



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE (ICA)**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**MARCOS OLIVEIRA LOPES**

**FORMAS DE (R) EXISTIR CINEMA: O CINEMA COMO ACONTECIMENTO NO  
CORPO EM “ÁLBUM DE FAMÍLIA” E EM “CC5 HENDRIX-WAR”**

**FORTALEZA**

**2015**

**MARCOS OLIVEIRA LOPES**

**FORMAS DE (R) EXISTIR CINEMA: O CINEMA COMO ACONTECIMENTO NO  
CORPO EM “ÁLBUM DE FAMÍLIA” E EM “CC5 HENDRIX-WAR”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM – UFC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens  
Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

**FORTALEZA**

**2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- L854f LOPES, Marcos Oliveira.  
Formas de (r) existir cinema : o cinema como acontecimento no corpo em "Álbum de família" e em "CC5 Hendrix-War" / Marcos Oliveira Lopes. – 2015.  
138 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Fotografia e audiovisual.  
Orientação: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.
- 1.LOPES,Marcos Oliveira.Álbum de família – Crítica e interpretação. 2.Oiticica,Hélio,1937-1980. CC5–Hendrix-War – Crítica e interpretação. 3.Videoinstalações(Arte). 4.Arte interativa. 5.Artes e sociedade. 6. Subjetividade no cinema. 7. Imagem corporal na arte. I. Título.

**MARCOS OLIVEIRA LOPES**

**FORMAS DE (R) EXISTIR CINEMA: O CINEMA COMO ACONTECIMENTO NO  
CORPO EM “ÁLBUM DE FAMÍLIA” E EM “CC5 HENDRIX-WAR”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM – UFC), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de Concentração: Comunicação e Linguagens  
Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

Aprovada em: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora).  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosa Cristina Primo Gadelha.  
Universidade Federal do Ceará (UFC).

---

Prof. Dr. Antônio Álder Teixeira.  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE).

---

Prof. Dr. Henrique Codato  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Bruna Demes que é fonte da minha melhor sabedoria.

A José Lopes, a Beethovem Hernández e a Wandérleia Demes, parceiros de toda hora.

## AGRADECIMENTOS

“Nesse dia perfeito, em que tudo amadurece e não apenas a uva se torna escura, caiu sobre a minha vida um olhar do sol: eu olhei para trás, eu olhei para frente e jamais vi tantas e tão boas coisas de uma só vez (...). Como eu não haveria de ser agradecido a minha vida inteira?...- E assim eu me conto a minha vida”.(Friedrich Nietzsche);

Assim, aos companheiros e interlocutores nessa jornada eu agradeço e os felicito.

A Carina Sena pelo amor e pelo desejo de vida que dividimos, por tudo que me ensinou, pela amizade, pelo apoio e pela alegria dos dias vividos durante a escrita desse texto.

A Bruna Demes pelo amor e apoio incondicional, a André Lopes pela amizade o amor e o cuidado, as minhas crianças Isabela, Davi e Samuel. A minha família, Terezinha Lopes, minha mãe, Raquel Lopes minha irmã.

Ao amigo e Professor Manuel Teles pelo amor e amizade, pela parceria na invenção dessa conversa ainda na graduação em Artes Plásticas; e pelo apoio incondicional.

Ao amigo Charles Vale pela parceria incondicional quem divido a alegria da realização desse trabalho. Pelos momentos em que inventamos cinema juntos, e pelos livros que me emprestou e por tudo que me ensinou.

A minha orientadora, Professora Dr<sup>a</sup>. Beatriz Furtado pela parceria, pelo cuidado, pela paciência, pela generosidade e pela alegria desse bom encontro.

Ao amigo e Professor Dr. Leonardo Moreira pela amizade sincera e pelos livros que deixou comigo.

Ao Professor e Artista Eduardo Frota com quem aprendi muito sobre desenho, escultura, arte e sobretudo, sobre invenção.

Aos camaradas e ex-alunos Charles Vale, Felipe Camilo, Thiago Malhas, Leonardo Mouramateus, Rafael Tavares e a querida Amanda do Lago com os quais tive a oportunidade e a alegria de fazer cinema sem filme.

A Professora Dr<sup>a</sup>. Rosa Primo pelo cuidado em avaliar meu trabalho ainda na qualificação, pela confiança e generosidade em dividir sua sala de aula comigo em minha experiência de estágio docente, e pelas descobertas em relação à dança e a vida.

Ao professor Dr. Alessandro Sales com quem aprendi muito mesmo num curto espaço de tempo e com quem experimentei um bom encontro com a filosofia pop.

Ao professor Dr. Carlos Jacinto com quem aprendi, mesmo que a distancia sobre como se deve fazer um trabalho de pesquisa.

Ao professor Dr. Antônio Álder Teixeira pela disposição e pelo cuidado na leitura e avaliação deste trabalho e pela amizade e atenção como colega de trabalho.

Ao professor Dr. Henrique Codato pelas contribuições dadas a esse trabalho e pelo cuidado e generosidade na avaliação desse texto ainda na qualificação e pelas conversas sempre leves e instigantes.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFC, em especial ao professor Dr. Osmar Gonçalves pela leveza e cuidado no trato dos assuntos em suas aulas e pelas contribuições bibliográficas dadas a esse trabalho.

A querida Regina Oliveira, ex-secretária do PPGCOM-UFC, pelo cuidado ao longo dos anos e a Lidiane Vasconcelos, atual secretaria, pelo empenho e disposição em ajudar.

Ao professor Dr, Wellington Jr. pelos cigarros compartilhados e pelas conversas breves, mas instigantes.

Aos colegas do LEEA – Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual pela alegria dos bons encontros;

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação ao Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará;

A CAPES, por ter me agraciado com uma bolsa de estudos, pelo estímulo e boa vontade, sem os quais esse trabalho não se realizaria.

“Eu, andarilho entre os homens como entre fragmentos do futuro: daquele futuro que eu contemplo.

E isso é todo o meu pensamento e todo o meu interesse, que eu junte e una em um tudo aquilo que é fragmento e enigma e acaso terrível.

E como eu suportaria ser homem, se o homem não fosse também poeta e adivinhão de enigmas e redentor de destinos?

Redimir o passado e transformar tudo aquilo que “era uma vez” em “era assim que eu o queria!” – apenas isso seria redenção para mim”.

*Friedrich Nietzsche*

## RESUMO

Formas de (r) existir cinema: o cinema como acontecimento no corpo em “*Álbum de família*” e em “*CC5 hendrix-war*”; existe como uma conversa-texto em forma de pesquisa acadêmica que dialoga sobre as possibilidades de existência de cinemas em situações-cinemas experimentadas em duas proposições poéticas a partir da imersão do corpo em espaços/objetos interativos. O trabalho *CC5 hendrix-war* realizado em parceria entre os artistas Hélio Oiticica e Neville de Almeida, bem como o trabalho *Álbum de família* de minha autoria, são aqui problematizados como situações-cinemas como efeito de acontecimentos no corpo a partir da ação de um corpo-dançante. A questão que este trabalho apresenta diz da possibilidade de existência de cinema a partir de um corpo que dança no momento em que dança. Assim, a ideia de um *livro-cinema* que experimentado com um corpo-dançante faz existir uma situação-cinema em *Álbum de Família* introduz a conversa e tenciona em suas particularidades as capacidades de um conjunto de fotografias poderem ser experimentadas como cinema. Dialogo com os conceitos de situação-cinema (PARENTE, 2009), Transcinemas (MACIEL, 2009), estética do desaparecimento (FURTADO, 2010) e acontecimento (DELEUZE, 2007). O segundo momento desse dialogo trata da possibilidade de existência de cinema a partir a observação sobre os *quasi-cinemas* de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. Assim, o conceito de duração é problematizado no sentido de compreender mais atentamente como se efetivam as propostas poéticas em Oiticica/Neville no que se refere as suas experimentações poéticas com o cinema. Aqui, dialogo com os conceitos de *quasi-cinema* (OITICICA/NEVILLE, 1973), duração (BERGSON, 1999), Linha de fuga (PELBART,2007), e cartografia(DELEUZE &GUATTARI, 2010). A terceira parte do trabalho trata da possibilidade de existência de cinema em *CC5 hendrix-war* na medida da ação de um corpo que dança. Dialogo com os conceitos de dança (NIETZSCHE, 2002), corpo-dançante (GADELHA, 2010), movimento dançado (GIL, 2006) e agenciamento (DELEUZE, 1998). Nos termos de Deleuze e Guattari a cartografia pretendida no íterim dessa conversa visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. A cartografia como um modo de existência para essa conversa cria seus próprios movimentos, seus próprios desvios. É um projeto que pede passagem, que fala que incorpora sentimentos, que afeta e que é afetado pelos processos pelos quais se efetiva. O que proponho como maneira de fazer pesquisa é uma espécie de mapa do presente que demarca um conjunto de fragmentos, em eterno movimento de produção. Assim, no contexto do plano traçado aqui é pertinente reafirmar que o cinema como acontecimento no corpo nas situações-cinemas aqui problematizadas (r)existe, ou seja, o cinema existe e também resiste em “*Álbum de família*” e em “*CC5 hendrix-war*” a partir de um corpo que dança no momento em que dança.

**Palavras-chave:** Transcinemas. Situação-cinema. *Quasi-cinema*. Acontecimento. Corpo-dançante.

## RESUMÉ

Formes du cinéma existe: le cinéma comme un événement dans le corps en « *Álbum de família* » et « *CC5 hendrix-war* » ; existe sous forme d'un texte de recherche semblable de conversation et le milieu universitaire qui parle sur les possibilités de l'existence de situations de salles-cinémas expérimentées dans deux propositions poétiques de l'immersion du corps dans les espaces interactifs. *CC5 hendrix-war* des travaux menée en partenariat entre les artistes Hélio Oiticica et Neville de Almeida, ainsi que *Álbum de família* de travail du mien, ici sont problematizados comme des situations-cinémas comme effet d'événements dans le corps de l'action d'un corps dansant. La question qui nous présentons dit la possibilité de l'existence du cinéma un corps dansant à un moment où danser. Donc, l'idée d'un cinéma qui expérimente un corps dansant existe un cinéma-situation de famille album introduit la conversation et vont dans leurs particularités les fonctionnalités d'un ensemble de photographies peut être vécues comme du cinéma. Le dialogue avec les concepts de situation-cinéma (PARENTE 2009), Transcinemas (MACIEL, 2009), esthétique de la disparition (FURTADO, 2010) et événements (DELEUZE, 2007). La deuxième partie de ce dialogue est la possibilité de l'existence du cinéma la note sur les cinémas quasi Hélio Oiticica et Neville de Almeida. Ainsi, la notion de durée est problématisée afin de comprendre avec plus de soin que si propositions poétique effet ressource en Oiticica/Neville en ce qui concerne ses essais poétiques avec le cinéma. Ici, le dialogue avec les concepts de quasi cinéma (OITICICA/NEVILLE, 1973), la durée (BERGSON, 1999), Fugue (PELBART. 2007), et cartographie (DELEUZE & GUATTARI, 2010). La troisième partie de l'ouvrage traite de la possibilité de l'existence du cinéma en *CC5 hendrix-war* autant que l'action d'un corps dansant. Le dialogue avec les concepts de la danse (NIETZSCHE, 2002), mouvement de corps-danse (GADELHA, 2010), dansé (GIL, 2006) et Agence (DELEUZE, 1998). En termes de Deleuze et Guattari désiré cartographie en attendant ce parler a pour but de suivre un processus et ne représente pas un objet. La cartographie comme un mode d'existence pour cette conversation crée ses propres mouvements, leurs détours. Est un projet qui demande passage, qui incorpore des sentiments, qui affecte et est affectée par les processus par lequel entre en vigueur. Ce que je propose comme un moyen de faire de la recherche est une sorte de carte ce qui délimite un certain nombre de fragments, en éternel mouvement. Ainsi, dans le cadre du plan décrit ici est pertinente pour réaffirmer que le cinéma comme un événement dans le corps dans des situations-cinémas soulevées ici (r) existe, autrement dit, le film existe et aussi résister aux « *Álbum de família* » et « *CC5 hendrix-war* » d'un corps dansant à un moment où danser.

**Mots-clés:** Transcinemas. Situation-cinéma. *Quasi-cinema*. Événement. Danse des corps.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	29
Figura 2 - <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	33
Figura 3 - <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	34
Figura 4 - Sem título (mad boy), Rosângela Rennó, 2000.....	38
Figura 5 - <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	40
Figura 6 - <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	41
Figura 7 - <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	42
Figura 8 - <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	46
Figura 9 - 19 de julho de 1980( auto retrato), Denis Roche, 1980.....	47
Figura 10- <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	49
Figura 11- <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	53
Figura 12- <i>Álbum de Família</i> , 2007. ....	56
Figura 13 - B34 Bólide bacia 1, Hélio Oiticica, 1965-1966.....	70
Figura 14 - Parangolé P8 Capa 5 “mangueira”, Hélio Oiticica, 1965.....	73
Figura 15 - <i>CC1 Trashscapes</i> , Hélio Oiticica e Neville de Almeida, 1973.....	90
Figura 16 - <i>CC5 hendrix-war</i> , Hélio Oiticica e Neville de Almeida, 1973.....	97
Figura 17 - <i>CC5 hendrix-war</i> , Hélio Oiticica e Neville de Almeida, 1973.....	111
Figura 18 - <i>CC5 hendrix-war</i> , Hélio Oiticica e Neville de Almeida, 1973.....	113
Figura 19 - <i>CC5 hendrix-war</i> , Hélio Oiticica e Neville de Almeida, 1973.....	115

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. O CINEMA COMO ACONTECIMENTO NO CORPO EM <i>ÁLBUM DE FAMÍLIA</i> .....	27
2.1. <i>Álbum de Família</i> : é preciso falar em nome próprio.....	32
3. FORMA DE (R) EXISTIR CINEMA: OS <i>QUASI-CINEMAS</i> DE HÉLIO OITICICA E NEVILLE DE ALMEIDA.....	63
3.1 Arte e invenção em Hélio Oiticica.....	68
3.2 De <i>Mangue-Banguê</i> aos <i>Quasi-cinemas</i> .....	76
3.2.1 Tempo e duração em <i>Mangue-Banguê</i> .....	78
3.3 <i>Quasi-cinemas</i> .....	89
4. O CINEMA COMO ACONTECIMENTO NO CORPO EM <i>CC5 HENDRIX-WAR</i> .....	102
4.1.O que dança com o cinema e o cinema como efeito de um corpo que dança.....	106
4.2. Corpo-dançante em <i>CC5 HENDRIX-WAR</i> .....	110
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS.....	134

## 1. INTRODUÇÃO

Minhas reflexões sobre cinema se iniciam na universidade, mais precisamente na graduação em Artes Plásticas no CEFETCE<sup>1</sup>, concluída no ano de 2007. Naquele momento, ao investigar os limites entre fotografia, vídeo e cinema, me deparei com a possibilidade de organizar imagens de maneira a propô-las como uma espécie de cinema. Tal empreitada se deu na medida da produção de um trabalho de conclusão de curso intitulado “*Álbum de Família: o livro de lembranças como escultura fotográfica*”, e tinha como base metodológica a elaboração de uma reflexão teórica em forma de texto concomitantemente a realização de uma proposição poética (uma obra). Mais especificamente, me propus a refletir poeticamente sobre a instauração de uma *situação-cinema*<sup>2</sup> que se fazia na medida da experiência do espectador com o espaço e com um objeto (livro).

A proposta se materializou no que designei como *livro-cinema*, onde apresentei uma série de imagens sequenciadas de maneira similar à organização dos fotogramas do filme cinematográfico nos moldes convencionais. As imagens são fotografias recuperadas de álbuns de família antigos e foram realizadas por meus pais na década de 1980. Nelas existe a peculiaridade de que cada fotografia apresenta, em certo sentido, equívocos em relação aos parâmetros que plasticamente balizam uma “boa” fotografia. Hora a imagem aparece em total desfoque, hora partes das figuras apresentadas são cortadas pelo enquadramento, ou mesmo, é possível ver a presença do fotógrafo nas fotos a partir da sombra projetada que adentra ao quadro da imagem.

Nesse ínterim, reorganizei tais imagens de modo a apresentá-las repetidas 24 vezes como uma alusão aos 24 quadros por segundo que caracteriza a organização dos fotogramas na imagem no cinema convencional. Cada fotografia foi repetida e, na medida dessa repetição iam ficando cada vez mais claras, menos nítidas, até o momento em que desapareceram por completo. Nesse caso, ao iniciar cada sequência era possível ver que a primeira fotografia estava bem nítida, enquanto a última aparecia totalmente branca. Tal atitude tinha como motivação inicial refletir poeticamente sobre o tempo e sobre como as

---

<sup>1</sup>CEFETCE – Centro Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará, Hoje IFCE – Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará.

<sup>2</sup>O termo *situação-cinema* será empregado a partir desse momento para fazer referência as experiências de cinema analisadas nesse texto. “Com as recentes tecnologias de produção e finalização de imagens, experimentamos uma *situação-cinema* gerada por uma *imagem-sistema*, cujas propriedades permitem *inputs e outputs* em tempo real”. Essa *situação-cinema* se constrói pela espacialização da projeção num ambiente determinado, no qual o espectador é pensado como parte ativa do processo. A participação do visitante, portanto, depende não apenas do acionamento de botões, como também de seu envolvimento sensorial. (PARENTE, 2009, p. 17).

memórias se faziam e se refaziam na medida da mudança de cada fotografia através dessa possibilidade de pensar poeticamente tendo o cinema como ponto de inflexão. O *Álbum de Família* tinha como interlocução conceitual o que o teórico da imagem Philippe Dubois define como instalação fotográfica ou escultura fotográfica. Segundo o autor:

A instalação fotográfica se define pelo fato de que a imagem fotográfica em si mesma só tem sentido encenada num espaço e num tempo determinado, ou seja, integrada num dispositivo que a ultrapassa e lhe proporciona a sua eficácia (...) a instalação fotográfica implica, segundo modalidades infinitamente variáveis, além das próprias fotos (com sua mensagem e valor próprios), um espaço-tempo de apresentação bem determinado (um lugar, um quadro, um ambiente), um concebedor-manipulador (o autor do dispositivo, que não é necessariamente o autor das fotos), um espectador, alvo mais ou menos direto da maquinaria (a ponto de se, as vezes, integrado a obra e até ser seu próprio objeto), e uma espécie de contrato, um jogo de relações entre diferentes partes(...)trata-se de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também como um *objeto*, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume(...)pode ser encarada igualmente como uma escultura.(DUBOIS,1996, p. 292).

Para Dubois, o corpo se apresenta como meio de efetivação dessa experiência na medida em que a partir (e através), dele que a experiência se faz nos termos do acionamento do dispositivo proposto. Nessa situação-cinema é no corpo, ou melhor, é através do corpo que certa ideia de *montagem*<sup>3</sup> se efetua. É o corpo que dá sentido a essa articulação plástica, a possibilidade de se fazer cinema, como que num estado de cinema. Numa relação em que é preciso entender esse “estado de cinema” como diretamente ligado à noção de estado a partir da etimologia da palavra – Estado<sup>4</sup> (*status,us*, do latim). Estado como situação, como modo de estar e não como um conjunto de instituições com maneira de funcionamento já previamente definido.

No conjunto dessa conversa que se inicia é preciso não perder de vista as linhas que desde já se ramificam na produção desse texto. Ao tratar das possibilidades de cinemas aqui investigadas usar-se-á o termo estado de cinema no sentido de pensar, melhor e mais demoradamente, as forças que fazem acontecer determinadas situações-cinemas.

Assim como num álbum de fotografias (um álbum de família), no *livro-cinema* é o corpo que opera mecanicamente a manipulação desse volume material. É com o corpo que se pode folhear, que se pode virar e revirar, abrir e fechar, atravessar. No *livro-cinema* o corpo é convocado a sair de um estado latente de espectador e passa a ordenar o dispositivo dando

<sup>3</sup>A definição técnica de montagem é simples: trata-se de colar, uns aos outros, numa ordem determinada, fragmentos de filme, os planos cujo comprimento se determinou previamente. Esta operação é efetuada pelo montador, sob a responsabilidade do realizador(ou do produtor, conforme os casos. (AUMONT & MARIE, 2008, p.257)

<sup>4</sup> Estado /es.ta.do / sm (lat statu) 1 Modo de ser ou estar. 2 Condição, disposição. 3 Modo de existir na sociedade; situação. 4 Situação em que se acha uma pessoa. 5 Fís. Maneira de ser que a material ponderávelapresenta: Estadosólido,líquido,gasoso. In:<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=estado> Acessado em 19 de julho de 2014.

significado à “*montagem*” que estabelece a partir da encenação das fotos do volume. É o corpo que atualiza os sentidos possíveis a partir dos movimentos que põe em ação nessa situação-cinema.

O interesse de então estava relacionado, sobremaneira, às discussões relativas à desmaterialização da obra de arte e sobre o estabelecimento de autoria na produção da obra artística. Esse *livro-cinema* tinha o desejo de se inserir nessas discussões na medida em que apresentava imagens que materialmente desapareciam, se desmaterializavam factualmente, bem como lançava mão de imagens que foram realizadas por pessoas sem nenhuma intenção poética-artística, a priori.

Era forte já nesse contexto a vontade de borrar as fronteiras entre as linguagens e entre os papéis instaurados nesse jogo que se estabelece a cerca da efetivação da experiência artística (poética). Desde muito já me parecia estranha a crença em modelos e determinações formuladoras de regras para a criação, para a invenção. Assim, no transcorrer dessa prática de pesquisa ainda na graduação em Artes Plásticas me senti impulsionado a forjar lugar para alguns desejos urgentes no que diz respeito a esse modo de existir no mundo que se faz na medida da criação com a Arte. Como quem se sente a deriva, num deslizar por entre forças impulsivas e intempestivas, decidi pensar como aquele objeto de então, o *livro-cinema*, se fazia enquanto uma potência a partir do estado-potência mediado pela linguagem, mediado pela conversa entre linguagens (fotografia, vídeo, cinema, performance).

Potência como termo, aparece a partir daqui como conceito relativo não somente a uma acepção oriunda da ciência da física, onde a potência seria, grosso modo, a capacidade de realizar trabalho, mas antes, em termos filosóficos, seria sim, a capacidade que o desejo tem para efetivar-se, para acontecer. Nesse sentido, pensar a o *livro-cinema* como uma potência seria, mais precisamente, pensá-lo como efeito de uma potência, como efeito de uma capacidade de efetivação. O objeto como efeito e o seu uso como atualização das forças que alimentam a capacidade de efetivação própria a um estado de potência. O *livro-cinema* como uma situação-cinema, como estado de potência do cinema, como forma de acontecer como cinema.

Sobre a potência como *vontade de vida*, como “*vontade de potência*” e, assim, como um movimento de *auto-superação* da própria vida e sua dinâmica cotidiana, Nietzsche, na obra “Assim falava Zaratustra”, afirma: “(...) Só onde há vida há vontade. Não vontade de viver, mas, como eu ensino, vontade de poder (...)” Desse modo, pensar o *livro-cinema* como situação-cinema, como uma potência que se atualiza é compreendê-lo como “vontade de durar, de crescer, de vencer, de entender e intensificar a vida”. (NIETZSCHE, 2002, p.108).

Existia ali um investimento na produção de uma experiência para o corpo e com o corpo. Antes de pensar a obra como fim, pensar o objeto *livro-cinema* como efeito de efetivação de potência pela experiência. Mais um desejo do que um objetivo. Uma inclinação para a produção de uma forma (plástica, poética) como um devir atravessado pela ideia de desorganização de modelos e papéis instituídos, uma vontade latente, não totalmente consciente, uma vontade do corpo, uma vontade de reorganização do corpo como o corpo. O *livro-cinema* como vontade de resistir<sup>5</sup>. Resistir aos usos, às significações, as interpretações e as representações já dadas, e no mais das vezes, já decodificadas. Um objeto, talvez uma obra, uma criação com certeza. Não como ilustração de conceitos, mas como efetivação de potência, mesmo que em estado de potência, mesmo obra, ainda que livro-obra, por isso *livro-cinema*.

Essa ideia de resistência esta diretamente ligada a certo modo de subjetivação apresentado por Sueli Rolnik quando afirma que:

Esse modo depende de um grau significativo de exposição a alteridade: enxergar e querer a singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e de querer, sem vergonha de expressar esse querer, sem medo de se contaminar, pois é nessa contaminação que a potencia vital se expande, carregam-se as baterias do desejo, encarnam-se devires da subjetividade(...)Esse tipo de relação com a alteridade produz no corpo uma alegria.(ROLNIK, 2005,p. 99)

Nesse sentido, o *livro-cinema* como modo de resistir se efetiva na medida das contaminações possíveis suscitadas já em sua forma e ainda mais quando se dá a experiência sensível que produz outras maneiras de experimentar o cinema. O *livro-cinema* se faz como desejo de expansão de potências do cinema na medida em que se oferece como uma possibilidade de cinema, na medida em que “recarrega as baterias do cinema”. Num sentido alegre.

Ao retomar Dubois no que se refere às instalações fotográficas, é fundamental

---

<sup>5</sup> Qual a relação entre a obra de arte e a comunicação? Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência. Qual a relação misteriosa entre uma obra de arte e um ato de resistência, uma vez que os homens que resistem não têm nem o tempo nem talvez a cultura necessários para relacionar-se minimamente com a arte? Não sei. André Malraux [escritor e diretor francês, 1901-1976] desenvolve um belo conceito filosófico: ele diz uma coisa bem simples sobre a arte, diz que ela é a única coisa que resiste à morte. Voltemos ao começo: o que fazemos quando fazemos filosofia? Inventamos conceitos. Eu considero esta a base de um belo conceito filosófico. Reflitamos... O que resiste à morte? Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir que a resposta de Malraux é uma boa resposta. Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.(DELEUZE, 2012, p.397)

compreender como o *livro-cinema* proposto implica, no mais das vezes, num espaço e tempo específicos, um paginador que ordene o dispositivo. Tendo o *espectador-paginador* como interlocutor dessa situação-cinema, se estabelece um jogo de encenação das fotos no volume a partir da atualização instaurada pela “leitura” do livro.

Nessa situação-cinema é possível identificar que a permeabilidade entre linguagens se manifesta na medida em que o todo apresentado pelo *livro-cinema* lança mão de elementos próprios as linguagens da fotografia, da escultura, do cinema, da literatura e, em certa medida, da performance. O *livro-cinema* proposto, que se confunde com um *Álbum de Família* antigo, se faz como um dispositivo que se estabelece na medida do seu uso, de suas experimentações.

Alguns conceitos chave para esta pesquisa já aparecem nessa primeira experiência que tenciona a forma tradicional do cinema e também da fotografia. O corpo, suas configurações possíveis na medida da experiência do espectador com a obra, surge com meio de pensar melhor como é possível o estabelecimento de outras situações-cinemas bem como suas configurações plástico-conceituais. Como que pensar sobre o que pode esse corpo que se instaura nessa situação-cinema. De que maneira é possível perceber caminhos para sua efetivação como uma experiência cinema que força o pensamento com o corpo e a partir do corpo? Assim, como pensar essa experiência mediada pelo *livro-cinema* como uma abertura a um estado de singularização a partir do acontecimento instaurado na medida da experiência sensível com esse objeto?

Aqui registro isso como quem ri alegremente de si mesmo. Como nos diz Deleuze, “Não se pode deixar de rir quando se embaralham os códigos”. (2006, p. 135). Ainda que reconheça que a ação de embaralhar seja tão ou mais complexa quando a ação de organizar, de classificar, aos códigos, quaisquer que sejam, me coloco desde já como quem vê na organização um embaralhamento inaugural.

Ainda que pareça conveniente, afirmo sim<sup>6</sup>. Não conheço o cinema ao ponto de perder o interesse por ele e pelo que ele pode, e assim pelo que ele também não pode, ou ainda não consegue. Era e é ainda desse lugar que escolho nomadizar, que escolho tentar

---

<sup>6</sup> Oiticica conhecia o SIM dionisíaco transvalorador e antídoto para a sensação de aniquilamento. Em carta a Lygia Clark, brinca com o “sim” e o “sin” (pecado): “*pode-se ser incompetente em tudo na vida, exceto quanto ao que fazemos! Nisso nunca! Outra vez NIETZCHE é quem diz magistralmente que o artista nunca é ‘pessimista’ pois mesmo na crise ele só diz SIM, e a vida e a atividade dele e o terrível são abordados em uma variação de SIMS (ou SINS) longe de perdas e anéantissement [aniquilamento]*” O artista trágico que Oiticica cita em seus textos parece ser sua versão (invenção) do além-do-homem Nietzscheano, um operador alegre e dançarino da transmutação de valores graças à sua capacidade de suportar o pensamento do retorno e de dizer o “sim” trágico e incondicional à vida, empregando a sua singularidade, seu alto grau de intensidade (vontade de potência), para suportar o eterno retorno do mesmo, que inclui o retorno do terrível. (BRAGA, 2007, p. 35).

perambular, mesmo que de maneira imóvel. Escolho cinema por que desejo cinema. Não porque queria saber mais e melhor sobre cinema, nem porque pense que saber mais e melhor é uma recompensa, ou pior, uma missão, mas antes, saber intensivamente, viver intensivamente. Caso exista a essa pesquisa um fim último que seja saber-poder-viver intensivamente o cinema. Viver intensivamente o cinema com o corpo e no corpo. Experimentar o cinema “*cinemar*<sup>7</sup>” com o corpo.

Nesse sentido, produzir encontros com o cinema como quem aprende a nadar, a falar outra língua, como quem aprende a se mover num fluxo, como quem aprende a surfar. “compor os pontos singulares de seu próprio corpo ou da sua própria língua com os de uma outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 317). Inventar problemas com o cinema parece uma boa maneira de estar com o cinema.

Volto, então, a difícil tarefa de organizar esse pensamento caótico. O flerte com o cinema surge diante a possibilidade de lançar mão de algo que eu não sabia que e não conhecia. No contexto da pesquisa em Arte na graduação, essa que se deu com e no *livro-cinema*, resolvi me juntar ao cinema porque não estudei formalmente o cinema. Confesso que uma inclinação originada por um desejo “torto” motivado pela falta. Sabia menos ainda o que é *desejo*<sup>8</sup> e acreditei que seria “bom” saber mais sobre(e com) cinema.

Assim, o *livro-cinema* nasce de uma vontade de combate. A formação em Artes Plásticas pela qual fui submetido no âmbito institucional contemplava estudos no campo das representações bidimensionais e tridimensionais, no qual se afirmava (em diversos momentos) que se aprende a desenhar, pintar, gravar, esculpir, fotografar e refletir teoricamente sobre os processos com aporte numa história da Arte, eminentemente, organizada de forma cronológica. Desconfiando desde muito dessas premissas, resolvi trazer o cinema para o campo de discussão da pesquisa de então como forma de tencionar outra maneira de ver (pensar) o fazer poético naquele contexto.

---

<sup>7</sup> *Cinemar* é um termo que Oiticica usa para se referir a experiência instaurada a partir de um filme de Neville d’Almeida chamado *Mangue-Bangue*. Ao escrever sobre o filme ele identificou um esgotamento da linguagem engessada da forma cinema e afirmou que o cinema chegou ao limite. Percebe também que essa experiência não se fecha em uma provável morte do cinema, mas sim são abertas novas possibilidades a esse enquanto dispositivo. *Cinemar* como ação motriz de um cinema “cinemando”, ou cinema sendo cinema na medida em que que acontece como cinema.

<sup>8</sup> “O desejo cria agenciamentos; mas o movimento de agenciar abre-se sempre em direção de novos agenciamentos. Porque o desejo não se esgota no prazer, mas aumenta agenciando-se. Criar novas conexões entre materiais heterogêneos, novos nexos, outras vias de passagem da energia, ligar, pôr em contato, simbiotizar, fazer passar, criar máquinas, mecanismos, articulações – tal é o que significa agenciar, exigindo sem cessar novos agenciamentos” (GIL, 2005, p. 75). Essa perspectiva sobre o conceito de agenciamento será aprofundada no capítulo 3.

Como *Bartebly*<sup>9</sup>, mesmo sem sabê-lo naquele contexto, preferi não. Preferi não desenhar, preferi não pintar, preferi não gravar, preferi não esculpir, preferi não fotografar, preferi não dar voz à enfadonha história da Arte... preferi não. Preferi não com o cinema. Preferi não com o cinema sem fazer filmes, sem escrever um roteiro, preferi não com o cinema sem mesmo saber com o que estava a preferir não<sup>10</sup>.

Conheci *Bartebly* algum tempo depois do meu “prefiro não fazer” que originou o *livro-cinema*. Como quem descobre afinidades com um amigo que acaba de conhecer, reconheci no personagem de Melville alguém que é do mesmo time que eu. É uma sensação intensa. Deleuze volta e diz: “ser do mesmo time é também rir das mesmas coisas, ou então calar-se, não precisar ‘explicar-se’. É tão agradável não ter que se explicar!”.(DELEUZE, 2010, p. 78). Recuso-me a analisar *Bartebly*, mesmo julgá-lo. Sei que o compreendo e sei que por ele passa um fluxo de intensidade que em mim encontra lugar, melhor, que em mim deriva. Como nos esportes de fluxo, como no surfe (novamente), um modo de vida tão caro a Deleuze e, que nem mesmo sei se sabia nadar, tão caro a mim que experimento a potência em intensidade nessa forma de vida que se faz como inserção num fluxo (onda, vaga) preexistente. Existíamos juntos, *Bartebly* e eu. *Bartebly*, eu e Hélio Oiticica. Mesmo sem saber: *cinemar com livro-cinema*, *cinemar no livro-cinema*, *livro-cinemar*.

Aqui me encontro com Hélio Oiticica, o propositor. Para quem era fundamental que o espectador fosse ativo no que ele chamava de “*proposições para criação*”. Não se tratava de impor ao espectador estruturas acabadas, mas de propor uma descentralização da arte, uma desorganização da arte. Ter no movimento dos corpos pelo espaço a possibilidade de produzir outra organização nos próprios corpos. Uma desorganização do corpo, dos corpos. “pelo deslocamento da arte, do campo intelectual racional para a proposição criativa vivencial, dar ao homem ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir pela participação”. (OITICICA apud OITICICA, 2010, p. 53).

<sup>9</sup> Acho que é bom que eu apresente *Bartebly*. Personagem principal duma novela de Herman Melville chamada *Bartebly*, o escriturário. A história de um copista que vai declinando as ordens dadas pelo chefe até o ponto de desistir de trabalhar, de fazer as cópias pelas quais era pago. Com delicadeza, num determinado momento da trama, o escriturário passa a responder as demandas que lhe são apresentadas com um desconcertante “*prefiro não fazer*”. Tal atitude põe em conflito o estado atual de coisas que se estabelecem naquele escritório em Wall Street e torna o personagem de Melville ainda mais intrigante. “*Bartebly* é o homem que vagueia por um espaço que não é seu, que desconcentra as outras personagens e que deixa em todos uma sensação de estranheza”. (GUERREIRO, 2011, p. 73).

<sup>10</sup> Só uma potencia que tanto pode a potência como a impotência é, então, a potência suprema. Se toda potência é simultaneamente potencia de ser e potência de não ser, a passagem ao acto só pode acontecer transportando (Aristóteles diz ‘salvando’) no acto a própria potência de não ser. Isto significa necessariamente que, se é próprio de todo o pianista tocar ou não tocar, Glenn Gould é, no entanto, o único que pode *não* não-tocar, e, aplicando sua potência não apenas ao acto, mas à sua própria impotência, toca, por assim dizer, com a sua potencia de não tocar.(AGAMBEM, 1993, p. 34).

O Oiticica com o qual me encontro, a quem considero como parte do meu time, é aquele que conversa sobre a possibilidade de invenção do corpo na *experiência- invenção* pela participação. Isso ele faz em quase toda a sua obra e no que se refere a experiência com o cinema torna-se aqui ainda mais relevante pela dúvida suscitada que esta implícita no termo *quasi-cinema* cunhado por ele ao se referir as experiências de cinema que desejava produzir.

Oiticica, ao se apresentar como um propositor de experiências poéticas em detrimento a figura instituída pelo artista produtor de obras de arte, desde suas primeiras experiências com a cor na pintura, afirma sua busca pelo que ele chama de estado de invenção: “o artista só pode ser inventor, senão ele não é artista”, se sobre o papel do “espectador” ele segue, “O artista tem que conduzir o que eu chamo de *participador*<sup>11</sup> ao que eu chamo de estado de invenção (...) só interessa o que é inventor: o resto existe, mas não interessa mais como fenômeno artístico e criador” (...) (OITICICA apud OITICICA, 2010, p. 68-69).

Oiticica reforça a ideia de que inventar “*processo in progress*” não se resume a edificar obras, objetos artístico, mas sim a instauração de mundos que se “simultaneiam<sup>12</sup>”. A noção de simultaneidade toma lugar da ideia da obra como mediação dos sentidos. Em um de seus muitos escritos o artista afirmou que não sentia a relação passado-presente-futuro e dizia que no tempo em que ele habitava (criava/inventava), “tudo se borra e desaparece” para ele “a grande descoberta do mundo atual seria viver em absoluto, sem a relação velha com o tempo cronológico”<sup>13</sup>. A recusa ao tempo linear que encadeia os acontecimentos a partir de relações de causa e consequência implica em Oiticica um estado de resistência contra o que ele define como uma perspectiva repressiva e cruel de perceber o tempo.

O surgimento da ideia dos *quasi-cinema* em Oiticica formulada por ele em parceria com o cineasta Neville de Almeida<sup>14</sup> no início dos anos 70, se inscreve numa busca que questiona as modalidades de expressão: a pintura, escultura, a fotografia e o cinema, em nome de uma experiência expandida da Arte que destruisse qualquer pretensão de pureza na

<sup>11</sup>Termo criado por Oiticica para caracterizar o espectador como parte da obra, sem a participação do espectador a obra não existe. Por exemplo, sem que o participador vista o parangolé, este e apenas uma capa pendurada. (MACIEL, 2009, p. 281)

<sup>12</sup>“(…) Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas. todo mundo sabe que sol é sol/mas o problema não é só da pintura escultura arte produção de obras mas da representação /de todos os re /não confundir reviver com retomar /arte brasileira parece condenada ao eterno revival de terceira categoria /o *experimental* pode retomar, nunca reviver/invenção não se coaduna com imitação: simples mas é bom lembrar” OITICICA, Hélio. ntbk 2/73, p. 92 (23/10/1973) In: Programa Hélio Oiticica. Disponível para consulta na internet em [www. itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em 19 de junho de 2014

<sup>13</sup>OITICICA, Hélio. PHO 0159.68 in: Programa Hélio Oiticica. Disponível para consulta na internet em [www. itaucultural.org.br](http://www. itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em 19 de abril de 2013.

<sup>14</sup>Neville Duarte de Almeida (Belo Horizonte, 1941) é um cineasta brasileiro.

Arte ao se fazer a partir de híbridos.

Nos *quasi-cinemas* instaurados nos blocos de som e imagem intitulados de *Blocos de experiências in Cosmococa - programa in progress* (projeções simultâneas de slides e trilha sonora espacializadas em ambientes distintos), o *participador* fica no centro das projeções, por exemplo, deitado sobre areia coberta por vinil, olhando as imagens de Marilyn Monroe que se sucedem nas quatro paredes que o circundam e no teto, ou balançando em uma rede ao som da música de Jimi Hendrix e vendo as imagens do músico projetadas nas quatro paredes. Segundo Kátia Maciel:

Nesta proposição de cinema interativo, a linguagem cinematográfica se fragmenta em um fluxo de fotografias e som. Deixando ao participante a possibilidade de imersão nas imagens: é no seu corpo que a montagem se realiza. Hélio e Neville criaram esses ambientes como forma de romper com a frontalidade da exibição cinematográfica e com a inércia do espectador tradicional de cinema, sempre sentado olhando a tela de uma mesma perspectiva. (MACIEL, 2009, p. 78).

Nesse sentido, interessa pensar como a montagem<sup>15</sup> se realiza através do corpo do participante nessa experiência de cinema. Quais os movimentos operados por essa montagem? Qual a natureza da montagem produzida no corpo do participante? Como o corpo participa efetivamente desse processo de instauração nessa situação-cinema?

Além do interesse por essa possibilidade de cinema apresentada por Oiticica, outro aspecto me aproxima do artista e de sua forma de estar no mundo a partir de suas poéticas. Oiticica diz *não* como uma afirmação de potência. Nesse sentido, fico a vontade pra forjar esse encontro entre Oiticica, Barteby e eu mesmo. De maneira particular e dentro de um contexto específico, existe no *livro-cinema*, nos *quasi-cinemas* e no “prefiro não fazer” um encontro potente e afirmativo que reorganiza a potência de criação, que reorganiza a potência de vida.

Trata-se de uma conversa antes de tudo, um estado de conversação. Uma conversa nos termos que Deleuze coloca. Um desvio da força repressora que obriga a falar, da força que produz quase um estado de tagarelice. Fala-se muito, repete-se ainda mais, mais do mesmo porque existe a fadada necessidade de “se expressar”. A Deleuze, para quem a conversa é fonte da produção, da invenção do novo, da vida, interessa mais a conversa do que

---

<sup>15</sup> Deleuze em *Imagem-movimento*, ao afirmar que o cinema evolui a partir da montagem, indica que o plano deixa de ser somente uma categoria espacial e passa a ser percebido também, e, sobretudo, em suas características temporais. O corte deixa de ser uma categoria imóvel e passa a ser móvel. Nesses termos a peculiaridade da montagem cinematográfica é a produção de uma imagem direta do tempo, ou seja, da duração e não mais somente da passagem em velocidades determinadas pelo movimento do cinematógrafo. “Do começo ao fim do filme, algo muda, algo mudou. Entretanto este Todo que muda, este tempo ou esta duração parece ser apreendido só indiretamente em relação às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens em movimento para extrair delas o Todo, a idéia, isto é a imagem do tempo.”(DELEUZE, 1990, p.44).

a discussão. A conversação como uma ideia renovada de comunicação, uma abertura ativa e generosa capaz de superar o ensimesmamento que, no mais das vezes, surge nas discussões sem interesse. A conversa como o contrário da discussão.

Estar conversando é criar. Ao conversar é possível criar e renovar conceitos, criar intercessores e impulsionar a invenção de outras maneiras de ver, de ouvir, de sentir e assim, de viver. Deleuze faz isso com sua maneira de viver e fazer filosofia. Ele sabe que a filosofia não é abstrata. Não. A filosofia é prática!<sup>16</sup> A filosofia da vida no corpo e com o corpo. É nesse fluxo que tento inserir essa conversa em estado de pesquisa acadêmica e por isso é preciso pensar com Deleuze. É preciso estar aberto ao inesperado, como ao inesperado do ar para respirar e viver. Essa conversa, antes de se enquadrar numa formalidade, não se faz como uma questão de teoria. Impossível nos termos de Deleuze tomar o pensamento como uma questão somente de teoria. É preciso tomar essa conversa como fruto de uma necessidade vital. Não cabe pensar o texto como um conjunto de comentários, de opiniões, antes pensar nessa conversa-texto como uma obra, como uma criação.

Essa conversa-texto ultrapassa a vontade de se fazer como compendio de notas de rodapé. Aqui o texto “é apenas uma pequena engrenagem numa prática extratextual, ou seja, “não se trata de comentar o texto por meio de um método de desconstrução, ou de um método de prática textual, ou de outros métodos, trata-se de ver para que isto serve na prática textual que prolonga o texto”.(DELEUZE, 2006, p. 329). A conversa-texto que inventa outro Oiticica, que inventa um *livro-cinema*, que inventa um *quasi-cinema*, que inventa um *cinemar*. Não uma análise. Outra obra. Uma invenção com Oiticica, com Neville, com Deleuze, com os *quasi-cinemas* e com tantos outros. Um outro ainda não significado. Essa é a conversa-texto que está se inventando.

Uma conversa-texto como um intercessor. Eis aí nossa grama que cresce pelo meio. Com Deleuze penso que a criação são os intercessores. Nunca a criação como um resultado, antes como um efeito. Deleuze nos diz ainda da importância dos intercessores: “Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas”, e segue, “também coisas, plantas, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores”. (DELEUZE, 2010, p. 160). Assim, essa conversa-texto se faz, antes de tudo, como um presente que dou a mim mesmo. Um intercessor que ofereço a mim mesmo e com

---

<sup>16</sup>O não-filosófico está talvez mais no coração da filosofia que a própria filosofia, e significa que a filosofia não pode contentar-se em ser compreendida somente de maneira filosófica ou conceitual, mas que ela se endereça também, em sua essência aos não-filósofos. (DELEUZE & GUATARRI, 2010, p.59).

quem falo o que tenho a dizer.

