

Deslocamentos entre currículo e estudos de cinema experimental

Displacements between curriculum and experimental cinema studies

Desplazamientos entre currículo y estudios de cine experimental

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim*

Resumo: O estudo das visualidades como uma das principais atualizações da imersão no/do/com o currículo vem contribuindo para que se invente novos planos de composição em uma aposta em suas dimensões estéticas em combate às forças estruturantes que dele se apropriam como campo objetivo, interpretativo e científico. A partir da descrição de características de obras audiovisuais de mulheres artistas do cinema experimental, indaga-se sobre a hibridização dos sujeitos e dos objetos que tais obras efetuam, e se estão criando outra via de sua figuração, a do corpo-imagem, sem o desejo de resolver o paradoxo entre a narrativa, os sujeitos, as identidades e os fatos da realidade. Ao dialogar com referenciais que argumentam sobre a produtividade das conexões entre o pensamento de Gilles Deleuze e as metodologias da pesquisa no campo das Ciências Sociais e Artes, dá-se destaque aos planos da criação e de sensação, pois contribuem para as metodologias de experimentação e invenção curriculares.

Palavras-chave: Currículo. Experimentação. Filosofia da diferença. Cinema.

Abstract: The study of visualities as one of the main actualizations of immersion in the curriculum has contributed to inventing new plans regarding its composition in a bet on its aesthetic dimensions in the struggle against the structuring forces that appropriate it as an objective, interpretative and scientific field. From the description of the characteristics of audiovisual oeuvre of female artists in experimental cinema, we inquire about the hybridization of the subjects and objects that these works perform, and if they are creating another path for its configuration, that of the body-image, without the desire of solving the paradox among the narrative, the subjects, the identities and the facts of reality. When conversing with references that argue about the productivity of the connections between the thought of Gilles Deleuze and the methodologies of research in the field of Social Sciences and Arts, we emphasize the plans of creation and sensation, as they contribute to the methodologies of experimentation and curricular invention.

Keywords: Curriculum. Experimentation. Philosophy of difference. Cinema.

Resumen: El estudio de las visualidades como una de las principales actualizaciones de la inmersión en el/del/con el currículo viene contribuyendo para que se inventen nuevos planes de composición en una apuesta en sus dimensiones estéticas en combate a las fuerzas estructurantes que de él se apropian como campo objetivo, interpretativo y científico. A partir de la descripción de características de obras audiovisuales de mujeres artistas del cine experimental, se indaga sobre la hibridización de los sujetos y de los objetos que tales obras efectúan, y si están creando otra vía de su figuración, la del cuerpo-imagen, sin el deseo de resolver la paradoja entre la narrativa, los sujetos, las identidades y los hechos de la realidad. Dialogando

* Professor da Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas. E-mail: <acamorim@unicamp.br>.

con referenciales que argumentan sobre la productividad de las conexiones entre el pensamiento de Gilles Deleuze y las metodologías de la investigación en el campo de las ciencias sociales y artes, se destacan los planes de la creación y de la sensación, pues contribuyen con las metodologías de experimentación e invención curriculares.

Palabras-clave: Currículo. Experimentación. Filosofía de la diferencia. Cine.

Pensar currículo como um problema

Apostamos que os estudos sobre currículo devam prosseguir em seus deslocamentos. Não têm sido tarefa fácil, nem muito menos aceitos com entusiasmo, os movimentos deambulatórios, transeuntes e vagueantes dos deslocamentos. No sentimento de preservação de o que restaria de humanidade em um sujeito tão perfurado de seus sentidos essenciais, em especial pelas teorizações pós-estruturalistas, os deslocamentos têm sido provocados a retornar a uma centralidade, qualquer que seja ela, porém que deixe perceber um reluzente porvir de unidade reintegradora.

Nos contextos contemporâneos das discussões e das proposições curriculares e educacionais, em termos gerais, não faltam exemplos da guinada e do empoderamento das reflexões críticas e do (re)(es)forço para se persistir nas operações analíticas que tenham como referência categorias que tão bem desenharam os pensamentos estruturalistas.

É *quase* urgente deslocar-se sem centro, sem desejo da unidade e sem percurso que caiba em narrativas dosadas de reflexividade, de inventividade, de problematização, de interpretação e qualquer outra dimensão da atuação de um “eu” que se incorporaria em sujeitos capazes da mudança e da transformação. *Quase* porque antes de um tempo previsível, planejável e organizável. *Quase* porque prenhe de incertezas e inatividade do seguir adiante. *Quase* por inaugurar no tempo a impossibilidade de ser, naquele tempo, que ganhará velocidade a matéria dos acontecimentos. *Quase* porque carrega consigo uma atividade disparadora de um fim, para o retorno ganhar-se em diferença.

Seria possível passar por entre várias tendências mais atuais da pesquisa em educação e listar, a título de exemplificação mesmo, os efeitos do que denomino do deslocamento para um lugar já conhecido. E, nesse lugar, reinstalar o sujeito, renovado, é claro, mas, *ainda* humano. Gostaria, entretanto, de pensar como esse movimento tem-se efetuado nas diferentes entradas e usos de conceitos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari no campo da pesquisa educacional e sobre currículo.

Ao final, o que emergirá talvez como uma violência para o pensamento querer pensar é uma outra série de conceitos, imagens de pensamento e táticas de desidentificação capazes de tirar Deleuze e Guattari de seu internamento, sob a mesma coisa com que seu trabalho é mobilizado: o desejo incessante da criação filosófica, que se entremeia, diferenciadamente, com a ciência e as artes.

Sobre esse cenário no Brasil, dois textos recentes (VINCI; RIBEIRO, 2015, 2018) provocam interpelações. Ambos os artigos procuram fazer um mapeamento da produção bibliográfica na área educacional que tem como referência os conceitos da filosofia da diferença de Deleuze e Guattari, divulgada em revistas classificadas como de alta qualidade dentro da área. Em Vinci e Ribeiro (2015), os autores afirmam que

[...] os estudos educacionais parecem recusar uma posição de polarização frente à exegese ou à ascese, procurando forjar algo como uma experiência intervalar, no esforço de criação de um espaço de pensamento situado entre as demandas exegéticas e as convocações ascéticas, tais como caracterizadas no trabalho dos pensadores franceses. Habitar esse entre como forma de experimentar o pensamento deleuze-guattariano em múltiplos mundos parece-nos constituir a medula mesma do trabalho político, micropolítico, tal como sugerido pelos autores franceses, de maneira que possamos suscitar a abertura dos estudos educacionais aos devires imperceptíveis. Recusar o trabalho reflexivo, fomentar o devir. (VINCI; RIBEIRO, 2015, p. 137-138).

Este artigo indica que as produções analisadas tanto vão à direção de buscar fazer o trabalho filosófico da exegese conceitual e extrair sentidos que interessariam ao campo da educação (ou da filosofia da educação mais propriamente dita), quanto se interessam pela experimentação com e na linguagem, cuja ação política parece promissora, mas os efeitos identificados e classificados, nos mapeamentos ensejados, não parecem carregar as potências a que fazem referência.

Já no artigo de Vinci e Ribeiro (2018), fica bem mais clara a perspectiva de uma análise crítica com relação à experimentação, como metodologia privilegiada para alguns autores que fazem suas pesquisas com os conceitos da filosofia de Deleuze e Guattari. Após olhar, panoramicamente, para alguns artigos e demais publicações que tratam das correlações entre educação e os conceitos desses autores, indica-se que:

As imagens [supracitadas] apresentam ao leitor três vetores da produção da educação contemporânea inspirada no aporte conceitual de Gilles Deleuze e Félix Guattari - afecção-alegria-criação. Desse modo, a afecção estaria atrelada a uma espécie de jogo, passível de ser reconhecido nos trabalhos que buscam produzir em seus leitores um incômodo aberrante. A alegria, por sua vez, remeteria a um trabalho com a linguagem, condição presente em alguns desses artigos preocupados em operar uma escrita malandra, incitadora mais do que representativa. A criação, por fim, seria uma força-motriz ou uma ideia a perseverar em muitas das páginas dessa produção, permitindo aos pesquisadores militarem em prol de experimentações e problematizações de algumas questões educacionais a partir de endereçamentos artificiais ainda não dados. (VINCI; RIBEIRO, 2018, p. 39).

