

O olhar sensível e sua dimensão política, em artistas contemporâneos, que incorporam a mobilidade como método

Identificação: Grande área do CNPq.: Linguística, Letras e Artes

Área do CNPq: Artes

Título do Projeto: Imagem-Passagem: dinâmicas da imagem e da mobilidade

Professor Orientador: Prof. Dr. Almiro Soares Filho

Estudante PIBIC/PIVIC: Pedro Santos Pavioti Vicentin

Resumo: *Esta pesquisa tem como proposta uma reflexão teórico-crítica, norteadas por obras que incorporam alguns eixos fundamentais: o deslocamento e suas diferentes manifestações como possibilidade de criação artística; um olhar sensível voltado para o cotidiano; a incorporação do acaso como método; e, ainda, a possibilidade de “transver” a realidade através da arte - à luz do poeta Manoel de Barros. Atravessando a todas essas questões, perpassa uma indissociável dimensão política, vide o estado da arte e sua relação com o público na contemporaneidade. A pesquisa busca uma compreensão bifacetada: não somente individual (do espectador), mas também como um todo (de classe). A arte por si só, isolada, não é capaz de fazer transformações estruturais, mas pode como poucas áreas do conhecimento, potencializar seu espectador através de uma reprogramação do sensível, munindo-o de senso crítico que ao ganhar uma amplitude de classe, desafia o status quo.*

Palavras chave: Vide. Cinema. Mobilidade. Político. Olhar-sensível.

1 – Introdução:

A pesquisa pretendeu-se a realizar uma reflexão teórico-crítica com base em obras desenvolvidas associando dois aspectos fundamentais: o deslocamento pela cidade e um olhar sensível voltado para o cotidiano. Ademais a reflexão aborda uma dimensão política presente nessas questões, além da forma experimental e da narrativa (ou falta dela) como importante gesto contra-hegemônico. O deslocamento pela cidade, insere essas práticas numa tradição da história da arte muito rica que explora diversas manifestações da mobilidade, como caminhadas, deambulações, derivas e errâncias. Essa temática da exploração urbana realizada pelos artistas contemporâneos é tratada por autores como Francesco Careri, Jacopo Visconti e Nicolas Bourriaud. Todos eles, cada um ao seu modo, buscam realizar uma síntese de suas principais manifestações ao longo da história e apontar para práticas contemporâneas. Dentro dessa tradição podemos destacar a figura histórica do errante, do *flâneur* – teorizada por Walter Benjamin – e os percursos urbanos de movimentos de vanguarda, como o dadaísmo, o surrealismo, no início do século XX, bem como dos Situacionistas Internacionais, já nos meados do século, ou ainda de movimentos contemporâneos como o coletivo Stalker.

A prática do espaço urbano, em que a caminhada tem papel essencial, permite a experiência de descoberta de cidades estrangeiras e de redescoberta de cidades familiares. Ela permite tomar a cidade como o lugar do espetáculo do ordinário (observação) ou o lugar propício para intervenções (ação). Andar

também cria uma situação de introspecção favorável ao pensamento. Assim, alguns artistas vão perambular pelas ruas, criar intervenções, situações. Outros escolhem simplesmente se deslocar, fazendo da própria caminhada um objeto de criação. O itinerário do artista é ao mesmo tempo tanto uma maneira de descobrir as cidades quanto de construir a obra. Uma simples caminhada munida de um olhar sensível pode se tornar uma maneira de ver e experimentar o mundo de forma distinta e ser um motor para a criação artística. Entre artistas no contexto internacional podemos citar: Francis Alÿs, Abbas Kiarostami, Wim Wenders, Raymond Depardon e Jonas Mekas e, no Brasil: Marcevlis L., Miguel Rio Branco, Lucas Bambozzi, Pablo Lobato e Cao Guimarães, tendo em obras destes três últimos, o foco das análises dos objetos da pesquisa. Sob o aspecto que analisa a criação em contexto, meio de produzir a partir dos estímulos do lugar e do movimento (em vez de basear o trabalho numa ideia ou roteiro pré-determinada), são estudos importantes os realizados pelo filósofo Michel Onfray, que também nos ajudam a compreender uma poética do deslocamento e uma posição de ruptura com as regras, bem como as análises de práticas cotidianas como operações realizadas pelo indivíduo no processo de interação social realizadas pelo filósofo Michel de Certeau.

O segundo aspecto, o do olhar voltado para o cotidiano, por sua vez, aponta para um gênero de produção no campo do audiovisual que propõe uma outra natureza de narrativas, muito mais sensorial. Enquanto o cinema clássico hollywoodiano, estritamente narrativo, controla e direciona o espectador, estes artistas estudados propõem a incorporação do acaso, avesso à estruturação roteirizada. Vêm no afluir da vida, nas banalidades, um objeto digno de investigação visual. Para tal, assumem uma postura de quem vê atentamente, de quem assossega o olhar à espera do que esse afluir, normalmente, traz. Essa postura atrelada à serendipidade – descobrir pela ação do acaso, somada ao olhar-de-estrangeiro, o olhar da criança-que-tudo-a-fascina, são como engrenagens em obras sobre as quais me proponho a refletir e investigar. Estes artistas propõem um outro tempo de experiência estética, produzem obras investigativas de um olhar desacelerado e contra-hegemônico. Por consequência da freneticidade contemporânea, esta lentidão possui uma dimensão anti-capital - especialmente no sentido articulado por Byung-Chul Han (2018) e Johnatan Cray (2014). As propostas pensadas por eles, portanto, dão força à lentidão como contraposto a um olhar do mundo acelerado, frenético, sem espaço para que nos projetemos nas seqüências de frames das imagens em movimento.