Nessa medida arrisco a dizer que Oiticica não faz obras, nem mesmo objetos interativos ou o que quer que seja, antes de tudo ele cria seus próprios intercessores. Talvez a ideia de *quasi-cinema* proposta por ele seja somente um dispositivo para produção de intercessores, onde o cinema se faria como um dos principais intercessores. Oiticica diz coisas ao cinema e o cinema diz coisas a Oiticica. O cinema e Oiticica conversam. O *cinemar*, esse estado de invenção onde o cinema se faz na medida da experiência sensível, imediata e em fluxo seria então o estado de potência das experiências poéticas de Oiticica no que diz respeito ao cinema. Ele não parece querer cinema, mas sim a manifestação viva de um cinema a *cinemar*. Um devir-cinema, antes de um não-cinema, de um pré-cinema, de um pós-cinema, ou de qualquer outra delimitação do gênero. O *cinemar* de Oiticica, ou o *cinemar* em Oiticica é a instauração da potência alegre e trágica. Por isso viva, por isso intensa. O cinema cinemando em intensidade no corpo e com o corpo.

A partir daqui alguns caminhos se apresentam. Como pensar os *quasi-cinemas* de Oiticica? O dizer sobre eles? Por que dizer algumas coisas sobre ele? A quem interessa os *quasi-cinemas* de Oiticica? Sigo porque, já disse anteriormente, se trata de um problema vital. É urgente, ainda que contingente. Interessa conversar sobre os *quasi-cinemas* de Oiticica porque interessa pensar (sentir), mais demoradamente como essa situação-cinema se faz como outra maneira de (r)existência do cinema. Assim, pensar os *quasi-cinemas* como forma de existir novamente de maneira resistente. Tentar perceber qual o papel do corpo nessa outra maneira de existir do cinema. Pensar como o corpo se circunscreve nesse *acontecimento*<sup>17</sup> cinema. Numa (r) existência afirmativa e alegre.

Interessa saber como um *quasi-cinema* se efetua de maneira intensa na medida de saber (poder), o que se passa entre. Como nos movimentos físicos ou nas ações que se fazem como inserção numa prática já preexistente. Como no surf. Interessa saber quais os movimentos operados por esse *quasi-cinema* que faz *cinemar*. Saber e poder *cinemar* junto

---

<sup>17</sup>"Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum*...; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que convém chamar de contra-efetuação. Em um dos casos, é minha vida que me parece frágil demais para mim, que escapa num ponto tornado presente numa relação determinável comigo. No outro caso, sou eu que sou fraco demais para a vida, a vida é grande demais para mim, lançando por toda a parte suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado."(DELEUZE, 2007, p. 177-178)

com os *quasi-cinemas*, com o *livro-cinema* .

Assim, não parto de problemas de origem e nem de abstrações. Parto do encontro que se estabelece nos movimentos possíveis dentro da criação como fluxo. Começo pelo meio. Início pelo meio do meu *livro-cinema* (minha maneira de resistir ao cinema, minha maneira de inventar cinema) para fazer com que o *livro-cinema* encontre fortuitamente com os *quasi-cinemas* da Oiticica. Existe aí, nesse encontro, a reunião de amigos. Um encontro casual. “Como dois riachos que se juntam pra fazer “um” terceiro”. (DELEUZE, 2010, p. 175), mas esse terceiro não se efetua como síntese, ou resultado, mas sim como um paradoxo. Uma vez que por si só a ideia de um *quasi-cinema* implica ao mesmo tempo uma afirmação positiva e negativa, uma vez que se faz como uma possibilidade, um devir. Não é e nem deixa de ser cinema, está *quasi-cinema*. É e não é ao mesmo tempo.

Talvez a única condição, ou melhor, talvez a mais interessante condição que aproxima essas duas formas de (r) existir cinema, o *livro-cinema* e os *quasi-cinemas*, seja ao mesmo tempo, uma necessidade e uma estranheza. Que surgem na medida em que essas duas situações-cinemas respondem a verdadeiros problemas. No *livro-cinema* uma vontade de embaralhar os códigos preestabelecidos, um desejo em afirmar a negação(o desaparecimento) como potência de criação. Nos *quasi-cinemas*, como no *livro-cinema* , a instauração de um estado de cinema que forja um cinema da experiência com o corpo, um cinema do corpo. Um cinema se fazendo cinema na ação viva da experiência imediata. Um cinema a *cinemar*. Dois “cinemas” a perguntar a eles mesmos se são cinemas, se podem cinema. Antes um devir-cinema como o que os aproxima e nunca como o que os classifica. Situações-cinemas em estado de potência a *cinemar*.

Ao tentar estabelecer uma espécie de lugar em relação à composição que se pretende nessa conversa-texto tomo como fim último a possibilidade de facilitar a orientação sobre as questões com as quais proponho diálogo. E dessa maneira tenciono esse modo de fazer como forma de ver melhor o objeto que aqui se delinea. Nos termos do que Deleuze e Guattari tomam por *cartografia* , uma espécie de mapa: “ (...) o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”. Nesse ínterim, “ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social”. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.22). Ao forjar esse mapa, o faço como quem propõe um ponto de vista, uma forma de olhar.

Assim, a cartografia pretendida no ínterim dessa conversa visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. A cartografia como um modo de existência para essa

conversa cria seus próprios movimentos, seus próprios desvios. É um projeto que pede passagem, que fala que incorpora sentimentos, que afeta e que é afetado pelos processos pelos quais se efetiva. Seguindo junto com Deleuze e Guattari o que proponho como maneira de fazer pesquisa é uma espécie de mapa do presente que demarca um conjunto de fragmentos, em eterno movimento de produção.

Começo, pois pelo que em mim se apresenta como momento inicial da construção desse plano cartográfico. Retorno ao *livro-cinema* iniciado ainda na graduação com intuito de fazer surgir nesse processo de retorno uma maneira nova de olhar essa realização. Na primeira parte dessa conversa-texto, no primeiro capítulo, pretendo pensar como, a partir dessa experiência com o cinema, é possível perceber o cinema se problematizando e existindo de uma forma inventiva. Mais do que uma “coleta de dados”, o que se configura nesse procedimento é a atualização dessa experiência cinema como um procedimento de diferenciação em cima de algo que já existente. Ao começar pelo *livro-cinema* (suas características, suas relações com o cinema, suas intenções, suas potencialidades enquanto situação-cinema), pretendo atualizar um olhar sobre essa situação-cinema a partir da observação de como o corpo possibilita a efetivação dessa proposição poética como uma forma de pensar outro estado de cinema.

O retornar ao *livro-cinema* e, assim, atualizar essa experiência com o cinema tendo em vista o corpo como mote de problematização é manter sistematicamente os pensamentos em constante revigoração, é saber o momento certo de diminuir o movimento para observar o que está em processo com o intuito de pensar intensivamente a configuração do corpo nos *quasi-cinemas* de Oiticica. Cartograficamente o que se pretende é produzir intensidades, encontros em circuitos que possibilitam, a partir da experiência de observar o objeto, produzir outros territórios de sentidos e de conhecimentos.

No segundo momento desse percurso me detenho a observar como se configuram as experiências de cinema propostas por Hélio Oiticica e Neville de Almeida com fins de sugerir que a efetivação de seus *quasi-cinemas* esta diretamente ligada com o desempenho do corpo diante das experiências com as proposições instauradas em espaços imersivos. Pensar o corpo como potência de efetivação da experiência de cinema numa prática poética autoral (*livro-cinema*) surge como possibilidade de produzir elementos para pensar as proximidades e distanciamentos entre os corpos que se estabelecem em cada uma das possibilidades de cinema propostas por Oiticica/Neville. Em resumo, perceber em *CC5 Hendrix-war* como se efetiva a experiência com cinema e como o corpo se reconfigura diante a essa outra possibilidade oferecida pelo cinema a *cinemar* de Oiticica/Neville.

Atravessando esse caminho que põe em diálogo essas duas situações-cinema chego ao ponto de retomar a pergunta de partida dessa conversa e afirmo: O que pode o corpo no *livro-cinema* ? O que pode o corpo nos *quasi-cinemas*? Quais estados de corpo possibilitam a efetivação dessas experiências de cinema? Ao tencionar algumas possíveis respostas a esses questionamentos nos capítulos anteriores, chego aqui e tento perceber como essas duas situações-cinemas que se efetivam a partir da experiência com o corpo e no corpo, se alinham a outras possibilidades de cinema a partir de experiências com o corpo.

Nesse ínterim, a ideia de um corpo que dança como parte da efetivação das situações-cinemas até aqui problematizadas, surge como um “terceiro” que se produz com fins de nos impedir à precipitação num “buraco negro”, num lugar que potencializa a produção e a afirmação de uma verdade. Com a dança, a partir de certa perspectiva da dança, com um corpo que dança e faz existir cinema, é que observo as duas situações-cinemas propostas por *Álbum de Família e CC5 Hendrix-War*.

A conversa segue na medida de uma espécie de relato que faço sobre como essas duas situações-cinema se fazem cinema a partir da dança como interlocução. Esse relato nasce da experiência direta com as duas situações-cinemas e diz das experiências de cinema em “se fazendo”. Como aquele que, nos termos de Nietzsche, escolhe se jogar na goela dos acontecimentos, entrego o meu próprio corpo à experiência com essas situações-cinemas e diálogo como esse efeito dança experimentado pelo corpo, pelo meu corpo, faz também existir cinema em *Álbum de Família e CC5 Hendrix-war*.

Assim não se trata de uma pesquisa que após uma revisão bibliográfica seguida por uma coleta de dados se entrega a análise de tais dados no sentido de produzir respostas aos questionamentos levantados. Nem mesmo àquilo que se dá a experimentação factual com as situações-cinemas será pensado em termos quantitativos ou qualitativos. No mais das vezes o que aqui se apresenta são perspectivas traçadas a partir da observação dessas situações-cinemas. Uma observação curiosa que, na medida em que se dá, produz outras questões, outros encontros.

## 2. O CINEMA COMO ACONTECIMENTO NO CORPO EM ALBÚM DE FAMÍLIA.

Início essa conversa me detendo a apresentar como a problemática motivadora dessa investigação se configura na medida da construção desse objeto de pesquisa. Parto da análise de uma proposição poética realizada por mim com intuito de pensar mais demoradamente como é possível se estabelecer outras situações-cinemas. Tal empreitada se alinha a discussões que tentam investigar possibilidades de pensar o cinema não somente a partir de modelos concernentes ao que se refere em certo sentido, à linguagem do cinema tradicional. Sobre o termo situação-cinema:

[...] o cinema como um dispositivo móvel, cuja ação integra, simultaneamente, a passagem entre imagens de vários meios e de diferentes acessos por parte dos espectadores [...] Trata-se de imagens que reinventam a ideia de jogo, relação e efeito, vibram em projeções e esmaecem os limites entre as artes plásticas e o cinema. A situação-cinema experimentada nas instalações contemporâneas provoca, portanto, um pensamento do dispositivo cinematográfico. (MACIEL, 2009, p. 18-19)

Ao tomar como ponto de partida a análise de uma proposição poética autoral, apresento o caminho percorrido no que diz respeito às minhas reflexões relativas ao cinema e suas possibilidades de existência com intento de introduzir os questionamentos que impulsionam essa investigação. Existe aqui, já de início, um esforço no que diz respeito às questões relativas às artes visuais e ao cinema. Um esforço de pensá-las no que podem em comum, no que podem dizer uma à outra.

Desde já, é importante pensar melhor sobre qual cinema<sup>18</sup> essa conversa se refere. Não trato aqui do cinema como teoria da forma fílmica, como modo técnico (uma saber fazer), de operar (instaurar), a linguagem cinematográfica. No mais das vezes, o cinema é tencionado aqui muito mais como uma experiência do que como um modo de encenar, de modular fabulações num todo organizado em um filme. Trata-se, antes de tudo, de pensar o cinema que se faz como forma de resistência, num sentido intensivo do que tomo por resistência. Com Nietzsche penso a resistência como modo de fazer vibrar as forças no homem na produção de uma vida ativa, ampla e com inúmeras possibilidades. “– e quem

---

<sup>18</sup> O termo proposto por Pier Paolo Pasolini para designar “ a unidade mínima da língua cinematográfica” definida como “os diversos objetos reais que compõem o plano”. Para Pasolini, a primeira linguagem é a da ação e qualquer outra linguagem é apenas a sua transcrição, mais ou menos imitativa, tanto a do cinema quanto as outras. Mas, contrariamente ao que afirmam os linguistas (Metz), o cinema opera sua transcrição da realidade (da ação), no modo da articulação e até da dupla articulação. Esta dupla articulação possui um nível comparável ao do monema – o plano -, mas também um nível comparável ao fonema: o “cinema”, composto “dos objetos do plano”. Portanto, o cinema é não só uma língua, mas uma língua universal, não comparável a mais nenhuma. (AUMONT & MARIE, 2008, p.73)

quiser ser um criador, no bem e no mal, tem de ser, antes de tudo, um destruidor e arrebatador de valores”. (NIETZSCHE, 2003, p.45).

Não se trata de destruir o cinema, ou mesmo negá-lo, ao Nietzsche que “*destrói e arrebatador de valores*” me alinho como quem entende nesse procedimento a possibilidade de *transvalorar*, de valorar de outra forma. Nunca como uma vontade de negação gratuita e ressentida, mas, sim, pensar com ele outras formas intensivas de produção de forças, e, conseqüentemente também, outras formas de vida.

Nesse capítulo, apresento o contexto que me aproxima da ideia de cinema com a qual tento estabelecer diálogos e tento situar algumas possibilidades de pensar essa situação-cinema na medida de suas relações com o corpo. Assim, ao tentar produzir o encontro entre cinema e corpo, escolho pensar com Deleuze a partir do que ele dialoga sobre cinema e suas maneiras de efetuação.

O cinema que tento pensar aqui e que se estabelece na medida da experiência do corpo (no corpo) toma de empréstimo aquilo que a partir de Deleuze é possível pensar sobre o conceito de captação de forças. “(...) em arte não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças, indicando claramente que nenhuma arte é figurativa, mas, como afirma Paul Klee o que importa a arte é fazer o visível e não fazer visível”. (FURTADO, 2013, p. 19). Ao cinema que se faz com o corpo e no corpo não cabe uma leitura baseada na decodificação de premissas já dadas, mas antes pensar como a experiência de cinema mediada pelo corpo instaura outras situações-cinemas. Fazer o visível é pensar o cinema como abertura para o intempestivo diante dessa experiência com o corpo. É antes, pensar como o cinema se faz cinema, se instaura cinema, *devir-cinema*, numa intensidade e não somente num objeto cinema, como por exemplo, num filme.

Pensar como essas forças se intensificam nesse cinema de maneira qualitativa, como variam continuamente e em graus diante dessa experiência de cinema com o corpo. E assim, refletir sobre como um livro, um objeto banal, se faz cinema na experimentação do acontecimento que faz variar determinadas forças que o constituem. Nesse contexto, seguindo com Furtado, pensar esse corpo que *devir-cinema* como “um corpo em intensidade (...) um corpo que pode afetar e ser afetado, o que Deleuze chama de corpo afetado e intensivo”. (FURTADO, 2013 p.20).

Em Deleuze, temos a ideia de que o acontecimento é um incorpóreo, um *sem matéria*. Segundo ele, o acontecimento é gerado pelo encontro entre corpos, corpos materiais. Corpos com suas tensões, qualidades físicas, relações, ações, paixões e com os respectivos “*estados de coisas*” correspondentes. Deleuze segue e reforça que esses “*estados de coisas*”

são determinados pelas misturas dos corpos.

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de natureza completamente diferente. Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estado de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem.[...] o que há nos corpos, na profundidade dos corpos são misturas: um corpo penetra no outro e coexiste com ele em todas as suas partes, como a gota de vinho no mar ou o fogo no ferro. Um corpo se retira do outro, como o líquido de um vaso. As misturas em geral determinam estados de coisas quantitativos e qualitativos: as dimensões de um conjunto ou o avermelhado do ferro, o verde de uma árvore. Mas o que queremos dizer por “crescer”, “diminuir”, “avermelhar”, “verdejar”, “cortar”, “ser cortado” e etc., é de uma outra natureza: não mais estados de coisas ou misturas no fundo dos corpos, mas acontecimentos incorporais na superfície, que resultam dessa mistura. (DELEUZE, 2007, p. 5-6)

Assim, se eu tenho um livro em minhas mãos; se folheio esse livro; se observo as imagens que ele apresenta; se passo as páginas rapidamente; se me demoro demasiadamente em uma imagem, e em outra, passo depressa; se produzo uma narrativa, e se assim produzo uma experiência de cinema, é porque no encontro dos corpos uma pluralidade de sentidos aflora.

(...) uma pluralidade de possibilidades para o sentido, uma heterogeneidade que só pode ser estancada pela palavra, pelo que fixa o sentido. Mas, como sabemos, mesmo a palavra escapa. O sentido dá ordem para o discurso e logo se perde. Sendo a palavra um incorporal, um efeito dos corpos, ela encontrará outros efeitos multiplicando novamente o sentido. O surgimento de acontecimentos, a partir de um dispositivo, pressupõe um desdobramento dos corpos e subjetividades em possibilidades que ultrapassam suas próprias medidas; ultrapassam qualquer medida previamente pensável. A ideia fundamental da utilização de dispositivo está na possibilidade da arte enxergar e criar o mundo a partir de uma desprogramação. (MIGLIORIN, 2005, p.6)

Assim, tento estabelecer diálogo com a possibilidade de se instaurar uma situação-cinema a partir da experiência do corpo com o *dispositivo* cinema do *livro-cinema* (*Álbum de Família*). Nele a experiência do corpo é pensada como um acontecimento que produz uma experiência de cinema a partir da interação direta com um objeto-livro.

O livro passa a ser pensado agora como dispositivo, como maquinaria, cuja função não é apenas dar suporte ao pensamento criativo, mas também coloca-lo em operação. Se antes considerávamos o livro como um recurso para colocar a memória do homem fora do próprio homem (...), memória, todavia estática e resistente às mutações do próprio homem, podemos agora visualizá-lo como máquina no interior da qual o pensamento já está a laborar. (MACHADO, 1997, p.165).

A ideia de dispositivo aqui existe como possibilidade de contribuir para a compreensão dessa situação-cinema como um momento de expansão do cinema e de suas possibilidades com intuito de alargar as fronteiras postas pelo cinema convencional. Sobre esse efeito de cinema a partir da ideia de dispositivo (e de seus desdobramentos), temos a

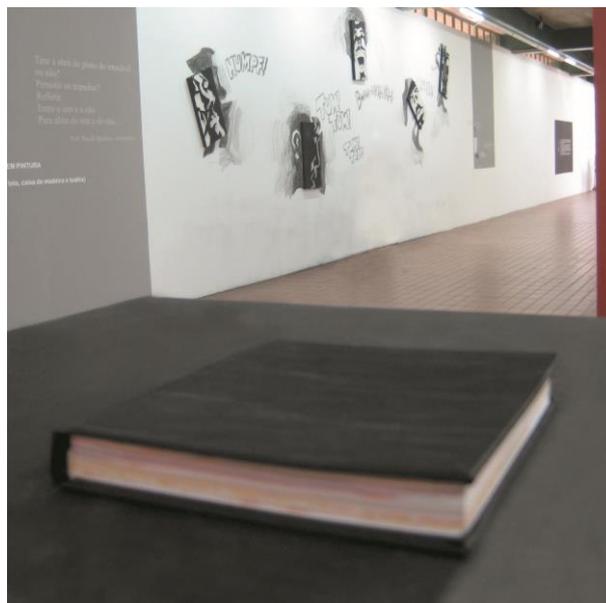
partir de Parente que: “Os dispositivos acionam variações, transformações e posicionamentos que determinam os horizontes de uma prática em ocorrência, a prática cinematográfica(...) são, antes de tudo, equipamentos coletivos de subjetivação”. (2009, p. 34). Nesse sentido:

O conceito de dispositivo surgiu no cinema para, depois contaminar outros campos teóricos, em particular o da artemídia, no qual se generalizou (fotografia, cinema, vídeo, instalações, interfaces interativas, vídeo game, tele presença, e etc.)(...)Hoje as imagens se estendem para além dos espaços habituais em que eram expostas, como a sala de cinema e a televisão doméstica, e ocupam galerias, museus e mesmo o espaço urbano.(PARENTE, 2009, p. 34)

Certa ideia sobre a existência de *Álbum de Família* como um dispositivo de cinema, que se apresenta “para além dos espaços habituais”, tangencia o que Dubois nos apresenta sobre esse efeito de “contaminação”, principalmente da fotografia pelo cinema. Assim, aqui, trata-se de uma possibilidade de cinema no qual o uso é limitado a experiência individual de um corpo com o objeto, com o livro. No mais das vezes, o espaço de encontro entre os corpos (corpo-livro e corpo – indivíduo), limita-se a um uso individual. Uma pessoa, a cada vez, geralmente sozinha, se põe a experimentar o livro- objeto, uma atividade por vezes solitária. Os corpos em relação negociam entre si num ambiente em certo sentido restrito.

Trata-se de um livro pequeno, não mais que 12 por 12 centímetros de altura e largura e dois centímetros de espessura de capa a capa. Pode-se experimentá-lo sem maiores dificuldades, sem que o corpo-indivíduo que se põe em relação precise realizar esforços físicos e mecânicos excessivos e extensos. É quase como um livro de bolso. (FIGURA 1).

Figura – 1 *Álbum de Família*, 2007.



Fonte: arquivo pessoal do autor

Desse modo, a questão é pensar o papel do corpo na configuração de experiências de cinema que se estabelecem em situações-cinemas configuradas em suportes não tradicionais, ou seja, a experiência de cinema sem o filme como meio a partir da projeção de imagens de modo sequenciado e em uma sala de projeção convencional. Ou ainda, como a experiência com o corpo produz outras situações-cinemas no que diz respeito a proposições notadamente de caráter interativo direto.

Kátia Maciel, em seu livro *Transcinemas*, nos aponta que o cinema, desde o início, foi experimental ao combinar meios e também ao multiplicar os formatos de exibição e que hoje, cada vez mais, este sentido original de discussão do seu dispositivo migrou para as experiências visuais, sonoras e sensoriais que encontramos nos museus e galerias.

Cinema é a arte de organizar um fluxo de eventos audiovisuais no tempo. É um evento-fluxo, como a música. Há ao menos quatro mídias com as quais se pode fazer cinema – filme, vídeo, holografia e código digital estruturado –, da mesma maneira que há muitos instrumentos com que se pode fazer música. É claro que cada mídia possui propriedades distintas e contribui de maneira diferente para a teoria do cinema; cada uma delas expande nosso conhecimento acerca do que o cinema pode ser ou fazer (MACIEL, 2009, p. 49).

Nesse contexto de múltiplas possibilidades para a efetivação da experiência de cinema, tento circunscrever o *Livro-cinema (Álbum de Família)*, como uma situação-cinema que tem o corpo como um dos suportes de constituição. Quando penso o livro-cinema como um estado do que se define por *Transcinema* é no sentido de entender esse estado de cinema como uma forma híbrida entre a experiência das Artes Visuais e do Cinema. Onde se efetiva a criação de um envolvimento sensorial para o espectador que, como *participador* do “filme”, produz a própria montagem, define velocidades, cores, diálogos em um fluxo combinatório, experimentando sensorialmente as imagens espacializadas, de múltiplos pontos de vista. (MACIEL, 2009, p. 65).

A pergunta se torna mais específica e é importante iniciar questionando como, e em que medida, a experiência com o corpo condiciona a experiência cinema que se estabelece no *livro-cinema* que tomo como objeto de análise. De que maneira o corpo faz o objeto livro se estabelecer como um *livro-cinema*, como um dispositivo cinema, que se efetiva na medida da experiência sensível. Qual corpo que se constitui nessa experiência de cinema e que corpo produz essa situação-cinema como efeito, como um acontecimento.

Nos *Transcinemas*, a reinvenção das situações-cinemas se da na medida em que o *participador* é o sujeito da *experiência das imagens*, e não mais aquele que está *diante de*, como o sujeito renascentista, mas aquele que está *no meio de*, como nos sistemas imersivos. O

corpo ganha lugar de destaque nessa experiência de cinema e sua gestualidade, sua capacidade de afetar e ser afetado se relaciona diretamente com a novidade produzida nesse estado do cinema.

O corpo passa a ser visto, portanto, como mídia primeira e fundamental, como sede de nossas experiências – maneira pela qual nos instalamos no mundo doando e recebendo sentidos. Ora as instalações surgem exatamente nesse contexto e seu desenvolvimento se associa e procura, de certo modo, dar respostas a essa nova configuração no campo das artes. (GONCALVES, 2011, p. 61)

Mais do que somente um suporte para a obra, o corpo se faz como um meio de efetivação da experiência de cinema. É com o corpo que o cinema se faz dispositivo no *livro-cinema*. Nessa perspectiva, o que se coloca em diálogo é a capacidade do corpo de restituir a vida a partir da experiência sensível. Nos termos de Deleuze, “o corpo já não é obstáculo que separa o pensamento de si mesmo”, mas antes um estado intensivo de forças que produz pensamento. (DELEUZE, 2006, p. 243).

É, ainda e primeiramente, no corpo que a montagem é feita. No folhear das páginas, nas idas e vindas produzidas no ordenar das imagens, na materialidade experimentada pelo corpo que se configura nessa interface corpo/objeto, corpo/ livro-objeto e assim como resultado desse encontro: se instaura o *livro-cinema* como estado de cinema, como estado de corpo, como situação-cinema, como um acontecimento, como *Forma de (r)existir cinema*. Como forma de existir e de resistir com o cinema.

### **2.1. Álbum de Família: é preciso falar em nome próprio**

Falar em nome próprio é se instalar no acontecimento, estar junto dele como quem não consegue se diferenciar do acontecimento enquanto ele acontece. É dizer a partir de várias vozes, falar de múltiplos lugares, encarnando vários papéis, os mais diversos devires. Não como quem re-apresenta, mas sim como quem tenta saborear o acontecimento se fazendo. Para instalar-se na experiência nos termos de Nietzsche “é necessário abandonar-se ao acontecimento e fechar os olhos; portanto, não bancar o observador enquanto se está nela”, e segue “De fato, isso estragaria a boa digestão do acontecimento; em lugar de ganhar com isso sabedoria, ter-se-ia uma indigestão”. (NIETZSCHE, 2007, p. 141).

Deleuze afirma que Nietzsche nos dá “um gosto perverso” quando se põe a dizer coisas simples em *nome próprio* ao falar por *afectos*, por *intensidades*, por experiências e por experimentações. É a partir desse encontro que Deleuze nos afirma que nada é mais rico e saboroso do que falar em *nome próprio*. Não como vontade de personificação, de produção de

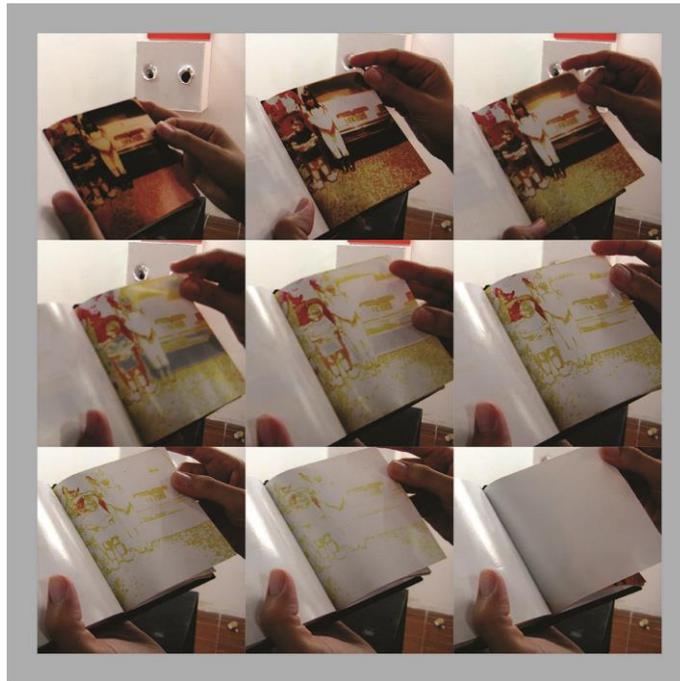
identidade a partir de dados subjetivos, mas antes como vontade de “*despersonificação*”.

Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito em que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem [...]Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo do nosso próprio subdesenvolvimento. Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes, unhas, animais, pequenos acontecimentos. (DELEUZE, 2010, p. 15).

Assim, escolho falar em nome próprio com Deleuze na medida de suas observações sobre a arte e seus modos de efetuação, seus modos de existência. É uma espécie de inserção num fluxo preexistente, como um modo de se pôr em movimento junto com aquilo que está a se movimentar. Não com o objetivo de partir de um ponto inicial, mas como vontade de se colocar em *órbita*. Pensar com Deleuze é entender como é possível “se fazer aceitar pelo movimento de uma vaga”, como “pegar” uma onda, entrar em sintonia com uma onda que já caminha para além da vontade daquele que se põe a tentar participar desse movimento.

Nesse sentido, para Deleuze, a arte é a única coisa no mundo que conserva. Ela faz manter o estado, preserva, resiste por si ao desgaste do tempo. Não por suas características iminentemente materiais, antes pelo que instaura como experiência sensível organizada em torno de *afectos* e *perceptos*. “conserva e se conserva em si (...), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (...), pedra, tela, cor química e etc.”. Ao conservar, a arte, o faz de modo contrario a indústria. Não se trata de manter a forma durável, com alta resistência material, mas antes o que se conserva “é um bloco de sensações, isto é, um conjunto de *perceptos e afectos*”. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 193).

O que se conserva no *Álbum de Família*? O que esse acontecimento que aqui se faz como uma situação-cinema faz durar, faz permanecer? Qual seria a relevância dele como uma maneira de existir do cinema e como esse *bloco de sensações* faz existir cinema nessa manifestação? Um livro como cinema? Como? Por quê? Com qual finalidade? Do que se trata isso tudo? Um livro. Sete fotografias recuperadas de álbuns antigos. Cenas banais da vida cotidiana de uma família nos anos de 1980. Imagens multiplicadas 24 vezes cada uma. Como vontade de um conjunto de fotogramas num filme. (FIGURA 2).

Figura 2 – *Álbum de Família* (2007)

Fonte: arquivo pessoal do autor

Mas não se trata de um filme. É um livro. Está como um livro. São fotografias que foram recuperadas no sentido de que foram apropriadas, ganharam outro uso. Como que reinventadas em suas intenções narrativas a priori. Estavam espalhadas em vários álbuns e foram reorganizadas, ganharam outra forma de serem vistas, produziram em si e por si, outra narrativa, outra forma de existirem porque juntas.

Sobre esse modo de resignificar imagens num contexto fotográfico, Dubois nos afirma que o que é próprio à fotografia não pode ser colocado de lado ao se pensar sobre *o fotográfico* e nos indica, ao propor uma reflexão sobre os fundamentos da fotografia, que é preciso pensar sobre a *imagem* e sobre o *ato* que a definem como tal. “(...) a fotografia não é apenas uma imagem produzida por um ato (...) é consubstancialmente uma *imagem-ato*”. (DUBOIS, 1996, p. 59).

É preciso, todavia, repensar a categoria do “fotográfico” como algo intensivo, que excede o domínio das fotos-objetos e das obras imagens para se engajar no caminho dos processos e das modalidades. Nesse sentido, o “fotográfico” é a essência da variabilidade da imagem-foto, sua potencia de transformação, sua mutabilidade intrínseca aos processos tecnológicos cruzados das formas e dos dispositivos contemporâneos. O fotográfico é um estado da imagem, e é isso que toma, em seu próprio fundamento, as melhores obras e as mais interessantes exposições de hoje.(...) como um sintoma perfeitamente claro e explícito dessa situação, as “obras” tentam ser, cada vez mais, não imagens singulares de objetos isolados, e sim conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo, isto é, finalmente, “exposições”.(DUBOIS, 2009, p. 89)

No contexto das imagens que compõem esse livro que aqui é tratado por *livro-*

*cinema* é importante pensar que desde sua feitura (desde o ato inaugural da foto tirada, o acionamento do dispositivo fotográfico), as questões de Dubois sobre *o ato fotográfico* se impõem e implicam uma espécie de encenação que produz a narrativa que cada fotografia toma pra si. São *imagens-ato* de situações experimentadas num contexto de uma família de classe média na cidade de São Paulo nos anos 1980.

Raquel. Uma menina que se traveste com uma máscara e que é registrada em foto pelo pai que deixa a sombra projetada por ele mesmo adentrar ao quadro da imagem. A primeira imagem do *livro-cinema*. A primeira imagem que irá gradualmente “desaparecendo” ao longo dessa situação-cinema. (FIGURA 3).

Figura 3 – *Álbum de Família* (2007).



Fonte: Fonte: arquivo pessoal do autor

Uma imagem como efeito de um encontro de corpos como pensado por Dubois ao relativizar o processo fotográfico para além de um entendimento meramente técnico e mecânico. Ao pensar a relação apresentada pelo resultado da foto, torna-se importante ter em mente que o que se dá aí, na tomada da imagem de uma menina pelo pai-fotografo que adentra o quadro da imagem pela sua sombra, é a tomada de posição diante o fato de dar outro sentido ao que seria uma fotografia, um retrato, que tem problemas de composição. Afinal, a sombra projetada do fotografo que adentra a imagem da foto, em linhas gerais, não seria o ideal almejado no que resulta uma “boa foto”.

Interessa pensar, desde já e nas demais imagens que foram separadas para efetivação desse *livro-cinema*, que o processo de realização das imagens é o que faz existir nelas por si alguma originalidade.

Se quisermos compreender a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da ‘tomada’) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). (DUBOIS, 1996, p. 66)

Pensar no *livro-cinema* como uma situação-cinema, essa série de imagens dadas nesse contexto, na forma de um livro, é pensar que é antes o encontro de corpos que dará sentido a essa manifestação como uma situação-cinema. Sozinhas, as fotografias, dizem muito pouco sobre sua possibilidade de existência enquanto cinema. Juntas, reorganizadas, experimentadas com o corpo, “*gaguejam*” como cinema, parecem cinema, se encontram como cinema, dão a sensação de cinema, um *vir a ser* cinema, mas não filme, não projeção de imagens sequenciadas.

É preciso ter antes no corpo e depois em mente que trata-se de um devir-cinema, uma operação de afirmação da possibilidade perene de *vir a ser*. Não é cinema, mas também não deixar de estar cinema num determinado momento. As coisas são fabricadas, as questões são fabricadas. Essa situação-cinema é fabricada. Nos termos de Deleuze, e criando aqui uma torção, o que há aqui é um devir-cinema. Existe um devir-cinema que não se confunde com o cinema ou com os cinemas se assim é possível, mas antes aquilo que não se confunde com um passado ou um futuro do cinema. É preciso que o cinema entre nesse devir para sair de seu passado, de seu futuro, de sua história. Um devir-cinema como acontecimento, como encontro.

Devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de onde se parte, nem um ao qual se chega ou se deve chegar. Tampouco dois termos que se trocam. A questão ‘o que você está se tornando?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 10)

O conjunto de fotografias reorganizadas num livro parece formar uma imagem de álbum, de organização prévia e intencional, mas é preciso pensar no devir-cinema nessa sequência de imagens e o devir-fotografia nesse conjunto de imagens em sequência. Uma dupla captura pois o que cada um se torna não muda menos do que aquele que se torna. O conjunto de imagens segue se transformando pelo próprio devir-fotografia e esse conjunto articulado pelo encontro com um corpo que o manipula, segue se transformando e implicando o devir-cinema como estado momentâneo dessa “*nupcia entre dois reinos*”.

É no contexto dos *Trancinemas* que é preciso compreender essa vontade de pensar o *livro-cinema* como um devir-cinema nos termos de Deleuze. Ao pensar outras configurações para a produção de espaço-tempos cinematográficos essas situações-cinemas solicitam a participação ativa do espectador na trama desenvolvida. Aqui o termo *participador*<sup>19</sup> surge como conceito que faz pensar melhor como o corpo, ou melhor, os encontros dos corpos instauram outro espaço-tempo nessa situação-cinema.

Ao inserir o *livro-cinema* sob o guarda-chuva do conceito de *Transcinema* fica manifesta a vontade de pensar como essa situação-cinema se apresenta como forma híbrida entre as Artes visuais e o Cinema e cria um espaço de envolvimento sensorial com o espectador. Sobre os *Trasncinemas* é pertinente pensar que:

Representam o cinema como interface, como uma superfície que podemos ir através. Hoje, todo um conjunto de instalações cinematográficas permite que o espectador avance sobre o espaço da tela e, muitas vezes, atravesse-o não apenas mental ou visualmente, mas também com todo seu corpo. O espectador experimenta sensorialmente as imagens espacializadas, de múltiplos pontos de vista, bem como pode interromper, alterar e editar a narrativa em que se encontra imerso. (MACIEL, 2009, p. 18)

É esse contexto que faz surgir a ideia de pensar um cinema, uma situação-cinema, em que múltiplos tempos de apreensão da imagem se tornem possíveis. Isso faz nascer o *livro-cinema*. É preciso multiplicar os tempos de compreensão, de experimentação das imagens. Como que um cinema em que se pode variar a velocidade da projeção por exemplo. O *participador* se faz como peça fundamental para existência dessa situação-cinema. É ele que, ao manipular, regula os tempos possíveis de experimentação da proposição poética. Esse regular, essa organização inventiva e inédita na medida da experiência com o objeto-livro é parte constitutiva da experiência proposta. O *participador* como sujeito interativo que navega pelas imagens em sua *composição hipertextual* e multiplica os sentidos narrativos.

A variedade de formas que chamamos Transcinemas produz uma imagem-relação, que é, como definida por Jean-Louis Boisser, uma imagem constituída com base na relação de um espectador implicado em seu processo de repecção. É a esse espectador tornado participador que cabe a articulação entre elementos propostos. Ademais, é nessa relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, isto é, uma relação que é exterior aos seus termos. Nem o artista, nem o sujeito implicado define o que a obra é, uma vez que a forma sensível se institui pela relação entre ambos(...) Trata-se de produzir um panorama da experiência do cinema no campo expandido, por meio da discussão acerca de seu dispositivo, que hoje inclui o pensamento de uma arquitetura relacionando espaço e narrativa em situações interativas e imersivas. (MACIEL, 2009, p.18)

A vontade de reorganizar imagens e produzir essa situação-cinema toma como

---

<sup>19</sup> Conceito criado pelo artista plástico Hélio Oiticica para tornar o espectador parte da obra, que não existe sem a sua participação. Por exemplo, um *Parangolé*, sem que o participador o vista, é apenas uma capa pendurada num cabide. (MACIEL, 2009, p.17)

substrato a utilização de imagens que a priori não foram produzidas com fins poéticos ou artísticos. Imagens recuperadas de álbuns de família. Antes de uma alusão a ideia da produção de um todo identitário com fins memorialísticos, esse procedimento diz mais da possibilidade de pôr em diálogo os modos de produção de proposições poéticas dentro do contexto da produção contemporânea do que uma vontade de produzir um todo poético que reforce a ideia de subjetividade. Pelo contrário, o que se pretendia no transcorrer dessa produção/invenção era pensar como não reafirmar identidades, mas antes potencializar o que de universal pode ser conferido a essas imagens *quaisquer*.

O ser que vem é o ser qualquer. Na enumeração escolástica dos transcendentais (*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*, seja qual for, o ente é uno, verdadeiro, bom ou perfeito), o termo que, permanecendo impensado em cada um, condiciona o significado de todos os outros é o adjetivo *quodlibet*. A tradução corrente, no sentido de “qualquer um, indiferentemente”, é certamente correcta, mas, quanto à forma, diz exatamente o contrário do latim: *quodlibet ens* não é “o ser, qualquer ser”, mas o ser que, seja como for, não é indiferente”; ele contém, desde logo, algo que remete para vontade (*libet*), o ser *qual-quer* estabelece uma relação original com o desejo. (AGAMBEN, 1993, p.11)

Nesse ínterim, o trabalho de dois artistas surgem como interlocutores para essa produção poética. Rosangela Rennó<sup>20</sup> e Denis Roche<sup>21</sup>. Os trabalhos e suas maneiras de efetuação surgem como possibilidade de diálogo inventivo e reforçam as questões que levanto no *livro-cinema* como situação-cinema. Os procedimentos levados a cabo por Rosangela Rennó no que diz respeito a produção de suas obras, que tem na apropriação e resignificação de imagens seu modo de proceder, são o ponto de partida para efetivação do *Álbum de Família*. Rosangela Rennó não fotografa. No mais das vezes se utiliza de imagens de arquivos, públicos ou privados.(FIGURA 4). Nesses procedimentos poéticos a artista nos apresenta imagens que não foram realizadas por ela mesma. “É, para mim, uma forma de resolver minhas dificuldades com a representação, com minha própria memória, com o fato de eu não gostar das minha imagens, de preferir a memória dos outros” e segue “A amnésia dos outros é muito mais interessante, acho que posso trabalhar mais intimamente com ela e com maior liberdade”(RENNÓ apud BIASS-FABIANI, 2009, p. 322).

<sup>20</sup> Belo Horizonte, 1962. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Formada em arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (1986) e em artes plásticas pela Escola Guignard, Belo Horizonte (1987). Doutora em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo (1997). IN: <http://www.rosangelarenno.com.br/biografia/pt>. Acessado em 19 de maio de 2015.

<sup>21</sup> Denis Roche, nascido em Paris em 21 de novembro 1937, é um escritor, poeta e fotógrafo francês. IN: CAMPANY, David & HACKING, Juliet. Tudo sobre Fotografia; Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

Figura 4 - Sem Título (mad boy), 2000



Fonte: Rosangela Rennó<sup>22</sup>

Na “Serie Vermelho”, a artista se apropria de fotografias de militares e ao manipular a imagem conferindo-lhe um filtro avermelhado ela faz desaparecer, em certo sentido, as imagens que recupera. A questão do desaparecimento é sobremaneira importante para efetivação de *Álbum de Família* como uma situação-cinema. Ao organizar imagens que gradualmente e materialmente vão se esvanecendo, que gradualmente vão sumindo, que vão desaparecendo o que se põe em diálogo é a possibilidade de pensar o desaparecimento como procedimento poético. É antes, pensar na finitude de formas de existir a fim de produzir, pela finitude inerente, o aparecimento de outras formas de vida.

Assim, é preciso entender o eterno como a vida que se transforma e não como a vida que se arraiga em simbologias materiais e intelectuais que estão sujeitas, também, a passagem do tempo. Me interessava desde lá, ainda na graduação em Artes Plásticas, pensar o que de plástico se faz vivo e mutante no uso e na reapropriação de imagens já existentes. Em *Álbum de Família* é preciso pensar e afirmar que o desaparecer é a potência da vida que se perpétua. Da vida que não desaparece, mas que pulsa na mudança que experimenta.

De modo que, pensar com Rennó e suas maneiras de proceder poeticamente é pensar com um “outro” com o qual, também, não é preciso *explicar-se*. É antes, entender o

<sup>22</sup> Disponível em <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/14/2>. Acessado em 19 de maio de 2015

que existe como potência, como força nesse procedimento e reconhecer o quanto dessa força faz vibrar as questões no *livro-cinema* que aqui esta sendo pensado. Refletir sobre o desaparecimento é pensar como a afirmação de uma *potência do não*<sup>23</sup> pode emergir como força criadora e inventiva. Não fotografar, recolher. Esse é o procedimento de Rennó. Ver de outro modo. Fazer existir de outra forma. Dar espaço pra uma outra forma de vida. Como num procedimento Duchampiano<sup>24</sup>, o artista como um jogador de xadrez, como um articulador, que articulando, organizando, resignificando, faz existir uma outra forma de vida. Sobre o desaparecimento na produção poética de Rennó temos:

A obra de Rosângela é agenciadora de uma estética do desaparecimento. Rosângela não fotografa, mas recolhe e interfere nas imagens para produzir obras inquietantes e de insubordinação às imposições de um modelo de temporalidade a que estão submetidas às imagens contemporâneas. Há uma grande tensão entre os trabalhos em que a artista lida com a reatribuição de sentidos, quer dizer, com a recuperação de imagens ocultadas, como os retratos dos crânios de penitenciários do Carandiru, e outros em que produz um certo apagamento de imagens com o propósito mesmo de torná-la à beira do invisível, como na “*Série Vermelho*”, onde se deve arrancar a imagem do vermelho de que ela é banhada, se queremos vê-la. Mas, em todos os casos, mesmo nos retratos, as imagens não revigoram identidades. Ao contrário, elas não se referem a um alguém, ou a um fato específico, mas apenas a si mesmas, uma vez que mantêm um anonimato que lhes confere universalidade. São retratos de pessoas que passam a ser situadas nos territórios de qualquer centro penitenciário, qualquer rua, um qualquer ou qualquer um de nós. (FURTADO, 2010, p.4)

A *estética do desaparecimento* com a qual Furtado diálogo no que diz respeito aos procedimentos poéticos nas obras de Rennó tangencia o que no *livro-cinema* emerge como vontade criadora. É preciso apagar para poder ver melhor. Antes de um paradoxo em si, uma possibilidade de plasticamente produzir efeitos a partir do apagamento plástico das imagens.

