



O ABRIR-SE DA ATENÇÃO NA EXPERIÊNCIA DA ARTE

Luciana Guimarães Dantas. UFRJ

RESUMO: Este texto propõe uma aproximação da arte em conexão com os processos da atenção, como uma via possível para investigar as ressonâncias da experiência artística, em suas múltiplas dimensões. A instalação *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco, constitui o campo no qual e a partir do qual se desenvolve este estudo. Grande parte do nosso percurso consistirá numa análise desta obra, tendo em vista as suas sensações, afetos, processos temporais e espaciais. Através desta incursão, procuraremos entender de que forma, na experiência do trabalho, tem lugar uma atenção concentrada e aberta, tal como definida por Virgínia Kastrup. Em seguida discutiremos em que medida este modo de atenção difere de algumas das tendências hegemônicas da atenção no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Miguel Rio Branco; arte; atenção; afeto; tempo.

ABSTRACT: *This text proposes an approach of art in connexion with the attention processes, as a possible way to investigate the artistic experience's resonances, in their multiple dimensions. The installation *Entre os olhos, o deserto*, by Miguel Rio Branco, is the field in which and from which this study is developed. A great part of this essay will consist in this work's analysis, considering the sensations, the affects, the temporal and spatial processes involved in it. Through this itinerary I will seek to understand how, in this work's experience, emerges an attention defined by Virgínia Kastrup as being concentrated and opened. Then I will discuss how far this attention differs from some of the hegemonic tendencies of attention in the contemporary context.*

Key words: *Miguel Rio Branco; art; attention; affect; time.*

No vasto mapeamento do observador moderno traçado pelo historiador Jonathan Crary (2001), a atenção comparece como um problema chave para a compreensão das transformações dos modos de ver no final do século XIX. Crary situa o observador moderno em meio a uma dinâmica entre atenção e distração, vinculada a uma diversidade de práticas e saberes e aos mais diversos campos, tais como o das pesquisas científicas, o dos novos entretenimentos e o da indústria em desenvolvimento. Analisando o trabalho de artistas como Edouard Manet e Paul Cézanne, o historiador discute as múltiplas relações entre as experiências artísticas e os regimes hegemônicos da atenção, mostrando, ao

mesmo tempo, de que modo a arte constituiu uma das esferas nas quais estes regimes sofreram desvios e reconfigurações.

Seguindo a trilha das pesquisas de Crary, procuramos, neste texto, investigar as variações da atenção na experiência da instalação *Entre os olhos, o deserto*, de Miguel Rio Branco. Cruzando processos relativos à fotografia, ao cinema e às instalações de vídeo, este trabalho convida a uma viagem sem roteiro prévio em meio a um contínuo fluir de imagens e sons; um devaneio através de um mundo cindido no qual nenhum fragmento subjuga os demais, nenhuma lógica ordena o caos. Percorrendo as sensações, os afetos, os processos temporais e espaciais construídos nesta obra, buscaremos acessar os movimentos da atenção envolvidos na sua experiência.

De modo mais amplo, nossa abordagem está em sintonia com a idéia de que a arte é um “bloco de sensações” (DELEUZE & GUATTARI, 1992) e de que estas puras sensações da arte criam mundos, surpreendem, propõem um trabalho ao pensamento (DELEUZE, 2003; 2006). A obra de arte é uma máquina, afirma Deleuze (2003), produz efeitos sobre aqueles que a experimentam. E não se trata apenas dos efeitos relativos ao momento de contato com o trabalho artístico, mas de uma força de desdobramento da arte na vida. A atenção é a via através da qual iremos explorar, na análise da instalação de Miguel Rio Branco, esse campo de reverberações da arte, a sua potência para propor variações na nossa experiência habitual do mundo. Tomar a atenção como um viés permite também pôr em evidência o caráter histórico e político da arte, como mostram os estudos de Crary (2001), e traçar possíveis deslocamentos e diferenças, ainda que pequenos, produzidos pela experiência artística no nosso tempo.

