

ARTIFÍCIOS PERROS. CARTOGRAFIA DE UM DISPOSITIVO DE FORMAÇÃO

FARINA, Cynthia – CEFET-RS – cynthiafarina@cefetrs.tcche.br

GE: Educação e Arte / n.01

Agência Financiadora: CNPq

Saltando ou de quatro, eram as maneiras como se podiam cruzar as insólitas aberturas que conduziam à sala da instalação. Toda vermelha, a sala continha risos nervosos estirados sobre um colchão com almofadas no centro. Risos que não se desgrudavam de um vídeo caseiro projetado numa grande tela de TV, a um metro do colchão. Risos atentos a anatomias inverossímeis, a fotografias desconcertantes, expostas nas paredes da sala. A mesma pessoa havia fotografado, desenhado, filmado e projetado as imagens. A mesma pessoa que era também imagem, motivo, tema e personagem das cenas e do cenário: o artista. Ele compartilhava o protagonismo das imagens com dois mais, um deles que sobre as duas patas traseiras media mais ou menos a sua altura, e um filhote, talvez da mesma raça que o animal adulto. Os risos *voyeurs* acomodados no colchão apreciavam incômodos o despojamento e a sedução das aproximações corporais até o ato em si, até a relação sexual entre os dois machos adultos das duas espécies. O homem, de quatro, acolhia o cachorro que se sustentava em duas patas. Este, toda uma virilidade protagonista.

O humano se chama Oleg Kulik (1961), ucraniano, residente em Moscou. A sala era uma instalação sua intitulada *The family of the future*, apresentada no Centro de Arte Santa Mônica de Barcelona¹. Não era a primeira vez que me encontrava com o trabalho de Kulik, mas desta vez o encontro solicitava algo mais. A primeira vez que tive acesso a uma obra sua foi na XXIV Bienal de São Paulo, em 1999. O artista expunha uma série de oito fotografias em branco e preto de tamanho suficiente para impactar inclusive aos mais cautos sobre suas propostas. As imagens consistiam em variadas posições de sua própria relação sexual com um cachorro negro de raça corpulenta. A paisagem os situava nas bordas da cidade. As imagens chamavam a atenção, entre outros motivos, por seu conteúdo subversivo e incômodo, pelo protagonismo canino e a suposta passiva receptividade humana. Mas, desta vez, pelo contexto múltiplo e enormemente variado da Bienal, por sua apresentação em um meio distinto ao da exposição no Centro de Arte Santa Mônica, ou outros motivos que não saberia precisar, o impacto se dissipou. Pude

¹ Obra apresentada na exposição *Trans Sexual Express Barcelona 2001: a Clasic for the Third Millennium*, de junho a setembro de 2001. Curadores: Xabier Arakistan e Rosa Martínez.

seguir (a exposição, a vida) a pesar dele e, sem que soubesse, também com ele, com uma espécie de marca invisível provocada nesse encontro.

Espanha, Barcelona. Vários anos passada a XXIV Bienal de São Paulo, observo por largos momentos de minha sacada a cotidianidade do parque que a rodeia, as pessoas passeando seus cachorros e seus filhos... mais cachorros que filhos. Esse olhar forasteiro não pode ignorar a quantidade de animais domésticos que habitam o edifício onde moro, as ruas, as praças, a televisão. Não pode ignorar toda uma população canina vivendo em apartamentos, subindo e descendo por elevadores para uma estrita dose diária de poste e rua, de um possível e controlado contato com outros nas mesmas condições, da mesma espécie. Esse olhar forasteiro não pode ignorar as formas de atenção que se dedica a eles, as mudanças nas relações entre homens e cães nas últimas décadas. Não pode evitar pensar em como e por que essas relações assumiram as formas que apresentam atualmente, especialmente nos grandes centros urbanos de toda parte. Penso sobre as condições de possibilidade, motivos, objetivos, contextos, justificativas, faço relações...