[...] atentas aos pequenos gestos, aos pequenos eventos que emergem na superfície do cotidiano. Obras cuja força parece emergir de certo rigor descritivo, de um olhar fotográfico – essencialmente distendido e silencioso – que se volta às delicadezas, às insignificâncias, às pequenas epifanias do cotidiano (GONÇALVES, 2014, p.10)

Aqui, a história, a narrativa em si, pode ser fragmentada, pode ser desfeita para que se abra espaço para que o espectador reestabeleça relações de sentido. Jacques Aumont ao analisar o cinema, entende que sua diferenciação das outras lógicas dramáticas, a literária e a teatral, está justamente no fato do cinema conseguir produzir outra beleza formal - evocando aqui, os blocos de imagens-em-movimento de Deleuze. Essa abertura a suprimir / fragmentar a narrativa, traz a possibilidade de investir até num incomunicar. A proposição de um olhar sensível, aquele da criança, funciona como tentar se conservar rente ao fenômeno, tentando preservar a riqueza, a desmesura e instantaneidade da experiência visual. (ibidem, p.14). O que José Gil (2005) chama de pequenas percepções é o fio que une essas narrativas

mínimas, porém jamais inócuas. Aqui, a dimensão política se faz novamente fundamental. Dar a ver o detalhe, ligar-se a uma lógica do sensível, é oferecer um outro olhar para tempos de Capital acachapantemente crescente. Esse contrabando de poéticas, essas novas propostas que valorizam os micro-acontecimentos, a abertura para uma suspensão da história-narrativa-fílmica, que nos coloca diante do que não se consegue normalmente ver - é, também, propôr um olhar político calcado no sensível. Ainda mais, quando olhamos em contrapartida o cinema ainda hegemônico na maioria das salas do Brasil. A presença expansiva e ostensiva da indústria dos grandes estúdios de cinema estadunidenses, não somente distribuem *frames* frenéticos, mas tentam privar quem os vê de olhar a realidade em volta criticamente. Para se opor a isso, faz-se necessário recorrer à Rancière e sua proposição de Espectador Emancipado, aquele que não é menos quanto mais vê, como diria Guy Debord - mas enquanto olha, também age, também interpreta. Assumir uma postura crítica enquanto se vê, é parte fundamental para conseguir ver a pluralidade de olhares, suas dimensões políticas no caminhar por essas imagens.

2 – Objetivo geral:

Mapear e refletir sobre a obra de artistas contemporâneos que incorporam o deslocamento e o acaso (serendipidade) em sua poética, munidos de um olhar atento, sob uma perspectiva teórico-crítica de sua dimensão política.

Objetivos específicos:

- Mapear artistas que façam uso de deslocamentos como articulação de um olhar sensível.
- Estudar os textos críticos existentes sobre esses artistas.
- Refletir sobre as interlocuções entre o poético e o político no trabalho de artistas viajantes, em paralelo com as reflexões sobre teorias da arte contemporâneas;
- Pensar o lugar do espectador na arte contemporânea.
- Perceber como a linguagem do vídeo se constrói no contexto de mobilidade.

3 – Metodologia:

O trabalho inicialmente buscou realizar um levantamento de uma lista de videastas e o estudo dos textos críticos existentes sobre eles. Nesse processo de mapeamento de nomes foram fontes importantes, entre outras, os catálogos do Festival Vídeo Brasil e os catálogos online da Bienal de São Paulo. Em seguida ao mapeamento, foram selecionados alguns artistas para a realização de estudo, a análise de suas obras (corpo de obras e/ou obras específicas) e uma categorização a partir de conceitos fundamentais. Para esta análise, os cineastas seguintes cumpriram fundamental papel como exemplos-norteadores das problemáticas levantadas. No âmbito internacional, Tsai-Ming Lang, Francis Alys, Wim Wenders, Abbas Kiarostami e principalmente, Jonas Mekas. No âmbito nacional - recorte norteador principal do estudo, destaque Miguel Rio Branco, Marcevlis L., Pablo Lobato, Lucas Bambozzi e Cao Guimarães. Uma vez mapeados e assistido à obras específicas, percebeu-se não somente a diferença de acesso às obras em si, bem como à reflexões de outros autores e até mesmo dos próprios artistas sobre seu trabalho. Mencionado os critérios, no campo internacional, Jonas Mekas foi escolhido por sua produção teórica e fílmica. No

âmbito nacional, optou-se por obras de Pablo Lobato, Lucas Bambozzi e principalmente Cao Guimarães como objetos preferenciais de estudo.

Para maiores investigações sobre esse olhar-sensível nos trabalhos que incorporam a mobilidade como método, foram de muita importância o suporte teórico dos seguintes autores: Francesco Careri, Vilém Flusser, Michel Onfray, Jacopo Crivelli Visconti, Milton Santos, Cezar Migliorini e José Gil com o “As pequenas percepções” (2005) e ainda, “A invenção do cotidiano” (1994) de Michel de Certeau. Quanto à dimensão política, Paul Lafargue, Thierry Paquot foram o fio introdutório pelo qual foi dada sequência com Byung-Chul Han e Jonathan Crary.

4 – Resultados:

O campo cujo os artistas selecionados se inserem, ao revés do cinema industrial, estritamente narrativo, busca contrastá-lo com uma narrativa de aproximação do sensível, muito mais subjetiva. O pesquisador Osmar Gonçalves, em “Narrativas Sensoriais” (2014), faz um panorama de cineastas que caminham em direção às galerias de arte e museus, bem como artistas que vão das galerias e museus para as salas de cinema. Esta rua de mão dupla cria um novo local, mais heterogeneamente difícil de delimitar e apreender numa única definição. Estes artistas, ao invés de se colocarem num lugar encaixotante, conscientemente se posicionam num entremeio de um hibridismo consciente. Referenciando-se a Andrea Zapp e Martin Rieser (2004), Gonçalves diz:

[...] não há dúvidas de que os modos narrativos passam hoje por um processo de diferenciação, um movimento que tem posto em causa formas fixas e estáveis, (...) O que vemos, ao contrário, é o gesto recorrente do desvio, a vontade de pesquisa e invenção, a afirmação de outras potências (...) Com frequência, ela (a narrativa) passa por momentos de desregramento e subversão”. (GONÇALVES, 2014, p.12).

