTRUP, 2004).

Há um outro processo de fundo ligado à tendência dispersiva, que se relaciona com a esfera do consumo. Na atual fase do capitalismo, o fluxo de produção tornou-se cada vez mais dependente do consumo (HARVEY, 1992; BAUMAN, 2008). Este processo envolveu transformações tão vastas que alguns autores o vinculam à emergência de uma nova configuração social – a “sociedade de consumo” (BAUMAN, 1999, p.87). Enquanto que a antiga sociedade moderna industrial (“sociedade de produtores”) moldava seus membros pelas figuras do produtor e do soldado, a norma da sociedade atual consiste no “dever de consumir” (ter capacidade e desejo de fazê-lo) (BAUMAN, 1999, p.87). Seguiremos um pouco mais as reflexões de Bauman

⁶ Discutiremos essa abordagem teórica que vê a atenção como um recurso escasso na segunda parte deste capítulo.

em torno da sociedade de consumo, que nos permitem pensar as relações entre o consumo e as atuais configurações da atenção.

O consumo está sempre vinculado à promessa de felicidade, valor supremo da sociedade contemporânea. Uma felicidade mundana, realizável aqui e agora (BAUMAN, 2008, p.60). Mas ao contrário do que se costuma pensar, a felicidade não diz respeito tanto à satisfação de desejos, mas ao *frisson* do próprio ato de desejar. Uma sociedade organizada em torno do consumo precisa fomentar um fluxo desejante contínuo, compatível com um circuito do tipo “novas necessidades exigem novas mercadorias que, por sua vez, exigem novas necessidades e desejos” (BAUMAN, 2008, p.45). Essa dinâmica traz implícita a noção de obsolescência (BAUMAN, 2008, p.45), um processo de constante descarte e substituição de mercadorias e desejos.

O estado de atenção idealmente adequado à lógica do consumo é aquele que permite diminuir ao extremo o tempo de espera entre o querer e o consumir (BAUMAN, 1999, p.89), fazendo com que a capacidade de consumir atinja a sua performance máxima. E essa redução do tempo que antecede o consumo é melhor obtida se “os consumidores não puderem prestar atenção ou concentrar o desejo por muito tempo em qualquer objeto: isto é, se forem impacientes, impetuosos, indóceis e, acima de tudo, facilmente instigáveis e também se facilmente perderem o interesse” (BAUMAN, 1999, p.89).

Que tipo de atenção corresponde a esse circuito consumista? Trata-se certamente de uma atenção oscilante, que passa a todo instante de um foco a outro; que se conecta frouxamente às coisas, de modo a nunca perder novos possíveis alvos; que talvez seja capaz de focar com intensidade, mas sempre por brevíssimos períodos. Bauman define assim uma certa disposição perceptiva propensa ao consumo: “os consumidores [...] precisam ser mantidos acordados e em alerta sempre, continuamente expostos a novas tentações, num estado de excitação incessante – e também, com efeito, em estado de perpétua suspeita e pronta insatisfação” (BAUMAN, 1999, p.90). Esse estado de inquietude da atenção corresponde, em linhas gerais, ao funcionamento definido por Kastrup como dispersão.

Outra questão estreitamente relacionada às tendências da atenção na atualidade diz respeito ao uso das tecnologias da informação e da comunicação. A possibilidade de realizar diversas atividades ao mesmo tempo, proporcionada por estas tecnologias, tem sido relacionada aos processos da atenção. Diante de um computador conectado à internet, é possível, por exemplo, pesquisar, conversar, comprar e ouvir música, alternando rapidamente entre uma e

outra atividade ou mesmo executando-as simultaneamente. Esse processo, que vem sendo chamado de multitarefa, é cada vez mais freqüente no cotidiano e também no campo do trabalho. A pesquisadora Katherine Hayles relaciona a multitarefa a um modo de atenção que atua em meio a vários fluxos de informação, oscilando o foco e envolvendo um elevado nível de estimulação (HAYLES, 2007, p.189). A autora designa este estado atencional como *hyper attention*, contrapondo-o a uma atenção concentrada, nomeada como *deep attention*, capaz de deter-se longamente sobre uma atividade, tal como a leitura de um romance. Hayles levanta a hipótese de que o modo como atualmente vivemos e pensamos, em articulação com diversos processos tecnológicos, configura uma mudança de regime cognitivo. Passamos de um funcionamento cognitivo marcado pela *deep attention* para uma cognição modulada principalmente pela *hyper attention* (HAYLES, 2007, p.187). A autora aponta, em sua análise, a necessidade de uma reconfiguração do campo educacional, no sentido de buscar métodos capazes de lidar com a *hyper attention*, ao invés de simplesmente considerá-la um problema. Para Hayles, os dois tipos de atenção têm vantagens e limites, e a *hyper attention* desempenha um papel importante num mundo marcado pela velocidade e por múltiplos fluxos de informação (HAYLES, 2007).

Com diferentes enfoques, as abordagens que apresentamos até aqui convergem em torno da idéia de que está em expansão na atualidade um modo de atenção que varia constantemente o foco (dispersão, nos termos de Kastrup; *hyper attention*, nos de Hayles). Essa atenção corre em paralelo com o aumento do fluxo de informações, com os processos do consumo e com as relações que estabelecemos com as novas mídias. Mas se é inegável a ascensão desse funcionamento atencional, é fato também que as demandas por uma atenção concentrada na realização de tarefas não cessaram e, provavelmente, também se ampliaram. Os efeitos da relação conflituosa entre essas duas tendências que, como vimos, já estavam presentes na modernidade, aparecem de forma clara nas polêmicas envolvendo o diagnóstico do Transtorno do Déficit de Atenção/Hiperatividade (TDAH), cuja freqüência tem aumentado significativamente em diversas partes do mundo (HAYLES, 2007; LIMA, 2005; CALIMÃ, 2008). A produção mundial do metilfenidrato (conhecido como ritalina) usado no seu tratamento, que cresceu mais de 1200%, entre 1990 e 2006, é um índice da expansão desse diagnóstico (ORTEGA et al, 2010, p.500).

O Transtorno do Déficit de Atenção/Hiperatividade (TDAH)⁷ envolve quadros de desatenção, impulsividade e hiperatividade, que se desdobram em sintomas diversos. Este é um primeiro ponto polêmico do diagnóstico, considerado por muitos autores como um “transtorno guarda-chuva” (CALIMÃ, 2008, p.562). Outro aspecto muito questionado refere-se ao papel dos medicamentos na construção do diagnóstico. Analisando artigos científicos, Ortega e outros (2010) afirmam que a resposta positiva ao metilfenidato é considerada como confirmação do diagnóstico. Segundo os autores, essa “relação entre a eficácia do medicamento e o diagnóstico tem contribuído consideravelmente para a expansão do diagnóstico, gerando o que Hacking chama de ‘efeito rebote’ (*looping effect*) [...]” (ORTEGA et al, 2010, p.507). A questão assume uma amplitude ainda maior se consideramos que a ritalina vem sendo usada por pessoas que não têm déficit de atenção, como um método de otimização da performance cognitiva. Diversos pesquisadores têm apontado esse uso, designado comumente como *enhancement* cognitivo, por profissionais ou estudantes que buscam melhorar o seu rendimento (CALIMÃ, 2008, p.564). A disseminação dessa prática cria novos padrões de normalidade, ampliando consequentemente o número de pessoas aquém dos níveis de atenção exigidos. O uso da ritalina como prática de otimização da performance cognitiva faz ver que lado a lado com o ideal do sujeito flexível capaz de realizar as multitarefas e de manter-se em conexão contínua com tudo e todos, caminha um outro ideal, que Calimã define como “o autogestor atento, consciente, racional e prudente” (CALIMÃ, 2008, p.565).

Embora as pesquisas que indicam a participação de processos biológicos implicados no transtorno tenham se ampliado, o diagnóstico continua dependendo de uma avaliação do próprio sujeito e, no caso das crianças, dos seus pais e professores, em relação à capacidade de persistência da atenção e do autocontrole. Como os sintomas do TDAH são traços presentes na vida de qualquer pessoa (tal a como a dificuldade de finalizar tarefas ou a falta de organização), é a quantidade e intensidade destes sintomas que caracteriza a patologia. O diagnóstico depende, assim, de uma comparação com os outros indivíduos da mesma faixa de desenvolvimento, buscando delimitar o grau de maturidade do sujeito (BARKLEY apud CALIMÃ, 2008, p.562). Esse aspecto explicita a linha tênue sobre a qual o TDAH se situa, entre questões de ordem biológica, moral e histórica. Como aponta Calimã, “a decisão sobre o que é ser um indivíduo

⁷ Uma ampla discussão sobre a história da construção deste diagnóstico pode ser encontrada no artigo de Luciana Calimã (2009), *A constituição sócio-médica do “fato TDAH”*.

maduro ou imaturo na mestria da atenção e do autocontrole extrapola o campo científico e é, sobretudo, social e moral” (CALIMÃ, 2008, p.562).

As discussões em torno do TDAH também nos permitem entender o tipo de atenção que é socialmente valorizada. Os saberes e práticas que se delineiam em torno desse transtorno elegem e estimulam um determinado modo de atenção, relacionado à capacidade de executar tarefas e vinculado a atividades produtivas e acadêmicas. Segundo Kastrup, “a noção de déficit indica que subjaz aí um entendimento da atenção como funcionamento binário: 0-1, atenção-desatenção. Tudo o que escapa ao ato de prestar atenção fica alocado na rubrica do negativo, da falta, do déficit” (KASTRUP, 2004, p.8). Toda a atividade da atenção é, assim, reduzida ao “prestar atenção”, que corresponde, grande parte das vezes, à capacidade de focar, de realizar uma seleção sobre um campo mais amplo e de desempenhar uma atividade. Modos distintos de atuar da atenção como, por exemplo, a dispersão e a distração, são nivelados e igualmente descartados por não servirem a um propósito adaptativo. No entanto, como destaca Kastrup, na distração, a fuga do foco da tarefa pode constituir um outro tipo de concentração, “que vagueia e experimenta uma errância”, podendo dar lugar a processos de problematização (KASTRUP, 2004, p.8, 14).

1.2 – Atenção: teorias, práticas e políticas

1.2.1 - Da noção de recurso à noção de prática

A importância da atenção na atualidade pode ser mapeada pelo amplo uso da expressão “economia da atenção”, que expandiu-se por diferentes campos: empresarial (DAVENPORT & BECK, 2001), econômico (MARAZZI, 2002), sociológico (LÉVY, 2004; BAUMAN, 2008)⁸. Embora incluindo perspectivas bastante distintas, toda uma produção teórica contemporânea considera a atenção como um bem escasso em meio a um mundo saturado de informações⁹. Destacamos, dentre esse diversificado conjunto de estudos que tratam de uma economia da

⁸ No âmbito empresarial e organizacional, a discussão gira principalmente em torno dos métodos para atrair a atenção dos clientes e gerenciar a atenção dos trabalhadores e gestores. Na sociologia e na economia, trata-se antes de refletir sobre a escassez da atenção em meio ao excesso de informações, procurando compreender as suas consequências.

⁹ Embora sem utilizar a expressão “economia da atenção”, Zygmunt Bauman também se refere à atenção como um recurso escasso. A sua abordagem diferencia-se, no entanto, dos demais autores, por incluir uma análise do modo de atuar da atenção.

atenção, a abordagem desenvolvida por Pierre Lévy, que propõe questões relevantes para a nossa reflexão. Lévy (2004) situa uma pré-história da economia da atenção, tal como se apresenta hoje, na primeira metade do século XX, quando o desenvolvimento das mídias impressas, do rádio, do cinema e da televisão tornou a atenção do público uma questão crucial para a economia, tendo a publicidade assumido uma função central neste processo. No cenário atual, com as novas tecnologias da informação e da comunicação, emerge, segundo o autor, uma economia da atenção muito mais fluida, veloz e complexa.

Voltando sua análise principalmente para os processos do ciberespaço, Lévy mostra que neste território destituído de distâncias físicas e dotado de uma imensa variedade temática, os fluxos da atenção se multiplicaram e tornaram-se muito mais livres e móveis (LÉVY, 2004, p.179). Buscando atrair a atenção em meio a essa disponibilidade quase infinita de informações, torna-se imprescindível para as empresas mapear o que os consumidores estão querendo, para onde estão dirigindo a sua atenção. Daí a enorme quantidade de tecnologia produzida com o objetivo de rastrear e analisar os percursos na rede – não somente o consumo, mas também os interesses e desejos. E é em função desta atenção rastreada que a economia passa a se orientar, produzindo novos bens e oferecendo novos serviços¹⁰. Mas se para o mercado a questão é “atrair, canalizar, estabilizar a atenção”, Lévy propõe colocarmos o problema de outra maneira, atribuindo à nossa atenção um “poder criador” que “dirige e cria o mundo humano”. Devemos, portanto, tornarmo-nos mais atentos à nossa própria atenção (LÉVY, 2004, p.180-182).

A abordagem de Lévy traz uma contribuição importante ao expor consequências implicadas não só nas nossas decisões de consumo, mas em um simples ato de prestar atenção a alguma coisa: “no limite, cada instante de consciência pessoal contribui para dirigir o mercado do mundo”¹¹ (LÉVY, 2004, p.182). No entanto, a mudança na atitude atencional referida pelo autor aparece às vezes em sua argumentação como um processo relativamente simples. Parece-nos que pensar tanto esta mudança de atitude atencional, como uma consequente alteração na economia da atenção, exige o confronto com fenômenos de uma maior complexidade, como é o caso, por exemplo, da crescente demanda subjetiva por exposição, estudada por diversos pesquisadores (LEMO, 2002; SIBILIA, 2003; BRUNO, 2004).

¹⁰ Os processos de mineração de dados e criação de perfis abrangem atualmente múltiplos aspectos da vida contemporânea. Para uma visão mais ampla do assunto, ver o texto de Fernanda Bruno, *Tecnologias de informação e subjetividade contemporânea* (BRUNO, 2008b).

¹¹ Pierre Lévy usa os termos “atenção” e “consciência” como sinônimos neste texto.

Analisando manifestações da cultura contemporânea como os *reality shows* e, sobretudo, os blogs em que as pessoas expõem suas vidas através de *webcams* (*weblogs*), esses autores observam um rompimento dos limites que, na modernidade, separavam a vida pública da vida privada. Fernanda Bruno aponta, no campo dessas práticas, a emergência de uma subjetividade que se diferencia, em muitos aspectos, da subjetividade moderna, “interiorizada”, “marcada pela introspecção e pela hermenêutica” e por uma “auto-vigilância que continuava o olhar do Outro e a norma por ele representada” (BRUNO, 2004, p.110, 116). A autora refere-se à subjetividade contemporânea, ligada aos dispositivos citados, como “exteriorizada”, não tanto porque expõe conteúdos de natureza íntima, mas, sobretudo, “porque se constitui prioritariamente na própria exterioridade, no ato mesmo de se projetar e de se fazer visível a outrem” (BRUNO, 2004, p.116). Esse movimento de exposição de si na atualidade envolve, necessariamente, uma demanda pela atenção alheia (quem se expõe quer ser visto) e toda uma dinâmica subjetiva que se constitui em torno dela. Levantamos estas questões, que não nos propomos a discutir de forma ampliada, apenas como indicação de que uma mudança na atitude atencional e na “economia da atenção” envolve problemas que, pelo seu grau de complexidade, recusam qualquer tentativa de simplificação. Pensar tal mudança implica em considerar seriamente a afirmação do próprio Lévy, de que “o ‘sistema’ não é absolutamente algo que nos seja exterior; ele está em nós e nós estamos nele” (LÉVY, 2004, p.182)

Embora traga uma contribuição importante para um diagnóstico da atenção na atualidade, a perspectiva da “economia da atenção” deixa de fora um aspecto fundamental, que diz respeito à qualidade da atenção. De que modo ou modos de atenção estamos falando quando a entendemos como um bem? Ao conceber a atenção como um recurso escasso, a abordagem da economia da atenção uniformiza todos os processos atencionais, reduzindo-os ao “prestar atenção” (SANCOVSCHI, 2010, p.97).¹² Pelo que foi discutido até aqui, podemos afirmar que não apenas a atenção atua de modos diversos como também produz efeitos muito diferentes. Como deixam claro os estudos de Foucault e de Crary, é por suas qualidades específicas que um determinado modo de atenção está implicado na produção de corpos, saberes, subjetividades, mundos. O regime disciplinar descrito por Foucault, por exemplo, envolve, como vimos, uma atenção muito

¹² Em *Sobre as práticas de estudo dos estudantes de psicologia: uma cartografia da cognição contemporânea* (2010), Beatriz Sancovschi faz uma análise crítica da “economia da atenção”, bem como de outras abordagens teóricas da atenção. A tese traz uma contribuição para o entendimento da atenção como uma prática através de uma pesquisa sobre as práticas de estudo.

particular, que atua sobre os indivíduos procurando examiná-los minuciosamente, medi-los e classificá-los. Essa atenção desempenha um papel fundamental nas práticas disciplinares e na produção dos seus efeitos individualizantes (FOUCAULT, 1993).

Assim, para entender a atenção e os seus desdobramentos de diversas ordens não é suficiente tomá-la como um recurso, um valor; não basta concebê-la como um vago “prestar atenção” sem qualidades. Os efeitos da atenção dependem do seu modo particular de atuar, das práticas que constitui e dos contextos aos quais se articula.

1.2.2 – Políticas cognitivas: entre o realismo e a invenção

Os estudos de Foucault e de Crary fazem sobressair uma dimensão política da cognição, mostrando como as dinâmicas cognitivas constituem práticas estreitamente relacionadas à produção de modos de viver. A maneira como se concebe teoricamente os processos cognitivos envolve também um aspecto político. É o que defende Virgínia Kastrup, ao pensar a cognição como “invenção de si e do mundo” (KASTRUP, 1999).

Apreender os processos cognitivos pela ótica da invenção, como propõe a autora, não significa sugerir a existência de uma nova atividade cognitiva, tal como a percepção e a memória, que viesse a responder pelas capacidades criativas, mas afirmar “a potência que a cognição tem de diferir de si mesma, de transpor seus próprios limites” (KASTRUP, 1999, p.55). Em diálogo com autores tais como Henri Bergson, Gilles Deleuze e Francisco Varela, Kastrup sustenta que os processos cognitivos não podem ser limitados a “um funcionamento regido por leis ou princípios invariantes, que ocorreriam entre um sujeito e um objeto pré-existent”, tal como considera o cognitivismo (KASTRUP, 2004, p.8). Isso não representa negar a existência de configurações cognitivas mais estáveis, mas pensá-las como “estruturas não totalizantes”, sujeitas a perturbações. Em termos bergsonianos significa considerar que a cognição é marcada pela coexistência de duas tendências: uma voltada para a repetição e a outra, para a criação (KASTRUP, 1999, p.50, 96). Colocar desse modo o problema da cognição constitui, segundo a autora, não só uma posição epistemológica, mas também política.

Kastrup destaca duas políticas cognitivas, que configuram modos distintos de relacionamento com o mundo, consigo e com o conhecimento: uma política realista, que apreende o mundo como “fornecendo informações prontas” e uma política construtivista, que

concebe o mundo como “uma invenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento”¹³ (KASTRUP, 2007, p.16). Partindo dos pressupostos realistas, entendendo o ato de conhecer como representação de um mundo dado, nos conduzimos a um entendimento da cognição e das nossas relações com o mundo pelo viés da adaptação e da solução de problemas. Por outro lado, pensada como invenção, “a cognição deve ser definida por sua abertura para o novo, para o inesperado, para o inantecipável [...] ela deve ser tratada como capacidade de colocar problemas, e não só de solucionar problemas já dados” (KASTRUP, 1999, p.53).

É nos termos de uma cognição inventiva que nos situamos neste trabalho para pensar os estados da atenção nas instalações de arte que iremos discutir. Estes estados serão, assim, apreendidos enquanto variações da atenção que não estão previamente definidas, mas surgem e se desdobram a partir do encontro com a arte. Para tanto, buscamos apoio em algumas abordagens teóricas dos processos atencionais afinadas com a perspectiva da invenção. Interessou-nos, sobretudo, aquelas cuja investigação detém-se sobre a multiplicidade dos modos de atenção e suas transformações.

1.2.3 - Variações da atenção – conceitos e práticas

A atenção é pensada pela psicologia, em geral, como um processo que atua sempre articulado a outras atividades cognitivas, como a memória, a percepção e o pensamento. O funcionamento atencional não resulta num conteúdo específico, tal como é a lembrança em relação à memória. O papel da atenção é o de regular e modular os demais processos cognitivos (CAMUS, 1996). No entanto, em boa parte das pesquisas da psicologia, este papel fica limitado à seleção de informações necessárias à execução de tarefas e a uma condução dos processos cognitivos orientada para a realização de metas, (SADE E KASTRUP, 2011). Este ponto de vista faz-se presente também no campo das terapias cognitivo-comportamentais, que atuam frente ao TDAH, buscando suprir um déficit e promover o aprendizado de um determinado tipo de atenção ligado à realização de tarefas e à aprendizagem formal. Nessa perspectiva, como vimos, todos os

¹³ O modo como Kastrup usa a expressão “política da cognição” não diz respeito apenas aos posicionamentos teóricos sobre a cognição. Refere-se, de forma mais ampla, a “um tipo de atitude ou de relação encarnada, no sentido em que não é consciente, que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo” (KASTRUP, 2007, p.15)

estados atencionais que não correspondem a uma atenção focada são nivelados sob o rótulo da “desatenção” (KASTRUP, 2004, p.8).

Encontramos uma perspectiva diversa num conjunto de autores contemporâneos (Arvidson (2000); Vermersch (2002); Varela, Thompson e Rosch (2003); Kastrup (2004); entre outros) que, tomando como base a fenomenologia, propõem repensar a atenção em diálogo com a questão da consciência. Na visão desses autores, a consciência aparece como um campo ampliado que não se reduz ao eu, mas inclui um fundo pré-egóico e pré-reflexivo do qual o próprio eu emerge. Desse ponto de vista, as fronteiras da atenção se ampliam para muito além de uma mera função de seleção. Muitos estados que, sob outras perspectivas seriam designados como “desatenção” são positivados e a atenção passa a ser vista como um funcionamento heterogêneo, que comporta inclusive processos simultâneos (KASTRUP, 2004, p.10). O que está em questão na visão desses autores não é só a afirmação de uma multiplicidade intrínseca ao funcionamento atencional, ampliado assim para além da polaridade atenção-desatenção. Trata-se de pensar a atenção como um processo que não está pré-definido nem pelo mundo nem pelo sujeito, mas que é criado na relação entre ambos.

O caráter múltiplo e variável da atenção, que se delineia nos atuais estudos da consciência, já aparece no pensamento de autores como William James, Henri Bergson e Sigmund Freud, entre o final do século XIX e o início do século XX (KASTRUP, 2004). Nos deteremos sobre a contribuição de Bergson, que destacou dois modos de atuar da atenção. Um deles, vinculado aos interesses da vida prática,¹⁴ atua operando uma seleção tanto no que é percebido como no que é lembrado, destacando da memória e da percepção apenas o que é útil à ação prática (BERGSON, 2006a, 2006c). Este é o processo atencional predominante, segundo o filósofo, na vida cotidiana. Mas há ainda uma outra modalidade de atenção, desligada dos interesses práticos, uma atenção suplementar, relacionada à experiência da duração. Esta atenção que, segundo o autor, permite uma expansão da percepção e da memória, faz-se presente na arte e na filosofia e pode ser cultivada (BERGSON, 2006b).

Encontramos essa idéia de um cultivo da atenção nas recentes pesquisas de Depraz, Varela e Vermersch (2003, 2006), que propõem uma releitura da fenomenologia através de uma

¹⁴ Em diversos momentos, Bergson se refere à atenção ligada aos interesses da vida prática como “atenção à vida”. Mas como, ao longo da sua obra, esta designação aparece também com sentidos diferentes, preferimos evitar este termo.

perspectiva pragmática. Os autores realizam uma transposição do método da redução fenomenológica (*Époché*) de Husserl - que propõe colocar “entre parênteses” os ajuizamentos - para um domínio concreto, prático. O objetivo é investigar o processo pelo qual advém à nossa consciência clara algo que nos habitava de um modo “confuso, opaco, afetivo, imanente, logo, pré-refletido” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.77). O termo *become aware*, traduzido como devir consciente, é usado para designar este ato de tomada de consciência, que se distingue de um processo unicamente reflexivo e aponta para o seu caráter corporificado (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2003, p.15). Embora possa ocorrer de forma espontânea, o modo como nos conduzimos usualmente na vida, que os autores denominam como “atitude natural”, se contrapõe a essa tomada de consciência. Depraz, Varela e Vermersch estudaram diversas práticas através das quais o devir consciente pode ser produzido, tais como a meditação budista e a sessão de psicanálise, e propuseram um método para cultivá-lo. A pesquisa em torno do devir consciente tem interesse para o nosso trabalho, uma vez que a atenção ocupa um lugar privilegiado em todo o processo. O devir consciente consiste numa experiência de conversão do funcionamento habitual da atenção - que tende a focalizar o mundo como uma realidade pré-dada, anterior e independente da atividade cognitiva – numa “atenção presente não dirigida” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.82). Discutiremos mais detidamente o núcleo deste método, que corresponde à *epoché*, desdobrada em três gestos: suspensão, redireção e “deixar vir”.

A suspensão dos julgamentos é uma condição de todo o processo e pode ser desencadeada de diversas maneiras, como, por exemplo, por um acontecimento de grande intensidade ou por uma experiência estética (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.78). A suspensão mantém-se ao longo de todo o processo, sendo reativada a cada nova etapa. Trata-se, segundo Kastrup, de uma “suspensão da política cognitiva realista, onde o conhecimento se organiza a partir da relação sujeito-objeto” (KASTRUP, 2007, p.17). Um segundo gesto destacado pelos autores consiste numa mudança de direção da atenção que, habitualmente orientada para o mundo, volta-se para si mesma. Esta reversão da atenção a si não se faz, em geral, sem um esforço voluntário de desviar da tendência natural, que se coloca como um obstáculo. Para fazer frente às dificuldades da reversão, os autores observam que diversos procedimentos são sugeridos nos diferentes campos pesquisados. A meditação budista, por exemplo, propõe que se volte a atenção para as sensações do corpo e para a respiração, como forma de propiciar esta mudança

(DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2003, p.35-36). É importante assinalar que voltar a atenção a si não corresponde a entrar em contato com as próprias lembranças e preocupações, mas conectar-se com as sensações presentes. Nesse sentido, como observa Kastrup, “o recolhimento pode ser dito um movimento de saída de si” (KASTRUP, 2004, p.12).

Um terceiro gesto é marcado pela disposição de acolhimento e foi nomeado como “deixar vir” (*letting go*). Corresponde a uma mudança na qualidade da atenção que, da atitude intencional, passa a uma postura de espera, de suspensão do controle, permitindo o surgimento de conteúdos pré-refletidos e pré-egóicos. O gesto de deixar vir envolve, segundo os autores, um “exercício do acolhimento”, que “consiste em saber gerir o paradoxo de fazer alguma coisa que é involuntária!” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.82). Essa fase comporta um momento em que nada acontece, um vazio, que antecede o surgimento de um primeiro conteúdo. A postura de acolhimento, embora sendo um relaxamento do controle, constitui uma posição ativa, pois é necessário justamente manter esse estado de suspensão, contendo o ímpeto do eu para preencher o vazio com as suas projeções.

Os autores ressaltam que, embora apresentados de forma encadeada, esses gestos não constituem uma sequência linear, podendo estar interligados de diversas maneiras. O método do devir consciente põe em evidência o caráter móvel do funcionamento atencional, não se limitando ao “prestar” ou “não prestar” atenção. Os autores descrevem em detalhe algumas variedades ou gestos da atenção, mostrando os diferentes modos de relação com o mundo que estes configuram. O interesse da pesquisa realizada por Depraz, Varela e Vermersch está também no fato de que eles tratam da aprendizagem de um tipo de atenção pouco valorizada culturalmente, expondo os obstáculos e os processos envolvidos na sua efetivação.