A criação, que seria, na categorização anteriormente expressa, o mais próximo do que as artes fazem agir no jogo incessante entre interioridade e exterioridade do plano de composição, é, para os autores, alguma coisa que falta ao alcance do plano da consistência, organização a que advogam para uma qualidade da produção em pesquisa educacional. Argumentos que valorizam tanto a ênfase científica quanto a filosófica da criação em pesquisa.

No texto, afirma-se que os artigos analisados espelham, em certa medida, um posicionamento dos seus autores, em busca de potencializar uma criatividade educacional que possibilite entrever e transpassar certos limites, bem como engendrar resistências frente a certas dinâmicas educacionais atuais. Além disso, haveria uma saturação de modos de trabalhar na pesquisa com os mesmos temas, com metodologias já bem consolidadas.

No mesmo artigo, Vinci e Ribeiro (2018, p. 39) prosseguem indicando que

[...] não raro, deparamos com defesas entusiasmadas dos jogos e das opções estilísticas adotadas. Alguns autores acreditam veementemente na possibilidade de, a partir do dispositivo conceitual de Deleuze-Guattari, promoverem uma renovação analítica do campo, sobretudo diante das limitações ao pensamento impostas pelas novas configurações sociais.

Os autores apontam, em seu texto, o lugar da criação de uma linha de força capaz de arrancar o leitor de seu lugar confortável, exegeta, e convocá-lo à realização de uma mudança em seu modo de pensar/agir.

Esses dois artigos, para além de várias outras possibilidades de leituras que possam ganhar, fazem parte de uma construção narrativa que não é exclusiva do Brasil e que nos auxilia a pensar sobre as dimensões estético-artísticas, da criação, por exemplo, que poderiam ser extraídas dos conceitos de Deleuze e Guattari, não necessária e primordialmente pelo caminho da sua interpretação, comentário e esclarecimento. Por essas lógicas da relação de apropriação dos conceitos filosóficos, além de os pouco deslocar fora de seu próprio centro de figuração, reafirma-se também o valor da relação entre objetividade e verdade, inclusive no sentido de julgamento e juízo.

Tal retomada de uma certa *objetividade* para alguns conceitos da filosofia de Deleuze e Guattari está presente, como indicam David Savat e Greg Thompson (2015) em como alguns conceitos são “postos a trabalhar” na teoria educacional, por exemplo: correlacionando afeto, rizoma, agenciamento com o conceito de máquina, considerado mais amplo quando a intenção é discutir as políticas educacionais no âmbito social; ou analisando situações de ensino de diferentes disciplinas escolares a partir do conceito de multiplicidade.

Segundo esses autores, há uma profusão de usos e de articulações entre a educação e a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari nos últimos 10 anos. Tentar limitá-los a algumas referências-chave é obviamente uma empreendimento fracassado, já que “foge para todos os lados” a tal ponto que devemos deixar de lado mais do que podemos incluir. No entanto, perguntam os autores se essa proliferação em si é interessante; por que Deleuze e Guattari ressonam tão fortemente, e por que neste momento? Para eles, os desafios da pesquisa em educação com Deleuze seriam os de escolher as dimensões políticas que sua filosofia oferece. Para tanto, a partir de seu trabalho com Guattari, seria imperioso deslocar-se em direção à relação entre educação e instituição escolar ou qualquer outra e buscar compreender, de forma crítica, como o desejo pode ser um elemento fundamental de análise das políticas educativas e curriculares, haja vista que é uma das máquinas principais de que o capitalismo se utiliza para trabalhar os efeitos da motivação, da necessidade de transformação e de melhoria, da performatividade do trabalho docente.

Ainda para Savat e Thompson (2015), o pensamento curricular contemporâneo teria muito a aprender com as práticas de Guattari dentro da instituição, visto que, enquanto os teóricos do currículo conceituam o pensamento de Deleuze como periférico à instituição, é no trabalho de Guattari que a reorganização intensiva dos potenciais impensados da instituição é palpada.

É através de tais práticas institucionais que atualizam o papel terapêutico das ordenanças em um hospital psiquiátrico (operacionalizando subjetividades institucionais transversais), a crença no direito de auto-enunciação dos esquizofrênicos e os potenciais curativos inerentes à ação coletiva que o trabalho de Guattarideleuze pode ser mais bem compreendido [...]. (WALLIN, 2012, p. 158, tradução nossa).

Essa operação da *objetividade*, com que venho argumentando neste artigo, tomando como exemplos os usos e as apropriações dos conceitos filosóficos de Gilles Deleuze (com ou sem Guattari) na área educacional, cria situações de oposição, de decisões mais precisas e necessárias; em outras palavras, reafirmam, por movimentos que até se valem dos deslocamentos, a natureza científica e argumentativa da pesquisa em educação.

Vale a pena, para criar alguns desvios, lembrarmos do trabalho de Jacques Daignault, professor da Universidade de Quebec, Canadá, e o impacto do uso que fez dos conceitos de Deleuze e Guattari para narrar as suas experiências de ensino universitário em meados dos anos 1980. Ancorando-se nos conceitos que propõem ao currículo um plano de composição, próximo às artes, o professor Daignault indagava sobre ser merecedor dos acontecimentos que nascem de um acidente no tempo. Como nos tornarmos abertos às forças criativas do caos? De que maneiras as virtualidades que são a realidade vivenciada nos invadem em sensações? Suas palestras e poucos

escritos são comentados e referenciados em várias publicações que pouco circulam no Brasil. Em uma publicação mais recente (MASNY; DAIGNAULT, 2011), após ser insistentemente questionado sobre as contradições entre as políticas educacionais, baseadas em máquinas que estriam os territórios da liberdade e que aprisionam os significados, Jacques Daignault indica a pertinência de pensarmos com o conceito do paradoxo e, com ele, avançarmos sobre o caos (incluindo o determinismo, os fascismos e as homogeneizações) com um guarda-chuva que nos protege do caos, mas que tenham buracos que nos deixem com/por ele ser afetados. O grande problema é quando o guarda-chuva se transforma em toda a percepção do real. O contato com o caos, pelos pequenos orifícios do guarda-chuva, serão a força criadora do currículo, seu plano de composição e de interação nova com o caos.

Outro autor, também canadense, que pode nos auxiliar a colocar como um problema o afastamento de pensar o currículo como estética em detrimento de sua função científica, é Jason Wallin (2012). Na publicação denominada *Bon mots for bad thoughts*, Wallin tecerá várias críticas sobre a apropriação dos conceitos de Deleuze e Guattari pelo campo de estudos curriculares, fazendo, com eles, “metodologias” que se distanciam consideravelmente dos modos como os autores escreviam, pensavam e organizavam suas filosofias. Ele cita, por exemplo, como o rizoma se tornou superdeterminado (com metodologias chamadas rizomáticas), e, assim, a tarefa de fabulação que lhe é inerente corre o risco de não ser realizada. “A reterritorialização do rizoma como uma palavra de ordem retarda funcionalmente o que um rizoma pode fazer. O que deve ser temido em um cenário onde as forças não-representacionais do pensamento deleuziano estão congeladas como novas ortodoxias ou imagens canônicas para emulação, repetição enciclopédica e imitação?” (WALLIN, 2012, p. 152, tradução nossa).

Mais detidamente, Wallin provocará o deslocamento entre teoria e prática, entre o trabalho com conceito (exegese) e a pragmática com que uma parte dos estudos curriculares trabalha.

Com que problemáticas e conceitos particulares são ordenados? Com que máquinas subjetivas e sociais poderiam “produzir” de maneira produtiva? Não “o que é?”, ou “como pode ser aplicado?”, mas sim “o que faz?” e “como pode ser feito?”. É esse problema prático que Deleuze e Guattari continuamente retornam ao longo de sua colaboração, modulando, transpondo e descartando várias formulações conforme elas eram necessárias ou não atingindo os problemas com os quais elas foram trazidas para a composição. (WALLIN, 2012, p. 159, tradução nossa).