Esse olhar estrangeirizando-se em um novo lugar, em um novo contexto e as relações que aí se geravam, proporcionaram condições tais de atenção e disponibilidade (de sensibilidade, se se quer) que o segundo encontro com um trabalho de Kulik assumiu uma força inusitada. O encontro com a instalação de Kulik reativou as *marcas invisíveis*² que haviam sido deixadas pelas fotografias em São Paulo e, a esse “ambiente”, veio somar-se, tempos depois, *Amores Perros*. A reação a esse filme, juntamente com as obras anteriores, promoveu uma espécie de circuito em cadeia, uma espécie de sobrecarga de sentido que havia que atender³.

Três histórias detonadas por um grande encontro. Um encontro de violência, de classes, de morte, de começo, de testemunho. Um encontro posto em circulação na grande metrópole. Um filme de ataque e tensão. Ataca modelos, clichês de família, de beleza,

² A idéia de *marca invisível* de Suely Rolnik no estudo dos processos de subjetivação, refere-se aos efeitos provocados nos territórios subjetivos por acontecimentos que os mobilizam e que solicitam uma nova produção de sentido, uma nova produção de conhecimento, a partir do acontecimento. Ver: Rolnik, Suely (org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (Catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2006; “Lygia Clark e o híbrido arte e clínica”. En: *Percurso. Revista de Psicanálise*. São Paulo: Departamento de Psicanálise do Sapiientiae Institute, 1996, ano VIII, nº 16

³ Filme rodado no México em 2000 e dirigido por Alejandro Iñárritu.

de sociedade, de amor, ataca instituições. Trama relações, detém-se sobre efeitos e devires. Expõe a contemporaneidade de relações nas quais a cumplicidade e o amor mais generoso se dá entre homens e cachorros. “Perros humanos” e “humanos perros” compostos numa estética filmica contraída, de cenas móveis, trepidantes, recortadas.

Amores Perros evidencia a estética caótica da urbe-monstro. Cada nódulo produzido por um encontro ou série de encontros é um novo tentáculo, uma nova cabeça. E os encontros se sucedem nessas sedutoras formações metropolitanas geradas por complexidades sociais, econômicas, políticas nos ricos países pobres do chamado terceiro mundo. Seu campo de consistência é México D.F. em toda sua fascinação, caos e miséria. Produz-se em uma acronologia do presente e nos espaços em tensão das imbricadas redes de tentáculos, cabeças e nódulos.

Este texto se produz de intensidades desprendidas de encontros, acontecimentos em circuito que solicitaram a produção de lugares de referência, de territórios de sentido, a partir das experiências estéticas em questão. A partir do terreno da arte se pergunta aqui pelos processos de formação do subjetivo na atualidade. A arte é um terreno privilegiado para problematizá-los, pois se faz imagem com as mesmas forças que constituem as formas e fluxos do subjetivo no contemporâneo. A arte e a filosofia põem em evidência as relações entre processos de formação do subjetivo e produção de conhecimento na contemporaneidade, o que configura seus modos de vida. A arte, como a filosofia –neste caso, as chamadas filosofias da diferença, põe em evidência as formas mediante as quais os processos de subjetivação se configuram formas de perceber e narrar encontros e acontecimentos. Este texto se acerca dessas duas formas para questionar um dispositivo de formação da subjetividade no mundo atual. E o faz experimentando relações entre dois trabalhos de arte e algumas idéias dos pensamentos de Foucault, Deleuze e Guattari. “Abramos” agora alguns conceitos filosóficos, como um exercício foucaultiano, para que essa ação nos permita relacionar o que nos dá o que pensar as mencionadas obras de arte com alguns dispositivos de formação.

Performance do flexível

Aqui se ensaia o traçado de uma geografia de encontros. Traça-se uma espécie de *cartografia*, que é como Deleuze e Guattari chamaram a essa prática. Cria-se formas de expressão para impactos sofridos por um território subjetivo, para produzir com eles algum sentido, para produzir com eles conhecimento com e a partir da experiência. Uma cartografia busca traçar os movimentos sucedidos em um terreno subjetivo, provocados por conjuntos de intensidades que o invadem, atravessam, abalam, transformam. Cartografar esses movimentos tem a ver com uma prática que lhes dá visibilidade e sentido. Uma cartografia problematiza um território subjetivo, investiga-o processualmente, sem representá-lo, sem interpretá-lo. Esse método de pesquisa não pretende apreender ou imobilizar ditos movimentos, mas pensar seus efeitos enquanto eles acontecem, como também seus rastros pelo terreno⁴. É um método em processo de criação afinado com seu objeto de investigação, quando esse objeto é processual como os processos de formação da subjetividade⁵. Para isso, é importante refletir sobre algumas idéias que estão em jogo nessa prática.