Essa subversão, essa crítica à narrativa, se coloca presente em diversos trabalhos dos artistas analisados. O curta-metragem “Eu Sou Um Outro” (1998), de Lucas Bambozzi e Cao Guimarães, retrata um personagem, o Otto, que viaja à procura de si mesmo. Nos vinte minutos do filme, são abordadas a questão do duplo e do auto-entendimento. O roteiro, no sentido clássico, é pouco narrativo e as informações da história são passadas principalmente através das imagens bastante fragmentadas, que se sobrepõem, e também por áudios - que ora soam como devaneios do personagem, ora como se ouvisse os comentários das pessoas enquanto procura por si em sua viagem ao interior - tanto literal, quanto figurado.

No entanto, ainda que se possa reconhecer uma história sendo contada, o filme a faz de maneira bastante diferente da narrativa clássica, exigindo constantemente, durante seus 20 minutos, que o espectador assuma um papel emancipado, fortemente ativo na interpretação da jornada do personagem. É como Jacopo Visconti nota ao descrever a mudança de abordagem com as narrativas de artistas que habitam um entremeio: “os artistas oferecem ao espectador, (...) pistas, indícios possíveis, mas em sua maioria pouco confiáveis, cuja função é muito mais criar uma atmosfera do que permitir deduzir o encadeamento dos acontecimentos” (2012, p.29). Na cena destacada adiante, lê-se uma frase que diz: “Nós escutamos histórias demais nesse mundo” (8’01s). Trata-se de uma provocação incisiva, na qual a

maioria das obras de Bambozzi, Guimarães e outros estão vinculadas: um viés claro de oposição para com o cinema industrial, preocupado mais com uma história narrativa a ser representada, do que uma experiência sensorial no audiovisual. É como analisa Cézar Migliorini ao abordar o *cinema-verdade* de Jean Rouch:

O que será narrado pelo filme não é mais um mundo in-natura, mas um universo aberto ao movimento das ruas e à relação do mundo com o realizador e com o cinema. O questionamento da possibilidade de narrar o real, aberta por Rouch vai, durante as décadas seguintes, se radicalizar e se constituir não mais como diferença em relação ao clássico, mas estabelecer uma freqüente relação de negatividade. (MIGLIORINI, 2005)



(Figura 1). Frame de “Eu Sou Um Outro” (1998), 8’01s. (1966).

Lucas Bambozzi e Cao Guimarães.

A crítica à narratividade clássica possui íntima relação com a necessidade do cinema industrial de contar histórias. O que os artistas aqui estudados propõem, em muitas de suas obras, é a subversão dessa necessidade. A busca, portanto, por um cinema desvinculado desta obrigação, de um cinema que, como diz Osmar Gonçalves, é capaz de evocar sua vocação original, que é de “dar a ver o mundo” (2014, p.14). A escavação experimental desses artistas é como a de um arqueólogo a buscar, neste caso, por uma essência no vídeo. Extrair uma pureza do audiovisual é tentar a retirada da influência das demais artes - como o teatro e a literatura, e com isso, em última instância, se comunicar através dos elementos fundamentais do audiovisual. É o que parece nortear, por exemplo, o trabalho de Claire Atherton, montadora dos filmes de Chantal Akerman:

As imagens têm vida, elas têm seus próprios segredos. Durante a edição, se você for receptivo à luz, às linhas, às cores, aos sons, se você não restringir as imagens a um determinado significado, se você ouvir seus movimentos, seu ritmo e seus mistérios, elas conversam com você e conduzem você. Elas ajudam você a construir um espaço, uma espécie e novo território, e camadas de significados surgem, significados que não são definidos”. (ATHERTON, 2019)

O que Atherton destaca é justamente a atenção para os elementos formais da imagem que ao assumir um olhar sensível, compreende que esses elementos por si só possuem potência. A importância dessa visão é declarada, também, por Cao Guimarães, quando diz que: “Cinema é esculpir o tempo. Você esculpe o tempo na montagem do filme. Quase nunca faço roteiro dos meus trabalhos. Quase sempre

escrevo o filme quando edito” (2011, p.28). Para isso, Cao Guimarães além de incorporar o acaso como um método, aprofunda essa dimensão da importância de uma postura atrelada à serendipidade. Esta pode ser entendida a partir de uma frase atribuída ao bacteriologista francês Louis Pasteur (1822-1895): “No campo da observação, o acaso favorece apenas as mentes preparadas”. É preciso permitir que o acaso aja, numa postura sem fricção, abrindo espaço para o agir do imprevisto. Direcionando esta postura à criação artística, tem-se o que poderíamos chamar de uma postura serendípica.

É munido dessa intencionalidade que o videasta Cao Guimarães parece desenvolver o que chama de micro-drama das formas. Esta ideia está ancorada, também, na busca de uma essência e funciona como uma síntese da valorização das sutilezas, da aparente banalidade como capacidade de um reconhecimento aurático nesta própria banalidade. Como se aplicasse a ideia de aura de Benjamin (1987): singularidade, autenticidade e unicidade, a pequenos eventos do cotidiano - portanto, entendendo que “não existe material privilegiado da arte, mas que tudo pode tornar-se estético” (GIL, 2005, p.194). Assim, a compreensão de José Gil de que “sentir a aura de uma coisa é conferirmos-lhe o poder de levantar os olhos” (ibid, p.61), também é fundamental no entendimento da importância dessa premissa e do método de criação artística do videasta.