Primeiras aproximações – a viagem, o devaneio, a melancolia

Nas instalações de Miguel Rio Branco deparamo-nos frequentemente com uma mistura de múltiplas imagens e sons, incluindo também, muitas vezes, outros elementos, tais como espelhos, luzes e objetos. Nelas, tudo se mescla sem se fechar plenamente num todo, sem entregar um sentido inequívoco. O caráter

fragmentário das instalações do artista, que carrega a afirmação da impossibilidade de uma totalidade harmônica constitui, segundo Paulo Sérgio Duarte, uma posição ética, “uma implicância contra o glamour e o charme triunfantes do mundo refinado” (2000, p.7). Podemos perceber, no entanto, em meio à fragmentação própria às instalações de Miguel Rio Branco, um clima, uma atmosfera que a tudo envolve, como observou Philippe Dubois (2009)¹. Na experiência de *Entre os olhos, o deserto* esse aspecto da atmosfera, que nos parece crucial, será apreendido a partir de uma exploração das sensações, afetos e estados de atenção criados pelo trabalho.

Em *Entre os olhos, o deserto*², três imagens simultâneas vão se alterando e se combinando de múltiplas formas ao som da música de Erik Satie *Gymnopédie N.1*, misturada a sons diversos e trechos de outras músicas. A projeção se faz numa ampla parede sobre a qual se encontram justapostos pedaços de madeira, ferro e outros materiais, que se espalham também pelo chão da sala³. Olhos, paisagens, objetos, baleias, e outros vários temas se misturam nas imagens da instalação. É geralmente de modo muito suave que estas imagens se sucedem, através de lentas fusões, dando a impressão de que transmutam-se umas nas outras. O trabalho não tem início nem fim pré-definidos. A sequência de imagens, que dura cerca de 53 minutos, mantém-se em *loop* e não está vinculada à trilha sonora, de modo que os arranjos entre sons e imagens variam ao acaso.

Nenhum elo narrativo ou lógico se insinua nas misturas de imagens e sons, de modo que a busca por um princípio ordenador não nos levaria muito longe. O trabalho parece requerer uma disposição para deixar-nos arrastar pelo fluxo de imagens, abrindo mão de atribuir um sentido predominante à experiência. Seguindo essa deriva a que nos convida a instalação, nos deparamos com uma primeira impressão, que diz respeito à idéia de viajar. A viagem que vislumbramos em *Entre os olhos, o deserto* é aquela que toma forma no comentário de Goethe: “Não se viaja para chegar, viaja-se para viajar” (GOETHE, 1999, p.137). Não se trata da viagem como meio necessário para se atingir um lugar, mas aquela que se empreende por um ímpeto nômade. A experiência proporcionada por esse

viajar sem finalidade é a de uma visão impregnada pelo movimento, visão *de passagem*.



Miguel Rio Branco. *Entre os olhos, o deserto*. Mostra In Site 97, San Diego, 1997⁴.

Há, segundo Antonio Fatorelli (2003), uma estreita relação entre fotografia e viagem. O autor afirma que não só a fotografia se desenvolveu paralelamente ao florescimento de novos meios de transporte, como ela própria pode ser vista como uma nova forma de viajar. Como mostram os estudos de Jonathan Crary (1992), o surgimento da fotografia significou a abertura de novas possibilidades de circulação de imagens e signos. O seu desenvolvimento proporcionou a criação de toda uma nova economia das imagens, que tornaram-se capazes de multiplicar-se e de mover-se com facilidade para cada vez mais longe de seus referentes⁵.

A viagem que experimentamos no deslizar de imagens e sons de *Entre os olhos, o deserto* é como um devaneio, um “divagar com o pensamento” (HOUAISS, 2004) e também com as sensações e os afetos. Não temos em mente o devaneio que é mera realização fantasmática de desejos ou de planos para o futuro, mas aquele que se aproxima do que Gaston Bachelard (1988) definiu como “devaneio poético”. Para este autor, o devaneio poético, aquele que podemos

experimentar lendo um poema, pode despertar “um estado de nova infância” (BACHELARD, 1988, p.100). Não uma evocação das lembranças de infância, mas a retomada de uma infância que continua viva em nós: “quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício” (BACHELARD, 1988, p.100).