Um *encontro* pode dar-se com uma palavra, com uma obra de arte, com um texto, com uma coisa, com um lugar⁶. Não se pode prever ou antecipar. Um encontro provoca uma oscilação no campo subjetivo, um deslocamento intensivo, uma ligeira ou grande perda de referências. Pode provocar o que Deleuze e Guattari chamaram *desterritorialização*⁷: uma irrupção, uma sacudida ou desmoronamento de um território subjetivo, que ocorre por efeito de pressões causadas pelas forças postas em movimento na experiência mesma de se estar vivo. Esse acometimento desagrega ou estrangula a trama de linhas intensivas que compõem um campo discursivo e perceptivo, ou seja, um território subjetivo. Pensemos em um microcosmo mais ou menos estável, onde se dá a performance de um conjunto de elementos heterogêneos coexistentes. Há todo um conjunto de relações de forças na coexistência dos elementos que configuram esse

⁴ Ver especialmente: Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. “Rizoma”. In: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000; Rolnik, Suely. *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Liberdade, 1989

⁵ Sobre esse método de pesquisa ver: Kastrup, Virginia. “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”. *Psicologia e Sociedade*, v. 19, nº1. Rio de Janeiro, 2007

⁶ Esse conceito é tratado em vários momentos das seguintes obras deleuzianas: Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996; Deleuze, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997

⁷No capítulo “Ritornelo” de *Mil Platôs* Deleuze e Guattari desenvolvem esse conceito, a partir da noção de *território*.

terreno. A tensão entre eles é o que dá coesão ao território e, ao mesmo tempo, o que não permite que sua performance se congele.

Pode-se dizer que a performance de um microcosmo se articula em uma espécie de coreografia dos modos de perceber e pensar. Mas essa coreografia não é apenas repetição dos mesmos gestos, pois ela é suscetível a variações de movimentos de seus próprios elementos heterogêneos relacionando-se, como também aos contínuos impactos dos encontros e acontecimentos que experimenta. Quando a tensão provocada por arritmias e impactos de forças cresce muito, todo o conjunto performático colapsa. Isso provoca uma alteração no seu gesto perceptivo e reflexivo, uma alteração de seus modos de funcionamento.

O território subjetivo abalado por uma sucessão de acontecimentos, afetado com o encontro com a Sala Vermelha e com Amores Perros, que provocaram uma perda de sentido em seus modos de funcionamento, havia sofrido uma alteração de foco, uma alteração perceptiva. Havia sofrido uma *desterritorialização* que punha em marcha, ao mesmo tempo, uma nova composição de território, um processo de *reterritorialização*⁸. A subjetivação se constitui de um processo que não cessa, pois incessantes são as relações que compõem esse processo, e incessantes as relações que lhe afetam, pressionam ou desconfiguram. No entanto, há muitas maneiras de atuar nos processos de perda de território. De fato, pode-se tanto atuar nesse processo como deixar que ele siga um curso aleatório, sem intervir nele. A escolha de atuar de alguma forma sobre o que acontece a um determinado território subjetivo, acarreta a produção de uma atenção e disponibilidade para esses acontecimentos, o que permitirá a produção de sentido *a partir* deles e *com* eles. Essa atenção com os acontecimentos permitirá a produção de um conjunto de referências, permitirá a produção de conhecimento a partir das intensidades que afetam um território existencial.