O curta-metragem “Concerto para Clorofila” (2004) de Cao Guimarães, poderia ser entendido como uma síntese visual da ideia do micro-drama das formas. Filmado com uma Super-8, nos 7 minutos do curta, Guimarães nos apresenta aos arredores do Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico, através de sua paisagem e vegetação, em Inhotim. O artista filma uma folha cair da árvore, as cores no céu, as linhas que se formam com o reflexo do incidir da luz no lago, ou mesmo o detalhe de uma folha intensamente verde - imagens acompanhadas por uma trilha sonora de um piano, composta pelo próprio artista, ainda criança, sem conhecer o instrumento – conforme relata a pesquisadora Cássia Takahashi Hosni (2014). O olhar cultivado para a realização do curta é aquele que Osmar Gonçalves reconhece como a já mencionada “vocação original do cinema”, pois ao dar a ver a paisagem, suas formas, texturas, cores, detalhes e vibrações, Cao Guimarães nos (re)apresenta o mundo com o olhar fascinado (e absolutamente fascinante) de uma criança, tomada pela imensurabilidade da experiência estética. O artista reclama para si o devir disruptivo de valorização de outra maneira de sentir e olhar o mundo, calmamente desacelerada, embebida de uma micro-narrativa das coisas imperceptíveis àqueles que, submersos no cobertor confortável do hábito - diria Flusser, já não conseguem ver. Em tempo, ainda em Flusser é possível entender que a verdadeira “descoberta começa quando se retira o cobertor” (2011, p.2).



(Figura 2). Colagem de três *frames* do filme “Concerto para Clorofila” (2004).

Cao Guimarães.

Esta proposta nos vídeos estudados é parte essencial dessa engrenagem de experimentação da forma, que por sua vez está intimamente relacionada à trivialidade como tema. Não mais há necessidade de grandes histórias, como identifica Visconti que estas, “foram revisadas nos últimos anos, calmamente e sem pathos, levando ao florescimento de uma nova, sutil ‘micro-narração’ da intimidade, da fragilidade, do agora, da empatia, da companhia, que evita qualquer forma de teatralidade heróico-excêntrica” (2012, p.30). Um exemplo no campo internacional é o longa-metragem “As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty” (“Enquanto me movia adiante, ocasionalmente eu percebia breves lampejos de beleza”, tradução minha) (2000) do artista lituano-americano Jonas Mekas. Consiste num compilado de 30 anos de imagens de seu cotidiano e de diversos momentos da sua vida, ordenadas randomicamente, intercaladas com momentos de comentários do Mekas sobre o que vemos ou sobre o fazer fílmico, além de rápidas inserções textuais. No entanto, ao escrever a sinopse - ressalta Osmar Gonçalves, Mekas descrevia seu filme como “‘nada de especial’, apenas ‘coisas que todos nós vivemos ao longo de nossas vidas’”. (2014, p.11). A descrição aparentemente diminutiva dos méritos do que o filme pode trazer, não se trata do que aparenta. Mekas está ancorado na potência que reconhece, por exemplo, o poeta Manoel de Barros, no mais banal, na mais completa trivialidade como combustível valioso para o artista a perceber o mundo.

[...] As coisas que não levam a nada têm grande importância. Cada coisa ordinária é um elemento de estima. Cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia [...] Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado, como, por exemplo, o coração verde dos pássaros, serve para poesia (BARROS, p. 146, 2010)

Reconhecer grande importância nas coisas que não levam a nada é certamente algo que poderia ter sido dito pelo próprio Mekas. Dentre os momentos de inserção de texto do filme, destaco três frases que reforçam não somente esta ideia, mas alguns dos importantes eixos de sentido trabalhados nesta pesquisa: “Este é um filme político” (14m56s), “nada acontece neste filme” (01h09m33s) e “continue procurando por coisas em lugares onde não há nada” (01h01m12s). A forma experimental, a atenção para o trivial e o cultivar do olhar sensível voltado para o cotidiano, possuem no seu diálogo com a realidade material uma forte dimensão política - especialmente significativa ao considerarmos que a vida contemporânea de trabalho precarizado, de tempos de capitalismo tardio, não contribuem para a disponibilidade de tempo. Tampouco incentiva um olhar desacelerado, dificultando em última instância, o acesso e a possibilidade de tempo da experiência e fruição proposta pelo filme - à propósito, o filme de Mekas aqui citado, possui a duração de 4 horas e 48 minutos, desviando muito dos padrões convencionados de duração de um longa-metragem. A fim de exemplo, o tempo mínimo para que um produto audiovisual seja considerado um longa metragem é definido, no Brasil, a partir dos 70 minutos¹.

Ao escrever sobre o papel do artista e do crítico de cinema, Mekas demonstra compreender o papel de resistência do cinema experimental, de valor estético incomensurável - frente ao industrial, comercialmente bilionário: "Sabemos que o verdadeiro significado da arte não é quanto dinheiro ela traz (...) O que ela traz são os prazeres estéticos, os êxtases da alma (...) É o aspecto humano, o aspecto ritual, o

¹Art. 1º Para fins desta Medida Provisória entende-se como: (...) IX - obra cinematográfica ou videofonográfica de longa metragem: aquela cuja duração é superior a setenta minutos. Medida Provisória nº 2.228-1, de 6 de setembro de 2001

crescimento de muitos desses aspectos que está a ser esquecido" (1972, p.112). Mekas reconhece num outro tipo de cinema, mais experimental, vinculado a uma dimensão de humanismo - a capacidade de evocar os "êxtases da alma", possuindo fundamental importância de resgatar o que o cinema industrial sufoca. Ainda em suas críticas, ao se dirigir aos colegas de profissão, entendia o fazer deste cinema e sua divulgação como uma tarefa inadiável e insistia: "É por isso que volto à resistência (...) Sei que a maioria de vocês não pode ver este cinema; mas é exatamente essa a questão: é meu dever trazer este cinema à vossa atenção. Vou latir até as nossas salas começarem a mostrar este cinema". (ibid, p.91).