A experimentação pode ser um procedimento investigativo que procura explicar como a pragmática do currículo, via seus agenciamentos, funciona por meio da análise dos elementos que os compõem e das conexões entre esses elementos; um agenciamento é composto por partes quaisquer que interagem umas com as outras para produzir um determinado efeito. Bruce Baugh (2010), ao analisar o conceito de experimentação em várias obras de Gilles Deleuze, afirma que experimentar é quando não sabemos o que será o resultado e não há, *a priori*, preconceitos ou julgamentos em relação ao que deveria ser. Como um processo aberto que explora o que há de novo e o que está em devir, em vez de algo já experimentado e conhecido.

Nesse sentido, a experimentação é com o mundo e com suas variações intensas. Não é, em qualquer hipótese, uma volta à centralidade de um “eu” ou de uma substância humanística que concorre para o currículo pertencer à educação. Tampouco um inflexão de experiência de si, quer biográfica ou redentora. Seria algo próximo às ideias que Vinci e Ribeiro (2018, p. 40) escolhem para finalizar seu artigo: “[...] experimentação fadada sempre a correr riscos, uma vez que, para se concretizar, aceita trabalhar nas fronteiras do pensável, [...] abandonando o campo da reconhecimento e evitando instituir certas verdades absolutas, de tal modo que possa fazer variar a própria variação”.

Tais sentidos para a experimentação como metodologia delinearam o desenvolvimento de um projeto de pesquisa¹ entre 2013 e 2017. Nesse projeto, foi realizada a imersão nas imagens de produções audiovisuais contemporâneas denominadas cinematográficas, videoinstalações ou de outras naturezas. A coleção de DVDs Lowave, além do acervo de vídeos experimentais atuais da videoteca do Instituto de Artes da Unicamp, foram nossas primeiras e privilegiadas fontes de estudos. Mais recentemente, devido a um estágio de pesquisa² na Universidade de Londres, o acervo foi ampliado a partir da consulta de materiais de cinema experimental das coleções do *Goldsmiths College* da Universidade de Londres, do *British Film Institute* e da *LUX-London Collection*.

Neste texto, procurarei abordar algumas características dessa pesquisa com as produções audiovisuais, aprofundando a relação entre os resultados encontrados e as características estéticas de obras como pertencentes ao cinema experimental. Indico, ao longo do artigo, um plano para o currículo, que o torne um problema a ser pensado, uma violência nos processos de aprendizagem que usualmente temos conseguido fazer com os estudos curriculares, a partir de linhas e de encontros com a filosofia de Gilles Deleuze e conceitos de demais autores, particularmente estudiosos de cinema e arte contemporâneos.

Aproximações com as materialidades das obras de cinema experimental

As imagens do mundo retornaram, muitas delas. Aqueles da história e da lenda. Como aquelas da máquina-corpo que as recebe e as emite. Elas chegam com uma violência que aumenta nosso senso de urgência. Precisamos saber o que essas imagens se tornaram e como elas voltam para nós - hoje, quando o mundo desapareceu, escafedeu-se, foi engolido para dentro de si e devorado por sua própria expansão. Hoje, quando, como diz Gilles Deleuze, já não acreditamos neste mundo porque o vínculo com o homem foi quebrado, como podemos acreditar na crença, nosso único vínculo, como podemos acreditar, apesar de tudo, em um mundo em que encontramos nós mesmos “como se em uma condição óptica e sonora pura”? (BELLOUR, 1996, p. 148, tradução nossa).

Iniciar esta seção do artigo com essa citação de Bellour explicita uma das principais e mais marcantes características que percebi na produção das videoartistas cujo trabalho foi motivo para uma parte de meus estudos e análises durante a pesquisa. Suas obras encontram ressonâncias várias na pergunta “*Como acreditarmos, a despeito de tudo, em um mundo no qual nos encontramos a nós mesmos como uma situação óptica e sonora pura?*”. Tal questão é atravessada por discussões conceituais elaboradas por Gilles Deleuze e que agem sobre a quebra, a fratura ou a ruptura da relação entre os sujeitos e o mundo na qual as imagens trabalhariam exclusivamente em um processo de mediação. Quando as imagens retornam do mundo e para ele, é que parece que as diferenças podem ser liberadas das lógicas contumazes da identidade, correspondência e analogia.

Em Amorim (2015, 2017a) e Novaes e Amorim (2016), foram descritas e apreciadas estético-conceitualmente algumas das produções do grupo de pesquisa apresentadas em exposições na cidade de Campinas durante os anos de 2015 e 2016. Obras predominantemente de videoartistas mulheres, selecionadas a partir das coleções e dos acervos indicados anteriormente, serviram como fontes para nossa inspiração e criação, pois, a partir da sua análise, foi-nos possível indagar sobre a hibridização dos sujeitos e objetos que as obras efetuam e perguntarmo-nos se e como estão criando outra via de sua figuração, a do corpo-imagem, sem o desejo de resolver o paradoxo entre o orgânico (da identidade e da humanidade, por exemplo) e a arte da fabulação (do ficcional ou irreal, por exemplo).

¹ Projeto de pesquisa intitulado *Intervalar o currículo: potência das audiovisualidades* (Processo CNPq N° 484908/2013-8).

² Financiamento Fapesp. Proc. N° 2015/256561 - Projeto de pesquisa intitulado *Para além da representação: conexões entre Educação e estudos de cinema e vídeo experimentais*.

Dentre as tantas contribuições da produção das videoartistas que vimos estudando, há a associação entre produção artística e sua efetuação acontecimental, efêmera e fugidia pelas projeções de imagem e sons, bem como a irrupção de singularidades que não têm nem uma pessoalidade ou uma individualidade prévias. Ou seja, embora marcadas por afirmações e identificações regionais e nacionais, as obras dessas artistas insinuam-se como singularidades impessoais e pré-individuais, sendo, portanto, diferentes de indivíduo e de pessoa. Estendem um plano de variações ao perfurarem as lógicas da representação.

Os vídeos e os cinemas experimentais das mulheres artistas estudadas operam na provocativa tensão entre documento e o real ficcionado. Sua escolha foi também devido ao fato de que mesclam registro e invenção de espaços e tempos. Fabricam certa aglutinação *espaçotemporal*. Criam com a experimentação pela linguagem a lenda fabulatória de um mundo que se abre às forças do tempo. E fazem isso a partir das marcas, dos deslocamentos e das rasuras de possíveis pertencimentos culturais, identitários e nacionais. Suas obras tratam das guerras, da violência contra as mulheres, da sobrevivência intempestiva e frágil nos contextos da vida em fuga, dos elos imaginativos de pertencimento. Elas recorrem ao primado da representação, pois lhes interessa a correlação com a verdade, os vínculos instituídos como prova de um real, a ser sempre imaginado e a retornar ao mundo por ação das imagens e dos sons.

Para várias artistas, suas obras são como a peça que (re)inventa memória – temporalmente interessada no futuro e apegada ao passado. As tradições que figuram possíveis outras territorialidades para as imagens se esparramarem, se espremerem e nos afetarem. Lendários sentidos que atravessariam o espectador, forçando-o a receber, de volta, e sempre em retorno, as imagens diferenciadas de um processo que, geralmente, ele, o espectador, colabora para que se lance ao esquecimento.

Outra característica destacável nos dispositivos cinematográficos é a narrativa, descrita como a dimensão por excelência do dispositivo, por meio do qual o cinema *re-presenta*, literalmente, a realidade, ou seja, a apresenta uma segunda vez. De acordo com André Parente, em entrevista concedida a Susana Viegas (2015), se, para a semiologia do cinema, a linguagem do cinema se define por intermédio da sua natureza narrativa (narratividade), para os teóricos dos movimentos do cinema do pós-guerra, o cinema só poderia ser definido em oposição à narrativa enquanto sistema de representação.

Deleuze procura, para escapar à oposição entre narratividade e não-narratividade, conjurar este jogo, mostrando que é a imagem que condiciona a narrativa e não o contrário. Em meu entender, a oposição não está entre imagem e narrativa, ou entre movimento e dispositivo, mas entre duas concepções do cinema que se diferenciam radicalmente. Em uma delas, tanto a imagem, como a narrativa, são dimensões do cinema enquanto dispositivo de representação (“Forma Cinema”). Para uma outra corrente, a imagem e/ou a narrativa são acontecimentos. A crítica que fazemos consiste em mostrar que o dispositivo, e por consequência a imagem e a narrativa, bem como as outras dimensões do dispositivo, também são parte do acontecimento e não apenas de um sistema de representação. (PARENTE *apud* VIEGAS, 2015, p. 125).