Um dos traços dos processos de subjetivação contemporâneos incide diretamente na complexidade do modo de habitá-los. Atualmente, nos passam muitas coisas, mas se há

⁸ O conceito de *território* em Deleuze e Guattari é indissociável dos conceitos de *desterritorialização* e *reterritorialização*. Para estes conceitos ver: “Ritornelo” em *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*.

algo que marca a experiência contemporânea é a velocidade com que elas nos passam⁹. Passam fluxos globais, informacionais, agenciamentos neoliberais, múltiplas temporalidades e espacialidades fragmentárias que produzem novas formas de relações. Ao sujeito atual pede-se flexibilidade, adaptação e capacidade de improvisação nas relações sociais, laborais e afetivas. Mas, em certo sentido, os modos de forjar essa nova flexibilidade já vêm dados. Não se convoca o sujeito individual e coletivo a experimentar com esses fluxos, a praticar com essas novas temporalidades, espacialidades e relações. O chamamento que se faz ao sujeito contemporâneo tem códigos e direções que, parece, não vão no sentido da invenção de novas formas de vida, de novos modos de relacionar-se consigo e com o outro, da experimentação com o heterogêneo. Esse chamamento invoca modelos de consenso (e homogeneização) como são a idéia de “cidadania”, de “consumo sustentável” para uma “sociedade da informação e do conhecimento” que se sustenta e legitima sobre a ubiquidade da economia de mercado. Essa apologia da flexibilização amplia os contornos de uma mesma experiência com o que “nos passa” na atualidade, amplia os contornos de um mesmo modo de atuar em concordância com a mercantilização de um mesmo modo de produção das relações coletivas e suas políticas discursivas e mediáticas. O que se invoca a flexibilizar é uma economia e uma política dos processos de formação, cujo acento na improvisação se refere à capacidade de inserir-se em um modelo subjetivo necessário aos modos de produção e consumo das relações, da experiência mesma na contemporaneidade. Por isso, trata-se de gerar uma atenção capaz de discernir, no conjunto dos discursos sobre as relações atuais, os que avalizam, incorporam, ignoram ou escamoteiam os modos homogeneizantes de formação do subjetivo. Trata-se, segundo Deleuze e Guattari, de tentar cartografar esses movimentos, de problematizá-los, para tornar evidentes os modos de perceber e saber a experiência coletiva que gera modos de vida específicos.

Atender ao deslocamento ocorrido no circuito Sala Vermelha-Amores Perros supôs uma alteração na constituição de maneiras de ver e dizer que se abrem ao desenho de uma nova figura de saber. Pois, produzir algum sentido a partir de abordagens sofridas, tanto a partir do campo da arte como do cotidiano, supõe um cuidado com as idéias, um cuidado com o modo de pô-las em movimento, supõe uma escuta do que dizem e como

⁹ Sobre a noção de experiência como “aquilo que *nos* passa” ver Larrosa, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

se articulam, para que estejam em ressonância com os acontecimentos que as solicitaram. Assim, pôr em relação o território da arte com a experiência cotidiana pode produzir referências e critérios que configuram um conhecimento como experimentação, a partir das perguntas e idéias surgidas como atenção às forças que habitam, invadem e afetam um território subjetivo.

O peso do bestial e o cálculo do natural

A família Kulik me impactou. A mutante família Kulik me seduziu. Havia naquelas imagens, naquele heterogêneo microcosmo, um ar casual que lhe acentuava uma nota de despropósito e fazia a proposta tanto mais ofensiva para o conjunto das convenções historicamente naturalizadas que chamamos instituições. Mais frontalmente, à instituição familiar burguesa. Parecia uma agressão sem ser, sendo simplesmente imagens sem pretensões panfletárias.

Arte feita com experiências vitais, mescla de vida e arte, superexposição, sobre-identificação, percepções que enturvam o ponto de vista. Kulik-personagem, Kulik-experimento, Kulik-híbrido: o grau de autoexposição do artista e do sujeito desconcertava. Se via a Foucault com Kulik, em uma espécie de exercício de ascese. Na última fase de sua obra, Foucault se concentra nos estudos sobre a subjetividade. Dessa época (1976-1984) surge a noção de *ética como estética da existência*¹⁰. Nos estudos histórico-filosóficos sobre as formas de governo de si e do outro, a partir da Antiguidade clássica grega, Foucault vai interessar-se especialmente pelos exercícios de ascese, pelas práticas de si como forma de governo de si e da polis. Ele vai investigar, no pensamento filosófico grego, o problema da ética como governo de si, como prática e cuidado de si, como formação de si para a transformação¹¹. O autor pensa a plasticidade de um modo de subjetivação que se produz e se improvisa, que se experimenta e se ativa através das práticas com as relações de força do presente. Tratar-se-ia de produzir um estado no território subjetivo que lhe faria capaz de compor-se