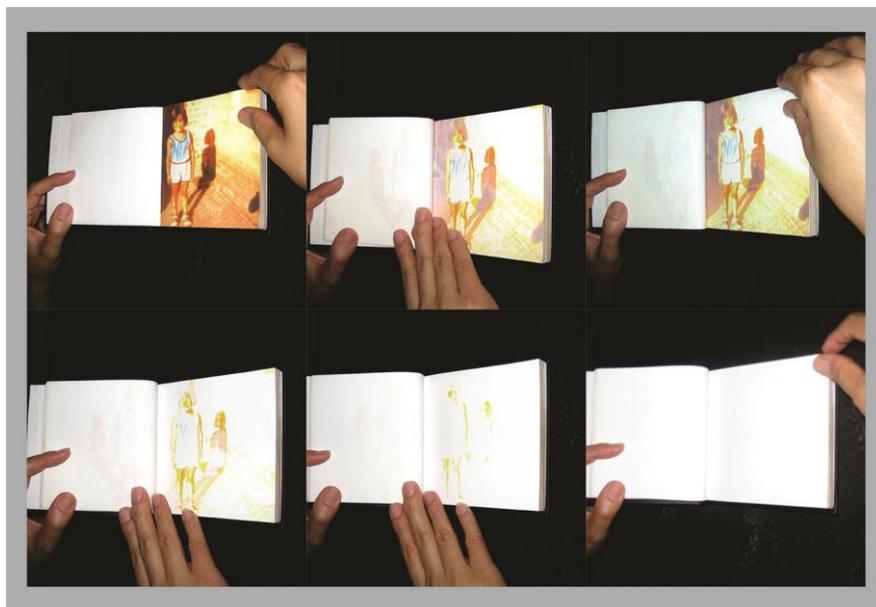
---

<sup>23</sup>O “não”, como expressão primordial de uma vontade [...] Quem diz “não”, e assim se recusa a criar, a escrever, a obedecer, a viver, afirma a possibilidade de uma escolha, o direito de ser e de não ser [...] não confundir esta “potência de não” com fraqueza, falhanço, privação ou incapacidade. Pois ela exprime precisamente uma possibilidade mais ampla de realização humana, mesmo que apenas no plano potencial e não no da consumação. O sujeito mais criativo pode ser então, aquele que se silenciou e ficou. Aproximamo-nos do ponto defendido por Vila-Matas: “o síndrome *Bartleby* é a mais perturbadora e atraente tendência das literaturas contemporâneas: uma tendência na qual se encontra o único caminho que resta à autêntica criação literária”. Como? “Este mal endêmico, esta pulsão negativa, paralisa as melhores mentes”. E produz uma “literatura do não”, da qual brotará “a escrita por vir”: “a literatura do novo milênio tem de partir dos escritores do ‘não’ para se reinventar”. (GUERREIRO, 2011, p. 78-80)

<sup>24</sup>Marcel Duchamp (1887 -1968) foi um pioneiro do Dada, um movimento que questionava suposições de longa data sobre o que a arte deve ser, e como ela deve ser feita. Nos anos imediatamente anteriores a Primeira Guerra Mundial, Duchamp encontrou o sucesso como um pintor em Paris. Mas ele logo desistiu pintura quase inteiramente, explicando: "Eu estava interessado em idéias-não apenas em produtos visuais." Buscando uma alternativa para representar objetos na pintura, Duchamp começou a apresentar-se como objetos de arte. Ele selecionou objetos produzidos em massa, disponível comercialmente, muitas vezes objetos utilitários, designando-as como arte e dando-lhes títulos. "readymades", como ele os chamava, interrompendo séculos de pensamento sobre o papel do artista como um criador habilidoso de objetos originais feitas à mão. Em vez disso, Duchamp argumentou, "um objeto ordinário [pode ser] elevado à dignidade de uma obra de arte pela simples escolha de um artista." O readymade também desafiou a noção de que a arte deve ser bela. Duchamp afirmou ter escolhido objetos do cotidiano "com base em uma reação de indiferença visual, com ao mesmo tempo uma total ausência de bom ou mau gosto ...".IN: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade). Acessado em 19 de junho de 2014.

No *Álbum de Família*, as imagens vão sumindo conforme se passam as páginas.(FIGURA 5). Vão ficando claras, esvanecendo, até o ponto em que são brancas por completo. É nesse trajeto que o cinema vai acontecendo. Não somente pelo sequenciamento das imagens que passam, que se “movem” pelo acionamento do dispositivo, mas antes pelo hiato criado entre elas que faz *devenir-cinema*. Como um cinema que se faz não somente pela imagem impregnada no fotograma<sup>25</sup>, mas pelo intervalo entre elas. Um cinema que se faz entre um fotograma e outro, ainda que em *Álbum de Família* não se trate de fotogramas.

Figura 5 – *Álbum de Família* (2007)



Fonte: Fonte: arquivo pessoal do autor

O desaparecimento como força poética implica a criação de outros processos de singularização na obra de Rennó e no *Álbum de Família* deriva e resulta num desaparecimento material de fato. Já não existe o que ser visto, a imagem não é nem mental e nem mesmo material. A materialidade se preenche de branco, de um vazio. Que antes de ser a simbolização do “nada”, de uma ausência, é o que forja a existência da ideia de afirmação pela negação.<sup>26</sup> Um processo de singularização, de personificação pelo encontro decorrente do

<sup>25</sup>O fotograma é a imagem unitária do film, tal como foi registrada na película; de uma forma geral e desde a standardização do cinema sonoro, existem 24 fotogramas por cada segundo de filme. Cada fotograma é uma fotografia, tirada a uma velocidade relativamente lenta, correspondente ao tempo de exposição da película a cada passagem de seu avanço pela câmara (cerca de 1/50 de segundo); assim, os movimentos rápidos traduzem-se por fundidos. Na projeção o fotograma nunca é visto individualmente, mas fundido, pelo “efeito phi”, com os que o antecedem e que se lhe seguem, dando uma impressão de movimento. (AUMONT & MARIE, 2008, p.176)

<sup>26</sup> No terreno da arte, ao homem não criativo pode atribuir-se uma força superior à do criativo, pois este só possui o poder de criar e aquele dispõe desse mesmo poder mas, para além dele, tem o poder de renunciar a criar. (ROSSET apud GUERREIRO, 2011, p. 80).

acontecimento sucitado. São pessoas com nome próprio e por isso mesmo pessoas *quaisquer*.

André. Um menino com sua irmã que tem sua imagem cortada pela borda da fotografia.(FIGURA 6). Importa menos o nome próprio como identidade, as historias implicadas nas fotos como dados narrativos, antes a potência de singularização que a imagem suscita. Sua capacidade, como em Rennó, de recuperar o que de universal existe nessa imagem qualquer. A imagem como nome próprio e não o nome próprio como identificação das pessoas quem aparecem nas fotografias. A situação-cinema em si como singularização pelo efeito que a causa e , também, pelo efeito que causa.

Figura 6 – Album de Família (2007).



Fonte: Arquivo pessoal do autor

O que interessa em *Álbum de Família* e que encontra lugar na poética de Rennó é a possibilidade de ativar variáveis que tem a ver com *instabilidades, paradoxos, com ruidos*. Com “ uma imagem que não contribui para a tese da fotografia como imagem verossimil” e, ainda assim, por tal procedimento, “não recusa ao vínculo com as instâncias do político ou com as práticas da vida cotidiana”.(FURTADO, 2010, p.05).

O que é importante em *Álbum de Família* no que diz respeito as imagens que nele se mostram é a condição de percebê-las não a partir de suas origens, como por exemplo, as questões relativas a identificação das pessoas e dos contextos narrativos de cada imagem. Menos ainda, interessa outras informações preliminares sobre as imagens. Como em Rennó, o que se sollicita nas imagens desse *livro-cinema* , é a participação do olhar e do corpo diante as condições plásticas em que a imagem se mostra. Não como uma narrativa que se comunica,

mas como uma espécie de *contracomunicação*<sup>27</sup>. Um processo sem um fim último a ser alcançado ou a ser comunicado, informado. Mas um convite a experiência com as imagens em si.

Ao retomar Dubois, pensar antes nessas fotografias no conjunto da forma em que são apresentadas. Como produzem efeitos porque juntas, porque em relação. É pensar que a " imagem fotográfica em si mesma só tem sentido encenada num espaço e num tempo determinado, ou seja, integrada num dispositivo que a ultrapassa e lhe proporciona a sua eficácia" (1996, p. 292). Claro que não é possível desconsiderar o que cada imagem tras consigo, seus possíveis enunciados, seus desejos. Pensar mais na relação das imagens com quem as olha, do que as histórias que ela carrega por si. Antes, sim, experimentar as imagens nesse todo organizado em forma de livro, em sua completude, em sua materialidade e nos fluxos que a experiência do acionamento do dispositivo produz.

Festa de aniversário. Um conjunto de crianças por trás de uma mesa ornamentada para uma festa de aniversário. Crianças que ocupam a metade superior da imagem e que, em conjunto com os demais objetos da composição, aparecem em parcial desfoque. Ainda na imagem "original", já estão esvanecendo, já aparecem como um todo borrado. (FIGURA 7).

Figura 7 – Album de Família (2007).



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

<sup>27</sup> Criar não é comunicar mas resistir(...)É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre uma coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle.(DELEUZE, 2010, p. 183)

Ao perceber como a imagem se apresenta é preciso não deixar de considerar que, aqui, como nas demais imagens que compõem o *livro-cinema*, ao olhar as fotografias diante do iminente acionamento do dispositivo, o que se observa, se observa sempre em conjunto e num todo espacializado pelo volume que o livro trás em si. Pensar que a ação de olhar nesse caso se condiciona pela maneira como o dispositivo será acionado, é compreender que a existência desse dispositivo como tal e a vontade aqui de tomá-lo como parte de uma situação-cinema, existe na medida em que é preciso considerar tudo o que ele tem de físico, tudo o que o encerra em si mesmo e como se relaciona com aquilo o que o cerca. Os modos como chega ao momento de ser acionado, de existir como situação-cinema. Sobre a maneira de apreender esse conjunto material em que a fotografia produz efeito temos que:

Em presença da obra exposta numa parede da galeria ou nas páginas de uma publicação, o espectador encontra-se de certa forma *interpelado* pelo dispositivo. Ao mesmo tempo que permanece fisicamente exterior à própria obra está em condições de construir intelectualmente jogos de sentidos entre as fotos de acordo com balizas que lhe são fornecidas pela montagem.(...)dadas as eventuais grandes dimensões da obra, essa leitura relacional exige um verdadeiro deslocamento do espectador, que descobre no decorrer de seu percurso visões variadas e articuladas da obra, exatamente como visões que se pode ter com relação a uma escultura em torno da qual se daria uma volta”.(DUBOIS, 1996, pg. 293)

Trata-se menos de pensar nos possíveis “jogos de sentidos mentais” e mais no acontecimento em si mediado pelo encontro entre os corpos que fazem do acionamento do dispositivo a possibilidade de se instaurar uma situação-cinema. Na maneira de como produzem sentido pela experiência sensorial, física, com o todo do *livro-cinema*, suas formas de produção de um corpo que faz existir cinema na medida desse encontro organizado por uma gestualidade própria ao corpo. Primeiro no corpo das imagens, melhor, antes no corpo das imagens. Naquilo que cada imagem produz de eterno e que se mostra como uma cisão entre o real e o imaginário. Depois no corpo que emerge desse encontro entre sujeito manipulador e dispositivo. Assim, a situação-cinema como efeito desse jogo de significação e apropriação do real que se oferece como materialidade plástica.

Nessa medida, parte dos procedimentos do artista Dennis Roche surgem como referência para elaboração dessa situação-cinema no conjunto de suas particularidades. Denis Roche é autor de uma frase que aqui ganha *status* de máxima a ser observada em *Álbum de Família*. Sobre o fazer poético em fotografia ele afirma: “O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto”.(ROCHE apud DUBOIS, 1996, p.12). A sentença reafirma a vontade de, nesse todo do *livro-cinema*, compreender que sua força reside não apenas na capacidade de significar que cada imagem carrega por si, mas antes, em sua capacidade de acontecer como cinema, de vir a ser cinema. É possível dizer, forjar, numa outra torção, que o que se

*cinema* é o fato de se estar *cinemando*. O que se faz cinema é acontecer com(e como) cinema.

Por isso o trabalho de Roche, desde longe, já era uma interlocução rica para as questões que são tratadas pela proposição poética aqui investigada. Interessava, e ainda interessa, pensar numa arte “em se fazendo”, num perene estado de acontecer, num devir-arte, numa possibilidade de existir porque em constante mutação. Interessa em Denis Roche, pensar junto com seus auto-retratos uma vez que existem em sua produção como modo de tomar a fotografia em termos de pensamento. A fotografia em Roche como *próprio pensamento* que se liga a sua escrita, mas que faz ver um modo de existir somente possível ao que a fotografia pode fazer acontecer. Sobre isso Dubois retorna e afirma:

Não é nem a imagem, nem o gesto que importam(...), é o próprio princípio, a fotografia como modalidade do ser, do saber e do fazer.(...)há os auto-retratos(por sombra, reflexo, espelho ou disparador automático), auto-retratos essencialmente a dois(Denis e Fotografia). Como se um auto-retrato pudesse ser algo além de um problema *a dois*, um problema de duplo(meu e meu outro), eventualmente portanto de duplo dobrado. Uma história de amor também(entre eu e eu, entre eu e ela, entre nós e o lugar, entre nós e o tempo, e a luz e a morte).O auto-retrato é o modo por excelência, constitutivo, originário, quase ontológico da fotografia( qualquer fotografia é sempre um auto-retrato, sem metáfora: imagem do que ela toma, daquele que a toma, e do que ela é, tudo isso ao mesmo tempo, num mesmo e só lapso de espaço e de tempo, numa espécie de convulsão da representação e por ela). Se existe de fato uma lugar específico, quase em sua pureza, uma metáfora da fotografia por inteiro, como tal, é o auto-retrato.(DUBOIS, 1996, p. 343)

Assim, e seguindo com Dubois, é importante pensar em como as questões que o *Álbum de Família* implica no que diz respeito a esse acontecimento poético que é experimentado na medida de seu “uso”, na medida de sua manipulação factual. Na medida da experiência com o dispositivo do *livro-cinema*, o cinema que está em constante vir a ser, se faz no tempo de sua apreensão pelo manusear do livro-objeto. Aberto, sendo folheado ao se aplicar as mais diversas velocidades; ao parar, ao alterar o tempo de observação de cada imagem; ao intervir no intervalo de tempo que passam, ou melhor, no intervalo de tempo em que ganham movimento pela passagem ordenada; nesse acúmulo de possibilidades experimentadas é que o cinema irá se fazendo. Sempre no tempo do acontecimento em si.

Nesse sentido, as imagens utilizadas na situação-cinema proposta serão sempre auto referentes. Não somente por se tratar de imagens recuperadas de álbuns de família que pertencem a mim mesmo, mas antes um estado de auto-referenciamento como questão vital para a instauração do acontecimento fotográfico. Antes de falar de fotos de pessoas que viveram determinadas situações em determinados espaços e tempos históricos, pensar como a fotografia em si faz ver sua característica inerente, sua força motriz que é a capacidade de afirmar que ao existir como foto, existe como efeito desse encontro mediado por uma ação que implica sempre uma presentificação. Ainda que acessada pela imagem referencial da

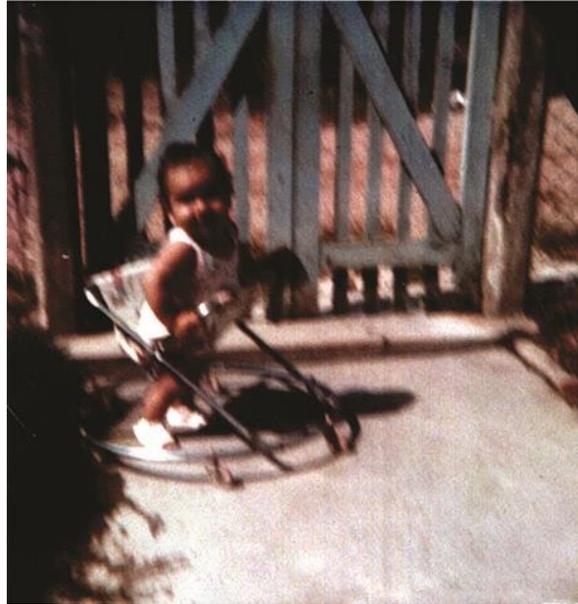
foto(impressa, visualizada num ecrã e etc.), o que se confirma é que algo se passou. Um encontro se deu e o que confirma esse encontro é a materialidade que se mostra na fotografia. Se “*o que se fotografa é o ato de se estar fotografando*”, especificamente em relação ao *Álbum de Família*, o que se cinema é o ato de se estar cinemando. Estar cinemando é, antes de mais nada, a afirmação e confirmação dessa situação-cinema como modo de existência da imagem. Sobre esse efeito cinema temos:

O próprio termo indica um tipo de criação que rechaça a redução da arte a um objeto, com intuito de melhor considerar a relação entre seus elementos, entre os quais, muitas vezes, está o próprio espectador. A experiência da obra pelo espectador constitui o ponto central da obra. Nela, o espectador se vê vendo, e a obra é um processo, pois sua percepção se efetua na duração de um percurso. Engajado num dispositivo, imerso num ambiente, o espectador participa da mobilidade da obra. De outro ponto de vista, o dispositivo designa a forma como a apresentação material da obra se inscreve numa visada sistêmica, estrutural. Desde o fim dos anos 1950, a arte, em especial o minimalismo, elabora o conceito de obra como situação (Robert Morris), ambiente, arquitetura ou dispositivo, ou seja, como uma instalação que engaja a participação física do espectador como um dos elementos da obra. (PARENTE, 2009, p. 40)

Assim, tomar a imagem como um todo produzido pela experiência de acionamento do dispositivo cinema proposto é muito mais que considerar como imagem apenas as fotografias que compoem esse todo. Na medida em que é possível considerar que as imagens se dirigem, sobretudo e antes, aos nossos sentidos (imagens visuais, auditivas, tácteis, olfativas...), ou seja, correspondem a uma determinada sensação acompanhada de ideias como forma de mediar os sentidos. A imagem aqui deve ser pensada em termos cinematográficos, ainda que não se trate de imagens organizadas em um filme. E é fundamental pensar que o todo organizado pelas fotos no livro produzira sempre imagens distintas na medida das experimentações possíveis.

André. Menino num andador junto a um portão de madeira e sob sol intenso. Ocupa a maior parte da metade direita da imagem que, mais uma vez, esta desfocada. Não é possível ver os detalhes do rosto e da fisionomia da criança. A fotografia apreende a iminência de um movimento que é sugerido e que jamais se completara na própria foto. Ele segue imóvel numa atitude bem comum a uma criança que tenta dar os primeiros passos com o auxílio do andador. (FIGURA 8).

Figura 8 - *Álbum de Família* (2007).



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O conjunto das imagens no *livro-cinema* é o que se aproxima da ideia de auto-retrato em Roche. Não somente a relação auto referente no que diz respeito as fotografias utilizadas. É o *livro-cinema* em si, no conjunto das imagens reunidas nele, que pode ser pensado na medida do que o próprio Roche entende por auto-retrato. “O auto-retrato ou a identidade impossível, a necessária perda de si, a ausência, o vazio abissal que faz o ser correr infinitamente de uma posição e outra”.(DUBOIS,1996, p. 344), esse trânsito se faz como vontade de mater juntos o que se fotografa e o ato de se fotografar. O que se observa de fato é que existe um intervalo irre recuperável, impossível de ser experimentado exclusivamente dentro do que a fotografia encerra enquanto tal. O que interessa a Roche, e também a mim nesse contexto, é possibilidade de ver melhor o que acontece no decorrer dessa passagem de uma posição a outra. (FIGURA 9).

Figura 9 - 19 de julho de 1980, Auto retrato



Fonte:Dennis Roche <sup>28</sup>

Denis Roche afirma o princípio de separação e de distância próprio a fotografia e nos indica que no auto-retrato existe a possibilidade de recuperar o que a priori não se recupera. O que existe nos auto-retratos de Roche é a busca pela recuperação, pela reaproximação entre sujeito e objeto fotografado. E a impossibilidade dessa recuperação se mostra implicada no que é próprio ao “*jogo fotográfico*” e sobre isso temos, nos termos de Dubois, que é essa separação que leva ao movimento constante de vaivem do sujeito espectador “que não pára, do ponto de vista da foto, de passar do aqui-agora da imagem ao alhures-posterior do objeto”.(DUBOIS, 1996, p. 346). Sobre o poder da fotografia de por si só ser a afirmação de uma *ausência* temos também:

Ver, ver, ver, ver - algo que necessariamente esteve ali, que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que desapareceu no espaço em que se o vê – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida. Só existe uma imagem, separada, tremendo em sua solidão, assombrada por essa intimidade que ela teve por um instante com o real. É essa obsessão, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz gostar de fotografias.(DUBOIS, 1996, p. 348)

É nesse intervalo, na passagem incessante, nesse trânsito implicado no acionar do dispositivo *livro-cinema* que a fotografia se faz, também, materialidade dessa situação-cinema. Assim, ainda que até o momento se trate até aqui mais de fotografia do que

<sup>28</sup> Disponível em <http://www.loieldelaphotographie.com/2015/03/18/interview/27530/centre-pompidou-what-is-photography-an-interview-with-clement-cheroux-and-k-ziebinska-lewandowska> Acessado em 19 de maio de 2015.

propriamente de cinema, o que se faz se articula com a possibilidade de pensar melhor como esse conjunto de imagens fotográficas faz existir cinema. Por isso importa a ideia oriunda dos procedimentos em auto-retratos de Roche. Ao se inclinar sobremaneira a possibilidade de afirmar em sua fotografia seu gosto “pela postura do congelamento do quadro-compulsivo” onde “tudo existe de uma vez por todas e só”, Roche se coloca ao lado da *parada da imagem*. É obstinado pelo quadro isolador em imagens que se resolvem em si mesmas. (DUBOIS, 1996, p. 352).

É a existência de uma *aspiração ao cinema* nos auto-retratos de Roche que vibra no *Álbum de Família* como uma força originária e faz com que esse todo poético inicie suas relações com o cinema e se configure depois como uma situação- cinema. Sobre isso Roche afirma em relação ao procedimento de realização dos auto-retratos com disparador automático:

No auto-retrato, é preciso armar o aparelho, colocar-se diante dele, aguardar o disparo, voltar, rearmar, tornar a se colocar, etc. Mas uma foto com disparador automático em 1/125 ou 1/500 de segundo, engloba de qualquer forma magicamente todo o tempo da operação de cada foto. Como se o instantâneo tivesse captado o tempo bastante longo do enquadramento, o deslocamento, os 30 segundos do disparador. Tudo isso é captado. Existe aí um *início de cinema*, um início de movimento. Provavelmente nesse tipo de foto sente-se mais a duração e o movimento, o vaivém. Nesse momento, estou fazendo uma série de fotos para uma revista, com auto-retratos de frente e de costas. Ou seja, registro a ida ao lugar onde faço a foto, a foto que se faz no momento em que nela estou, depois a foto que se faz quando volto. Tento captar o conjunto tempo e espaço. (ROCHE apud DUBOIS, 1996, p. 352)

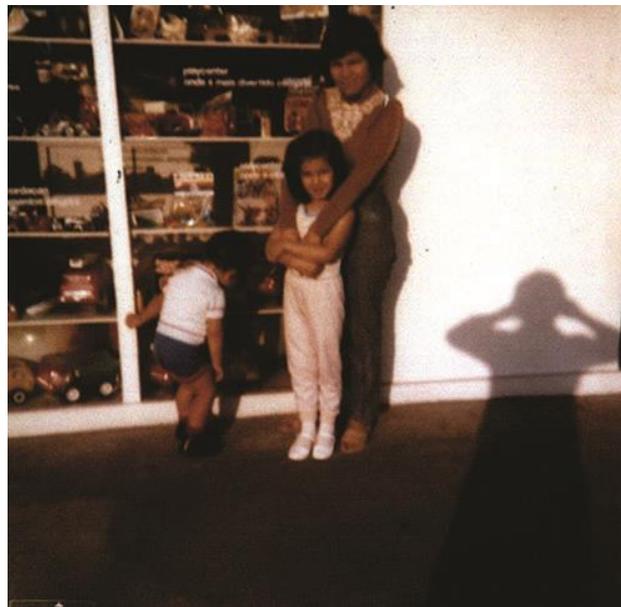
É possível observar que nos auto-retratos de Roche existe, antes de mais nada, a vontade latente de se fazer cinema por meio de fotos. “Fazer cinema numa única imagem, que seria como um filme, onde tudo estaria acumulado. Foto-síntese(...), em que a condensação cinematográfica seria sensível – mas invisível como tal”. Assim, “o ‘filme’ que uma foto de Roche é deve caber dentro de um quadro”. (DUBOIS, 1996, p. 352). Uma outra torção é possível desde aqui em relação a situação-cinema que se dá em *Álbum de Família*. Nos termos de Roche, pensar também e antes, no que de cinema pulsa em cada uma das fotos arranjadas nesse todo em forma de livro é pensar que os tempos possíveis de apreensão desse conjunto implica uma tomada de posição. É preciso compreender que as fotos organizadas como tal, além de existirem em sua potência de significar por si, separadas uma das outras, ganham outro sentido quando se põem a reorganizar as forças que a elas são peculiares na medida em que produzem uma “*violência do local*” que ocupam.

Dubois faz essa aproximação e traz para a análise da obra de Roche, o que em Jean-Luc Godard ganha vida na fala de um personagem do filme *Número Dois*: “Fala-se

muitas vezes da violência do rio que transborda nas margens; por que jamais se fala da violência das margens que encerram o rio?” (GODARD apud DUBOIS, 1996, p. 353). Os auto-retratos de Roche estão sob esse efeito, ou melhor, produzem esse efeito. Negociam com essa “*violência do local*”, na medida em que aspiram um fluxo que devir-cinema nas imagens que se encerram dentro do quadro de cada foto. “Em Roche, o rio, o fluxo, o cinema, o tempo que passa e que leva está sempre ali, mas em côncavo, fora-de-campo, subterrâneo, nos interstícios”.(DUBOIS, 1996, p. 353). Ainda que audacioso, mas não menos possível ou coerente, é pertinente pensar que esse efeito, a “*violencia do local*” do qual fala Godard, é o que pulsa como força motriz nas imagens em *Álbum de Família* .

A mãe com dois filhos e o pai-fotógrafo que aqui, novamente, existe como sombra. Figuras, personagens, mãe e dois filhos, Raquel e André, ocupam o centro da imagem. O fadado erro de paralaxe<sup>29</sup>, dessa vez, “cortou” somente a ponta da cabeça de Tereza, a mãe. O contorno “duro” da sombra produzida por um sol de fim de tarde é amenizado pelo leve desfoque que paira em todo o quadro da fotografia. (FIGURA 10).

Figura 10 – Album de Família (2007).



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Existe ai uma intensidade de vida que não cabe no quadro da imagem. Isso não é mérito apenas dessa imagem ou das demais que fazem parte do *livro-cinema* ou mesmo dos

<sup>29</sup> A paralaxe consiste em um aparente deslocamento de um objeto observado, que é causado por uma mudança no posicionamento do observador. Um erro de paralaxe acontece graças a um desvio óptico que é causado pelo ângulo de visão de um indivíduo, causando-o a fazer uma observação errada em uma escala de gradação.(BUSSELLE, 1978, p.156)

auto-retratos de Roche. Se essa violência pode ser percebida, significada, implicada a determinado referente, é porque se faz antes como uma ação poética. Como uma forma de fazer-saber que de maneira intencional produz para si suas próprias questões. Ao ter como objeto de análise o conjunto dessas imagens organizadas nesse *livro-cinema*, escolho produzir tais questões como forma de produzir junto a essa manifestação poética, outra criação. Então reforço. Trata-se de uma criação antes de mais nada. Assim, ao criar, ao estar se criando, essa criação em forma de texto se faz na medida das invenções possíveis que produz de si e para si.

Sim, existe a *violência do local*. É com esse interlocutor que passo da fotografia ao cinema. Não, não cabe pensar esse todo organizado somente nos termos da fotografia. Sim, com certeza: Trata-se de uma questão de cinema. O que implica cinema, se implica na vontade de *aspiração ao cinema* que Roche instaura com seus auto-retratos, na vontade de pensar como *tencionar a margem sendo rio*, que Godard tras em seu cinema, e no *desaparecimento* que Rennó faz ver em suas apropriações e re-apresentações com a fotografia.

Raymond Bellour, ao pensar sobre as relações entre fotografia e cinema toma de empréstimo algumas questões de Proust sobre a fotografia e nos apresenta seu modo de ver como a fotografia, ou melhor, como algumas peculiaridades da fotografia, se apresenta em relação ao cinema e seus modos de existência. Relativizando o que Proust e Barthes refletem sobre a fotografia enquanto possibilidade de arte, como forma de arte e colocando os dois autores em posições distintas, Bellour ao analisar o texto *Proust e a Fotografia* escrito por Jean-François Chevrier, apresenta algumas questões que potencializam o efeito fotografia presente em algumas produções cinematográficas.

(...)Lendo este livro(...)fiquei tentado a imaginar uma vocação que Proust não narra. E se, mais do que uma vocação de fotógrafo, fosse uma vocação de cineasta que se inscreve em *Em busca do tempo perdido*? E se a fotografia, arte mínima(eu não disse menor) tanto quanto fenômeno imenso, tivesse condição de nos ensinar algo especial sobre o cinema?Se, nesse movimento com o qual se procura sem cessar animar sua terrível fixidez, o cinema ganhasse condições de pensar em desacelerar o seu?(BELLOUR, 1990, p. 78)

Nesse termos que escolho pensar que, ao organizar as imagens em *Álbum de Família* num todo em forma de livro, é possível intervir nos tempos de apreciação, de fruição da imagens. Seguindo com Bellour, forjar essa “desaceleração” do movimento das imagens. Intervir sobremaneira na forma como são apreendidas nesse todo articulado como dispositivo é antes de tudo, potencializar de outra forma essas forças próprias às fotografias que, como um rio que força a margem que o encerra, se aproximam muito mais do cinema do que podem em

termos de suas possibilidades de significar, de parecer cinema, de se tornarem situação-cinema. Sobre esse efeito cinema na fotografia Bellour nos apresenta a medida da leitura que Proust faz da fotografia e do cinema:

Proust condenou muito mais o cinema do que a fotografia. O cinema suprime a relação única entre sensação e lembrança, que forma a “realidade” e que a escrita tem por objetivo eternizar. O cinema é intratável. “nada poderia deter sua lenta cavalgada”: eis como o narrador se lembra, no início de *Em busca do tempo perdido*, dos efeitos de sua lanterna mágica. É exatamente isso o que Barthes sempre reprovou no cinema ao opô-lo a fotografia: sua histeria, sua voracidade, sua falta de *pensividade* (é isso que o remetia ao fazer do fotograma). Impossível parar a máquina e viver nela. (BELLOUR, 1990, p. 79)

Em *Álbum de Família* é o contrário. Não existe “histeria”, a “Lenta cavalgada” é detida. A máquina é também parada se assim o acionador do dispositivo o quiser. A *aspiração ao cinema* própria a fotografia nos termos de Roche, é antes uma possibilidade e não um fim. Se acontece como cinema, acontece porque experimentado como cinema, como um vir a ser cinema. Ainda assim preserva sua potência de ser fotografia antes de mais nada. Na situação-cinema aqui pensada, nesse livro-objeto que se dá a experiência como um dispositivo, um procedimento próprio a vários realizadores em cinema de filmes acontece também e produz efeito a seu modo. Sobre o efeito do congelamento das imagens em alguns filmes temos:

O trabalho associado ao congelamento da imagem cria as condições para um outro tempo: ele inventa (no exato momento em que se dá – não falo dos textos que dele nascem; (...) as condições de uma leitura, suscitando um espaço favorável às associações ao mesmo tempo livres e controladas (...) ele desloca a histeria do cinema ao produzir o que se pode chamar, parafraseando Hugo, de um espectador pensativo. Nesse sentido, diria que se trata de uma atividade proustiana: com efeito, não é por acaso que toda uma vertente do cinema que se procura hoje em dia se orienta no mesmo sentido, desenvolvendo uma paixão pela imagem fixa e pela fixidez (da qual o cinema mudo deu – mas como que já num outro tempo – os mais belos exemplos). (BELLOUR, 1990, p. 79)

Assim, em *Álbum de Família* esse efeito de congelamento da imagem se processa na medida em que, antes de ser “congelada”, antes de ser parada, a imagem já se faz por si fixa, encerrada no próprio quadro que a contém. O efeito cinema aqui é reforçado pelo acionamento do dispositivo que seguirá e respeitará a velocidade que a ele for implicada a cada manuseio. Um outro lugar talvez para a ideia de Proust sobre a força da imagem fixa e, não menos relevante, uma outra potência de existir desse todo que se propõem como uma situação-cinema.

Ainda que numa situação-cinema não tradicional, se assim é possível dizer, aqui, em *Álbum de Família*, o regime de enunciação desloca aquilo que é próprio a ficção clássica e se aproxima daquilo que Bellour observa sobre “*ser proustiano aos olhos do cinema*”. Ao

afirmar que toda “verdadeira” ficção clássica no cinema é sempre impiedosa, por mais moderna que seja, ele nos indica que ela se compõe, assim que se narra uma história como se fosse evidente, uma espécie de *camada ideal*. “uma segunda película que satura o espaço entre o olho e a tela; ser prosutiano é riscar essa película, não aceitar sua imagem”.(BELLOUR, 1990, p. 80).

Uma outra torção é possível na medida em quem essa ação de “*riscar a película*” sugerida por Proust tangencia a experiência com o *Álbum de Família* no que diz respeito, também, a produção dessa *camada ideal* da qual Bellour nos fala a partir de Prosut.

Esse deslocamento está ligado as condições de leitura. Ele supõe a ruptura(pelo menos virtual) do pacto tão bem designado pela palavra projeção. Mallarmé dizia, para qualificar o novo lance aberto com a aparição do verso livre: ‘modular a seu bel-prazer’. Projetar ao seu bel-prazer é quase como ler em seu próprio ritmo (e apresentar uma das respostas possíveis ao ‘tédio’ e à duração ‘execissva’ dos filmes, por meio dos quais um novo cinema se procura).É também aproximar o cinema da fotografia da modo singular(...)Eles nunca estiveram tão juntos(...)retrabalhando suas diferenças(...)movendo-se juntos.(BELLUOR, 1990, p. 80)

O *Álbum de Família* existe também como situação-cinema porque se dá a “*modular a seu bel-prazer*”. Nele é possível viver de outra forma o cinema na medida em que se produz outros fluxos para as imagens que se instauram a partir do acionamento do dispositivo. É possível sim que somente uma imagem seja vista; que a passagem não seja realizada; que as 144 fotografias que completam o livro não sejam vistas uma a uma, ou ainda que mesmo ao serem experimentadas uma a uma, que tal experiência por si não remeta a ideia de cinema aqui pensada.

Nos termos em que se observa o *livro-cinema* no conjunto de suas peculiaridades, mais do que forçar a existência de uma situação-cinema a priori,dada por uma definição estabelecida antes da experiência com o objeto-livro, interessa nessa abertura a *modulações ao bel-prazer* a força possível que resulta desse encontro entre livro-objeto e indivíduo-manipulador(participador). Se essa situação-cinema existe como cinema, como um devir-cinema é porque é um efeito de cinema que ela produz. Se existe como cinema é porque causa efeito de cinema e não porque tem objetivo de ser cinema.

Bens de Família. Tereza, a mãe, André e Raquel, irmãos; eu mesmo pela metade, cortado pelo enquadramento da fotografia; Pedro, o pai, o fotógrafo. Ao fundo e ocupando o quadrante superior direito da fotografia, o carro. O primeiro da família que recém ocupara a casa de então. Mais uma vez parte do motivo principal da imagem foi cortado. É a primeira vez que, dentro do todo das fotografias organizadas nesse livro, apareço factualmente na imagem. Uma perna e um braço adentram o quadro da esquerda para direita. Na formulação das sequencias para produção dessa situação- cinema, o momento em que simbolicamente

começo a dar materialialidade a figura que em nome próprio fala dessa produção poética. Trata-se da sexta das sete imagens que compoem o livro. Como vontade de ir surgindo e ao mesmo tempo se permitir ao desaparecimento que o todo acionado produz.(FIGURA 11).

Figura 11 - *Álbum de Família* (2007).



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Até então as imagens articulavam narrativas em que pessoas da minha família iam sendo mostradas e conseqüentemente iam desaparecendo pela manipulação das imagens que completam o livro. Antes de reforçar a idealização de uma memória a partir de simbologias recuperadas em fotografias, o que se deu ai foi a vontade de pensar sobre a riqueza da vida que se manifesta em sua potência de acontecer. Por isso esse todo se dá e se pretende como um dispositivo. Ele tem por intuito fazer emergir as memórias não como uma recuperação, mas sim como uma invenção. Dai essas imagens organizadas dessa forma. Por isso estão também juntas. Porque precisam se inventar juntas, em relação. Interessa menos o que narram, mas como narram, como se fazem como memória ficcionada. Como podem ser experimentadas como um *bloco de sensações*. O encontro comigo mesmo na imagem ainda criança, é antes o encontro com a figura de uma criança, do que o encontro comigo mesmo criança. O encontro com aquilo que afeta como criança e se inventa no tempo presente.

Pensar no uso da fotografia em suas relações com cinema de modo particular é antes pensar junto com Proust/Bellour/Mallarmé sobre a possibilidade de “*modular a beleza*”. De se pôr a estar inventando cinema ao inventar um modo de acontecer como cinema, de se pôr a estar inventando narrativas junto com cinema e com a fotografia. Cinema

que não é cinema, mas que sim, pode cinema porque está cinema no tempo de sua apreensão física, material. E que ao poder cinema, pode porque pensa e acontece junto(e com) o cinema. Porque se dá a acontecer como cinema diante dessa outra possibilidade de estar saboreado o cinema e assim produzir uma sabedoria sobre o cinema. Sobre o que ele pode.

Nesse cinema sem som, sem texto, sem projeção, sem sala de cinema, sem um conjunto de elementos que de algum modo caracterizam certas vertentes do cinema, o que existe na medida da produção do um todo poético que aspira ao cinema a partir de fotografias é a consciência que *a narrativa e imagem são uma única e mesma coisa*. Nos termos de Parente a partir do conceito de processos narrativos-imagéticos é possível compreender que esses processos são “as operações que explicam por que os acontecimentos e os objetos constituem as imagens e os enunciados cinematográficos e estes, a realidade”. Desse modo, “o enunciado é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa”. (PARENTE, 2000, p. 9).

Pensar o *Álbum de Família* nesses termos é pensar primeiro sobre a força narrativa que cada imagem em si tras e faz acontecer o que é peculiar ao cinema; “o cinema, qualquer que seja ele, não tem natureza linguística, mas propriamente imagética”. (PARENTE, 2000, p. 13). Interessa pensar as imagens em si e no que elas fazem ver enquanto acontecem nesse enunciado que se dá no *livro-cinema* proposto. Vale lembrar que Parente trata sobre os cinemas que se fazem, ou que acontecem, em filmes. Por isso é importante perceber mais essa torção a partir das questões levantadas por Parente sobre a narrativa e a imagem e desde já tomar pé de que tais questões se encontram aqui com o *livro-cinema* na medida em que fazem revigorar as forças dessa produção poética que se pretende como situação-cinema.

Mesmo que de maneira forjada, gaguejante, é possível experimentar esse encontro alegre entre *Álbum de Família* e os processos narrativos-imagéticos pensados por Parente quando ele afirma:

O que nos interessa é a relação imagem/acontecimento. Não há, de um lado, as imagens e, de outro, os acontecimentos. As imagens são acontecimentos. No cinema, existem três tipos de regimes de acontecimentos imagéticos. (...)há as imagens-matérias ou imagens não-narrativas, ou seja, imagens abordadas do ponto de vista do regime gasoso de variação universal. As imagens-matérias são acontecimentos que antecedem o homem e sua relação sensorio-motora com o mundo. São as próprias coisas, as coisas em si, as coisas como reagem umas às outras em todas as suas faces e partes. (...)há as imagens substantivas(...)são acontecimentos que expressam as relações sensorio-motoras entre o homem e o mundo(percepção, afecção, ação, sonho, etc.)(...)há as imagens-tempo ou acontecimentos ideais, que não se confundem com as imagens movimentos que se realizam no curso empírico do tempo.(...)A imagem-tempo é um acontecimento, abordada de um ponto de vista de um ato de presentificação.(...)é uma narrativa que fazemos de nossa ação a nós mesmos ou a outras pessoas no momento em que a realizamos. Ao fazer isso, nós nos despojamos de nosso “eu”, e o que nos acontece

sempre já aconteceu. A narração falsificante reúne em uma única história o passado, o presente e o futuro, que por si só são fabulações.(PARENTE, 2000, p. 14-15).

O que interessa em *Álbum de Família* enquanto situação-cinema é, sobremaneira, a passagem de uma imagem a outra. Nos termos de Parente, *a narração cinematográfica como uma superação da ideia semiológica de trânsito entre enunciados*, e, assim, o *Livro-cinema* como o enunciado em si que se faz a partir das fotografias e das imagens que o fluxo proposto pelo dispositivo faz existir. Ou seja, a experiências com as imagens e a produção, pela experimentação, dessa “ruptura do eu” em favor do surgimento de imagens como estado de presentificação. A dissolução das identidades em favor do acontecimento inerente ao encontro entre os corpos nessa situação-cinema nos termos dessas “fabulações” possíveis quando se considera, não apenas cada fotografia em si, mas quando, o todo articulado em forma de livro, se dá a experimentação a partir dos fluxos que implica.

No *livro-cinema* aqui proposto, a passagem de uma imagem a outra deve ser pensada junto com Parente no sentido de que, as fotografias que compoem o livro no contexto em que se dão a experiência, ao serem experienciadas, cada imagem é encadeada a outra para mostrar um todo ou uma outra imagem. Nesse contexto, cada imagem ou acontecimento perde seu prolongamento espaço-temporal. Sobre a temporalização das imagens temos:

No regime de temporalização, cada imagem ou acontecimento perde seu prolongamento espaço-temporal. Já não há antes nem depois. As imagens já não são pedaços de realidade(organicidade). Mas passar de uma imagem a outra não pode ser feito do exterior(medida comum) ou do interior(justeza). Por isso, o *raccord* só pode ser falso. No regime de imagem-tempo, passar de uma imagem a outra não é passar de uma antes a um depois, é reunir o antes e o depois para expressar um devir.(PARENTE, 2000, p.15)

Em *Álbum de Família* o acontecimento é um devir que a imagem expressa. O passar de uma imagem a outra, ao entra em contato com a materialidade das imagens, e também de suas passagens, é estabelecer relação sensorial com a corporeidade das imagens. Não somente significar a partir dos enunciados propostos em casa imagem, mas antes reconhecer o que em cada imagem é peculiar, o que em cada imagem “fala” em nome próprio. Passar de uma imagem a outra é ir reconhecendo o que nelas é particular e ao mesmo tempo universal. Ainda com Parente pensar que nessa passagens um *devir falso* se dá para as imagens-tempo, na medida em que ao passar de uma imagem a outra é possível mostrar o que de incomensurável elas têm, o que nelas não se explica, o que nelas parece comum e até mesmo insignificante. (2000, p. 17).