O cinema experimental vai radicalizar o desocultamento dos dispositivos dos quais a narrativa emana e chama atenção para o fato de que se está diante de um filme, de que não se está exatamente diante dos fatos. Isso porque, segundo Parente (*apud* VIEGAS, 2015), muitas vezes, o cinema experimental trabalha com filmes abstratos, não-narrativos, filmes que mostram a sutura, a montagem, o corte, etc.

Esses papéis privilegiados do espectador e da narrativa nos cinemas experimentais, na produção das imagens, poderia articular-se com o campo do currículo e contribuir para pensá-lo. Por exemplo, podem favorecer a compreensão da relação entre currículo e aprendizagens, partindo

de algumas especificidades da relação entre signo, acontecimento e corpo, de acordo com a filosofia de Gilles Deleuze e com alguns de seus leitores/estudiosos.

Em várias de suas obras, Deleuze retomará o conceito de tempo cronológico para exemplificar que, da negação, a criação – ou a diferença – pode ser liberta. O tempo cronológico é um tempo que precisa ser negado, porque ele vai lidar com passado, presente e futuro, em uma linha de continuidade. Isso faz com que o acontecimento, aquilo que é importante para podermos pensar a respeito do que conseguiu se materializar, visual e narrativamente, submeta-se a essa linha contínua do tempo. Em outra direção, a relação entre acontecimento e linguagem é destacada por esse autor, relacionando-o ao disparar das virtualidades, e não o que pode ser explicado a partir do passado ou do presente.

Para tanto, é importante destacar o papel do meio ou do ambiente em que os acontecimentos e os corpos emitam os signos do encontro. Em vez de construirmos uma forma de pensar que opera na relação entre interioridade e exterioridade, entre corpo e ambiente, ou entre mente e mundo, o mais interessante seria pensarmos no encontro entre esses entes, essas corporeidades e os signos que emitem. O que isso implica? Que sairíamos de uma análise/interpretação baseada na percepção que se paute como compreensão e entendimento da realidade, pelas vias da representação, e apostaríamos na força do encontro como potência de afecção e sensação. Opta-se, portanto, pela relação entre currículo e estética artística. Os modos de criação no cinema experimental, suas *metodologias* de composição audiovisual, apresentam-se como um rico universo de estudos, posto que proliferam os signos sensíveis da arte.

Os modos de gerar um arquivo sensível para experimentação

Com o estudo imersivo em obras de videoartista experimentais de diferentes países do mundo, a metodologia da experimentação no intervalo entre currículo e cinema respaldou-se, também, no conceito da superfície da linguagem, um convite a entrar pelo seu efeito de multiplicidade e expansão contínua de sentidos, fora dos preceitos do pensamento representacional. Foi possível, assim, desviar da compreensão das imagens como documentos, como provas, como artifícios de trazer sujeitos reais, situações concretas e aspectos de contexto para uma escrita que represente o real.

A possibilidade de estudar a linguagem como uma inscrição inventiva do real inspira-se nas contribuições dos estudos sobre imagens, compreendidas como sensação (afectos e perceptos), e é capaz de afirmar a emergência do sujeito enquanto impessoalidade singular, posto que é um agenciamento de luz, de cores, de sons, de perspectiva, de montagem e de edição. Esse sujeito é a própria tela do cinema, acontece/ emerge na sua projeção. Mais do que isso, efetua-se na relação entre a projeção das imagens e do som e o espectador que as percebe e nelas (re)lança um conjunto vasto de significações.

Para a última etapa do projeto de pesquisa *Intervalar o currículo: potência das audiovisuais*, que foi realizada durante a estada de pesquisa no Departamento de Mídia e Comunicação do *Goldsmiths College* da Universidade de Londres, foram pré-selecionados os trabalhos das artistas Ayisha Abraham (Índia), Biying Zhang (China), Jyoti Mistry (África do Sul), Mariam Ghani (Índia), Nadira Patel (África do Sul), Nalini Malani (Índia), Tejal Shah (Índia) e Cindy Ng Sio Ieng (China).

Além dessas, a partir da revisão bibliográfica e da ideografia, incluíram-se os trabalhos de artistas que fazem parte do coletivo (<<http://www.videonomad.global>>):

- Moufida Fedhila - Tunísia (<<http://www.moufidafedhila.com>>);
- Lerato Shadi – África do Sul (<<http://www.lerato-shadi.net>>);
- Kitso Lynn Lelliott - África do Sul/Botswana (<<http://wits.academia.edu/KitsoLelliott>>; <<https://vimeo.com/user9221864>>; <<https://kitsolynn.wordpress.com>>);
- Tabita Rezaire - África do Sul/Francesa-guianesa-dinamarquesa (<<http://www.tabitarezaire.com>>; <<https://vimeo.com/tabitarezaire>>);
- Betelhem Makonnen - Brasil/Etíope-americana (<<http://www.betelhemmakonnen.com>>; <<https://vimeo.com/user6551364>>; <<http://icosacollective.com>>);
- Lucia Nhamo - Zimbábue (<<http://lucianhamo.com>>).

O cruzamento entre as obras artísticas, comentários sobre elas, entrevistas com as artistas e análises conceituais permitiu a elaboração de algumas novas questões para a pesquisa, que se distanciavam das construções teórico-filosóficas que punham sob rasura as categorias de representação. E, a partir de uma suposta reafirmação dessas categorias, lançavam as artistas em um plano de criação artística que as associava a discursos feministas, pós-colonialistas, culturalistas e, mais especialmente, de jogos discursivos pautados pelas identidades culturais.

Foi feita, então, uma outra seleção das artistas pré-selecionadas, tendo como base a experimentação em imagens e sons que tencionassem meus pensamentos desde dentro da representação e não, necessariamente, *além* dela, como era o inicialmente proposto. Nesse contexto, foi que, após ter conhecido a produção artística periférica do grupo *videonomad*, busquei documentação visual e escrita sobre as artistas, complementando a seleção inicial.

Após ter realizado a leitura dos textos, entrevistas e assistido a um conjunto de vídeos dessas artistas, verifiquei tanto a heterogeneidade das políticas visuais quanto o trabalho de resistência pela arte, tomando as culturas como mote violento de transladar o espectador. Pensei, assim, em entrevistar algumas dessas artistas. Tal ideia fez sentido como uma complementação importante das apreciações das obras, a fim de não ficar excessivamente reféns de uma discussão do campo da produção artística e cinematográfica, a partir da qual as obras das artistas poderiam ser (e muitas vezes, pelos artigos lidos, eram) classificadas e etiquetadas sob determinadas perspectivas.

Uma nova seleção foi feita, entrecruzando obras artísticas, comentários sobre elas, entrevistas e artigos acadêmicos, e uma entrevista virtual (por *e-mail*, Facebook, Skype ou Twitter) foi proposta para as 14 (quatorze) artistas selecionadas. Uma única questão foi endereçada a essas artistas. *What kind of connections do you perceive (or do not) through your work and the idea of representation – of persons, subjectivity, world, space and so on?*

Recebi algum tipo de resposta de 7 (sete) delas: Ayisha Abraham (Índia), Jyoti Mistry (África do Sul), Nalini Malani (Índia), Moufida Fedhila (Tunísia), Lerato Shadi (África do Sul), Betelhem Makonnen (Brasil/Etíope-americana) e Lucia Nhamo (Zimbábue). Em muitos casos, quiseram saber mais detalhes³ do meu projeto de pesquisa e, mais importante do que isso, quais de suas obras eu fazia referência para que elas buscassem me responder à questão proposta.

³ “Adding information about my research, its focuses of attention are the study of relationships between cinema and philosophy, also working in a construction of exhibits in museums and other non-formal educative places; specially

Os diálogos por *e-mail*, especialmente, ocorriam de modo fragmentado e espaçados temporalmente, uma vez que todas as artistas estavam em residências artísticas, ou finalizando obras ou iniciando exposições. Geralmente, respondiam-me quando estavam de regresso a seus ateliês ou de passagem por eles.