¹⁰ Sobre esta noção ver: Shmidt, Wilhelm. *En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-textos, 2002; Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

¹¹ Sobre o conceito de *cuidado de si* ver: Foucault, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991

novamente com a mesma matéria intensiva que lhe alterasse, de criar-se novamente com as mesmas forças que lhe desconfigurasse, de transformar-se com as mesmas intensidades que lhe deformasse. Diz Foucault: *não poderia a vida de todos transformar-se em um obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte e não a nossa vida?*¹² Kulik-proponente, Kulik-pragmático, Kulik-obra.

O artista introduz uma ético-estético-poética nos limites que põe em tensão e ultrapassa. Coloca-se a si mesmo nas fronteiras de uma humanidade sem protagonismo, de um homem branco sem vontade de poder. A proposta ataca efetivamente a moral humanista. Problematiza essa humanidade “des-animalizada” dominante, desnaturalizando as relações de poder entre homem e natureza, entre o sujeito e o outro. O trabalho de Kulik evidencia um tipo de saber e de sensibilidade que constituem uma certa racionalidade, uma forma de saber-poder que tem sido gerada pelo homem mediante determinados dispositivos discursivos. A ação humana através desses dispositivos produz uma política das relações que flexibiliza esse mesmo modelo de formação do subjetivo. A proposta evidencia tal política e o modelo de formação ao que corresponde, colocando em jogo outras formas de saber, de sensibilidade e de modos de vida, pois as pratica experimentalmente.

O espaço em Kulik: na série de fotografias expostas na XXIV Bienal de São Paulo os personagens-atores foram fotografados nas fronteiras da cidade, da qual se via a silhueta industrial, os perfis da periferia. Estavam em relação com as imediações da urbanidade, da civilização, na fronteira entre natureza e cultura, nas áreas ainda não planejadas, não regulamentadas. Na Sala Vermelha as cenas estavam gravadas numa sala quase vazia de um pequeno apartamento, circunscritas pelos limites domésticos de um lar. Não se via a paisagem. As janelas estavam cobertas por cortinas. Na Sala Vermelha se tratava, evidentemente, de um inusual grupo familiar, da “família do futuro”, com direito inclusive a prole. A Sala Vermelha ocupa o espaço do instituído – o lar, o Centro de Arte- para confundir sua normalidade, para pôr em jogo as linhas de composição do conjunto. Complexa relação entre o institucional e o destituído, entre o já dado e o mutante, entre o identificável e o irreconhecível. Kulik faz montar sobre o familiar o próprio peso da bestialidade das relações “naturais”, das composições “normais”. Kulik-

¹² Rabinow, Paul e Dreyfus, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p. 261

iconoclasta constitui família para desfamiliarizar-nos da identidade dominante das formas de vida do sujeito.

Entretanto, esse é só um dos traçados possíveis a partir a partir da obra de Kulk. Há múltiplas maneiras de acercar-se de sua obra, de abordá-la e pensá-la para produzir sentido a partir da experiência estética vivida. Pode-se abrir aqui pelo menos duas entradas às saturações de sentido promovidas em suas propostas: duas entradas distintas que não se excluem. A primeira leitura que se abre pode levantar, precisamente, um reforço da condição humana pela obra. As formas de problematização das que se serve Kulik para questionar as formas tradicionais de cisão instituídas entre homem e natureza, e as formas de domínio do primeiro sobre a segunda, evidenciam um possível reforço dessa condição. Esse reforço se enuncia nas formas implícitas de condução do outro, que mostra uma atuação calculada. Quer dizer, o membro canino adulto da família mutante só pode atuar como possuidor da humanidade dominadora do homem porque este não só lhe deu permissão, como o conduziu a agir desta forma. No limite, se poderia falar de um tipo de relação amorosa como reforço da própria condição humana do homem, pois é evidente a desigualdade de forças que está posta nessa relação.