Em *Entre os olhos, o deserto* o devanear se dá em meio a imagens as mais diversas e sons que se superpõem e se entrecortam sem qualquer continuidade. Esse fluxo de fragmentos não parece, no entanto, delirante. Dele emergem intensidades afetivas que se condensam e logo se dispersam como ondas. Embora variando e assumindo diferentes nuances de um momento para o outro, pensamos ser possível situar essas intensidades no âmbito da melancolia.

São muitas as vias pelas quais a melancolia se faz presente em *Entre os olhos, o deserto*. A música de Satie; as imagens de objetos em degradação, de paisagens desérticas, de rostos cuja expressão varia entre a dor e uma serena alegria; e os objetos espalhados pela instalação, que parecem ruínas. Tudo isso nos conduz a um mundo frágil, marcado pela transitoriedade, pela presença da morte, mas que nem por isso exclui a beleza. Como observa Denilson Lopes, diversamente da nostalgia, que opera uma supervalorização do passado, na melancolia, “o passado se confronta com o presente” e “a transitoriedade intensifica a beleza no presente” (LOPES, 1999, p.60).

É também no próprio caráter fragmentário de *Entre os olhos, o deserto* que a melancolia se apresenta. Walter Benjamin, que tinha no fragmento, na ruína, uma espécie de modelo para sua concepção do pensamento, observou essa relação entre estética dos fragmentos e melancolia no drama barroco alemão, no romantismo alemão, e na moderna poesia de Baudelaire (MURICY, 1998; LOPES, 1999). O mundo melancólico, marcado pela perda, é necessariamente um mundo estilhaçado, que não se fecha numa significação totalizante e tampouco comporta um sujeito unificado.

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

Um mundo-mescla: seus processos, tempos e espaço

O devanear e o viajar sem destino que experimentamos em *Entre os olhos, o deserto* estão diretamente ligados ao modo como o trabalho constitui, com o seu fluxo de fragmentos, aquilo que podemos chamar de um mundo. Ainda que desprovidas de continuidade ou de nítidas conexões, as imagens parecem sair de um mesmo mundo em pedaços, um melancólico mundo-mescla atualizado a cada instante. A viagem que experimentamos na instalação, embora tenha a leveza de uma flutuação, de um devanear, não é, portanto, puramente aérea, pois se faz em meio à densidade desse mundo.

Como apontamos no início, a ideia de que a arte faz surgir mundos aparece no pensamento de autores como Gilles Deleuze. Dialogando diretamente com a obra do escritor Marcel Proust, Deleuze propõe que a arte produz sempre um “ponto de vista irreduzível que significa tanto o nascimento de um mundo quanto o caráter original de um mundo” (DELEUZE, 2003, p.104). Em *Entre os olhos, o deserto*, a composição de um mundo está ligada a uma série de processos através dos quais as imagens interagem entre si. Um destes processos diz respeito à forma como as imagens aparecem e dissolvem-se umas nas outras. No trabalho, parece realizar-se uma observação do cineasta Jean-Luc Godard sobre

o poder de criar acontecimentos das fusões, poder de “fazer nascer acontecimentos *nas e pelas* imagens...” (GODARD *apud* DUBOIS, 2004, p. 91-92, grifo nosso). Segundo Godard, diferentemente da dinâmica entre campo e contracampo, que sugere a ideia de um jogo entre personagens, as fusões permitem “ver se não há um acontecimento, algo que se abre ou que se fecha, um acontecimento *de* imagem (...)”(GODARD *apud* DUBOIS, 2004, p. 91-92, grifo nosso).

Outro processo responsável por fazer com que os acontecimentos se passem *nas* imagens diz respeito às múltiplas relações que se estabelecem entre imagens simultâneas, o que Philippe Dubois chama de mixagem, ao analisar o campo da videoarte. Comparando a mixagem videográfica ao processo de montagem, Dubois afirma: “O que a montagem distribui na sucessão de planos, a mixagem videográfica mostra de uma só vez na simultaneidade da imagem multiplicada e composta” (DUBOIS, 2004, p.90)⁶. Mas em *Entre os olhos, o deserto* a mixagem não substitui a montagem, como ocorre em muitos trabalhos de videoarte. Os dois processos atuam em conjunto, confrontando a profundidade das imagens, o seu efeito de janela, e trazendo os acontecimentos para a superfície.