Ao proporem um método capaz de desenvolver uma atenção aberta, não dirigida, Depraz, Varela e Vermersch divergem de toda uma tendência dominante, que valoriza e estimula o aprendizado de uma atenção focada, voltada para a realização de tarefas, através de neuroquímicos e terapêuticas diversas. A atenção aparece, assim, na pesquisa desses autores, como uma prática capaz de propiciar uma determinada relação com o mundo, em toda a sua amplitude histórica e política. Segundo Kastrup, posicionar-se por uma cognição inventiva significa não só concebê-la teoricamente, mas também intervir no sentido de assegurá-la. A autora adverte que “a cognição inventiva não é o mesmo que a cognição espontânea” (KASTRUP, 2004, p. 13), apontando para a necessidade de desenvolver práticas capazes de

ativar a potência inventiva da subjetividade, de cultivar atitudes cognitivas que façam frente aos hábitos constituídos e a toda uma política realista (KASTRUP, 2004).

Há um diálogo direto entre essa concepção de uma cognição que é concretamente produzida e a idéia de produção de subjetividade, tal como se configura no pensamento de autores como Deleuze, Guattari e Rolnik (DELEUZE; GUATTARI, 1996, 1997; GUATTARI; ROLNIK, 1993). Ao empregar o termo subjetividade, ao invés de sujeito, os autores querem indicar que os processos subjetivos são incessantemente produzidos na relação com a alteridade, não estando nunca plenamente constituídos. A noção de subjetividade diverge, assim, da categoria de indivíduo, que Suely Rolnik define como uma "entidade fechada em si mesma, que extrai o sentido de si de uma imagem vivida como essência, que se mantém idêntica a si mesma, imune à alteridade e seus efeitos de turbulência". (ROLNIK, 1999, p.3). Para Deleuze e Guattari, as configurações da subjetividade (modos de pensar, de perceber, de sentir, etc.) constituem apenas uma de suas dimensões - o plano molar. Mas há ainda uma outra dimensão muito mais fundamental, um plano molecular ou plano de composição, no qual tudo interage enquanto força, tudo está em processo, e ainda não é possível distinguir formas (sujeitos e objetos). Nesse plano, os mais diversos fluxos (materiais, sociais, linguísticos, imagéticos, econômicos, tecnológicos, etc.) se cruzam, produzindo efeitos uns sobre os outros (GUATTARI; ROLNIK, 1993). Pensar a subjetividade a partir dessa perspectiva implica em considerar o seu caráter miscigenado, atravessado por vetores diversos e em contínuo processo de criação.

As práticas cognitivas não se produzem, portanto, no isolamento, mas sempre em articulação com forças diversas, nesse plano molecular e coletivo em que tudo se comunica e se conecta sem a mediação das representações. É também nesse plano, no qual a subjetividade pode ser acessada em seu aspecto "pré-pessoal", (GUATTARI, 1992) que a arte pode produzir efeitos, atuando no sentido de uma política da invenção. Não nos referimos aqui a uma atitude de engajamento político, mas à potência da arte para propor desvios da nossa atitude habitual, para abrir fissuras na experiência comum. Deleuze afirma que a obra de arte, enquanto ato de criação é, necessariamente, ato de resistência a tudo o que se pretende definitivamente constituído (DELEUZE, 1999, p.13). Essa resistência tem a ver com o fato de que a arte, assim como a filosofia, confronta-se com aquilo que o filósofo chamou de modelo da reconhecimento (do reconhecimento ou da representação).

Na nossa vida prática, predomina, segundo Deleuze, uma atividade cognitiva que procede reconhecendo as coisas. Esta atividade, designada como reconhecimento, corresponde a uma atuação convergente de todas as faculdades cognitivas em torno de um mesmo objeto. Ao reconhecermos algo (“é uma mesa, é uma maçã”), estamos atuando segundo a reconhecimento (DELEUZE, 2006, p.132-139). Quando, diante de uma maçã, por exemplo, concluímos “é uma maçã”, isto se dá porque a nossa percepção da maçã, o que lembramos em relação a maçãs, o que podemos imaginar sobre maçãs, tudo isso, embora possa diferir, converge numa única representação. Na experiência da arte dá-se outra coisa. Diante das maçãs de Cézanne, a constatação “é uma maçã” não é suficiente. Somos tomados por um estranhamento, atingidos por puras sensações que não se deixam representar.

A arte desloca a linguagem, a técnica e a matéria de seus usos comuns, criando o que Deleuze chamou de signos, puras sensações que confrontam os esquemas cognitivos e suscitam movimentos de diferenciação na subjetividade. O termo “signo”, tal como proposto por Deleuze, tem um sentido completamente diferente daqueles que lhe foram tradicionalmente atribuídos pela linguística e pela semiótica. Signos são sensações que, por escaparem às representações, forçam o pensamento, impõem-lhe um trabalho (DELEUZE, 2006, 2003). Os signos não se confundem nem com o sujeito que os experimenta, nem com os objetos nos quais se encarnam. Fazem nascer mundos, pontos de vista irreduzíveis, que não são individuais mas, antes, princípios de individuação (DELEUZE, 2003, p.86, 104). Neste trabalho, nos aproximaremos desse encontro com os signos da arte através de um mergulho nos processos temporais e espaciais das instalações de David Claerbout e Miguel Rio Branco. Buscaremos acompanhar os mundos que aí emergem e as suas reverberações na subjetividade, seguindo os movimentos da atenção - os seus ritmos, as suas tonalidades e os desvios que propõem nos nossos modos habituais de estar no mundo.

CAPÍTULO 2

Entre os olhos, o deserto e o devaneio profundo



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado na Mostra *In Site 97*, San Diego (1997)¹⁵

¹⁵ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 13 abr. 2012.

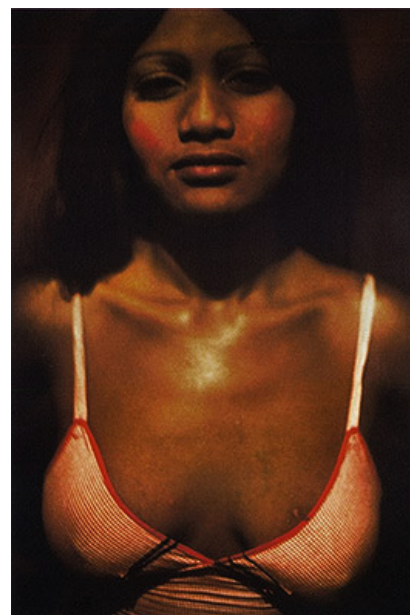
2.1 - Breve introdução à obra de Miguel Rio Branco

[...] intensificar instintos de ver, desencontrar acertos, tensionar toda não satisfação, arruinar melodias, ludibriar onisciência da câmera, opor-se à prática política da imobilidade, desafinar o tempo, montar armadilhas para significações, emancipar o que vê, desinstrumentalizar a utilidade da linguagem, desconstruir a instituição fotográfica, agenciar a história contra o esquecimento, destroçar suportes, expandir o campo da linguagem, escandir limites da visão, suar cor, solarizar noites, [...]

Paulo Herkenhoff¹⁶



Miguel Rio Branco. *Ladeira do Mijo, Pelourinho, Maciel* (1979)¹⁷



Mona Lisa (1974)¹⁸

O trabalho artístico desenvolvido por Miguel Rio Branco desde a década de 1960 é marcado por uma intensa experimentação que se estende a diversos meios (fotografia, pintura, cinema, vídeo, instalações) e dá concretude a uma poética que explora a vida em seus extremos: dor, morte, erotismo, abandono, beleza. O corpo tem uma presença marcante no trabalho,

¹⁶ Retirado do texto de Paulo Herkenhoff, publicado no catálogo *Notes on the tides*, da exposição de Miguel Rio Branco realizada na cidade de Groninger, em 2006.

¹⁷ Disponível em: <http://www.colecaopirellimaspa.br/autores/107/obra/373>. Acesso: 15 abr. 2011.

¹⁸ Disponível em: www.itaucultural.org.br/. Acesso: 15 abr. 2012.

constituindo muitas vezes o território onde se encarnam ou de onde nascem todas essas potências. O tempo, com seus efeitos corrosivos e cumulativos, também atravessa toda a obra do artista, muitas vezes se fazendo presente nas marcas e cicatrizes encrustadas nos corpos.

Parte significativa da produção de Miguel Rio Branco detém-se sobre estratos da vida situados nas margens daquilo que se costuma chamar de civilização: índios, prostitutas, mendigos, animais abandonados, lugares degradados e tudo o mais que de algum modo destoa da ordem vigente. Mas, contrastando com as vertentes de crítica social dominantes, as imagens do artista não se vinculam nem a uma produção estritamente documental, nem a uma certa tendência à glamourização da miséria. Como observa Paulo Sérgio Duarte, “as imagens não apelam para a mobilização de afetos em cima das desigualdades, não fazem apelo piegas, nem denúncias. Mas, tampouco, se restringem ao registro ou documento” (DUARTE, 2000, p.2). Nas fotografias das prostitutas, das ruas, das pessoas em meio ao abandono do antigo bairro do Maciel, na série *Pelourinho* (1979), por exemplo, o que se vê, lado a lado com o estado de indigência que a tudo cerca, é a presença de uma vida própria, cheia de cores, luzes, sentidos, afetos. Captar, para além da miséria, aqueles que ali vivem requer, como observa Duarte (2000), um envolvimento, uma relação de proximidade com o que é fotografado. A potência crítica do trabalho de Miguel Rio Branco provém de uma intensa ligação que o artista estabelece com o que fotografa, filma e pinta. Trata-se de uma crítica visceral ou, como observa o artista, de uma mistura de “crítica e lirismo”¹⁹, muito distinta das palavras de ordem de uma “arte engajada” ou nacionalista. Essa intervenção crítica e lírica não se separa de uma aguda investigação da cor e da luz, que atravessa as suas pinturas, fotografias, filmes e instalações²⁰. Operando uma alquimia da luz e da cor sobre os corpos, o artista os arranca de suas formas e conceitos estanques e nos conduz para longe do *já visto*, do *já conhecido*. Esse trabalho com a cor e a luz se junta a toda uma experimentação com diferentes meios técnicos, que destacaremos a seguir.

Embora as “regiões marginais” do mundo tenham um peso importante no trabalho de Miguel Rio Branco, a ampla produção do artista expande-se em muitas outras direções. Há imagens carregadas de suavidade e leveza, como por exemplo, a dos meninos jogando capoeira em *Blue tango* (1984). Em outros trabalhos, essa suavidade surge misturada a tensões de ordens

¹⁹ Em conversa com Luciana Guimarães (03/06/2011).

²⁰ Uma extensa discussão sobre a importância da cor e da luz na obra de Miguel Rio Branco pode ser encontrada na dissertação de Livia de Aquino *Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco* (AQUINO, 2005).

diversas, como na instalação *Diálogos com Amaú* (1983/2010)²¹, na qual as ingênuas expressões do índio Amaú se mesclam a imagens de situações críticas e contextos de miséria, captadas em diferentes regiões do país²². Abordaremos mais detidamente essa mistura entre tensão e suavidade, presente na obra de Miguel Rio Branco, ao discutirmos adiante a instalação *Entre os olhos, o deserto* (1997/2010).



Miguel Rio Branco. *Blue tango* (1984)²³

A imensa liberdade de experimentação com a qual o artista combina as imagens em dípticos, trípticos, polípticos, livros e instalações, expande o campo de sensações e sentidos produzidos pelos trabalhos. As misturas entre técnicas diversas, realizadas, sobretudo, nas instalações, criam, entre as imagens, múltiplas intensidades, fluxos e tensões, próprias a um olhar “irregulado e irregulador”, nos termos do crítico Paulo Herkenhoff.

²¹ Esta e outras instalações de Miguel Rio Branco tiveram diversas montagens, muitas vezes sofrendo alterações entre uma e outra exposição do artista. Optamos, nestes casos, por informar a data da primeira e a da última montagem, separadas por uma barra.

²² Miguel Rio Branco tirou muitas fotografias de Amaú, um índio caiapó surdo e mudo de expressão doce, quando visitou a sua aldeia, em Gorotire (Pará). O artista criou um políptico (*Diálogo com Amaú*, 1983) com os retratos do menino e também uma instalação (*Diálogos com Amaú*, 1983/2010), à qual nos referimos no texto, que envolve a projeção de múltiplas imagens, ao som de um ritual da tribo. A instalação foi apresentada pela primeira vez na XVII Bienal de São Paulo e encontra-se atualmente montada no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim (Minas Gerais).

²³ Disponível em: <http://www.inhotim.org.br>. Acesso: 15 abr. 2012.

Tudo surge como um olhar irregularado, que se desdobra sem margens, limites e contornos, resistindo à idéia de totalização de um imaginário ou de redução da produção ao estilo pessoal ou agenda iconológica. Irredutível ao cânon dos meios técnicos, a padrões formais e aos sintomas das psicopatologias sociais, a obra de Miguel Rio Branco é um fluxo caudaloso e denso (HERKENHOFF, p.1)²⁴

Nas instalações, o trabalho assume configurações variáveis, compostas por fotografias impressas ou projetadas, sons, vídeo, música, espelhos, vidros, luzes, objetos e outros elementos. Tudo isso se mistura sem que se consiga perceber uma lógica, um sentido claro. O modo como os múltiplos elementos se estruturam assemelha-se, às vezes, a uma certa “bagunça”, dando uma sensação de que as coisas foram largadas ali por elas mesmas, ou como resultado da ação do tempo, embora o apuro estético do trabalho deixe claro que esta “bagunça” só pode ter sido cuidadosamente construída. O caráter fragmentário das instalações de Miguel Rio Branco, que carrega a afirmação da impossibilidade de uma totalidade harmônica, constitui, segundo Duarte, uma posição ética, “uma implicância contra o glamour e o charme triunfantes do mundo refinado” (DUARTE, 2001, p.7). Remetendo à filosofia de Gilles Deleuze, Herkenhoff afirma que Miguel Rio Branco trabalha com uma “lógica da multiplicidade”, que “não busca uma grade visual previsível nem uma estrutura mental para montar uma mecânica de articulação do mundo” (HERKENHOFF, p.3)²⁵.

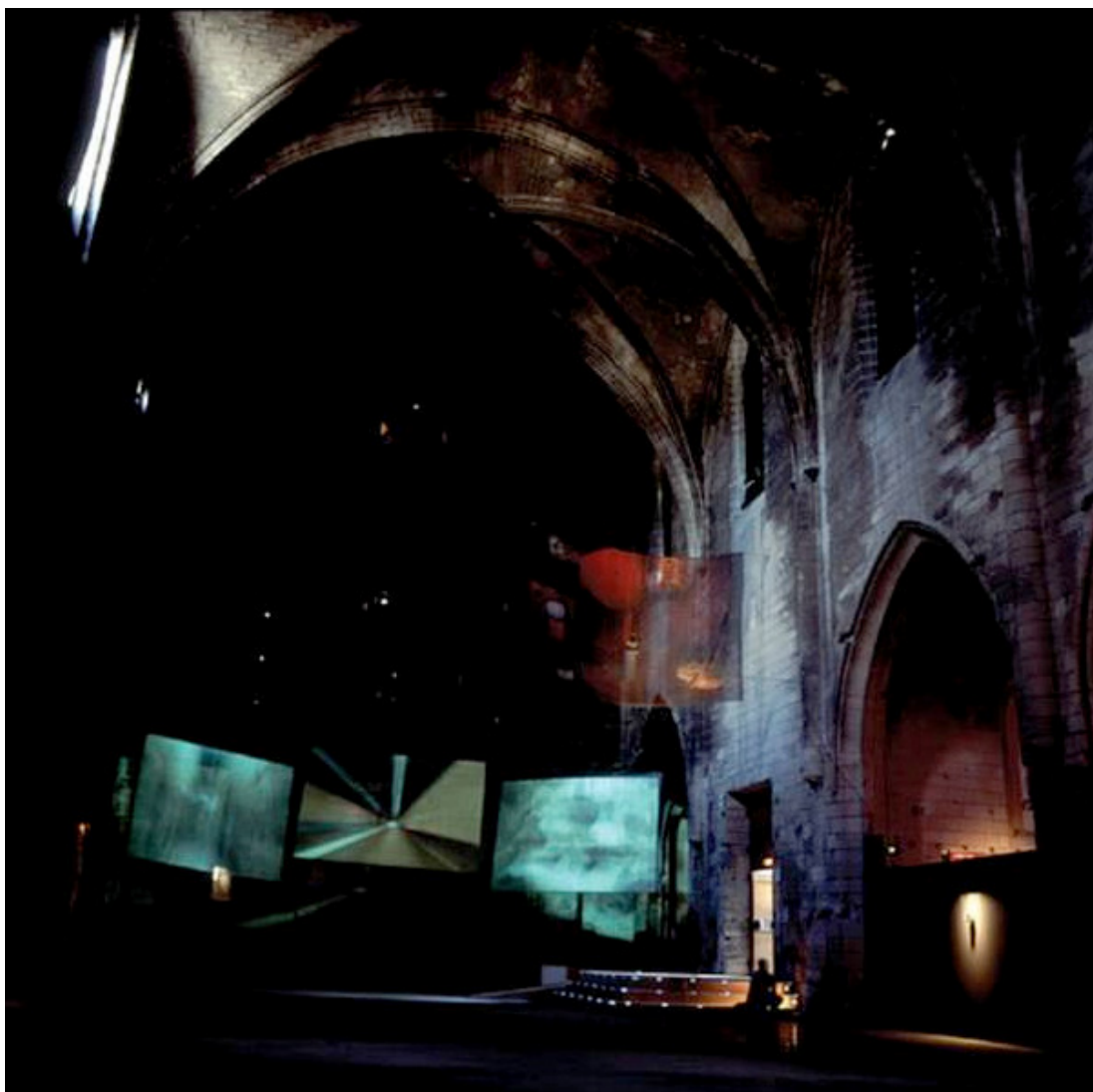
Podemos perceber, no entanto, em meio à fragmentação própria às instalações do artista, uma atmosfera que a tudo envolve, como aponta Philippe Dubois, ao descrever a obra *Gritos surdos*²⁶. A radical experimentação realizada nesta instalação, que articula as imagens a situações estruturadas no espaço e no tempo, expande os limites dos diversos meios técnicos empregados e produz uma atmosfera própria, um clima de “fantasmagoria cavernosa”, que remete à pré-história do cinema e suas fantasmagorias (DUBOIS, 2009, p.90). Esse aspecto do clima, da atmosfera, presente nas instalações de Miguel Rio Branco, nos parece essencial para uma compreensão da

²⁴ Texto de Paulo Herkenhoff intitulado *Miguel do Rio Branco – anatomia do olhar*, cedido pelo artista Miguel Rio Branco, sem referências.

²⁵ Texto de Paulo Herkenhoff intitulado *Miguel do Rio Branco – anatomia do olhar*, cedido pelo artista Miguel Rio Branco, sem referências.

²⁶ *Gritos Surdos* dá nome a um conjunto de trabalhos de Miguel Rio Branco que envolve as idéias de morte e poder (RIO BRANCO, 2011). Dubois refere-se, em seu comentário, especificamente a duas montagens- uma delas realizada em 2001, no antigo tribunal da prisão da cidade do Porto e a outra em 2005, na Eglise des Frère Precheurs, em Arles. Nesta instalação, três projeções de vídeo simultâneas nos põem em contato com um universo nada ameno: um túnel que não parece ter fim; uma sucessão de caveiras, às vezes fundidas com imagens de mar agitado e de nuvens, às vezes nos encarando de frente em grandes closes; os deslocamentos de um corpo (que nunca vemos) pelos labirintos de uma cidade à noite. As trilhas sonoras mesclam um solo de bateria a muitos outros sons que imprimem ainda mais tensão ao trabalho, ao mesmo tempo que nos remetem a rituais e estados de transe.

experiência destas obras em toda a sua complexidade e riqueza. Em nossa abordagem de *Entre os olhos, o deserto* avançaremos nessa pesquisa em torno da atmosfera, explorando as sensações e os afetos criados pelo trabalho.



Miguel Rio Branco. *Gritos surdos*. Arles (2005)²⁷

²⁷ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 13 abr. 2012.

2.2 - *Entre os olhos, o deserto*– viagem, devaneio e melancolia



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado no Instituto de arte contemporânea Inhotim, Minas Gerais (2010). Foto: Pedro Motta²⁸

Em *Entre os olhos, o deserto*²⁹, três imagens simultâneas vão se alterando e compondo diferentes trípticos ao som da música de Erik Satie *Gymnopédie N.1*, misturada a sons diversos e trechos de outras músicas. A projeção se faz numa ampla parede sobre a qual se encontram justapostos pedaços de madeira, ferro e outros materiais, que espalham-se também pelo chão da

²⁸ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 13 abr. 2012.

²⁹ A instalação foi montada pela primeira vez em 1997, na exposição *In Site*, em San Diego (Estados Unidos). Em 1999 esteve na Fundación La Caixa (Madri); em 2001, no Centro Cultural Hélio Oiticica (Rio de Janeiro); e, desde 2010, encontra-se montada no pavilhão dedicado à obra de Miguel Rio Branco, no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim (Minas Gerais). A cada montagem, a obra passou por mudanças, o que ocorre com frequência no processo de criação do artista. Os objetos, por exemplo, estiveram presentes em algumas exposições e, em outras, não. Em 2001, foi lançado um livro com as imagens do trabalho, junto com um DVD contendo o seu registro.

sala³⁰. Rostos, paisagens do deserto, cenas de filmes captadas da televisão, tubarões, objetos em estado de abandono e vários outros assuntos surgem em cada uma das três imagens da instalação. É geralmente de modo muito suave que estas imagens se sucedem, através de lentas fusões, dando a impressão de que dissolvem-se umas nas outras ou que adensam-se umas de dentro das outras. O ritmo com que cada uma delas se altera é variável. Às vezes, apenas uma imagem se modifica, enquanto duas outras mantêm-se fixas; às vezes, duas imagens mudam em paralelo; e, outras vezes, as três se transformam simultaneamente. O trabalho não tem início nem fim pré-definidos. A sequência de imagens, que dura cerca de 53 minutos, mantém-se em *loop* e não está vinculada à trilha sonora, deixando assim variarem ao acaso os arranjos entre sons e imagens.

Nenhum elo narrativo ou lógico se insinua nas misturas de imagens e sons, de modo que a busca por um princípio ordenador não nos levaria muito longe. O trabalho parece requerer uma disposição para deixar-nos arrastar pelo fluxo de imagens, abrindo mão de atribuir uma direção, um sentido predominante, à experiência. Seguindo essa deriva a que nos convida a instalação, nos deparamos com uma primeira impressão, que diz respeito à idéia de viajar.

A viagem que vislumbramos em *Entre os olhos, o deserto* é aquela que toma forma no comentário de Goethe: “Não se viaja para chegar, viaja-se para viajar” (GOETHE, 1999, p.137). Não se trata da viagem como meio necessário para se atingir um lugar, mas aquela que se empreende por um ímpeto nômade. O que se pode ver e conhecer nessa espécie de viagem, da qual podemos encontrar várias configurações históricas, das viagens românticas às errâncias *beat* da década de 1960, é mais resultado de um encontro do que de uma procura. A experiência proporcionada por esse viajar sem finalidade é a de uma visão impregnada pelo movimento, visão *de passagem*, tal qual a que encontramos no deslizar de imagens e sons de *Entre os olhos, o deserto*.

A relação entre fotografia e viagem tem uma longa história. Antonio Fatorelli (2003) afirma que não só a fotografia se desenvolveu paralelamente ao florescimento de novos meios de transporte, como ela própria pode ser vista como uma nova forma de viajar. Como mostram os estudos de Jonathan Crary (1992), o surgimento da fotografia significou a abertura de novas possibilidades de circulação de imagens e signos. O seu desenvolvimento proporcionou a criação de toda uma nova economia das imagens, que tornaram-se capazes de multiplicar-se e de mover-

³⁰ Embora em algumas montagens os objetos não tenham estado presentes, consideraremos, em nossa análise, aquelas em que estes elementos foram incluídos.

se com facilidade para cada vez mais longe de seus referentes. Mas além de poder ser tomada como uma forma particular de viajar, a fotografia teve também, desde sempre, a viagem como um campo de questões. É o que Fatorelli observa, por exemplo, na busca por paisagens exóticas, empreendida pelos fotógrafos do século XIX, e que teve outros desdobramentos ao longo do tempo; nas “viagens urbanas” realizadas por fotógrafos como Eugène Atget e George Brassai; e no interesse pelas estradas e meios de transporte, muito presente nas fotografias moderna e pop (FATORELLI, 2003, p.44). Com as novas formas de viajar proporcionadas pelas atuais tecnologias da informação e da comunicação, que outras configurações assumiriam as viagens fotográficas? No fluxo de imagens simultâneas de *Entre os olhos, o deserto*, podemos perceber proximidades e também diferenças em relação à viagem-navegação por múltiplas janelas, própria à internet e a outras tecnologias contemporâneas. Mas antes de entrar nessa discussão, vamos deter-nos um pouco mais na experiência do trabalho.



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado no Instituto de arte contemporânea Inhotim, Minas Gerais (2010). Foto: Pedro Motta³¹

³¹ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 13 abr. 2012.

O mundo através do qual viajamos em *Entre os olhos, o deserto* é feito de fragmentos e descontinuidades. Imagens as mais diversas e sons que se superpõem e se entrecortam compõem mundos de fragmentos que não esboçam, como já apontamos, qualquer fio narrativo ou jogo intelectual. No entanto, o fluxo de sons e imagens não nos parece aleatório ou delirante³². Há uma tonalidade afetiva embalando a deriva do trabalho. E, embora assumindo variadas nuances de um momento para o outro, pensamos ser possível situá-la no âmbito da melancolia.

São muitas as vias pelas quais a melancolia se faz presente em *Entre os olhos, o deserto*. A música de Satie parece atuar de forma especialmente importante para que tudo fique embebido numa tonalidade melancólica. Mas isso não significa que a melancolia seja um *algo mais* acrescentado pela música. A atmosfera melancólica mostra-se sutilmente enraizada em toda a constituição do trabalho, e se faz notar, por exemplo, nas imagens de objetos em degradação, de paisagens desérticas, de rostos cuja expressão varia entre a dor e uma serena alegria; e também nos objetos espalhados pela instalação, que lembram restos, ruínas. Tudo isso nos conduz, no ritmo suave das fusões, a um mundo frágil, marcado pela transitoriedade, pela presença da morte, mas que nem por isso exclui a beleza. Em *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*, que faz um mapeamento das relações entre a sensibilidade melancólica e o neo-barroco contemporâneo, Denilson Lopes propõe que a “suave força” da melancolia “nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos” (LOPES, 1999, p.8). Mas diversamente da nostalgia, que opera uma supervalorização do passado, na melancolia, “o passado se confronta com o presente” e “a transitoriedade intensifica a beleza no presente” (LOPES, 1999, p.60).

É também no próprio caráter fragmentário de *Entre os olhos, o deserto* que a melancolia se apresenta. A relação entre estética dos fragmentos e melancolia tem um percurso histórico que passa pelo drama barroco alemão, pelo romantismo, pela experiência melancólica da modernidade e adquire variadas gradações nas tendências neo-barrocas contemporâneas (LOPES, 1999, p.64). O mundo melancólico, marcado pela perda, é um mundo estilhaçado, fissurado, que não se fecha numa significação totalizante e tampouco comporta um sujeito unificado. Daí

³² Dizer que o fluxo do trabalho não se apresenta como uma experiência do aleatório não significa excluir do trabalho uma interferência do acaso, que é inclusive afirmada pelo artista, ao não sincronizar imagens e sons. O gesto de incorporar e mesmo de convocar o acaso para atuar no trabalho está presente não só nesta instalação, mas em muitos outros trabalhos do artista e atua, como em grande parte da arte contemporânea, como um modo tornar a indeterminação um atributo positivo na construção da obra.

porque Walter Benjamin se interessou tanto pelo primeiro romantismo e pelo drama barroco como pela moderna melancolia de Baudelaire. Benjamin tinha no fragmento, na ruína, uma espécie de modelo para sua concepção da escrita e do pensamento. A escrita, sob a forma do ensaio, do tratado e das citações, devia manter-se inacabada, e o pensamento, descontínuo (MURICY, 1998, p.26).