Marcos, menino mascarado com nariz, óculos e bigode de plástico. Na mão direita, uma câmera fotográfica quebrada. A figura do menino ocupa o centro da imagem e ao

fundo e a esquerda, Raquel, a irmã. Cortada mais uma vez pelo enquadramento. A tomada da fotografia preserva a o sentido da iluminação natural que entra lateralmente da esquerda pra direita. Dessa vez o fotografo, a mãe provavelmente, não adentra ao quadro da imagem com sua sombra. Não existem maiores problemas em relação a foto. Mesmo a menina cortada ao fundo, ainda que cortada, não cria uma “chamada de atenção” que devie o olhar da figura do menino que está ao centro.(FIGURA 12).

Figura 12 - *Álbum de Família* (2007).



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Aqui, o paradoxo é sempre a vontade de particularizar em detrimento ao universal. Contar uma fábula sobre o contexto da foto, do lugar onde foi tirada, da época da vida, do ano, do momento histórico. Tentador. Ao encontrar com essas imagens novamente, ao experientá-las como cinema mais uma vez, a alma se enche de melancolia e a vida com a qual se encontra, a vida que se inventa nessa produção de memória parece a vida de outra pessoa.

A minimização de problemas compositivos e técnicos no que diz respeito a qualidade das fotografias no todo do *Álbum de Família* é mais perceptível aqui na imagem do menino mascarado. Sim, tarata-se dele de não de mim. Ele existe porque possível nessa fabulação. Vive como invenção de memória na presentificação possível no encontro com a imagem que resulta dessa experiência de cinema. Por escolha essa é a última foto que completa o todo do *livro-cinema* e existe assim com uma vontade inicial. É preciso continuar

agindo e pensando como quem inventa o que se vive. Não como uma projeção ideal, dramática, mas como efeito de um conjunto de acontecimentos trágicos e alegres. A máscara, a simulação, como indício dessa potência de inventar. Como quem diz “é preciso duvidar de si mesmo”, ao duvidar de si, reinventar-se, se perceber vivo.

Uma provocação ao ideário Platônico que um dia implicou na expulsão do poeta da cidade na Grécia antiga. A expulsão do poeta em nome de uma “verdade” boa e agradável. Esse menino mente. Mente já na ação de se mascarar, mente também na ação de fabular a vida nesse todo organizado como uma situação-cinema. Perder-si de si como quem busca encontrar-se consigo mesmo. “(...)é necessario preparar-se para se perder de tempos em tempos – para se reencontrar em seguida”(NIETZSCHE, 2007, p. 143). Nietzsche nos fala isso na medida da ação do pensador. Pare ele não é bom que o pensador esteja ligado sempre a uma única pessoa. Foi assim com o proprio Nietzsche, foi assim com Deleuze e aqui, nesse contexto é assim com esse menino que mente e que já não existe mais. Talvez seja essa a força criadora que aqui se manifesta. A vontade de se perder junto com aqueles com quem se pode conversar, com aqueles com os quais se está a conversar.

Então, esse menino mascarado existe ai pra dizer que: “ sim, se trata de uma invenção, uma poesia. É essa sua origem e seu fim. Ser poética e só”. Por isso não tem corte de cabeças, sombras do fotografo, desfoque e etc. Um desvio ao que o todo até aqui parecia indicar. Não creio que imagens com problemas de composição ou qualquer outra qualificação que as possa enquadrar como fotos ruins sejam mais ou menos interessantes que as supostas boas fotografias. Não é isso que interessa aqui. Nem de longe. Interessa pensar junto com essas imagens, interessa pensar junto com essas imagens sem qualificá-las. A quem interessa uma boa fotografia? O que é uma boa fotografia? Existe uma boa fotografia? Ainda que conveniente, tais questionamentos soam aqui muito mais como um falso problema, uma especie de tagarelice que existe nos termos de uma discussão.

Repito, não me interessam as discussões. Os diálogos, as conversas, sim. Reafirmo, foram das conversas que aparecam as questões. Não como fruto da tagarelice ou da vontade de auto afirmação, mas sim como efeito dos encontros suscitados, experimentados, vividos. Essa situação-cinema devir-cinema porque experimentada antes no corpo e com o corpo. Deleuze volta e nos diz : “ A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”(DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 194). Em *Álbum de Família* , ao escolher imagens em albuns antigos, ao selecioná-las pelos “defeitos” que apresentavam, ao reorganizá-las, ao manipula-las digitalmente, ao repeti-las na medida de uma gradual embranquecimento, ao juntá-las num todo organizado em forma de livro, como numa pintura

ou num texto que se escreve, o que se pinta ou o que se escreve são sensações, são antes sensações.

As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto(referencia): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo(...)e o material é tão diverso em cada caso(...) que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação(...)Como a sensação poderia conservar-se, sem um material capaz de durar,e, por mais curto que seja o tempo, este tempo é considerado como uma duração”.(DELEUZE, 2010, p. 196)

Se o cinema é feito também de fotogramas, de seus intervalos de passagem, de sua projeção e de sua materialidade como um todo, o *Álbum de Família* como situação-cinema é esse conjunto que se dá a experimentação com suas fotografias, com sua preparação prévia, com suas escolhas materiais, com sua configuração plástica. É isso que faz *durar* antes. Nos termos de Deleuze e Guattari, o “plano do material sobe irresistivelmente e invade o plano de composição das sensações mesmas, até fazer parte dele ou ser dele indiscernível”. E seguem “O que se conserva, de direito, não é o material(...)o que se conserva em si é o percepto ou o afecto”.(DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 197).

Em *Álbum de Família* a sensação não se realiza apenas no material sem que este “entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto”. É preciso compreender que a experiência se dá com o todo produzido pelo encontro dos corpos. Uma situação-cinema que existe na medida que a sensação é efeito desse encontro e dos devires que ele suscita. É uma questão de corpo antes de tudo. Uma situação-cinema com o corpo e para o corpo. “tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro”.(DELEUZE & PARNET, 1998, p. 73). Um encontro entre corpo-livro e entre corpo-indivíduo. É nesse encontro que um outro corpo se faz, um corpo que devir-cinema numa situação-cinema. Sobre a capacidade do corpo Deleuze retoma Spinoza e nos diz:

O que pode um corpo? De que afectos é ele capaz? Os afectos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações(tristesia), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior(alegria)(...)Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afectos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação.(DELEUZE & PARNET, 1998, p.74)

Existe em *Álbum de Família* a vontade de alimentar as *potências de agir* que se dão e se efetivam nesse todo que se pretende como uma situação-cinema. Não existe cinema antes e também não existe cinema depois. É na experimentação “em se fazendo” que o cinema acontece. Acontece porque que produz um estado de corpo que faz devir-cinema, que

faz existir cinema, mesmo que momentaneamente. O encontro entre os corpos é o que produz um outro corpo, que presentifica a existência desse corpo, que localiza esse outro corpo. O corpo que se instaura nesse encontro não é o corpo-livro e também não é o corpo-indivíduo. É antes um corpo que devir-cinema. Um corpo como efeito de um encontro. Um corpo que faz existir cinema, um corpo como que formado pelos fluxos e velocidades que o constituem. Pensando com Spinoza, Deleuze nos diz:

De que se diz “vai rápido, não vai rápido, desacelera, se precipita, acelera”? Dizemos isso do corpo, dos corpos(...)ele definiu o corpo, cada corpo, e mais ainda, ele faz depender do movimento a individualidade do corpo. A individualidade do corpo é uma relação de velocidades e lentidões entre elementos. E eu insistia: entre elementos não formados. Por quê? Já que a individualidade de um corpo é a sua forma, e se nos diz que a forma do corpo – empregará ele mesmo a palavra forma nesse sentido – é uma relação de velocidades e de lentidões entre seus elementos, é preciso que os elementos não tenham forma, senão, a definição não teria nenhum sentido. Então é preciso que sejam elementos materiais não formados, que não tenham forma por eles mesmos. Será sua relação de velocidades e lentidões que constituirá a forma do corpo. Mas neles mesmos, esses elementos entre os quais se estabelecem as relações de velocidades e lentidões, são sem forma, não formados. (DELEUZE, 2009, p. 79-80)

Essa ideia de corpo é a que interessa em *Álbum de Família* como situação-cinema. Nem livro-objeto (*livro-cinema*), nem indivíduo-manipulador (*participador*), estão *formados* quando se toma de empréstimo as questões que Deleuze trás a partir de Spinoza. Aquilo que “*vai rápido, não vai rápido, desacelera, se precipita, acelera*” é o próprio corpo. Não como algo já dado. Pronto. Pelo contrário. O corpo, os corpos como efeito das relações entre velocidade e lentidão. O livro enquanto corpo está em fluxo, está a se modificar. O mesmo se diz dos corpos dos indivíduos que o manipulam, que o experimentam. Assim, nesse encontro mediado por corpos, o corpo que resulta aqui é um corpo que implica um estado de cinema. Um corpo que devir-cinema porque se conforma como cinema na presentificação que produz na medida em que, pela manipulação (acionamento do dispositivo), faz existir cinema.

Ao contrário do que possa parecer o corpo que resulta e faz existir cinema em *Álbum de Família* não é uma ideia abstrata de corpo. Não é um corpo imaterial de que falo aqui. Ele tem lugar, é substantivo, existe materialmente, é concreto. Não resulta de uma verdade sobre o corpo e não acende a um estado metafísico. Não, não está para além do que é físico. Esta encarnado na textura do papel, na leve brisa decorrente da passagem das páginas de forma rápida, nas marcas de mofo que o papel carrega; no calor da mão que o toca, que o manipula. Tudo isso e muito mais é também o corpo do qual falo. É esse corpo que existe como resultado/efeito dessa situação-cinema.

Deleuze em seus cursos sobre o pensamento de Spinoza ao retomar algumas questões levantadas pelo filósofo nos trás um exemplo muito utilizado por este para pensar

melhor como o corpo pode ser entendido na medida da compreensão Estoica<sup>30</sup> e nos dá o exemplo da semente de girassol:

Até onde vai a ação de uma semente? Uma semente de girassol perdida em um muro é capaz de fazer saltar esse muro. Uma coisa que tinha um tão pequeno contorno. Até onde vai a semente do girassol, quer dizer, até onde vai a sua superfície? Não, a superfície, está aí onde termina a semente. Em sua teoria do enunciado, eles dirão que isso é exatamente o que a semente não é. Isto é, aqui onde a semente não é mais, mas sobre o que é a semente, isso não nos diz nada. Eles dirão de Platão que, com sua teoria das ideias, ele nos diz muito bem o que as coisas não são, mas não nos diz nada sobre o que as coisas são. Os estoicos lançam triunfantes: “as coisas são dos corpos”. Dos corpos e não das ideias. As coisas são dos corpos, isso que dizer que as coisas são as ações. O limite de alguma coisa é o limite de sua ação e não o contorno de sua figura. (DELEUZE, 2009, p. 194)

Tomar essa situação-cinema que o *Álbum de Família* engendra a partir da ideia do corpo como ação é fazer vibrar em outra intensidade a ideia de corpo como decorrente de *velocidades e lentidoes*. Essa é a vontade que aqui se manifesta. Pensar nessa situação-cinema como um corpo/ação que faz existir cinema para além dos limites dados pelos objetos dos quais decorre essa experiência de cinema. No limite do livro-objeto não existe cinema, como também no corpo-indivíduo (*participador*) não existe cinema por si. Em seus limites cabe pouco o cinema. O cinema existe como situação-cinema na medida da ação que se presentifica, na medida do corpo que passa a existir, do corpo que devir-cinema. O *livro-cinema* (*Álbum de Família*) existe como situação-cinema de forma equivalente a semente que salta o muro. Como a semente salta o muro? Como o *livro-cinema* pode fazer existir cinema?

Esse texto não pretende explicar como a “*semente salta o muro*”. Não tem como isso ser explicado nos termos aqui colocados. Talvez antes, se dar a um *devir-semente* como possibilidade de compreender o que com a semente se passa. Se esse livro, ao ser manipulado, ao ser tomando como um dispositivo, ao ser acionado, faz devir-cinema, isso, aqui também, é impossível de se ter certeza. É antes no encontro com o livro, no seu acionamento enquanto dispositivo que algo pode ser experimentado em termos de cinema. Aqui no mais das vezes, e é assim que espero que aconteça, o que se tem é uma plano traçado sobre o que esse livro pode ser enquanto observado como situação-cinema. É preciso pensar esse livro nos termos do cinema, junto com o cinema, no cinema.

O plano traçado aqui se interessa menos pelas conclusões a que chega (ou a que não chega), mas sim pela força que a ação de traçar tal plano faz existir. O processo com o

<sup>30</sup> “O estoicismo é uma escola helenística fundada por Zenão de Cício ao final do séc. II a.C e cuja influência se estende desde a Grécia antiga até filosofias recentes do sec. XIX, como podemos encontrar nos estudos contemporâneos que sondam as influências estoicas em Kant e Freud. A escola estoica defendia uma doutrina una e coerente e muitas vezes representavam sua doutrina pela imagem de uma árvore (onde o caule seria a física, os galhos, a lógica; e as folhas seriam a ética, ou moral)”. (LONG, 2006, p.10)

qual se forjam as torções e apropriações que se dão aqui se moldam, se conformam àquilo que Deleuze nos indica em seu modo de criar conceitos nos termos da filosofia. É importante desde aqui ter em mente que se trata de uma criação, de uma criação em processo. “Os processos são devires, e estes não se julgam pelo resultado que os findaria, mas pela qualidade de seus cursos e pela potência de sua continuação: é o caso dos devires-animal, ou das individuações não subjetivas”. (DELEUZE, 2010, p. 187).

A partir daqui outra vereda se apresenta. O plano traçado sobre as questões que fazem existir em *Álbum de Família* uma situação-cinema como efeito de um corpo que devir-cinema se encontra com o trabalho de Hélio Oiticica e Neville de Almeida que toma o cinema como interlocutor na instauração de seus *quasi-cinemas*. Assim, no segundo momento dessa conversa, escolho pensar como e de que maneira o cinema existiu nos *quasi-cinemas*. Sua maneira de efetuação, suas características materiais, o contexto de produção bem como as demais peculiaridades dessa outra situação-cinema serão observadas na medida da continuação desse plano que aqui se iniciou.

Assim, é preciso pensar também o que faz devir-cinema em *CC5 Hendrix-war* e como o corpo é meio e também efeito desse encontro os corpos. Desse modo, interessa pensar como essa ideia de um *corpo como ação* a partir de Deleuze/Spinoza se atualiza na medida do diálogo possível com a obra de Oiticica/Almeida. Como o cinema existiu e resiste nos *quasi-cinemas* e em que medida instauram um corpo que existe em estado de *cinemar*.

Por fim, ao traçar esse plano<sup>31</sup> que aqui deriva e se põe a continuar o que se observa sobre a capacidade de existência de cinema em *Álbum de Família* é que para que exista como cinema, como situação-cinema é fundamental que esse livro-objeto se dê a experiência mediada pelo encontro dos corpos. Será somente nesse encontro que o cinema existirá no que diz respeito a esse todo enquanto situação-cinema. É nesse lugar (nessa ação, nesse corpo) que é possível (r)existir cinema.

---

<sup>31</sup> Um plano de imanência não dispõe de uma dimensão suplementar: o processo da composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá. É um plano de composição, e não de organização nem de desenvolvimento. Talvez as cores ilustrem o primeiro plano, enquanto a música, os silêncios e os sons pertençam a este último. Não há mais formas, mas apenas relações e velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes da força anônima. Aqui, o plano só retém movimentos e repousos, cargas dinâmicas afetivas: o plano será percebido como aquilo que ele nos fez perceber, passo a passo. Não vivemos, não pensamos, não escrevemos da mesma maneira num e noutro plano. (DELEUZE, 2002, p.133)

### 3. FORMAS DE (R) EXISTIR CINEMA: OS *QUASI-CINEMA* DE HÉLIO OITICICA E NEVILLE DE ALMEIDA

A partir daqui proponho pensar como se configura o corpo nas experiências de *quasi-cinema* proporcionadas pelos *Blocos de experiências in Cosmococa - programa in progress*: de Hélio Oiticica e Neville de Almeida. *Cosmococas*<sup>32</sup> inclui nove *blocos-experimentos*<sup>33</sup>, elaborados de 13 de março de 1973 a 13 de março de 1974, e identificados pela abreviatura *CC*, seguida de um número, marcando a sequência cronológica da sua invenção. Cada bloco se compõe de uma série de slides (fotografados no ato da brincadeira de espalhar carreiras de cocaína nas capas de discos, livros e outras superfícies), de uma trilha sonora, de textos, de uma proposta de atuação do público em um ambiente determinado e de um conjunto de fotos e pôsteres (reprodução dos slides) para serem comercializados separadamente.

As *CCs* como programa, diferente daquilo que seria um projeto, se configura como proposta aberta e experimentável. Assim, a noção de programa que se aplica a esses *blocos-experimentos* diz respeito, em certo sentido, àquilo que Deleuze descreve quando pensa sobre as relações possíveis entre escritores de língua alemã e inglesa, em contraposição a uma tendência peculiar da literatura francesa:

Já não há o infinito relatório das interpretações sempre um pouco sujas, mas processos acabados de experimentação, protocolos de experiência. Kleist e Kafka passavam seu tempo fazendo programas de vida: os programas não são manifestos, e menos ainda fantasias, mas *meios de orientação para conduzir uma experimentação que ultrapassa nossas capacidades de prever*[...] Outros devires se encadearão a ele, devires-moleculares onde o ar, o som, a água, são apreendidos ao mesmo tempo que seus fluxos se conjugam com o meu. Todo um mundo de micro percepções que nos leva ao imperceptível. Experimentem, nunca interpretem.

<sup>32</sup>A cocaína é a matéria escolhida pelos artistas para a composição das *Comococas*. Este cosmos, no entanto, não se confunde com os aspectos da miséria e da violência hoje manipulados pelo tráfico de drogas. Na década de 70, quando foram pensadas essas experiências, o uso do pó branco dava materialidade a irreverência de artistas que não queriam sem confundidos com os sistemas dominantes da arte e do cinema. O branco sobre o branco a que Hélio se referia não é fundo, mas primeiro plano de uma série de experiências que não fazem a apologia da droga, da mesma maneira que Baudelaire não fazia o elogio ao haxixe, apenas nos inundava com suas sensações ao nos desviar dos comportamentos instituídos. (MACIEL, 2009, p. 281)

<sup>33</sup> Para cada bloco-experiência há uma ficha com especificações técnicas básicas, recomendações para projetar os slides, para a trilha sonora, para o *set* da *performance* e para atividades dos participantes. Foram previstas caixas destinadas ao comércio contendo as reproduções dos slides e da trilha sonora de cada bloco, afora textos e instruções para a montagem. A duração da apresentação dos slides gira em torno de 20 minutos. Depois tudo começa outra vez. Nas exibições privadas deverão ser feitas adaptações ao espaço local, seja apartamento, seja jardim, e sugerem verdadeiras festas. (CARNEIRO, 2008. p. 78)

Programem, nunca fantasiem [...] de fragmento em fragmento se constrói uma experimentação viva. (DELEUZE & PARNET, 1998, p.61-62)

Tomo como objeto de investigação apenas o *bloco-experimento CC5 Hendrix-war* por entender que o processo de análise dessa situação-cinema em sua totalidade (os nove *blocos-experimentos* de *Cosmococas*), seria tarefa maior do que essa pesquisa pode dar conta atualmente. Considero, também, que esta pesquisa, ao tomar a proposição poética de Oiticica como intercessora, o faz por compreender que nela o corpo se configura de modo a ampliar o diálogo iniciado na análise do *livro-cinema (Álbum de Família)*, apresentada na primeira parte desse texto. Analisar esse *bloco-experimento* se faz importante na medida em que é possível experimentar a proposição *in loco*<sup>34</sup> e dessa forma, poder gerar condições que considerem a experiência imersiva em si. “Lançar-se na goela dos acontecimentos”. (NIETZSCHE, 2007, p. 141).

*CC5 HENDRIX-WAR*, de 26 de agosto de 1973. Slides da capa do disco *War Heroes*, lançado postumamente em 1972, com a face de Hendrix *mancoquilada* em todas as paredes e no teto. Alguns desenhos de cocaína sugerem borboletas ocultando e revelando os traços do rosto em outro plano. Caixas com fósforos queimados aludem ao gesto de pôr fogo na guitarra no Festival de Monterey em 1967. Redes espalhadas pela sala aludem ao nordeste do Brasil. Os pés leves sem tocar o chão, flutuar. Apesar da trilha sonora ser Hendrix, a proposta é relaxar o corpo no casulo-rede. A experiência não aponta para uma regressão a um útero e sim para um encasular-se provisório e passar da sensação de peso à leveza. “*When things get heavier, call me helium*” (quando as coisas ficarem pesadas demais, me chame de hélio), disse Hendrix em uma entrevista pouco antes de sua morte em setembro de 1970. (CARNEIRO, 2008, p.89)

Oiticica/Neville fazem o cinema como quem dança. Ao propor um estado multissensorial em que é fundamental livra-se do peso, flutuar, pôr-se em suspensão, eles nos convidam a invenção do cinema a partir de um *corpo-dançante*<sup>35</sup>. Um *corpo-dançante* alegre porque leve. Uma dança compreendida nos termos de Nietzsche quando ele nos diz:

E eu, que estou de bem com a vida, creio que para saber de felicidade não há como as borboletas e as bolhas de sabão, e o que se lhes assemelhe entre os homens. Ver revoltear essas almas aladas e loucas, encantadoras e buliçosas (...)Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar. E quando vi meu demônio(...)era o espírito do peso. Por ele caem todas as coisas. (...) Agora sou leve, agora voo; agora vejo por baixo de mim mesmo, agora salta em mim um Deus. (NIETZSCHE, 2002, p. 59).

<sup>34</sup> O *bloco-experimento CC5 Hendrix-war*, encontra-se montado no Inhotim. O Instituto Inhotim é a sede de um dos mais importantes acervos de arte contemporânea do Brasil e considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina. Está localizado em Brumadinho (Minas Gerais), uma cidade a 60 km de Belo Horizonte. A obra foi experimentada para realização do levantamento de dados para a pesquisa no mês de abril de 2015. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/> acessado em 12 de janeiro de 2015.

<sup>35</sup>“Quando um certo número de corpos da mesma ou de diversas grandezas são constrangidos pela ação dos outros corpos a aplicar-se uns sobre os outros; ou, se eles se movem com o mesmo grau ou com graus diferentes de rapidez, de tal maneira que comunicam os seus movimentos entre si segundo uma relação constante, diremos que esses corpos estão unidos entre si e que, em conjunto, formam todos um corpo, isto é, um indivíduo que se distingue dos outros por essa união de corpos”. (SPINOSA, 1997, p. 238).

Em *CC5 Hendrix-war*, é possível superar o demônio que é o espírito do peso, a gravidade. Por isso interessa esse *bloco-experimento* e não outro. Nele há dança. É preciso um espírito leve para que ele aconteça. Importa ser leve com Oiticica/Neville, importa experimentar esse estado de dança que inventa cinema nas *Cosmococas*. Antes de arbitrária, essa é uma escolha afetiva. Por ela atravessa um desejo de experimentar a existência dessa situação-cinema como efeito de uma corporeidade dançante<sup>36</sup>.

É uma homenagem a Jimmy Hendrix. O pó acentua as linhas do rosto do rock. Vemos Hendrix nas quatro paredes e ouvimos suas musica enquanto balaçamos na rede. Hélio dizia que o samba prende o homem a terra enquanto o rock retira o homem da terra. Talvez por isto a dança das redes suspensas amplifiquem o movimento entre as imagens projetadas. (MACIEL, 2009, p. 290)

Oiticica segue com suas experimentações onde o *participador* é figura fundamental para a constituição do que chama de “*estado de invenção*”. Este estado apontado por Oiticica é o oposto daquilo que se pode compreender por obra de arte ou objeto artístico. Nele, o que se pretende é *invenção* pela participação e se faz como proposição aberta a elaborações das sensações fora de “*todo*” condicionamento. (BRAGA, 2010, p. 95).

O artista propõe um estado que chama de *Suprasensorial*. Nele, o deslocamento do campo de experiências do conhecido para o desconhecido provoca uma transformação interna nas sensações do *participador*. Não se trata de experimentar uma obra, fruí-la com quem vê um quadro, ou como quem é espectador de uma projeção de cinema nos moldes convencionais, mas antes, de produzir a obra na experiência direta com o espaço e com os objetos organizados dentro dele.

Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de “Suprasensorial”, e para mim toda a arte chega a isto: a necessidade de um significado “suprasensorial” da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida (...) O suprasensorial tornou-se um ponto claro para mim, sinto que a vida em si mesma é o seguimento de toda experiência estética...(OITICICA apud OITICICA, 2010, p. 76)

É no corpo que o *Suprasensorial* se faz e nas *Cosmococas* o corpo não é meio de produção da “obra”, antes, a própria obra. Em *CCs* o corpo não é desprezado. Pelo contrário, nas *CCs* o corpo é a razão maior de toda articulação. Seguindo com Nietzsche é possível pensar que *Cosmococas* é como um alerta aos que desprezam o corpo, uma chamada de

<sup>36</sup> “Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos ou elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal”. (GIL, 2004, p. 56). Essa relação de um cinema que se inventa pela ação de um corpo-dançante será aprofundada no terceiro capítulo desse texto na medida da observação do funcionamento dos corpos que se relacionam com o livro-cinema(*Álbum de Família*) e com os *quasi-cinemas*(*CC5 Hendrix-war*).

atenção para aqueles que esperam encontrar algum sentido para a obra ao final de sua experiência, alguma razão possível. Em *CC5 Hendrix-war*, trata-se antes de compreender que: “Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria. E quem sabe para que necessita teu corpo precisamente da tua melhor sabedoria?”(NIETZSCHE, 2002, p. 48-49).

Tomar por sabedoria o efeito da ação livre de estar a saborear, a experimentar pelos sentidos, a experimentar antes com o corpo. Assim, não é desse estado de saborear que Nietzsche nos adverte, mas do contrário. Ele nos confirma que a sabedoria como consequência de uma razão é menos interessante do que o estado de saborear que é próprio às experiências com (e no) corpo. “Para se tornar sábio, é necessário querer viver certas experiências, portanto, lançar-se na goela dos acontecimentos”. (NIETZSCHE, 2007, p. 141). É preciso estar entregue a acontecimento nas *CCs*. É com o corpo e menos com a razão que se deve experimentar o acontecimento.

Oiticica nomeia suas proposições de *quasi-cinemas*. Uma espécie de cinema quase como no cinema tradicional, “como que” um cinema, mas articulado a partir de outros modos de fazer em que o corpo toma lugar de destaque nessa situação-cinema. Antes de ser uma definição, o termo parece surgir como uma provocação, como quem pergunta o que pode ou não o cinema. Uma proposta que desde sua definição põe o cinema a refletir sobre si mesmo e suas maneiras de efetuação. Um *quasi* que restitui a experiência de cinema o que a ela já é próprio, sua força de devir, de transformação iminente e incessante.

Mais que uma definição sobre uma situação-cinema, *quasi-cinema* é antes o cinema como fluxo<sup>37</sup> contínuo já na palavra. O termo como uma situação-cinema em si e por si. Mesmo depois de experimentada com o corpo, as *CCs* parecem potencializar o sentimento de dúvida que parece não cessar. Enquanto um *quasi*, ainda na palavra e depois no modo, um vir a ser por excelência. Um estado de um “como cinema”, um “quase como cinema” e por isso também cinema. Assim, uma forma de (r)existir cinema. Um modo de o cinema existir e resistir conseqüentemente.

Início por apresentar a relação de Oiticica com o Cinema, sua proximidade com o cinema experimental feito no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 e em especial sua relação com o Cineasta Neville de Almeida, com quem Oiticica inicia a elaboração dos *quasi-cinemas*. Nesse ínterim, considero o contexto de produção dessas experimentações relevando

---

<sup>37</sup> Um fluxo é algo intensivo, instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. Somente quando um fluxo é desterritorializado ele consegue fazer sua conjugação com outros fluxos, que o desterritorializam e vice-versa. Em um devir-animal, conjugam-se um homem e um animal, sendo que nenhum deles se assemelha ao outro, nenhum imita o outro, cada um desterritorializando o outro e lavando para mais longe a linha. Sistema de substituição e de mutações pelo meio. A linha de fuga é criadora desses devires. As linha de fuga não tem território. (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 63)

o fato de que Oiticica estabelece relação profunda com o mundo *undergroud* e com as experiências de contracultura vivenciadas na cidade de Nova York nos anos de 1970.

Para além de oferecer informações sobre a biografia de Oiticica, o que alias não é o intuito desta conversa, pretendo tencionar como o trabalho do artista da à vida, aos acontecimentos cotidianos, lugar de destaque naquilo que instaura como maneira de estar no mundo. Com Spinoza/Nietzsche/Deleuze, pensar como o corpo que se instaura na experiência dos *quasi-cinemas*, se reconfigura com fins de se libertar de um estado condicionado de adestramento na medida das experiências estéticas suscitadas.

Os *quasi- cinemas* são pensados aqui em suas relações com as instalações em vídeo que surgem nos anos 60 e 70 e se apresentam como uma possibilidade de libertação da *imagem- movimento* da tela a partir de novos rearranjos para o aparato técnico e arquitetônico do Cinema. Sobre as instalações em vídeo é possível pensar que: “elas ensinam novas formas de visualização da imagem (...) novas relações com o espaço (físico e fílmico) e com o espectador (...) contribuindo assim para variar a fórmula por demais padronizada do dispositivo cinema. (GONÇALVES, 2011, p.60). Sobre essa proposta de instalação audiovisual Neville afirma:

A chave é a seguinte, a arte é transformação, é transmutação, isso é mais importante que gosto pessoal [...]No caso do Andy Warhol, ele pega uma lata de sopa[...]Ele fotografa e aquilo deixa de ser o que era, vira uma obra, essa transformação que é o que a arte fez nele[...] Nós inventamos a primeira instalação audiovisual do mundo. Queríamos reinventar o cinema, a sala de projeção. O cinema não vai mais ser cinema, o cinema vai poder ser assistido deitado, de costas. De qualquer lugar que você olhar, você verá, mesmo no teto. Então a primeira intervenção ocorre na sala de cinema, a segunda no sistema de projeção, a terceira, na mudança da linguagem, que usa imagens de slides, a trilha sonora e o ambiente. Éramos fodidos, sem dinheiro, comíamos uma vez por dia, tínhamos grandes dificuldades, mas ficamos totalmente felizes quando fizemos aquilo. As idéias nos davam alegria, enorme satisfação, maior do que qualquer coisa. Fizemos alguma coisa que não existia e ficamos muito felizes com isso. [...] Pensamos que , em dez anos, apareceria uma galeria avançada com um pessoal bacana, que entenderia e montaria nossa experiência.(NEVILLE apud MACIEL, 2009, p. 298-299)

Essa outra experiência de cinema implica outras formas de ver e sentir as imagens e forjam o corpo como dispositivo e que aqui será pensado em sua capacidade de se fazer suporte da imagem, onde é ao mesmo tempo sujeito e objeto dela. Emprestando-lhe uma plasticidade criativa, inventiva, portanto, artística: um *corpo- invenção*, contrapondo-se à entidade corpo. A instauração desse *corpo-invenção* a partir dos *quasi-cinemas*, indicam pontos de encontro e de desencontro entre pensamento e corpo, e dessa forma auxiliam a problematizar a dimensão intensiva dos corpos que possibilitam a experimentação da vida como obra de Arte em *CC5 Hendrix-war*.

Entendendo que as proposições de Oiticica, desde seus experimentos com a cor na pintura até a elaboração de seus *quasi-cinemas*, produzem outras corporeidades de onde é possível verificar a emersão de um incorpóreo, isto é, de um acontecimento a partir do corpo, podemos perceber o estabelecimento de linha de fuga capaz de nos desviar do óbvio em relação à experiência com o corpo. As proposições de Oiticica/Neville que tenciono pensar como outra situação-cinema me auxilia a refletir como, a partir de tais experiências, é possível experimentar uma situação-cinema a partir do corpo e do movimento, do espaço e no espaço. E assim, pensar outra forma de (r) existir cinema.

### 3.1. Arte e invenção em Hélio Oiticica.

Ao declarar em 1979 que “*o delírio ambulatório é um delírio concreto...*”<sup>38</sup>, Oiticica fazia a ligação entre seu modo de criação e sua obra, que fragmentara a pintura e depois o próprio conceito de obra de arte, para reconstruí-lo de maneira mais inventiva. Pouco mais de um ano depois o artista falece e essa frase síntese aponta para o estado marginal que sua obra e sua vida, instauraram na produção artística no Brasil na segunda metade do século passado.

Nesse sentido, Oiticica escolhe estar à margem, habitando os limites da cidade, perambulando e descobrindo ali, na vida cotidiana, a chave para o *estado de invenção* que é a ligação direta do seu trabalho com seu “modo de viver o presente e de estar presente na vida” (OITICICA, 2010. p. 19), e dessa forma concebe e oferece essas experiências ao público.

Quando eu proponho que uma pessoa ande dentro de um penetrável cheio d’água ou dentro de um penetrável com areia e pedrinhas quer dizer que na verdade eu estou sintetizando minha experiência da descoberta da rua através do andar, é uma descoberta assim do espaço urbano através do detalhe do andar, um detalhe síntese do andar [...] (OITICICA apud OITICICA, 2010 p. 25)

Talvez mais do que perambular pela cidade do Rio de Janeiro nos anos 60 e 70, indo ao encontro da vida que se dava no morro, nas favelas, nas escolas de samba, nos bares do centro da cidade, Oiticica invoca para si o que o filósofo Walter Benjamin aborda em relação à questão da errância e da deambulação. Ao tratar sobre a poética do *flâneur*<sup>39</sup>, o

<sup>38</sup> OITICICA, César. Delírio Concreto In: Hélio Oiticica: museu é o mundo. – São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 16

<sup>39</sup> Em seus ensaios sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire, Benjamin chama a atenção para a figura do *flanêur* que, com um prazer quase voyeurístico, comprazia-se em observar refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias. Dessa paixão do *flanêur* pela cidade e a multidão, decorre a *flanêurie* como ato de apreensão e representação do panorama urbano. Benjamin afirma que “a cidade é o autêntico chão sagrado

autor aponta que a experiência da (e na) cidade envolve, sobretudo, um *saber perder-se*. Em *Rua de mão única*, ele diz ainda que “saber orientar-se numa cidade não significa muito”, difícil mesmo é “perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, isso requer instrução, aprendizado”. (BENJAMIM, 2000, p. 43).

Essa perspectiva experimentada por Oiticica implica uma transformação em sua maneira de se manifestar poeticamente. Os *metaesquemas*<sup>40</sup> e a poética ligada às representações bidimensionais do *neoconcretismo*<sup>41</sup> dão lugar a experiências plásticas que redimensionam o plano de sua pintura e dão a ver a mudança de perspectiva experimentada pelo artista no encontro com a cidade, com os corpos em movimento e com as implicações que essas experiências estéticas com a cidade suscitam.

Após dissecar o quadro e o transformá-lo em forma tridimensional com seus *Bólides*<sup>42</sup>, *Parangolés*<sup>43</sup> e *Pentravéis*<sup>44</sup>, Oiticica apresenta pela primeira vez suas experiências trazidas de seu contato com o samba e com a escola de samba Mangueira numa tentativa de presentificar objetivamente essas vivências. Ele explora as barreiras das Artes

da *flanêurie*”, e que o “fenômeno da banalização do espaço” constitui-se em experiência fundamental para o *flanêur*. IN: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.(p. 188 -191).

<sup>40</sup> Ao voltar para o Brasil, Hélio Oiticica inicia, em 1954, estudos de pintura com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. Essas aulas são essenciais porque possibilitam a Oiticica o contato com materiais variados e liberdade de criação. Em 1957, inicia a série de guaches sobre papel denominada, nos anos 1970, *Metaesquemas*. Segundo Oiticica, essas pinturas geométricas são importantes por já apresentar o conflito entre o espaço pictórico e o espaço extra-pictórico, prenunciando a posterior superação do quadro. IN: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica> acessado em 19 de junho 2013.

<sup>41</sup> A ruptura neoconcreta na arte brasileira data de março de 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto* pelo grupo de mesmo nome, e deve ser compreendida a partir do movimento concreto no país, que remonta ao início da década de 1950 e aos artistas do Grupo Frente, no Rio de Janeiro, e do Grupo Ruptura, em São Paulo. Tributária das correntes abstracionistas modernas das primeiras décadas do século XX - com raízes em experiências como as da Bauhaus, dos grupo *De Stijl* [O Estilo] e *Cercle et Carré*, além do suprematismo e construtivismo soviéticos -, a arte concreta ganha terreno no país em consonância com as formulações de Max Bill, principal responsável pela entrada desse ideário plástico na América Latina, logo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) IN: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3777/neoconcretismo> acessado em 19 de maio de 2015.

<sup>42</sup> Caixas de madeira, bacias de plástico ou cubas de vidro contendo diversos materiais, tais como vidro, tecido, plástico, pigmentos, brita, conchinhas do mar, terra, areia, carvão, atraindo, mais que a visão, a mão do espectador, realizados por Hélio Oiticica a partir de 1963. IN: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia> acessado em 19 de junho de 2013.

<sup>43</sup> A palavra nada significa, mas na obra de Hélio Oiticica, a partir de 1964, Parangolé é um programa, uma visão de mundo, uma ética. São capas, tendas, estandartes, bandeiras e faixas construídas com tecidos e cordões, às vezes guardando em seus bolsos pigmentos de cor ou reproduzindo em sua face palavras, textos e fotos. São para ser vestidos, seu uso podendo ser associado à dança e à música. O Parangolé rompe a distância inibidora entre obra e espectador e deve ser encarado igualmente como um novo estágio – dinâmico – de suas estruturas-cor. Tem uma dimensão visual e outra tátil-corporal. Ele funde, enfim, Barroco e trópico numa forma única, original, ligada à cultura de massa. É arte pública, coletiva, ambiental. IN: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole> acessado em 19 de junho de 2013.

<sup>44</sup> Expressão cunhada por Hélio Oiticica, em seguida adotada por Jesus Soto. Aprofunda a experiência inicial dos núcleos (placas soltas no espaço), ampliando o campo sensorial. Adquire forma de cabines ou labirintos. 1960. IN: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo> acessado em 19 de junho de 2013.

Plásticas e vai ao encontro da arte como vida, misturando poesia, dança, música e elementos *ready-made*<sup>45</sup>. O artista aproxima-se de uma arte na qual a experiência e o elemento que a vivência possibilita se confundem com uma maneira de mexer não apenas nas formas, mas, sobretudo, no conceito e na estrutura da arte. (OITICICA, 2010, p. 165)

Leitor atento da obra do filósofo Henri Bergson durante o início da década de 1960, Oiticica apropria-se da ideia de conferir à obra de arte “*duração*”<sup>46</sup>. Em suas primeiras experiências com a cor na pintura, estabelece passagens sucessivas entre amarelos e laranjas criando um tipo de proposta que ele intitula de “*espaços cor*” onde a “*obra se temporaliza*” diante da experiência com o espectador. O tempo Bergsoniano do qual Oiticica se apropria o tempo da duração, é um tempo vivido e, por isso, indissociável do movimento de engendramento contínuo de momentos. O tempo é compreendido como fluxo e não como uma série de instantes descontínuos que se repetiram idênticos a si mesmos. Nesse sentido, para Bergson, como para Oiticica, um momento, na medida em que passa, contém em si parte do momento que o precedeu.

Não há dúvida de que para nós o tempo se confunde, primeiramente com a continuidade da nossa vida interior. O que é essa continuidade? É a de um escoamento ou de uma passagem [...], mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam por si mesmos, o escoamento não implicando uma coisa que corre e a passagem não pressupondo estados pelos quais se passa. (BERGSON, 2006, p. 64)

Assim, de maneira analógica à duração Bergsoniana, o que se percebe é um fluxo contínuo, mutação constante, em detrimento a saltos bruscos na passagem entre as cores. Esse fluxo é potencializado pelo movimento do espectador pelos “*espaços cor*”. As estruturas bidimensionais passam a coabitar com as Bóides (FIGURA 13), e, ao invés de somente circundar, atravessar os “*espaços cor*”, agora é possível experimentar outros sentidos na medida em que mãos, pés e o corpo como um todo podem ser imersos em

<sup>45</sup>Expressão cunhada por Marcel Duchamp significando objeto pronto. Objetos produzidos pela indústria, em série, apropriados pelo artista e, posteriormente, retificados ou modificados.in: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made> acessado em 19 de junho de 2013.

<sup>46</sup> Sabemos que para apreender a duração [...] é preciso senti-la fluindo em nós. Segundo um exemplo de Bergson, a sucessão de badaladas de um sino é, primeiro, uma série de sons que nos emociona de forma confusa, antes de ser um número definido que podemos que podemos representar distintamente. Os “dados imediatos da consciência” são antes de tudo emoções, eles são efeitos que o escoamento do tempo produz sobre a sensibilidade. Mas que tipo de emoção é essa? É verdade que as badaladas de um sino têm uma tonalidade emocional particular [...] para Bergson, trata-se apenas de emoções superficiais que pertencem ao mundo das representações. Mais profundamente, existe uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e “vibrando interiormente”. É a própria duração que em nós, é emoção. Por outro lado, é apenas através das emoções que somos seres que duram, ou melhor, que deixamos de nos considerar como *seres* para nos tornarmos durações, assim como um som existe ou dura pela sua vibração, nada mais. Na profundidade, não somos mais “seres”, mas sim vibrações, efeitos de ressonância, “totalidades” de diferentes frequências. E o próprio universo acaba se desmaterializando para se tornar duração, uma pluralidade de ritmos de duração que também se superpõem em profundidade, de acordo com níveis de tensão distintos. (LAPOUJADE, 2013, p. 11)

objetos que contém líquidos, areia, pedra etc.

Figura 13 : B34 Bólido Bacia 1,plástico, terra e luva de borracha, 15 x 67 x 45,8 cm. 1965-1966



Fonte: Programa Hélio Oiticica /RJ Foto / Arquivo Hélio Oiticica.<sup>47</sup>

Sobre essa relação sensorial com as imagens e com os objetos é possível perceber que a imagem como matéria, num universo contínuo e em movimento, se estabelece a partir de *configurações aleatórias*. Nesse sentido, em Bergson, o corpo é compreendido como lugar de passagem dos movimentos e representação das imagens na memória. O corpo se faz como pura potência na relação que se estabelece com as imagens que são exteriores a ele. Os objetos e conseqüentemente as imagens formadas a partir da relação que o sujeito estabelece com elas dá-se a partir das diferentes formas de ação do no corpo, mediante afecções na medida da participação do espectador (*participador*).

Nas proposições de Oiticica a ideia de limites perde a força em detrimento as ações que esses conjuntos de objetos (dispositivos), instauram na medida das interações possíveis<sup>48</sup>. Assim, é pertinente pensar que mesmo antes das experiências com o cinema, desde muito longe, a poética de Oiticica produz uma espécie de *limite dinâmico* em detrimento a ideia de limite que se modela a partir de linguagens como a da pintura ou mesmo da escultura. Nos termos desse *limite dinâmico* é possível pensar com Deleuze/Spinoza sobre as peculiaridades do corpo e suas configurações.

É um limite dinâmico que se opõe ao limite contorno. A coisa não tem outro limite do que o limite de sua potência e de sua ação. A coisa é então potência e não forma. A floresta não se define por sua forma, ela se define por sua potência: potência de fazer crescer as árvores até o momento em que ela não pode mais. A

<sup>47</sup> Disponível em:<http://www.itaucultural.org.br/programaho/> Acessado em:17 de maio de 2013.

<sup>48</sup> “BÓLIDE passa a ser então em vez de obra uma espécie de programa-obra in progress q pode ser repetido quando houver ocasião-necessidade para tal: o CONTRA-BÓLIDE revelaria a cada repetição desse programa-obra in progress o caráter de concreção de obra-gênese q comandou a invenção-descoberta do BÓLIDE nos idos de 63: por isso era o BÓLIDE uma nova ordem de obra e não um simples objeto ou escultura!” (OITICICA Apud BRAGA, 2007.p. 85)

única pergunta que eu faço a floresta é: qual é a sua potência? Isto é, até onde irás?(DELEUZE, 2009, p. 195)

Interessa então pensar qual a potência que se atualiza nas experiências com as proposições de Oiticica. Nelas, existe um sentido não hierárquico e uma ausência de relações de figura/fundo e fora/dentro. A qualidade material da imagem se estabelece na organização dentro do espaço e nesse sentido acabam por instaurar outros espaços, outras realidades. O olho não é mais “enganado” pela noção de profundidade de campo, ou mesmo, pelos outros elementos que configuram as representações bidimensionais.