As amplas visões do deserto que aparecem no trabalho suscitam, certamente, um efeito de janela, “puxando” o nosso olhar para dentro de si. Mas estas paisagens são constantemente dispostas lado a lado com planos fechados (rostos, objetos, olhos), que têm pouca ou nenhuma profundidade de campo. Submetidas a essa mixagem, remetidas a esse nível comum composto pelas três imagens simultâneas, as paisagens são tensionadas em direção à superfície pelos planos fechados. Esse confronto com a profundidade ocorre também na montagem. Muitas vezes, as paisagens são sucedidas por imagens de rostos que, ao invadirem lentamente o seu território com uma geografia da pele, arrastam-nas para a superfície. E além dos procedimentos de montagem e de mixagem, os inúmeros planos em que os rostos em *close* dirigem o olhar sempre para fora e

nunca em direção ao interior do quadro, também atuam no sentido de trazer os acontecimentos para a superfície das imagens.

A questão do confronto da profundidade das imagens tem um longo percurso histórico. Na pintura moderna, constituiu um vasto campo problemático e envolveu múltiplos processos através dos quais a perspectiva clássica era atacada e subvertida, acentuando-se o caráter planar, bidimensional, opaco, da tela. No cinema moderno, a ênfase no aspecto de superfície das imagens, em detrimento de sua profundidade, proporcionou um modo de atuar inversamente ao ilusionismo próprio ao cinema clássico (DANEY apud XAVIER, 2008, p.190-191)⁷. O embate com a profundidade das imagens encontra uma outra via de desdobramento em muitos trabalhos da videoarte, nos quais a imagem cresce em espessura à medida que perde em profundidade, como propõe Philippe Dubois. O autor refere-se especificamente a trabalhos nos quais procedimentos tais como a sobreposição, a incrustação e a justaposição de janelas fazem com que as imagens estejam sempre “embutidas umas sobre as outras, umas sob as outras, umas nas outras”, alterando completamente a noção de profundidade (DUBOIS, 2004, p.86).

A espessura do fluxo de *Entre os olhos, o deserto* se constitui de um modo diverso, que não passa por uma total supressão da profundidade. Certamente, as fusões proporcionam ocasiões frequentes nas quais as imagens se encontram sobrepostas, embutidas umas nas outras, mas estas aparecem também individualmente, dotadas de sua profundidade. E, embora as paisagens sejam constantemente tensionadas pelas relações que estabelecem com os planos mais fechados, há momentos em que a profundidade se apresenta de forma intensa, como uma espécie de limite do trabalho. Isso acontece, por exemplo, quando todo o espaço de projeção é ocupado por imagens do deserto ou do fundo do mar. Nesses momentos, o olhar se deixa arrastar pelas imagens, perde-se nelas. São como breves respiros em que os fragmentos parecem ter se amalgamado no deserto ou no mar, para em seguida se estilhaçar novamente em todas as direções.

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

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

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

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

O abrir-se da atenção num devaneio profundo

O devaneio de *Entre os olhos, o deserto*, que acabamos de descrever em termos de uma experiência temporal e espacial, pode ser apreendido como um estado de atenção. Numa visada superficial, tal estado poderia ser confundido com um modo de atenção muito presente no contexto contemporâneo, que Virgínia Kastrup (2004) nomeia como “dispersão”. Caracterizando-se por uma constante variação do foco da atenção, a dispersão está intrinsecamente ligada à experiência perceptiva atual em face de um mundo saturado de informações e atravessado pelas demandas do consumo.