Os fragmentos de *Entre os olhos, o deserto* compõem-se como um fluxo no qual emergem às vezes, da aparente desconexão entre as partes, intensidades afetivas que se condensam e logo se dispersam como ondas. Às vezes predomina uma nota triste, dolorosa, outras vezes sobressai a beleza e um traço de suavidade. Flutuar nessas variações é tal como devanear, um “divagar com o pensamento” (HOUAISS, 2004) e também com as sensações e os afetos. Não temos em mente o devaneio que é mera realização fantasmática de desejos ou de planos para o futuro, mas aquele que se aproxima do que Gaston Bachelard (1988) definiu como “devaneio poético”. Para este autor, o devaneio poético, aquele que podemos experimentar lendo um poema, pode despertar “um estado de nova infância” (BACHELARD, 1988, p.100). Não uma evocação das lembranças de infância, mas a retomada de uma infância que continua viva em nós: “quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício” (BACHELARD, 1988, p.100).

Há algo da intimidade lúdica com o mundo, própria às crianças, no modo como seguimos o fluxo de imagens, sons, sensações e pensamentos de *Entre os olhos, o deserto*. Mas há também a densidade melancólica inundando toda esta deriva, o que a diferencia do devaneio pensado por Bachelard. Para este autor, o devaneio é sempre feliz, como fica claro nas afirmações: “Num devaneio a palavra morte é uma palavra grosseira” (BACHELARD, 1988, p.106) ou “a quem deseja devanear bem devemos dizer: comece por ser feliz” (BACHELARD, 1988, p.13). No devaneio de *Entre os olhos, o deserto*, há lugar para a morte, presente nas idéias de transformação e finitude, que perpassam todo o trabalho. A morte aparece também, de modo explícito, em algumas imagens, como aquelas em que vemos uma caveira, um animal morto ou um personagem de filme que parece agonizar. No entanto, mesmo esses momentos em que a morte se apresenta de modo mais intenso encontram-se entrelaçados a um suave e incessante fluir, que tal como num devaneio, “tece em torno do sonhador laços suaves” (BACHELARD, 1988, p.13).

O devanear e o viajar sem destino que experimentamos em *Entre os olhos, o deserto* estão diretamente ligados ao modo como o trabalho se constitui como um fluxo de fragmentos. Discutiremos agora em detalhe os diversos processos envolvidos na construção deste fluxo.



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado na Mostra *In Site 97*, San Diego (1997)³³

2.3 - Acúmulo e acontecer de um mundo melancólico

Em *Entre os olhos, o deserto*, as imagens desdobram-se umas nas outras de forma ininterrupta, mas sem qualquer continuidade. Emergem umas das outras: paisagens de rostos, rostos de mãos, mãos de olhos, olhos de objetos... E ainda que sem vínculos tangíveis, elas parecem sair de um mesmo mundo em pedaços, um melancólico mundo-mescla atualizado a cada instante. Embora este mundo seja nitidamente impregnado por uma temporalidade que podemos entender como um “passado”, um tempo que se faz notar pelos efeitos e marcas deixados, ele não corresponde a um conjunto de recordações, tal como um *flashback*. Também não parece remeter

³³ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 29 abr. 2012.

a um universo onírico, completamente apartado daquilo que costumamos chamar de “realidade”. O mundo que toma forma no fluxo de imagens e sons do trabalho não alude a alguma outra coisa, não representa, mas se faz presente. A viagem que experimentamos na instalação, embora tenha a leveza de uma flutuação, de um devanear, não é puramente aérea, pois se faz em meio à densidade desse mundo.

Como apontamos na introdução, a ideia de que a arte faz surgir mundos aparece no pensamento de autores como Gilles Deleuze. Dialogando diretamente com a obra do escritor Marcel Proust, Deleuze propõe que a arte produz sempre um “ponto de vista irreduzível que significa tanto o nascimento de um mundo quanto o caráter original de um mundo” (DELEUZE, 2003, p.104). Em *Entre os olhos, o deserto*, a composição de um mundo tem relação com a forma como as imagens aparecem e dissolvem-se umas nas outras. No trabalho, parece realizar-se um comentário de Godard sobre o poder de criar acontecimentos das fusões: “Uma fusão nos permite ver diferentemente, ver se não há um acontecimento, algo que se abre ou que se fecha, um acontecimento *de* imagem (...) Em vez de fazer sempre campo/contracampo, que nasce de uma ideia de diálogo ou de ping-pong, de um jogo entre os personagens, seria preciso às vezes fazer fusões simplesmente, isto é, fazer nascer acontecimentos *nas* e *pelas* imagens...” (GODARD *apud* DUBOIS, 2004, p. 91-92, grifo nosso).

Em *Entre os olhos, o deserto* há, além das fusões, outros processos que fazem com que os acontecimentos se passem *nas* imagens. Um desses processos está ligado às múltiplas relações entre imagens simultâneas, que Philippe Dubois chama de mixagem, ao analisar o campo da videoarte. Comparando a mixagem videográfica ao processo de montagem, Dubois afirma: “O que a montagem distribui na sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta” (DUBOIS, 2004, p.90). Lembrando que a ideia de uma mixagem de fragmentos já estava presente no cinema (na noção de “montagem vertical” de Dziga Vertov ou na tela tripla de Abel Gance, por exemplo), Dubois observa que o vídeo proporcionou meios de desenvolvê-la em diversas direções (DUBOIS, 2004, p.90). Em *Entre os olhos, o deserto* a mixagem não substitui a montagem, como ocorre em muitos trabalhos de videoarte. Ambos os processos atuam em conjunto, confrontando a profundidade, o efeito de janela das imagens, e trazendo os acontecimentos para a superfície.

As amplas visões do deserto que aparecem no trabalho suscitam, certamente, um efeito de janela, “puxando” o nosso olhar para dentro de si. Mas estas paisagens são constantemente

dispostas lado a lado com planos fechados (rostos, objetos, olhos), que têm pouca ou nenhuma profundidade de campo. Submetidas a essa mixagem, as paisagens são tensionadas em direção à superfície pelos planos fechados. Remetida a esse nível comum composto pelas três imagens simultâneas, a profundidade dessas imagens parece oscilar. Esse confronto com a profundidade ocorre também na montagem. Muitas vezes, as paisagens são sucedidas por imagens de rostos que, ao invadirem lentamente o seu território com uma geografia da pele, arrastam-nas para a superfície.

Além dos procedimentos de montagem e de mixagem, os inúmeros planos em que os rostos em *close* dirigem o olhar sempre para fora e nunca em direção ao interior do quadro, também atuam no sentido de trazer os acontecimentos para a superfície das imagens. Os olhos, que no cinema tantas vezes conduzem o nosso olhar para aquilo em que devemos prestar atenção (seja para o que acontece no interior da imagem ou no espaço fora de campo) são, nessa instalação, fragmentos que se dão a ver, tais como os objetos e as paisagens. Eles não apontam, não mostram um “outro” mundo, mas trazem à tona um mundo à medida que emergem, junto com os seus outros pedaços.



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado no Instituto de arte contemporânea Inhotim, Minas Gerais (2010). Foto: Pedro Motta³⁴

³⁴ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 24 ago. 2011.

A confrontação do efeito de profundidade das imagens por meio de uma acentuação do seu caráter de superfície foi um processo muito presente no cinema moderno, atuando inversamente ao ilusionismo próprio ao cinema clássico. Como mostrou o crítico Serge Daney, no cinema clássico, a profundidade, aliada aos procedimentos de montagem, instaurava um “desejo de sempre ver mais” (que supõe uma verdade escondida), enquanto que no cinema moderno, as imagens achatadas e adensadas expunham um excesso (de beleza, de horror, de prazer) e suscitavam uma “capacidade de sustentação do olhar” (DANEY apud XAVIER, 2008, p.190-191). O embate com a profundidade das imagens encontra uma outra via de desdobramento em muitos trabalhos da videoarte, nos quais a imagem cresce em espessura à medida que perde em profundidade. Como indica Philippe Dubois, à noção de profundidade de campo, “que pressupõe a perspectiva monocular, a homogeneidade estrutural do espaço, (...) e, sobretudo, a referência originária absoluta ao olho, ao Sujeito”, o vídeo opõe a noção de espessura da imagem (DUBOIS, 2004, p.86). O autor refere-se especificamente a trabalhos nos quais procedimentos tais como a sobreposição, a incrustação e a justaposição de janelas fazem com que as imagens estejam sempre “embutidas umas sobre as outras, umas sob as outras, umas nas outras”, alterando completamente a noção de profundidade (DUBOIS, 2004, p.86). Em trabalhos como *Three Transitions* (1973), de Peter Campus, a dinâmica entre múltiplas camadas, entre diferentes pontos de vista, instalada nas imagens, expõe o seu caráter de artifício, interditando qualquer conexão com uma realidade física anterior. E o efeito de “impressão de realidade” associado à profundidade de campo no cinema dá lugar a um “efeito de irreabilidade” (DUBOIS, 2004, p.87).

Não é nesse mesmo sentido que se constitui a espessura do fluxo de *Entre os olhos, o deserto*. Embora as fusões proporcionem ocasiões frequentes nas quais as imagens se encontram sobrepostas, embutidas umas nas outras, estas aparecem também individualmente, dotadas de sua profundidade. Como vimos, as imagens com maior profundidade, sobretudo as paisagens, são constantemente tensionadas pelas relações que estabelecem com os planos mais fechados. No entanto, há momentos em que a profundidade se apresenta de forma mais intensa, como uma espécie de limite do trabalho. Isso acontece, por exemplo, quando todo o espaço de projeção é ocupado por imagens do deserto ou do fundo do mar. Nesses momentos, o olhar se deixa arrastar pelas imagens, perde-se nelas. São como breves respiros em que os fragmentos parecem ter se amalgamado no deserto ou no mar, para em seguida se estilhaçar novamente em todas as direções.

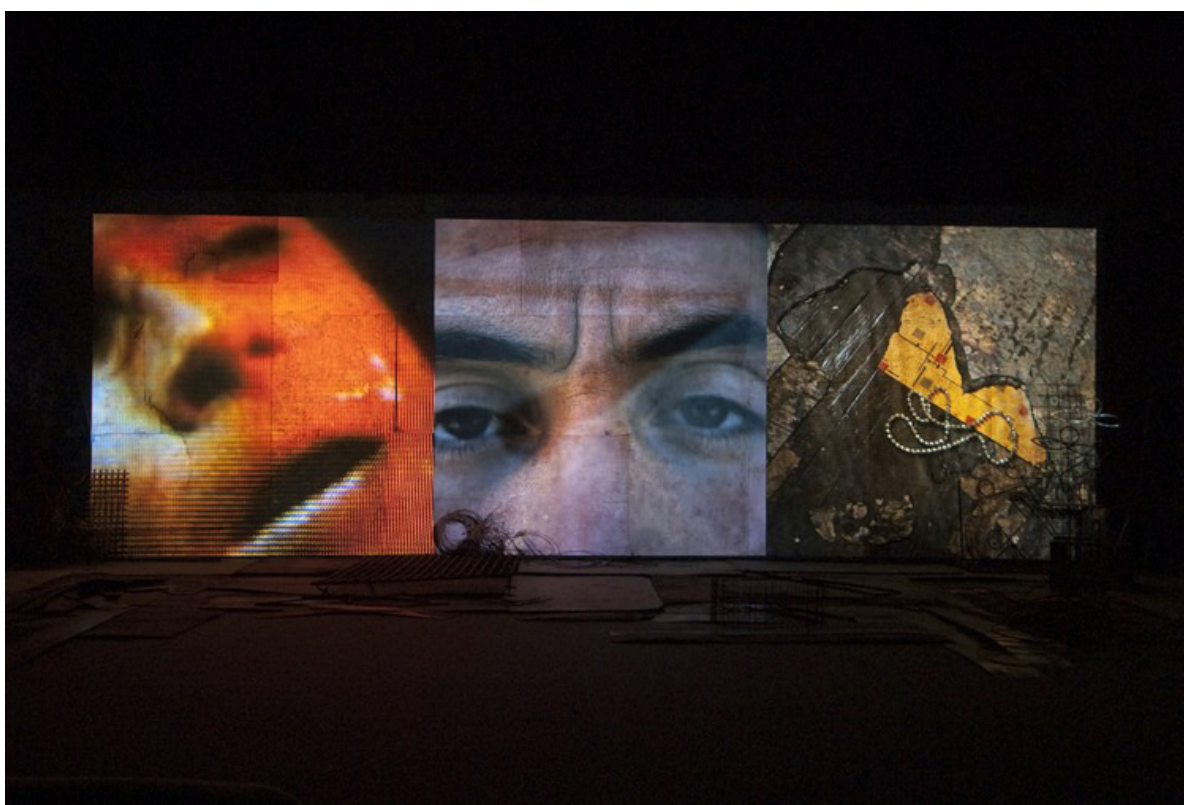
Nessas muitas oscilações e tensões entre profundidade e superfície, na espessura que se constitui a partir do ir e vir do olhar, toma corpo o mundo melancólico de *Entre os olhos, o deserto*. E mesmo nos momentos em que nos perdemos nas paisagens, não se trata ainda de um mundo alhures. O modo como se constitui a instalação, com grandes telas que ocupam praticamente toda uma ampla parede, torna presente no espaço esse mundo de fragmentos, instaurando uma relação com o corpo do observador e não apenas com o olhar. O reflexo das imagens muitas vezes invade o chão, deixando o espaço ainda mais povoado pelo trabalho. Os diversos materiais espalhados pelo ambiente e acumulados sobre a parede-tela interferem diretamente nas projeções, às vezes “retalhando” as imagens, e são, ao mesmo tempo, inundados por elas, contribuindo também para que o trabalho constitua um espaço e não uma janela. Ruínas materiais e imagens de ruínas se confundem e conformam uma só experiência, um só mundo.

Além de instaurar um espaço próprio, todo esse processo pelo qual o mundo dos fragmentos de *Entre os olhos, o deserto* toma corpo compõe paralelamente uma temporalidade, que podemos pensar em duas direções: acúmulo e acontecimento (ou desdobramento). O tempo do acúmulo aparece em todo o clima melancólico do trabalho e nas muitas imagens que expõem as marcas de um passado que corroeu, deteriorou, transformou. Mas estas imagens e o passado que carregam emergem em meio a um tempo que é puro desdobrar, acontecer. Os diversos processos que discutimos em detalhe (fusões, mixagem, oscilações da profundidade) produzem este acontecer que se faz *nas* imagens.

Essa conjunção entre um tempo cumulativo e um desdobrar-se do presente não é estranha à melancolia que encontramos na experiência do trabalho. O olhar melancólico, tal como pensado por Benjamin, não desvaloriza o presente em nome de uma idealização do passado, como pode acontecer com a visão nostálgica (LOPES, 1999, p.90). Na melancolia, o contato com os efeitos cumulativos do tempo, com a perda, “ao invés de neutralizar, acentua a passagem do tempo” (BENJAMIN apud LOPES, 1999, p.90)

Além de se dar a ver nas imagens, o tempo cumulativo se faz presente também num outro sentido, que está ligado à duração da experiência do trabalho. Tal como acontece em outras instalações, em *Entre os olhos, o deserto* não há início nem final, de modo que cada um decide sobre o tempo que irá dedicar ao trabalho. Alguém que apenas dá uma rápida olhada e sai pode, certamente, estabelecer algum tipo de relação com a obra. Mas a experiência que estamos pensando requer uma maior convivência com o trabalho, um “devanejar”, um “viajar sem rumo”

através das imagens e sons, necessário à ação de um tempo que atua por acúmulo. É somente à medida que nos deixamos levar pelo fluxo da instalação, seguindo as suas variações e modulações afetivas, que o contínuo acontecer das imagens se avoluma, a experiência torna-se mais espessa e a melancolia ganha múltiplas nuances. Mas isto só ocorre se damos tempo ao trabalho, e a nós mesmos, para experimentá-lo.



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado no Instituto de arte contemporânea Inhotim, Minas Gerais (2010). Foto: Pedro Motta³⁵

³⁵ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 24 ago. 2011

2.4 – O devaneio e o gesto de não buscar

Alguns dos aspectos que apontamos na experiência de *Entre os olhos, o deserto* podem ser postos em diálogo com determinadas tendências da atenção no cenário contemporâneo. É possível, por exemplo, traçar um paralelo entre o caráter fragmentário do trabalho e uma determinada condição da percepção e da atenção atuais, em face de um mundo saturado de informações e atravessado pelas demandas do consumo. Uma visada superficial poderia confundir a deriva que experimentamos em *Entre os olhos, o deserto* com um estado dispersivo, que faz variar o foco da atenção constantemente, sem nunca fixá-lo. No entanto, o devanear a que nos convida o fluxo de fragmentos de *Entre os olhos, o deserto* parece proceder por caminhos distintos daqueles que observamos nas principais estratégias da atenção contemporânea para lidar com o caos sensorial e com as demandas do consumo.

Ao analisar o estado de inquietude e a atenção instável associados ao consumismo, Bauman propõe a metáfora de uma viagem sem chegada ou na qual a chegada pouco importa. O que interessa aos consumidores é “estar em movimento, procurar, buscar”, um tipo de “viagem esperançosa” que “faz da chegada uma maldição”³⁶ (BAUMAN, 1999, p.90). Ao descrevermos *Entre os olhos, o deserto* sugerimos também a idéia de uma viagem sem ponto de chegada. Mas enquanto na atitude consumista a ausência de um destino final se deve a um incessante ímpeto de procurar (novos produtos, novas pessoas, novos desejos, etc.), a disposição psíquica envolvida na viagem nômade do trabalho é a de deixar-se levar, de acolher o que surge.

Se “não encontrar, ou mais precisamente, não encontrar ainda” significa, na experiência do consumo, uma “promessa de bem-aventurança, ou talvez a própria bem-aventurança” (BAUMAN, 1999, p.90) é porque o não-encontro deflagra novas procuras, perpetuando assim a excitação desejante. Já o devanear de *Entre os olhos, o deserto* parece implicar numa desativação desse circuito das buscas, num adormecimento desse *frisson* de procurar.

Os modos de atenção que correspondem às disposições de “buscar” e “não buscar” são bem diferentes. A busca sem fim do consumismo corresponde, como já apontamos, a um estado de dispersão, que consiste na contínua variação do foco de atenção, incompatível com todo tipo de atividade que necessite de concentração (KASTRUP, 2004, p.8). Esse estado encontra-se

³⁶ A articulação proposta por Bauman entre consumo e atenção foi discutida no capítulo 1, assim como outras questões relativas às tendências contemporâneas da atenção, que aqui retomamos.

também com frequência relacionado à situação de alguém que “se perde” no mar de informações da atualidade. Alguém que, por exemplo, pesquisa na internet, mudando de interesse a cada instante e, quase ao mesmo tempo, olha o facebook, lê um email ou fala ao telefone, sem conseguir deter-se em qualquer das atividades. Há, neste caso, assim como na disposição consumista, uma oscilação constante do interesse, do foco da atenção.

Na deriva de *Entre os olhos, o deserto*, ocorre algo diverso. A flutuação da atenção entre múltiplas imagens e sons vai constituindo pouco a pouco um envolvimento contínuo com um complexo de sensações, afetos e questões, o que configura uma forma de concentração. Esse flutuar da atenção não corresponde a uma mudança constante de foco, como na dispersão, mas a uma ausência de foco, relativa a uma atitude de não buscar, de deixar-se levar. Trata-se de um funcionamento atencional que se distancia não só da tendência dispersiva, mas também daquela atenção concentrada que encontramos frequentemente associada às atividades produtivas, e que está sempre direcionada para um objetivo. O estado de atenção com o qual nos deparamos em *Entre os olhos, o deserto* corresponde ao que Kastrup chama de atenção aberta, uma concentração sem foco que, segundo a autora, costuma desempenhar um papel importante nos processos inventivos da cognição. Por envolver uma retração da intencionalidade da consciência, esta atenção torna possível a interferência de processos pré-egóicos e pré-reflexivos, capazes de deslocar o funcionamento habitual da cognição, levando-a a movimentos de diferenciação (KASTRUP, 2004, p.8,11).

O estado de devaneio, que aproximamos da modulação atencional própria a *Entre os olhos, o deserto*, tem sido historicamente situado pela psicologia numa zona de limite entre processos psíquicos voluntários e involuntários, ao lado de outros estados tais como a hipnose e o transe (CRARY, 2001a). Desde o final do século XIX, estas disposições psíquicas são apreendidas, ora na fronteira com a patologia, ora como oscilações normais da atenção, plenamente inseridas em certas esferas sociais, como a dos entretenimentos (CRARY, 2001a). O caráter limítrofe do devaneio o coloca, segundo Crary, como um modo de resistência às formas instituídas de atenção, mesmo ao longo do século XX, quando o cinema e a televisão entraram numa espécie de “competição funcional” com ele (CRARY, 2001a, p.77). No devaneio peculiar produzido por *Entre os olhos, o deserto*, essa potência de desviar das configurações dominantes da atenção, apontada por Crary, parece estar relacionada a um determinado modo de viver o tempo, proporcionado pelo trabalho.

Como vimos, para que a experiência do devanear aconteça plenamente é necessário um tempo prolongado de contato com a instalação, um demorar-se. Esse tempo é o oposto da pressa, que parece dar o tom da temporalidade atual. “A demora é *serial killer* das oportunidades”, afirma Bauman referindo-se à dinâmica consumista. (BAUMAN, 2008, p.50). Pensando as consequências das múltiplas tecnologias que permitem uma comunicação instantânea, Paul Virilio considera que vivemos sob uma lógica da aceleração (dromológica) que atravessa a vida contemporânea em seus mais variados aspectos” (VIRILIO, 1993, p.11) e faz do tempo um eterno presente. Michel Maffesoli propõe a noção de um tempo pontilhista, “uma coleção de presentes, uma coleção de instantes” carentes de coesão, de continuidade (MAFFESOLI *apud* BAUMAN, 2008, p.8). Essa ênfase na instantaneidade, destacada por diversos autores, está intimamente ligada a tudo o que foi discutido no primeiro capítulo em relação à cultura do consumo (descartar, substituir, adquirir), ao excesso de informações e ao tipo de atenção correlato a esses processos - a dispersão. Em *Entre os olhos, o deserto*, um outro tipo de atitude em relação ao tempo está implicada. Uma disposição para demorar-se sem pressa é, ao mesmo tempo, requerida, suscitada e expandida na experiência do trabalho.

É possível perceber, no entanto, um ponto em comum entre as temporalidades envolvidas na viagem nômade de *Entre os olhos, o deserto* e na viagem consumista: ambas distanciam-se de um tempo sucessivo-linear. Só que a lógica do consumo aparta o passado, uma vez que esquecer e descartar são condições para o seu pleno funcionamento. O tempo se torna assim, primordialmente uma sucessão de “agoras” sem conexão com uma história passada e sem projetos para o futuro. (BAUMAN, 2008). Já na temporalidade do trabalho, o passado está impregnado de várias maneiras. E o presente que se mostra como um perpétuo acontecer não corresponde a um mero acender e apagar instantâneos, mas constitui o desdobrar de um mundo.

Tomar parte na deriva não linear do trabalho consiste em acompanhar as múltiplas variações do seu fluxo, sem impor uma direção, um desejo, um interesse, sem coordenar a atenção por um foco específico. Na busca consumista ou na experiência de alguém que se perde num mar de informações, a viagem não linear tem uma conotação diferente, pois consiste num contínuo focar-desfocar, numa mudança constante nos interesses e desejos que orientam a atenção. Nessa sucessão de interrupções que constitui a atenção dispersa não há uma abertura para aquilo que é percebido e sentido. Permanecemos na superfície.

Em *Entre os olhos, o deserto*, o flutuar da atenção por entre imagens e sons aparentemente desconexos vai constituindo aos poucos um estado de concentração. Acompanhar o contínuo acontecer do trabalho é envolver-se com a composição de um mundo-mescla que vai se tornando cada vez mais vasto, com uma melancolia de muitos matizes. Trata-se de um devaneio profundo - uma atenção que, partindo de um movimento de flutuação horizontal, se avoluma, se aprofunda; uma concentração que ganha consistência a partir de uma fluida deriva, de um incessante acontecer que se acumula e compõe um mundo.



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado no Instituto de arte contemporânea Inhotim, Minas Gerais (2010). Foto: Pedro Motta³⁷

³⁷ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 21 set. 2011.

2.5 – O devaneio profundo e a melancolia

*Um dia, geometrias de luz.
Mais dia nada somos.*

Hilda Hilst³⁸

É possível que existam diversos modos de devaneio profundo. Aquele que se delineia em *Entre os olhos, o deserto* é indissociável da afetividade melancólica. Os traços da morte e de um tempo corrosivo que impregnam este afeto parecem ter uma relação direta com a temporalidade e as variações da atenção que percebemos na experiência do trabalho. A constante mudança de foco característica da dispersão liga-se à incessante busca do novo, que, tal como observado por Suely Rolnik, “não envolve necessariamente abertura para o estranho, nem tolerância ao desassossego que isto mobiliza [...]”³⁹ (ROLNIK, 1997, p.20). Em *Entre os olhos, o deserto*, faz-se o movimento inverso de incorporar aspectos da vida em relação aos quais costumamos cuidadosamente nos manter afastados, como é o caso da morte.

Recorreremos à reflexão desenvolvida por Maurice Blanchot (1987) sobre a experiência da morte na poesia e na vida de Rainer Maria Rilke para pensarmos essa aproximação com a questão da finitude no trabalho. O encontro com o problema da morte é, para Rilke, um movimento indissociável do seu próprio destino poético. Olhar de frente a morte, aproximar-se do pavor que ela suscita, não para ultrapassá-la ou domá-la, mas para acessar a vida em sua mais alta potência é, para o poeta, uma tarefa, um trabalho a ser realizado por toda a vida. Rilke rechaça tanto a experiência da morte como um evento exterior, um acidente que interrompe a vida, como também o suicídio, que seria resultado de uma impaciência para vivê-la. Para o poeta, “deve não só existir morte para mim no último momento, mas morte desde que vivo e na intimidade e profundidade da vida” (BLANCHOT, 1987, p.122). Excluir da vida essa parte

³⁸ Do poema XXX do livro *Cantares de perda e de predileção*, de Hilda Hilst (2004, p.64).

³⁹ A busca do novo à qual se refere Suely Rolnik não diz respeito apenas a novas informações e novos produtos para o consumo, mas também novos estilos de vida, modos de comportamento e formas de relação interpessoal. Segundo a autora, se, por um lado, a plasticidade das configurações subjetivas atuais pode ser vista como uma abertura para subjetividades menos enrijecidas em suas identidades, por outro, é preciso reconhecer que nem sempre esta flexibilidade está orientada para um processo de reinvenção de si. Grande parte das vezes, está vinculada às necessidades do mercado e corresponde tão-somente à importação de “kits de perfis-padrão” definidos pelo mercado e “identidades prêt-à-porter” difundidas pela mídia (ROLNIK, 1997).

obscura de nós mesmos, recuar diante do pavor que ela nos causa é empobrecer a vida, transformando-a num “deserto de medo”. Recusar a morte e as partes difíceis da vida é extirpar-lhe dimensões amplas, encolhendo-a, inclusive em seus prazeres. Nas palavras de Rilke: “Quem não admite o pavoroso da vida, quem não a saúda com gritos de alegria, esse jamais entrará na posse das potências indizíveis de nossa vida, permanece à margem, não terá sido, quando chega o momento da decisão, nem um vivo nem um morto” (RILKE apud BLANCHOT, 1987, p.126-127). Na visão do poeta, a morte forma com a vida um todo e acolhê-la significa “confiança na vida e, em nome da vida, na morte [...]” (BLANCHOT, 1987, p.126).

Há uma relação entre o pavor da morte e a atenção, pontuada por Rilke. O pavor faz a nossa atenção naturalmente se desviar da morte, fato que leva o poeta a descrever como desatentos os dois tipos de morte que critica: aquela que sobrevém de fora, um acaso que interrompe a vida, e aquela voluntariamente determinada. Nos dois casos, o pavor nos torna desatentos a uma experiência autêntica com a morte. Seja por estarmos alheios a ela ou por procurarmos dominá-la, passamos ao largo da sua estranheza, que é também a sua potência de fecundar a vida (BLANCHOT, 1987, p.118). Podemos pensar, por outro lado, que criar uma proximidade com a morte implica em abrir a atenção para todo um campo de sensações e questões do qual mantemo-nos normalmente afastados. Esse movimento de abertura da atenção corresponde a uma alteração não só *do que* percebemos, mas no modo *como* nos relacionamos com o mundo e conosco. Altera-se a relação de controle que o eu exerce comumente, uma vez que o próprio eu se transforma nesse processo. Como observa Blanchot, colocar-se diante daquilo que é assustador, expor-se à morte, não mais desviar-se dela, não é “manter-me eu até na morte, é ampliar esse eu até a morte [...]” (BLANCHOT, 1987, p.126).