A valorização deste outro cinema e a compreensão de sua importância é respaldada na conservação de um agir ancorado na serendipidade. Ao tratar do acaso, o filósofo Michel Onfray o define como aquele que se coloca "disponível aos acontecimentos para solicitar o advento" (2009, p.62). Para se colocar disponível aos acontecimentos, o acaso passa a ser uma ferramenta co-criadora, atuando a partir do gesto inicial do artista. No longa-metragem "Rua de Mão Dupla" (2002), Cao Guimarães propõe que duas pessoas que não se conheçam, troquem simultaneamente de casa por um período de 24h e realizem uma filmagem dessa experiência, sem maiores instruções além desta. Com isso, Guimarães acaba por exercer uma expressão cristalina de um acaso controlado como método, pois ao dar ao participante do filme a potência de decidir como e o que será filmado, ocorre por parte do diretor, apenas um controle do gesto inicial, da proposta germinadora e não de suas consequências.

À luz de Mekas, é um filme que instiga o participante a "continuar procurando por algo onde não há nada", reforçando a valorização da trivialidade e do acaso como importante assunto e método, respectivamente. Migliorini observa ainda que no filme, "A câmera é sempre uma presença de quem filma ao mesmo tempo em que o filmado não está na imagem, apenas seus vestígios, suas marcas (...) não há uma verdade a ser investigada" (2005, p.4). O não-buscar por uma verdade ou objetivo à priori, reforça a característica deste cinema que é aberto ao caos, à ordem também, desde que venha espontaneamente. Trata-se de um "extremo domínio do dispositivo e uma larga falta de controle dos efeitos e eventuais acontecimentos" (ibid., p.2), enfim, um acaso controlado - um método de intervir na realidade através da criação artística.

Esse procedimento do gesto precursor que faz o filme levantar, como assunto, a solidão nas cidades, o papel do olhar e afins, decorre desse gesto essencial e sua intenção ao usar este dispositivo que "se propõe a filmar o que ainda não existe, e só existirá quando o dispositivo entrar em ação", concluindo por consequência que "o dispositivo é uma ativação do real" (ibid., p.2). Esta reflexão de Migliorini é crucial também para a compreensão sobre a mudança da abordagem narrativa que o dispositivo impõe, pois o cinema clássico em sua relação com o real, buscou com frequência uma mimetização da realidade, tantas vezes como reprodução e busca por mascarar o aparato fílmico para produzir uma cópia do real. A este cinema, o artista se opõe, uma vez que assumindo o aparato e ao produzir um filme-dispositivo, aponta-se para "o cinema não mais separado do real, mas parte integrante deste" (ibid., p.6). Portanto, é através de um elemento formal do fazer fílmico, que a proposta contribui para a possibilidade de uma busca por uma arte participante, interventora, integrante do real, da qual a desordem causada por seu gesto propositor, mune-se de um caráter disruptivo e entende que, fundamentalmente, a "utilização de

dispositivo está na possibilidade da arte enxergar e criar o mundo à partir de uma desprogramação” (ibid., p.6).

Para a compreensão do importante papel da mobilidade, faz-se necessário uma contextualização histórica do comportamento "lúdico-constructivo". Se rastreássemos suas origens, poderíamos enxergar como um aliado potente para a reflexão teórica, os dadaístas que, em 1921, visitaram a Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, em Paris, numa excursão para conhecer os lugares mais banais da cidade. Com este gesto, eles praticaram uma atitude estética consciente de valorização de um espaço absolutamente comum, sem qualquer relevância estética anterior à ação. Baseado nisso, Careri aponta que essa ação configura “o primeiro *ready-made* urbano” (2002, p.60). A relevância deste momento é um dos exemplos históricos possíveis para compreendermos de que maneira a caminhada, deambulações, a viagem e a deriva podem estar estreitamente conectadas aos métodos disruptivos de criação artística.

Ao tratar do processo de construção da Paris como metrópole moderna em sua vigorosa produção industrial, Walter Benjamin identifica a figura do *flâneur*, caminhante que vaga pela cidade e sua transformação como “a realização do velho sonho humano do labirinto” (1994, p.203), a observar tais labirintos oníricos transformados em paisagens, ruas, galerias e caminhos tortuosos de pedra. No entanto, não é somente esse olhar atento que lhe define, tampouco poderia ser entendido sem uma diferenciação do observador comum. O filósofo brasileiro José Lima observa que enquanto o Flâneur tem no vagar pelas ruas e galerias da cidade sua vivência ancorada, o observador está fixamente vinculado à mera observação do “espetáculo panorâmico, associando a sua experiência àquela ilusória dissociada de uma relação direta entre aquele que observa e a cidade observada” (2014, p.81).