À exceção de Betelhem Makonnen, todas as demais com quem mantive conversas nunca responderam à questão de forma direta, ou seja, com algumas linhas escritas. Nosso processo de conversas teve como base, particularmente, o partilhamento de algumas de suas obras, escritos e pensamentos, como uma maneira, também criativa, de gerar sentidos para a minha pergunta, cujas respostas não teriam um *a priori* ou algum pensamento já por elas organizado. Algumas delas enviaram-me outros vídeos que, na sua opinião, estavam mais próximos do que eu queria conhecer do que aqueles a que eu já tinha assistido e indicado como os disparadores que escolhi para pensar com suas obras.

Dois artistas (Ayisha Abraham – Índia e Lucia Nhamo - Zimbábue) não deram retorno, após os dois primeiros contatos e esclarecimentos sobre o projeto e a indicação de suas obras que me interessavam mais conhecer e conversar a respeito. Compreendi, portanto, que, embora para mim a questão fosse fulcral, para elas fez muito pouco sentido.

Nesse contexto, há mais diversidade de informações das “entrevistas” das artistas Nalini Malani, Lerato Shadi⁴, Jyoti Mistry, Betelhem Makonnen⁵ e Moufida Fedhila. Eu gostaria de salientar a generosidade e a abertura para o diálogo que todas essas artistas demonstraram e o interesse em contribuir com minha pesquisa. Além, é claro, do aprendizado que me permitiram ter ao entrar em contato, mesmo que superficial e pontualmente, com seus universos criativos.

Tendo a pergunta da entrevista como um mote para conversações, os contatos com essas artistas estenderam-se até meados de 2017. A cada retorno que dava sobre minhas impressões sobre seus trabalhos ou que entrava em contato solicitando mais informações ou lhes lembrando do envio de materiais que me prometeram, elas me indicavam aspectos de sua produção artística

creating planes of composition with cinema-images and sound to produce artifact of exhibition in different places, which specially work with cinema-images and sound to produce artifact of educational perception and sensation.” (Acrescentando informações sobre minha pesquisa, seus focos de atenção são o estudo das relações entre cinema e filosofia, atuando também na construção de exposições em museus e outros espaços educativos não formais; especialmente criando planos de composição com cinema-imagens e som para produzir artefatos de exibição em diferentes lugares, que trabalham especialmente com imagens de cinema e som para produzir artefato de percepção e sensação educacional).

“I am studying experimental videos/cinema produced by women artists that could give me aesthetic and political ideas about becoming, machines and resistance according to philosophical concepts.” (Estou estudando vídeos experimentais / cinema produzido por mulheres artistas que poderiam me dar ideias estéticas e políticas sobre o devir, máquinas e resistência de acordo com conceitos filosóficos).

“I have already perceived, in some pieces I analysed, an invitation to move into its effect of multiplicity and continued expansion of meanings, outside the guidelines of the representational thought, prioritising, for example, the difference.” (Já percebi, em algumas peças que analisei, um convite para avançar em seu efeito de multiplicidade e expansão continuada de significados, fora das diretrizes do pensamento representacional, priorizando, por exemplo, a diferença).

“However, it is very important to listening the artist impressions and their narratives in order to produce a plural and no-directive discourse.” (No entanto, é muito importante ouvir as impressões do artista e suas narrativas para produzir um discurso plural e não-diretivo).

⁴ Algumas de minhas escritas com a obra desta artista podem ser lidas em AMORIM (2017c).

⁵ Algumas de minhas escritas com a obra desta artista podem ser lidas em AMORIM (2017b).

que imaginavam me ajudar a pensar a minha pesquisa. Esse movimento intensivo de conversa ocorreu, em especial, com Jyoti Mistry e Moufida Fedhila⁶.

Jyoti Mistry e a experimentação intervalar entre espectador e narrativa

A repetição em um filme que experimenta o *looping* reitera tanto o processo de repetição que é central à *performance* teatral quanto às repetições do processo experimental científico. Sem qualquer contextualização de um fragmento do filme, compreendemo-lo em um plano de sensação. Dessa maneira, Joanna Lowry (2011) descreve algumas das relações entre cinema e a projeção de sintomas, que podem ser um início de contato com as produções audiovisuais experimentais de Jyoti Mistry. Ela é cineasta e professora sênior da Universidade de Witwatersrand, Joanesburgo, onde trabalha na *School of Arts*.

Indo ao encontro do que Lowry (2011) discute, os vídeos de Jyoti colocam-nos, espectadores, em uma condição de instabilidade problemática instigada pela tecnologia do cinema. Os vídeos experimentais são mecanismos para a produção de uma definição do visível, que é transformada em problema de pensamento. Verdadeiramente implicam que a visibilidade está em um tipo de materialidade da imagem que é projetada e do som que é escutado e que o espectador é algo que deve ser continuamente construído e definido.

Mais destacável, na relação com o trabalho de Jyoti, é que as posições oferecidas para o espectador por seus vídeos “[...] são sempre situadas em redes de discurso historicamente constituídos, discursos que sugerem uma clínica ou um diagnóstico de relações entre o espectador e o sujeito ou o tema que a moldura do cinema moderno representou como um self e como um sintoma” (LOWRY, 2011, p. 109).

Penso que, comigo, a partir das trocas por *e-mails*, disparadas pelo convite à entrevista, Jyoti Mistry quis criar um universo sensível como o cinema faz ao nos tornarmos uma comunidade, termos algo em comum, pelo menos no tempo de exibição do filme. Talvez Rancière (2013) possa nos ajudar aqui também.

O cinema e a coleção de significados para produzir efeitos: um modo de descrever os contornos de um universo sensível compartilhado, as formas de uma certa comunidade, em uma espécie de distribuição do sensível. Em último caso, isso está sempre em questão na singularidade de uma arte, uma disciplina, um modo de discursos, o compartilhamento e a distribuição de acordo com o qual certas formas do perceptível ajustam-se com certos modos de inteligibilidade e certos regimes de sentimento, o natureza do mundo comum que delinea, a chance de compartilhá-lo que é dada a tal e tal pessoa de acordo com seu modo de existência social. (RANCIÈRE, 2013, p. 193, tradução nossa).

Processos de subjetivação que são efetuados no e a partir de se fazer arte. Mais do que assumir que a arte represente os sujeitos ou expresse identidade.

Com o andamento das nossas conversas, Jyoti passou a indicar-me parte da sua produção na qual traça diálogos entre Brasil e África: um dos trípticos de *Xenos* (<<http://www.ellipses.org.za/project/xenos>>) e *In Waters*, cujo vídeo me foi enviado por área privativa de compartilhamento de documentos.

⁶ *Fora do jogo pós-colonial* é prefácio do livro *Pedagogias descolonizadoras e infâncias: por uma educação emancipatória desde o nascimento*, EDUFAL - no prelo, no qual trabalho aspectos da obra de Moufida Fedhila.

XENOS

by superhero | Jul 8, 2015 |

XENOS Jyoti Mistry, director Fred Nordström, cinematographer; Chris Letcher, composer XENOS was originally intended as a triptych installation consisting of three short films screened simultaneously with a single soundtrack. The piece explores various themes of foreignness and invites the question of time across geographical spaces to consider the “alien” or “exotic,” and how over time what is foreign comes to be assimilated and made “natural.” In the version adapted for this journal the three films can be streamed separately in any order, and the musical score has been reworked from the original. Xenos 1 explores the idea of botanical histories and looks at the introduction of Jacaranda Trees to South Africa from Brazil. Over the last 100 years these trees have been “naturalized” to the arid South African high-veld and are considered part of the geography of the landscape. They form an indelible part of South African identity. Xenos 2 reflects on the bionic evolution of human form with references to cyborg theory as a way of exploring human possibilities for the future. Xenos 3 considers the relationship between language and the ability for humans to create modes of expression that signify a desire to mark their existence. This sequence, filmed at the Cradle of Humankind in South Africa, is an expression of various languages and its significance in describing human experience.⁷ (<http://www.ellipses.org.za/project_category/jyoti-mistry>)

IN WATERS/ Nas águas (2015)

Director: Jyoti Mistry

Running time: 8mins

Shoot format: Fisher Price Camera and HD

Screening format: MOV file/DVD

Languages: English/Portuguese (subtitles)

SYNOPSIS:

Told from the point of a view of a child watching the cycle of offerings to Yemanjá, this piece connects the history of Africa to Brazil through the ritual of Candomblé. The point of view is distinctly to not explain but rather to witness. Drawing from ideas of the middle passage and feelings of waiting and wanting – the film explores a yearning to return without having arrived. The waters are the waters that connect Africa to Brazil, waters that hold a baby buoyant in its mother’s womb and the waters of the goddess of the ocean in green and gold.⁸

IN WATERS/ Nas águas (2015), 8-minute film.