Nessa perspectiva, em Oiticica, a materialidade da imagem é percebida na operação com o tempo. Passado, presente e futuro se instauram nos espaços que surgem nos intervalos entre a ação e reação das imagens que se produzem na medida do acontecimento que é a própria obra. Mais do que tentar saber quais os limites que as obras implicam, saber sim, o que nelas existe como potência, como força vital.

Nesse sentido, o corpo se configura como centro de indeterminações onde a percepção vai operar por subtrações. O som, os objetos (areia, plástico, madeira, água e etc.), as cores, ou mesmo palavras, constroem situações de mudança de percepção a partir da alteração de certa lógica sequencial. O espectador passa a reconstruir os significados a partir de elementos que se justapõem de maneira, muitas vezes, aleatória. Como que uma abertura ao acaso<sup>49</sup>. Assim, a memória faz-se seletiva a partir de um estímulo perceptivo. “Não há percepção sem afecção. Na verdade não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”. (BERGSON, 1999, p.30).

Desde então, Oiticica já parece ter em mente estruturas poéticas que muitas vezes estão entre linguagens, em estado limite. Suas obras misturam elementos da linguagem da pintura a elementos da escultura e muitas vezes implicam ações que demandam do público uma interação direta com os objetos propostos. Não se sabe se o que se experimenta é uma obra ligada às artes plásticas (desenho, pintura, escultura etc.), ou se o que se dá é uma imersão num espaço de jogo, numa arquitetura, ou mesmo num jardim.

Com seus compartimentos secretos e gavetas com surpresas, os bólides ativam o lúdico e exigem um tempo investigativo do participante, talvez só comparável ao tempo que um bebê de 8 a 10 meses dedica a um objeto prosaico como uma caixa, percebendo no peso, nas cores, dobras e texturas leis da física das quais antes não

---

<sup>49</sup> “Nietzsche identifica o acaso com o múltiplo, com os fragmentos, com os membros, com o caos: caos de dados que se chocam e que se lançam. Nietzsche faz do acaso uma afirmação. O reino de Zarathustra é chamado de ‘grande acaso’(...)Saber afirmar o acaso é saber jogar (...) Que o universo não possui nenhum objetivo, que não existe qualquer fim a esperar, assim como causas a conhecer, é esta a certeza que convém ter para bem jogar.”(DELEUZE, 2001, p.42-43)

desconfiava e que, com a repetição da experiência, preparam-no para em breve partir para maiores explorações no mundo (BRAGA, 2010. p.92).

O que se percebe é a instauração de zonas fronteiriças. Lugares de trânsito e trocas entre estruturas significativas. Oiticica entende as proposições em questão como *dispositivos*. Nos termos de Deleuze, ao pensar sobre o que seria um dispositivo é importante refletir que:

Em primeiro lugar, é uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. (DELEUZE, 1990. p. 155)

O que percebemos é a obra (dispositivo), enquanto configuração poética de um lado, e espectador (*participador*) de outro, num jogo de relações muitas vezes ambíguas em que a experiência na relação com a obra se faz na medida de sua duração, em seu “estar se fazendo” na medida dos acontecimentos que ela engendra. Nesse lugar de limite da linguagem, da cultura e das práticas sociais, o artista, mais do que um mediador, faz-se um inventor criando outras linguagens e renovando práticas culturais.

A experiência introspectiva na relação com os *Bólides* cede espaço aos pulos, aos gritos e à dança que acontecem na interação com os *Parangolés* (FIGURA 14). Uma capa a ser vestida, como que numa vontade de prolongar o corpo de quem à veste, os *Parangolés* de Oiticica propõem estados de “*incorporação*” em que esse novo elemento (a capa/Parangolé), faz-se como “um novo órgão que tem o intuito de interligar os outros órgãos numa ideia de um corpo total<sup>50</sup>”. (OITICICA apud OITICICA. 2010 p. 59).

---

<sup>50</sup> A ideia de um corpo total tencionada por Oiticica tangencia o que em Spinoza pode ser compreendido a partir do que ele chama de Corpo sem Órgãos (CsO). Grosso modo, trata-se de um corpo não fragmentado, ou seja, os órgãos não estão interligados uns aos outros a fim de colaborarem para o “bom” funcionamento do corpo. Esses órgãos como fragmentação e separação e com capacidades peculiares dão lugar ao um órgão só. Único como um organismo maior. Ou seja, um corpo reorganizado em suas funções a priori. Os órgãos perdem o valor pelo que podem sozinhos e um organismo maior, que engloba todos em sua potencia de acontecer, restitui a ideia de um corpo constituído por órgão com funções já previamente determinadas. “(...) o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. (DELEUZE & GUATTARI, 2010c, p. 27-28).

Figura 14 : Parangolé P8 Capa 5 “Mangueira”, tecido e tela de nylon, 106 x 78 x 20 cm.1965



Fonte: RJ Foto / Arquivo Hélio Oiticica.<sup>51</sup>

Esse conjunto corpo/capa implica outro tipo de sintonia em relação aos sentidos do *participador*. Oiticica afirma que com os *Parangolés* o corpo tende a um estado de “*embriaguez Dionisíaca*”, numa referência direta ao que propõe Nietzsche:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e elevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais um artista, tornou-se obra de arte [...] (NIETZSCHE, 2007. p. 31).

Assim como Nietzsche, Oiticica entende a arte como uma maneira de aproximação da essência do mundo. Não haveria para ele outra explicação para existência do mundo a não ser como um fenômeno estético. Ao afirmar em relação aos *Parangolés* que o que importa a partir de então é “*dança dionisíaca*”, que nasce do ritmo do coletivo, que se externa como característica de grupos populares” (OITICICA, 1986. p. 73), Oiticica propõe que a superação do *herói romântico* se dá com a participação do espectador, o que permitiria a qualquer pessoa participar de forma que lhe agrade da “*experiência-obra*”.

O mundo do herói romântico é o da imanência; o do herói trágico, o da transcendência; o herói romântico está sempre “em casa” no mundo, mesmo quando se isola (pode isolar-se porque tem certeza de que o mundo está ao alcance da mão), mas o herói trágico é um nômade para quem nem ele nem o mundo têm identidade e permanência. O herói romântico pode errar, o herói trágico é um errante. A vida do herói romântico é a busca da reconciliação consigo e com os outros; a do herói trágico, a do dilaceramento de si e do mundo. A continuidade dramática da ação romântica opõe-se a fragmentação do acontecimento trágico

<sup>51</sup> Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/> Acessado em: 17 de maio de 2013.

sempre inesperado e desde sempre previsto, jogo do acaso e da necessidade.  
(ALVES, 2009. p. 11)

Logo, a participação está ligada a dissolução da figura do autor como *subjetividade romântica*. Ao artista cabe, ao invés de criar obras que expressem um sujeito, propor que possam ser realizadas por qualquer pessoa e cujo desdobramento não dependa das designações do artista. Na obra de Oiticica estabelece-se uma relação entre um “eu” e um “outro”. O “eu”, a obra como proposição poética, se configura como obra a ser experienciada e um “outro”, o público, sujeito ativo na configuração das propostas do artista, como coautor da obra. Essa relação dialógica num embate fronteiro é a matéria fundamental para compreensão dos processos de poética na obra de Oiticica.

Entendendo a natureza poética da produção de Oiticica, é pertinente compreender como se dá o processo temporalização da imagem nas proposições de “*quasi-cinemas*” intituladas *Blocos de experiências in Cosmococa - programa in progress*, a partir da discussão da produção de imagens diante da observação do que em suas propostas implica uma *estética relacional*.

O que está desaparecendo sob nossos olhos é apenas essa concepção falsamente aristocrática da disposição das obras de arte, ligada ao sentimento de adquirir um território. [...] já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...] Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para discussão ilimitada [...] A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações [...] (BORRIAUD, 2009, p. 20-30).

Assim, é pertinente pensar que nas *Cosmococas*, o tempo de ação e reação das imagens se dá num lugar intermediário e produz uma indeterminação do espaço. É como se a proposta de cinema dissesse de si mesmo que se trata de uma experiência imersiva, de uma experiência sensorial que implica outro tipo de percepção onde o tempo do acontecimento não representa algo que passou, mas que se faz no exercício sensível do tempo presente que se experimenta. O tempo deixa de ser compreendido como encadeamento lógico de momentos que se seguem e se dá a experiência em termos de sua *duração*.

Lapoujade, a partir de Bergson, ao pensar sobre o fazer do artista (do filósofo) em termos de duração, afirma que o artista, ao avançar de maneira inquieta e sem certeza, está sempre a se perguntar se “a cada passo conseguirá ir até o fim”. Ou seja, se conseguirá realizar o que se propõe nos termos dos acontecimentos que engendra. Na medida em que o indivíduo “age ao mesmo tempo em que é ‘agido’”, a vida o liga a ela “pela sua potência criadora, como criação de si para si”. Assim, o artista e o filósofo como aqueles que “nos

conduzem a uma percepção mais completa da realidade”. E sobre o artista nos diz:

Ele não dá o salto de uma vez por todas, mas tenta sempre outra vez, para ver e sentir, para ter a sensação de verticalidade e percorrer seus diferentes níveis, como se estivesse sempre acavalado sobre a diferença de natureza que sua própria criação constitui, sempre deslocado pela experimentação que faz dela, livrando-se, a cada vez, da sua humanidade para tentar “realizar o irrealizável”. (LAPUOJADE, 2013, p. 92)

É em termos de duração que o “irrealizável” pode ser realizado, não como uma utopia, mas como estado de desvio de atenção para aquilo que “praticamente não serve para nada”. (BERGSON apud LAPOUJADE, 2013, p.75). Ou seja, para aquilo que se manifesta em termos de acontecimento. Onde a presentificação pela experiência é o que causa nos indivíduos a sensação de estar imerso na experiência em si. Sem representações ou modelos já previamente orquestrados. Instalar-se nos acontecimentos é antes experimentar a duração em si como atualização da *potência criadora*.

Dessa maneira, é importante pensar como o tempo se configura nas proposições poéticas de Oiticica com fins de perceber melhor como as situações-cinema criadas por ele em parceria com Neville d’ Almeida demandam do *participador* outras posturas e ações na medida dos percursos realizados no tempo da duração da experiência imersiva em si. Assim, talvez, pensar como os *quasi-cinemas* existem como efeito do desejo de “realizar o irrealizável”.

Por isso também, é fundamental observar como surgem às primeiras condições que impulsionam a produção dos *quasi-cinemas* desde as operações realizadas em *Mangue-bangue*. Dessa forma, tentar ver melhor como essa noção diferenciada da experimentação do tempo na relação com as imagens já em *Mangue-Bangue* potencializa os procedimentos levados a cabo nas *Cosmococas*.

### 3.2. De *Mangue-bangue* aos *Quasi-cinemas*

Em meio à repressão da ditadura militar no Brasil dos anos de 1970 e 1960, o cinema experimental realizado por Neville d’Almeida, Glauber Rocha<sup>52</sup>, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e outros tantos, propõe a experimentação da linguagem cinematografia a partir dos elementos constitutivos da imagem por ele criada. Nesse contexto Neville

---

<sup>52</sup> Oiticica participa de *Cancer* (1972), momento em que Glauber Rocha apresenta seu primeiro filme dito *underground*, que marcaria sua postura combativa frente às convenções sociais e aos dilemas da intelectualidade na época. Revolucionários e bandidos eram retratados no mesmo quadro caótico da realidade brasileira militarizada e cada vez mais censurada daqueles anos. (MACIEL, 2009, p. 281)

d'Almeida realiza o filme *Mangue-Bangue* que é lançado em 1971. O realizador traçou um paralelo entre homem e bicho para construir o que chamou de um “painel de 1971”, tempo de milagre econômico, drogas, liberdade sexual, censura e preconceito. “*Um homem entra em convulsão no meio da Bolsa de Valores, consegue se arrastar até a porta vomita as tripas e desaba numa poça de lama. Em paralelo, galos se engalfinham numa briga sem fim*”.<sup>53</sup> Sobre o Cinema Marginal de Neville:

Longe da má consciência do Cinema Novo, o Cinema Marginal se liberta dos dilemas da intelectualidade de esquerda e dos compromissos com a estética da fome glauberiana, assumindo temas como drogas, corpo e sexo, na lógica de *Bandido da luz vermelha* (1968), em que “a gente avacalha e se esculhamba”. Histeria, desvio e fragmentação são traços que se repetem na construção das personagens [...] Do ponto de vista da narrativa, criam-se sequências desconectadas que apresentam situações explodindo nas telas; não há nenhuma ideia de representação do vivido, apenas imagens-caos jogadas num espectador em estado de choque [...] Glauber Rocha chega a chamar o Cinema Marginal de *Udigrudi*, como uma versão tupiniquim do Cinema Underground de Nova York. A cólera glauberiana é inevitável diante de um cinema que abandona a missão de *inventar um povo*, como defendido pelo Cinema Novo, e se concentra em mostrar um Brasil longe das utopias e cru diante do caos urbano. (MACIEL, 2009, p. 287)

Amigo de Neville<sup>54</sup>, e posteriormente parceiro na elaboração de *Cosmococas*, Oiticica escreve um texto sobre *Mangue-Bangue*<sup>55</sup> e afirma que a obra apresenta uma “edição em blocos geométricos, uma estrutura em moto perpétuo”<sup>56</sup>, uma vez que o roteiro, sem texto, embaralha as sequências é preciso lidar com as imagens uma a uma e assim tomar consciência do todo do filme de Neville.

Assim, tomo como intercessor o filme *Mangue-Bangue*, com fins de tentar pensar como o tempo das imagens se configura a fim de criar um contexto favorável à elaboração dos “quasi-cinemas” de Hélio Oiticica e de Neville D'Almeida. Ao observar o conceito de *duração* desenvolvido por Bergson em seus escritos, é preciso tentar perceber de que maneira os procedimentos instaurados no filme de Neville serviram de ponto de inflexão para a invenção dos *Blocos de experiências in Cosmococa - programa in progress*, produzidos na década de 1970.

<sup>53</sup> Silas Martí em [www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/43456-nas-margens-do-mangue.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/43456-nas-margens-do-mangue.shtml). Acessado em 19 de junho de 2014

<sup>54</sup> Os dois inventores de *Cosmococa* conheceram-se em 1968, quando Neville, após ter seu primeiro longa-metragem, *Jardins de Guerra*, mutilado pela censura, promoveu uma sessão fechada para cineastas e amigos. Hélio impressionou-se especialmente pelo uso dos pôsteres na estrutura do filme e se apresentou para conversar. Anos depois, propuseram fazer um filme, no entanto, desencontros diversos acabaram por deixar Neville sozinho com a realização de *Mangue-Bangue*, apesar da intenção de trabalharem em dupla já nesse filme. Reencontraram-se em New York, em 1973, na ocasião em que *Mangue-Bangue* foi exibido no MOMA. (CARNEIRO, 2008, p. 59)

<sup>55</sup> Ver anexo

<sup>56</sup> Neville d'Almeida's *Mangue-Bangue* in OITICICA, Hélio. Programa Hélio Oiticica. Disponível para consulta na internet em [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em 19 de junho de 2014.

A proposta das Cosmococas incide diretamente sobre a questão da virtualização do espaço. A arquitetura é feita de imagens, de projeções puras, cuja oscilação é aquela calculada pelo movimento que se passa entre as imagens e não nas imagens. O participador é usuário de um dispositivo projetivo que, ao mesmo tempo que mostra imagens fixas, movimenta a percepção daqueles que se encontram imersos nessa arquitetura. (MACIEL, 2009, p. 286)

Utilizando suportes do cinema, fotografia e som, os artistas conceberam espaços sensoriais, problematizando o cinema narrativo e o status passivo do espectador nesse espaço de fruição. Propuseram a recusa aos objetos acabados e um convite à participação do espectador com fins de estabelecer outras relações espaço-temporais utilizando o cinema como instrumento. A partir daqui discute-se como o tempo das (e nas) imagens se configura na medida da experiência do *participador* e de que maneira isso se relaciona com o conceito de *duração*.

### 3.2.1. Tempo e duração em *Mangue-Bangue*

Ligado ao cinema experimental que se fazia no Brasil nos anos de 1960 (Cinema Marginal), Oiticica estabelece relação Neville d’Almeida e passa a questionar a experiência cinematográfica oferecida pelo cinema dito convencional. Ao passo de suas propostas experimentalistas em que o espectador deixa a condição de mero observador e se torna um *participador* (*penetráveis, núcleos, bólides, parangolés*), Oiticica observa o cinema como um meio de instauração de outros modos de existência no que diz respeito à experiência cinematográfica e a própria vida<sup>57</sup>. Assim, ao criticar a unilateralidade do cinema espetáculo e se opor a passividade do espectador diante da experiência cinematográfica Oiticica afirma:

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

<sup>57</sup> Em carta à amiga e artista Lygia Clark, em dezembro de 1969, já no fim de sua estada em Londres – onde esteve de dezembro de 1968 ao final de 1969 por ocasião de sua primeira (e única) exposição retrospectiva em vida, a qual chamou de “*Whitechapel Experience*”, e da participação como artista-residente na *Sussex University*, em Brighton –, Oiticica anuncia ter um plano completo de um filme e que isso já seria parte de um novo momento de seu trabalho, “uma ambição maior, mais universal e mais difícil”, na qual não havia mais interesse em “fundar coisas”, mas em “expandir energias, como uma forma de conhecimento ‘além da arte’; expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’ etc” (Arquivo Hélio Oiticica - AHO #1000.69). Ele se referia ao roteiro de *Nitrobenzol & Black Linoleum*, escrito em setembro daquele ano. Esse projeto é o marco zero de sua crítica ao audiovisual, pois aspira à construção de uma nova linguagem que rejeita a forma tradicional de pensar e fazer cinema em busca de um cinema anti-narrativo e ambiental. (QUEIROZ, 2012, p. 64)

ignorar ou conjecturar sobre a ‘arte do cinema’ depois que GODARD questiona metalinguisticamente a própria razão de ser do fazer cinema?(OITICICA, 1973, p. 177)

Em confronto com a posição passiva do espectador do *cinema-espetáculo*, que por muitas vezes ignora seu corpo e o espaço que ocupa na sala de projeção quando está envolvido inteiramente com a narrativa do cinema, Oiticica tenciona elaborar possibilidades de jogos entre o espectador e o filme com intuito de enriquecer a relação visual pela participação. Retomando Bergson, Oiticica lança mão de algumas reflexões sobre os conceitos do filósofo em relação ao tempo e a *duração* no que diz respeito aos seus experimentos em pintura e nos diz:

Para obter a transformação do corpo ou da imagem em representação, não é necessário, por isso, ‘iluminar o objeto’, ‘mas obscurecer ao contrário certos lados, diminuí-lo da maior parte de si mesmo, de maneira que o resíduo, em vez de ficar encaixado naquilo que o rodeia, como uma coisa, dele se desprenda, como um quadro’(OITICICA apud BRAGA, 2010. p. 48)

O pensamento de Bergson parece estar implicado nos procedimentos artísticos de Oiticica com a cor desde muito cedo. Oiticica tem por objetivo temporalizar a experiência da (e com a) cor. Para ele a *cor-tempo* (cor metafísica) é essencialmente ativa no sentido de dentro para fora. E sobre isso afirma:

(...) quando reúno, portanto, a cor na luz não é para abstrair-la e sim para despi-la dos sentidos conhecidos pela inteligência, para que ela esteja pura como ação (...). Na verdade o que faço é uma síntese e não uma abstração (...) a estrutura vem juntamente com a idéia da cor, por isso ela se torna, ela também, temporal. Não há estrutura a priori, ela se constrói na ação mesma da cor-luz. (OITICICA, 1959, p.16-17).

A um tempo real, modulado pela experiência sensível e por elementos concretos onde o que se pretende são explicações para os fenômenos da vida que “*aderissem aos objetos*”, livres de abstrações desnecessárias, Bergson opõe um tempo fictício. Ao criticar a matemática e a física por se ocuparem de “*um tempo que não serve de nada*”, o autor dá a ver uma concepção abstrata do tempo onde os fenômenos que se sucedem no mundo físico seguem uma ordem imutável e intemporal.

Desde suas experiências com a cor na pintura Oiticica parece aprofundar cada vez mais as relações evidenciadas em suas propostas com o que Bergson entende por *tempo real*. É a partir desse entendimento que ele observa como a imagem produzida em *Manguê-Bangue* se relaciona como esse conjunto de conceitos formulados por Bergson para ser compreendida em sua máxima potência.

Esse tempo ao qual Bergson opõe um *tempo real*, o *tempo fictício*, implica um tempo onde a mesma causa produzirá sempre o mesmo efeito e para ele é sobre isso que

repousa a ideia de espacialização do tempo desenvolvida pela ciência física e matemática. O que permitiria a previsão do tempo e dos acontecimentos, tal e qual uma equação. Sobre esse efeito mecanizador o autor exemplifica tendo o cinema como intercessor e sobre o filme em termos de movimento diz: “se ele se desenvolvesse numa velocidade infinita, se o desenrolar(desta vez fora do aparelho) se torna- se instantâneo, seriam ainda as mesmas imagens”.<sup>58</sup>(BERGSON, 2005, p. 79).

Os efeitos de montagem apresentados em *Mangue-Bangue*, implicam outra forma de perceber o tempo e a produção de sentido a partir dele. Já não é mais possível deter-se somente a história encadeada pelas imagens, é preciso experimentar imagem por imagem, como que num jogo de múltiplas combinações sucessivas. A materialidade da imagem solicita ao espectador uma postura ativa e de aguçamento dos sentidos.

A problematização colocada por Bergson em relação a esse tempo mecanizado aponta que esse entendimento do tempo retira da experiência sensível sua capacidade de variação e mudança. O filme, sua projeção, sua audição e todos os demais processos a ele relativos, se instauram em acontecimentos únicos e que precisam ser observados na medida em que acontecem, são para o autor exemplos de como o tempo se liga aos acontecimentos materiais e deles não pode ser dissociado.

A fragmentação apresentada em *Mangue-Bangue* torna possível a retomada do cinema como intercessor, mais precisamente a compreensão primordial na qual o que resulta certa experiência cinematográfica é a sequencialização de imagens fixas em velocidade de projeção predeterminada, é preciso outra linha de pensamento para compreender o que se dá na experiência cinematográfica para além do movimento sequenciado de imagens fixas. O tempo que Bergson tenta elaborar dá a experiência cinematográfica o que dela jamais foi possível se retirar, a *duração*.

Ao afirmar que o tempo é tecido pelo real, Bergson indica as propriedades do que ele chama de duração: *a sucessão, a continuidade, a mudança, a memória e a criação*.

---

<sup>58</sup> É preciso distinguir duas “faces” do movimento. Há, em primeiro lugar, o movimento que se produz na própria imagem e que parece reproduzir a todo instante as condições de percepção natural. É o que, em *A evolução criadora* (1907), Bergson toma por um falso movimento, no qual se vê apenas uma sucessão de cortes imóveis(os fotogramas) orientados para produção de um tempo abstrato(o transcorrer das imagens). Isso porque o cinema, em seus primórdios, diz Deleuze, ainda não havia inventado seu próprio tempo, o que em breve faria por meio da montagem, da câmera móvel e da emancipação da tomada. Bergson não pôde reconhecer ai a imagem-movimento cujos termos, contudo, ele estabelecera dez anos antes, em *Matéria e Memória*: uma imagem que ultrapassa as ilusões do espaço divisível e do tempo abstrato para transformar o movimento verdadeiro e, portanto, cada um de seus instantes indivisíveis, no corte móvel de um todo permanentemente aberto, mutável, expressão da “própria duração na medida em que ela nunca para de mudar”. Essa é a segunda face do movimento, que confere autenticidade à primeira e permite Deleuze arrastar Bergson para sua caracterização do cinema. (BELLOUR, 1997, p. 128)

O autor indica ainda que é preciso desviar o olhar dessa ideia de tempo abstrata e considerar os acontecimentos, sejam eles psíquicos ou físicos, em termos de *duração*.

Nesse ínterim, *a sucessão* se manifesta a partir de *vivências interiores*<sup>59</sup>, e assim como os demais acontecimentos físicos, simultâneos e contemporâneos, nunca são apreendidos em sua totalidade de maneira instantânea e completa. A ideia de um passado que antecede um presente que se projeta num futuro por si só implica uma sucessão lógica, uma vez que não são passíveis de serem apreendidos simultaneamente, nem no tempo da enunciação e menos ainda no tempo físico.

A sucessão implica uma *continuidade* em que os acontecimentos psíquicos e físicos ocorrem uns após os outros. Ao contrário da noção de tempo fictício já apresentada, onde o tempo se espacializa e passa a comportar em si todos os elementos constitutivos de sua existência e no qual é possível dividir a parte das coisas uma vez que estas são dadas de forma simultânea, a noção de *continuidade* como propriedade da *duração* nos mostra que tal empreitada só é possível no mundo das abstrações.

Que o deixemos em nós ou nos coloquemos fora de nós, o tempo que dura não é mensurável. À medida que não é puramente convencional implica em efeito divisão e superposição. Ora não se poderia superpor durações sucessivas para verificar se elas são iguais ou desiguais; por hipótese, uma não é mais quando a outra aparece; a idéia de igualdade constatável perde aqui toda significação. Por outro lado, se a duração real torna-se divisível como veremos, pela solidariedade que se estabelece entre ela e a linha que a simboliza, ela consiste ela própria em um progresso indivisível e global (BERGSON, 2006, p. 89)

Manifesta-se a partir daí outra característica fundamental da *duração* que é a *sucessão sem separação*, que se dá num tempo em continuidade sequenciada e não simultânea. Bergson nos oferece o exemplo da melodia e diz que nela não existe como separarmos conscientemente o todo das partes na medida da apreensão do acontecimento. O todo nos é dado e sua organização, sequenciada e contínua, nos impede de dividi-la sem que nos percamos dela no ato da divisão. Para ele, nossa *duração interior*, experimentada do primeiro ao último momento da vida consciente, é como uma melodia. E nos diz: “nossa atenção pode se desviar dela (...) de sua indivisibilidade; mas quando tentamos a separar, é como se passássemos bruscamente com uma lamina dentro de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela”. (BERGSON 2006, p. 91).

---

<sup>59</sup> Segundo Bergson, a espacialização do tempo pode ser confirmada na representação da vida interior. Ao procura saber o que é efetivamente a duração, volta-se para o domínio da vida interior no âmbito da metafísica e da psicologia. O autor abandona a partir daí seu projeto inicial de estudar os conceitos fundamentais de mecânica e se dedica ao estudo da duração interior onde tenta aplicar seu ideal de conhecimento preciso e imediato. (COELHO, 2004, p. 239)

A continuidade de sucessões apresentada no exemplo da melodia é tratada pelo autor como uma continuidade de mudança. Pare ele a sucessão temporal é uma mudança constante, um *fluxo contínuo de transformação ininterrupta*. A vida psíquica como o mundo físico existe em constante instabilidade. Os acontecimentos se fazem e nunca são os mesmos. Ainda que um filme seja projetado, ou mesmo uma palavra seja dita, escrita, projetada, nunca teremos novamente o mesmo evento se dando. O que se manifesta, ainda com todo o rigor de repetição possível, sempre se fará de maneira distinta, ainda que muito semelhante. “coisa e o estado são apenas instantâneos artificialmente tomados sobre a transição; e esta transição, a única naturalmente experimentada é a própria duração”. (BERGSON, 2006, p. 64).

Bergson toma a mudança como constitutiva do real e diz que isso inviabilizaria a ideia de uma *essência inalterada*. Ou mesmo uma identidade por trás das mudanças que se processam continuamente. Aquilo que muda ininterruptamente não é passível de ser identificar pela essência que comporta uma vez que toda a mudança, ainda que mínima, será experimentada sempre num outro momento e este, já não comportará totalmente aquilo que a identificava outrora e que se percebe no tempo do acontecimento presente.

Os fluxos contínuos de mudanças ininterruptas na maior parte dos momentos de nossas vidas passam despercebidos uma vez que tendemos a nos ater a superficialidade de nossas percepções. Diante de uma foto em que podemos nos ver com dez anos a menos, somos tomados pelo estranhamento provocado pela nítida percepção das diferenças. Neste exemplo elas tornam-se mais nítidas uma vez que o tempo transcorrido se alarga. Sobre esse tipo de experiência, no que diz respeito à memória como elemento constitutivo da duração, Bergson nos aponta que no mais das vezes estamos com os olhos fechados à *incessante variação constitutiva do real*. Assim: “Ao definir a duração como essencialmente uma continuação do que não é mais no que é”, Bergson estabelece que a *sucessão contínua* de mudança heterogênea é memória. A “memória”. (COELHO, 2004, p. 240).

Assim, para Bergson, a *memória* se apresenta como fundamental para a compreensão da relação entre *continuidade e mudança*. Esse processo se faz de duas maneiras distintas segundo o autor. A primeira, a memória corporal ou automática (*memória-hábito*), se estabelece pelos hábitos adquiridos pela repetição e cujos desempenhos independem da atenção consciente. A segunda, a memória por imagens, se configura pela lembrança consciente de tudo que vivemos e que esta armazenada em nosso inconsciente. Essa configuração da *memória* em Bergson pode ser entendida, grosso modo, como a relação entre as marcas gerais do passado no presente. Sobre a memória como elemento constitutivo

da *duração* o autor nos afirma que:

A duração interior é a vida continua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós a medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente não haveria duração, mas somente instantaneidade. (BERGSON, 1999, p. 200)

Na memória Bergsoniana, a repetição só seria possível, ainda que de forma relativa, uma vez que se abolisse a história que precede os acontecimentos presentes. Tal procedimento remontaria a ideia de um tempo espacializado onde todos os acontecimentos seriam instantâneos e simultâneos. O que eliminaria a *duração* em detrimento ao instante e que produziria um entendimento do tempo de maneira abstrata e dissociado da experiência sensível. Assim, Bergson afirma a irreversibilidade do tempo e dos acontecimentos e nos diz que essa irreversibilidade deve-se tanto a memória quanto a um dinamismo interno e criador. “a criação não é escolha entre possíveis pré-estabelecidos, mas invenção de novo, do que não preexistia a sua realização”. (BERGSON Apud COELHO, 2004, p. 241).

Ao estabelecer a *criação* como elemento fundamental da constituição da *duração*, percebemos que os acontecimentos sucessivos em continuidade, em incessante mudança e reorganizados pela memória, ou seja, a *duração* em si, é o que possibilita a experiência temporal com um tempo real na medida das recombinações possíveis diante do acúmulo das experiências vividas. Nessa configuração proposta o tempo é único, ou seja, essa é a natureza da infinidade de fluxos ou durações temporais.

Ao assistir a *Mangue-Bangue*, Oiticica encontra a possibilidade de fazer cinema sem contar uma história. Para ele surge o contexto propício para transformar o espectador passivo em *participador*. *Mangue-Bangue* se apresenta como que uma retomada das ideias de Neville e Oiticica de se fazer algo com o Mangue<sup>60</sup>, com o mundo real em suas características imediatas, e sujeitas às ocorrências próprias ao acaso.

Com aproximadamente 65 minutos de tempo transcorrido, *Mangue-Bangue* é formado pelo que Oiticica chamou de “*blocos-episódios diretos e completos em si mesmos*”, que foram montados aleatoriamente na própria câmera. Nos fragmentos que compõem o filme aparecem imagens de rinhas de galo, de um banho de lama de um corretor da bolsa de valores, de jovens experimentando diferentes drogas, do cotidiano de travestis e de garotas de programa do mangue. Oiticica afirma que essas imagens em “*takes*” surgem como “*não-*

---

<sup>60</sup> Zona de prostituição carioca, frequentada pelo artista, que apresentou o local ao cineasta, situação seminal creditada no filme. Com cenas de “gente queimando fumo e injetando drogas” (QUEIROZ, 2012, p. 251).

*situações*”, uma vez que não contam histórias de personagens fictícios ou sentimentais. Segundo ele, essas imagens iam além de suas características visuais onde a câmera era utilizada como “*luva sensorial para tocar-cheirar-circular*”<sup>61</sup>.

No texto de Oiticica sobre *Mangue-Banguê*<sup>62</sup> surgem os primeiros apontamentos de possibilidades *suprasensoriais*<sup>63</sup> do cinema. Para ele, Neville instaura um “*cinema-limite*” onde se percebe “*o prazer cinematográfico de cinema*”, que exprimia sua “*gratuidade inventiva e rica e jamais uma omissão do autor*”<sup>64</sup>. Oiticica pensa que o *cinema-linguagem* deixa de ser o objetivo no filme de Neville e afirma:

Quando digo q cinema-linguagem pode vir a ser cinema-instrumento quero dizer q as características do cinema como algo como forma e em palpabilidade: filme, imagens em movimento etc.: possa vir a ser instrumento de algo q o incorpora: Tv p. ex.: q anula sua autonomia como linguagem-cinema e q o consubstancia com o q é exigido como consequência maior dessa linguagem [...] o uso maior dele cinema como instrumento-linguagem não “aplicada” ou “aproveitada” para fins outros mas incorporada depois de fragmentada a um novo tipo de linguagem q se forma e q permanece como processo. (OITICICA apud MACIEL, 2009, p. 294)

As seqüências embaralhadas com precisão, diferente do cinema clássico narrativo, não tinham a preocupação em representar nada e demandavam do espectador participação ativa na produção de sentido diante a essa experiência de cinema. Sobre a narração no cinema, Deleuze nos aponta que:

A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não de inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias. (DELEUZE, 2010, p. 80).

<sup>61</sup> Neville d'Almeida's *Mangue-Banguê* in OITICICA, Hélio. Programa Hélio Oiticica. IN: www.itaucultural.org.br (Arquivo Hélio Oiticica) acessado em 19 de abril de 2014.

<sup>62</sup> Texto de H.O. apresentando o filme *Mangue-Banguê* de Neville d'Almeida na "Quinzaine des Réalisateurs", no Festival de Cannes de 1974. Aponta para a posição "exilada" do cineasta dentro da cinematografia brasileira. Descreve o filme como "experiência-limite", não passível de classificação (não é "cinema de arte", nem documentário). Faz uma comparação com as experimentações de Godard, trazendo a ressalva de Haroldo de Campos de que os cineastas do Cinema Novo têm uma boa formação visual, porém uma fraca bagagem literária. Conclui explicando por que entende o trabalho de Neville d'Almeida dentro do conceito de "quase-cinema". Neville d'Almeida's *Mangue-Banguê* in OITICICA, Hélio. Programa Hélio Oiticica. IN: www.itaucultural.org.br (Arquivo Hélio Oiticica) acessado em 19 de abril de 2014.

<sup>63</sup> “Cheguei então ao conceito que formulei como supra-sensorial [...] É a tentativa de criar, proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos, prescindindo mesmo do objeto tal como ficou sendo categorizado – não são fusão de pintura-escultura-poema, obras palpáveis, se bem que possam possuir esse lado. São dirigidas aos sentidos, para através deles, da ‘percepção total’, levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”. OITICICA, Hélio. Aparecimento do Suprasensorial. Republicado em: Hélio Oiticica. Catálogo da Exposição itinerante, 1992-1997, pg. 128.

<sup>64</sup> Arquivo Hélio Oiticica AHO 0477-73 in: www.itaucultural.org.br (Arquivo Hélio Oiticica) acessado em 19 de abril de 2014.

Em *Mangue-Bangue*, Oiticica reconhece que o cinema chega ao seu limite e que a partir daí é preciso que as múltiplas e novas potencialidades do dispositivo sejam experimentadas no tempo do real, considerando assim a *duração* como a meio de existência sensível para o surgimento dos devires cinema que ele irá propor em seus *quasi-cinemas*. Assim, Oiticica afirma que o conceito de *NÃONARRAÇÃO*<sup>65</sup> anuncia o fim de uma ideia de um cinema verdade. Para ele “O CINEMA É A VERDADE e não a representação da verdade”<sup>66</sup> e que na medida em que se faz enquanto experiência sensível não pode deixar de considerar o universo ao qual esta submetido no momento de sua enunciação.

Aqui retomo a noção de *tempo real* proposta por Bergson e é pertinente observar que os tencionamentos levados a cabo por Oiticica, ainda em relação ao “cinema limite” de Neville, serão redimensionados naquilo que se configurou como *quasi-cinemas* nas *Cosmococas*. Nesse sentido, a *NÃONARRAÇÃO* proposta põe em cheque a noção de tempo que Bergson chama de *Tempo Fictício*. Neste regime temporal, as relações se configuram na medida da experiência imediata e simultânea. É possível medir, separar, qualificar e quantificar e assim perceber as partes do todo em encadeamentos abstratos medidos a partir de uma linha. A partir de uma medida previamente estabelecida.

Essa noção de tempo que Bergson critica (*tempo fictício*) é posta a prova nos arranjos de montagem que Neville faz em *Mangue-bangue* na medida em que não interessa a representação do tempo pela imagem movimento que reproduz a passagem sucessiva dos momentos ao mostrar um “antes e depois” de uma linha evolutiva na qual se desenrolava uma narração. Antes a intensidade que cada imagem trás no tempo de apreensão de sua *duração*. Imagem por imagem na fisicalidade própria a cada uma delas. Em *Mangue-Bangue*, é preciso que o espectador esteja imerso na obra e que esse mesmo espectador realize a combinação das unidades preexistentes nesse espaço.

Consideremos todas as letras do alfabeto que entram na composição de tudo o que algum dia foi escrito: não concebemos que outras letras surjam e venham se acrescentar a estas para fazer um novo poema. Mas que o poeta crie o poema e que o pensamento humano dele se enriqueça, nós o compreendemos muito bem [...] o universo não está feito, mas faz-se incessantemente. Cresce indefinidamente, sem dúvida, pela adjunção de mundos novos. (BERGSON, 2005. p. 260-262)

A *adjunção de novos mundos* sugerida por Bergson só é possível diante da

<sup>65</sup> “NÃONARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como ‘audiovisual’...NÃONARRAÇÃO é NÃO DISCURSO NÃO FOTOGRAFIA ‘ARTÍSTICA’. NÃO ‘AUDIOVISUAL’” Arquivo Hélio Oiticica AHO 0480.73 IN: [www. itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica) acessado em 19 de abril de 2014.

<sup>66</sup> Arquivo Hélio Oiticica AHO 0318.73 in: [www. itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica) acessado em 19 de abril de 2014.

experiência com o real num tempo que se articula enquanto *duração*. As montagens em *blocos sequencia* de *Mangue-Bangue* escapam a lógica do sequenciamento de imagens e, ainda que estejam encerradas num filme único, demandam uma experiência de tempo presente. O que ocorre em *Mangue-Bangue* estabelece relação direta com procedimentos empreendidos por outros cineastas nos anos 60 e 70. Nesse contexto, o cinema realizado por Jean-Luc Godard nos dá a ver o que no filme de Neville se configura em forma de imagem num sentido inventivo e potente. Não por coincidência, Godard habita a constelação de referências a qual Hélio Oiticica está sempre a retornar para conversas afirmativas.

Nas experiências de desaceleração em alguns de seus filmes, Godard oferece um contato tátil com a estrutura de tempo que existe no intervalo entre uma imagem e a próxima. Assim, ao tratar o tempo como “*matéria a ser desvencilhada de si própria*”, faz surgir um novo movimento e outra gestualidade na imagem. Dessa forma, segundo o próprio Godard:

Fazer câmeras lentas, mudanças de ritmos, decomposição, conjugando técnicas do cinema e da televisão [...] Partir não de uma imagem, mas de um encadeamento como imagem, de uma imagem de encadeamento, de um momento de uma cadeia, de um acoplar uma pessoa a algo. Esta pessoa e esta coisa que desliza sobre ela, e na qual ela desliza [...] Encadear permite ver se há algo que vai se abrir, ou que se fecha. E então teremos a ideia de uma porta, de fazer passar alguém por uma porta. Um encadeamento como momento do filme dos acontecimentos que se vai fazer (GODARD apud BELLOUR, 1997, p.122).

Em *Histoire(s) du Cinéma*<sup>67</sup>, Godard utiliza o vídeo como meio de investigação de parte da memória sonora e visual do cinema. Nessa criação com os sons e as imagens de vários outros filmes, o realizador afirma que se tratam sempre de *histórias do cinema* e não de *historia do cinema*, no singular, mas sim no plural. Reafirmando pelos procedimentos de montagem o que nos dá a ver em seus filmes: “*muitos filmes constituem cada uma delas uma historia e mostra que todas essas versões são montagens*”. Sobre esse modo de pensar e fazer cinema em Godard, Oiticica afirma:

Pensando na evolução de Godard, o que mais me interessa não são as ‘inovações

<sup>67</sup> *Histoire(s) du Cinéma (HISTÓRIAS DO CINEMA)*, foi feito como uma série/vídeo-ensaio para o Canal+, Arte e Gaumont entre 1988 e 1998, sendo que o primeiro capítulo da série (1A e 1B) foi transmitido em cinco canais europeus em simultâneo e os restantes estrearam em festivais de cinema. No museu de Arte Moderna de Nova Iorque foi apresentando cada um dos capítulos à medida que eram terminados e a obra foi inteiramente exibida, integrada numa instalação no Documenta X em 1997. Toda a obra é uma sucessão/colagem de imagens, palavras e sons que se sobrepõem e entrelaçam em sequências repetitivas. Godard utiliza imagens de arquivo (de filmes e documentais) juntamente com imagens filmadas de propósito para a obra, música, pintura e fotografias, vozes que recitam e citam passagens literárias, efeitos sonoros, música clássica, videoescrita, ou seja, tudo aquilo que o vídeo tem a capacidade de integrar, sem qualquer hierarquia epistemológica entre os vários elementos que são utilizados como matéria-prima. (SOARES, 2015, p. 11)

cinema' dele, mas a medida que essas inovações devoram como a razão de ser do cinema.[...]em experiências extremas de cinema, toda 'inovação' é 'devoração' e, numa tentativa de ver mais além, é o 'fim do cinema' como linguagem de importância: cinema passaria a ser instrumento?(OITICICA apud MACIEL, 2009, p. 289).

Para Oiticica, é com Godard, e a partir dele também, que o cinema como fenômeno constituído por som e imagens, em que o fim por si é a instauração de um todo que se adequa às experiências narrativas convencionais, chega ao limite. Nesse interim, o cinema deve ser pensado e realizado tendo como possibilidades de criação a partir da “aceleração e a multiplicação das montagens”. Onde é fundamental incorporar e fragmentar a linguagem como “processo não-linear e não-acabado”.(MACIEL, 2009, p. 289).

Nesse sentido, nos termos de Deleuze, observamos que em *Mangue-Bangue* se instaura um tipo de imagem que ele chama de *imagem-devir*. Nelas, existe uma potência pela descontinuidade, onde a dúvida, a invenção, os desafios dos sentidos produzem um efeito corpóreo às imagens. Em detrimento ao que Deleuze chama de *imagem-clichê*, onde as imagens se estabelecem em sequências lógicas num encadeamento linear dentro de um espaço-tempo contínuo e simultâneo. Neville produz imagens onde às certezas, as verdades e as virtualidades dão lugar a imagens de arte potentes pelo seu caráter de acontecimento num tempo que problematiza o tempo cronológico e uma ideia estabelecida de ordem e espaço.

O espaço se torna, então, imaterial, pura imagem; não uma imagem perceptiva, mas uma imagem-sistema em que a sucessão produz a duração, em que o tempo se presentifica por meio das relações estabelecidas. Nesse sentido, Hélio encontra no cinema a matéria tempo que faltava às suas experimentações com o espaço. (MACIEL, 2009, p. 287).

Mais do que perceber na obra de Neville um momento limite para o cinema que se estabelecia no Brasil dos anos de 1960 e 1970, e seguindo a partir de uma perspectiva traçada por Deleuze, é preciso perceber a arte (aqui mais especificamente o cinema) não somente como um lugar de produção de sentidos, mas antes de experimentação de forças. De modo que, no que diz respeito à relação com as experiências imediatas e materiais, é pertinente pensar:

Trata-se[...] de pensar a arte como composição de forças materiais. A arte não produz forças imaginárias, mas capta forças materiais, concretas. A potência da arte reside, portanto, nos diferentes agenciamentos com os materiais que as compõem. Só assim podemos entender por que, na perspectiva deleuziana, o cinema deve ser visto pela relação interna das imagens, pelo modo como se articulam seus encadeamentos – planos, movimentos de câmera, a relação entre movimento e tempo [...]e não com a relação que estabelecem com o real ou com a produção de imagens verossímeis. Não é pelos índices de realismo ou de aproximação entre as formas e o mundo visível que devemos tomar o cinema, mas pelo que ele é capaz de captar e compor mundos sensíveis. (FURTADO, 2013, p. 15)

No cinema proposto por Neville é possível perceber que a vontade de estabelecer uma relação tátil com as imagens implica um desejo de alargar os limites dessa própria imagem. Ao ralentar o tempo, ao instaurar “*momentos-frame*”<sup>68</sup>, se configura nos procedimentos desse realizador um tipo de percepção que tem na materialidade das imagens o estabelecimento de um tempo alargado que se mede na potência da experiência sensível e não somente pelos significados dados nos enredos fabulados pelo cinema de *imagens-clichês*. Um tipo de situação onde é preciso ter os sentidos aguçados a fim de não perder as possibilidades estabelecidas no instante das passagens das imagens.