No âmbito desta diferenciação está a postura ativa e seu movimento, a deriva e a deambulação. Numa Paris industrial do séc. XIX, o *flâneur* já caminhava pela cidade, diz o pesquisador Willi Bolle, como “espécie em extinção”, (1994, p.375) uma vez que a ociosidade, ação de um operário não ligada à produção, permitindo-se devaneios, um olhar de estranhamento para o avançar do Capital sobre a massa trabalhadora tornava-se, já naquele momento, uma figura rara. É o que destaca Lima ao aludir a Friedrich Engels, que em 1845 analisando a situação da classe trabalhadora na Inglaterra, também enxergava questão semelhante:

[...] só então começamos a notar que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua condição de homens para realizar todos esses milagres da civilização de que é pródiga a cidade, só então começamos a notar que mil forças neles latentes permaneceram inativas e foram asfixiadas para que só algumas pudessem desenvolver-se mais e multiplicar-se mediante a união com as de outros. (...) essas pessoas se cruzam como se nada tivessem em comum, como se nada tivessem a realizar uma com a outra e entre elas só existe o tácito acordo pelo qual cada uma só utiliza uma parte do passeio para que as duas correntes da multidão que caminham em direções opostas não impeçam seu movimento mútuo - e ninguém pensa em conceder ao outro sequer um olhar. (ENGELS. 2015, p. 71-72.)

O relato de Engels e sua descrição da massa trabalhadora inglesa, apesar da distância temporal, conservou-se melancolicamente atual com o avançar da história e ainda guarda forte semelhança com a contemporaneidade. Não é espantoso, portanto, que figuras dissidentes, que escapam à disciplina, como representada na categoria do *flâneur*, trazem em si certo fascínio e cativam o olhar daqueles artistas que

cultivaram um olhar atento, a fim de trazer com seu trabalho, um meio de desordenar o senso comum e fortalecer uma dimensão crítica para o espaço e a realidade. Guy Debord, importante escritor da Internacional Situacionista (IS), ao abordar a importância da deriva nos procedimentos dos situacionistas, reconheceu, de maneira inaugural, no ato de vagar sem rumo, na deambulação à margem das exigências produtivas, como uma “afirmação de um comportamento lúdico-constructivo” (1958, p.87), diferente de simplesmente passear ou viajar pelo prazer turístico. Difere na essência, na medida que, ao buscar por uma ação estético-política não passível de ser absorvida pela lógica do capital, dava-se a partir de derivas conscientes e intencionais.

Os exemplos na História da Arte dessa busca por uma essencialidade no fenômeno de criação de um não-produto, algo não mercantilizável, uma antiarte, são vastos e possuem longa trajetória. Desenhar uma linha na grama após andar, repetidamente, em linha reta, para que por um momento breve, por fotografia se tenha o registro da ação: foi o que em 1967 propôs Richard Long, em sua marcante “*A line made by walking*” (“Uma linha feita por caminhadas”, tradução minha). Entretanto, não a fez em Paris, num jardim à *Saint-Julien-le-Pauvre*, mas no campo, afastado do caos da cidade. O que aparentemente poderia afastá-lo da crítica Situacionista, vinculada ao avanço avassalador no processo de urbanização, pelo contrário, enxerga Visconti que a obra de Long “ênfatisa a relação pessoal de um homem, sozinho, com a natureza que o rodeia, sem nenhuma referência imediata à sociedade capitalista ou burguesa” (2012, p.18). No entanto, não é só em certo gesto bucólico que lhe coloca numa referência anticapitalista, é principalmente, reconhece o autor: “responde ao mesmo desejo de desvincular o ato criativo das amarras e das imposições do mercado” (ibid., p.18).

O movimento do qual Debord é um dos fundadores, a Internacional Situacionista, foi um importante movimento formado por um conjunto de artistas, escritores, arquitetos e filósofos, imbuídos de forte sentimento crítico à alienação capitalista, na qual o trabalhador e espectador, submersos nas engrenagens da - também cultural - indústria, “quanto mais contempla, menos vive” (DEBORD, 2005, p.16), tem na cidade, por parte dos Situacionistas, um palco de manifestações de cunho divergentes da lógica propagada pela classe dominante. As ações do grupo, para além de obras, traz este legado por uma outra forma de vivenciar a cidade e de enxergar a vida, além do enfoque na necessidade da crítica ao que está estabelecido como regra vigente, confortável no “cobertor do hábito” e da rotina. Trazer ao cotidiano um olhar estrangeiro (FLUSSER), desassossegado e inquieto, como Milton Santos reconhece próprio do estrangeiro e da mobilidade. Aqueles que conservam essas qualidades, “cabe-lhes o privilégio de não utilizar de maneira pragmática e passiva o prático-inerte (vindo de outros lugares) de que são portadores” (SANTOS, 2006, p.223).

Artistas munidos deste pensamento podem não repetir a descrição de Engels, não aceitando o tal “tácito acordo”, causando de forma consciente um ruído no outro, que ao esbarrar com a criação do artista, faça-os - à luz de José Gil, levantar os olhos e conferir à sua realidade, uma aura de encantamento por uma outra possibilidade de viver no mundo. O longa-metragem *Acidente* (2006) de parceria de Pablo Lobato e Cão Guimarães, atinge o grau mais evidente do uso desses métodos. A ideia inicial era viajar por vinte cidades do estado de Minas Gerais, escolhidas pelos nomes curiosos que montaram um poema-itinerário a ser percorrido, como uma espécie de roteiro do documentário. Uma vez nelas, investigar os

motivos, conversar com moradores e expandir o sentido dos nomes das cidades. No entanto, uma vez percebido que poucos nomes teriam histórias a serem exploradas, aceitaram o que a situação trouxe e fizeram uso do acaso como dispositivo, deixando que o tempo fosse esculpindo os sons e imagens. A filmagem da movimentação de pessoas, de seus objetos, de suas falas e músicas, de um poste sem luz, de um caminhoneiro em sua viagem, de crianças brincando na rua e as mudanças na vegetação - compõem uma não-narrativa no sentido clássico, pois não busca uma verdade, aceita os retalhos trazidos e os valoriza. Cada momento filmado dá àquelas cidades o olhar para suas próprias especificidades, singularidades e expressões. O documentário, portanto, funciona como um filme-dispositivo de dar a ver a singularidade e as pequenas percepções nas vinte cidades percorridas, possibilitando ao espectador perceber que:

[...] Cada lugar é, à sua maneira, o mundo. Ou, como afirma M. A. de Souza (1995, p. 65), "todos os lugares são virtualmente mundiais". Mas, também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. (SANTOS. 2006, p. 213.)