This short film is shot principally on a children’s Fisher Price toy camera and is contrasted sharply with HD format footage. In 2009, Hito Steyerl pointed towards “the potential of low resolution imagery in propagating a less hierarchical and more democratic regime

⁷ Disponível em: <http://www.ellipses.org.za/project_category/jyoti-mistry>. Acesso em: 31 jul. 2018. XENOS foi originalmente concebido como uma instalação de tríptico composto por três curtas-metragens exibidos simultaneamente com uma única trilha sonora. A obra explora vários temas de estrangeiridade e traz a questão do tempo por meio de espaços geográficos e considera o “alienígena” ou “exótico e como, com o passar do tempo, o que é estrangeiro passa a ser assimilado e tornado “natural” ao longo da história. Na versão adaptada para este periódico, os três filmes podem ser transmitidos separadamente em qualquer ordem, e a partitura musical foi retrabalhada a partir do original. *Xenos 1* explora a ideia de histórias botânicas e olha para a introdução de Jacarandá na África do Sul vindo do Brasil. Nos últimos 100 anos, essas árvores foram “naturalizadas” para o árido sul-africano e são consideradas parte da geografia da paisagem. Elas formam uma parte indelével da identidade sul-africana. *Xenos 2* reflete sobre a evolução biônica da forma humana com referência à teoria dos ciborgues como forma de explorar o futuro da possibilidade humana. *Xenos 3* considera a relação entre a linguagem e a capacidade de os humanos criarem modos de expressão que significam o desejo de marcar a existência. Essa sequência, filmada no Berço da Humanidade na África do Sul, é uma expressão das várias linguagens e seu significado na descrição da experiência humana.

⁸ Contada desde o ponto de vista de uma criança observando o ciclo de oferendas à Iemanjá, esta obra conecta a história da África ao Brasil por meio do ritual do Candomblé. O ponto de vista é distintamente não explicar, mas, sim, testemunhar. A partir das ideias da “passagem do meio” [palco do comércio triangular em que milhões de africanos foram embarcados para o Novo Mundo como parte do comércio de escravos do Atlântico] e sentimentos de espera e desejo - o filme explora um desejo de retornar sem ter chegado. As águas são as águas que conectam a África e o Brasil, águas que seguram um bebê flutuante no ventre de sua mãe e as águas da deusa do oceano em verde e dourado.

of visuality.” The narrative takes its cue from the idea of memories of the future - of a child waiting to be born. It is used to contrast the witnessing that is borne from the act of watching from afar – through the ritual anticipating the child’s arrival – through offerings made to Yemanjá - these rituals that have evolved in Brazil from Africa are now returned to South Africa in the form [of] meditation as an act of witnessing and listening rather than claiming to “understand”. It offers a starkly counter-ethnographic approach. Both these works are reflections of the historical and cultural relationship between Brazil and Africa and a celebration and evolution of cultures over time and across geographies.⁹

Esses dois vídeos podem ser discutidos a partir do que deixam como vestígios e traços que são derivados em um movimento a partir do tempo atual, com sua fidelidade ao efêmero e ao contingente, à narrativa e às redes fortemente estruturadas de temporalidades manufaturadas. Em ambos os vídeos, é o acontecimento que vem dar suporte ao peso do significado – o acontecimento no qual o tempo coagula e onde o contingente pode ser rapidamente imbuído com significados através do enquadramento.

Como indicado por Mary Ann Doane (2002), nesse movimento que os vídeos de Jyoti fazem em mim, como espectador, há uma ausência de especificidade temporal em um panorama que se abre. Um espectador destituído de autoridade [da identidade de ser Brasileiro] é o que me torno.

É uma mídia da pedagogia pós-humana, conceito proposto por Anna Hicke-Moody (2009). Tal mídia referenda-se nas sensações que, em blocos, formam palavras e sintaxe, som e vibração, coordenadas espaciais e movimento corpóreo. Esses meios produzem modulações qualitativamente diversas. Modulações subjetivas criadas por esses meios são específicas da forma de arte em questão. “O enredamento de traços subjetivos individuais, ‘humanos’, com um meio não-humano (palavra-som-movimento) é afecto, e é esse enredamento que é um tipo de pedagogia: um traço rítmico de sensação incorporado ao corpo-devir” (HICKE-MOODY, 2009, p. 274).

As imagens que juntam Brasil e África nos dois vídeos são temporalmente instáveis, fruto de experimentações várias, não permitindo a retomada de seu valor incerto e, simultaneamente, interventor, mas, antes, a sua negação.

Jyoti lança mão dos esforços do cinema na repetição que intervém, no campo da representação, em domesticar as chances do novo, que são acompanhados do excesso e da ameaça de indeterminação da representação. Com seus vídeos, em muitos aspectos, ela nos faz pensar que são as “[...] capacidades de recordar/representar a duração, ancoradas e potencializadas sem limites, que permitiram que o conhecimento caísse fora do domínio da estrutura” (DOANE, 2002, p. 171).

Os cinemas experimentais das videoartistas que estudei neste período do estágio de pesquisa são marcados por esse atravessamento entre tela(s), espectador e mundo visual e sonoro. Todos esses três elementos estão em (de)formação contínua e dependem dos encontros entre si para que a imagem (re)apareça, apreenda-se pela mídia cinematográfica, tenha a apreensão pela violência da resposta que acontece nos corpos daqueles três elementos que vibram entre si.

⁹ Este curta-metragem foi filmado principalmente em uma câmera de brinquedo Fisher Price para crianças e foi contrastado com imagens em formato HD. Em 2009, Hito Steyerl apontou para “o potencial das imagens de baixa resolução na propagação de um regime de visualidade menos hierárquico e mais democrático”. A narrativa baseia-se na ideia de memórias do futuro - de uma criança esperando para nascer. É usado para contrastar o testemunho que é dado a partir do ato de assistir de longe – por meio do ritual que antecipa a chegada da criança – por intermédio de oferendas feitas a Iemanjá - esses rituais que se desenvolveram no Brasil vindos da África agora retornaram à África do Sul na forma de meditação como um ato de testemunhar e escutar, em vez de afirmar “entender”. Oferece uma abordagem claramente contra-etnográfica. Ambas as obras são reflexos da relação histórica e cultural entre o Brasil e a África e uma celebração e evolução das culturas ao longo do tempo e por meio das geografias.

Os vídeos instalam certos tipos de políticas para um mundo outro, ainda por vir, e que, necessariamente, se constrói por fragmentos e estilhaços da percepção transladada entre tela, espectador, mente e mundo. Um tipo novo de audiência seria instaurada, que não se baseia nas narrativas de identificação, mas, ao contrário, é imersiva e affectiva, com a capacidade de ser movida sensível-sensorialmente pelas mais abstratas imagens, gestos produzidos por cor, som, movimento e ritmo.

Duas possibilidades abrir-se-iam para teorizarmos esse tipo de audiência ou de translação do espectador: via imagem-afecção a dissolução da autonomia do sujeito dentro da temporalidade externa ao seu controle, mantendo-se a categoria de espectador com um sítio em que há transformação da narrativa, mas o ligando ao que é dimensionalmente sentido do affecto qualitativo dessa sua localização. A outra possibilidade é explorando o estado de audiência (ou de se tornar espectador) em relação à possibilidade de um espectador ter o poder ou a permissão de entrar na imagem, especialmente por sua pulsação, ainda vazia. Um espectador que seria possuído pela imagem, voluntariamente controlado e transportado por seu ritmo.

Por intermédio do olho mecânico da câmera, o espaço entre a tela e o espectador/vidente foi contaminado por affectos e perceptos, parcialmente gerados pelos desenhos dos espectadores em incorporar esses corpos estrangeiros ao seu próprio.

Imagem e currículo experimentam-se além da representação?

Acredito que, como já havia sido enunciado, os vídeos experimentais operaram muito mais por sua estranha capacidade de gerar fixidez e unidade, e, contraditoriamente, não representam o movimento da realidade ou a realidade do movimento, mas talvez de conjugar outros planos de sentido.