Cada imagem parece ter uma potência de vida própria e sua organização, nos moldes de rupturas e quebras instaurados pelos efeitos de montagem, passam a implicar um espectador ativo<sup>69</sup>. Um sujeito que precisa fazer a sua parte no jogo de significações possíveis e que produz uma experiência de cinema única na superficialidade que se estabelece com essas *imagens-matéria*.

Em *Mangue-Bangue* a possibilidade de existência do que pode ser compreendido como cinema problematiza o que é o próprio cinema e, conseqüentemente, sua história. Assim, o filme de Neville d’Almeida se apresenta como ponto de inflexão para a elaboração dos *quasi-cinemas* em parceria com Oiticica. Sobre o contexto de invenção dos *quasi-cinemas* e diante da insatisfação com o cinema *Hollywodiano* Neville afirma:

Hélio tinha morado em Londres e eu fui para lá por causa da ditadura, dos filmes interditados. Sem dinheiro, então bolei um negócio de um filme de slides. Em vez de negativos, usar slides e ir fazendo. A gente pensava na ideia da historia em quadrinhos e em fotonovela. Falei com o pessoal no Rio de Janeiro e todo mundo me disse: “Tu é uma babaca, vai fazer um negócio desses? Nem fala isso, vai pegar mal pra vc!” Fui pra Nova York e contei para o Hélio que tinha tido a idéia de fazer um filme de slides, e ele me disse: “Porra, genial, vamos fazer!” Nasceu assim o cinema de slides, que, em vez de ser o *motion pictures*, imagem em movimento, é composto de imagens fixas em movimento. Tudo começou ai: o desejo de Hélio entrar no cinema e o meu de fazer arte misturando as linguagens. (NEVILLE apud MACIEL, 2009, p. 298).

No rastro do que Oiticica percebe em *Mangue-Bangue* e do que programa nos *quasi-cinemas*, interessa tencionar aqui a existência de um cinema sem filme que se

<sup>68</sup>Ao híbrido surgido na fronteira entre fotografia e cinema nessa experiência, conceitua, portanto, como *momentos-frame*. Teoria e crítica, na maioria dos casos, tratam fotografia e cinema como universos distintos, que não guardam relação entre si, e são definidos mais por suas particularidades do que pelos elementos que compartilham. O fotograma/frame/quadro é a menor parte que compõe um filme feito em película, contendo as imagens individuais que em sequência, mantidas a certa velocidade, conferem a ilusão de movimento do cinema imperceptível aos olhos do espectador. (QUEIROZ, 2012, p. 86)

<sup>69</sup>A ideia de espectador ativo apresentada aqui no que diz respeito ao participante que se configura nas proposições de Oiticica em parceria com Neville, se aproxima daquilo que Rancière pensa sobre o papel do espectador no teatro. *Grosso modo*, nessa observação sobre a condição do espectador, Rancière nos diz que o teatro precisava superar a relação passiva com o público. Assim, seria preciso compreender que “É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem voyeurs passivos.” (RANCIÈRE, 2012, p. 9)

estabelece na medida da experiência sensível do espectador no espaço imersivo. Esse cinema sem filme problematiza o conceito de quadro e de enquadramento.

Chamamos de enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está na imagem, cenários, personagens, acessórios. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram neles próprios, em subconjuntos. (DELEUZE, 1990, p.22)

Em Neville, e nos demais cinemas de filmes, os elementos de representação bidimensionais se articulam dentro de uma moldura de referência (quadro), e produzem um plano de imagem<sup>70</sup>. O resultado dessa articulação produz o filme que se configura numa sequência de fotogramas organizados a partir de uma montagem.

Essa possibilidade de cinema é reprogramada por Oiticica/Neville e a potência sensorial das imagens nas *Cosmococas* estabelece outro patamar no que tange a produção de um cinema que se questiona como linguagem. A relação tátil com a imagem proposta por Neville, e por tantos outros realizadores nos anos 60 e 70, em vários de seus cinemas com filme, se configura em Oiticica como um *devir-cinema*. Não se trata mais de encerrar as experiências com as imagens em filmes, mas de produzir cinema a partir do acontecimento que se instaura no tempo do próprio acontecimento, no tempo do real Bergsoniano. Oiticica se inclina para um “fazendo” cinema, no gerúndio. E *Mangue-Bangue* é, sobremaneira, peça chave para esse estado do cinema nos *Blocos de experiências in Cosmococa - programa in progress*.

### 3.3. Quasi-cinemas

Durante sua passagem por Nova York na década de 1970, Oiticica escreveu *Newyorkais*, um livro composto de pedaços, de fragmentos deixados por outros artistas dentro dos *ninhos*<sup>71</sup> que tomavam seu apartamento com intenção de traçar uma obra de

<sup>70</sup> Segundo Wucius Wong, em seus estudos sobre as características das representações bidimensionais. Aquilo que designamos como representação bidimensional articula elementos que possibilitam sua construção. Dessa maneira ele aponta que a instauração, a concretização material, de um desenho, uma pintura, uma fotografia e etc, é resultado da união entre os elementos de representação bidimensional (elementos conceituais: ponto, linha, superfície, volume /elementos práticos: forma, tamanho, cor, textura,/ elementos relacionais: direção, posição, espaço e gravidade / elementos práticos: representação, significado e função), a moldura de referência que é o espaço em que a imagem é construída (o quadro, o plano), e plano de imagem que é configuração que é dada aos elementos de representação que se organizam dentro da moldura de referência. A união entre elementos de representação mais a moldura de referência mais o plano de imagem resultam na representação (no desenho, na pintura, na fotografia, no fotograma). (WONG, 1998, p. 41-42)

<sup>71</sup> Os experimentos de Lygia Pape com o Ovo (obra de 1968), e de Hélio Oiticica com os Ninhos (de 1969), tocam-se no que se refere a um novo nascimento, a uma espécie de reinvenção da existência por parte do indivíduo, não no sentido psíquico ou introspectivo do termo (como em Lygia Clark), mas sim no sentido de uma maior conscientização do indivíduo, para que esse possa realizar transformações ético-políticas. Nas

vários inventores. “Estou reformulando muitas idéias, remontando outras e montando um texto-montagem só de excertos de outros artistas, escritores, ensaístas, etc.” (OITICICA Apud FIGUEIREDO, 1998, p. 79). As anotações de Oiticica integram *Newyorkais* também como fragmentos, junto a citações do poeta Arthur Rimbaud, do músico John Cage e do filósofo Friedrich Nietzsche e muitos outros.

Em rascunhos que tem a velocidade de vislumbres, de lembranças, de um fluxo de pensamento que não pode ser interrompido [...] em cada pagina encontramos uma entrada para outra grande obra, de outro artista, como veredas que se bifurcam em um grande labirinto. (BRAGA, 2010.p.118).

Durante a escrita do *texto-montagem* de *Newyorkais*, Oiticica investigou a imagem cinematográfica. A essas proposições ele deu o título de *quasi-cinemas*.

A ideia de um “*quasi-cinema*”, proposta pelo artista plástico Hélio Oiticica, sintetiza esse momento de “passagens” e “contaminações” em que as artes plásticas cruzam com o cinema experimental, criando o “audiovisual”, instalações com slides e música, especialmente ambientadas, como “Cosmococas”, 73 e “Helena Inventa Ângela Maria, 75, de Hélio Oiticica. [...]“*Quasi-cinema*” na fronteira das artes plásticas e anunciando os princípios da vídeo-instalação. [...] Uso das imagens e do suporte vídeo que hoje está presente na obra de artistas contemporâneos os mais distintos. Como no cinema experimental, o vídeo iria permitir ao autor percorrer e controlar, com custos e tempo reduzidos, todas as etapas de produção da obra, de forma não especializada, da criação à realização. Essa participação do cineasta ou do artista plástico em todos os processos de realização da obra marcou todo o moderno cinema autoral e teria sua continuidade no novo meio.(BENTES, 2003, p. 113-132)

Numa parceria com Neville d’Almeida na série *Blocos de experiências in Cosmococa - programa in progress* (FIGURA 15), explorou a projeção de slides para expor a ilusão da experiência cinematográfica e substituiu os 24 quadros por segundo por uma série de slides, priorizando o que ele chamou de *posições estáticas sucessivas*.

---

palavras de HO: “Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significação à casca-ovo”. As experiências corporais diretas, nos dois casos, funcionam como uma espécie de ritual de superação do comportamento repressivo que o Homem tem no mundo. No lugar de novidades estéticas, são proposições que têm a pretensão e a responsabilidade com os “desenvolvimentos político-sociais, em relação a toda espécie de transformação fundamental, que são as que significam realmente algo”. Em reportagem de Antonela Velasco de 29/10/1977 no jornal A Notícia, intitulada “Lygia Pape Cineasta”, é possível ver a artista falar da atuação de seu trabalho dentro do que ela convencionou chamar de espaço poético: “meu trabalho está dentro de um espaço do Homem, no sentido de atenuar as dificuldades que ele enfrenta”. (DA SLIVA, 2005, p. 153)

FIGURA 15: *Cosmococas – program in progress - CCI Trashscapes*, Neville d’Almeida e Hélio Oiticica /instalação interativa multimídia, 36 m². Coleção César e Cláudio Oiticica. 1973



Fonte: RJ Foto / Arquivo Hélio Oiticica.<sup>72</sup>

Nesse momento, Bergson reaparece no seu campo de reflexões de Oiticica e algumas questões discutidas pelo filósofo em relação ao mecanismo cinematográfico são a base para a elaboração de suas propostas cinematográficas. Segundo Bergson, o cinematógrafo cria a ilusão de movimento ao justapor imagens estáticas rapidamente. No entanto, o que a máquina faz é conferir um movimento em geral (o movimento da máquina), aquilo que foi fotografado. Perde-se o movimento interior, a duração própria do objeto fotografado. Para Bergson, nosso conhecimento (pensamento) funciona de maneira similar ao cinematógrafo: “percepção, intelecção, linguagem geralmente procedem assim. Quer se trate de pensar devir, quer de exprimi-lo, quer mesmo de percebê-lo, não fazemos realmente nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior”. (BERGSON, 2005. p.331).

Oiticica pretende, ainda em *Newyorkais*, a “proposição leitura de momentos”, instantes de produção em que a criação artística seja movente nas grafias produzidas pelas criações de ilusão de movimento. O artista almeja que o movimento restitua a “live action”<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/> Acessado em: 17 de maio de 2013.

<sup>73</sup> A rápida mudança de slides dos *Block-experiments in Cosmococas* ao som da trilha sonora de cada CC pode ser comparada aos insert-takes de Hitchcock, que são momentos, fragmentos de tempo, que Hitchcock selecionou para criar a introdução à narrativa que se segue no filme. Por mais propositalmente veloz que seja a narrativa que acompanha a rápida sucessão de insert-takes, o espectador sabe que houve um grande lapso de tempo entre uma cena e outra. Em 30 segundos cria-se a ilusão de passagem de 60 anos na história da construção de Sidney. O restante do filme, em 24 quadros por segundo, cria a ilusão de “live-action”. Mas a “ação-viva” não é sucessão descontínua de estados congelados, por mais rápida que seja a seqüência de quadros que cria a ilusão cinematográfica. Ação-viva acontece naqueles que estão assistindo o filme. É o espectador quem possui duração real e tempo fluido como uma de suas dimensões de existência. Os *block-experiments in Cosmococas* intensificam o congelamento da imagem e a atribuição de movimento ao espectador-participador. (BRAGA, 2007, p.21).

e dessa maneira aponta para um “*cinema-obra*” que se estabelece no limite. Não se trata somente do espaço imersivo da sala de projeção cinematografia, nem mesmo se trata de uma instalação de interação direta como nos *Bólides e Parangolés*, por exemplo. Nas *Cosmococas*, é necessária uma dupla ação onde é fundamental que o *participador* esteja imerso no “*espaço-obra*” e que esse mesmo *participador* realize a combinação das unidades preexistentes nesse espaço. (OITICICA, 2010, p. 285). Sobre essa ideia de movimento em Bergson:

Para que nossa consciência coincidissem com algo de seu principio seria preciso que se desprendesse do já pronto e se prendesse ao se fazendo. Seria preciso que a faculdade de ver, voltando-se e torcendo-se sobre si mesma, se tornasse uma só e mesma coisa que o ato de querer. (BERGSON, 2005, p.238)

Assim, a imprevisibilidade gerada pela participação do público e pelo desdobramento do programa em vários blocos (CC1, CC2, CC3...<sup>74</sup>), impede a constituição de uma obra estanque com procedimentos fechados. Um dos objetivos de *Cosmococas* é criticar a unilateralidade do cinema espetáculo e se opor a passividade do espectador. A ideia de um cinema “se fazendo” é o que aproxima a situação-cinema em *Cosmococas* ao que Bergson trata por *atenção à vida* que “é determinada pelas montagens sensório-motoras, que lhe permitem responder à variedade das situações encontradas.” Onde, “é da percepção da situação presente - considerando que o corpo está inserido nela –que vem o apelo ou a pergunta que manda a memória apresentar as respostas apropriadas.”(BERGSON Apud LAPOUJADE, 2013, p. 87).

Nas instruções para participação nas *Cosmococas* é permitido que o espectador se deite nas almofadas e utilize lixas de unha disponíveis na entrada (CC1); que se sente, recline, dance (CC2); que sinta a superfície do chão e brinque com os balões (CC3), ou que entre numa piscina (CC4). Sobre essas possibilidades temos:

Esse comportamento lúdico com balões de ar, almofadas e pufes, ao lado de imagens da moeda americana e do logotipo da Coca-cola, símbolos do paradigma do mercado e da sociedade capitalista, tem algo de perverso e de ambíguo. Convocar o corpo à participação como um desempenho comportamental, ligado ao som de Jimi Hendrix e Rolling Stones, e confrontar o participador com essas imagens, ao mesmo tempo em que remete a uma consumação do corpo numa lógica de imagens, apresenta uma vontade de libertação e de desrepressão violenta e agressiva. O aspecto lúdico de *Cosmococa*, se às vezes parece apostar numa infantilização, embrenha-se também num comportamento um tanto alienado, diferente daquela participação dos anos de 1960 que estava associada à liberdade e emancipação do sujeito. (ALVES, 2009.p.6)

---

<sup>74</sup> *Cosmococas*, entre outros fragmentos inclui a série de nove obras *Cosmococas – program in progress* (Abreviadas CCs), das quais cinco primeiras foram desenvolvidas com Neville de Almeida, e homenageiam alguns inventores da *galáxia* de Oiticica: Luis Buñuel em CC1, Yoko Ono em CC2, Marilyn Monroe em CC3, John Cage em CC4, Jimi Hendrix em CC5.

Sem dúvida, há uma reconfiguração aqui da experiência artística e estética que passa a ser entendida como uma experiência de jogo, tática e de bricolagem, que envolve o corpo do espectador e o convida a participar da construção da *obra-acontecimento*. O que está em jogo não é mais a contemplação de algo, um objeto distante, belo ou sublime, mas a construção de um espaço comum, ao mesmo tempo estético e político, que se confunde, inclusive, com práticas sociais, com jogos lúdicos de construção e desconstrução.

Em tais sessões imersivas, com slides em todas as perspectivas, o que se configura é uma alteração nos modos de recepção clássico que transforma o espectador num jogador que opera no máximo a sua capacidade de escolhas e gestão dos elementos propostos: sentado, deitado ou pendurado na rede, é no seu corpo que o cinema dispositivo se atualiza [...] É como se Hélio olhasse, a um só tempo, para a origem do cinema e para o seu futuro. As *Cosmococas* são simultaneamente a desconstrução e a reconstrução da experiência do cinema. Da mesma maneira que ele afirma não abandonar a pintura quando lança suas telas no espaço, também não abandona o cinema quando o transforma em relações puras, em música. (MACIEL, 2009, p. 287).

As propostas de *quasi-cinemas* problematizam a imagem como resultado de uma arte estática submetida ao privilégio da visão. Essa imagem (imobilizada pelo aprisionamento retiniano) torna-se “hierarquicamente inferior na medida em que vai sendo engolida pelo êxtase e pelo poder libertador da música e pela atividade do corpo” (OITICICA apud OITICICA, 2010. p. 98). Oiticica ao retomar Nietzsche, pensa e vive a arte enquanto movimento com fins de alargar e ampliar limites a partir da diferença.

Deleuze, ao inaugurar uma nova maneira de interpretar a filosofia de Nietzsche, afirma que é a partir da diferença<sup>75</sup> (que por natureza é assimétrica, ao contrário da simetria da oposição), que é possível fazer uma “*síntese do disperso*” ao criar. Assim, de maneira dispersa, no encontro com as possibilidades oferecidas pelos devires dos acontecimentos, estabelecem-se novas configurações. Nos fragmentos oferecidos pelos encontros fortuitos ocorre à produção da diferença a partir do sentido que se dá a essa experiência. “Nessa síntese não se perde a diferença, a tensão de forças presentes, ao contrário, é quando a diferença é levada à máxima potência”. (DELEUZE, 1992. p. 125)

Nesse sentido, a embriaguez dionisíaca é um estado em que se destrói o individual. O movimento dionisíaco produz a quebra no princípio de individuação, implicando a ligação dos homens uns aos outros e assim abolindo o que é subjetivo. Nas *Cosmococas*, o aniquilamento do indivíduo é alegre, está ligado à música, à experiência corporal e produz identificação com a coletividade.

---

<sup>75</sup> O pensamento de Gilles Deleuze (1925-1995) insere-se na chamada “filosofia da diferença”(junto com Nietzsche, Heidegger, Derrida, Foucault, entre outros), ou seja, como crítica ao pensamento que sempre reduz o outro ao mesmo, a diferença à identidade. Deleuze renovou as interpretações da história da filosofia em obras tais como Nietzsche e a Filosofia(1962), e Espinosa – filosofia prática (1981).(FEITOSA, 2004, p. 27)

O que as *Cosmococas* apresentam como imagem é uma imagem-relação [...] uma imagem que se constitui a partir de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a esse espectador tornado participante que cabe a articulação entre os elementos propostos, e é nessa relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que exterior a seus termos. Não é o artista quem define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, pois é a relação entre esses termos que institui a forma. O que as *Cosmococas* propõem, numa palavra, é a relação como forma sensível. (MACIEL, 2009, p. 284-285)

Nas *Cosmococas*, Oiticica se apresenta como um reprogramador de formas, de possibilidades e de reencontros. Não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, o artista organiza formas a partir da matéria oriunda da indústria, da natureza, da cidade, do mundo. Sobre o conceito de reprogramação, segundo Bourriaud, as noções de originalidade, de criação, camuflam-se nessa outra paisagem cultural onde cabe ao artista selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos. “O artista reprograma as funções da arte: desenvolve noções interativas, convivias e relacionais e dessa forma habita as circunstâncias dadas pelo presente para poder transformar o contexto de sua vida num universo duradouro”.(BOURRIAUD, 2009. p .41).

A obra de Oiticica habita por excelência espaço limite entre linguagens e sua apreensão se dá na medida da experiência (consciente ou não) dos espaços fronteiros estabelecidos nas reprogramações que propõe.

Não estou querendo criar obras ou transformar ingenuamente ambientes em obras: a estrutura-abrigo-labirinto ou que forma tomar, é o lugar onde proposições abertas devam ocorrer, como uma prática, não-ritualística, o que coloco em comparação como se fora um ‘circo sem ritual ou espetáculo’, um auto-teatro, onde os papéis estão embaralhados: performer, espectador, ação, nada disso possui lugar ou tempo privilegiado: todas essas tarefas se dão em aberto ao mesmo tempo em lugares diferentes: não há também a urgência de criar nada: a auto-performance de cada um, seria a tarefa-goal que liga tudo”(OITICICA Apud OITICICA, 2010, p. 108)

Parece evidente que o uso da dança, de performances criadas por outros indivíduos é essencial à ambientação dessas obras. Assim como o uso do humor, do *play* desinteressado, etc. De modo a evitar uma atmosfera de seriedade soturna e sem graça. Mas esse sentido de jogo proposto por Oiticica e Neville, nas *CCs*, dizem mais de um jogo que se inventa ao se estar jogando do que dum jogo já dado, com regras e jogadas já previamente orquestradas. Assim, aqui cabe a comparação feita por Deleuze e Guattari em relação ao jogo de xadrez e o *go*.

O xadrez é um jogo de estado: as peças são codificadas. Elas têm propriedades intrínsecas e movimentos próprios. Os peões do *go*, ao contrário, são grãos, pastilhas, sem propriedades próprias, tudo depende da situação, do meio de exterioridade, de suas relações com nebulosas constelações. O xadrez é uma guerra, mas institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas. O *go*, ao contrário, é sem afrontamento nem retaguarda, no limite sem batalha. Enquanto no xadrez se vai de um ponto a outro, no *go* se preserva a possibilidade de surgir de qualquer ponto. Ou seja, o movimento se

torna perpétuo, sem destino, sem partida nem chegada. (PELBART, 2005, p. 78)

Aqui, os *quasi-cinemas* precisam ser compreendidos nos termos do que Pelbart, a partir de Deleuze e Guattari, afirma sobre o *go*. O cinema, a situação-cinema como um acontecimento que preserva a possibilidade de surgir, de acontecer, em qualquer momento. Sujeito a talvez mesmo nem ser percebido nos termos de uma situação-cinema. A situação-cinema instaurada pelos *quasi-cinemas* como um jogo divertido em que a experimentação do acontecimento em si é o que faz, e instaura as regras desse jogo que existe somente no momento em que é jogado. Um cinema, uma situação-cinema que também só existirá, só acontecerá, no tempo de sua apreensão sensível, nos termos das regras que inventa na medida do decorrer do jogo. Como no *livro-cinema*, uma situação-cinema que se dá a ver como cinema porque experimentada como cinema, porque saboreada como cinema.

As *Cosmococas*, mais que tencionar a possibilidade de estar junto nas relações de convívio entre os diferentes, buscam não somente ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. Assim, a proposição de Oiticica e Neville implica, sobremaneira, processos complexos de transformação e, sobretudo, de transmutação. Esse modo de estar com a arte se faz de forma inventiva e trágica (alegre).<sup>76</sup>

Dessa maneira, é preciso pensar de que modo esse conjunto articulado por Neville e Oiticica se faz como um programa aberto a novas *linhas de fuga* possíveis de serem traçadas. Ao seguir junto do Deleuze, pensar como as *linhas possíveis* a essa criação, que aqui deriva a partir do que foi traçado, implicam uma inflexão em relação às situações-cinemas apresentadas até então nessa conversa que se apresenta como um texto.

Nos termos daquilo que Deleuze e Guattari tomam por cartografia é possível pensar que esse plano traçado em analogia ao que seria um mapa, um registro dos caminhos traçados num processo de criação, se configura a partir das linhas que “desenha”, na medida dos traçados que projeta. Assim, ao pensar nos riscos ao qual o pensador se permite ao se entregar a ação de criar conceitos, fica claro que “o pensamento não é da ordem da contemplação, mas da vertigem”, ou seja, “não leva à segurança, mas expõe ao risco”. (PELBART, 2007, p. 284)

---

<sup>76</sup> A alegre mensagem é o pensamento trágico; porque o trágico não reside nas recriminações do ressentimento, nos conflitos da má consciência, nem nas contradições de uma vontade que se sente culpada e responsável. O trágico não reside sequer na luta contra o ressentimento, a má consciência ou o niilismo. Nunca se compreendeu o que era o trágico segundo Nietzsche: trágico = alegre. Outra maneira de enunciar a grande equação: querer = criar. Nunca se compreendeu que o trágico era positividade pura e múltipla, alegria dinâmica. Trágica é a afirmação: porque afirma o acaso e, do acaso, a necessidade; porque afirma o devir e, do devir, o ser; porque afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é niilismo, pathos dialético e cristão, caricatura do trágico, comédia da má consciência. (DELEUZE, 2001, p. 56)

Pelbart ao pensar sobre as linhas que configuram as cartografias articuladas nos termos de Deleuze e Guattari, naquilo que é próprio aos mapas cartográficos, ou seja, ao pensar nas linhas que o configuram como tal, nos dá a ver uma perspectiva que nos ajuda a compreender melhor os termos do plano aqui traçado no que diz respeito à observação das situações-cinemas que a essa conversa interessam.

Deleuze distingue esquematicamente três tipos de linha: a linha dura, a linha flexível, a linha de fuga. A linha de fuga é aquela que recorta nossa vida em segmentos bem delimitados: criança ou adulto, trabalhador ou empresário, homem e mulher [...] são códigos binários ou representações molares que nos definem. A Linha flexível diz respeito aos microdesvios, limiars ínfimos, molecularidades das crenças e desejos, da percepção e dos afetos: é todo um mundo de agitações e variáveis, de franjas incertas de pequenas mutações intensivas. [...] a linha de fuga ou nômade é aquela que foge e faz fugir um mundo, como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiars, “em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente[...]” As três linhas são imanentes, estão emaranhadas. Elas nos definem e nos constituem, mas também nos arrastam para longe de nós mesmos[...] nos prendem ou nos libertam, nos cristalizam ou inventam para nós uma saída. Cartografar essas linhas é uma tarefa incessante e criadora – a própria criação poderia ser definida como traçado dessas linhas. (PEALBART, 2007, p 285)

Pensar nos termos dessas linhas com Pelbart, a partir de Deleuze e Guattari, é pensar também como as duas situações-cinemas (*Álbum de Família* e *CC5 Hendrix-war*), podem ser compreendidas nos termos que caracterizam as linhas traçadas pelos filósofos.

No que se refere ao *Álbum de Família* é possível perceber que sua instauração como situação-cinema se dá na medida em que uma *linha dura* foi fissurada, ou seja, o que o efetiva como uma experiência de cinema é efeito da cisão naquilo que diz respeito ao cinema como um modo de estar da Arte com regras e meios já preestabelecidos. Assim, o *livro-cinema* como situação-cinema é antes efeito dessa *linha flexível*, dessa linha onde um “limiar foi atingido e alterado”. Nos termos de Pelbart, uma linha em que “a repartição dos desejos mudou, já não se tolera o que se desejava antes”. (PELBART, 2007, p.285)

O livro como *Álbum de Família*, como conjunto de memórias visuais que caracterizam e confirmam a existência de uma história, deixa de ser somente o que era e, enquanto situação-cinema surge como efeito de “pequenas mutações”. Não basta ser somente esse livro de memórias, mas sim, um dispositivo que faz existir cinema na medida em que é experimentado. O *Álbum de Família*, ao se dar a experiência como uma situação-cinema, se precipita, se permite, como uma *linha de fuga*, “em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente”. É a esse “perigo” que essa situação-cinema se inclina com todo desejo.

Nos *quasi-cinemas*, esse plano se configura com outra potência. As relações de

fissura, de flexibilidade, de mutação e, conseqüentemente de fuga, são corporificadas de outra maneira. O espaço é outro, os meios também. Ao corpo é permitido encasular-se, estar imerso de fato. Por isso interessa tanto a *CC5 Hendrix-war* e não outro *bloco-experimento*. Nele é possível estar envolto por um todo que lhe abarca por completo. A rede, como a água em *CC4*<sup>77</sup>, possibilita o contato com o corpo de modo a envolvê-lo. Sobre essa possibilidade de experimentar o espaço Oiticica afirma:

Habitar um recinto é mais do que estar nele; é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos; o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não-repressivo, como *crelazer*). Então o conceito de casa-total ou recinto-total poder-se-ia substituir pelo de recinto- proposição, ou probrecinto. Os 'estados de repouso' seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em cheque a 'dispersão do repouso', que seria transformado em 'alimento' criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer ou ao lazer-fazer não interessado.(OITICICA apud BRAGA, 2007, p.131)

Por isso também *CC5 Hendrix-war* é mais interessante para no plano que aqui se delinea. Nesse *bloco-experimento* é possível “não fazer nada”. Lá é onde a *linha de fuga* se precipita ao “imprevisível”, ao “imperceptível”. É preciso somente estar. Não é oferecido ao *participador* lixar as unhas (*CC1*), dançar (*CC2*), deitar num colchão de areia e brincar com balões (*CC3*) ou mesmo participar do fluxo próprio à sensação que estar imerso em água implica (*CC4*). No mais das vezes, em *CC5 Hendrix-war* é oferecido ao *participador* estar envolto numa rede que em muitos casos, ao colocá-lo em suspensão física, dá ao corpo do *participador* a sensação de estar no caminho entre a posição de repouso, ou seja, deitado, na horizontal e a posição de alerta, a vertical. (FIGURA 16).

---

<sup>77</sup> *CC4* Nocagions, 1973. Uma piscina no meio de capas de John Cage, maquiadas com fileiras de pó branco sobre o fundo branco do livro *Notations*. A água é mais uma imagem e superfície natural para a projeção dos movimentos dos participantes. Hélio se refere a esse projeto como uma possível poesia, música, quasi-cinema, experimento cinético, multimídia não se reduzindo a ser apenas uma coisa, e sim um programa aberto ao exercício de liberdade.(MACIEL, 2009, p. 290)

FIGURA 16: *Cosmococas – program in progress – CC5 Hendrix-war*, 1973 Neville d’Almeida e Hélio Oiticica / projetores, slides, redes, trilha sonora (Jimi Hendrix) e equipamento de áudio, dimensões variáveis. 1973.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

Estar na rede é antes experimentar a suspensão pela iminência de um corpo em vias de se movimentar porque numa posição intermediária. Um corpo que nem está em pé por completo e nem mesmo consegue estar estirado totalmente na horizontal. Ainda como na água é preciso ajustar-se ao fluxo-forma que esse objeto implica, mas, diferente de estar imerso em água, o estado de imersão próprio ao uso (experimentação) da rede se inclina de forma mais aguda a “*dispersão do repouso*”, como também ao “*sono-lazer ou ao lazer-fazer não interessado*” de Oiticica.

A cartografia aqui também pode ser pensada nos termos do que tomamos por programa. Assim, as linhas que configuram esse plano que se traça existem na medida em que devem ser compreendidas como meios de orientação para conduzir uma experimentação. Numa cartografia como programa é preciso que as interpretações deem lugar as experimentações. Desse modo, a partir daqui uma *linha de fuga* como uma inclinação ao desconhecido se apresenta e aponta para observação dessas duas situações-cinemas como efeito de um agenciamento em que um corpo-dançante, ao dançar, faz existir cinema no tempo do acontecimento em *Álbum de Família* e *CC5 Hendrix-war*.

Assim, a terceira parte dessa conversa deriva para um estado de intensificação dessas linhas projetadas até aqui. A partir de então é preciso *manejar delicadamente* as linhas que aqui se precipitam a pensar a existência de situações- cinemas a partir (e consequentemente) de acontecimentos instaurados por corpos que dançam e que, ao se darem a acontecer com (e como) dança, fazem também (r)existir cinema.

A cartografia desenhada até aqui se pôs a avaliar em certo sentido “os perigos e as chances de cada linha a cada momento”. (PELBART, 2007, p.286). Ao pensar junto com questões próprias a fotografia como linguagem, as possibilidades de existência do cinema num todo articulado em forma de livro, é possível observar como alguns segmentos duros (a linha dura da qual fala Deleuze), se flexibilizam ao se precipitarem em linhas de fuga que tem vontade de intensificar a experiência estética e, conseqüentemente, a vida.

Em *Álbum de Família* o desaparecimento como estratégia poética contribui para que o pressuposto que afirma que a fotografia em si é a marca de uma presença sofra uma “pequena mutação”, uma fissura. Em termos plásticos, é o desaparecimento factual da imagem e sua organização nos moldes de um *flip-book*<sup>78</sup> que potencializam essa leve, quase imperceptível, mutação. *Álbum de Família* como situação-cinema é, assim, efeito dessa linha que foge, que se precipita “em direção a uma destinação desconhecida”.

Desde *Mangue-Banguê*, e atravessando todo o modo de constituição dos *quasi-cinemas* como situação-cinema, é possível perceber como as linhas que constituem essa situação-cinema potencializam a efetuação das linhas como substrato desse acontecimento como tal. Se em *Álbum de Família* certas fissuras se passam na constituição das linhas que o constitui, nas *Cosmococas* esse processo é ampliado. Não somente no que diz respeito a como se configuram plasticamente, mas também e sobretudo, no modo em que se dão a experiência como cinema. Ou seja, uma atualização na potência de significar como cinema a partir de linhas de fuga produzidas por fissuras e flexibilizações.

Mas é preciso estar atento e não se deixar levar por caminhos que alimentem a precipitação de tais linhas em “buracos negros” onde os limiares próprios às linhas flexíveis sejam transpostos com muita pressa, de forma imperativa e autoritária. Antes, seguir pensando com Deleuze/Pelbart sobre como manejar tais linhas, como tratá-las no emaranhado a que a elas é peculiar. Assim, não perder de vista as formulações próprias aos perigos inerentes ao manejo de tais linhas.

---

<sup>78</sup> Muito popular no final do século XIX e início do século 20, mas ainda fabricado nos dias de hoje, até mesmo com fins publicitários, temos o pequeno aparato chamado de flipbook, uma composição morfossintática americana do verbo to flip: virar ou folhear e do substantivo book: livro, também conhecido por sua versão em francês, folioscope (às vezes também chamado kineograph, feuilletoscope ou cinema de bolso). Vários outros nomes designavam estes livros que permitiam ilusões de movimento e foram muito difundidos no início das experiências de criação de imagens em movimento. O flipbook apresenta-se como um pequeno caderno brochura grampeado que, quando segurado pela mão pela parte superior e desfolhado rapidamente com o polegar de para trás para frente, proporciona, por meio de desenhos ou fotografias nele constantes, a ilusão de que estas imagens estejam em movimento. Ele prenuncia o cartoon e a imagem em movimento que dará à luz ao cinema. Dupeyrot (1981, p. 32), explica que o flipbook é um cinema sem câmera ou projetor, e desde que surgiu foi notada a possibilidade de ser produzir aquilo que ele chama de “filmes publicitários de bolso”. (RIBARIC, 2014, p. 222)

Como evitar que a linha de fuga se precipite num buraco negro, como evitar que a linha flexível transponha um limiar rápido demais, como dosar a intensidade que se pode suportar, sem arrebrantar-se(overdose), como evitar que as linhas duras[...]ressoem com os buracos negros de uma capilaridade secreta(os micro fascismos de bando)?Se essa cartografia tem um sentido pragmático, é precisamente o de avaliar os perigos e as chances de cada linha a cada momento. Trata-se de perguntar, em cada caso, quais segmentos duros nos constituem e recortam nossas vidas, mas quais outros estamos deslocando, inventando, e sobretudo quais os perigos se os fizermos explodir rápido demais. E, ao mesmo tempo, como experimentar as linhas de fuga que temos chance de traçar a cada instante, e por onde fazê-las passar. Se a micropolítica é a cartografia incessante das linhas, a política é a sua experimentação ativa, e “nunca se sabe o que vai acontecer com uma linha”, como se vai fazê-la passar, já que ela pode passar em qualquer lugar.(PERBALT, 2007, p.287)

É com um corpo que dança, e que ao dançar faz existir cinema em *Álbum de Família* e em *CC5 Hendrix-war*, que traço essa linha que deseja não se precipitar num “buraco negro”, ou seja, é diante do manejo com as linhas que até aqui foram traçadas que tento seguir esse texto como quem conversa e não como quem discute. Repito, sigo com Deleuze e afirmo que a ideia de uma discussão implica sempre a sensação de disputa, de exercício de poder autoritário. Não é a partir desses termos que espero ter traçado as linhas que formam esse plano, mas sim, seguir traçando linhas que estejam abertas ao *possível*.

Desse modo, acredito que a velocidade das linhas traçadas até aqui é suportável ainda que reconheça que nos termos de Deleuze, sobre o que diz respeito a viabilidade dessa linha que escapa, “Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torna-la visível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, pelo tempo que for possível, uma arte de viver”.(DELEUZE, 2010, p. 142).

Pensar que uma situação-cinema existe como cinema, seja em *Álbum de Família* ou em *CC5 Hendrix-war*, é antes pensar em como tornar essas linhas pensáveis, praticáveis. Junto com Foucault, Deleuze nos diz: “é preciso conseguir dobrar a linha, para constituir uma zona visível onde seja possível alojar-se, enfrentar, apoiar-se, respirar – em suma, pensar. Curva a linha para conseguir viver sobre ela”. (DELEUZE, 2010, p. 142). Curva a linha, produzir possíveis a partir e com ela é antes pensar como quem sente desejo por estar a saborear o que se vive. Pensar a vida nos termos dos fundadores da filosofia, pensar a criação e conseqüentemente a vida como uma festa.

Pitágoras comparava a vida com uma festa, em que alguns vão para competir pelos prêmios, outros comparecem para fazer negócios, mas os melhores vão como observadores. Os primeiros revelam-se como almas escravas, ávidas de fama ou lucro, enquanto os últimos se apresentam como amantes da sabedoria”.(FEITOSA, 2004, p. 13)

Se as linhas que constituem esse plano são demasiado rápidas, a partir daqui tento pensar, com um corpo que dança, a possibilidade de fazer existir cinema como quem

produz uma pequena dobra numa linha. Antes de se instalar nessa *dobra* como quem busca algo, um prémio que seja, pensar o cinema com a dança, a partir da dança, a partir de um cinema porque dança, é antes uma forma *de respirar, de pensar* melhor, de olhar com mais cuidado essas formas de (r) existir cinema. E assim produzir uma sabedoria sobre o cinema a partir de um modo de observar o cinema.

#### 4. O CINEMA COMO ACONTECIMENTO NO CORPO EM *CC5 HENDRIX-WAR*

Nesse momento da conversa parece ser interessante mostrar como as situações-cinemas *Álbum de Família* e *CC5 Hendrix-war* estabelecem relação. Dito como esses dois universos se encontram para o diálogo proposto nessa empreitada de pesquisa, é importante pensar como eles se mantêm juntos. Mostrar como e por que é importante que estejam juntos, como amigos, como os amigos nas palavras de Nietzsche. Para *Zaratustra* importa que o amigo venha como um terceiro “Eu e mim estão sempre em conversações incessantes. Como se poderia suportar isto se não houvesse um amigo?” e segue, “Para o solitário o amigo é sempre o terceiro; o terceiro é a válvula que impede a conservação dos outros dois de se abismarem nas profundidades”. (NIETZSCHE, 2002, p.84).

Não creio que essa seja uma tarefa solitária, pelo contrário, o que por mim fala, fala antes com os terceiros que produzi. Ao tomar as palavras de Nietzsche-Zaratustra sobre o amigo proponho outra pequena torção. Ao tentar pôr em “*conversas incessantes*” o meu *Álbum de Família* e o, não menos meu, *CC5 Hendrix-war* é preciso de um terceiro. Àquele que me impede de “conservar os outros dois de se abismarem”, de se entregarem a uma verdade como fim último. Esse texto é como um desenho (dança) serve pouco como um objeto, como uma materialidade, é antes uma experiência pela ação. O que se desenha (dança) é o ato de se estar desenhando (dançando). O terceiro aqui é a dança, ou melhor, um corpo-dançante<sup>79</sup>.

Aqui interessa pensar como o que (r) existe como cinema no *livro-cinema* e no *quasi-cinema* se faz com o encontro dos corpos em estado de dança. Ao manusear o livro, mesmo que numa espacialidade de certa maneira restrita, no encontro das mãos com as páginas, com sua textura, com suas cores, com sua fisicalidade o que se dá é produção de outro corpo. Não o corpo-livro, nem o corpo-indivíduo, mas outro corpo, um corpo-dançante que, ao dançar, faz existir um *livro-cinema*, faz (r) existir um estado de cinema a partir de uma situação-cinema. Assim, pensar o devir em relação ao corpo, ao corpo que dança, é antes

---

<sup>79</sup> Esse corpo-dançante emerge das relações postas em obra pelo uso repetido das forças corporais, de certas configurações ou cartografia intensiva. Podemos compreender isso a partir do conceito de Corpo sem Órgãos (CsO); o CsO sendo intensidade zero a partir da qual tudo se produz. Assim, o corpo-dançante é, segundo a expressão de Deleuze e Guattari, “produção do real como grandeza intensiva a partir do zero”. (1996a, p. 13). O corpo-dançante emerge das forças corporais, isto é, ele se produz sobre o Corpo sem Órgãos, “intensidade zero”. Dito de outra maneira, a dança contemporânea agencia diversas práticas do corpo em torno da matéria intensiva primeira que é o CsO, cria intensivamente e positivamente o corpo-dançante. Sua imanência se dá, sobretudo, porque ela não usa meios exteriores ao movimento mesmo do corpo. É nesse sentido que podemos dizer que toda prática da dança é uma produção imanente do corpo-dançante. (GADELHA, 2010, p. 56)

pensar sobre um corpo conformado em sua *impermanência*. Um *devir-corpo* nos termos de Deleuze.

Pois não há ser além do devir, não há o um além do múltiplo; nem o múltiplo, nem o devir são aparências ou ilusões. Mas também não há realidades múltiplas e eternas que seriam, por sua vez, como essências além da aparência. O múltiplo é a manifestação inseparável, a metamorfose essencial, o sintoma constante do único. O múltiplo é a afirmação do um, o devir, a afirmação do ser. (2001, p. 19).

Estar em suspensão nas redes de *CC5 Hendrix-war*, ouvir seus sons, ver suas imagens, se permitir acontecer no espaço é o que possibilita um *quasi-cinema*. Esse conjunto de corpos (arquitetura, música, objetos, sons, imagens), se encontra com o corpo-indivíduo, nesse encontro faz-se outro corpo, o corpo-dançante que faz existir *livro-cinema* ganha outra potência aqui. Ele, ao dançar, ao se fazer dança no encontro dos corpos (múltiplos e diversos), faz existir um *quasi-cinema*, faz (r) existir cinema.

O “terceiro” nesse encontro é a dança(corpo-dançante) como um amigo que se cria para pensar junto essas formas de (r) existir de cinema. Muitos caminhos são possíveis para pensar relações entre o *Álbum de Família* e o *CC5 Hendrix-war*, o que escolho é a dança. Seguindo com Nietzsche é preciso ter no (e com o) terceiro a possibilidade de não deixar de se espantar com aquilo que é desconhecido, obscuro, profundo. Mas antes, ter a dança como essa válvula que espanta que abisma, que confunde. Não por espantar no que diz respeito a sua história(linguagem), uma vez que a conversa aqui trata de cinema, a sua maneira de se constituir enquanto tal, mas pela capacidade de trazer o novo para o corpo, para o pensamento. Estar com a dança como quem *perambula*, como quem está a deriva. Como Zaratustra, o andarilho, “Estou em frente da minha mais alta montanha e da minha mais longa viagem! Por isso tenho que descer como nunca descí! (...) Eia! Estou pronto!” (NIETZSCHE, 2002, p. 240).

O que dança em Zaratustra é o movimento alegre de suspensão contra “o demônio do peso”, a gravidade. Dançar é superar as amarras do espírito do peso em favor de um espírito leve. Dançar em Nietzsche tem de ser como o espírito da criança. Em *Zaratustra* o mais poderoso dos espíritos é aquele que tem em si a criança como afirmação da capacidade de ser livre, de brincar com a vida, de esquecer ativamente e de amar a existência. “A criança é a inocência e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação”. (NIETZSCHE, 2002, p. 37).

Como em um “novo começar”, como em um “movimento” que tento pensar que é um espírito de criança que dançando faz existir cinema nos encontros dos corpos em *Álbum de Família* e em *CC5 Hendrix-war*. Repito, é possível pensar essas situações-cinemas de

muitas maneiras, me parece mais interessante pensá-las como efeito de dança, de um corpo-dançante. No caso, duas danças, dois cinemas, duas situações-cinemas decorrentes do encontro dos corpos, de um estar dançando. Um devir-cinema porque dança.