(Figura 3). Poema-itinerário das cidades visitadas. Filme “Acidente” (1999).

Cao Guimarães.

A investigação poética da realidade através da mobilidade, e a construção de narrativa calcada na alteridade de um olhar sensível do outro, pode ser fortemente percebida no longa-metragem *Andarilho* (2006), descrito na sinopse pelo Cao Guimarães, como um filme sobre “a relação entre o caminhar e o pensar”. São apresentados três andarilhos - Nercino, Paulão e Valdemar, que vagueiam pelas estradas, “atoamente” - na poesia de Manoel de Barros. Acompanhamos as deambulações, considerações sobre o mundo e divagações dos três andarilhos. Paulão repete xingamentos, pouco conectados à uma situação explícita, Nercino fala de uma falta de paz e Valdemar demonstra sua inquietude numa verbosidade pouco audível. Nos 80 minutos do filme, é possível notar a preocupação do artista com o tempo dos longos planos, numa tentativa por exprimir a sensação de outro tempo dos que caminham indefinidamente.

Matsuo Bashō, importante poeta do período Edo no Japão, produziu sua obra seminal - *Oku no Hosomichi* (1989), publicado originalmente em 1702, ao fazer uma longa viagem de 150 dias, caminhando pela região de Tōhoku, nordeste da ilha. A forma utilizada de diário poético, atento a tudo que o cercava, traz semelhanças com a construção visual poética de Guimarães em *Andarilho*, pois através do olhar sensível, também observa o tempo como personagem, um outro andarilho poético: “Os dias e os meses são os viajantes da eternidade. Assim são os anos que passam. (...) Eu próprio fui durante muito tempo tentado pelas nuvens que se moviam pelo vento, com seu forte desejo de vaguear”. (BASHO, 1989, p.1). Cao Guimarães constrói sua poética no filme através de um tempo dilatado e expandido, que escorre lentamente nos planos, sugerindo uma percepção de mundo que difere radicalmente da aceleração frenética do capitalismo tardio, ligado 24/7, dos sons interrompidos. José Gil compreende a lentidão como “aprofundamento do tempo” (2005, p.189), também considera que esse tempo aprofundado pode ser um aliado à expressão artística:

[...] A lentidão é consentimento no tempo objetivo, mas sobretudo retenção de sua pressa (...) Facilita a expressão, quando toda a velocidade objetiva, toda a pressa são para ela um obstáculo (...) Este movimento provoca, sem dúvida, como diz Kant, um prazer especial. Mas há prazer porque há facilitação de expressão, jogo livre, deslizar sem entrave, sem fricção dos movimentos de pensamento: tudo isto, coisas que, precisamente, a lentidão proporciona” (ibid., p.192-193)

Os andarilhos Nercino, Paulão e Valdemar não possuem destino final, caminham pelas estradas sem procurar grandes questões, simplesmente vagueiam. Através do enfoque nessas figuras, à beira das estradas e à margem da sociedade e sua disciplina controladora, Cao Guimarães utiliza dessa retenção da pressa, da lentidão, para nos permitir, a partir da construção de nós mesmos pela alteridade do outro, nos projetarmos nos sons, imagens e vivências desses andarilhos, nutrindo de forma crítica um olhar reflexivo para o que vemos ao nosso redor, para nós mesmos e como agimos em sociedade. Acaba por trazer para a arte a dimensão da possibilidade de olharmos a realidade dessas pessoas e partir disso, imaginarmos outra, sonhada, criada e desejada. É com um grande poder de síntese, que o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud constata: “em face das representações congeladas do saber, os artistas acionam esse saber, construindo mecânicas cognitivas produtoras de distanciamento, de afastamento em relação às disciplinas instituídas e de colocações em movimento de conhecimento” (2011, p.113). Assim como enxergavam os Situacionistas, o artista torna-se aliado na construção de possibilidades de transformação da cidade, enfim, do viver concreto das pessoas:

[...] A transformação da cidade não pode ser deixada apenas por conta dos urbanistas ou dos arquitetos, mas deve ser estendida a todas as ciências que se interessam pela cidade” (...) E junto com as ciências devem caminhar também as artes, sempre no plural: explorar a pé a cidade e penetrar em seus significados é uma arte tal como a escultura, a pintura, a arquitetura, mas também como a fotografia, o cinema, a poesia que nos contam muitas vezes com maior eficácia do que os urbanistas, os fenômenos mais dificilmente legíveis da cidade atual. (CARERI, 2017, n.p).

À vista disso, o vaguear desses andarilhos pode ser potencializado como ação de “ter falta de lugar” (CERTEAU, 1998, p.183), não como ação incócuo, mas que à partir da valorização da caminhada como método de transver o mundo (como propõe Manoel de Barros), podemos constatar, por fim, que a

“errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar” (ibidem), contribuindo, em última instância, para resgatar esses procedimentos dos que caminham indefinidamente como capazes de nos dar outra significação à nossa caminhada como sociedade, “um universo de locações frequentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados” (ibidem). O Andarilho (2006) e as demais obras citadas, em sua consciente intenção disruptiva e uso de métodos contra-hegemônicos, nos permitem ancorar o desejo da realidade noutra lugar sonhado, possível de ser construído.