Com as análises das produções audiovisuais e, especialmente a partir das entrevistas realizadas, recoloca-se a representação como uma das categorias da criação artística e, em alguns casos como já foi discutido, uma de suas proposições, a mediação. Com a ideia de mediação, retomo as discussões sobre meio, ambiente e corpo, apresentadas em algumas seções anteriores deste artigo, para argumentar sobre um campo de possibilidades que se abriria no intervalo entre currículo e audiovisualidades, pelas vias da experimentação. É importante frisar, entretanto, que a mediação não foi tratada, pela literatura escolhida, como a preexistência de um objeto a representar, que indicaria ao pensamento um movimento finito. Não é uma mediação que busca a representação, a semelhança, a imitação, a identificação (fixadas em um conceito), como explica Ana Godinho (2007).

Ao contrário, o conceito de mediação, trabalhado a partir das metodologias de pesquisa em arte, tecnologia e mídia, é tratado como a possibilidade de emergência de formas sempre novas ou potencialmente capazes de gerar conexões sem precedência e acontecimentos inesperados. “A mídia só é íntima da vida através de seu apelo à ‘cobertura ao vivo’, o ‘olhar’ vivo e chamativo de suas animações e sua aspiração representacionista destinada a fechar a lacuna entre o espectador e a tela” (KEMBER; ZYLINSKA, 2012, p. 24). O cinema experimental não reduz esse intervalo entre espectador e tela a um conjunto linear e previsível de resultados.

Seguindo os argumentos de Ana Godinho (2007), em sua síntese sobre a categoria de representação para Gilles Deleuze, considera-se que a imagem representada não seja uma réplica, mas que “[...] pretende sim recuperar, captar ou extrair uma forma universal e será por ela que teremos a reconhecimento” (GODINHO, 2007, p. 65). Nesse sentido, a mediação da razão poderia ser tradicionalmente definida por quatro elementos: Identidade, Analogia, Oposição e Semelhança.

Dessas quatro, Ana Godinho (2007) indica que a identidade é que define o mundo da representação. “Neste caso, a representação finita dá ao mundo medidas e coordenadas. Incapaz de pensar a diferença em si mesma, ela é a forma conceptual que subordina as diferenças e as condensa visando sempre um centro, uma perspectiva única em que manda muda e que é preciso recusar” (GODINHO, 2007, p. 65).

Por essas características da representação serem tão caras às minhas pesquisas e relevantes às críticas de sua operação dentro do campo da educação, tanto nas definições de sujeitos quanto nas disputas, dentro dos estudos curriculares, entre estética e ciência, é que me dispus a buscar alguns “para além” dessa categoria. Tal conceito – para além da representação – encontra sintonias e afinidades diferenciadas com o artigo de Roy Kaustuv (2005). Nesse texto, Kaustuv trabalhará com as categorias de óptico e háptico na percepção sobre as realidades e resistências no currículo. Afirma o autor que se nos ativermos com atenção a coisas que normalmente ignoramos, isso pode momentaneamente nos desorientar e nos colocar em um caminho diferente e um encontro com o háptico. “Nessa rede de proximidades, o observador e o observado estão fechados, mesmo em contato fusional, não no sentido de produção de unidade, mas na produção de novos acoplamentos que levam a um surto de subversão” (KAUSTUV, 2005, p. 34).

Ainda, segundo ele, pode-se ver muito rapidamente que não é o espaço de representação e de reconhecimento em que a ideia e a forma governam. Pelo contrário, é o “[...] terreno de conexões proliferativas e devires infinitos, onde a identidade é sempre uma multiplicidade, uma vez que nunca pode ficar em um lugar o tempo suficiente para ser medido e reificado” (KAUSTUV, 2005, p. 34-35).

Nessas mesmas direções, o cinema experimental – em sua condição óptico e háptica - auxilia-nos a provocar, metodologicamente, o campo de estudos de currículo, haja vista que coloca em questão e em xeque as características da representação, posto que, nesse cinema, as imagens não têm a função única de dar ao pensamento alguns referentes para que se reconheça o mundo, a realidade. Ou seja, reposicionam as relações, por vezes simplificadas e habituais, do mundo da opinião, entre imagem e verdade. Ainda mais se são imagens com forte apelo estético-político e, em muitos casos, de denúncia.

A volta das imagens para o mundo desloca esse movimento pressuposto como unilateral entre imagem e pensamento, dentro do qual a representação age muito bem para corroborar com sentidos de verdade. E o olhar, o aparelho óptico e a transparência (talvez objetividade?) exigida do pensamento não avançam nos deslocamentos que venho defendendo neste artigo.

Agora, também é certo que as identidades são um ancoradouro para o trabalho de criação com as imagens e os sons nos vídeos experimentais e videoinstalações das artistas, cujas obras e relatos foram por mim estudados. São imagens que operam fortemente dentro das lógicas da representação. “É como um eco que revela que o outro lado da autoridade narcísica pode ser a paranoia do poder, um desejo de ‘legitimação’ frente a um processo de diferenciação cultural que torna problemático fixar os objetos nativos do poder colonial como os ‘outros’ moralizados da verdade” (BHABHA, 1998, p. 147).

Sobre essa questão relativa às identidades, Deleuze poderia nos ajudar a compreender que a diferença nunca é o problema; mas é a subordinação da diferença a qualquer optividade, ou diferença da perspectiva da unidade, que faz entrar em conflito com outras diferenças. “As diferenças individuais não definem o indivíduo, que é a ‘ilusão’ óptica, mas são principalmente diferenças que povoam o háptico” (KAUSTUV, 2005, p. 37).

As imagens dos vídeos experimentais podem desafiar nossa noção de identidade histórica da cultura como força homogeneizante, unificadora, autenticada pelo passado originário mantido vivo na tradição de um povo. Em outras palavras, a temporalidade disruptiva da enunciação, quando espaço e tempo do cinema se sobrepõem, desloca narrativas essencializantes.

O que algumas imagens suscitam é uma ressingularização pensada ao se considerar que o alvo de a mudança partir é o “mesmo”, é a ideia da unidade. A ideia da universalidade, essa é que precisaria ser fraturada; e a imanência é a possibilidade de a universalidade ganhar a sua diferenciação, porque as diferenças vão retornar a cada vida eterna que é vivida para mudar aquele “mesmo” eterno com que todos nós nos identificaríamos. Como colocam Deleuze e Parnet (1998, p. 121), “[...] as imagens virtuais não são mais separáveis do objeto atual que este daquelas. As imagens virtuais reagem, portanto, sobre o atual”.

Algumas imagens dos filmes, por seus cortes, enquadramentos e composições, permitem-nos pensar que o que está sendo transformado não são as diferenças; é como se houvesse várias diferenças, que repetem para ganhar uma nova identidade, que percebemos quando a imagem se verte no visível. Nessas dimensões, poderíamos recolocar as artistas em posições mais moventes e transversais dentro das categorizações que lhe são impingidas por discursos de resistência, multiculturais, pós-coloniais, dentre outros.

Somos instigados a buscar linhas que esboçam outras qualidades das imagens que as artistas criam e que, por operarem no circuito das representações e nelas incidir algumas perfurações, dão-nos pistas provocadoras para adentrarmos em territórios adensados pela virtualidade, cujas marcas, ainda evidenciadas no campo das visibilidades, são o indiscernível, a abstração e a variação contínua.

No que se refere ao campo de estudos de currículo, a partir da extração de sentidos de experimentação com as obras das videoartistas, algumas mudanças de perspectiva seriam evidentes.

1. *A força ativa e a reativa, no currículo, não se encontrariam em lugares definidos.* Isso quer dizer que, em vez de pensar em um sujeito centrado e consciente, apostaríamos em pensar em um agente ou fruto dos agenciamentos heterogêneos e em multiplicidade. Tanto as forças que emanam desse sujeito quanto as do “ambiente de currículo” são tanto ativas quanto reativas. O exemplo do ato de nadar e da aprendizagem do nadador é ilustrativo nesse caso. No encontro entre os corpos – nadador e água –, há a elaboração de um campo de forças que age e reage aos signos emitidos por ambos os corpos, de modo que tanto o nadador quanto a água, violentamente, se (re)modelam. Nunca se adaptam ou se afinam harmonicamente um em relação ao outro. O que se aprende é entrar em um tipo de sintonia que reconhece, responde, age e reage aos movimentos e às pulsões dos corpos, nesse encontro. Para tanto, o conceito de signo é crucial; pois, é a partir da (não) correspondência entre o signo e o significado que uma aprendizagem “ativa” acontece, dado que a interferência da violência da a-significação faz atravessar ambos corpos (sujeito e ambiente), alterando os modos de trabalho da percepção.