Ao analisar a dinâmica do consumismo, Zygmunt Baumann (1999) diagnostica um estado de inquietude e uma atenção instável. O circuito consumista funciona de forma ideal se “os consumidores não puderem prestar atenção ou concentrar o desejo por muito tempo em qualquer objeto: isto é, se forem impacientes, impetuosos, indóceis e, acima de tudo, facilmente instigáveis e também se facilmente perderem o interesse” (BAUMAN, 1999, p.89). O autor define a disposição consumista com a metáfora de uma viagem sem chegada. O que interessa aos consumidores é “estar em movimento, procurar, buscar”, um tipo de “viagem esperançosa” que “faz da chegada uma maldição” (BAUMAN, 1999, p.90). Podemos associar essa busca sem fim do consumismo a um estado de dispersão, uma contínua oscilação do foco de atenção, incompatível com todo tipo de atividade que necessite de concentração (KASTRUP, 2004, p.8). Esse

estado encontra-se também com frequência relacionado, como sugere Kastrup (2004), à situação de alguém que se perde no mar de informações da atualidade. Alguém que, por exemplo, pesquisa na internet, mudando de interesse a cada instante e, quase ao mesmo tempo, olha o facebook, lê um email ou fala ao telefone, sem conseguir deter-se em qualquer das atividades.

Ao descrevermos *Entre os olhos, o deserto*, sugerimos também a idéia de uma viagem sem ponto de chegada. Mas na deriva da instalação, ocorre algo diverso do que se dá no estado dispersivo. A oscilação da atenção entre múltiplas imagens e sons vai constituindo pouco a pouco um envolvimento contínuo com um complexo de sensações, afetos e questões, o que configura uma forma de concentração. Esse flutuar da atenção não corresponde a uma mudança de foco, como na dispersão, mas a uma ausência de foco, relativa a uma atitude de não buscar, de deixar-se levar. O oposto, portanto, da atenção ligada ao consumo, que se caracteriza por um verdadeiro *frisson* de procurar, por uma alteração incessante do foco (dos objetivos, interesses, desejos).

O modo de atenção com o qual nos deparamos em *Entre os olhos, o deserto* se distancia não só da tendência dispersiva, mas também daquela atenção concentrada que encontramos frequentemente associada às atividades produtivas, e que está sempre vinculada a um objetivo. O estado de atenção relativo à experiência da obra pode ser aproximado do que Depraz, Varela e Vermersch (2006) chamam de “atenção presente não dirigida” e Kastrup (2004), de atenção aberta e concentrada. Trata-se de uma concentração sem foco que, segundo a autora, costuma desempenhar um papel importante nos processos inventivos da cognição. Por envolver uma retração da intencionalidade da consciência, esta atenção torna possível a interferência de processos pré-egóicos e pré-reflexivos, capazes de deslocar o funcionamento habitual da cognição, levando-a a movimentos de diferenciação (KASTRUP, 2004, p.8,11).

A abertura da atenção que observamos na experiência de *Entre os olhos, o deserto* parece estar diretamente relacionada a um determinado modo de viver o tempo, proporcionado pelo trabalho. Como vimos, para que a experiência do

devanear aconteça plenamente é necessário um tempo prolongado de contato com a instalação, um demorar-se. Esse tempo é o oposto da pressa, que parece dar o tom da temporalidade atual. “A demora é *serial killer* das oportunidades”, afirma Bauman referindo-se à dinâmica consumista. (BAUMAN, 2008, p.50). Michel Maffesoli propõe a noção de um tempo pontilhista para definir o momento atual - “uma coleção de presentes, uma coleção de instantes” carentes de coesão, de continuidade (MAFFESOLI *apud* BAUMAN, 2008, p.8). Essa ênfase na instantaneidade, destacada por diversos autores, está intimamente ligada à cultura do consumo (descartar, substituir, adquirir), ao excesso de informações e ao tipo de atenção correlato a esses processos - a dispersão. Em *Entre os olhos, o deserto*, um outro tipo de atitude em relação ao tempo está implicada - um demorar-se, um deixar-se levar sem pressa.

Há, sem dúvida, um ponto em comum entre as temporalidades envolvidas na viagem nômade de *Entre os olhos, o deserto* e na viagem consumista: ambas distanciam-se de um tempo sucessivo-linear. Só que a lógica do consumo aparta o passado, uma vez que esquecer e descartar são condições para o seu pleno funcionamento. O tempo se torna assim, primordialmente uma sucessão de “agoras” sem conexão com uma história passada e sem projetos para o futuro. (BAUMAN, 2008). Já na temporalidade do trabalho, o passado está impregnado de várias maneiras. E o presente que se mostra como um perpétuo acontecer não corresponde a um mero acender e apagar instantâneos, mas constitui o desdobrar de um mundo.