5 – Discussão e Conclusões:

A pesquisa aqui desenvolvida culminou em um artigo mais longo e detalhado, com outras análises de obras e maior aprofundamento da dimensão política estrutural. Apresentadas reflexões anteriores, a dimensão política estrutural se faz ainda necessária. Desde o irreverente "O Direito à Preguiça" (1880) de Paul Lafargue, às reflexões de Thierry Paquot (2002) e sua defesa da sesta como insubordinação à lógica produtivista do capitalismo, passando pelas observações de Engels da situação da classe trabalhadora na Inglaterra (1845), o tempo disponível para o bem-viver vem sendo sufocado com o avançar do Capital. Ao sul da América, na periferia do capitalismo mundial, a precarização do trabalho chega de maneira avassaladora e impõe um regime ainda mais brutal aos trabalhadores que vêem seu tempo para o lazer agudizar e escorrer de suas mãos. Jonathan Crary, pesquisador contemporâneo, analisa não só este mundo dos fins do sono, mas as relações das pessoas com a produção de imagens deste mundo. O que já apontava Debord na “Sociedade do Espetáculo”, em 1958, da relação entre pessoas “mediadas por imagens” (2005, p.7), intensificou-se de forma dramática na contemporaneidade de mídias sociais, onde se é decretada uma “disponibilidade absoluta” (CRARY, 2016, p.13), criando “fluxos incalculáveis de imagens (...) onipresentes” (ibid., p.43).

O diagnóstico da freneticidade contemporânea, senão priva totalmente, certamente dificulta a possibilidade de um tempo da fruição que a arte pode oferecer, especialmente se tratamos de uma arte contra-hegemônica vista neste estudo, calcada na experimentação com o sensível, tendo até a lentidão como arma de despertar outro olhar para o mundo. O filósofo coreano Byung-Chul Han (2018) cita Nietzsche, propondo uma reeducação do olhar à esses tempos vigentes, da necessidade de “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento” (p.51).

As obras estudadas utilizam de uma forma experimental, do deslocamento, de uma narrativa sensível contra-hegemônica e uma proposição de um tempo dilatado na imagem - que dá espaço à projeção do espectador na imagem, possuindo, portanto, um importante papel de alinhamento fundamental à proposta que Han traz. É preciso ladrar, como bem disse Mekas, até que essas imagens cheguem às pessoas e assim, nutri-las através do objeto artístico propositor de uma visão crítica, capaz de ensinar um espectador emancipado. A criação artística possui suas qualidades e possibilidades de apresentar propostas disruptivas, mas possui também suas limitações impostas pela realidade material e é importante que, ao compreender os limites da arte, não se está a denegar suas capacidades.

A arte torna-se potente não somente por ser criada, mas pela reação e resposta que o espectador dá ao que recebe. Historicamente houveram momentos, vide a Internacional Situacionista, em que artistas, frustrados com a permanência do mundo como está, desanimaram-se até mesmo de continuar criando, abatidos por uma desesperança e descrença com o que a arte pode trazer - como nota Visconti que a "suspensão da criação, passo definitivo e extremo, (...) por artistas engajados politicamente, inconformados com a incapacidade das ações artísticas de dar conta da complexidade dos problemas sócio-políticos, e de contribuir para sua resolução" (2012, p.55). Ainda, menciona a Internacional Situacionista e sua evolução, que "de grupo eminentemente artístico acabou dissolvendo-se em movimento exclusivamente político". (idem). É fato: a arte, sozinha, não possui em si e por si apenas, condições materiais de transformação da realidade. O sujeito emancipado, crítico, uma vez atingido por uma arte potente, disruptiva e propositora, pode se tornar um agente de mudança social. De preferência, não exclusivamente por meio de sua ação individual isolada, mas em conjunto com os demais, não mais como classe em si, mas para si.

Referências Bibliográficas:

- ATHERTON, Claire. **The Art of Living**. 01 mar. 2019. Entrevista concedida a Yaniya Lee. "Disponível em: <https://canadianart.ca/interviews/the-art-of-living/>". Acesso em: 27.07.2020
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BASHŌ, Matsuo; GEN, Itasaka; TEIZŌ, Shiraiishi. **Oku no hosomichi**. Kōdansha, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOLLE, Willi. **Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 375)
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes. 2011.
- CARERI, Francesco, et al. **Walkscapes: el andar como práctica** estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- CERTEAU, Michel de, **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CRARY, Jonathan. **24/7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DEBORD, Guy. **Society of the Spectacle**. 2 ed. Chico, California: AKPress, 2005.
- _____. **Teoria da Deriva**. In: Teoria da Deriva Situacionista. Paola Berenstein Jacques (org.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- FLUSSER, Vilém. **Exílio e criatividade**. Belo Horizonte: PISEAGRAMA, número 04, página 50 -52, 2011.
- GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia**. Tradução Miguel Serras Pereira. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2ª Edição, 330p, 2005.
- GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2014

GUIMARÃES, Cao. **Mais do que não ver**. Pomares: Revista da Fundação Vera Chaves Barcello, Porto Alegre, n.1, p. 28-30, jan. 2011. Disponível em: <<http://fvcb.com.br/site/wp-content/uploads/2013/10/Revista-Pomares-nº1.pdf>>. Acesso em: 27. ago. 2020.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes. 2018

HOSNI, Cássia Takahashi. **Inventário da obra audiovisual de Cao Guimarães**. Campinas, SP: Dissertação de Mestrado, 2014.

LIMA, José Expedito Passos. **O observador dos panoramas e o flâneur: reflexão sobre a obra Paris, a capital do século XIX de Walter Benjamin**. 2014.

MEKAS, Jonas. **Movie journal: the rise of the new American cinema, 1959-1971**. Macmillan, 1972.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. Rio de Janeiro: Revista Acadêmica de Cinema – Digitagrama, Universidade Estácio de Sá, 2005.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo, Wmf Martins Fontes. 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. Edusp, 2006

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas derivas**. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.