2. *Signos e acontecimento ou se fazer merecedor dos acontecimentos.* O que emerge dessa interação temporal na aprendizagem são algumas linhas: a) A relação com o que já se sabe ou já se conhece não é da ordem da memória que reconhece, mas de uma memória que se modula em busca de um tempo que não se atualizou, um tempo que não se fez percebido. Em vez de tratarmos disso como um movimento de repetição do tempo e de uma diferença a ser instalada, o que vale a pena pensar é no retorno do tempo, em seu sentido de eterno, de uma repetição de algo que seja eterno e sempre diferenciante. b) Para sermos merecedores dos acontecimentos, é importante que não nos posicionemos passivamente frente a eles; a ideia de um a-agente e não sujeito é imperiosa neste caso: como nós abrimos o acontecimento naquilo que são suas potências de vida? Como agimos, não

apenas reativamente, a esses acontecimentos, liberando dos seus fatos, do que é percebido como “acontecido”, a diferença? Novamente, o estudo sobre os signos e sua violência disparadora de aprendizagem vai fazendo sentido. Os signos sensíveis, da arte, colocariam os corpos em posição de serem afetados e se afetarem e afetarem o ambiente em geral. A afecção irrompe de um estado de desequilíbrio do corpo frente às forças moventes dos encontros. É como se houvesse uma descarga de energia, de eletricidade em um ponto único e, dali, se espalhasse para todas as demais áreas, criando uma rede, um corpo sensível e iônico, pronto para (des)(re)carregar. c) O signo exige também o retorno ao ponto de tudo se iniciar novamente. A esse retorno poderíamos chamar de aprendizagem. Sem localização privilegiada em qualquer ponto do corpo e sequer com formas de expressividade e compreensão mais aceitas, a aprendizagem diz respeito a um estado, a um momento em que o tempo efetua sua aparição ou seu prender-se ao real, mesmo que em pequenas ou imperceptíveis insinuações. Qualquer elemento “concreto” do real pode ser a abertura para compreendermos essa efetuação do tempo na aprendizagem.

As situações, no cinema experimental, trabalham tanto para evidenciar o papel do espectador na geração/germinação da imagem e na proposição de fugas da narratividade orgânica, aquela que prescinde de um sistema sensorio-motor para sua efetuação. Tais ideias, se arrastadas para o pensamento curricular, podem ganhar força no intervalo dos corpos – sujeitos e meios – configurando-o como um campo problemático, tornando-as um problema a ser pensado e a ser sentido. O movimento do currículo, então, à semelhança do cinema experimental, é fazer dos acontecimentos um problema, é tratar os encontros entre signos e corpos como oportunidades de criação/invenção e pulsão de novos problemas ao pensamento. Distante da acomodação, da equivalência e do etapismo que marca a aprendizagem escolar, os problemas extraem, do tempo, as verdades dos signos e suas forças vitais do sensível.

Uma agenda futura de estudos de currículo e das imagens do cinema, de um modo experimental, poderia, portanto, tratá-los em um contexto de relação entre mente-mundo em um tipo de ambiência próxima a processos que estão mais associados a dobras, a dispositivos de se voltar do exterior para o interior e ao exterior ser devolvido.

Um currículo deixando-se nascer em uma corporeidade tátil, de percepção dispersiva e membranosa do ambiente, de estar vivo tal como uma característica de retorno da imagem que passa pelo espectador para retornar ao mundo/à realidade/ao cinema com as intensidades de tal encontro.

Referências

AMORIM, A. C. R. Contribuições de Gilles Deleuze para uma perspectiva transnacional dos estudos do currículo. In: MOURA, R. A.; DIEEMANN, E. (Orgs.). **Biosfera de Estudos Educacionais: resultados de cooperação Brasil-Alemanha no Ensino Superior**. Campinas: Leitura Crítica, 2015, v. 1. p. 131-148.

AMORIM, A. C. R. Imagens em (inter) val-s e variações. In: BRITO, M. R.; SANTOS, H. S. S. (Orgs.). **Variações deleuzianas: educação, ciência, arte e ...** São Paulo: Livraria da Física, 2017a, v. 1. p. 149-171.

AMORIM, A. C. R. Daniel Lin(ha)s nômades. **Revista Lampejo**, Ceará, v. 6, n. 2, p. 324-328, 2017b.

AMORIM, A. C. R. Intervalar: Linhas, letras e apagamentos. **ClimaCom Cultura Científica: pesquisa, jornalismo e arte**, Campinas, ano 4, n. 8, p. 1-5, 10 maio 2017c.

BAUGH, B. Experimentation. In: PARR, A. (Org.). **The Deleuze Dictionary**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 93-95.

BELLOUR, R. The images of the world. In: RENOV, M.; SUDERBURG, E. (Orgs.). **Resolutions: contemporary video practices**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. p. 132-161.

BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DELEUZE, G.; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DOANE, M. A. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 2002.

GODINHO, A. **Linhas do estilo: estética e ontologia em Gilles Deleuze**. Lisboa: Relógios d'Água, 2007.

HICKEY-MOODY, A. Little war machines: posthuman pedagogy and its media. **Journal of Literary & Cultural Disability Studies**, v. 3, n. 3, p. 273-280, dez. 2009. DOI: <https://doi.org/10.1353/jlc.0.0024>

KAUSTUV, R. Power and resistance: insurgent space, Deleuze, and curriculum. **Journal of Curriculum Theorizing**, Spring, v. 21, n. 1, p. 27-38, 2005.

KEMBER, S.; ZYLINSKA, J. **Life after new media: mediation as a vital process**. MIT Press, 2012.

LOWRY, J. Projecting symptoms. In: TODD, T. **Screen/space: The projected image in contemporary art**. Manchester: Manchester University Press, 2011. p. 87-112.

MASNY, D.; DAIGNAULT, J. A conversation with Jacques Daignault. **Policy Futures in Education**, v. 9, n. 4, p. 528-539, jan. 2011. DOI: <https://doi.org/10.2304/pfie.2011.9.4.528>

NOVAES, M. P.; AMORIM, A. C. R. Modulações em ritornelos de sons e luzes. In: CHAVES, S.N.; BRITO, M. R. (Orgs.). **Formação, Ciência e Arte: Autobiografia, cinema e arte na docência**. São Paulo: Livraria da Física, 2016, v. 1. p. 319-332.

RANCIÈRE, J. Remarks by way of a postface. In: BOWMAN, P. **Rancière and the Film**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. p. 185-193.

SAVAT, D.; THOMPSON, G. Education and the relation to the Outside: a little real reality. **Deleuze Studies**, v. 9 n. 3, p. 273-300, ago. 2015. DOI: <https://doi.org/10.3366/dls.2015.0188>

VIEGAS, S. O acontecimento cinema: entrevista a André Parente. **Aniki – Portuguese Journal of Moving Image**, Lisboa, v. 2, n. 1, p. 123-132, fev. 2015. DOI: <https://doi.org/10.14591/aniki.v2n1.121>

VINCI, C. F. R. B.; RIBEIRO, C. R. Experimentações com a pesquisa educacional Deleuze-Guattariana no Brasil. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 23-44, jan./mar. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/2175-623660813>

VINCI, C. F. R. B.; RIBEIRO, C. R. Implicações midiáticas e acadêmicas nos modos de apropriação do pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari para o debate em educação. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 17, n. 1, p. 125-141, jan./abr. 2015. DOI: <https://doi.org/10.20396/etd.v17i1.8634822>

WALLIN, J. Bon mots for bad thoughts. **Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education**, v. 33, n. 1, p. 147-162, fev. 2012. DOI: <https://doi.org/10.1080/01596306.2012.632174>

Recebido em 01/06/2018

Versão corrigida recebida em 25/07/2018

Aceito em 26/07/2018

Publicado online em 01/08/2018