Ao mesmo tempo, pode-se propor uma segunda leitura das propostas de Kulik, no sentido de que elas problematizam a racionalidade e o protagonismo humanista, através de uma espécie de abdicação ativa, por parte do homem, do rol dominante nas relações com o outro. A partir dessa leitura, pode-se vislumbrar um homem disposto a exercitar outras práticas de resistência às formas dominantes de relação, aos modos de fazer e estar em comunidade. Com isso, esse homem poderia lograr um “desposseimento” voluntário e ativo da condição dominante e homogeneizadora que lhe foi socialmente atribuída. Essa classe de resistência ativa constituiria as condições mínimas de disposição para praticar outras formas de relações com o entorno e consigo mesmo, para que nessa experimentação pudesse abandonar-se à experimentação e ao devir. O desconcerto que provoca a obra de Kulik tem a ver com essas medidas de atenção que utiliza para ativar-nos e para problematizar a familiaridade do que se instituiu, mas na qual não acaba de fechar uma posição com respeito ao que indaga. A obra nos deixa no pouco confortável espaço entre o que reafirma e o que ataca nas formas dominantes da vida do sujeito atual.

Cada fragmento do circuito Sala Vermelha-Amores Perros tem um valor de força. A base é a metrópole, às vezes megalópole, às vezes povoado. Tanto a Sala Vermelha como *Amores Perros* estão em relação com a urbe, são produtos de operações intensivas que aí se processam, sem que obtenhamos um resultado preciso, definitivo, calculável. Operações urbanas interatuantes, em rede, onde nada é indiferente a nada. Como nos filmes de Tom Tykuer, que se produzem em redes de relações nas que tudo ressoa em tudo, cada fragmento de um fato dispara outra cadeia de efeitos, de *quase-causas*¹³, em múltiplas direções¹⁴. Como em Alejandro Iñárritu e seus *Amores Perros*, cuja narrativa tecida de imagens com “ganchos” se enovelam e comprometem umas às outras, cometem multidimensões. Trata-se de uma plasticidade que vai mais além dos enquadres, mas através deles, que vai mais além da montagem, mas através dela¹⁵.

Amores Perros narra circuitos em cadeia saturados de cidade. Forma um conjunto de narrativas em dissonante ressonância, que põe em tensão a cronologia dos fatos. Começa com o clímax de um possível final a partir do qual se cruzam histórias. Aí se dão as condições de possibilidade para o impacto, para o grande encontro feito de múltiplos encontros, que a sua vez produz outros tantos efeitos e do qual se trama a narrativa. O filme anda de carro e no carro se produz muitos dos seus encontros. De carro se encontra com *Crash: estranhos prazeres*, para devir máquina e animalidade junto a Cronenberg. Estamos na grande cidade e o automóvel é um dos potentes elementos urbanos contemporâneos, em cujos assentos foram se acelerando os deslocamentos do sujeito atual. O automóvel se tornou uma prótese da atualidade¹⁶, uma prótese perceptiva, assim como os cachorros urbanos se tornaram próteses afetivas.

Em *Amores Perros* as relações espontâneas de aceitação e generosidade, fora da ordem do cálculo, ocorrem especialmente entre homens e cães. As narrativas vão se tramando dos contornos que assumem as relações homem-animal através do modo de ser do animal em relação ao seu dono. Quer dizer, através do tipo de humanidade que se imprime ao seu processo civilizador. *-Acuérdate que todo perro se parece a su amo,*

¹³ A idéia de *quase-causa* é desenvolvida em relação a idéia de *sentido* por Deleuze em *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994

¹⁴ Corre, Lola, Corre, de 1998; A Princesa e o Guerreiro, de 2000 e O Perfume, de 2006.

¹⁵ O último filme do diretor, o “oscarizado” Babel (2006), repete a forma do roteiro de Amores Perros (rodado na cidade do México com um pressuposto muito menor), correndo o risco de transformá-la em fórmula mais do que em estilo.