A tarefa de incorporar a morte na vida, proposta por Rilke, é uma atividade completamente diferente daquilo que comumente nomeamos como “agir”. É um trabalho que não se dirige a um fim e no qual a vontade não toma parte planejando e realizando. Trata-se de um trabalho de maturação, tal como o crescimento de uma criança dentro do corpo da mãe, imagem presente nos escritos de Rilke. Essa tarefa envolve um tempo distinto daquele com o qual nos deparamos constantemente nas atividades laborativas, tempo que parece correr apressadamente em direção a um destino. Na aproximação com a morte, assim como no fazer artístico, experimentamos um tempo que transcorre sem rota, que não se dirige para um resultado ou uma configuração pré-definida, pois o que está em jogo é justamente o que em nós é estranho, não

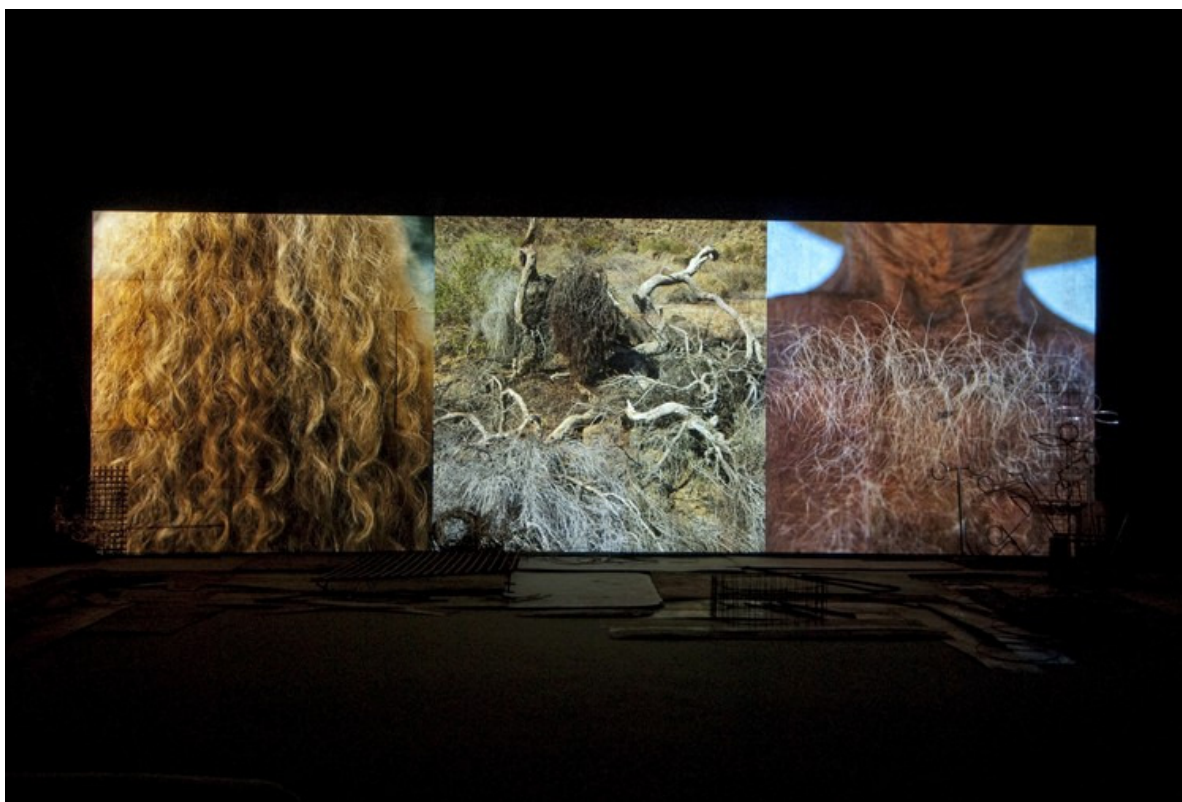
conhecido. A paciência é uma capacidade primordial nesses dois campos, da morte e da arte, nos quais “há que se sofrer o desordenado chamado do longínquo” (BLANCHOT, 1987, p.124). A postura paciente não corresponde a uma condição de imobilidade. Embora não se dirija para a ação, envolve uma atividade latente, um movimento de abrir-se para um trabalho de maturação, de transformação. A paciência também não é o oposto da impaciência, mas uma aceitação da impaciência, inevitável quando nos aproximamos da morte. Blanchot afirma que “A paciência é a prova da impaciência, a sua aceitação e o seu acolhimento, o entendimento que deve persistir ainda na mais extrema confusão” (BLANCHOT, 1987, p.124).

Em *Entre os olhos, o deserto* a questão da finitude vem à tona não só através das imagens nas quais a morte e o caráter perecível das coisas se fazem presentes, mas por toda a experiência da obra, que se assemelha, em muitos aspectos, a esse trabalho de paciência que é aproximar-se da morte. A instalação convida a uma demora, a um progressivo envolvimento com o fazer-se de um mundo melancólico. E mobiliza um estado de atenção, o devaneio profundo, que envolve uma disposição de acolhimento, um não buscar que podemos ver como uma prática de paciência.

Na instalação, o contato com a morte e a abertura da atenção que lhe corresponde se fazem como uma viagem através de um mundo de fragmentos com modulações afetivas diversas, incluindo momentos de maior dramaticidade e outros de pura suavidade, que situamos no âmbito da melancolia. Um certo recuo, uma ruminação meditativa que autores como Benjamin (1984) relacionam à melancolia, parece ter um papel importante nessa abertura da atenção, por implicar num modo de relação menos ávida, mais paciente, com tudo.

A afetividade melancólica que se constitui na experiência do trabalho tem como uma de suas singularidades ser, em muitos sentidos, uma mescla, não só de imagens, sons, música e objetos diversos, mas também em termos das sensações e afetos variáveis. A melancolia de *Entre os olhos, o deserto* mistura muitas coisas em seu mundo sem, no entanto, formar uma totalidade. Os fragmentos não são partes passíveis de reunião, pois a fratura é um traço constitutivo do mundo melancólico, que é uma mescla e não um amálgama. Nesse mundo, há perda, há morte, há um tempo corrosivo e cumulativo que deixa suas marcas por todos os lados. Há também olhos, mãos, objetos, paisagens, mares, tubarões, restos... E tudo isso enovelado num suave acontecer que desata um devanear, que faz uma infância trabalhar, talvez suscitando aquilo que Deleuze chamou de crença no mundo. Olhar para o intolerável do mundo; dar-se com a impotência do pensamento para pensá-lo; e “servir-se dessa impotência para acreditar na vida [...] sem pretender

restaurar um pensamento onipotente” (DELEUZE, 1990, p.205, 209)⁴⁰. Em meio à melancolia de *Entre os olhos, o deserto*, o peso do intolerável, da morte, da perecibilidade de tudo, é envolvido num gesto de suavidade, num devanear que sem procurar sanar a condição fraturada do mundo, permite uma mobilidade entre os seus múltiplos fragmentos, criando entre eles trânsitos, percursos, convivências.



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Instalado no Instituto de arte contemporânea Inhotim, Minas Gerais (2010). Foto: Pedro Motta⁴¹

⁴⁰ O texto se insere numa discussão sobre a experiência do pensamento no cinema moderno e Deleuze está dialogando diretamente com o pensamento de Artaud. Para Deleuze, a questão “como o cinema nos restitui a crença no mundo?” é central no cinema moderno (Deleuze, 1990, p.205, 219).

⁴¹ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 14 abr. 2012.

CAPÍTULO 3

The algiers' sections of a happy moment e a concentração fluida



David Claerbout – imagens que compõem a instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008)⁴²

⁴² Disponível em: <<http://www.palazzograssi.it/en/exhibition/world-belongs-to-you/room-map/david-claerbout>>
Acesso: 22 jan. 2012.

3.1 - Breve apresentação do percurso artístico de David Claerbout

Uma intensa investigação sobre o tempo, o espaço e as condições da percepção atravessa toda a obra do artista belga David Claerbout. Estes três eixos de sua pesquisa artística vêm à tona, em geral, de forma inextricável e por meio de uma exploração dos limites e das imbricações entre fotografia e imagem-movimento (cinema, vídeo), envolvendo algumas vezes também um diálogo com questões que se relacionam à pintura e ao desenho, processos que estão na base da formação original do artista. A tecnologia digital é a principal ferramenta usada para cruzar esses diversos processos artísticos. Para Claerbout, no entanto, a possibilidade de intercambiar diversos tipos de imagem traduzindo-os numa mesma linguagem, proporcionada pela mídia digital (MANOVICH, 2001), não corresponde a um nivelamento das imagens no plano conceitual (CLAERBOUT, 2002, p.42). O artista trabalha com as intersecções entre o fixo e o movimento, explorando as tensões e as inclinações recíprocas de um pólo em direção ao outro, e descobrindo nessas relações todo um campo de potencialização das imagens.

Os trabalhos de Claerbout propõem uma temporalidade complexa, que frequentemente articula um tempo cronológico e um tempo próximo da idéia de duração, de um modo que ultrapassa a mera oposição entre os dois (COOKE, 2002, p.52). O espaço também constitui um aspecto importante na obra do artista, não só pela discussão em torno da arquitetura, presente em diversos trabalhos, mas também porque a espacialidade é frequentemente recriada, às vezes de forma a forçar os limites bidimensionais da fotografia em direção a um espaço tridimensional. (CLAERBOUT apud MAMELEIRA, 2009). As variações na experiência do tempo e do espaço propostas pelo trabalho estão estreitamente ligadas a uma alteração nas condições da percepção. Essa alteração, presente às vezes de um modo pouco evidente à primeira vista, aparece de forma inequívoca em alguns trabalhos, como nas paisagens muito escuras (séries de *lightboxes*) expostas em caixas de luz e dispostas em ambientes igualmente escuros, que exigem um tempo de adaptação da retina para serem apreciadas⁴³.

⁴³ Claerbout desenvolveu três séries de *lightboxes* seguindo o princípio descrito: *Nocturnal lightboxes* (1999), *Venice lightboxes* (2000) e *Nightscape lightboxes* (2002-2003).



David Claerbout.– *Venice lightboxes (Isola San Giorgio)*, 2000⁴⁴

Uma certa sobriedade dá o tom de toda a obra de David Claerbout. É sempre sutil o modo como os trabalhos convidam o olhar a estabelecer relações e insinuem processos reflexivos. As instalações de Claerbout contradizem certo imaginário criado em torno das tecnologias digitais, frequentemente associadas à invenção de imagens absolutamente inéditas ou a uma grandiloquência na apresentação das obras. O digital é utilizado pelo artista para produzir situações cuja complexidade reveste-se numa aparência simples. As imagens de arquivo, presentes em parte significativa da obra de Claerbout, o afastam também dessa tendência de vincular o digital à noção de ineditismo. Estas imagens atuam algumas vezes como a base concreta sobre a qual se constrói o trabalho e, outras vezes, como inspiração que norteia toda a elaboração da obra.

Raymond Bellour observa que a pesquisa artística desenvolvida por Claerbout se faz através de séries, cada uma delas concebendo certas operações que exploram de maneira singular “um estrato de tempo investido de seus paradoxos próprios” (BELLOUR, 2008, p.13). Seguir o percurso das séries traçado por Bellour nos proporciona uma visão mais ampla da obra desse artista, ainda pouco exposta no Brasil. A primeira série destacada pelo autor envolve uma

⁴⁴ Disponível em: < <http://collectie.boijmans.nl/en/work/3566%20%28MK%29>>. Acesso: 21 jan. 2012.

dinâmica entre móvel e imóvel, explorando, por exemplo, a projeção de imagens em movimento (animação ou filme) sobre imagens fotográficas. Compõem esta série trabalhos como *Vietnam, 1967, near Duc Pho (reconstruction after Hiromichi Mine)* (2001), e *Ruurlo Bocurloscheweg, 1910* (1997). Neste último, a fotografia projetada de uma paisagem holandesa tirada no ano de 1910, da qual o artista se apropriou, apresenta-se em total estado de fixidez, exceto por um suave movimento na folhagem da grande árvore ao centro do quadro. Envolvendo uma sobreposição de dois estratos temporais, este e outros trabalhos dessa série têm como campo de investigação o limite do improvável e do quase imperceptível (BELLOUR, 2008, P.13-14).



David Claerbout. *Ruurlo Bocurloscheweg 1910*. (1997).⁴⁵

A segunda série apontada por Bellour é composta pelas sequências de *lightboxs*, às quais já nos referimos. A terceira série é constituída por trabalhos que problematizam diretamente a experiência do cinema narrativo. É o caso de *White house* (2006) e *Bourdeaux piece* (2005). Neste último, uma única cena, marcada por diálogos banais que remetem à trama de *Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard, é filmada a cada 10 minutos no decorrer de um dia inteiro. O

⁴⁵ Instalação - Sammlung Goetz, Munique, 2001.

Disponível em: < <http://www.hauserwirth.com/artists/4/david-claerbout/images-clips/67/>>. Acesso: 03 fev. 2012.

trabalho inverte os papéis que a luz e a narrativa costumam desempenhar no cinema. Ao invés de ser o pano de fundo para a história, a luz torna-se, em *Bourdeaux piece*, o elemento dinâmico e central. Diferente do que ocorre nas outras séries, que fazem “coincidir virtualidade e fisicalidade”, este trabalho, com 13 horas e 40 minutos, tem um caráter claramente conceitual, pois “visitante algum se torna realmente espectador” (BELLOUR, 2008, p.13-14). A quarta série é composta por trabalhos que constituem um fluxo a partir do encadeamento de imagens fixas. A instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008), que iremos discutir, faz parte desta série, juntamente com as obras *Sections of a happy moment* (2007) e *Arena* (2007). Abordaremos as questões relativas a esta série a seguir, no desenrolar da análise do trabalho.

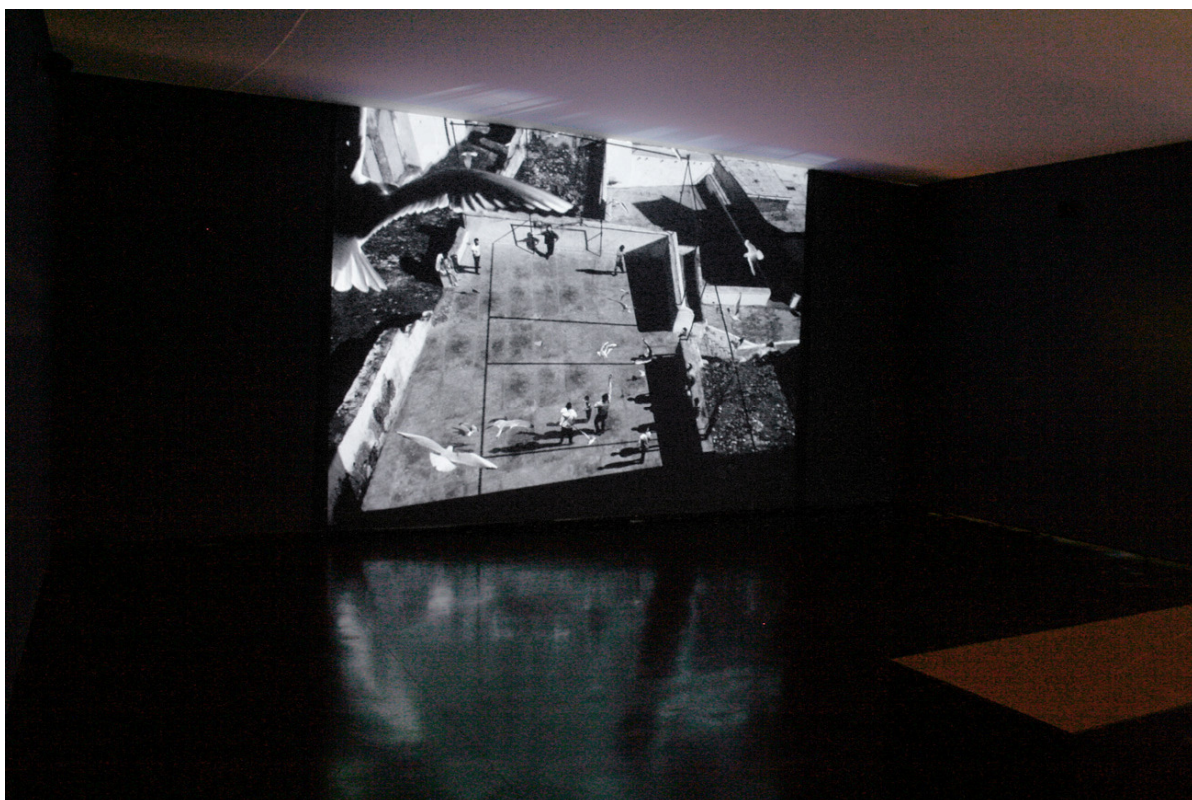
3.2 - *The algiers' sections of a happy moment* – primeiras impressões



David Claerbout, imagem que compõe a instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008)⁴⁶

⁴⁶ Disponível em http://www.gms.be/index.php?content=series_detail&id_serie=64&id_image=2537&id_artist=12. Acesso: 25 fev. 2012.

Seja qual for o ponto em que esteja a projeção de 37 minutos em *loop* de *The algiers' sections of a happy moment* (2008), o que se vê ao entrar na sala em que está exposto o trabalho são imagens fixas em preto e branco, que se sucedem uma a uma ao som de uma suave música árabe. As fotografias, que duram cerca de dez segundos na tela antes de serem sucedidas por outras, através de breves fusões, mostram uma situação que vamos descobrindo pouco a pouco. Pessoas reunidas numa espécie de quadra de futebol no alto de um prédio; um momento de lazer; pássaros que se aproximam; crianças fascinadas pelos pássaros; homem que oferece comida aos pássaros; rapazes que apenas observam de longe; uma paisagem mais ampla, com edificações que se estendem até o mar... Tudo parece girar em torno de uma mesma situação que, pelo título, localizamos na Argélia. Uma leve melancolia se apresenta desde o início, certamente suscitada pela música, mas também pelo que se vê nas imagens e pelo ritmo lento em que estas aparecem, duram e desaparecem.



David Claerbout – *The algiers' sections of a happy moment*. Instalação no MAM – Rio de Janeiro (2011)⁴⁷

⁴⁷ Foto: Luciana Guimarães.

As nossas primeiras impressões a partir desse contato inicial com a instalação podem ser condensadas na expressão “um lugar perdido no tempo”, que costumamos usar para descrever lugares em que o modo de vida ou o aspecto físico não parecem se alterar significativamente com o passar dos anos. Diversos aspectos do trabalho compõem esse quadro: o preto e branco das imagens; a beleza de ruína do local onde se desenrola toda a situação; a ingênua fascinação de homens e crianças pelos pássaros, rara num mundo repleto de atrativos tecnológicos como o nosso; a tonalidade melancólica da música; e, sobretudo, a cadência lenta do trabalho, que parece ser decisiva para essa impressão de um lugar que guarda um outro tempo.

Ao afirmar que o trabalho transcorre num ritmo lento, estamos tomando como referência primeira as imagens-movimento produzidas pelo cinema, pelo vídeo e pelas tecnologias digitais. Outro parâmetro é uma temporalidade acelerada, que autores como Zygmunt Bauman (2008) e Paul Virilio (1993) identificam à contemporaneidade. Nas nossas relações com as tecnologias, essa temporalidade aparece, por exemplo, no ritmo do *clicar*. Certamente, esses simples movimentos com as pontas dos dedos, aos quais estamos tão habituados, embora “longe de captar a nossa maneira de estar-no-mundo a eles relacionada”, têm um percurso histórico considerável. (FLUSSER, 2008, p.31)⁴⁸. Mas podemos afirmar que nas três últimas décadas, com o desenvolvimento das tecnologias digitais e a invenção de diversos dispositivos de comunicação, os poderes do “clicar” expandiram-se em muitos sentidos. No que diz respeito às imagens, essas inovações representaram um aumento extraordinário na sua velocidade de produção e de difusão. Talvez por estarmos tão imersos cotidianamente nessa temporalidade instantânea do clicar é que o compasso do trabalho de Claerbout nos pareça lento.

Não é pequeno o impacto desse fluir vagaroso das imagens, que demoram-se cerca de 10 segundos na tela. O trabalho convida a nos instalarmos nesse tempo de um lento passar, o que pode soar como uma espécie de imposição para quem está habituado às imagens-movimento e mergulhado no ritmo acelerado do mundo. Mas mesmo para quem se abre de imediato à proposta do trabalho, a sensação é de parar, de desacelerar, tal como nos acontece quando circulamos por um grande centro urbano num dia de domingo. Nestas ocasiões, até a maior cidade pode tornar-se um lugar perdido no tempo, de modo que talvez a sensação que associamos inicialmente a um

⁴⁸ Em sua reflexão sobre a modernidade, Walter Benjamin já chamava a atenção para a importância de pensar sobre esses dispositivos tecnológicos que têm por princípio “disparar uma série de processos complexos com um simples gesto”. Do acender do fósforo ao “click” do fotógrafo, essas tecnologias produzem, na visão do autor, uma das espécies de “choque” que atingem o homem moderno (BENJAMIN, 1994, p.124).

lugar (perdido no tempo), seja mais precisamente uma condição do tempo, que pode impregnar qualquer espaço. Walter Benjamin menciona essa particular temporalidade dos dias de domingo ao discutir a obra do poeta Charles Baudelaire (1821-1867), em articulação com o processo de perda da experiência, problema central no seu diagnóstico da modernidade. Para o autor, o caráter reificado do tempo do calendário, que se sobrepôs à duração, regrido a vida de forma desarticulada de uma tradição, torna-se ainda mais evidente nos dias de feriado. Por serem “fragmentos desiguais e privilegiados” em meio à uniformidade do calendário, estes dias constituem ocasiões especialmente propícias ao *spleen*, sentimento melancólico vinculado ao estado de despertencimento do homem a uma história, a uma tradição. Nas chamadas poesias-spleen, que compõem o primeiro ciclo de *As flores do mal* (1857), Baudelaire expõe essa melancolia que nasce do confronto com uma experiência histórica estilhaçada, com um tempo inócuo cujos minutos “cobrem o homem como flocos de neve”⁴⁹ (BENJAMIN, 1992, p.136).

A melancolia que experimentamos em *The algiers' sections of a happy moment* tem uma tonalidade mais suave, mas tal como o *spleen*, nasce de uma relação peculiar com o tempo. Ela está ligada a um tempo que quase não passa, um tempo do parado, ou do quase parado.



David Claerbout – *The algiers' sections of a happy moment* (2008)⁵⁰

⁴⁹ Walter Benjamin refere-se aos versos de *O gosto do nada*, de Baudelaire: “O tempo dia a dia os ossos me desfruta, como a neve que um corpo enrija de torpor” (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1992, p.135).

⁵⁰ Imagem que compõe a instalação. Disponível em http://www.gms.be/index.php?content=series_detail&id_serie=64&id_image=2537&id_artist=12. Acesso: 25 fev. 2012.

3.3 - O parado

*A física do susto percebida
entre os gestos diários;
susto das coisas jamais pousadas
porém imóveis – naturezas vivas*

João Cabral de Melo Neto⁵¹



David Claerbout – *The algiers' sections of a happy moment*. Instalação no MAM – Rio de Janeiro (2011)⁵²

O que podemos vislumbrar nas coisas paradas além da óbvia ausência de movimento? Seriam as coisas imóveis sempre destituídas de vitalidade? Seriam as fotografias necessariamente momentos congelados que, como afirma Susan Sontag, contradizem a vida em sua condição de “processo, fluxo no tempo”? (SONTAG, 2004, p.96). Quando nos detemos nas imagens de *The Algiers' sections of a happy moment*, demoradamente, como o trabalho pede, descobrimos

⁵¹ Do poema *A lição de poesia*, de João Cabral de Melo Neto (1985, p.23).

⁵² Foto: Luciana Guimarães

nuances que não observaríamos se elas passassem rapidamente. Podemos ver, por exemplo, o riso do homem que oferece comida aos pássaros ganhar uma ponta de tristeza, e no olhar cabisbaixo do senhor sentado, surgir um vago contentamento. Parece que ao permanecerem fixas, as imagens nos dão tempo de perceber um certo vacilar presente nas coisas aparentemente rígidas. Essa oscilação do parado aparece de forma especialmente intrigante nos planos fechados que mostram os pássaros. Talvez pelo fato de circularem pelo espaço aéreo e serem capazes de um mover-se tão solto como o vôo, os pássaros nos pareçam acentuadamente enrijecidos, coisificados, na fixidez das imagens. Mas embora quase estátuas, resta ainda neles uma inquietação, uma condição de “coisas jamais pousadas” de “naturezas vivas”, a que se refere o poema de João Cabral de Melo Neto.

Em sua reflexão sobre o tempo da fotografia, no livro *O ato fotográfico*, Philippe Dubois, apresenta uma proposição que parece se aproximar dessa temporalidade do parado que estamos tentando definir. Dubois afirma que há mobilidade no “tempo de parada”, “tempo petrificado” da fotografia:

[...] Gostaria de mostrar que no instante captado e fixado pelo dispositivo, nessa fração de tempo ínfima, insinua-se e instala-se uma greta, uma fenda, um abismo irreduzível, ou seja, que nesse simples ponto fixo abre-se e desdobra-se todo um espaço que autoriza e até suscita um movimento interno [...] (DUBOIS, 1994, p.174).

Embora essa descrição de um movimento interno à fotografia apresente semelhanças com o que definíamos como uma oscilação do parado, a argumentação de Dubois vai em direção a questões diferentes daquelas que encontramos no trabalho de Claerbout. Para Dubois, é a distância espacial e temporal entre a imagem e o seu referente (tão constitutiva da fotografia quanto a sua conexão física, indicial, com este referente) que “induz os movimentos perpétuos do sujeito espectador, que não pára, do ponto de vista da imagem, de passar do *aqui-agora* da foto para o *alhures-anterior* do objeto [...]” (DUBOIS, 1994, p.313)⁵³. O autor vincula, assim, o fluir do tempo inerente à fotografia às relações da imagem com o seu passado.

No trabalho de Claerbout, a temporalidade que vislumbramos no parado tem outra procedência. Apesar da tonalidade melancólica que percebemos no trabalho, a dinâmica das

⁵³ Algumas teses defendidas em *O ato fotográfico* foram posteriormente revistas por Philippe Dubois. O entendimento do índice como fundamento ontológico da fotografia, por exemplo, foi reavaliado pelo autor (FATORELLI, 2003). No entanto, as formulações presentes nessa obra continuam válidas, não mais enquanto um posicionamento ontológico, mas como vias interpretativas que podem ajudar a pensar uma série de questões relativas à fotografia.

imagens não remete a um “isso foi”⁵⁴, a um passado perdido, definitivamente ausente, que tenciona a atualidade da imagem. O parado, o perdido no tempo que advém no trabalho, manifesta um presente, o que parece estar vinculado ao modo como as imagens constituem um fluxo.

O andamento criado pelo trabalho pode ser definido como um contínuo pausar, um ritmo semelhante ao de uma respiração calma e regular. A duração das imagens e das fusões varia pouquíssimo (as imagens duram em torno de 10 segundos e as fusões, em torno de 1 segundo), o que imprime regularidade ao fluxo. E as passagens proporcionadas pelas breves fusões não assumem o aspecto da transformação, do acontecer, que observamos na instalação de Miguel Rio Branco. A proximidade formal entre as imagens faz do acontecer das fusões um discreto passar, que deixa a ênfase recair sobre as pausas. Daí a sensação de parado, mas um parado que flui.

Entre os muitos aspectos do trabalho que concorrem para que o fluxo converta-se num tempo lento, que parece quase não passar, um dos mais importantes é certamente o fato de que todas as imagens giram em torno de uma mesma situação. Mesmo local, mesmas pessoas, as quais permanecem nas mesmas posturas e mantém entre si as mesmas relações... Assim, depois de decorrido um certo tempo em contato com o trabalho, é provável que o observador se dê conta de que todas as imagens referem-se não apenas a uma mesma situação. Elas retratam um único momento, que surge a cada vez sob diferentes perspectivas: ora uma visão da cena como um todo, ora um determinado grupo de personagens, ora um personagem específico ou a visão que este personagem tem, etc.