Brincar com a realidade, dizer sim à vida, mover-se como um ser de vontade. Esses são os primeiros passos para se compreender o porquê da escolha de Nietzsche e do espírito da criança como metáfora da dança. A dança parece querer essa leveza ou ligeireza. A agilidade do dançarino é o suporte da vida vivida com o espírito da criança. A dança que Nietzsche enxerga é aquela que não tem códigos determinando sua ação, mas, ao contrário, ela é a própria desintegradora dos códigos, dos lugares-comuns, da normalidade. As possibilidades de cinema com as quais tento estabelecer diálogos se afirmam como vontade de indeterminação, de impermanência. De início é possível compreendê-las para além dos lugares-comuns e das codificações já preestabelecidas. Estão a margem do entendimento a partir do cinema enquanto linguagem. Para compreendê-las nesse plano traçado aqui escolho pensar com a dança, com o espírito da criança.

Com *Zarathustra* é possível pensar na dança como o que autoriza a chamar a terra de “aérea”. O filósofo francês Alain Badiou, ao pensar a dança como metáfora do pensamento ao se alinhar com Nietzsche-Zarathustra, nos indica que a questão central da dança é a verticalidade, a atração que transitam no corpo-dançante e que o autorizam a manifestar o que ele chama de paradoxo possível quando afirma que esse paradoxo faz com que terra e ar troquem de posição, que passem um para dentro do outro. (BADIOU, 2002, p. 80).

Essa perspectiva apresentada por Badiou sobre a dança surge como um horizonte rico em possibilidades. “o que fundamenta que a dança metaforize o pensamento é a convicção de Nietzsche de que o pensamento é uma intensificação”. Isso é muito forte e já de saída faz pensar como esse estado de dança, esse estado de intensidades faz existir um cinema de intensidades. A deriva sou levado a pensar como se dá esse estado de intensificação (do corpo e do pensamento), nas situações-cinemas analisadas aqui. Ou melhor, nas situações-cinemas com as quais converso.

O que dança e faz existir o *livro-cinema*, o que dança e faz existir o *quasi-cinema* talvez seja um princípio próprio a dança, cujo modo de realização é interior a ela mesma. “Para Nietzsche, o pensamento não se efetua em outra parte além daquela onde se dá, o pensamento é efetivo “no lugar”, é o que se intensifica, se assim se pode dizer, sobre si mesmo, ou ainda o movimento de sua própria intensidade”. (BADIOU, 2002, p. 81).

Pensar assim talvez permita afirmar que a dança não se realiza fora dela mesma. O que dança está dançando. A dança se faz no corpo dançante e varia em sua intensidade. É

importante notar que a intensidade pode mudar conforme as características de espaço e tempo. O corpo-dançante que se faz no dançar seria então a dança, o estar dançando, uma maneira curiosa para pensar o cinema, ou ainda, seria a dança uma maneira de experimentar, no encontro dos corpos, um devir-cinema a partir das situações-cinemas em *Álbum de Família* e em *CC5 Hendrix-war*.

São muitas as questões e aqui a ideia de estar encontrando um lugar, mesmo um direcionamento, se confunde o tempo todo com a ideia de estar ainda mais a deriva, como o andarilho, como o Zaratustra que diante do mar diz “eu sou um andarilho e um trepador – disse de si para si – e não me agradam as planícies, e parece que não posso estar muito tempo sossegado”. (NIETZSCHE, 2002, p. 237-238). É preciso dar espaço a esse desassossego, esse plano é efeito desses encontros produzidos durante essa conversa.

O que a priori aproxima essas duas situações-cinemas, o *Álbum de Família* e *CC5 Hendrix-war* é o desejo de pensá-las como outra maneira de existir do cinema. Um desejo de conversar com o cinema de forma inventiva, com o corpo e com o pensamento. O que os mantêm juntos aqui é a possibilidade de que sua existência enquanto tal é fruto de um estado dançante dos corpos.

É preciso pensar sobre tudo isso de maneira mais demorada e de antemão já apresento o que me inquieta, o que tem me tirado o sossego. Um trecho em que Badiou fala junto com Nietzsche e diz:

A dança não é uma arte porque é signo da possibilidade da arte como inscrita no corpo. (...) Espinosa dizia que tentamos saber o que é o pensamento, enquanto não sabemos nem mesmo o que um corpo é capaz. Diria que a dança é precisamente o que mostra que o corpo é capaz de arte, e a medida exata na qual, num determinado momento, ele é capaz de arte. Mas dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma “arte do corpo”. A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, é mostra-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento. É essa a função da dança: o corpo-pensamento mostrando-se sob o signo desvanecente de uma capacidade de arte. (BADIOU, 2002, p. 94).

É a essa ideia de dança com a qual quero aproximar as situações-cinemas com as quais dialogo nessa conversa. Este capítulo tenta juntar, e manter junto, essas duas situações-cinemas tendo a perspectiva apresentada por Badiou como ponto de partida a fim de pensar uma possibilidade de efetivação em comum entre *Álbum de Família* e *CC5 Hendrix-war*. Desconfio que dançando seja possível outras formas de (r) existir cinema.

#### 4.1. O que dança com o cinema e o cinema como efeito de um corpo que dança.

O primeiro falso problema a ser esclarecido é o que diz respeito à ideia de dança como linguagem. Bom, aqui nessa conversa que toma a dança como interlocutora trata-se antes de pensar a dança como um estado de intensificação do corpo do que como um todo organizado dentro de preceitos já dados com a finalidade de caracterizar um campo de conhecimento por si. Antes pensar numa dança como um acontecimento no corpo que não desconsidera o corpo em sua fisicalidade.

A dança é corpo em matéria, volumes, cores, densidades, peso. Ela é como a música que se difere de sua partitura, quer dizer, de sua idéia, pois ela é carregada de sonoridade, sensualidade, timbres. Mas também como a pintura, cujas linhas estéticas são as cores, os pigmentos, as relações, os relevos, os contrastes entre superfícies coloridas, e não isso que é representado pela pintura. Noutros termos, os parâmetros estéticos da dança são as envergaduras e qualidades do movimento do corpo. Ela não é uma representação, uma idéia do corpo. (GADELHA, 2010, p. 42)

A dança, como o cinema, tem sua história já registrada a partir de diversas perspectivas historiográficas. Assim, não interessa a essa conversa repetir esse conjunto de informações uma vez que aqui a dança, livre de ser pensada a partir daquilo que a caracteriza como linguagem, será pensada como um estado de presentificação do corpo em suas relações com dois dispositivos (obras), que se relacionam com o cinema, ou com certa acepção de cinema.

Do mesmo modo, o cinema que aqui interessa, repito, não faz menção às questões as quais certas abordagens relativas ao cinema como linguagem se ocupam. Essa conversa é fruto de uma curiosidade, de um não saber. Por isso não interessa repetir, re-apresentar uma história do cinema, suas características, seus pontos de inflexão. Interessa antes pensar o quê “do cinema”, o quê “com o cinema” pode ser construído em termos de invenção. Em termos de produção de desejo. Desejar junto com o cinema e com a dança. Mais do que se comprometer com as limitações impostas ao cinema e a dança pelas acepções em termos de linguagem que a esses dois campos de conhecimento são imputadas, pensar sim com aquilo que, em termos de invenção, faz o diálogo com essas duas maneiras de presentificar a vida de maneira poética, pensar sim como esse encontro revigora os modos dessas duas formas de vida (o cinema e a dança) acontecerem.

Deleuze é sempre um interlocutor pertinente quando se trata de pensar a produção de planos, de caminhos para a produção de pensamento e conseqüentemente de vida. Assim, ao ter em mente que o que se faz aqui se faz como efeito de uma criação, é preciso considerar que esse efeito é desejo como produção de desejo. Como produção de vitalidade, de força, de

intensificações para além das regras já dadas. Antes um plano que se cria a partir da criação de sua própria condição de existência. Um plano que ao se criar, cria por consequência, seus modos de ser apreendido, de ser experimentado, de ser saboreado. Por isso também é instigante a companhia dos interlocutores nessa conversa. Sobre o *desejo* nesse contexto é pertinente pensar que: “Só a há desejo agenciado ou maquinado. Você não pode apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que preexiste, mas que deve, ele próprio, ser construído”. (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 112).

Então a esse plano não falta uma história da dança ou uma historia do cinema. Essas questões não interessam a produção de desejo que aqui se faz como efeito de uma invenção. Sobre esses planos, sobre um plano que já preexiste, seja no campo de uma abordagem histórica, sociológica, ou qualquer outra que seja, mesmo que filosófica, o que se configura é a efetivação de perspectivas traçadas a partir de agenciamentos já dados. Assim, seria então o cinema numa perspectiva filosófica, a dança numa abordagem técnica. Não. Pelo contrário, a produção desse plano interessa antes a invenção de sua própria condição de existência. O que de modo algum exclui as perspectivas traçadas a partir das construções oriundas dos mais diversos campos de conhecimento.

Essa conversa trata de cinema, de dança, de filosofia, de política, de estética, de ética... Trata-se de muitas coisas que aqui se organizam para existirem como efeito de invenção. Como estado de invenção. Por isso que Oiticica é também importante e não outro. Por isso que *CC5 Hendrix-war* é importante. Lá existe a condição que faz com que esse plano seja traçado. Do mesmo modo, como outra intensidade é claro, *Álbum de Família* é sobremaneira importante como meio para produção desse plano. Ele nasce como efeito desse estado de invenção que escolhe ter o cinema, um cinema, uma situação-cinema como agenciador de desejo.

Seguindo com Deleuze e Guattari é importante pensar sobre quais condições o desejo pode ser agenciado a partir da junção de elementos heterogêneos, que em determinado momento, entram em relação. Esse encontro que é próprio aos agenciamentos resulta como uma simbiose. Assim, um estado de dança que por si implica um estado de cinema nas situações-cinemas aqui pensadas se faz na medida dos agenciamentos que produz. Nesse ínterim, num agenciamento é possível pensar que:

“há como que duas faces ou, ao menos, duas cabeças. Estados de coisas, estados de corpos (os corpos se penetram, se misturam, se transmitem afetos); mas também enunciados, regimes de enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gestos.(DELEUZE & PARNET, 1998, p.83)

Então, desde já, é pertinente observar que os corpos que se encontram com os objetos/espacos peculiares às situações-cinemas (*Álbum de Família* e *CC5 Hendrix-war*), se relacionam com a multiplicidade de dimensões (de linhas de direções) próprias a um *agenciamento*. O que se liga de forma simbiótica, ou seja, o efeito dessa inter-relação entre multiplicidades próprias aos agenciamentos implica uma transformação em relação à mudança de natureza. Um estado de cinema como efeito de um corpo que dança, a partir das inter-relações possíveis entre *o participante* e as situações-cinemas em questão, se estabelece na medida em que produz outro elemento, outra intensidade.

O cinema existe na medida em que se faz como efeito desse agenciamento, acontece no corpo e com o corpo. Um *corpo-dança-cinema* é o outro elemento que resulta desse agenciamento. Não existe situação-cinema como efeito de um corpo-dançante sem que se produza uma mudança de natureza. Seja no *participador*, seja na situação-cinema que se dá a experimentação. Na media que existe como cinema já não é mais somente a interação entre heterogêneos (*participador* e proposição poética), mas antes um acontecimento, um incorporeal que ocorre na medida em que acontece. Na medida em que é saboreado.

Desse encontro, desse agenciamento, se efetiva uma experimentação com o cinema que implica outros gestos, ou seja, outros modos de inter-relação. Essas relações se dão num território que se inventa na medida em que é ocupado, usado, experimentado. Todo agenciamento encontra-se num território, “primeiro extraem dos meios um território. Todo agenciamento é, em primeiro lugar, territorial. A primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a territorialidade que envolvem, pois sempre há alguma”. (DELEUZE E GUATTARI. 1997, p. 218). Assim, é a partir da materialidade das situações-cinemas que um território emerge. Ele se localiza e localiza o encontro produzido pelo agenciamento que engendra um corpo-dançante.

Desde aqui é preciso tentar se localizar nesse território que produz cinema na medida da experimentação de um corpo-dançante em *CC5 Hendrix-war*. Na primeira parte dessa conversa um território que envolvia as multiplicidades próprias aos agenciamentos em *Álbum de Família* foi apresentado de modo a introduzir as questões que aqui retomo. Pensar, experimentar, o cinema como efeito de um corpo que dança em *CC5 Hendrix-war* é compreender como a experiência própria a esse “estar dançando” produz efeito de cinema em que quem se dá a saborear esse acontecimento com o corpo, como seu próprio corpo.

Afirmar que um corpo que dança faz existir cinema em *CC5 Hendrix-war* é pensar junto com Oiticica/Neville ao “dançar” no encontro com as redes, imagens e sons que emergem como meio para produção de um território nessa experiência de *quasi-cinema*.

Como em *Álbum de Família*, onde é possível a experiência imediata com o objeto-livro, em *CC5 Hendrix-war* é preciso deitar nas redes ao som de Jimmy Hendrix para dizer algo com (e não somente sobre) esse acontecimento enquanto ele acontece. Assim é possível pensar que o que existe como cinema em agenciamentos de corpos-dançantes é antes uma experiência que se dá naquilo que Jose Gil define por *Fenômeno de fronteira*.

Numa palavra, os “fenômenos de fronteira” referem-se, antes de mais, à fronteira que separa e sobrepõe consciência e inconsciente. (...) Trata-se, para além das ciências humanas, de ir ao encontro da “experiência” que constantemente nos invade, em nós se impregna e atinge o inconsciente. Eis um primeiro traço paradoxal dessa “experiência”: ela assola-nos sem que demos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de a termos sofrido. É preciso uma “sensibilidade” muito especial e aguda para sentir o tipo de influência (de força) que, numa conversa anódina, o nosso interlocutor está a exercer sobre nós. Normalmente, passa despercebida. (GIL, 2005, p.12-13)

É pertinente tencionar a partir dessa noção de experiência apresentada por Gil que a existência de cinema em *CC5 Hendrix-war* se dá através daquilo que ele toma por “pequenas percepções<sup>80</sup>”. Estas, ao se manifestarem entre a consciência e a inconsciência, naquilo que ele toma por *fenômenos de fronteira*, acontecem na passagem entre um e outro. Não é possível diferenciar tais percepções no momento em que ocorrem. Segundo Gil, o feito provocado por elas só pode ser percebido num momento posterior ao acontecimento em si. Assim, ao pensar em como o cinema existe em *CC5 Hendrix-war* é importante relevar que a experiência imersiva em si, o estar presente na presentificação do corpo pela experiência, nem sempre produz a ideia a priori de que se “experimentou cinema” no curso e mesmo ao final da experiência com a proposição.

Por isso foi importante deitar nas redes em *CC5 Hendrix-war*. Antes de ir em busca de respostas para perguntas e questionamentos a serem verificados, experimentar o cinema com o corpo imerso e aberto as percepções possíveis nesse território que se produz na medida em que é habitado, na medida em que é vivido. Dessa forma, compreender que a observação e a experiência no contato com *CC5 Hendrix-war* é um dos caminhos para experimentar a manifestação destas *pequenas percepções*. Mas, nessa situação-cinema como efeito de um corpo que dança, pensar e sentir o cinema com o corpo, com os corpos, *dançando* não é esperar perceber depois, ou seja, num outro momento. Experimentar o

---

<sup>80</sup> As *pequenas percepções* nos tomam de assalto sem tenhamos consciência delas. Acontecem em nosso inconsciente e, no mais das vezes, não é possível explicar como, quando e porque aparecem. No livro *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – estética e metafenomenologia*, o teórico português José Gil busca na filosofia (na fenomenologia) e na psicanálise condições para explicar as pequenas percepções que se estabelecem nas pessoas, principalmente quando confrontadas com a arte, com as experiências poéticas no campo das mais variadas manifestações.(dança, música, teatro, cinema e etc.)

cinema a *cinemar* em *CC5 Hendrix-war* é não querer perceber depois. É viver o *acontecimento* cinema no corpo no momento em que acontece.

#### 4.2. Corpo-dançante em *CC5 HENDRIX-WAR*

“*Delírio ambulatório é Delírio concreto*”. A declaração de Oiticica dada a Ivan Cardoso em uma entrevista acontece justamente depois de sua volta ao Brasil nos últimos anos da década de 1970. Oiticica faz essa afirmação cerca de um ano depois da apresentação da performance *Delirium Ambulatorium* durante o evento Mito Vadios<sup>81</sup>. Ao afirmar que não sente viver o tempo a partir da relação passado-presente-futuro, ele confirma que busca a vida que se dá num tempo Estético. Nele, o tempo corre em atos simultâneos, onde movimentos e obras combinam o que já existe em uma coisa nova, o que por sua vez garante, sempre, um novo instante de tempo e por consequência, a “*contiguação*” da vida. (OITICICA, 2010, p. 265).

Oiticica retoma a ideia de “perambular pela cidade” e assim descobrir ali, “na vida cotidiana” a chave para o estado de criação que é a ligação direta de seu trabalho como sua maneira de viver o presente e de estar presente na ação da vida. Nesse contexto, o artista afirma sua perspectiva sobre o estado de invenção que pretende com esse *perambular delirante*:

Eu descobri o seguinte, a relação da rua com que eu faço, é uma coisa que eu sintetizo na ideia de “Delírio Ambulatório”. O negócio assim de andar pelas ruas é uma coisa, que a meu ver, me alimenta muito e eu encontro, na realidade de minha volta ao Brasil, foi uma espécie de encontro místico já desmistificado. Antes nos anos 60 foi a construção da mistificação da rua, mistificação da dança, da mangueira, agora é um processo de desmistificação, junto com a mistificação, uma coisa já vem junto da outra: então eu pego assim pedaços de asfalto da Avenida Presidente Vargas, antes de taparem o buraco do metro, todos os pedaços de asfalto que tinham sido levantados...Quando eu apanhei esses pedaços [...] transformou um delírio concreto[...] o delírio ambulatório é um delírio concreto...O andar, é a descoberta que o andar para mim, não só...[...] do detalhe síntese do andar[...] o delírio ambulatório, quando não é patológico, a pessoa esta com esquizofrenia, paranoia sai andando e desaparecendo, anda quilômetros de uma Cidade a outra, quando não é assim uma coisa patológica[...] é uma coisa altamente gratificante. Todos os pedaços do Rio de Janeiro tem para mim, um significado concreto e vivo um significado que gera essa coisa que eu chamo de “Delírio concreto”: a pedra do açúcar pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil,

<sup>81</sup> Numa manhã de novembro de 1978, exatamente no dia 12, acontecia na Rua Augusta, uma das mais elegantes da cidade de São Paulo, um encontro de artistas, famosos e desconhecidos, em que a liberdade de criação era o seu norte, e a participação do público um dos principais objetivos. Era realizado o Mito Vadios, organizado pelo artista plástico Ivald Granato (1949-), bastante conhecido por suas pinturas e performances, e que através de uma grande divulgação, tanto pela imprensa, quanto pela panfletagem – a exemplo dos “santinhos” políticos – transformou um estacionamento daquela rua num grande espaço de criação e apresentação de trabalhos, numa verdadeira festa de liberdade criativa.(DE PAULA, 2008, p. 14)

no centro, os Morros do Rio: São Carlos, Favela da Mangueira, Juramento[...] (OITICICA apud OITICICA, 2010. p.189).

Tais procedimentos e desejos se fazem como recusa a dualismos e permitem relacionar esses estados de impossibilidades e de inação como força inventiva no movimento do corpo e do pensamento. Oiticica, num conjunto de cartas trocadas com a artista Lygia Clark entre os anos de 1964 e 1974 dá indícios de como essa *potência do não* se constituiu como possibilidade de invenção e, assim também, de resistência.

é preciso estar livre das amarras do consumismo, ou seja, da demanda da produção de obras exigida pelo mesmo: a art-scene geral do mundo de hoje parece submergir na repetição enfadonha (...)por isso no contexto de livro luxo-arte, livretos, toda sorte de comentários magazineiros, pasmam- se com o fato de um artista como Duchamp passar horas, dias, anos, jogando xadrez sem produzir(...) (OITICICA apud FIGUEIREDO, 1998, p. 230)

Oiticica afirma que uma busca estilística, ao amarrar a obra a uma sequência, a uma serialização coerente, sufoca a invenção a partir do que ele chama de “*repetição rala*”. Tomando a recusa de produção de obras como ponte para ligação de seu trabalho com o jogar xadrez em Duchamp e mesmo as viagens e internações em hospitais psiquiátricos em Artaud, Oiticica pensa que essa espécie de modelo chegou ao limite.

O que me aproxima de Oiticica é a vontade nele de inventar outro modo de vida na criação com a arte. Oiticica pensa que está a colocar em prática novas formas de arte quando, por exemplo, faz sexo, lê, escreve, quando faz planos, projetos, plantas e quando se permite ao *dealing*<sup>82</sup>.

DAR-ME ao ATO-EU (MEU) SEM TER Q SPREAD SPARKLES AROUND: yeah!: funny!: porque perguntar tudisso aqui no pad-pag (...) é porque não adianta simular q por trás de tudo estão grandes idéias ou projetos nobres ou etc.: estão e não estão: porque o dealing (mais grave do q transar!) arte e principal totalizador dos AJO-FACO-ATUO in FULL!: yeah! Creative?: bullshit!: assim como se posso aproximar a tomada de fôlego DUCHAMPIANA do xadrez. Why not?: extravagante?: não vejo why!: mesmo porque não impede q outra coisa aflore mais florente!: assim como aqui escrever p. ex. ler!: e mesmo assim lançar – planos-plantas-projetos!! q são aflorações! (OITICICA apud OITICICA, 2010, p. 54).

Oiticica se entrega ao que ele chama de “*preguiçar criativo*” ao invocar Gertrud Stein<sup>83</sup> afirma que “leva-se muito tempo para se tornar um gênio. É preciso sentar e ficar sem fazer nada, realmente fazendo nada”. (OITICICA apud BRAGA, 2010, p. 41). Ao me encontrar com Oiticica me sinto contente e fico feliz por tê-lo como interlocutor, por poder

<sup>82</sup> O “*dealing*” citado nesse fragmento se refere a venda de cocaína. Nos anos 1970, em Nova York, Oiticica estava bastante envolvido com o uso de cocaína e isso fica evidente em suas cartas a Lygia Clark. Nas cartas ele se refere a cocaína como “prima”: “Sinto-me como se tivesse dormido um ano e acordado com uma cafungada de pó da PRIMA: quando eu disser PRIMA já sabe, é a nossa velha amiga COCAÍNA; coisas da nobreza incaica a que pertença; como FREUD” (OITICICA apud OITICICA, 2010, p. 87).

<sup>83</sup> Gertrude Stein (1874 – 1946) Escritora.

ouvi-lo e por poder dizer coisas a ele e com ele.

E pra governo de todos os burrões q “querem saber o que fiz em Nova Iorque além dos desbuns já sabidos” e de outros imbecilóides q dizem “ parei durante estes anos de produzir obras” porque por obras entendem essas porcariazinhas q são expostas varias vezes por ano em galerias e museus: em Nova IORQUE cheguei e consolidei o hábito e a realidade de q obras e produção são muito mais do q multiplicar obras ou inflacionar as mentes humanas com ideiazinhas chatas!: E não é isso q faz a maior parte dos chamados “artistas plásticos”? (OITICICA apud BRAGA, 2010, p. 50)

É esse *não fazer nada*, somente estar, se deixar estar é o que me interessa em *CC5 Hendrix-war*. Lá é possível somente estar sem necessariamente ter que ser. Talvez fosse lá onde Barteby pudesse investir um pouco de seu tempo, do seu *desejo*. É nesse *bloco-experimento* em que investi também o meu desejo. Um desejo que se potencializa na medida em que se atualiza na experiência com o corpo. E que, conseqüentemente, produz outro corpo como efeito desse encontro que se dá, que se presentifica. (FIGURA 17).

FIGURA 17 - *Cosmococas – program in progress – CC5 Hendrix-war*, Neville de Almeida e Hélio Oiticica / projetores, slides, redes, trilha sonora (Jimi Hendrix) e equipamento de áudio, dimensões variáveis. 1973.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

O desejo, repito, não como uma busca pelo que falta, pelo contrário, o desejo como produção incessante de desejo, de vontade. Ou ainda, o desejo como atualização das forças que se intensificam nos indivíduos que desejam. Assim, no rastro de Espinosa, Nietzsche e seguindo com Deleuze, é possível pensar que a experiência para o corpo dada pelas *Cosmococas* é antes um efeito de um estado de cinema em que o desejo pode se

atualizar. Em que o desejo é possível.

existem dois tipos de desejo: um fraco que só para no prazer e se dirige a ele; e um desejo forte que não visa o prazer, mas sim a acção, o movimento, um certo fazer no mundo. No limite, este desejo forte desejará, sim, um outro desejo. o desejo não tem falta de, nem quer o prazer; tem algo a mais – tem força – e quer ainda mais força. a ligação é uma força, não é uma contemplação. A ligação primeira do corpo ao mundo é o alimento, este é o primeiro afecto. Os afectos são movimentos que sente; movimentos: isto é, alterações corporais, modificações do corpo no espaço. (TAVARES, 2013, p. 513)

Por isso também que *CC5 Hendrix-war* é importante. Porque é nesse *bloco-experimento* que é possível *não fazer nada*. Nada além de *cinemar*, de experimentar o cinema *cinemando* aos moldes do desejo mediado por afectos. Cinemar nas *CC5 Hendrix-war* é se abrir a modificações corporais na medida das modificações no espaço pela imersão inerente a experiência.

Nas *CCs* existe um agenciamento que coloca *o participante* no centro da experiência a partir de varias estratégias previamente programadas por Oiticica e Neville. A não linearidade, a variação dos pontos de vista e o agenciamento entre os elementos da obra e a recepção coletiva são meios com os quais os artistas (os propositores) formulam o que é próprio a essa situação-cinema. Existe o desejo que cada participante experimente novas sensações no (e com) cinema. Como se cada pessoa, em grupo ou individualmente, pudesse escolher a que filme irá ver. Ainda que não exista um filme de fato a ser projetado, nas *CCs*, cai por terra a ideia de um publico único e homogêneo submetido às variações de estímulos já previamente orquestradas ainda no filme, em termos de montagem, e depois no espaço (aquele relativo a sala de cinema convencional).

Ter a dança como que um espírito de criança que dançando faz existir cinema nos encontros dos corpos em *CC5 Hendrix-war* é em Oiticica/Neville a possibilidade de experimentar o mundo, seus espaços e materialidade como uma criança. Já influenciado pelos estados de corpo instaurados pela experiência do *participador* na interação com objetos, espaços e lugares, Oiticica observa que o *Rock* como estado particular da música libera o corpo para invenção daquilo que ele entende por *espaço potencial*.(FIGURA 18). Este, “encontra-se na interação entre nada haver senão eu e a existência de objetos e fenômenos (...). Todo objeto é um objeto ‘descoberto’(...), o bebê começa a viver criativamente e a utilizar objetos reais, para neles e com eles ser criativo.(WINNICOTT apud BRAGA, 2007, p.191)

FIGURA 18 - *Cosmococas – program in progress – CC5 Hendrix-war*, Neville de Almeida e Hélio Oiticica / projetores, slides, redes, trilha sonora (Jimi Hendrix) e equipamento de áudio, dimensões variáveis. 1973.



Fonte: Arquivo pessoal do autor

O cinema nas *CC5 Hendrix-war* existe a partir dessa *vivência criativa* que se manifesta num corpo-dançante como um espírito de criança. O rock em Oiticica é “*rockeificar*”. Já não se trata mais de um corpo-dançante na medida da dança de um passista de escola de samba. Não é essa dança que faz existir cinema em *CC5 Hendrix-war*, uma vez que dançar nos termos e gesto de um passista seria como um efeito de apropriação de um aprendizado e de uma técnica.

*Rockeificar* ajuda a desmitificar: dançar o samba à altura de um passista da Mangueira exige iniciação, aprendizado, técnica. O rock, ao contrário, é para Oiticica a “dança que se dança”, dança planetária, que independe do pertencimento a uma cultura. Qualquer um dança rock, dança sozinho, sem par, sem coreografia. *Rockeificar* é participar da música e da dança, ser um performer e não um espectador. Platéia *rockeificada* é a platéia que participa com o corpo: “o ROCK nunca é background sound: é loud grita sua participação-corpo a todo momento: é não contemplativa: elétrica!” *Rockeificado* é o artista trágico que tem “substância criador[a] de mundo”(OITICICA apud BRAGA, 2007, p. 192)

Assim, se entregar a experiência em *CC5 Hendrix-war*, deitar nas redes ao som de Hendrix, é também trazer a tona aquilo que na experiência de Oiticica com a dança se modifica na experimentação imediata com o *rock* e conseqüentemente com a dança que “retira o corpo da terra”. Então, antes de entrar na sala e se entregar ao “preguiçar” nas redes, o corpo já é tomado pela energia do rock de Hendrix que recebe o *participador* antes mesmo

dele adentrar na instalação propriamente dita. Claro que é importante relevar que esse relato que tenta soar de modo impessoal em muitos momentos, desde muito já é efeito de um estado de sugestionamento causado pelas intenções de pesquisa aqui manifestadas.

Ao entra com o próprio corpo em *CC5 Hendrix-war* é impossível deixar de lado o conjunto de *pré*-conceitos relativos a essa experiência imersiva em si. Reconheço que em primeiro momento, antes de adentrar a sala, antes de ser afetado pelo som ainda pelo lado de fora, um todo idealizado se impunha como um anteparo entre mim e a proposição poética. O que eu sabia pelos livros, imagens, textos e afins parecia ter chegado antes de mim. Foi antes de longe, de modo enviesado, que experimentei *CC5 Hendrix-war*. Todo um ideário sobre essa situação-cinema já havia sido posto. Inclusive uma espécie de verdade com a qual já tentava me convencer no que diz respeito a ideia de um corpo-dançante como possibilidade de existência do cinema.

Foi preciso se entregar a experiência como quem abre mão de observar a experiência enquanto acontece, ou seja, estar distraído para saborear mais intensamente. “Quando se é inteligente, o que importa, antes de tudo, é ter alegria no coração (...) quando se é inteligente, o que se tem de melhor a fazer é ser sábio”. (NIETZSCHE, 2007, p. 141). Assim, alimentar um estado de distração<sup>84</sup> em relação aos *pré*-conceitos e verdades atribuídas a priori foi fundamental para forjar essa ideia com a qual dialogo aqui. Deitado na rede pensei na minha casa, na minha rede, na rede em que tenho dormido ao longo dos últimos anos. Foi assim que tentei me distrair de certa “inteligência” sobre *CC5 Hendrix-war* e me permiti saborear esse acontecimento.

Em nossos tempos desconfiamos sempre daquele que acredita em si mesmo; outrora, acreditar em si mesmo era suficiente para levar outros a crer na gente. (...) “Não te poupes a ti mesmo! Se quiseres que tua opinião seja vista sob uma luz favorável, começa por acender tua própria lareira!”. (NIETZSCHE, 2007, p. 145)

Então pensar num cinema que existe pela experiência com um corpo-dançante é antes produzir pra si uma *luz* que causa efeito porque ilumina como quem compreende que é preciso despedir-se daquilo que sabe e daquilo que já possui luz própria a partir de outras fontes. Seguindo com Nietzsche, para saber despedir-se daquilo que já é conhecido “É necessário que te despeças daquilo que queres conhecer e medir, pelo menos por um tempo.

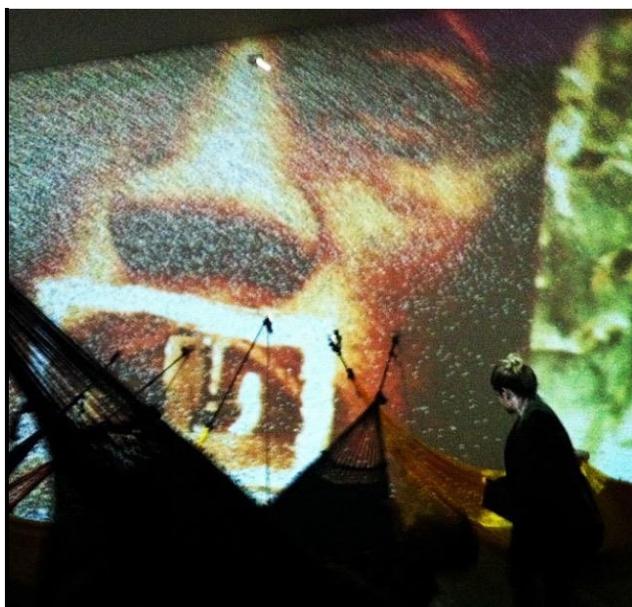
---

<sup>84</sup> Em um nível totalmente diferente, reconhecemos os princípios gerais de contração e distensão que se exercem através do universo e definem seus diferentes níveis. A espécie humana aparece em um desses níveis, com o grau de tensão que lhe é própria. Segundo os graus de relaxamento dessa tensão, sua distração faz com que pese momentaneamente para o sonho ou afunde na doença mental. Mas existe uma outra distração que não é nem variável nem acidental e que diz respeito à espécie em seu conjunto, é a do homem como ser inteligente. É exatamente a inteligência que o distrai da própria vida; ela é uma forma e desatenção a vida. A inteligência pura caracteriza-se, de fato, por “uma incompreensão natural da vida”, considerando que ela a percebe sempre de fora. A inteligência é a vida que se tornou exterior a si. (BERGSON apud LAPOUJADE, 2013, p. 76).

Não é senão depois de ter deixado a cidade que se percebe como suas torres se elevam acima das casas”. (2007, p.143).

Foi assim que me encontrei com *CC5 Hendrix-war*, como quem se despede dos pré-conceitos em favor de uma experiência imediata. Ao entrar no ambiente com imagens de Jimi Hendrix projetadas nas quatro paredes. Com imagens em slides de fotografias maquiadas com o pó da cocaína e ao som do *rock* o corpo parece produzir outro tipo de vibração interna. Outra gestualidade se configura na medida da experimentação em si com que em vias de se adaptar ao conjunto e aos estímulos a que foi submetido. (FIGURA 19).

FIGURA 19 - *Cosmococas – program in progress – CC5 Hendrix-war*, Neville de Almeida e Hélio Oiticica / projetores, slides, redes, trilha sonora (Jimi Hendrix) e equipamento de áudio, dimensões variáveis. 1973.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Na medida em que ia avançando no sentido de imergir em *CC5 Hendrix-war* foi possível ouvir trechos de uma das canções de War Heroes que faz parte desse *Bloco-experimento*. De maneira curiosa e talvez como uma boa recepção (um bom encontro) já na chegada a esse espaço ouvi os sons de *Highway chile*<sup>85</sup> que se misturavam as conversas e sons produzidos por outras pessoas que também experimentavam *CC5 Hendrix-war* naquele

<sup>85</sup> *Highway Chile* é uma canção de rock psicodélico da banda *The Jimi Hendrix Experience*, presente no disco *The Wind Cries Mary* de 1967. A canção foi escrita pelo vocalista e guitarrista Jimi Hendrix e mais tarde apareceu na versão internacional da compilação *Smash Hits*, lançado em 1968. A canção foi descrita, no livro *Jimi Hendrix: Gypsy Eléctrica*, como "uma visão autobiográfica alegre", explicando-a como sendo uma história da busca do sonho americano. Matthew Greenwald da gravadora *All music* também fala sobre a canção como autobiográfica, afirmando que "É fácil ver que Hendrix estava escrevendo sobre si mesmo aqui, e sua vida como um músico na estrada e formando sua própria visão e estilo únicos." A canção foi lançada, tanto em "*O Wind Cries Mary*" e *Smash Hits*; uma versão estéreo re-processada foi lançada em *War Heroes*, em 1972. in: <http://www.jimihendrix.com/us/encyclopedia#search> Acessado em 19 de julho de 2015.

momento. O que faz desse momento um instante singular é a relação possível que se estabelece entre o espírito da criança e o trocadilho que Hendrix faz quando pronuncia a palavra “chile” no decorrer de vários trechos da canção.

(...)  
 But you'd probably call him a tramp  
 But it goes a little deeper than that  
 He's a highway chile, yeah  
 (...)  
 Walk on brother  
 Don't let no one stop you  
 Highway chile  
 Yeah yeah yeah  
 Highway chile  
 Go on down the highway  
 Highway chile  
 Yeah yeah yeah  
 Highway chile<sup>86</sup>

O uso da palavra "chile" é um erro ortográfico deliberado da palavra "*Child*" (criança na língua inglesa), é possível notar que Hendrix não pronuncia o “d” ao fim da palavra. Ele também usou do mesmo artifício na canção "*Voodoo Chile*" presente no disco *Electric Ladyland*(1968). Aqui outra torção é possível. Ao tomar a dança, o corpo-dançante em suas aproximações com o espírito da criança um encontro fortuito se processa. Hendrix como aquele que manifesta através da música a reorganização dos códigos da invenção a partir de sua própria musica, ao fazer menção a uma estrada criança (*Highway chile*) abre aqui a possibilidade de pensar que existe ai outra metáfora no que diz respeito ao espírito da criança.

Uma estrada criança seria assim uma espécie de alusão àquilo que é próprio a criança naquilo que é o seu modo de experimentar o mundo. A criança que é “inocência e esquecimento”, ao se lançar num caminho, numa linha traçada a partir das estradas possíveis, o faz de modo inventivo e alegre. Sem predeterminações, sem pressupostos. Essa perspectiva reforça a ideia de um estado de música que existe na medida da invenção possível a partir da reorganização dos códigos. Hendrix é por excelência aquele que na mistura de ritmos ( blues, jazz, rock), inventa estados para sua musica na medida em que engendra junto com a guitarra um acontecimento. Ou seja, a música de Hendrix como invenção pela experimentação, mais do que simbolizar suas intenções nas letras de suas canções, faz existir nos termos de um acontecimento aquilo que é próprio ao espírito da criança de Nietzsche/Zaratustra. Ela (a música de Hendrix e a dança como espírito da criança) é vontade, desejo e espontaneidade.

---

<sup>86</sup> (...)Agora você pode chamá-lo de um vagabundo /Mas eu sei que vai um pouco mais profundo do que/Ele é uma Rodovia chile (...)Andar sobre irmão/Não deixe que ninguém te parar/Rodovia chile/Yeah yeah yeah/Rodovia chile /Vá em frente pela estrada /Rodovia chile/Yeah yeah yeah /Rodovia chile. Tradução minha.

HENDRIX --> instauração do trágico (q nada tem a ver com RESTAURAÇÃO DA TRAGÉDIA q os diluidores “explicadores” de NIETZSCHE tomam como algo NIETZSCHEANO e não é !: NIETZSCHE foi o anunciador da INSTAURAÇÃO DO TRÁGICO q IN-CORPORA comportamento-mundo-vida numa só genealogia cujo ápice é a concepção do ARTISTA TRÁGICO no qual as conseqüências mais extremas levam a outras etc. Tornando vãs e sem sentido as costumeiras gratificações intelectuais/culturais de alto status do artista-status q mesmo num nível alto de criatividade e gênio já fica inadmissível diante do ARTISTA TRÁGICO: este tem substância criador<sup>479</sup> de mundo. O outro já era!: HENDRIX/ ROCK IRREVERSÍVEIS: como ver MÚSICA como “uma das artes”?: ou HENDRIX como “guitarrista de gênio”?: ou pior e mais burro ver ROCK como “gênero de música popular ou uma dança característica”!<sup>87</sup>

Se um corpo-dançante como espírito da criança faz existir cinema em *CC5 Hendrix-war* é porque potencializa o que na musica de Hendrix se apresenta de maneira mais significativa. A impermanência própria aos “*ROCK IRREVERSIVEIS*” em Hendrix é o que potencializa o que é possível ouvir e ver na medida da experiência com *CC5 Hendrix-war*. Como num efeito sinestésico<sup>88</sup>, “vemos o que ouvimos, ouvimos o que vemos”. Mergulhados na música dos sentidos é possível experimentar o tempo em termos de *duração* no ritmo do balanço gerado pelo corpo envolvido pela rede. Em outras redes outros *participadores* balançavam, sem que um movimento interferisse no meu, como se cada um ouvisse uma música diferente. Como se cada um experimentasse um cinema diferente. Com gestos e movimentos particulares.

o ROCK p. ex. se tornou o mais importante para minha posta em cheque dos problemas chave da criação (...) o ROCK é a síntese planetário-fenomenal dessa *descoberta do corpo* q se sintetiza no novo conceito de MÚSICA como totalidade-mundo criativa em emergência hoje: JIMI HENDRIX DYLAN e os STONES são mais importantes para a *compreensão plástica da criação* do q qualquer pintor depois de POLLOCK.(OITICICA apud BRAGA, 2007, p. 194)

O espaço como resultado do encontro entre os corpos, ou seja, o espaço como efeito de um agenciamento não diz respeito apenas às características da arquitetura que o conforma, mas antes das mudanças de natureza processadas nos corpos e pelos corpos que se encontram nesse espaço e acabam por instaurá-lo como uma situação-cinema. Assim, o espaço existe de forma relativa no que diz respeito a esse corpo que dança.

O espaço é assim não mais objetivo e absoluto. Engendra-se com características *heterogêneas, descontínuas e qualitativas*. (...) Nesse sentido, tomando as palavras de José Gil, o espaço vai *pertencer ao movimento dançado*. A potência da dança

<sup>87</sup> OITICICA, Hélio. Carta para Mary e Mario Pedrosa, 28/02/1975. AHO 1411.75 in: <http://www.itaucultural.org.br/programaho/Acessado em 21 de maio de 2015>.

<sup>88</sup> Sinestesia é um fenômeno neurológico que consiste na produção de duas sensações de natureza diferente por um único estímulo. É um termo que caracteriza a experiência sensorial de certos indivíduos nos quais sensações correspondentes a um certo sentido são associadas a outro sentido. Sinestesia é uma palavra que vem do grego *synásthesis*, onde *syn* significa "união" e *esthesia* significa "sensação", assim, uma possível tradução literal seria "sensação simultânea". In: <http://www.significados.com.br/sinestesia/> acessado em 19 de julho de 2015.

parece, então, adquirir a inversão da concepção comum do movimento de um corpo. Ou seja, não se trata mais de pensar “o corpo que se move no espaço” (concepção das ciências físicas), mas pensar “o corpo criador de espaço”, um corpo que constrói lugares. O movimento cria espaço. O espaço faz parte do que chamaremos mais tarde “território da dança” do corpo-dançante. O gesto dançado transforma e esculpe o espaço. (GADELHA, 2010, 112)

Em *CC5 Hendrix-war* é possível afirmar que o sentido da dança é a própria dança. Ou seja, o sentido de um corpo-dançante que faz existir cinema se estabelece na medida em que essa situação-cinema se configura como tal porque efeito desse estado dançante. O que se compõe e faz existir cinema é efeito da experiência de cinema pela dança. Não por um ideia de dança dada, mas pela intensidade dos movimentos dançados, ou melhor, pelos movimentos que fazem dançar.

Nesse ínterim, para compreender o sentido do *movimento dançado* é preciso conhecer o que se passa no corpo que dança nos termos da produção de seus próprios movimentos. Em *CC5 Hendrix-war*, o corpo-dançante é livre e atento na medida em que é responsável por sua própria formação na relação que estabelece com outros corpos nos espaços que instaura pelo ato de dançar. Em *CC5 Hendrix-war*, como nos demais *Blocos-experimentos* com os quais pude me dar à experiência imersiva, o que se percebe é a potencialização de um estado de alerta no que se refere aos estímulos sensoriais oferecidos pelos ambientes. Um corpo que dança, o meu corpo que dança, ao dançar inventa os próprios movimentos dentro do universo de possibilidades oferecidas pelo ambiente. Minha vontade em *CC5 Hendrix-war* era não fazer nada.

O movimento dançado conduz a quase-articulação das zonas amplas de movimento (e de sentido) á construção de sequências articuladas imediatamente dotadas de sentido. O corpo dançado torna-se um sistema em que a quase-articulação sintática se resolve numa gramática semântica. Esta gramática tem com léxico micro-unidades gestuais indefinidas, e como sintaxe trajetos de energia(...).(GIL, 2004, p.77).

Ao considerar a articulação dos meios pelos quais *CC5 Hendrix-war* se efetiva como experiência imersiva (arquitetura, sons, objetos, texturas e etc.), e ao experimentar isso com o corpo imerso e em relação com esses meios, o que se percebe é que o movimento dançado permite desvios no que diz respeito às intenções já dadas pelos meios. Mesmo que as redes tenham por si um significado e que tenham sido escolhidas como parte desse bloco a partir dos mais variados desejos por parte de Oiticica e Neville, o uso, a experimentação da rede ao som de Hendrix não pode ser percebida em termos dos *gestos dançados* como potencializadores de significados já previamente estabelecidos.