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

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

É possível que existam diversos modos de devaneio profundo. Aquele que toma forma em *Entre os olhos, o deserto* é indissociável da afetividade melancólica. Um certo recuo, uma ruminação meditativa que autores como Benjamin (1984) relacionam à melancolia, parece ter um papel importante nessa abertura da atenção, por implicar num modo de relação menos ávida, mais paciente, com tudo. A presença da melancolia no trabalho responde pela diferença entre o devaneio profundo e a dispersão. A constante mudança de foco característica da dispersão liga-se à incessante busca do novo, que “não envolve necessariamente abertura para o estranho, nem tolerância ao desassossego” (ROLNIK, 1997, p.20). A sensibilidade melancólica faz o movimento oposto, tudo acolhendo em seu mundo. Há perda, há morte, há um tempo corrosivo e cumulativo que deixa suas marcas por todos os lados. Há também olhos, mãos, objetos, paisagens, mares, tubarões, restos.... E tudo isso enovelado num fluir suave que desata um devanear, que faz uma infância trabalhar, talvez suscitando aquilo que Deleuze chamou de crença no mundo. Olhar para o intolerável do mundo; dar-se com a impotência do pensamento para pensá-lo; e “servir-se dessa impotência para acreditar na vida (...) sem pretender restaurar um pensamento onipotente” (DELEUZE, p.205, 209).

NOTAS

¹ O comentário de Dubois tem lugar em sua análise da obra *Gritos Surdos* (2001/2005). A radical experimentação realizada nesta instalação, que articula as imagens a situações estruturadas no espaço e no tempo, expande os limites dos diversos meios técnicos empregados e produz uma atmosfera própria, um

clima de “fantasmagoria cavernosa”, que remete à pré-história do cinema e suas fantasmagorias (DUBOIS, 2009, p.90)

² A instalação foi montada pela primeira vez em 1997, na exposição *In Site*, em San Diego (Estados Unidos). Desde 2010, encontra-se exposta no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim. Em 2001, foi lançado um livro com as imagens do trabalho, junto com um DVD contendo o seu registro.

³ A cada montagem, a obra passou por mudanças, o que ocorre com frequência no processo de criação do artista. Embora em algumas exposições os objetos não tenham estado presentes, consideraremos, em nossa análise, aquelas em que estes elementos foram incluídos.

⁴ Disponível em: <http://www.miguelriobranco.com.br/>. Acesso em: 13 abr. 2013.

⁵ Além de poder ser tomada como uma forma particular de viajar, a fotografia teve também, desde sempre, a viagem como um campo de questões. É o que Fatorelli observa, por exemplo, na busca por paisagens exóticas, empreendida pelos fotógrafos do século XIX, e que teve outros desdobramentos ao longo do tempo; nas “viagens urbanas” realizadas por fotógrafos como Eugène Atget e George Brassai; e no interesse pelas estradas e meios de transporte, muito presente nas fotografias moderna e pop (FATORELLI, 2003, p.44).

⁶ A idéia de uma mixagem de fragmentos já estava presente no cinema (na noção de “montagem vertical” de Dziga Vertov ou na tela tripla de Abel Gance, por exemplo), Dubois observa que o vídeo proporcionou meios de desenvolvê-la em diversas direções (DUBOIS, 2004, p.90).

⁷ Como mostrou o crítico Serge Daney, no cinema clássico, a profundidade, aliada aos procedimentos de montagem, instaurava um “desejo de sempre ver mais” (que supõe uma verdade escondida), enquanto que no cinema moderno, as imagens achatadas e adensadas expunham um excesso (de beleza, de horror, de prazer) e suscitavam uma “capacidade de sustentação do olhar” (DANEY apud XAVIER, 2008, p.190-191).

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco; VERMERSCH, Pierre. A Redução à Prova da Experiência. Tradução de André do Eirado e Virgínia Kastrup. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 58, n. 1, 2006.

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

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

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

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

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Luciana Guimarães Dantas

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. Mestre em Comunicação pela ECO-UFRJ.