Chegamos a um aspecto fundamental da instalação, a um certo núcleo conceitual em torno do qual se estrutura o trabalho, inclusive do ponto de vista da sua realização. *The algiers' sections of a happy moment* integra um conjunto de obras de Claerbout (a quarta série destacada por Bellour) que constituem projeções em *loop* de uma sequência de imagens relativas a um mesmo momento. A realização do trabalho envolveu a produção de mais de 50.000 imagens, que buscavam captar diferentes faces daquilo que sucederia em um único instante. Destas, foram selecionadas pouco mais de 600 imagens que entraram na composição final da obra⁵⁵.

⁵⁴ Referimo-nos à expressão pela qual Roland Barthes define a fotografia. Para o autor, uma foto afirma um “isso foi”, atesta que aquilo que vemos existiu, esteve lá. É uma “emanação do real passado” (BARTHES, 1984a, p.132).

⁵⁵ As informações técnicas acima indicadas foram obtidas no site da galeria Yvon Lambert (<http://www.yvon-lambert.com/david-claerbout>) e no site do Palazzo Grassi (<http://www.palazzograssi.it/en/exhibition/world-belongs-to-you/room-map/david-claerbout>). No entanto, não conseguimos obter, no decorrer da pesquisa, dados mais

A opção de apresentar esse núcleo central do trabalho somente após já termos levantado outros dos seus aspectos deveu-se a dois motivos. O primeiro foi o desejo de trazer para a análise um pouco da imprecisão que atravessa a experiência do espectador comum, aquele que não tem um conhecimento prévio da obra. Se já iniciássemos com uma descrição técnica e conceitual, a discussão tomaria uma direção que provavelmente deixaria de fora toda uma parte da experiência, feita de tateamentos e de modos de interação não racionais com o trabalho. A duração desta etapa da experiência pode ser muito breve para certas pessoas e extremamente longa para outras. Outro motivo que nos levou a abordar o conceito num momento mais avançado da discussão é que embora o considerando central e estruturante, não julgamos que a sua compreensão intelectual seja o ponto mais importante do trabalho. Não nos parece que a experiência fundamental da obra esteja vinculada ao breve momento de um *insight*, no qual se apreende a *chave* do trabalho. Se assim fosse, ao perceber essa estruturação conceitual da obra, a experiência de algum modo se encerraria. E não é isso que, a nosso ver, acontece. Ao contrário. A partir desse momento têm lugar outros desdobramentos da experiência.

Observamos ainda que o trabalho é construído de forma a não explicitar o conceito de um modo óbvio. As variações na luminosidade e na profundidade de campo, por exemplo, alteram significativamente a visão que temos da cena, dando margem a dúvidas quanto ao fato de todas as imagens corresponderem realmente a um só momento. Por tudo isso, na leitura que fazemos, o conceito está impregnado na constituição sensível da obra, que o complexifica e o faz muito mais vasto. Ele toma parte num conglomerado poético no qual os aspectos intelectuais não se separam da experiência sensorial e afetiva.

detalhados sobre o processo de realização do trabalho. É possível que este processo apresente pontos em comum com os das duas outras obras que se orientam pelo mesmo princípio: *Sections of a happy moment* (2007) e *Arena* (2007). A realização destes trabalhos envolveu uma estratégia complexa, que incluiu a produção de fotos externas e em estúdio, posteriormente articuladas por meio de um processamento digital. Em *Sections of a happy moment*, por exemplo, que mostra um grupo de adultos e crianças em torno de um balão que paira no ar, Claerbout fotografou as personagens em estúdio sobre um fundo azul, utilizando 15 câmeras. Foram tiradas mais de 50.000 imagens, obtidas ao longo de quatro sessões. Dentre estas fotografias, foram selecionadas as 180 que o artista compôs digitalmente com as imagens que tirou do conjunto residencial onde se situa a cena. O formato final do trabalho consiste no encadeamento destas 180 imagens associadas a uma música. É importante destacar que todo o processo de composição das imagens deste trabalho se constituiu como uma recriação de imagens de arquivo encontradas por Claerbout (BELLOUR, 2008, p.11). Embora seja inegável a proximidade entre *The Algier's sections of a happy moment* e os outros dois trabalhos citados, não sabemos se na realização desta obra Claerbout seguiu todas essas etapas ou alterou de algum modo o processo.

3.4 - O tempo do quase



David Claerbout – *The algiers' sections of a happy moment*. Instalação no MAM – Rio de Janeiro (2011)⁵⁶

Deduzindo ou não que a cena apresentada refere-se a um momento único, imaginando ou não o aparato técnico necessário à sua realização, o importante é que, à certa altura, o observador percebe-se diante de um mesmo estado de coisas que se prolonga; dá-se conta de que nada de extraordinário acontecerá. É sobretudo através do núcleo em torno do homem oferecendo comida ao pássaro que essa noção se constrói com maior clareza. Em sua primeira aparição, que acontecerá em momentos diferentes para cada espectador, a imagem do pássaro na iminência de alcançar a comida traz, certamente, uma expectativa de desdobramento futuro. Mas ao reaparecer, sob diferentes ângulos e enquadramentos, a imagem passa a indicar que tudo está em suspensão, pois a distância entre o pássaro e a mão do homem mantém-se inalterada. Se num primeiro momento é o avançar do pássaro em direção à comida que está em jogo, o *em vias de*

⁵⁶ Foto: Luciana Guimarães.

acontecer, à medida que a cena se repete, é o *quase* acontecer de alguma coisa que vem à tona. Uma vez que nada sucede, que a ação não tem sequência, o endereçamento ao futuro que esta cena porta recolhe-se. O *em vias de* converte-se num *quase* que impregna a tudo. O presente retém o fluxo em direção ao futuro e contrai-se.

É importante notar que a expectativa de desdobramento futuro não diz respeito só à natureza da cena apresentada, mas também e, talvez, sobretudo, ao fato de que a imagem está inserida em um fluxo. Certamente se o trabalho fosse constituído por uma imagem individual essa expectativa de desdobramento futuro não teria lugar na mesma intensidade⁵⁷.



David Claerbout – imagem que compõe a instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008)⁵⁸

Como apontamos antes, a temporalidade do trabalho não nos parece remeter primordialmente a um passado, mas constituir-se como um presente cujo suave fluir assemelha-se ao oscilar das coisas paradas. A análise dessa cena central estruturada em torno da relação entre o pássaro e o homem que lhe oferece comida, proporciona outros elementos para a compreensão da

⁵⁷ No capítulo 4 retornaremos a esta questão.

⁵⁸ Disponível em http://www.gms.be/index.php?content=series_detail&id_serie=64&id_image=2537&id_artist=12>. Acesso: 22 jan. 2012.

temporalidade do trabalho. À medida que o ímpeto para o futuro inerente a essa cena não se realiza, um estado de *quase* se expande sobre todas as outras imagens. Nada mais segue adiante mas, como que tremula sobre si, o que corresponde a um outro modo de entender o que definimos antes como o oscilar do parado.

A temporalidade do quase não nos lança num passado, não evidencia um *isso quase foi* das imagens e sim, um *isso quase é* que opera uma suspensão sobre o presente. O tempo do quase corresponde a um deter-se do presente que, destituído da ânsia pelo futuro, volta-se sobre si mesmo. Lynn Cooke afirma que nos trabalhos de Claerbout, uma “penetrante aura de nostalgia”, que corresponde necessariamente a uma relação com o passado, é contrariada por procedimentos que suspendem, alongam ou tornam cíclico o tempo, produzindo uma “presentidade estendida” que difere do fluxo normal do tempo (COOKE, 2002, p.52).⁵⁹ O que apontamos acerca da temporalidade do quase pode certamente ser aproximado desta “presentidade estendida”. No entanto, nos parece importante ainda entender as ligações entre esse estender-se do presente e uma certa melancolia com a qual nos deparamos logo no início da discussão do trabalho. Mas antes de dar continuidade a esta questão voltaremos o olhar para os movimentos da atenção em meio a toda essa dinâmica temporal.

3.5 - Primeiro movimento e pouso da atenção

Por tudo o que discutimos até aqui, é fácil constatar que o trabalho pede um tempo longo de permanência. A experiência não acontece para o espectador que dá uma olhada, que borboleteia. É preciso, como observa Bellour, sentar-se nos bancos, demorar-se, tornando-se um “espectador pensativo” (BELLOUR, 2008, p.14)⁶⁰. A apreensão da arquitetura conceitual da obra, que abrange uma amplitude de sentidos (do “trata-se do mesmo momento” ao “estamos no tempo do quase”)⁶¹ envolve um processo de acúmulo e decantação de tudo o que foi experimentado no

⁵⁹ Reproduzindo o texto original: “Countering this pervasive aura of nostalgia, which is always necessarily a backward looking movement, is the stilling - by suspending and stretching time, or by rendering it cyclical - that produces what I have experienced as a sense of extended presentness, a durational movement outside the normal temporal flow” (COOKE, 2002, p.52) .

⁶⁰ Embora este e outros comentários de Bellour que aparecerão ao longo do texto refiram-se ao trabalho *Sections of a happy moment* (2007), os evocaremos quando forem pertinentes ao trabalho que estamos analisando, *The algiers' sections of a happy moment* (2009).

⁶¹ Nos referimos ao conceito do trabalho no sentido amplo em que o definimos, que pode ser apreendido em diferentes planos.

decorrer de um certo tempo. Está em jogo aí uma atenção capaz de perdurar sobre um determinado campo, uma concentração.

À primeira vista, esse estado de concentração parece próximo àquilo que o senso comum identifica como um comportamento atento, ao tipo de atenção comumente exigido no desempenho das atividades produtivas e educacionais. É em torno de uma noção de falha no desempenho deste comportamento que se estrutura o diagnóstico de TDAH (Transtorno de Déficit de Atenção/Hiperatividade), e é visando aprimorá-lo que se buscam métodos de otimização da performance cognitiva (*enhancement* cognitivo)⁶². O que baliza tanto a idéia de déficit (que norteia o diagnóstico do TDAH) como a de aprimoramento cognitivo (*enhancement*) é a eficiência na realização de um objetivo que, em termos atencionais, corresponde à existência de um foco.

A concentração envolvida no trabalho de Claerbout difere desta atenção socialmente desejável por prescindir da coordenação de um foco. Há, sim, um movimento de inclinação da atenção, que vai se intensificando, do começo da experiência do trabalho até a compreensão do conceito. Partimos de um estado de maior fluidez e, à medida que vai se esboçando uma compreensão das imagens como aspectos de um mesmo momento (ou de uma mesma temporalidade), a atenção assume uma determinada direção. Mas o arcabouço conceitual do trabalho não constitui um foco, uma meta a ser alcançada, e sim uma configuração à qual se chega por uma série de tateamentos. Além disso, atingir um entendimento conceitual do trabalho não corresponde ao fim do processo (nem no sentido de um objetivo nem no de um fechamento), mas à conformação de uma nova temporalidade.

Consideramos este momento de apreensão do conceito como uma etapa de reconfiguração do trabalho, a partir da qual a experiência segue sob outras bases. Podemos compreendê-lo através daquilo que Kastrup (2007) chamou de “pouso”, momento em que “a atenção muda de escala” à medida que um novo território se estrutura. A autora compara essa mudança ao movimento de uma zoom, que amplia ou fecha o campo de observação. Troca-se de “janela atencional”, nos termos de Vermersch (2002), o que significa uma alteração das fronteiras entre as quais se move a atenção. A noção de janela refere-se não apenas a aspectos visuais, mas aos mais diversos fatores implicados na dinâmica da atenção. (KASTRUP, 2007, p.19). Em *The*

⁶² No capítulo 1 apontamos algumas relações entre a atenção direcionada à realização de tarefas, o TDAH e o *enhancement* cognitivo.

algiers' sections of a happy moment, os contornos de uma nova janela são delineados simultaneamente pela compreensão do trabalho enquanto contínua variação de um só momento e enquanto temporalidade do quase. Seguiremos discutindo os desdobramentos da experiência temporal do trabalho e os movimentos da atenção a partir desse novo enquadramento, que é também abertura.



David Claerbout – imagem que compõe a instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008)⁶³

⁶³ Disponível em http://www.gms.be/index.php?content=series_detail&id_serie=64&id_image=2537&id_artist=12>. Acesso: 22 jan. 2012.

3.6 - A espera

*Eu sempre sonho que uma coisa gera,
nada nunca está morto.
O que não parece vivo, aduba.
O que parece estático, espera*

Adélia Prado⁶⁴

O que definimos até agora como um tempo do parado e do quase assume a forma de um estado que podemos definir com o termo “espera”. Damo-nos conta dessa espera, primeiramente, através da própria cena apresentada, na qual o papel assumido pelos personagens está quase sempre relacionado ao ato de ver. A maior parte deles observa o movimento dos pássaros. Um ou outro se entreolha ou mira em direção ao nada. As poucas ações esboçadas estão sempre em segundo plano. Até mesmo o homem que estende a mão em direção ao pássaro está mais à espera de que este venha ao seu encontro do que propriamente agindo. Esse predomínio do ver sobre o agir nos remete a uma condição de espera.⁶⁵

São muitas as esperas que podemos entrever nos olhares, em sua maioria, dirigidos para o alto: espera pelo instante em que o pássaro tocará a mão do homem; espera pelo “momento feliz” de que nos fala o título do trabalho; espera pelo diferente, pelo completamente *outro* que o animal representa; espera por um acontecimento que rasgue a monotonia; espera por alguma espécie de redenção... Múltiplas esperas que designaremos como esperas-expectativas, pelo fato de que elas envolvem a expectativa de um desdobramento futuro.

Mas por estarem sob o regime temporal do quase, as esperas-expectativas encontram-se como que minadas. O tempo do quase, que não flui para o futuro mas estende o presente, cria um outro tipo de espera, que se sobrepõe às esperas-expectativas. Trata-se de uma espera que não se dirige a nada em especial, uma espera sem objeto, um puro esperar, no qual a expectativa do novo se converteu em disponibilidade para acolher o que há. É esta espera que vai se consubstanciando à medida que se prolonga a deriva em torno de um momento único.

⁶⁴ Retirado do poema *Leitura*, de Adélia Prado (2004, p.17).

⁶⁵ Um privilégio do ver sobre o agir foi apontado por Gilles Deleuze (1990) nos filmes neo-realistas, num sentido diverso deste que indicamos no trabalho de Claerbout.

Percebemos uma relação direta entre essas duas formas de espera e um tipo de melancolia que se liga particularmente à experiência do presente – o tédio. O que estamos chamando de espera-expectativa corresponde a uma atitude que tenta escapar do tédio, encontrar algo que rompa a monotonia. Já o puro esperar é um estado que não opõe resistência ao tédio, mas abre-se a ele. A tonalidade afetiva do tédio reúne as duas extremidades entre as quais desenvolvemos a nossa análise: a melancolia e um tempo que é um estender-se do presente. O tédio se liga a todas as noções através das quais tentamos nos aproximar do trabalho: o tempo lento que se recusa a passar; a sensação de parado; os lugares perdidos no tempo; os dias de feriado; um tempo que reconduz-se ao presente envolvendo a tudo num estado de quase.

O estreito vínculo que existe entre o tédio e um modo particular de relacionamento com o tempo foi apontado por Martin Heidegger, logo no início da sua reflexão sobre este tema⁶⁶. O autor lembra que na língua alemã o termo tédio, *langeweile*, significa “tempo longo” e afirma que a experiência do tédio corresponde à de um “tempo que se torna longo para nós”. Mas, pergunta Heidegger, “por acaso ele deve ser curto? Cada um de nós não deseja para si justamente um tempo longo?” (HEIDEGGER, 2011, p.106). Na experiência do tédio, o tempo deixa de ser desejável porque parece estagnado. Uma estranha indiferença se espalha sobre tudo, tornando o tempo “hesitante”, inócuo, vazio. Nossa tendência primeira é buscar um modo de eliminar esse tempo, de ocupá-lo com os mais variados passatempos. Para Heidegger, no entanto, que considera o tédio como uma tonalidade afetiva fundamental do filosofar, trata-se de fazer o movimento inverso. O filósofo propõe uma apropriação do tédio, enxergando nesta tonalidade afetiva uma abertura para o pensamento e para experiências temporais menos atadas às demandas do ego. O tempo vazio do tédio pode lançar luz sobre uma outra espécie de vazio que paira sobre os tempos racionalmente utilizados, plenamente preenchidos nas ocupações cotidianas, que não raramente correspondem à experiência de uma absoluta falta de tempo (HEIDEGGER, 2011, p.130, 131, 171).

O vagar em torno de um momento único, o puro esperar a que nos convida o trabalho de Claerbout, parece partilhar da proposta heideggeriana de “*não-se-contrapor-imediatamente*” ao tédio, mas “*deixá-lo ressoar*”; dar-lhe muito mais espaço ao invés de tentar proteger-nos dele (HEIDEGGER, 2011, p.108, grifos do autor). É importante notar, no entanto, que no trabalho de

⁶⁶ A longa discussão de Heidegger em torno do tédio, da qual destacaremos apenas algumas formulações, emerge no decorrer da sua reflexão sobre três questões: mundo, finitude e solidão. (HEIDEGGER, 2011).

Claerbout, deixar ressoar o tédio sob a forma de um puro esperar não significa ultrapassar de uma vez por todas o desejo de escapar dele. O puro esperar não suplanta a espera-expectativa. A esperança que emerge nos olhares não é nunca definitivamente anulada, mas mantida em suspensão, num contínuo conflito com um fluxo temporal que se recusa a ir em frente.

3.7 - A concentração fluida do puro esperar

Que modo de atuar da atenção estaria implicado na condição que denominamos como um puro esperar e na tonalidade do tédio que lhe corresponde? Começaremos definindo a pura espera, em oposição às esperas-expectativas, como uma “espera sem expectativa”. Uma vez que tudo aquilo que conhecemos como intenções, metas e propósitos tem em sua base as expectativas, podemos pensar que a atenção envolvida no puro esperar difere completamente daquela implicada na resolução de problemas, na execução de tarefas e na realização das diversas atividades da vida prática que, de uma forma ou de outra, supõem um objetivo a ser atingido. A atenção relacionada à espera sem expectativa é, certamente, uma forma de concentração, pois só se constitui à medida que duramos no tempo do quase, que seguimos atentamente os desdobramentos do presente que retorna sobre si mesmo. Mas não se trata de uma concentração focada, dirigida a um fim, e sim de uma concentração fluida, aberta a esse tempo em que nada parece acontecer.

A concentração fluida que encontramos no trabalho de Claerbout se aproxima do que Depraz, Varela e Vermersch (2006) referem como “atenção presente não dirigida”, um tipo de concentração não vinculada à intencionalidade (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p. 82). Essa atenção corresponde ao gesto de “deixar vir”, descrito como parte da experiência do “devir consciente”, que estes autores definem como um processo através da qual conteúdos de natureza pré-reflexiva vem à consciência⁶⁷. No gesto de deixar vir efetua-se uma mudança no teor da atenção, que deixa de ser controlada pelo eu e assume uma disposição de acolhimento. Segundo Depraz, Varela e Vermersch (2006), esta disposição envolve uma espera. Mas não se trata de uma espera como a do caçador, “que sabe ao menos o que espera com vigilância e paciência”, e sim de uma “espera sem conhecimento do conteúdo que vai se revelar [...] uma

⁶⁷ As pesquisas de Depraz, Varela e Vermersch em torno do devir consciente foram apresentadas no capítulo 1 e serão discutidas também no capítulo 4.

espera não focalizada, aberta”, que torna possível a emergência de elementos pré-reflexivos (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p. 81). Este esperar não corresponde, no entanto, a uma inatividade, pois embora a disposição de acolhimento constitua uma condição passiva, esta só se torna possível a partir de uma intensa atividade de inibição das categorias, expectativas e identificações que tendem a preencher imediatamente o campo atencional (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p. 82).

Não raras vezes, esse exercício do acolhimento envolve, segundo os autores, um momento de silêncio, de vazio. O eu se absteve de preencher o campo, mas nenhum conteúdo pré-refletido se apresentou ainda. Este vazio dura até o momento em que surge uma primeira configuração, um primeiro conteúdo (que é da ordem do pré-reflexivo, pré-verbal, pré-lógico). Muitas vezes esse intervalo dura um tempo mínimo, mas do ponto de vista subjetivo, parece sempre prolongar-se por uma eternidade. O medo e o tédio são reações frequentes ao vazio e constituem, segundo os autores, obstáculos à continuação do processo (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p. 81).

No trabalho de Claerbout também nos deparamos com um vazio de acontecimentos, com um tempo que parece se arrastar. Mas a espera sem expectativa a que o trabalho convida é uma possibilidade de habitar esse vazio, de deixar que o tédio se desdobre, ao invés de refutá-lo. Tal como no esperar do devir consciente, aí também parece estar em jogo uma atenção cujo caráter passivo não significa inatividade. Deixar perpetuar o tédio não corresponde certamente a um tranqüilo movimento de seguir a correnteza. Heidegger nos oferece uma boa imagem da atividade necessária quando se quer abrir espaço para o tédio. O autor afirma inicialmente que é preciso “acordar” esta tonalidade afetiva. Mas, logo em seguida, observa que o tédio não necessita ser despertado, pois se apresenta frequentemente de forma espontânea e insidiosa no nosso cotidiano. E, claro, imediatamente tratamos de fazê-lo dormir através dos mais diversos métodos, que consistem nos chamados passatempos. Então, conclui Heidegger, não é preciso acordar essa tonalidade afetiva, mas antes *“deixá-la acordada, protegê-la frente ao adormecimento”*, o que, reconhece o autor, torna as coisas mais difíceis, pois “sempre experimentamos o fato de ser mais fácil despertar alguém com um choque do que protegê-lo frente ao adormecimento” (HEIDEGGER, 2011, p.104, grifo do autor). Assim, podemos pensar que concentrar-se numa pura espera que deixa o tédio se perpetuar implica em estar ativo.

Na descrição do gesto de deixar vir, Depraz, Varela e Vermersh enfatizam a emergência de conteúdos pré-reflexivos, interiores, sobretudo quando se referem às práticas da meditação

budista e da psicanálise. Mas os autores apontam também, em outros momentos, que o deixar vir pode ser uma abertura em relação ao exterior, e mesmo um movimento duplo de “acolhimento em direção a si mesmo e ao mundo” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.84). Discutem, por exemplo, uma experiência do devir consciente relacionada à visão estereoscópica e, citando Piguet, comparam este método ao olhar de um pintor, afirmando que “praticar a redução fenomenológica é menos ver do que aprender a ver” (PIGUET apud DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.82). É nesse sentido que pensamos a disposição de acolhimento própria à atenção que se configura no trabalho de Claerbout. O deixar vir da concentração fluida constitui uma abertura para as sensações que experimentamos *com* a obra. Em que consiste a atividade dessa concentração fluida, aberta, sem expectativa, e o que ela produz, são algumas das perguntas com as quais prosseguiremos a nossa análise.

3.8 – Girar

Como já apontamos, as esperas-expectativas se fazem presentes nos olhares dos personagens. Mas e a pura espera? De que modo o trabalho constrói esta espera sem expectativa que constitui o seu modo singular de fazer ressoar o tédio? Ou, em outros termos, o que se passa quando duramos no tempo lento, no presente que insiste em retornar sobre si, espalhando por todas as coisas o sentido da palavra quase?

É na forma de um girar que pairamos sobre o momento único que o trabalho perpetua. Embora tecnicamente corresponda a uma sequência linear de imagens, do ponto de vista da experiência estética, o trabalho constitui uma circularidade, já apontada por Bellour (2008) em relação à obra da mesma série, *Sections of a happy moment* (2007). Algumas considerações do autor em relação a este trabalho anterior de Claerbout fazem eco com o que observamos em *The algiers' sections of a happy moment*. Bellour destaca primeiramente a “circularidade melancólica” da música, que “age como um laço, dota de memória relativa as situações de imagens umas em relação às outras [...]” (BELLOUR, 2008, p.15). O autor nota ainda que o trabalho produz uma circularidade, decorrente do encadeamento das imagens e de toda a dinâmica da obra, que constitui um “instante elíptico” (BELLOUR, 2008, p.16).

Em *The algiers' sections of a happy moment*, observamos que o modo como as imagens conectam-se umas às outras produz uma sutil sensação de estar girando, circulando em torno de

algo. Mas o que estamos chamando de giro não corresponde a uma rotação contínua em torno de um centro, tal como uma panorâmica pode proporcionar, e sim, a um movimento insinuado por seqüências de imagens fixas.

A sensação de estar girando vai se constituindo pouco a pouco, a partir de diversos pequenos giros que detém-se a cada vez sobre uma determinada porção da imagem ou sobre um personagem, mostrando-os sob diferentes ângulos e enquadramentos. Às vezes passamos de um pequeno giro em torno de um núcleo de personagens a uma nova incursão em outro núcleo ou a um giro mais amplo abrangendo toda a cena; outras vezes, intercalam-se entre um giro e outro, imagens que se sucedem de um modo mais livre.



David Claerbout – imagem que compõe a instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008)⁶⁸.

⁶⁸ Disponível em: <<http://lejournaldelaphotographie.com/fullscreen/1643>> Acesso: 12 jan. 2012.

Os giros trazem à tona uma multiplicidade de mundos, de micro-narrativas, que coexistem dentro de um único momento. Aspectos periféricos, que poderiam passar despercebidos numa vista geral, adquirem relevância. É o caso, por exemplo, da parte do trabalho em que vemos um homem mais velho sentado olhando para baixo. Esta seqüência de imagens tem algo muito peculiar, não só pelo olhar melancólico do homem, destituído de qualquer traço de esperança (ou daquilo que chamamos de espera-expectativa), mas principalmente pela troca de olhares entre este e o pássaro pousado sobre o chão. A beleza desse encontro improvável, já que o homem, ao contrário dos demais, não parecia estar à procura do pássaro, é um dos mundos que o girar nos permite descobrir.

Podemos relacionar esse girar, que envolve a multiplicação e a articulação de diversos pontos de vista sobre uma mesma situação, a um dos propósitos do trabalho, tal como indicado por Claerbout: realizar uma investigação em torno do olhar de desconfiança lançado sobre os argelinos na Europa, e uma intervenção no sentido de abrir, de relaxar este olhar⁶⁹. Essa intenção nos parece inseparável de um outro propósito, mais amplo, que o artista associa a diversos dos seus trabalhos: desconstruir o enquadramento único da fotografia. Numa entrevista, Claerbout chama atenção para o fato de que a estreita ligação entre fotografia e realidade, ao mesmo tempo que confere à foto uma potência de intervir politicamente, também comporta um risco de manipulação. O quadro único proporcionado por uma fotografia pode constituir uma forma de encapsular a realidade, de dominá-la, submetendo-a a uma leitura muito pontual. E isso não só da perspectiva de quem tira a foto, mas também de quem a olha. (CLAERBOUT apud VAN ASSCHE, 2008, p.9). Trata-se do mesmo perigo identificado por Susan Sontag, quando afirma que as fotografias convertem o fluir da vida em “detalhes significativos” (SONTAG, 2004, p.96). Ao desdobrar em múltiplos pontos de vista aquilo que poderia estar condensado numa só fotografia, Claerbout põe em questão, então, não só o olhar carregado de suspeita dirigido aos argelinos, mas também o olhar unidirecional sobre qualquer coisa.

⁶⁹ Na descrição de *The Algiers Sections of a Happy Moment* que encontramos no site de Claerbout, o artista afirma: “The succession of images of this ‘happy’ moment reflects a lifelong project to open up what I term as ‘the suspicious gaze’; this work investigates a recent fixation against a particular group of people. At the core of my artistic practice is the passage of time as a tool for relaxation of that suspicious gaze, and in general an attempt to reconsider what we see”. Disponível em: <http://www.davidclaerbout.com>. Acesso: 21 jan. 2012.

3.9 - O espaço do girar



David Claerbout – *The algiers' sections of a happy moment*. Instalação no MAM – Rio de Janeiro (2011)⁷⁰

Em *The algiers' sections of a happy moment*, a articulação de múltiplos pontos de vista sob a forma do que estamos denominando de um modo muito amplo como giros, envolve uma série de variações e movimentos constituídos pela sucessão das imagens. O principal deles deriva da oscilação entre enquadramentos fechados e abertos, que produz uma sensação de afastar-aproximar. Ocorrem também encadeamentos do tipo plano/contra-plano e, em menor frequência, variações na profundidade de campo, as quais alteram significativamente as relações entre os personagens e entre estes e o espaço, ao achatar ou distanciar diferentes planos da imagem. Há ainda, sobretudo entre um giro e outro, uma diferença entre um ponto de vista exterior (ou

⁷⁰ Foto: Luciana Guimarães.

objetivo) e uma perspectiva vinculada ao olhar dos personagens (o que no cinema se costuma chamar de plano subjetivo).