O corpo que balança ou não na rede ao som de uma música e sob a projeção de

slides não existe em termos de um corpo-dançante sem que se ponha a dar outros sentidos aos gestos que realiza na medida em que os realiza. “Os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentido com o mundo que só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem ‘reenvio’ ” (GIL, 2002, p.86). Por isso que foi preciso experimentar um estado de corpo-dançante em *CC5 Hendrix-war*. Para além das intenções dos propositores, me interessava ainda lá, no tempo de *não fazer nada* deitado na rede, compreender com o corpo um sentido possível em relação àquele todo como uma situação-cinema. Foi preciso experimentar certa gestualidade na imersão dentro daquele espaço a fim de produzir significados que afirmassem a capacidade que um corpo que dança tem de fazer existir cinema.

Esse corpo que dança e faz existir cinema em *CC5 Hendrix-war* retoma o problema do corpo como uma imagem. Bergson ao considerar a matéria o conjunto das imagens e a percepção, ou seja, a relação entre a matéria e uma imagem particular, o próprio corpo afirma que é com base nesse corpo que o *novo* pode se produzir. A produção do novo se dá na medida da experimentação da *duração* em si.

Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua sobre outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com uma única diferença talvez, de que meu corpo parece escolher, em certa medida, a maneira de devolver o que recebe... Pode-se dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra. Se é matéria, ele faz parte do mundo material, e o mundo material existe em torno dele e fora dele. Se é imagem, essa imagem só poderá oferecer o que estiver posto nela, e já que ela é, por hipótese, a imagem do meu corpo apenas, seria absurdo querer extrair daí a imagem de todo universo. (BERGSON, 1990, P11)

Nesse sentido pelo qual a imagem é pensada em Bergson, ou seja, a imagem como um corpo material e em relação, penso que é possível compreender que em *CC5 Hendrix-war* as imagens(os corpos) nunca estão a sós. Nos termos de Deleuze sobre a imagem como corpo no cinema é pertinente pensar que o que produzirá sentido nesse todo articulado por imagens é o grau de relação que elas (as imagens, os corpos) estabelecem entre si. Assim, pensar a existência se uma situação-cinema a partir de um corpo-dançante é compreender em que termos os corpos (as imagens) que se encontram para a produção desse acontecimento, permitem que o cinema exista no que diz respeito às relações entre imagens (entre corpos). Ou seja, naquilo que diz respeito à experiência com as imagens em fluxos intensivos.

Não mais uma situação de quem se encontra diante de uma obra, mas a circunstância de se encontrar dentro, em meio aos trânsitos das multiplicidades temporais, arrastado por elas, posto que apenas aos poucos, ao longo dessa viagem, seja possível ir construindo algum sentido de mundo. O papel do corpo do espectador e do corpo da imagem é um só e único movimento de vibrações intensivas. (FURTADO, 2013, p.131).

Então é preciso pensar quais os *gestos* que esse corpo-dançante realiza e faz existir cinema em *CC5 Hendrix-war*. Que tipo de gestos são esses, quais suas características, quais suas implicações e como permitem, ou melhor, de que maneira implicam em sua realização a possibilidade dos corpos em estado de dança produzirem efeito de cinema. Qual a natureza desses gestos que, ao implicarem nos corpos a dança, produzem pela ação que lhes é própria um devir-cinema em *CC5 Hendrix-war*.

O gesto nada mais é do que o ato considerado na totalidade do seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado. O ato é o que resta de um gesto cujos momentos foram esquecidos e do qual só se conhecem os resultados. O gesto se revela mesmo que sua intenção seja prática, interessada. O ato se resume em seus efeitos, ainda que quisesse se mostrar espetacular ou gratuito. Um se impõe com o caráter perceptível de sua construção; o outro passa como uma prosa que transmitiu o que tinha a dizer. O gesto é a poesia do ato. (...) Consideremos como sendo gestos apenas os movimentos do corpo que são intransitivos, que são programas inteiros (...) A poesia, seja ela verbal ou gestual, reanima os signos extintos, para que toda a prosa se torne assim mais viva. ( GALARD,1997, p. 27-32)

É preciso ter em mente que pensar a existência de cinema a partir de um corpo-dançante em *CC5 Hendrix-war* não se trata de uma torção impossível. Pelo contrário, trata-se antes de uma espécie de observação atenta em relação aos papéis implicados aos corpos e conseqüentemente, as imagens como efeito de *vibrações intensivas*. Assim, como quem se perde de si para reencontrar-se num outro momento desse plano de intensidades, uma pergunta pode ser feita no sentido de problematizar a ideia com a qual dialogo aqui.

Assim, no que diz respeito às qualidades e características imputadas a um corpo-dançante como estado de corpo que faz existir cinema, é possível pensar que até o momento, as questões levantadas sobre a capacidade de um corpo que dança, ao dançar, faz existir cinema não podem ser aplicadas a outras experiências que articulam formas de interação com objetos e espaços no que diz respeito a outras situações-cinema no campo daquilo que comumente é enquadrado nos conceitos de *cinema de exposição* ou mesmo nos *Transcineamas*. A sensação que a aceção de dança empregada até aqui pode ser observada em outras proposições poéticas que não se limitem ao campo das experiências em dança implica que essa ideia *corpo dançante* poderia se ajustar as mais diversas abordagens no que diz respeito aos estados que se pode experimentar nas mais diversas experimentações poéticas.

Então não tem como dizer que um corpo-dançante faz existir pintura, ou que esse estado de corpo faz existir desenho, encenação, música e qualquer outra manifestação poética. Não é nesses termos que sigo com essa conversa. A dança, um corpo-dançante,

reforço, existe aqui diante a possibilidade levantada por Badiou que diz do potencial da dança não como Arte em si, mas como possibilidade de arte porque inscrita, porque implicada no corpo. Num corpo *qual-quer*. Por isso também e inicialmente que não sei dizer o que a “Dança” pode fazer existir. A essa conversa interessa a capacidade de um corpo-dançante causar *vertigem*, ou seja, a capacidade desse corpo que dança se efetivar como um estado de perda do controle, um estado de perda de si.

Se a capacidade do corpo, na maneira da capacidade de arte, é mostrar o pensamento inato, essa capacidade de arte é infinita, e o corpo dançante é ele próprio infinito. Infinito no instante de sua graça aérea. Trata-se aqui, o que é vertiginoso, não da capacidade limitada de um exercício do corpo, mas da capacidade infinita da arte, de qualquer arte, tal como arraigada no acontecimento que lhe prescreve sua sorte. (BADIOU, 2002, p. 94-95)

Nesse sentido, a essa conversa interessa a capacidade de um corpo-dançante se efetivar a partir da sensação de movimentos oscilatórios no (e do) próprio corpo e do entorno com relação ao corpo. Esse estado de impermanência, de indeterminação se abre como possibilidade de pensar que um cinema pode acontecer a partir de um estado como efeito de um corpo a dançar. Assim, para além de limitar esse dialogo a produção de verdades sobre a dança, sobre um corpo que dança, o que interessa é pensar como a dança pode fazer existir cinema em *CC5 Hendrix-war* na medida em que foi com o meu próprio corpo que me permiti a experimentar o cinema partir de um corpo-dançante.

Desse modo, interessa menos se um corpo-dançante faz existir cinema em qualquer outro contexto que não na experiência imediata com *CC5 Hendrix-war*. Não se trata de produzir uma verdade sobre a Dança. Antes pensar/dançar no *CC5 Hendrix-war* e daí extrair, registrar o que se passou e que fez existir cinema como estado de um corpo que dança.

Nesse sentido, Jean-Louis Boissier ao pensar sobre uma *imagem-relação* no que diz respeito a um *cinema interativo*<sup>89</sup>, indica que é possível compreender que essa ideia sobre a imagem no cinema diz respeito em muitos casos aquilo que comumente é apreendido como *cinema de exposição*. Este cinema, ou melhor, a experiência com esse estado do cinema implica uma variabilidade da relação com a tela, ou com as telas que muitas vezes são utilizadas como meio de efetivação dessas situações-cinema. Dessa forma, a apreensão das imagens no *cinema de exposição* (cinema interativo), está sobremaneira ligada a experimentação da imagem-tempo num sentido diverso ao que a experiência oferecida pelo

---

<sup>89</sup> A experiência do espaço se torna possível por um processo de simulação sensorial do espaço, por intermédio do dispositivo ou interface que responde aos movimentos do interator(...)há ruptura com a utopia moderna da totalidade de uma obra dotada de um começo e de um fim, do ponto de vista de seu significante. O espaço(...)é potencialmente infinito, pois é co-gerado pela ação do interator e se reapresenta a cada acesso. À diferença do filme ou do panorama, a forma final do lugar visitado depende da ação do interator.(PARENTE, 2009, p.43)

cinema tradicional. (BOISSIER, 2013, p120).

No cinema convencional, naquele em que é oferecido ao espectador a projeção de um filme com velocidade e tempo determinados e em um espaço que se assemelha a um auditório, a possibilidade de interação com o espaço limita-se, em muitos casos, a escolha do lugar onde sentar, ou seja, uma escolha que diz da tomada de posição dentro de uma espaço já previamente organizado. No *cinema de exposição* é possível experimentar a temporalização das imagens de outro modo e a partir de outros meios.

Quando os espectadores se acham implicados numa enunciação que deixa de ser impessoal, ao passo que os autores se veem reforçados em sua função de mediação subjetiva com o real, o artefato produzido se torna eminentemente relacional (...) Um filme pode ser compreendido como o resultado de uma operação que visa esvaziar o movimento de sua dimensão temporal, que o tempo da projeção, em seguida, está apto a reativar. A potencia dramática do cinema, da imagem-tempo, sem dúvida está ligada ao fato de que é o tempo do próprio espectador que atualiza a imagem. Num dispositivo comparável, a imagem-relação dependeria, para sua ativação, da parcela trazida pelo leitor. (BOISSIER, 2013, p. 133).

Ainda que no *CC5 Hendrix-war* não exista um filme projetado é possível tencionar aproximações entre o “leitor(interator)” do cinema interativo e o participante nas experiências de *quasi-cinema*. Seguindo com Boissier/Deleuze, numa relação mediada através de imagens (corpos) interativas existe uma entidade *relação* universal que se destaca dos gestos particulares do mesmo modo que existe um *tempo* destacado dos movimentos particulares. Ou seja, “se essa relação, assim como esse tempo, reencontra, a despeito de tudo, uma singularidade performativa, é em favor da apropriação da obra por seus leitores, olhadores e jogadores, bem como de sua adequação às circunstâncias de recepção”. (2013, p.133).

Assim, ao retomar a ideia de um corpo-dançante como efeito de um agenciamento é possível compreender que na medida em que as imagens, ou seja, os corpos interagem num estado de dança em *CC5 Hendrix-war* o que se manifesta é uma mudança de natureza. Nesse caso, ao se conectarem a partir da interação possível, os elementos que constituem esse agenciamento se complementam em favor da produção de outro elemento. Boissier nos apresenta a analogia com lei em pó e nos diz que para bebê-lo é preciso que a ele seja restituída a substância universal que a ele foi substituída, ou seja, a água. Uma vez que é “da efervescência de sua reidratação que desfrutamos, mesmo antes de consumi-lo”. (2013, p. 135)

Seguindo nessa perspectiva é possível perceber que o conjunto dos elementos organizados por Oiticica/Neville na instauração de *CC5 Hendrix-war* (arquitetura, músicas, redes e etc.), ao ser conectar com os corpos dos participantes no momento da presentificação

da experiência são efeito de um agenciamento que existe porque se conecta através dos gestos que um corpo-dançante elabora na medida do acontecimento que instaura. Nesse sentido, o que faz existir cinema nessa experiência de *quasi-cinema* não diz respeito somente às posturas do participante e nem mesmo ao conjunto de elementos plásticos articulados no espaço (slides com fotos desenhadas com linhas de cocaína, o rock de Hendrix executado e as redes). Interagir com objetos em um determinado espaço por si só não faz existir cinema. Por isso é importante pensar qual papel o corpo-dançante desempenha aqui. Ele seria então, como a água para o leite em pó. Ao pó que se tornará leite a ser consumido é preciso que seja adicionada água para que ele seja o que pode ser. O pó sem a água não é leite.

No mesmo sentido, sobre uma instalação num determinado espaço em que redes estão armadas e sob o efeito de sons e projeções de imagem muito pode ser dito nos termos de pensar essa articulação plástica como uma possibilidade de cinema. Aqui, o que se tenciona como possibilidade de existência de cinema em *CC5 Hendrix-war* é a capacidade que o corpo tem de, ao se efetivar como um corpo-dançante, fazer existir cinema no tempo da “efervescência” própria a experiência imersiva em si.

Retomando o exemplo de Boissier, a água que faz existir leite que se pode beber a partir do leite em estado de pó e, do mesmo modo como, o movimento de passagem do filme por um projetor que restituiu-lhe um tempo que lhe havia sido tirado, pode ser comparada com possibilidade um corpo-dançante fazer existir cinema em *CC5 Hendrix-war* nos termos dos gestos e interações que implica.

A imagem-relação se articula como passagem para imagem-tempo, apresentação direta do tempo, à diferença de que, na versão da imagem-relação que consideramos, ligada à imagem interativa e não ao cinema puro, aberrações de movimento dão lugar a aberrações de interação. Às aberrações a respeito das quais Deleuze mostra que liberam o tempo de todo encadeamento correspondem para nós, aparentes impossibilidades na cadeia causal de ações e reações. (BOISSIER, 2013, p.135)

Desse modo, ainda que aqui não se trate de um fenômeno fílmico, o que pode ser apropriado a partir dos termos que Deleuze/Boissier colocam no que tange as possibilidades de efetivação de imagens-relação implicadas em determinados cinemas interativos é a capacidade de atualização da experiência de cinema pelos agenciamentos possíveis entre as multiplicidades que se põem em relação nos termos das mudanças de naturezas que produzem.

Em *CC5 Hendrix-war* e em *Álbum de Família* a implicação quase que forçada de um corpo-dançante como possibilidade de efetivação de uma experiência de cinema se faz nos termos de pensar como o tempo pode ser experimentado para além dos limites que as imagens dos cinemas de filmes oferecem. Assim, ao considerar que os corpos em relação produzem

entre si efeitos que implicam mudanças de natureza é preciso não perder de vista que a possibilidade de ter um corpo-dançante como efeito de um agenciamento que faz existir cinema existe aqui nos termos da experimentação do cinema em termos de *duração*, ou seja, em termos daquilo que Deleuze/Spinoza tratam por *transição vivida*.

Deleuze a partir de Spinoza diz que todo estado implica uma passagem ou uma *transição vivida*. Onde a passagem de um estado anterior ao estado atual difere em natureza do estado anterior e do estado atual. “Há uma especificidade da transição e é precisamente isto que chamamos de duração, e o que Spinoza chama de duração” ou seja, “A duração é a passagem vivida, a transição vivida. O que é a duração: jamais uma coisa mas a passagem de uma coisa a outra; bastando acrescentar: enquanto vivida”.(DELEUZE, 2009, p. 153)

Nesse interim, são os gestos de um corpo-dançante que atualizam a experiência vivida no momento em que é vivida. Por isso certa acepção de dança é fundamental pra compreender a ideia que diz do cinema como um acontecimento no corpo. Isso é bem diferente de afirmar que o Cinema, todos os Cinemas, são efeito de um acontecimento no corpo. Pelo contrario. A ideia que aqui segue sendo traçada é a de que em determinadas situações é possível experimentar o cinema como um acontecimento no corpo. Um acontecimento singular e particular. Não uma determinação genérica com fins de produzir uma verdade sobre o cinema. Antes uma possibilidade de produzir uma sabedoria com o cinema a partir da experimentação do cinema com um corpo-dançante. E não o contrario. Não é todo o corpo-dançante que dançando faz existir cinema. É, sim, um corpo-dançante que põe em ação gestos no encontro com outros corpos em *CC5 Hendrix-war* que faz existir cinema no tempo de uma *transição vivida* nos termos que Deleuze coloca.

Desligado desse agenciamento, ou seja, fora do espaço aonde a experiência imersiva se dá, nada pode garantir que o corpo, ou melhor, que os corpos que se põem em relação o façam a partir de um corpo-dançante. Não é isso que interessa a essa conversa. Interessava e continua interessando as possibilidades que o corpo tem de restituir a vida a partir das experiências imediatas, ou seja, interessa pensar como o corpo faz existir cinema na medida em que experimenta cinema. Por isso a dança é um bom intercessor. Nela reside a capacidade de arte e não uma arte em si.

A dança, precisamente por ser uma arte absolutamente efêmera, já que desaparece assim que ocorre, detém maior carga de eternidade. A eternidade não consiste no permanecer “tal e qual” (...) A eternidade é o que conserva o desaparecimento. (...) Não há outro meio de conservar o que desaparece senão conservá-lo eternamente. O que não desaparece você pode conservar, expondo-o ao desgaste dessa conservação. Mas a dança, captada pelo espectador verdadeiro, não se pode desgastar, precisamente porque nada é além do efêmero absoluto de seu encontro. (BADIOU, 2002, p. 92).

Segundo Deleuze a partir de Spinoza, toda *afecção* instantânea envolve uma passagem ou uma transição vivida. Ou seja, *afecção* como o efeito instantâneo de uma imagem de coisa sobre mim implica que as imagens de coisas estão diretamente associadas as minhas ações. (DELEUZE, 2009, p.152). Aquilo que me afeta e me dá à percepção de algo ou de alguma coisa. Um cheiro, um toque, um som, ou qualquer outro estímulo sensorial, nos termos de uma *afecção* só podem ser compreendidos no tempo da *transição vivida*. Ou seja, no tempo como *duração* a partir do entendimento já apresentado com base no que Bergson toma por duração. De outro modo, aquilo que me acontece, que em mim produz um efeito de percepção, decorre de uma ação que se faz num tempo do acontecimento em si.

Nesse sentido, um corpo-dançante ao dançar se faz como instauração de um “efêmero absoluto” na medida em que é efeito de uma *afecção* instantânea que se processa numa “passagem”, numa “transição vivida”. Assim, pensar como se processam essas *passagens* e o que elas são em si é pensar com Deleuze/Spinoza sobre como esse afeto que se produz a partir de afecções e como essas *passagens* implicam uma variação na minha potência de existir.

A passagem é necessariamente um aumento de potência ou uma diminuição de potência. É necessário compreender – e é por isto que é de tal forma concreto tudo isto -, que isto não se antecipa. Suponhamos que nos escuro você estava em estado de profunda meditação. Todo seu corpo se aplicava a essa meditação extrema. Você fixava alguma coisa. O outro bruto chega e ilumina, a ponto mesmo de você perder a ideia que ia ter. Você se solta, você está furioso.(...) Você o odeia, mesmo que por pouco tempo, mas você o odeia, você lhe diz: “ah...Escute”. Neste caso, a passagem ao estado luminoso os levou a quê? Uma diminuição de potência. Evidentemente, se vocês estão procurando seus óculos no escuro, isto lhes dará um aumento de potência. Ao tipo que iluminou, vocês diriam: “muito obrigado, eu gosto de você”.(DELEUZE, 2009, p. 157)

Por isso também é bom ter Deleuze como interlocutor nessa conversa. Ele nos adverte: “quando vocês leem um texto filosófico, é necessário que tenham na cabeça as situações mais ordinárias, as mais cotidianas”<sup>90</sup>. (DELEUZE, 2009, p. 155). Ai me lembrei da Iza. Iza é uma menina que hoje deve ter uns 9 anos de idade e meu encontro com ela se deu em uma época em que trabalhei como professor em aulas para crianças. Naquele momento, num dia de aula comum, estávamos, os alunos e eu, desenhando. As aulas tinham o nome de

---

<sup>90</sup> Espinoza(...)É um filósofo que dispõe de um extraordinário aparelho conceitual, extremamente avançado, sistemático e sábio: e contudo ele é, no nível mais alto, o objeto de um encontro imediato e sem preparação, tal que um não filósofo, ou ainda alguém despojado de qualquer cultura, pode perceber nele uma súbita iluminação, um “raio”.(...)Mas também aquele que, não-filósofo, recebe de Espinoza um afeto, um conjunto de afetos, uma determinação cinética, uma pulsão, e faz assim de Espinoza um encontro e um amor. O carácter único de Espinoza é que ele é o mais filósofo dos filósofos (ao contrário do próprio Sócrates, ele só recorre a filosofia...)ensina ao filósofo a tornar-se não-filósofo.(DELEUZE, 2002, p. 134-135).

Aula de artes para crianças. Naquele contexto de aula, encontrava com a turma da qual Iza fazia parte, durante duas horas às terças-feiras. A turma era composta por uns dez alunos todos com idade entre 5 e 6 anos. Eram encontros sempre muito divertidos onde muitas coisas eram realizadas, inclusive desenhos. Num dado momento, quase como quem é surpreendido por uma luz acesa de modo repentino, um colega de turma da Iza pára o desenho que estava fazendo e pergunta: “Tio? Quando o mundo nasceu?”. Antes mesmo de me perceber surpreso pela questão ouço a resposta de Iza. “Ora, o mundo nasceu quando a gente nasceu!”. Passado alguns anos, ao lembrar desse acontecimento, reconheço que lembro o nome da menina, Iza, porque aquilo me afetou sobremaneira.

Então, desde lá a sentença proferida com toda ligeireza e inocência peculiar a criança: “o mundo nasceu quando a gente nasceu” continua reverberando em mim como efeito da mais rica sabedoria. Assim, quando volto às questões que a essa conversa interessam, lembro-me da Iza e com a sentença sobre a “origem do mundo” eu sigo e proponho uma derradeira torção. Se “o mundo nasceu quando a gente nasceu” segundo Iza, é possível pensar que a dança nasceu quando foi dançada, ou melhor, o cinema nasceu quando foi cinemado.

Então, ainda que eu tenha muito apreço pelos interlocutores que produzi para a conversa que aqui se desenvolve creio que três deles são mais chegados que os demais. Iza, o *Álbum de Família* e *CC5 Hendrix-war*. Claro que não creio que seja menos relevante as abordagens teóricas com as quais produzi os interlocutores com os quais dialogo aqui nessa conversa-texto. E por isso volto a um deles em especial e sigo.

Se qualquer um pode falar a qualquer um, se um cineasta pode falar para um homem de ciência, se um homem de ciência pode ter algo pra dizer a um filosofo e vice-versa, é em função da atividade própria de cada um. Não que seja possível falar da criação (pois ela é muito mais algo extremamente solitário), mas é em nome de minha criação que tenho algo a dizer para alguém. (DELEUZE, 2012, p. 390).

O que pode ser dito sobre um cinema que existe a partir da ação de um corpo que dança é dito aqui, antes, como efeito de uma criação, como efeito de um bom encontro. Se algo pode ser dito aqui com o cinema e não sobre o cinema é porque se faz como efeito das *passagens* experimentadas. Sobretudo no que diz respeito à existência da produção desse plano. É com, e a partir também, do “mundo nasceu quando a gente nasceu”, da Iza que digo que existe cinema a partir de um corpo que dança no momento em que dança. No mesmo sentido, reafirmo que existe cinema a partir de um corpo que dança no momento em que dança no *Álbum de Família* e repito, existe cinema a partir de um corpo que dança no momento em que dança no “preguiçar inventivo” que experimentei ao dançar nas redes de



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema como acontecimento no corpo existe aqui a partir de um corpo que dança no momento em que dança. O cinema como acontecimento no corpo em *Álbum de Família* existe a partir de um corpo que dança no momento em que dança no encontro com o *livro-cinema*. O cinema como acontecimento no corpo em *CC5 Hendrix.war* existe a partir de um corpo que dança no momento em que dança no encontro com o *quasi-cinema*. Foi a partir desses encontros que inventei essa conversa. Foi com esses encontros que produzi meus interlocutores. Produzi meus interlocutores folheando um livro. Produzi meus interlocutores deitado numa rede. Produzi meus interlocutores “não fazendo nada”. Produzi meus interlocutores assistindo aula. Produzi meus interlocutores dando aula. Produzi meus interlocutores andando. Produzi meus interlocutores dentro d’água. Produzi meus interlocutores ouvindo música. Produzi meus interlocutores voando (um exercício duro de perda de si para quem tem medo de voar de avião). Produzi meus interlocutores viajando. Produzi meus interlocutores batendo papo com Charles. Produzi meus interlocutores desenhando. Produzi meus interlocutores pintando. Produzi meus interlocutores olhando para o céu. Produzi meus interlocutores fotografando. Produzi meus interlocutores lendo. Produzi meus interlocutores cinemandando. Produzi meus interlocutores desenhando palavras. Produzi meus interlocutores escrevendo. A parte mais trabalhosa foi produzir interlocutores escrevendo. Lembrei-me de uma frase da escritora Clarice Lispector. “O que atrapalha ao escrever é ter que usar palavras. É incômodo. (...) Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra”. (1999, p.285).

É curioso pensar nessa perspectiva e voltar às questões que interessam a essa conversa uma vez que esse estado de conversação existe aqui a partir também das palavras, do texto. Então, escrever sobre um cinema que existe a partir de corpos que dançam é antes pensar que o que se escreve se escreve *com o* cinema e não somente *sobre o* Cinema. Seria preciso mais palavras e outra organização para que essa conversa dissesse algo com maior profundidade sobre o Cinema. Sobre o Cinema como linguagem. Por isso gosto de pensar nessa conversa em forma de texto como quem pensa num desenho. Ou melhor, como quem pensa no desenho em se fazendo. No desenho sendo desenhado. Seria talvez desse lugar que certa ideia de propriedade pudesse emergir uma vez que formalmente fui ensinado a desenhar, a me manifestar através do desenho. Por isso também que não há como não pensar na acepção de

dança implicada a essa conversa sem pensar em suas relações com um estado de desenhacão. Ou seja, num estado como efeito de uma açã que se efetiva a partir das linhas e dos movimentos que engendra. A dança com a qual dialoguei aqui é amiga figadal do desenho com o qual me relaciono há algum tempo. Dança e desenho como estados/efeitos da açã mediada pelo encontro de corpos. Dança e desenho como acontecimentos no corpo. Por isso também que a dança é o interlocutor mais interessante nesse momento. Foi com essa ideia de dança/desenho que escrevi com o cinema e não sobre o Cinema. Falei, conversei, torci, forcei um cinema, ou melhor, dois cinemas (*Álbum de Família e CC5 Hendrix-war*) a partir de experiências com o corpo. Aqui não existe generalidade, impessoalidade, muito menos subjetividade. O que existe é uma visada, ou seja, uma forma de olhar essas situações-cinemas de modo inventivo. Se existe uma verdade que se produz de maneira inerente ao que se configura como um ponto de vista ela existe antes nos termos de uma invenção. “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada.” (LISPECTOR, 1998, p. 20).

Foi inventando e “fazendo cinema” como quem “desenha na madeira” ou “alisa uma cabeça de menino” ou como quem passeia com um cachorro pela praia, como o fiz muitas vezes ao longo da produção dessa conversa, que inventei as verdades que essa conversa apresenta. Usei palavras, escrevi um texto, fiz cinema e assim falei com o cinema sobre cinema. Propus uma conversa com o cinema que precisa ser conversada para que produza um sentido. Não existe um sentido comum às questões que motivam essa conversa. Uma resposta final que confirme ou não se é possível que o cinema exista pela açã de corpos a dançar. Perguntar com o cinema se é possível que uma situação-cinema exista a partir da açã de um corpo-dançante em *Álbum de Família e em CC5 Hendrix-war* só foi possível aqui a partir de torções, de mudanças de direção no que diz respeito à certa sabedoria sobre o cinema. Assim, perguntar se o cinema pode existir nos termos aqui propostos é tentar inserir essa questão numa outra que interroga sobre o que pode o cinema.

“Dê-me, portanto, um corpo”. Essa é a fórmula da reversão filosófica, pois o corpo não é mais o que separa o pensamento de si mesmo, mas, ao contrário, aquilo que ele deve mergulhar para atingir o impensado, isto é, a vida. Não sabemos o que um corpo pode, no sono, na embriaguez, nos esforços e resistências. Pensar é apreender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes, sua postura, sua potência. O que pode o cinema é o que pode o corpo, pois “é pelo corpo (e não por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento”. Para Deleuze, o pensamento não tem outro funcionamento que seu próprio nascer, e a imagem do cinema tem por objeto o funcionamento do pensar e que esse funcionamento é também o verdadeiro sujeito que nos traz de volta às imagens.(DELEUZE apud ENGELMAN, 2005, p. 280)

Se o que pode o cinema é também o que pode o corpo, pensar que o cinema

existe a partir de um corpo que dança é olhar o cinema de forma inventiva. O cinema como acontecimento no corpo é antes efeito de seu próprio funcionamento. O corpo-dançante que faz existir cinema é efeito de sua própria efetivação, no tempo de sua duração. Dançando é que o cinema existe nos termos das situações-cinemas problematizadas nessa conversa. É antes no (e com o) corpo que dança que o cinema existe em *Álbum de Família* e em *CC5 Hendrix-war*. Na tentativa de seguir pensando *o que pode o cinema* parece pertinente tencionar que em determinado momento e sob certo contexto existe sim, a partir de um corpo-dançante, a potência de fazer *cinemar*. Ou seja, a força em vias de atualização que faz existir cinema pelo efeito de um corpo a dançar. É com essas questões que essa conversa tenta produzir uma sabedoria com o cinema. Ao pensar sobre o que pode o cinema, pensar com um corpo-dançante o que a partir dele pode o cinema. E, assim, pensar como um corpo-dançante instaura cinema, ou melhor, como um corpo-dançante devir-cinema. “Não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação”. (DELEUZE, 2002, p. 130).

Reforço, não se trata de afirmar que minha experiência pessoal e subjetiva é o que legitima essas situações-cinemas em questão como efeito de um corpo-dançante. Pelo contrário, a potência que se atualiza com a experiência imediata no encontro dos corpos implica um *Si*, “um homem que não tem mais nome, embora ele não se confunda com nenhum outro”, cria uma existência que se diferencia de outras, ao se fazer como uma *singularidade-acontecimento*, como uma individuação real. “Por exemplo, os recém-nascidos são todos parecidos e não têm nenhuma individualidade; mas eles têm singularidades, um sorriso, um gesto, uma careta, acontecimentos, que não são características subjetivas”. (DELEUZE, 2002a, p.14). Foi manusear o livro-cinema que fez existir cinema *Álbum de Família*, foi deitar numa rede que fez existir cinema em *CC5 Henrix-war*.

Nos termos desse plano, não se trata apenas do que pode o cinema em suas relações com os corpos e com a dança, mas antes, se trata de uma “maneira de viver”. Seguindo com Deleuze é possível pensar que “é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa”, logo, “a gente nunca começa, nunca recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõem ritmos”. (2002, p.128). Foi assim que produzi meus interlocutores. Foi tentando entrar em sintonia com aquilo que “desliza entre” que alimentei o desejo de pensar essas duas situações-cinemas como efeito de um corpo-dançante. Essa conversa texto que aqui se finaliza não resulta em determinações precisas sobre a capacidade que um corpo-dançante tem de

fazer existir cinema. O que esse conjunto de palavras articuladas em forma de um conversa-texto diz sobre capacidades do cinema, sobre possibilidades com o cinema. “Não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação”. (DELEUZE, 2002, p. 130).

Não saber o que o cinema é capaz foi que alimentou essa conversa com o cinema de maneira curiosa e inventiva. Mais do que produzir respostas sobre as capacidades do cinema, experimentar habitar o cinema, estar presente com o cinema como quem ocupa um espaço, como quem inventa um lugar. Nos termos de Oiticica:

Habitar um recinto é mais do que estar nele; é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos; o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não-repressivo, como crelazer). Então o conceito de casa-total ou recinto-total poder-se-ia substituir pelo de recinto- proposição, ou probrecinto. Os “estados de repouso” seriam invocados como estados vivos nessas proposições, ou melhor, seria posta em cheque a “dispersão do repouso”, que seria transformado em “alimento” criativo, numa volta à fantasia profunda, ao sonho, ao sono-lazer ou ao lazer-fazer não interessado. (1986, p. 118-122)

O cinema que conheci foi aquele com o qual “cresci” junto na medida em que me pus a habitá-lo, a experimentá-lo. Diante de toda sabedoria já produzida com e sobre o Cinema o que se deu aqui foi um espécie de reorganização, como efeito de um “lazer criador”, ou melhor, de um lazer inventor. Então não se produziu um conhecimento sobre o Cinema, mas uma sabedoria-proposição com o cinema. Ou melhor, uma sabedoria-proposição com duas situações-cinemas. Esse estado de dispersão do qual Oiticica fala reverbera aqui num estado de esquecimento que se instaura de modo essencial para que essa conversa. É por esse estado de esquecimento que uma alegria se manifesta. O esquecimento não como resultado de um acidente que se manifesta secundariamente na vida, mas o esquecimento como uma faculdade importante para a própria vida, “a faculdade de sentir a vida fora de qualquer perspectiva histórica”, ou seja, o esquecimento como condição da própria vida e da ação que a acompanha. (PELBART, 2000, p.65).

A alegria que se manifesta pelo esquecimento é o que faz possível essa conversa. Senão como pensar com o cinema a partir das torções e desvios aqui propostos, ou ainda, como experimentar o cinema com o corpo e com um corpo-dançante de modo não sujeitado completamente às questões que as linguagens do Cinema e da Dança implicam. Como produzir tais interlocutores sem se instalar nessa perspectiva traçada por Nietzsche/Deleuze/Pelbart sobre a capacidade de esquecer. Então foi nesse contexto que produzi essa conversa. Ainda que saiba da impossibilidade de efetivar totalmente essa

capacidade de sentir a vida “fora de qualquer perspectiva histórica”, reafirmo que essa conversa existe aqui como efeito do desejo de pensar e viver com o cinema em *Álbum de Família* e em *CC5 Hendrix-war*, e não com o Cinema. Por isso que é preciso não se incomodar tanto com o estado de dispersão implicado a essa conversa. Foi somente disperso que foi possível pensar o cinema nessa perspectiva. Foi dessa dispersão pelo esquecimento que surgiram as palavras desta conversa.

Não há palavras próprias, tampouco metáforas (todas as metáforas são palavras sujas, ou as criam). Há apenas palavras inexatas para designar alguma coisa exatamente. Criemos palavras extraordinárias, com a condição de usá-las da maneira mais ordinária, e de fazer existir a entidade que elas designam do mesmo modo que o objeto mais comum. Hoje dispomos de novas maneiras de ler, e talvez de escrever. (...) A boa maneira para se ler hoje, porém, é a de conseguir tratar um livro como se escuta um disco, como se vê um filme ou um programa de televisão, como se recebe uma canção: qualquer tratamento do livro que reclamasse para ele um respeito especial, uma atenção de outro tipo, vem de outra época e condena definitivamente o livro. Não há questão alguma de dificuldade nem de compreensão: os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades que lhes convêm ou não, que passam ou não passam. (DELEUZE & PARNET, 1998, p.12)

Então foi assim que produzi meus interlocutores. Disperso como quem se permite aos movimentos próprios num fluxo preexistente. Antes de perceber isso com o cinema, com o corpo-dançante, com *Álbum de Família*, com *CC5 Hendrix-war*, com Nietzsche, com Deleuze, com Spinoza, sentia que experimentava isso já há bastante tempo. Por isso essa conversa-texto é efeito de um fluxo de intensidades, por isso e pelo surf é que essa conversa-texto é sobremaneira um efeito de um fluxo de intensidades. Então essa conversa-texto foi experimentada, foi habitada, foi inventada, como quem surfa como quem se põe em relação com um fluxo preexistente e junto dele tenta habitar um espaço/tempo comum. Como quem inventa o espaço e os meios com os quais existe. Por isso reafirmo que esse trabalho foi feito também dentro d’água, como inserção num fluxo. E por isso também foi assim que consegui inventar meus interlocutores. Assim, seguindo com o poeta Manoel de Barros eu encerro essa conversa que verdadeiramente eu inventei e repito: “tudo o que eu não invento é falso”<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> BARROS, Manoel de. Livro sobre Nada. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa. Ed, Presença: 1993.

ALVES, Cauê. **Hélio Oiticica**: cinema e filosofia. Revista FACOM n°21 1º semestre 2009. Disponível em: [http://www.fAAP.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_21/caue.pdf](http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/caue.pdf) Acessado em : 25 de maio de 2013.

AUMONT, Jaques & MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Lisboa: Edições texto e grafia. 2008.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo. Estação Liberdade, 2002.

BARROS, Manoel de. **Livro das ignoranças**. São Paulo. Record. 4. Ed. 1997.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BRAGA, Paula. **A trama da terra que treme**: multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007. 210f. Tese (Doutorado em Filosofia). Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade de São Paulo. 2007.

BRAGA, Paula [org.]. **Fios Soltos**: A Arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRAGA, Paula. Quantas vidas tem a arte? **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. – São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3a . ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIM, Walter. **Obras escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENTES, Ivana. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. **Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro**. Arlindo Machado (org.). Itaú Cultural. São Paulo. 2003.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**. São Paulo. Ed. Papyrus. 1990.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. **Duração e Simultaneidade**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIASS-FABIANI, Sophie. Rosângela Rennó: memórias refletidas. MACIEL, Kátia (org). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2009.

BOISSIER, Jean-Louis. A imagem-relação. MACIEL, Kátia(org). **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção** - Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo. Ed. Thompson. 1978.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Cosmococa - programa in progress: heterotopia de guerra. In: BRAGA, Paula [org.]. **Fios Soltos: A Arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CERA, Flávia Letícia Biff. **Arte-vida-corpo-mundo, segundo Hélio Oiticica**. 2012. 222f. Tese. (Doutorado em Literatura) - Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. 2012.

COELHO, Frederico. **Livro ou livro-me. Os Escritos Babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. 2008. 260f. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro. 2008.

COELHO, J.G. Ser do tempo em Bergson. REVISTA INTERFACE – Comunicação, Saúde e Educação, volume 8, numero 15, pg. 233-246. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v8n15/a04v8n15>. Acessado em: 15 de maio de 2014.

DA SILVA, Fernando Pequeno. Lygia Pape e Hélio Oiticica: Possíveis Conexões Poéticas. I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP. 2005. Disponível ttp://[www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DA%20SILVA](http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/DA%20SILVA) . Acessado em: 20 de junho 2015.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990.

DELEUZE, Gilles. **Cinema I: Imagem-movimento**. Rio de Janeiro. Ed. Brasiliense. 1990.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo. Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Porto: Rés-Editora. 2 a. Edição, 2001.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? DUARTE, Rodrigo (org). **O Belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida. 2012.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia prática**. São Paulo. Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. A Imanência: uma vida... REVISTA EDUCAÇÃO & REALIDADE Vol.27 n.2 jul/dez. 2002a. Porto Alegre, p.11-17. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079/19291> Acessado em 20 de abril de 2015.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta: e outros textos**. (Org.) David Lapoujade. São Paulo. Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2007.

- DELEUZE, Gilles. **Cursos sobre Spinoza** (Vincennes, 1978-1981). Fortaleza: Ed UECE, 2009.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo. Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Rio de Janeiro. Ed. 34, 2010b.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: vol 3. São Paulo. Ed. 34. 2010c.
- DE PAULA, Arethusa Almeida. **Mitos vadios: uma experiência da arte de ação no Brasil**. 2008. 222f. Tese (Doutorado em História da Arte) - FFLCH/ECA/FAU da Universidade de São Paulo. 2008.
- DUARTE, Rodrigo (org). **O Belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida. 2012.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas. Papirus. 1996.
- DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. MACIEL, Kátia (org). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2009.
- ENGELMAN, Selda. Imagens de um cinema da imanência. LINS, Daniel (org.). **Nietzsche – Deleuze: imagem, literatura e educação**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Fortaleza, CE: Secretaria da cultura e desporto. 2007.
- FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: cartas, 1964-1974**. 2ªed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FURTADO, Beatriz. **Imagens que resistem: o intensivo no cinema de Aleksander Sokurov**. São Paulo. Intermeios, 2013.
- FURTADO, Beatriz. Notas sobre uma estética do desaparecimento na obra de Rosângela Rennó. **CONTEMPORÂNEA**, vol. 8, nº 1. Jul.2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/3725-11560-1-PB.pdf>
- FEITOSA, Charles. **Explicando a Filosofia com Arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GADELHA, Rosa Primo. **Corpografias em dança contemporânea**. 2010. 243f. Tese (Doutorado em Sociologia) Programa de pós-graduação em sociologia. Universidade Federal do Ceará. 2010.
- GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- GIL, José. As pequenas percepções. LINS, Daniel (org.). **Razão Nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

- GONÇALVES, Osmar. Políticas do corpo nas vídeos instalações contemporâneas.
- OLIVEIRA JR, Antônio Wellington de (org.). **O corpo implicado: leitura sobre corpo e performance na contemporaneidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- GUERREIRO, Mônica. Suspensão, silêncio, Impotência. OLIVEIRA JR, Antônio Wellington de (org.). **O corpo implicado: leitura sobre corpo e performance na contemporaneidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.
- LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1 Edições. 2013
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LONG, A.A. **Estoicismo na tradição filosófica: Spinoza, Lipsius, Bluter**. INWOOD, Brad (org.). **Os Estóicos**. São Paulo. Odysseus Editora, 2006.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinema e Pós-cinema**. Campinas, SP: Papirus, 1997.
- MACIEL, Kátia (org.). **Transcineas**. Rio de Janeiro: Contra-capas, 2009.
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. Tradução de A.B. Pinheiro de Lemos. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- MIGLIORIN, Cezar. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. 2008. 305f. Tese (Doutorado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**. Porto Alegre, RS: L&PM. 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O viajante e sua sombra**. São Paulo. Escala. 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo: Maldição ao Cristianismo: Ditirambos de Dionísio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é**. Porto Alegre, RS: L&PM. 2012.
- OITICICA, César. **Hélio Oiticica: museu é o mundo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- OITICICA, Hélio. **Programa Hélio Oiticica**. Disponível para consulta na internet em [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em: 14 de maio de 2013.
- OITICICA, Hélio. **Cor-tempo**. Textos de Hélio Oiticica, 1959. Disponível para consulta na internet em [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em: 14 de maio de 2013.
- OITICICA, Hélio. **Neville d'Almeida's Mangue-Bangue**. Textos de Hélio Oiticica, 1974. Disponível para consulta na internet em [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em: 17 de outubro de 2013.

OITICICA, Hélio. **Catálogo da exposição Quase cinema Hélio Oiticica, filmes de, com e sobre.** Textos de Hélio Oiticica, 1973. Disponível para consulta na internet em [www. itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em: 21 de junho de 2013.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Org. de Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Disponível para consulta na internet em [www. itaucultural.org.br](http://www. itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em: 14 de maio de 2013.

OITICICA, Hélio. **Aparecimento do Suprasensorial.** Catálogo da exposição itinerante, 1992-1997. Disponível para consulta na internet em [www. itaucultural.org.br](http://www. itaucultural.org.br) (Arquivo Hélio Oiticica). Acessado em: 21 de junho de 2013.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os** cinemas não-narrativos do pós- guerra. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

PARENTE, André. A forma cinema: variações e ruptura. MACIEL, Kátia(org). **Transcineamas.** Rio de Janeiro: Contra-capa, 2009.

PARENTE, André. (org) **Cinema/Deleuze.** Campinas: Papyrus, 2013.

PELBART, Peter Pál. A arte de viver nas linhas. DERDIK, Edith (org). **Disegno.Desenho.Desígnio.** São Paulo. Ed. SENAC. 2007.

PELBART, Peter Pál. Deleuze, um pensador intempestivo. LINS, Daniel; GADELHA, Silvio; VERAS, Alexandre. **Nietzsche e Deleuze: Intensidade e paixão.** Ed. Relume dumará. 2000.

QUEIROZ, Beatriz Morgado. **Hélio Oiticica e o não cinema.** 2012. 186f. Dissertação (Mestrado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIBARIC, Marcelo Eduardo. A natureza híbrida do filme publicitário. REVISTA INTEXTO, Porto Alegre, UFRGS, n. 30, p. 222-237, jul. 2014. 227. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/A%20natureza%20h%C3%ADbrida%20do%20filme%20publicit%C3%A1rio.pdf> Acessado em 19 de julho de 2015.

ROLNIK, Suely. Subjetividade Antropofágica. LINS, Daniel (org.). **Razão Nômada.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

SOARES, Luiz Felipe Guimarães. Godard: o cinema é nós mesmo(s). REVISTA CICLOS, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/5860> Acessado em: 14 de maio de 2015.

SPINOSA, B. Ética. **Os pensadores.** São Paulo: Nova Cultural. 1997.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.