Do ponto de vista espacial, essas variações parecem corresponder a um processo de multiplicação por seccionamento. O espaço desdobra-se em múltiplas partes, que o mostram sob diferentes aspectos (enquadramento, ângulo, profundidade de campo, ponto de vista objetivo/subjetivo, etc.). Mas o seccionamento não cria um espaço fragmentado, cujos pedaços jamais se articulam em um todo. No trabalho de Claerbout, as diversas “seções de um momento feliz” são desdobramentos de um mesmo espaço, que não cessa de se diferenciar. É por meio do que definimos como giro que esse processo acontece. Os giros criam regiões singulares, zonas diferenciadas, em que o espaço se adensa.

Os modos de ligação que encontramos entre as imagens de um giro não têm compromisso com uma continuidade narrativa (embora micro-narrativas possam ser esboçadas). Como observou Bellour, as ligações entre imagens são destituídas de “eficácia”, uma vez que a “ação como tal é entregue, já de início e de uma vez por todas” (BELLOUR, 2008, p.15). Também não nos parece que as relações entre as imagens possam ser esclarecidas através de uma noção como a de interstício (fissura), formulada por Deleuze para caracterizar um tipo de ligação que não se orienta por um princípio associativo, mas por um espaçamento entre as imagens. (DELEUZE, 1990)⁷¹. Ao seccionar em múltiplas partes uma porção de espaço e recombina-las de diferentes maneiras, o giro não produz continuidades nem fissuras, mas reconexões naquilo que já estava ligado. As variações de diversas ordens (enquadramento, ponto de vista, etc.) que observamos nos giros criam novos percursos no espaço, religando de modos diferentes aquilo que já se encontrava unido, estreitando a trama espacial. E essa intensificação de um dado estrato espacial nos aproxima de um mundo que aí se abre. Até mesmo o vaivém entre aproximar-afastar criado pela alternância de planos abertos e fechados, constitui no seu todo um movimento de aproximação desses mundos que às vezes comportam um leve traço narrativo.

⁷¹ Os interstícios constituem, segundo Deleuze, um modo próprio de ligação entre as imagens na montagem do cinema moderno. São intervalos, diferenças de potencial que se interpõem entre as imagens (DELEUZE, 1990).



David Claerbout – imagem que compõe a instalação *The algiers' sections of a happy moment* (2008)⁷²

3.10 – Delicadeza

Ao analisar todo esse processo de diferenciação do espaço, inevitavelmente acentuamos certos aspectos que no trabalho são muito sutis. As variações entre as imagens, as diferenciações do espaço, o aparecer de mundos, são processos que acontecem com suavidade. Isso decorre certamente da proximidade formal entre as imagens, que emergem de uma mesma cena, mas também da cadência do fluxo no qual se articulam. A duração das imagens e das fusões mantém-se quase a mesma, comportando porém mínimas alterações, “minúsculas desigualdades de ritmo” (BELLOUR, 2008, p.15) que imprimem ao trabalho uma levíssima flutuação. O contínuo pausar do fluxo desacelera, suaviza as mutações entre imagens e entre giros, abrindo espaço para um

⁷² Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29bienal/participantes/Paginas/participante.aspx?p=72>. Acesso: 27 ago. 2012.

tipo de variação ainda mais sutil que tem lugar na fixidez das imagens – o oscilar das coisas paradas.

O trabalho é, assim, atravessado por um variar constante de diversas ordens que, em nenhum momento, constitui uma mudança abrupta. Retomando a pergunta que nos colocamos antes sobre como o puro esperar faria ressoar o tédio, após esse mergulho na dinâmica do espaço, podemos responder de modo breve: com delicadeza. É delicadamente que os múltiplos mundos contidos no mesmo momento se descortinam pouco a pouco, e é de natureza delicada aquilo que descobrimos em cada um deles.

Em *A delicadeza – estética, experiência e paisagens*, Denilson Lopes reuniu um conjunto de reflexões em torno de uma estética da delicadeza, desenvolvidas a partir de um íntimo diálogo com diversas obras artísticas. Segundo o autor, a delicadeza não é “só um tema, uma forma, mas uma opção ética e política, traduzida em recolhimento e desejo de discrição em meio à saturação de informações” (LOPES, 2007, p.18). O sentido que estamos atribuindo à palavra delicadeza ao discutir o trabalho de Claerbout, aproxima-se da noção de leveza, desenvolvida em um dos ensaios. A leveza corresponde, segundo Lopes, não apenas ao aspecto formal das obras, mas a “um estar diferenciado no mundo”; um estado que muitas vezes “decorre mesmo da pausa, do silêncio [...] A leveza do cotidiano, do pequeno gesto, das pequenas coisas. A leveza que aguarda e que guarda o mundo na sua impureza” (LOPES, 2007, p.72; 77).

A personagem do livro *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, nos oferece uma via para o entendimento da relação entre tédio e delicadeza. A certa altura do seu mergulho reflexivo desencadeado pelo encontro com uma barata, a personagem chega à questão do tédio. Numa clara alusão a *O gosto do nada*, um dos poemas em que Charles Baudelaire detém-se sobre o tédio moderno, o *spleen*, GH afirma que para sentir o “gosto do vivo. Que é um gosto quase nulo” é preciso ter delicadeza. Ainda sem nomear como tédio a questão à qual está se referindo, a personagem segue explorando este estado pela via do paladar:

Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo. Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero. Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que- por minha incapacidade de viver no plano da delicadeza do gosto apenas terroso da batata- eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente (LISPECTOR, 1991, p.157-158).

É preciso a “delicadeza da inocência”, sugere a personagem, para captar uma amplitude de sabores, aromas e sensações que subjazem às coisas comuns, ao gosto terroso da batata, e, podemos pensar, para captar a vida que há naquele tempo que escorre sem importância, sem compromissos, e cujo único acontecer é o seu próprio fluir. Uma das definições que encontramos para o termo “inocente” é: “que não é nocivo, que não causa efeito; inócuo” (HOUAISS, 2004). Ser inocente é, assim, estar destituído de um saber, sentido, ou sentimento prévios; é não se antecipar à experiência; é resguardar-se de causar efeito sobre o que vai acontecer. No trabalho de Claerbout, descobrimos essa disponibilidade para a experiência na espera sem expectativa a que o fluxo de imagens convida. Seguir um presente que se estende, deixar perpetuar-se essa espera sem expectativa, consiste, como vimos, em perceber pequenas variações num espaço que aparentemente permanece o mesmo, enxergar virtualidades no tempo do quase.

Assim como para alguém que comeu algo intensamente doce ou salgado é necessário um tempo de depuração até sentir novamente um sabor mais sutil, para que a experiência do trabalho de Claerbout tome corpo precisamos também girar demoradamente sobre o mesmo (deixando de lado o ímpeto de seguir sempre adiante), rever e rever o já visto, simplesmente esperar. Ao nos envolvermos nessa pura espera aprendemos ou, nos termos de Clarice Lispector, nos iniciamos numa concentração fluida, aberta às mínimas variações entre imagens, às oscilações do parado, aos pequenos mundos que brotam de um só momento.

CAPÍTULO 4

Devaneio profundo e concentração fluida – desvios e conexões

A discussão dos processos espaciais e temporais dos trabalhos de arte que escolhemos pesquisar – *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco e *The algiers' sections of a happy moment*, de David Claerbout- nos conduziu a dois modos de atenção: o devaneio profundo e a concentração fluida⁷³. Neste capítulo, pretendemos articular aquilo que apreendemos nas análises dos trabalhos a instrumentos teóricos que nos permitam, por um lado, estabelecer conexões entre a experiência das obras e questões mais amplas (a atenção na atualidade, as relações entre arte e atenção, por exemplo) e, por outro, avançar na compreensão do que é específico em cada um dos estados de atenção que circunscrevemos.

Iremos proceder por duas principais vias, desdobradas em múltiplos percursos. A primeira via consiste em estabelecer paralelos entre os estados de atenção vinculados aos trabalhos e certas configurações atencionais muito presentes no cotidiano contemporâneo, entre as quais se incluem uma determinada experiência do cinema e da fotografia. Nosso interesse é mapear, através desses paralelos, os desvios efetuados pelos modos de atenção ligados aos trabalhos em relação a essas formas pregnantes da atenção no cenário atual. A outra via pela qual seguiremos consiste em dirigir o nosso olhar para a especificidade das dinâmicas atencionais associadas aos trabalhos, buscando desenvolver de modo mais amplo dois aspectos observados nas análises, que nos pareceram desempenhar um papel importante nesses movimentos da atenção: o caráter híbrido das obras e os afetos implicados na sua experiência. A questão que perpassa todos esses percursos e articulações teóricas a que nos propomos é pensar em que medida os estados de atenção próprios às experiências dos trabalhos que estudamos constituem variações na atividade cognitiva habitual e correspondem a modos diferenciados de *estar no mundo*. Esta questão vincula-se ao problema mais amplo, que diz respeito à potência da arte para expandir a nossa experiência, para produzir novos modos de viver.

⁷³ Embora o trabalho de Claerbout envolva também aquilo que denominamos como primeiro movimento e pouso da atenção, nas discussões deste capítulo abordaremos privilegiadamente a concentração fluida, que nos parece o principal modo de atenção desencadeado na experiência do trabalho.

4.1 – Desvios de algumas configurações atuais da atenção

No decorrer das análises dos trabalhos, estabelecemos algumas comparações entre os modos de atenção por eles suscitados e determinadas tendências contemporâneas da atenção. Apontamos os pontos de contato e de divergência entre o devaneio profundo de *Entre os olhos, o deserto* e a atenção dispersa, relacionada ao consumo e ao excesso de informações, próprios ao nosso tempo. Discutimos também as diferenças entre a concentração fluida do trabalho de David Claerbout e a atenção voltada para a realização de tarefas, muito exigida atualmente nos campos da produção e da educação formal.

Seguiremos um pouco mais esta via das comparações, propondo um paralelo entre os modos de atenção que encontramos nos trabalhos e um regime atencional atravessado pela questão da vigilância, que Fernanda Bruno (2008; 2008a) definiu como uma lógica e uma estética do flagrante. Esta comparação nos parece importante, uma vez que permite situar os estados de atenção vinculados aos trabalhos em relação a um funcionamento atencional inerente a toda uma dinâmica das imagens muito presente na atualidade. Segundo a autora, a vigilância não pode ser entendida como um controle meramente coercitivo e policial: “[...] a vigilância contemporânea é inseparável da maquinaria informacional, reticular e modular do capitalismo pós-industrial” (BRUNO, 2008, p.46). Atravessando múltiplos segmentos da vida atual, a vigilância aparece imbricada a toda uma cadeia de afetos, circuitos de prazer e desejo e articulada ao domínio do espetáculo (BRUNO, 2008, P.46).

A relação entre vigilância e espetáculo, que aparece desde a modernidade (CRARY, 2001a) se torna ainda mais estreita na atualidade. Bruno destaca o caso dos *reality shows*, “em que aparatos de vigilância e confinamento são montados a serviço do entretenimento” (BRUNO, 2008, p.46). Nessas íntimas articulações, o espetáculo extrapola as fronteiras delineadas por Guy Debord e a vigilância torna-se mais permeada por elementos afetivos e eróticos (BRUNO, 2008, p.47). Bruno diagnostica a presença dessa mistura entre vigilância e espetáculo na constituição de um modo de ver e de prestar atenção que denomina como lógica e estética do flagrante.

Associando aspectos relativos à vigilância a elementos de exibicionismo e voyerismo, a lógica e estética do flagrante abrange uma ampla gama de estratos ligados à produção, difusão e consumo das imagens nas cidades contemporâneas - dos *reality shows* às cenas “curiosas” do cotidiano difundidas na internet; do trabalho dos *paparazzi* aos flagras do *Google Street View*

(BRUNO, 2008). A atenção relacionada a esta lógica e estética do flagrante corresponde a um certo estado de alerta, orientado pela busca de tudo aquilo o que pode constituir uma excepcionalidade, um desvio, uma quebra na ordem (BRUNO, 2008, p.48).

Como vimos, tanto o devaneio profundo como a concentração fluida são modos de atenção destituídos de meta e cuja dinâmica é marcada por um ímpeto de acolher ao invés de buscar. Esta característica já distancia esses modos de atenção dos regimes ligados à lógica e à estética do flagrante. Mas é interessante ver como em cada caso essa divergência se efetua de um modo completamente diferente. O devaneio profundo de *Entre os olhos, o deserto* é uma atenção que segue um fluxo ininterrupto de acontecimentos, no decorrer do qual compõe-se um mundo melancólico. E uma vez que tudo está imbuído nesse acontecer incessante, onde toda e qualquer imagem constitui um acontecimento, não há espaço para que algo se sobressaia e assuma o estatuto de um flagrante. A concentração fluida que encontramos no trabalho de Claerbout corresponde, por sua vez, a uma espera sem expectativa. Trata-se de uma atenção que explora um campo aparentemente homogêneo, aí descobrindo pequenas diferenças, variações. A espera sem expectativa é o oposto do estado de alerta que busca identificar um flagrante. Assim, as descobertas da concentração fluida não correspondem à emergência de algo de extraordinário, que rompe uma ordem, mas a movimentos de diferenciação no interior do próprio ordinário. Percebemos, assim, uma nítida diferença entre os modos de atenção com os quais nos deparamos nos trabalhos analisados e aqueles ligados à lógica e estética do flagrante⁷⁴.

É importante notar que não está em jogo nessas comparações qualquer atribuição de valor. Nenhum funcionamento da atenção é bom ou ruim em si mesmo. Os efeitos de um determinado estado atencional dependem não apenas da atividade cognitiva em si, mas também das práticas que este constitui e dos contextos aos quais se liga. E é preciso sempre lembrar que embora estejamos falando de “modos de atenção”, estes não são fixos. A atenção tem um caráter processual, de forma que o funcionamento atencional é, por definição, variável, intercambiável. No entanto, perceber tendências diversas e, sobretudo, identificar aquelas que predominam numa dada configuração social, permite-nos entender em que medida a atenção ligada à arte faz variar os nossos modos habituais de conexão com o mundo. Como deixam claro os estudos de Jonathan

⁷⁴ Como já foi dito, a lógica e estética do flagrante comporta não apenas uma forma de ver e de prestar atenção, mas também um modo de produzir e mostrar as imagens (Bruno, 2008). Nesta análise, no entanto, nos concentramos nos aspectos atencionais mais ligados à visualização das imagens.

Crary (2001a) e de outros autores, as formas socialmente hegemônicas da atenção estão estreitamente articuladas aos desdobramentos do capitalismo atual e vinculadas a demandas de áreas diversas (a economia, a política, as tecnologias, os campos de saber, as práticas sociais etc.). Tais configurações da atenção não apenas respondem a estas demandas como tendem a reforçar certos padrões de comportamento a elas relacionados. Podemos tomar como exemplo, o íntimo vínculo que existe na atualidade entre um tipo de atenção focada na realização de tarefas e um padrão de indivíduo socialmente desejável, que se evidencia na sua contraface: o diagnóstico de TDAH. Segundo Calimã, a constituição deste diagnóstico, e a “condição existencial” por ele descrita, são indissociáveis de determinadas “tecnologias de saber-poder que possibilitaram a emergência de um indivíduo empreendedor, gestor de si e persistente em sua vontade, do eu neuroquímico e cerebral, do indivíduo visto como um risco para si e para a sociedade [...]” (CALIMÃ, 2010, p.59). Há, assim, estreitos elos entre as dinâmicas da atenção e o que podemos denominar de forma muito ampla como “modos de vida”, em suas múltiplas dimensões.

Nesse sentido, os deslocamentos nos estados de atenção proporcionados pela experiência da arte, ainda que pequenos e discretos, não se restringem ao plano pessoal, mas atingem também outras dimensões da vida (política, ética, estética, etc.), profundamente imbricadas nas nossas dinâmicas atencionais. Através dos paralelos que traçamos entre os estados de atenção vinculados aos trabalhos analisados e certos funcionamentos atencionais marcantes na atualidade (a dispersão, a atenção voltada para a realização de tarefas e os regimes atencionais ligados à estética e lógica do flagrante) percebemos os desvios que tais estados efetuam em relação a essas configurações dominantes da atenção. Interessa-nos agora entender um pouco mais de que maneira o devaneio profundo de *Entre os olhos, o deserto* e a concentração fluida de *The algiers' sections of a happy moment* desencadeiam alterações nos nossos estados habituais de atenção, suscitando modos diferenciados de relação com o mundo. Para tanto, retomaremos certas questões que surgiram ao longo das análises das obras e que a seguir serão melhor desenvolvidas.

4.2 - Variações da atenção *entre-imagens*

Um primeiro percurso que faremos, buscando compreender as variações da atenção envolvidas na experiência dos trabalhos, passa pela consideração da sua condição híbrida, que os situa no campo de experimentações designado por Raymond Bellour (1997) como *entre-imagens*. A mistura de procedimentos técnicos operada pelos processos espaciais e temporais dos trabalhos pode ter um papel importante na produção desses desvios dos regimes atencionais predominantes, na medida em que introduz uma alteração no modo como nos relacionamos comumente com cada uma destas tecnologias.

4.2.1 - Os processos híbridos e o sonhar muito acordado de *Entre os olhos, o deserto*

O modo de atenção ligado à experiência de *Entre os olhos, o deserto*, o devaneio profundo, envolve um cruzamento de processos relativos à fotografia, ao cinema, ao vídeo e às instalações. O devaneio profundo é uma concentração que se constitui através de um leve flutuar em meio a uma diversidade de formas e cores (dispostas em três imagens simultâneas) que, acompanhadas pela música de Satie e por muitas outras sonoridades, vão compondo pouco a pouco um vasto mundo melancólico. Pode causar surpresa o fato de considerarmos este estado de atenção como uma forma de concentração, já que, como observa Arlindo Machado (1997), há uma certa desconfiança de que trabalhos envolvendo uma multiplicidade de estímulos sensoriais possam proporcionar um tipo de experiência mais consistente. A simultaneidade de elementos heterogêneos que marca esse tipo de produção audiovisual, associada muitas vezes a um ritmo acelerado, pode “dar a impressão, sobretudo a um espectador mais afinado com os planos limpos, unívocos e contemplativos do cinema convencional, de uma certa frivolidade ou de certa superficialidade [...]” (MACHADO, 1997, p.241)⁷⁵. Esta posição, que o autor qualifica como “comodista e conservadora”, não consegue enxergar a complexidade da experiência própria ao homem contemporâneo, que envolve “ambientes multimidiáticos ou hipermediáticos” (MACHADO, 1997, p.241). Ao discutir o trabalho de Miguel Rio Branco, observamos que a multiplicidade de imagens e sons se converte num estado de concentração. Os processos

⁷⁵ Embora o ritmo acelerado ao qual Machado se refere aqui não se aplique a *Entre os olhos, o deserto*, o conjunto de suas considerações abarca a experiência deste trabalho.

temporais e espaciais do trabalho dão lugar a um devanear que, a partir de um fluxo de fragmentos aparentemente desconexos, se aprofunda na experiência.

Mas esta concentração em nada se assemelha a uma série de estados historicamente associados ao cinema (sonho, hipnose, ilusão, alucinação, regressão, etc.), com os quais o termo “devaneio” poderia fazer supor uma proximidade⁷⁶. Diversos autores, tanto no campo do cinema como no da psicanálise se dedicaram a explorar estes estados psíquicos ligados à experiência do cinema. Roland Barthes, por exemplo, em *Ao sair do cinema* (1987), refere-se ao estado de sonolência, à sensação de estar saindo de uma hipnose, que se vivencia depois de ver um filme. Edgar Morin, de outra parte, relaciona a experiência do cinema a um estado próximo ao sonho, uma “situação regressiva” que infantiliza o espectador (MORIN apud MACHADO, 1997, p. 46-47). Entre as diversas concepções que associam o cinema a estados entre o sonho e a ilusão, em geral vinculando-o àquilo que se convencionou chamar de “impressão de realidade”, destaca-se a analogia do cinema com a alegoria da caverna de Platão, tal como exposta por Jean-Louis Baudry. Em sua descrição do cinema como Dispositivo, Baudry articulou elementos diversos tais como a arquitetura, a perspectiva, a narrativa e a condição psíquica do espectador⁷⁷. À despeito das diferenças, todas essas abordagens referem-se a um tipo de cinema marcado pela narrativa clássica, que atua segundo o que Ismail Xavier definiu como dispositivo transparente - um cinema que se constrói procurando esconder cuidadosamente os seus procedimentos e proporcionando ao espectador a ilusão de que “está em contato direto com o mundo representado, sem mediações [...]” (XAVIER, 2008, p.42). Mesmo Christian Metz (1980), quando se contrapõe à idéia de que a experiência do cinema corresponde à do sonho, afirmando que se trata, na realidade, de um sonhar acordado, um devaneio, tem em vista o cinema narrativo clássico. O devaneio pensado por Metz em nada se aproxima daquele que estamos relacionando ao trabalho de Miguel Rio Branco. O autor se refere à experiência de um espectador que, diante de um estado próximo ao sonho, tem algum recuo, sabe que está sonhando (METZ, 1980, p.

⁷⁶ No capítulo *Filme, sonho e outras quimeras* do livro *Pré-cinema, pós-cinemas*, Arlindo Machado apresenta um panorama dos autores que abordaram estes estados psíquicos relacionados ao cinema (MACHADO, 1997). Há também uma discussão sobre esses estados, no livro de Ismail Xavier, *O dispositivo cinematográfico: a opacidade e a transparência* (XAVIER, 2008) e no livro de Robert Stam, *Uma introdução à teoria do cinema* (STAM, 2003).

⁷⁷ Em sua proposição do cinema como Dispositivo, Baudry considerou tanto o papel do sistema da perspectiva, como da situação concreta (projektor, sala escura, tela) e da continuidade narrativa, na produção de um estado de “submotricidade e superpercepção” que o autor associa à fase do espelho de Lacan (XAVIER, 2008, p.153-154). Para uma visão ampla e crítica sobre o Dispositivo de Baudry, ver os textos de Ismail Xavier e André Parente (XAVIER, 2008; PARENTE, 2009).

105). Já o devaneio profundo de *Entre os olhos, o deserto*, um deixar-se levar numa viagem sem direção, sem fio narrativo ou qualquer tipo de lógica que coordene o encadeamento das imagens, agrega procedimentos do cinema moderno, da videoarte e das instalações, que atuam num sentido diferente do ilusionismo.

O devaneio profundo corresponde à presentificação de um mundo melancólico em fragmentos através de um acontecer incessante que acentua o caráter de superfície das imagens, fazendo-as ganhar espessura. Essa ênfase no aspecto de superfície das imagens- que Serge Daney identificou no cinema moderno como um modo de confrontar o ilusionismo- é criada, no trabalho de Miguel Rio Branco, pelas relações entre as imagens sucessivas (a montagem) e simultâneas (a mixagem, tal como definida por Philippe Dubois). A convivência entre paisagens e closes muito fechados, por exemplo, seja lado a lado ou através das lentas fusões, é uma das maneiras pelas quais as imagens ganham espessura. Longe de atuarem segundo um princípio de transparência, remetendo a um “outro mundo”, as imagens expõem-se como processos, suscitam uma sensação de materialidade e constituem um mundo. O diálogo que a instalação estabelece com a arquitetura e a presença de elementos escultóricos contribui também para que o mundo de fragmentos não se mostre como uma janela, mas impregne todo o espaço. Assim, seja pelos processos de constituição das imagens, seja pela situação espacial criada pelo trabalho, a experiência do devaneio profundo diferencia-se daquela relacionada a uma “impressão de realidade”. O devaneio profundo é um sonhar *muito* acordado, bem diferente do torpor, da ilusão, da hipnose e do devaneio associados ao cinema clássico.

No entanto, como observamos ao longo da análise do trabalho, a profundidade das imagens e a ilusão relacionada a um certo efeito janela não são completamente anulados. O trabalho tira partido justamente das oscilações entre profundidade e espessura, ilusão e presença, para compor o acontecer ininterrupto de um mundo melancólico. Sob este aspecto, o trabalho pode ser aproximado daquilo que Serge Daney apontou como uma terceira via para o cinema, posterior ao cinema moderno, marcada por um deslizamento das imagens umas sobre as outras. Daney faz referência a um cinema capaz de dialogar com um mundo atravessado pela televisão, no qual “o fundo da imagem é sempre já uma imagem” (DANEY apud DELEUZE, 1992, p.92); um cinema no qual vários tipos de imagens e “sistemas de ilusão” convivem numa “arrumação em labirinto, maneirista” (XAVIER, 2008, p.191).

É importante perceber ainda que, além de se distanciar do cinema enquanto dispositivo transparente, o trabalho de Miguel Rio Branco diverge de uma fotografia estritamente vinculada ao registro, ao índice, à atestação. Essa inflexão nos sentidos usuais da fotografia também é constitutiva da experiência do devaneio profundo. As imagens não transgridem a relação com os referentes, como em certas fotografias surrealistas. Mas sem negar a condição indicial, constroem, a partir dos processos temporais e espaciais nos quais estão inseridas, outras camadas de sentido. Os rostos, objetos e lugares que surgem no fluxo de *Entre os olhos, o deserto*, não interessam tanto enquanto marcas de uma “realidade”, mas valem sobretudo como fragmentos de um mundo melancólico atualizado a cada instante.

4.2.2 – O tempo pausado da concentração fluida – entre fotografia e cinema

Em *The algiers' sections of a happy moment*, de David Claerbout, os modos de atenção que experimentamos também estão diretamente relacionados a processos temporais e espaciais que envolvem um entrelaçamento de aspectos da fotografia e do cinema, possibilitado pela tecnologia digital. Como destacamos ao analisar o trabalho, o procedimento de multiplicar em inúmeras imagens e articular num fluxo o que poderia estar contido em um único instantâneo afasta a fotografia de certos “perigos” relativos ao enquadramento único, ao mesmo tempo em que lhe abre outras virtualidades. Tanto o que denominamos de primeiro movimento e pouso da atenção como a concentração fluida estão relacionados a esta operação de desdobrar um único momento. O primeiro movimento da atenção se dirige a um certo entendimento deste processo de seccionar e encadear uma única situação, e da temporalidade que lhe corresponde – o tempo do quase. E a concentração fluida consiste em girar em meio às múltiplas faces de um mesmo “momento feliz”, explorando os mundos que aí emergem.

Mas se, por um lado, um certo traço usual da fotografia (o enquadramento único) é confrontado, por outro, o trabalho recorre a uma temporalidade característica da foto (e das imagens fixas em geral) para criar um fluxo que permite ao olhar deter-se mais longamente sobre cada imagem. O tempo relacionado a este fluxo, constituído por uma sucessão de imagens fixas, diverge de uma temporalidade própria às imagens-movimento que Claerbout, em concordância com Roland Barthes, considera como um “tempo nervoso” (CLAERBOUT apud COOKE, 2002, P.42). Segundo Barthes, o tempo do cinema nos é imposto, uma vez que não podemos parar um

filme e nos demorarmos sobre um determinado plano, tal como fazemos com uma foto ou uma pintura (BARTHES, 1984b). Ao comparar o filme à fotografia, Barthes afirma que esta última torna possível uma “pensividade”, ou seja, permite ao observador acrescentar um suplemento à imagem, algo que “*todavia já está nela*” (BARTHES, 1984a, p.85, grifo do autor), enquanto que, em relação ao cinema, o autor se pergunta: “Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela não estou livre para fechar os olhos; senão, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua [...]” (BARTHES, 1984a, p.85). Jacques Aumont acrescenta a esta ausência de liberdade, relativa ao tempo do cinema, o fato de que o espectador não a sente como tal, pois adere a este tempo. Aumont alude à famosa formulação de Jean Louis Schefer, que define o cinema como “a única experiência na qual o tempo me é dado como uma percepção” (SCHEFER apud AUMONT, 2004, p.66), qualificando o tempo fílmico como “concomitantemente sofrido (não há meio para o espectador de acelerar ou de desacelerar o filme [...]) e reconhecido, identificado: não podemos escapar ao tempo que corre na projeção e, entretanto, nós aderimos a ele, o reconhecemos como nosso próprio tempo, o vivemos como tal” (AUMONT, 2004, P.66). É importante observar que o cinema enfocado tanto na reflexão de Barthes como na de Aumont é aquele de caráter fortemente narrativo e não todo e qualquer cinema⁷⁸.

Por diversas vezes Claerbout afirmou buscar em seus trabalhos contrapor-se a essa temporalidade vinculada à narrativa, que está sempre à frente do espectador (o que significa que este encontra-se sempre em atraso) e que assemelhando-se a uma flecha, atua como uma progressão do antes ao depois, do passado ao futuro. (CLAERBOUT apud COOKE, 2002, p. 42; VAN ASSCHE, 2008, p.13). Em *The algiers’ sections of a happy moment*, o fluxo criado alia algo da pensividade das imagens fixas a um certo ímpeto de movimento, proporcionando um contínuo pausar, condição para a atividade de uma concentração fluida que percorre as imagens descobrindo nelas e entre elas sutis variações no que aparentemente mantém-se parado. A temporalidade do trabalho é também marcada por uma retenção da expectativa de desdobramento futuro da cena apresentada, fazendo com que o presente não flua em direção ao futuro mas

⁷⁸ Em *O terceiro sentido*, texto em que desenvolve esta questão, Barthes deixa em aberto e chega a conjecturar outras virtualidades para o cinema a partir de um diálogo com a noção de montagem vertical, de Sergei Eisentein (BARTHES, 1984b). Jacques Aumont também deixa claro que o tempo “nervoso” e “identificado” não diz respeito a todo o cinema. O autor desenvolve inclusive toda uma reflexão sobre o modo como o cinema pode fazer do tempo “um material plástico” (AUMONT, 2004, p.107).

retorne sobre si. Esta expectativa contida tem a ver não só com a situação mostrada, que sugere um desenrolar, mas sobretudo com o fato de que o fluir das imagens suscita a impressão de que tal situação irá evoluir. É toda uma cultura audiovisual relativa ao cinema narrativo que nos faz associar qualquer sucessão de imagens ao desenrolar de uma história, a um desdobrar de acontecimentos em ordem mais ou menos linear. Assim, *The algiers' sections of a happy moment* convoca um tempo narrativo apenas para torná-lo inócuo, pois à medida que a mesma cena se compõe e recompõe, que nada propriamente acontece e tudo mantém-se num estado de “quase”, a expectativa converte-se numa espera sem expectativa. A concentração fluida, como vimos, se caracteriza por este puro esperar, uma disposição de acolhimento, um deixar ressoar o tédio, capaz de apreender pequenas delicadezas em meio a um substrato que, para uma atenção menos aguda, permaneceria indiferenciado.

Ainda com relação ao tempo do quase, outro aspecto a observar diz respeito a um certo deslocamento do caráter indicial associado à fotografia. Assim como notamos em relação ao trabalho de Miguel Rio Branco, não há no trabalho de Claerbout uma negação da relação entre as imagens e seus referentes. No entanto, o que a temporalidade do trabalho potencializa não é este vínculo da imagem com uma situação de origem, com o seu passado, e sim uma dinâmica em torno de um presente que se detém.

4.3 – Atenção e reconhecimento - traçando um campo de problemas para pensar o devaneio profundo e a concentração fluida

Ao traçar as relações entre os modos de atenção propostos pelos trabalhos e o seu caráter híbrido, apontamos alguns desvios em relação a uma certa fotografia e um certo cinema. Buscando entender melhor a atividade cognitiva implicada no devaneio profundo e na concentração fluida, nos deteremos um pouco mais sobre estes desvios, analisando-os à luz daquilo que Deleuze (2006) definiu como reconhecimento. Iniciaremos este percurso descrevendo o modelo da reconhecimento (ou do reconhecimento, da representação) e as suas relações com os processos da atenção. Discutiremos em seguida as possíveis conexões da reconhecimento com o cinema e com a fotografia ou, dito de outro modo, em que consistiria uma experiência recongnitiva da fotografia e do cinema. Por fim, dimensionaremos os deslocamentos efetuados pelos modos de atenção dos trabalhos em relação a uma atividade recongnitiva do cinema e da fotografia.

Os processos recognitivos abrangem todos aqueles atos pelos quais reconhecemos as coisas e correspondem à tendência repetitiva ou habitual da cognição. Deste modo, perceber em que medida as experiências de *The algiers' sections of a happy moment* e *Entre os olhos, o deserto* distanciam-se de um funcionamento recognitivo pode nos ajudar a compreender de que modo os estados de atenção ligados a estes trabalhos constituem movimentos de diferenciação na atividade cognitiva.

4.3.1 – Movimentos da atenção - entre a atividade recognitiva e as suas reversões

A atividade recognitiva constitui um modo de apreensão do mundo pautado numa atuação convergente das faculdades, que conjuga a “identidade do objeto” à “unidade de um sujeito pensante” (DELEUZE, 2006, p. 221-222). A memória e a percepção atuam reforçando uma a outra de modo a proporcionar um reconhecimento das coisas. Não há dúvidas de que o funcionamento recognitivo desempenha um importante papel na nossa vida prática. É o que nos permite, por exemplo, identificar no trânsito um sinal vermelho e imediatamente parar o carro. Nesta e em diversas outras situações, a recognição encontra-se direcionada para uma ação relacionada à manutenção da vida. No entanto, à medida que se expande para outros domínios, tais como a arte e a filosofia, a atividade recognitiva torna-se limitante e até mesmo impeditiva. É o que Deleuze afirma em *Diferença e repetição*: “De um lado, é evidente que os atos de recognição existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana: é uma mesa, é uma maçã, [...]. Mas quem pode acreditar que o destino do pensamento se joga aí e que pensemos quando reconhecemos?” (DELEUZE, 2006, P.197). O que está em jogo no comentário de Deleuze é a crítica a toda uma filosofia que mantém o pensamento longe de “aventuras mais estranhas ou mais comprometedoras”, ao fazer da recognição um modelo, ao ter como base a “concordância das faculdades, fundada no sujeito pensante tido como universal e se exercendo sobre o objeto qualquer” (DELEUZE, 2006, p. 196-197). A esfera do pensamento, que inclui a arte, situa-se sempre longe da amenidade dos reconhecimentos, uma vez que propõe questões, problemas, estranhezas, arrebatamentos. Mas no próprio cotidiano nos deparamos também com situações capazes de perturbar o funcionamento recognitivo. Kastrup cita, por exemplo, o caso de alguém que volta, depois de adulto, à casa de sua infância. “O imenso quintal lhe parece agora um pequeno pátio, a antiga escada não passa de alguns degraus [...]” (KASTRUP, 1999, p.59). Nessa

situação, a memória e a percepção não atuam em concordância. Tudo o que parecia gigantesco se mostra agora apequenado, fazendo com que o ato de reconhecer seja atravessado por um estranhamento. Essa experiência de perplexidade “suscita, e mesmo impõe, a invenção de uma outra cognição da casa” (KASTRUP, 1999, p.59). A cognição em sua atuação inventiva, enquanto “capacidade de colocar problemas, e não só de solucionar problemas já dados” (KASTRUP, 1999, p.53), envolve necessariamente essa perturbação nos processos cognitivos.

Encontramos no pensamento de Henri Bergson uma contribuição fundamental para entendermos as relações entre a atividade cognitiva e os processos da percepção e da atenção⁷⁹. Segundo Bergson (2006a, 2006c), na maior parte do tempo de nossas vidas, a percepção e a memória atuam tendo em vista os interesses do momento, em geral vinculados a uma ação a ser desenvolvida. Bergson afirma que absolutamente tudo o que vivemos é conservado em nossa memória, mas a cada momento vêm à luz apenas as lembranças vinculadas ao que pode “esclarecer e completar” a situação presente. Atuando segundo este mesmo princípio de seleção, a percepção “isola, no conjunto da realidade, aquilo que nos interessa; mostra-nos menos as coisas mesmas do que o partido que delas podemos tirar” (BERGSON, 2006a, p.158). Por isso, Deleuze afirma que “nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, [...] devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês” (DELEUZE, 1990, p.31). Toda essa atuação conjunta da memória e da percepção, orientadas para a ação, tal como descrita por Bergson, corresponde aos atos de reconhecimento, ao funcionamento cognitivo.

Há, segundo Bergson, uma atenção envolvida nesse processo de seleção da percepção e da memória, que consiste num “estado de tensão ininterrupta”, voltado para um ajustamento preciso entre sensação e memória, visando os interesses presentes (BERGSON, 2004, p.105). Essa atenção orientada para a vida prática atua dirigida para o futuro, para a antecipação dos acontecimentos (BERGSON, 2006a, 2006c), cessando apenas no estado do sonho, pois “dormir é se desinteressar” (BERGSON, 2004, p.105). Mas este estado atencional, que Bergson designa muitas vezes como “atenção à vida”, pode também ser convertido, dando lugar a um funcionamento “desprendido” da percepção e da memória. Bergson afirma ser uma tarefa da filosofia fazer esta conversão, que não consiste em desviar a atenção para um outro mundo ou

⁷⁹ Na sua formulação do modelo da cognição, Deleuze (2006) dialoga diretamente com a filosofia bergsoniana, lançando mão de noções como a de reconhecimento automático, tal como proposta por Bergson.

supor novas faculdades cognitivas, mas desabitua-la do serviço prático a que está acostumada e “*voltá-la* para aquilo que, praticamente, de nada serve” (BERGSON, 2006a, p.159, grifo do autor). A arte constitui, para o autor, a prova de que esta conversão da atenção e uma conseqüente ampliação do campo perceptivo é plenamente possível. O artista pode ver mais coisas na realidade porque é um “*distraído*”, porque está menos apegado à realidade, à necessidade de agir (BERGSON, 2006a, p.155-157)⁸⁰. Podemos ler neste comentário de Bergson, que estar distraído em determinado sentido pode representar estar atento de um outro modo, e que a atenção desprendida de interesses implica, assim, “certa desatenção aos esquemas práticos de reconhecimento” (KASTRUP, 1999, p.151). Em alguns momentos, Bergson define este estado atencional desfocado das ocupações da vida cotidiana como uma “atenção suplementar”, que corresponde à própria atividade da intuição, modo de conhecimento que o autor considera como sendo próprio à filosofia. A intuição consiste numa reflexão capaz de se instalar na duração, de atingir o real em seu fluxo, distinguindo-se da atuação da inteligência, que atua abstraindo, generalizando e imobilizando a realidade movente. A “atenção suplementar”, “uma atenção que o espírito presta a si mesmo, por acréscimo” constitui, assim, uma atenção à duração, que, segundo Bergson, “pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida” (BERGSON, 2006b, p.88-89).

Encontramos nas pesquisas de Depraz, Varela e Vermersch (2003; 2006), no âmbito da fenomenologia, uma formulação que se aproxima, em muitos aspectos, das idéias de Bergson. Os autores também afirmam que nossa atenção é “naturalmente interessada no mundo”, voltada para objetivos e informações diretamente ligados à regulação de nossas ações (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.80-81). Contudo, o fluxo da atitude cognitiva natural pode ser interrompido, desviado e redirecionado, o que permite um movimento de retorno da experiência a si mesma e corresponde a uma mudança na qualidade da atenção. Depraz, Varela e Vermersch (2003; 2006) dedicaram-se a estudar inúmeras situações nas quais tem lugar esse funcionamento inabitual da atenção, desviado do mundo, e desenvolveram inclusive um método para o seu

⁸⁰ O termo “ação” aparece na reflexão de Bergson num sentido muito particular. A ação que Bergson vincula à atenção interessada é aquela atrelada aos interesses práticos da vida, ação que visa atuar sobre as coisas do mundo tornando-as úteis. É também com este sentido que estamos nos referindo à ação ao discutir os processos recognitivos. Não se trata, portanto, de qualquer ação, mas da ação interessada. É possível, sem dúvida, pensar em diversos outros tipos de ação, mais livres e desligadas da utilidade, e a arte constitui certamente um vasto campo para a sua experimentação.

cultivo, inspirado na redução fenomenológica (*Époché*) de Husserl⁸¹. A reversão da atenção requer uma suspensão da atitude natural, que pode ser desencadeada por diversas situações, entre as quais, a experiência com a arte. Ao longo deste processo, a atenção, naturalmente orientada para o mundo, volta-se para os movimentos interiores, para uma percepção de si, assumindo uma atitude de acolhimento, o “deixar vir” (*letting go*). É importante destacar que o “desvio do mundo” referido pelos autores não corresponde a um movimento de afastamento ou de isolamento da subjetividade. Trata-se de desviar do modo como normalmente o concebemos, abrindo, assim, a atenção à experiência presente, como explicam os autores: “É preciso esquecer o que parecem ser as coisas quando a gente olha para elas superficialmente, e fazer aparecer na coisa mesma o que ela é em realidade” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.82)⁸². Retirar a atenção de seu natural “aprisionamento no mundo” e imprimir-lhe novas direções e modos distintos de atuar, requer, segundo os autores, uma inibição dos “movimentos cognitivos mais grosseiros” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCH, 2006, p.83), que podemos identificar ao que definimos como *reconhecimento*.

4.3.2- Atenção e reconhecimento nas experiências da fotografia e do cinema

A fotografia foi desde cedo associada ao processo de reconhecer, seja por sua verossimilhança em relação ao real, seja por ser considerada uma marca desse real, um índice. Mas embora tenha sempre desempenhado uma série de papéis sociais relacionados a processos de reconhecimento (a foto como documento, como parte do aparato policial ou como simples fonte de recordação), são inúmeros os exemplos de desvios, sobretudo no campo artístico. E o que podemos chamar genericamente de realismo da imagem fotográfica parece comportar uma ambigüidade que não raramente faz os sentidos da imagem oscilarem entre o vestígio e o artifício, entre reconhecer e desconhecer⁸³. Como propõe Antônio Fatorelli:

⁸¹ As pesquisas de Depraz, Varela e Vermersch e o método por eles criados para a reversão da atenção, o “devir consciente”, foram apresentados no capítulo 1.

⁸² Este comentário se insere num trecho do texto em que os autores dialogam com os estudos de Olivier Piguet em torno da “reversão semântica” (Depraz, Varela e Vermersch, 2006, p.82).

⁸³ O termo “realismo” (assim como “real” e “realidade”) é amplamente problemático, comportando múltiplas acepções e merecendo uma discussão que não podemos realizar dentro dos limites deste trabalho. Utilizamos este termo, tal como Philippe Dubois (2004) e Antônio Fatorelli (2010), para indicar uma relação com a fotografia pautada na sua semelhança com a situação ou o objeto retratados.

Uma vez apreendida como mero documento, confinada à condição de duplicação mecânica de uma aparência do mundo, a imagem fotográfica apresenta a sua face enigmática, deixando entrever que, por trás das formas imediatamente visíveis e apreensíveis, todo um outro território se deixa divisar, lugar do irrepresentável, do inconsciente ou do tempo na sua forma pura. Uma vez apropriada pelo viés ficcional, tomada como pura fabulação, ela insiste em exhibir o traço mesmo do mundo, a marca indelével de uma matéria palpável e o resultado da ação dos feixes de luz rebatidos sobre uma película sensível (FATORELLI, 2010, p.9).

As tecnologias digitais não parecem ter extinguido essa ambigüidade. Certamente com a popularização dos processos de manipulação da imagem, a noção de que uma fotografia não corresponde exatamente a uma dada situação “real” é muito mais presente no senso comum. Ao mesmo tempo, é preciso notar que em diversas esferas, a fotografia continua assumindo funções ligadas ao reconhecimento, que inegavelmente estão relacionadas ao seu teor indicial e icônico⁸⁴. Ninguém deixou de ter a experiência de reconhecer as coisas e as pessoas numa foto, seja tomando-a como o registro de um acontecimento (um índice), como uma representação verossimilhante (um ícone) ou dos dois modos. A maior parte das imagens expostas nos facebooks, emails, álbuns virtuais, jornais e porta retratos destinam-se ao reconhecimento de lugares e pessoas, embora as fotos possam ter sido manipuladas. Assim, nos parece que a fotografia digital mantém, com novas inflexões, uma tensão entre as duas virtualidades, a do vestígio e a do artifício.

Podemos falar de uma atividade cognitiva vinculada à fotografia quando a imagem vale principalmente por aquilo que nela está representado. A ambigüidade que perpassa o aspecto documental da fotografia, referida por Fatorelli (2010), a sua “face enigmática”, se encolhe, e a imagem passa a interessar predominantemente por algo que ela informa e que nós reconhecemos: “este é o lugar para onde viajei”, “aquele é o meu amigo”, “esta é a minha casa”. A atenção envolvida nesse tipo de reconhecimento parece atuar vinculando os teores indicial e icônico da fotografia (um deles ou ambos) a um interesse ou propósito específicos.

Enquanto experiência artística, a fotografia procede pelo caminho inverso dessa atuação cognitiva. Trata-se de, pelas mais diversas estratégias, ampliar a ambigüidade, seja tomando partido da verossimilhança e do caráter documental ou, como observa Bellour (1997), borrando e fazendo tremer a imagem, “atacando” a sua analogia. Nos trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout que discutimos, o desvio de uma atuação cognitiva da fotografia passa por um

⁸⁴ Tal como definido por Pierce, a condição indicial da imagem diz respeito à sua conexão física com o referente, e o caráter icônico, à semelhança entre a imagem e o que ela denota (PEIRCE apud DUBOIS, 1994, P.62-63).

certo deslocamento da condição indicial, que apontamos no tópico anterior. Nos dois trabalhos, o sentido das imagens não se fecha numa relação com o referente, com uma situação de origem. Ao comporem um fluxo, híbrido entre o fixo e o movimento, as imagens entram em múltiplas relações que as distanciam do referente à medida que criam espaços e tempos próprios. Uma condição icônica é mantida, mas, ao mesmo tempo, também deslocada, em ambos os trabalhos, uma vez que as imagens não dizem respeito simplesmente àquilo com o qual se assemelham. As relações que estabelecem umas com as outras (os giros, no trabalho de Claerbout; o acontecer incessante, no de Miguel Rio Branco) criam campos de sentido completamente distintos daquele fundado estritamente numa relação de semelhança. A atenção não está, portanto, envolvida no reconhecimento das imagens, mas dirigida para os mundos que elas atualizam, à medida em que constituem um fluxo. No trabalho de Claerbout há ainda o confronto com o enquadramento único, impedindo uma leitura fechada da imagem, que também podemos relacionar a um funcionamento cognitivo.

No cinema, podemos pensar a atividade cognitiva a partir daquilo que Deleuze definiu como esquemas sensório-motores, modos de encadeamento que se caracterizam por conectar imagens nas quais um personagem percebe algo a imagens nas quais este personagem age em função do que foi percebido. “As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações” (DELEUZE, 1992, p.68). Tal como faz a atividade cognitiva na vida, reduzindo a percepção, retirando-lhe tudo o que não interessa à ação presente, no cinema, os esquemas sensório-motores reduzem a potência das imagens. Quando uma imagem que apresenta uma situação na qual se percebe algo (imagem-percepção) se encadeia com a imagem de uma situação na qual se desenvolve uma ação (imagem-ação), cada uma delas informa apenas o que interessa à articulação entre ambas. Essas imagens, denominadas por Deleuze de *clichês*, têm assim a sua potência amortecida pelo encadeamento. São imagens que se fecham num significado dominante, numa informação, e se prestam à cognição.

A noção de esquema sensório-motor proporciona uma via para pensarmos o cinema fortemente marcado pela narrativa, do qual se distinguem, como vimos, os trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout. Segundo Deleuze, a narração é um efeito do movimento e do tempo, e não o inverso. Se há intervalos sensório-motores coordenando o movimento, regrido as relações entre as imagens, “então haverá uma história”. Se estes intervalos se rompem, dando lugar a “movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que

histórias” (DELEUZE, 1992, P.77). Que funcionamento da atenção podemos associar a um cinema acentuadamente narrativo, balizado pelos esquemas sensório-motores? E em que medida os modos de atenção com os quais nos deparamos nos trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout se diferenciam deste funcionamento?

Ver um filme ou um trabalho de arte supõem uma certa disponibilidade, uma abertura da atenção que, ao menos em certa medida, implica em pôr de lado os interesses. Há nos dois casos uma disposição de acolhida do campo perceptivo, um deixar-se levar pelas imagens. No entanto, num cinema fortemente marcado pelos esquemas sensório-motores, se há, inicialmente, uma abertura da atenção que permite entrar em conexão com o filme, isto logo se modifica. À medida que se engaja nos encadeamentos, que se fixa às articulações entre percepções e ações dos personagens, a atenção torna-se interessada e atua similarmente ao modo habitual. Ismail Xavier descreve uma atenção relacionada ao encadeamento dramático do cinema clássico, tocando nos mesmos problemas levantados por Deleuze, e nos abre algumas vias de entendimento⁸⁵:

O movimento que acabou por consolidar o cinema clássico tem muito a ver com esta possibilidade de manter a atenção concentrada no encadeamento dramático, nas ações e reações, de modo a prender o espectador neste nível da experiência, tornando seletiva, interessada, a percepção da imagem, de modo a eliminar os seus “excessos” (o que não é funcional) (XAVIER, 2008, p.194).

Ao “prender-se” nas redes do drama, ao conectar-se aos esquemas sensório-motores, a atenção entra no mesmo tipo de atividade que exerce habitualmente na vida. Assim como quando cotidianamente reconhecemos algo estamos percebendo apenas o que é útil do ponto de vista prático, no filme, quando nos engajamos nos encadeamentos sensório-motores, vemos das imagens apenas aquilo que interessa para o desenvolvimento dramático. A experiência que Jacques Aumont (2004) descreve como a de aderir ao tempo “sofrido” do filme, fazendo dele um tempo “reconhecido”, nos parece corresponder à atividade dessa atenção que se enreda aos encadeamentos sensório-motores das imagens, tal como o faz em sua atitude habitual, cognitiva.

Deleuze nos faz ver uma dimensão mais ampla dos esquemas sensório-motores, que pode ser certamente estendida a toda a atividade cognitiva, ao afirmar que eles constituem “uma poderosa organização da miséria e da opressão” (DELEUZE, 1990, p.31). Reconhecer as coisas,

⁸⁵ Embora sem usar explicitamente o termo “sensório-motor”, a proposição de Ismail Xavier pode ser referida a esta noção e Deleuze é um dos autores com os quais o autor dialoga diretamente neste texto (XAVIER, 2008).

apreendê-las segundo esquemas sensório-motores, consiste num modo de “suportá-las”, de “comportarmo-nos como se deve”, de domar até mesmo aquilo que traz à tona uma intensidade maior. Na vida, “temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais” (DELEUZE, 1990, p.31). E no cinema, mesmo uma cena de intensa violência ou beleza pode ter a sua potência reduzida se articulada segundo os esquemas sensório-motores. Em *A imagem tempo* (1990), Deleuze apresenta diversas experiências no campo do cinema moderno, nas quais os esquemas sensório-motores se rompem e as imagens surgem em toda a sua potência, instaurando processos temporais. Referindo-se ao filme *Ici e Ailleurs*, de Godard, comenta: "O filme deixa de ser 'imagens em cadeia... uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras', e das quais somos escravos" (DELEUZE, 1990, p.217).

Embora Deleuze (1985; 1990) refira-se aos filmes do realismo americano, cujo *Actor Studio* foi o grande representante, como fortemente marcados pelos esquemas sensório-motores, e vincule o cinema moderno ao rompimento destes esquemas, não nos parece que esteja em jogo uma oposição absoluta. No próprio âmbito dos esquemas sensório-motores, Deleuze descreve uma série de variações que não teríamos como discutir neste trabalho. Ao falarmos de um cinema caracterizado pelos esquemas sensório-motores e pela atividade cognitiva, pensamos menos numa categoria estanque e mais em termos de uma tendência, que pode se fazer presente numa maior ou menor proporção nos filmes e em diversas outras produções audiovisuais. Há, certamente, uma ampla gama de produções nas quais os esquemas sensórios motores e modos mais fluidos de relação entre as imagens encontram-se misturados das mais diversas formas. Ismail Xavier aborda estas misturas, em termos de tensões entre “imagem-presença” e “encadeamento narrativo-dramático”, “atenção ao encadeamento” e “atenção à textura de cada imagem-plano” (XAVIER, 2009, P.193). O autor cita como um caso exemplar dessas tensões, o evento relatado numa crônica sobre a primeira projeção dos Irmãos Lumière no Café de Paris, em 1895. Um dos filmes projetados mostrava uma família reunida em torno de uma mesa posta no jardim da casa dos Lumière. Toda a cena se estruturava em torno de um bebê sendo alimentado, cercado pelas atenções dos familiares. Conta-se que, ao assistir a *O lanche do bebê*, um espectador presente, Georges Méliès, destoando de todo o público, não se ateu à situação em torno da criança e preferiu olhar para as folhas que se moviam no canto do quadro. Embora a cena tenha sido claramente composta para um olhar frontal, com a câmera colocada relativamente

próxima à mesa, e uma série de gestos, expressões afetivas e ações se desenrolassem, Méliès deslocou o olhar para o vento e as árvores. “O olho de Méliès, espectador, foi atento ao todo da imagem – por isto mesmo a fez imagem em sentido pleno – e captou o que não estava atrelado ao encadeamento das ações, ao pequeno teatro da família à mesa” (XAVIER, 2009, p.194).

Esta cena paradigmática da experiência do cinema aponta para a coexistência de diferentes tendências nas imagens, para a multiplicidade de tensões que as atravessam. O que procuramos apontar, ao aproximar aquilo que Deleuze nomeia como esquemas sensório-motores e uma atenção ligada à atividade cognitiva, é que certos procedimentos estéticos e técnicos, embora não determinem, potencializam uma dada tendência na imagem e na cognição. É nesse sentido que o cinema clássico, por exemplo, ao acentuar os elos sensório-motores, prende a atenção ao drama e obstrui as vias pelas quais o espectador perceberia mais facilmente que “as folhas se movem” (XAVIER, 2009, p.194).

4.3.3 – Desvios da reconhecimento - as experiências da concentração fluida e do devaneio profundo

Ao pensar os desvios que os trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout efetuam em relação a uma atividade cognitiva vinculada à fotografia e ao cinema, destacamos o papel dos procedimentos híbridos vinculados aos processos espaciais e temporais das obras. Os fluxos de imagens dos trabalhos, que se situam entre a fixidez e o movimento, deslocam o tempo “sofrido” do cinema inserindo a “pensividade” da imagem fixa e descolam a fotografia da esfera cognitiva inserindo-a num fluxo. Estes deslocamentos da cognição dão lugar, nos dois trabalhos, a uma atenção que pode ser definida como aberta, destituída de meta e desvinculada de interesses. Outra característica comum ao devaneio profundo e à concentração fluida consiste no fato de que ambos diferenciam-se da temporalidade própria à atenção interessada, cuja marca é uma inclinação em direção ao futuro. Bergson (2006a; 2006c) observa que no seu modo habitual, a atenção está ligada a um processo de antecipação, uma certa projeção do presente sobre o futuro. A atenção encontra-se, assim, naturalmente desviada do passado, deste só trazendo à tona pequenas lascas, lembranças úteis para a experiência presente. Mas em certas circunstâncias, a atenção habitual e sua temporalidade peculiar podem sofrer uma reversão. É o que ocorre, por exemplo, numa experiência de proximidade da morte, em que o ímpeto de projetar o futuro pode

se retrair, abrindo espaço para que o passado surja em toda a sua plenitude; fazendo com que “a história inteira da vida da pessoa se desenrole à sua frente num movente panorama” (BERGSON, 2006a, p.176-177). Os estados de atenção com os quais nos deparamos nos trabalhos analisados produzem também temporalidades que divergem da inclinação para o futuro, relativa à atenção interessada. Com o devaneio profundo de *Entre os olhos, o deserto*, experimentamos um perpétuo acontecer do presente entrelaçado a um passado cujas marcas se fazem presentes nas imagens; e com a concentração fluida de *The algiers' sections of a happy moment*, experimentamos uma contenção do ímpeto em direção ao futuro, que faz o presente refluir sobre si mesmo.

A disposição de abertura e acolhimento que identificamos na concentração fluida e no devaneio profundo pode ser aproximada da atenção que Depraz, Varela e Vermersch definem pelo gesto de “deixar vir”, um movimento de “acolhimento de si mesmo e do mundo” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCHE, 2006, p.83)⁸⁶. Como vimos, esta atenção resulta de uma reversão da atitude natural de busca (de objetivos, interesses) numa atitude de abertura ao encontro inantecipável, o que não corresponde, no entanto, a um estado de inatividade. A atitude de deixar vir exige o exercício de uma concentração sem foco, envolvida na sustentação de uma espera receptiva, de um “vazio fecundo” que consiste em “não esmagar imediatamente a realidade por um pensamento e sua linguagem já disponível, e isso a fim de estabelecer uma zona de silêncio relativo provisório [...]” (DEPRAZ, VARELA E VERMERSCHE, 2006, p.83). Trata-se, assim, de uma atividade em que o eu recua do seu papel usual de controlar e dirigir a atenção, deixando que venham à tona conteúdos pré-reflexivos e pré-egóicos, redes sub-simbólicas e elementos não representacionais (KASTRUP, 2004, p.9). Nas obras de David Claerbout e Miguel Rio Branco que discutimos, e talvez em muitos outros trabalhos de arte, essa abertura a um fundo pré-egóico da cognição se faz em paralelo com o acolhimento das sensações e afetos que surgem no contato com a obra, e de uma atenção não cognitiva, que se mantém explorando um campo perceptivo sem nunca esgotá-lo. Mas em cada trabalho, essa abertura da atenção e a atividade nela implicada se fazem por processos completamente diferentes e adquirem qualidades distintas, como pudemos perceber a partir das análises dos trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout. Em *The algiers' sections of a happy moment*, nos deparamos com uma experiência peculiar do

⁸⁶ Na discussão do trabalho de David Claerbout (capítulo3) já havíamos apontado uma relação entre a concentração fluida e o gesto do deixar vir, tal como descrito por Depraz, Varela e Vermersch.

“vazio fecundo” próprio ao deixar vir, que definimos como uma espera sem expectativa e relacionamos a um ressoar do tédio. E em *Entre os olhos, o deserto*, experimentamos um outro modo de deixar vir, que constitui um viajar sem destino, um devanear em meio a uma multiplicidade de imagens e sons de um mundo melancólico.

4.4 – A presença dos afetos

O percurso que realizamos até aqui neste capítulo foi o de, partindo das especificidades dos trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout, observar certos processos comuns relativos aos desvios da atenção. Apontamos as diferenças em relação a determinados regimes atencionais e configurações predominantes da atenção na atualidade; os deslocamentos da atividade cognitiva; a participação dos procedimentos híbridos nestes desvios; e, por fim, certos traços em comum nos modos de atenção dos dois trabalhos. Este trajeto teve como propósito conectar a experiência dos trabalhos a questões mais amplas, que dizem respeito às relações entre os campos da arte e da cognição. Alguns dos pontos discutidos, como por exemplo, os confrontos entre os processos artísticos e o modelo da cognição, tocam em questões que concernem à arte em geral e não só aos trabalhos em discussão. Após esse movimento de articular um diálogo com problemas mais amplos, voltaremos novamente o olhar para o modo singular como os trabalhos criam estados diferenciados de atenção, retomando, assim, o propósito que nos conduziu quando analisamos as obras (capítulos 2 e 3). Seguindo as indicações presentes nas pesquisas de Foucault, Crary e diversos outros autores, procuramos nessas análises apreender *como* estamos atentos; buscar as qualidades da atenção, suas colorações e ritmos, como forma de ter acesso ao modo de estar no mundo que as obras proporcionam. No decorrer deste percurso, ao mergulhar nos processos temporais e espaciais dos trabalhos, nos deparamos com algo que não estava visível no início, algo imprevisto em nossos planos, e que nos parece importante retomar: os afetos. A melancolia, em *Entre os olhos, o deserto*, e o tédio, em *The algiers' sections of a happy moment*, não são aspectos acessórios ou efeitos pontuais, mas elementos primordiais implicados na maneira como os trabalhos nos afetam e propõem variações nos estados de atenção. Retomaremos essa questão dos afetos, buscando esclarecer melhor a sua participação na experiência dos trabalhos e no modo como se constituem os estados de atenção.

Na leitura que fazemos, os afetos desempenham um papel importante no processo de abrandamento na intencionalidade, que relacionamos à atuação da atenção nos trabalhos. A atenção aberta, destituída de interesses e objetivos, associada à experiência das obras, envolve uma mudança na atitude do eu, que se afasta da posição de controle habitualmente assumida, abrindo espaço para um maior acolhimento daquilo que se apresenta⁸⁷. Em *Entre os olhos, o deserto* e *The algiers' sections of a happy moment*, os afetos parecem intervir nesse relaxamento da atitude do eu, alterando toda a dinâmica psíquica e acessando aquilo que Deleuze denominou como um funcionamento involuntário da cognição. A noção de signo, proposta por Deleuze, pode nos ajudar a entender essa atuação involuntária da cognição na experiência dos trabalhos.

Segundo Deleuze (2003; 2006), há sempre uma dimensão involuntária envolvida na arte e em toda experiência do pensamento, que desempenha um papel decisivo no rompimento dos esquemas cognitivos. O pensamento é, para o autor, sempre fruto do encontro com algo fora dele, algo que perturba o seu funcionamento habitual, voluntário, e o força a pensar (no sentido pleno e forte do termo). Este algo que Deleuze chama de signo, pode surgir do encontro com uma música, uma visão, uma morte, um amor, um filósofo, uma obra de arte... Mas em qualquer dos casos, é sempre algo de puramente sensível, algo que não se deixa fechar numa representação, e “que sensibiliza a alma, torna-a ‘perplexa’, isto é, força-a a colocar um problema [...]” (DELEUZE, 2006, p.204). Embora um signo possa ser interpretado, traduzido, desdobrado, “em sua primeira característica”, ele “só pode ser sentido” (DELEUZE, 2006, p.203). Por este motivo, o signo confronta a atividade cognitiva, pela qual o que é sentido pode ser também “lembrado, imaginado, concebido”. O signo não se deixa reconhecer e eleva a sensibilidade a um limite que a separa das outras faculdades, impossibilitando o funcionamento cognitivo segundo um senso comum das faculdades. Ao vincular o pensamento a uma dimensão involuntária, ao acaso de um encontro, Deleuze se contrapõe a toda uma filosofia em que o pensamento decorre da “boa vontade” de um sujeito em que as faculdades atuam em concordância (DELEUZE, 2006, p.203, 193). Em contrapartida, propõe que o pensamento é uma atividade muito mais arriscada, fundada na “contingência de um encontro [...]” que estabelece “a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar” (DELEUZE, 2006, p.203).

⁸⁷ Essa relação entre uma alteração (ou mesmo um abandono) dos padrões habituais do eu e uma atenção aberta é referida por pesquisadores como Varela, Thompson e Rosch (2003) - ao estudarem a expansão do campo da atenção através da meditação budista, e Kastrup (2004) - ao referir-se a uma atenção afinada com os processos inventivos da cognição.

A experiência da arte também não pode ser explicada em termos de uma “boa vontade” - um interesse pelo campo artístico, um gosto pelo conhecimento, uma disposição de apreciar esteticamente uma obra ou mesmo uma determinação de viver novas experiências, embora tudo isso possa estar presente. Há sempre algo que nos *pega*, que nos *toma*, à despeito do nosso consentimento e da nossa ingerência; nos termos de Deleuze, algo de acidental, de “contingente”, no qual se assenta a “necessidade” da experiência. Em *Entre os olhos, o deserto* e *The algiers' sections of a happy moment*, os afetos respondem por essa dimensão involuntária que força a uma variação na subjetividade, e nos desvia da atividade recognitiva. A melancolia e o tédio com os quais nos deparamos, respectivamente, nos trabalhos de Miguel Rio Branco e de David Claerbout, nos lançam numa zona de não compreensão, de indeterminação, bem distante da nossa confortável capacidade de reconhecer as coisas. A maneira como cada um dos trabalhos, em sua especificidade, nos atinge, fazendo variar os nossos estados de atenção, envolve uma reverberação dos afetos sobre a atividade cognitiva que precisa ser considerada.

O modo como compreendemos a participação dos afetos nos trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout se aproxima, em muitos aspectos, da noção de afecto, proposta por Deleuze e Guattari. Apresentaremos esta noção procurando, ao mesmo tempo, trazer alguns esclarecimentos sobre a presença dos afetos nos trabalhos. Os afectos da arte, tal como pensados por Deleuze e Guattari (1992), não pertencem nem ao artista, nem àquele que experimenta a obra. Deleuze afirma que a obra de arte é “um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.213) ou ainda, “um puro ser de sensações” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.217). Mas os perceptos não se confundem com as percepções de um indivíduo, nem os afectos, com as suas afecções (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.217-218). O artista não é possuidor dos afectos e perceptos, mas, antes, atravessado por eles, pela sua força. Por isso, Deleuze afirma que o artista goza de uma “saúde frágil”, que resulta do fato de “ter visto algo grande demais para qualquer um”, “a Vida no vivente ou o Vivente no vivido”, e retornado com “os olhos vermelhos e o fôlego curto” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.223-224). Mas isto que ele viu é também o que o dota de um outro fôlego, de “um atletismo afetivo”; e o torna capaz de revelar “forças que não são as suas” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.224). Os afectos da obra de arte não são, assim, expressões daquilo que foi “vivido” pelo artista, ou das suas neuroses, mas invenções que nascem desse encontro com algo que o ultrapassa.

Ao entrarmos em contato com os afectos de um trabalho de arte acessamos, então, uma nova sensibilidade que ali se inventa, diferente dos afetos que já conhecemos. O tédio, que no trabalho de Claerbout é indissociável de uma espera sem expectativa, não é o mesmo afeto que surge às vezes, inexplicavelmente, como uma sensação de que tudo é “sem graça”, “sem sentido”. A melancolia com a qual nos deparamos em *Entre os olhos, o deserto* não corresponde à tristeza, à depressão. Como afirmam Deleuze e Guattari, “é de toda arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.227). Proust, por exemplo, inventa um afecto quando descreve o ciúme como destinação do amor, e não a sua “consequência infeliz”, como se supõe em geral (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.227).

A melancolia de *Entre os olhos, o deserto* e o tédio de *The algiers sections of a happy moment*, são inventados pelos seus processos temporais e espaciais particulares, dos quais se mantém inseparáveis. A melancolia do trabalho de Miguel Rio Branco surge junto com um mundo de fragmentos, cuja temporalidade correspondente envolve uma mistura entre os processos de acumular e acontecer. O tédio do trabalho de David Claerbout vem à tona a partir dos giros que nos permitem descobrir pequenos mundos em meio a uma temporalidade que nomeamos como tempo do quase ou do parado. Quando Deleuze e Guattari definem a arte como blocos de afectos e perceptos, apontam para a inseparabilidade entre estes dois termos. Os afectos não podem, assim, ser considerados de forma independente das visões e sensações próprias à obra, com as quais forma “blocos” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.227-228).

Nas análises dos trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout, procuramos acessar este profundo vínculo entre afectos e perceptos (ou visões) através dos processos temporais e espaciais de cada obra. Buscamos nas reflexões de alguns autores elementos que nos ajudassem a compreender a especificidade destes afectos, mas sempre com o cuidado de não atropelar a fala dos trabalhos e evitando defini-los a partir de conceitos prévios. Esta atitude não representa, a nosso ver, uma fragilidade conceitual do trabalho, mas o rigor em relação àquilo que estamos estudando. Tratar um fenômeno que porta algo de inédito a partir de categorias previamente dadas significa nele destacar o que há de repetição, abafando aquilo que ele traz de diferença, de novidade. Nos termos de Bergson, seria imobilizar a mobilidade, tratar como matéria o que é devir (BERGSON, 2006b, pp.28-31). A orientação que tomamos foi, inversamente, a de procurar pela singularidade dos afectos, perseguir e cartografar os seus movimentos, os seus devires,

através dos processos espaciais e temporais de cada obra. É por conterem algo de inédito, de irreconhecível, que estes afectos não se deixam capturar pelos esquemas recognitivos, engajando a subjetividade em movimentos de diferenciação.

Ao tratar dessa relação entre os afectos presentes nas obras e os modos de atenção, estamos nos detendo sobre um campo de interpenetração entre vetores artísticos e subjetivos. E a nossa reflexão incide tanto sobre o encontro entre a subjetividade e os afectos das obras (no sentido empregado por Deleuze e Guattari) como sobre as múltiplas reverberações deste encontro no plano subjetivo (que inclui os afetos e os estados de atenção). Assim, nossa abordagem abrange tanto os afectos como os afetos⁸⁸. Quando descrevemos a afetividade singular criada por cada trabalho, o que está em jogo são os afectos. Quando nos detemos sobre os processos subjetivos desencadeados pelo encontro com a obra, trata-se dos afetos. No entanto, ao realizarmos as análises dos trabalhos (capítulos 2 e 3), percebemos que não raramente esses dois campos de sentido se interpenetravam nas nossas formulações. Como a ênfase desta pesquisa recai sobre o campo de reverberações da arte sobre a subjetividade, tendo os estados de atenção como fio condutor, optamos por empregar o termo afeto, que remete diretamente a este campo, para referir-nos às duas acepções.

Ao discutirmos o devaneio profundo de *Entre os olhos, o deserto* e a concentração fluida de *The algiers sections of a happy moment*, apontamos em diversos momentos os vínculos entre a atividade cognitiva implicada nestes modos de atenção e os afetos presentes na experiência dos trabalhos. Por tudo o que vimos no decorrer das análises, os afetos não constituem um mero colorido que se acrescenta aos estados de atenção, sem alterar-lhes significativamente. Parece-nos, de forma diversa, que este colorido - tal como na pintura, em que a cor cria às vezes um novo espaço- imprime uma qualidade diferente aos processos da atenção, aos modos como nos ligamos ao mundo.

⁸⁸ É importante esclarecer que o afeto, tal como o estamos compreendendo, não corresponde às emoções com as quais um sujeito se identifica, àquelas vinculadas à sua história de vida e muitas vezes coladas a padrões de comportamento. No campo de conexões entre arte e subjetividade sobre o qual nos detemos, não está em jogo um sujeito com contornos rigidamente marcados, mas uma subjetividade em processo de diferenciação. As sensações (os afectos e perceptos) atingem a subjetividade numa dimensão involuntária, além ou aquém dos rígidos limites de um eu. Os afectos inventados na obra convocam um movimento de invenção na subjetividade. Desse modo, o que nomeamos como afetos (enquanto reverberações dos afectos na subjetividade) constituem uma afetividade em variação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destacaremos nessas últimas considerações alguns pontos importantes do trajeto desta dissertação. Buscamos, neste trabalho, pesquisar o campo de reverberações entre arte e subjetividade a partir dos processos da atenção. Essa investigação se constituiu de modo indissociável da experiência de duas instalações de arte: *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco e *The algiers' sections of a happy moment*, de David Claerbout.

Procuramos fazer um mergulho nessas obras, explorando os seus processos temporais e espaciais, as suas sensações e afetos. Seguindo esse percurso, nos deparamos com dois modos de atenção com algumas características comuns, mas com funcionamentos muito diferentes. O devaneio profundo que encontramos no trabalho de Miguel Rio Branco e a concentração fluida vinculada ao trabalho de Claerbout são ambos estados de atenção abertos, marcados por uma disposição de acolhimento. No entanto, o devaneio profundo consiste numa deriva, numa viagem através dos fragmentos de um mundo melancólico; e a concentração fluida, em um minucioso trabalho de descobrir diferenças no interior de um mundo aparentemente imóvel.

Propusemos alguns paralelos entre esses modos de atenção e certas tendências marcantes do funcionamento atencional na atualidade, procurando perceber os desvios propostos pelos trabalhos na nossa experiência habitual. Observamos também que os processos temporais e espaciais criados pelos trabalhos envolvem um entrelaçamento de diferentes tecnologias, produzindo uma experiência que se diferencia de um determinado cinema e de uma determinada fotografia. Buscando entender essa diferença, recorreremos aos conceitos de reconhecimento e de esquema sensório-motor, propostos por Deleuze, capazes de conectar questões relativas aos processos cognitivos e estéticos. Ao longo dessa reflexão, vimos que os estados de atenção próprios aos trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout diferem de uma atenção vinculada a interesses, que caracteriza a vida prática e também de uma certa experiência da fotografia e do cinema, marcadas por um funcionamento cognitivo.

Nosso propósito, ao traçar esses desvios, não foi tornar a arte um campo asséptico, apartado da vida, mas, inversamente, perceber as inflexões que a experiência artística pode produzir no cotidiano. Um dos motivos pelos quais optamos por tomar a atenção como um fio condutor foi justamente o fato de que esta nos permite abordar a cognição em sua dimensão histórica. Como mostram os estudos de Michel Foucault (1998) e Jonathan Crary (2001a), os

processos da atenção estão interligados aos mais diversos campos sociais (trabalho, educação e entretenimento, por exemplo), constituindo um alvo de disputas políticas. Desse modo, ao pensar as reverberações da arte através das variações da atenção, tocamos necessariamente em problemas de ordem histórica e política que dizem diretamente respeito ao modo como se estrutura a vida cotidiana.

Mas o principal motivo pelo qual decidimos pensar a arte em relação com os processos da atenção foi o fato de que estes dizem respeito às modulações da atividade cognitiva e estão diretamente vinculados ao modo como nos relacionamos com o mundo e com nós mesmos, como apontam os estudos de Depraz Varela e Vermersch (2006). Assim, a atenção nos permite apreender as reverberações da arte no campo subjetivo em seus movimentos mais sutis.

Esse trânsito da arte em direção à subjetividade não se dá no plano da representação, como mostra Deleuze. As obras de arte não trazem mensagens nem conteúdos informativos, não correspondem a discursos *sobre*, não defendem ou acusam. É nesse sentido que Deleuze afirma que a arte não produz “palavras de ordem”, tal como faz a linguagem em seu sentido funcional. A arte experimenta um modo de “falar sem dar ordens, sem pretender representar algo ou alguém” (DELEUZE, 1992, p.56). É no campo das sensações que se produz essa fala que não ordena, esse pensamento que põe questões.

O modo como realizamos o percurso desta dissertação teve como primeiro propósito abrir espaço para que a fala e o pensamento dos trabalhos que decidimos abordar se apresentassem e expandissem. Isso significa dizer que estes trabalhos foram tomados não como objetos, mas como questões, em articulação com as outras questões que pretendíamos desenvolver. Esse modo de proceder teve consequências importantes. Diversos autores que entraram na composição da dissertação tais como, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman e Martin Heidegger, não estavam no nosso horizonte, mas foram chamados pela necessidade de dialogar com a experiência dos trabalhos. Muitas das reflexões que pensávamos em desenvolver foram abandonadas por mostrarem-se alheias às questões colocadas pelas instalações. Em contrapartida, novos problemas surgiram como, por exemplo, a questão dos afetos, que não estava em nosso projeto e revelou-se de grande importância.

Ao discutir os trabalhos de Miguel Rio Branco e David Claerbout, buscamos acessar o plano das sensações, dos mundos e pontos de vistas por elas criados, e dos processos técnicos agenciados. Exploramos principalmente os aspectos do tempo, do espaço e dos afetos. Em meio

aos fluxos de sensações, mapeamos os movimentos da atenção e os modos de estar no mundo que estes delineiam. Vimos, por exemplo, que a concentração fluida de *The algiers' sections of a happy moment* envolve um movimento de estender o presente e uma abertura em relação ao tédio, que desenvolvem um olhar marcado pela delicadeza. E que o devaneio profundo de *Entre os olhos, o deserto* traz a possibilidade de experimentar um tempo que é acúmulo e acontecer, e de lançar um olhar à questão da finitude a partir de um contínuo fluir. O estudo que desenvolvemos a partir da experiência dessas duas instalações, ainda que pontual, indica múltiplas questões e desdobramentos possíveis nesse campo de imbricação entre arte e atenção, que nos permite explorar as ressonâncias da arte na vida.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

AQUINO, Livia Afonso de. **Imagem-poema**: a poética de Miguel Rio Branco. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ARVIDSON, P. S. Transformations in consciousness: continuity, the self and marginal consciousness. **Journal of Consciousness Studies**, v.7, n.3, p.3-26, 2000.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. **O terceiro sentido**. In: *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984b.

_____. Ao sair do cinema. In: **O Rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. Cineinstalações. In: MACIEL, K. (org.). **Cinema sim: narrativas e projeções**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire, In: BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire** – um crítico no auge do capitalismo, Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do Drama Barroco Alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henri. O sonho. Tradução de Jonas G. Coelho. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, v.27, n.1, p.93-109, 2004.

_____. A percepção da mudança. In: BERGSON, H. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. O pensamento e o movente (introdução). In: BERGSON, H. **O pensamento e o movente: ensaios e conferências**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.

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

BRUNO, Fernanda. Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n.24, p.110-124, Jul. 2004. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/24/Fernanda.pdf>. Acesso em 12 mar. 2011.

_____. Controle, Flagrante e Prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, v. 3, n. 37, 2008.

_____. Estética do Flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos. **Cinética** - Programa Cultura e Pensamento/Ministério da Cultura, Rio de Janeiro, p. 1 - 14, fev. 2008a.

_____. Tecnologias de informação e subjetividade contemporânea. **Com Ciência: Revista Eletrônica de Jornalismo Científico**, SBPC, Labjor, 2008b. Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=33&id=384>. Acesso: 22 jan. 2012.

CALIMAN, Luciana Vieira. Notas sobre a história oficial do transtorno do déficit de atenção/hiperatividade TDAH. **Psicologia: ciência e profissão**, Brasília, v. 30, n. 1, mar. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v30n1/v30n1a05.pdf>. Acesso: 21/03/2012.

_____. A constituição sócio-médica do “fato TDAH”. **Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, v. 21, n.1, p.135-144, abr. 2009.

_____. O TDAH: entre as funções, disfunções e otimização da atenção. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v.13, n.3, p.559-566, jul./set. 2008.

CAMUS, Jean-François. **La psychologie cognitive de l'attention**. Paris: Armand Colin, 1996.

CLAERBOUT, David. **Vídeo works, photographic installations, sound installations, drawings**. Hannover: A Prior, 2002.

CRARY, Jonathan. Spectacle, Attention, Counter-Memory. In: **October** - The MIT Press, Vol. 50, p.96-107, 1989. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778858> (Acesso em 01/12/2010).

_____. **Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992.

_____. **Suspensions of perception:** attention, spectacle and modern culture. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2001a.

_____. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2001b.

COOKE, Lyne. Conversation. In: VANBELENGEN, Kurt (org.). **David Claerbout** – Video works, photographic installations, sound installations, drawings (1996-2002). Bruxelas: A Prior, 2002.

DAVENPORT, Thomas H.; BECK, John C. **A economia da atenção:** compreendendo o novo diferencial de valor dos negócios. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2003.

_____. O ato de criação. **Caderno Mais**, Folha de São Paulo, 27 jun. 1999.

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

_____. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, G. **O Mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996.

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

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia (Vol.1). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia (Vol.3). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia (Vol.4). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco; VERMERSCH, Pierre. **On becoming aware:** a pragmatic of experiencing. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2003.

_____. A Redução à Prova da Experiência. Tradução de André do Eirado e Virgínia Kastrup. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 58, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://www.psicologia.ufrj.br/abp/>> Acesso: 12 mar. 2012.

DUARTE, Paulo Sérgio. Pele do Tempo. In: **Pele do Tempo**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

DUBOIS, Philippe. Sobre o efeito cinema nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, K. **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2009.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

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

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem** – entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. Fotografia contemporânea – corpo, afecção e imagem. In: **Revista Contemporânea**, vol. 8, nº 1. Jul. 2010.

_____. Entre o analógico e o digital. In: FATORELLI, A. e BRUNO, F. **Limiares da imagem**. Rio de Janeiro: Maud X, 2006.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Por uma genealogia da experiência de imersão tecnológica: percepção e imagem do século XVII ao século XIX. In: TRIVINHO, E. e CAZELOTO, E. **A Cibercultura e seu espelho**: campo de conhecimento emergente e nova vivência humana na era da imersão interativa. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. O nascimento do hospital. In: FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

GOETHE, W. **Viagem à Itália 1786-1788**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. Petrópolis: Vozes, 1993.

HAYLES, Katherine. Hiper and deep attention: the generational divide in cognitive modes. **Profession 2007**. New York: The Modern Language Association of America, pp.187-99, 2007.

HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1992.

HEIDEGGER, Martin. **Os Conceitos fundamentais da metafísica**: mundo, finitude, solidão. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

HERKENHOFF, Paulo. A espessura da luz: fotografia brasileira contemporânea. In: **Fotografia brasileira contemporânea**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

_____. **Notes on the tides**. Groniger: Groninger Museum, 2006. Catálogo de exposição.

_____. **Miguel do Rio Branco - anatomia do olhar**. Texto cedido pelo artista Miguel Rio Branco.

HILST, Hilda. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2004.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2004.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Campinas: Papirus, 1999.

_____. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v.16, n.3, p.7-16, set./dez. 2004.

_____. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.4, p.108-122, 1998.

_____. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia e Sociedade**, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p.15-22, jan./abr. 2007.

LEMONS, André. A arte da vida: diários pessoais e webcams na internet. In: **XI COMPÓS**. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2002. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_785.PDF> Acesso em: 12 mar. 2011.

LÉVY, Pierre. O ciberespaço e a economia da atenção. In: **Tramas da rede**. Org. PARENTE, A. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LIMA, Rossano Cabral. **Somos todos desatentos? O TDA/H e a construção de bioidentidades**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1999.

_____. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MAMELEIRA, José. David Claerbout quer mostrar imagens impossíveis de esquecer, Lisboa, 18 nov. 2009. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=245453>. Acesso em 02 jun. 2010.

MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 2001.

MARAZZI, Christian. A crise da *new economy* e o trabalho das multidões. In: COCCO, G. & HOPSTEIN, G. (orgs.). **As multidões e o império: entre globalização da guerra e universalização dos direitos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MELO NETO, João Cabral de. **Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Global, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

METZ, Christian. **O significante imaginário: psicanálise e cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner/Nietzsche contra Wagner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ORTEGA, Francisco et al. A ritalina no Brasil: produções, discursos e práticas. **Interface – Comunicação, Saúde e Educação**. v.14, n.34, p.499-512, jul./set. 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832010005000003>. Acesso em: 22 abr. 2011.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RIO BRANCO, Miguel. **Entre os olhos, o deserto**. São Paulo Cosac & Naif, 2001.

_____. **Miguel Rio Branco**. Ensaio David Levi Strauss. São Paulo: Rio, 1998.

_____. **Miguel Rio Branco**. Rio de Janeiro: MAM, 1996.

_____. **Miguel Rio Branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Miguel Rio Branco: pele do tempo**. Texto: Paulo Sérgio Duarte. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000.

_____. **Out of Nowhere**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 1996.

_____. **Silent Book**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. **O mal-estar na diferença**. Anuário Brasileiro de Psicanálise, 1985, n.3.

_____. Molda-se uma alma contemporânea - o vazio-pleno de Lygia Clark. In: **The experimental exercise of freedom**: Lygia Clark, Gego, Mathias Goertz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1999. Disponível em: http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molda_com_resumo.pdf. Acesso em: 21 fev. 2012.

_____. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (Org.). **Cultura e subjetividade. Saberes Nômades**. Campinas: Papirus, 1997.

SADE, Christian; KASTRUP, Virgínia. Atenção a si: da auto-observação à autoprodução. **Estudos de Psicologia**, Natal, v.16, n.2, p.139-146, maio/ago. 2011.

SANCOVSCHI, Beatriz. **Sobre as práticas de estudo dos estudantes de psicologia: uma cartografia da cognição contemporânea**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

SIBILIA, Paula. Os diários íntimos na internet e a crise da interioridade psicológica. In: **XII COMPÓS**. Recife, 2003. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1049.PDF. Acesso em: 12 mar. 2011.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs.). **O Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VAN ASSCHE, Christine. “Entretien” In: VAN ASSCHE, Christine (org.). **David Claerbout: The Shape of Time**. Zürich: JRP Ringier/Centre Pompidou/MIT List Center of Visual Arts/De Pont Foundation/Kunstmuseum St. Gallen/Morris and Helen Belkin Art Gallery, 2007

VANBELLEGHEM, Kurt. **David Claerbout: Video Works, Photographic Installations, Sound Installations, Drawings (1996-2002)**. Bruxelas: A Prior, 2002.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente incorporada**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

VERMERSCH, Pierre. La prise en compte de la dynamique attentionnelle: éléments théoriques. **Expliciter**, 43, p.27-39, jan. 2002.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.