¹⁶ Olmo, Santigao. “El cambio de paradigma del paisaje urbano” En: *LAPIZ – Revista internacional de arte*. Madrid, nº 176, 2001

pronuncia *El Chivo*, um ex-guerrilheiro que se perde de sua vida, como as esquerdas se perderam de seu ideal revolucionário. *El Chivo* vive na periferia da cidade, é a escoria da cidade, é causa e consequência da cidade e dos discursos que se criam e se diluem nela.

Amores Perros pergunta sobre um regime do sensível, indagando as formas de amor na contemporaneidade, dando visibilidade às transformações das relações entre homens e animais. Do animal que cuidava a casa do seu exterior, o cão passou a ser aquele que é cuidado. Foi adotado pela família e, familiarizado, converteu-se em uma espécie de prótese, filho, brinquedo, com sua própria cama, roupas, vitaminas, xampus e manicure. Nas grandes cidades, especialmente nas zonas em que as necessidades básicas de sobrevivência estão atendidas, os cachorros se converteram em uma espécie de pássaro enjaulado, com a vantagem de serem mais “interativos”. Não se supõe aqui nenhuma falsidade nas relações afetivas entre homens e animais. Basta observá-los nas praças para que se possa perceber cumplicidade, que se possa perceber uma convivência íntima e relações afetivas muito concretas. O problema que se propõe é, mais bem, como chegamos a formas de relações onde o íntimo e o cúmplice se constituem como reforço identitário, como reforço do que afirmam os modos de ser do sujeito e não do que lhe questiona. Os problemas aqui propostos se dirigem tanto às formas das relações atuais, como aos modos de abordá-las, aos modos de narrá-las e questioná-las, questionando-nos sobre isso. Pergunta-se sobre o que está em jogo nas formas atuais de projeção do sujeito sobre o outro, sobre como se configura uma ordem sensível e discursiva a partir das formas de governo de si e do outro. Pergunta-se sobre os atuais processos de formação da percepção e do saber, através das formas de governo de si e do outro.

Artifício de bem-estar

O “perro” pode significar o “si próprio”. Pode ser que não haja “outro” nessas relações. O sujeito atua, ama, explora e, inclusive, faz amor com o que de si mesmo fez civilização no animal. Pode ser que nessas relações a subjetividade não se ponha em questão. Pode ser que se trate de uma questão de autoexposição controlada, de relações com o identificável de si próprio no outro, da fabricação do outro a partir da coincidência com o determinável de si mesmo. Os processos dominantes de formação

do subjetivo na atualidade parecem constituir-se através da economia política de mercado. A “flexibilização” que se impõe a partir dos modos de produção gera variações de referências e formas de um mesmo modo de perceber e entender a realidade. Forma modos de subjetivação cada vez mais inflexíveis na variação, cada vez mais sós na variedade, cada vez mais adaptáveis, consumíveis, insatisfeitos, ansiosos e defasados com respeito a si mesmos e às relações que constitui. E por isso parece necessitarem inventar sofisticados artificios e próteses subjetivas.

O que está em jogo nesta problemática são modelos de relações que promovem a fabricação de artificios compensatórios ou de escape, de próteses emocionais que proporcionam relações afetivas com um mínimo de risco para o “si mesmo”¹⁷. Pois, o outro solicita, compromete e desestabiliza o si próprio. As relações com o outro implicam, fazem oscilar, como também dão, geram, oferecem possibilidades de pôr a si mesmo em questão e de criar novas formas de experiência. Por isso as relações com o outro geram mal-estar, porque dispondo-se à força da relação, o sujeito mostra-se como uma forma incompatível com a estabilidade, está permanentemente em um equilíbrio metaestável, na fronteira de seu território. Para que a subjetividade possa permitir ser afetada em suas formas e que possa praticar a experimentação em suas formas de ver e dizer, não basta com flexibilizar essas formas, ou adaptar-se ao que a afeta para que os impactos e atravessamentos possam ser amortecidos e absorvidos sem alterações dessas formas. Para que a subjetividade possa abrir-se a relações com o que não é, há que se admitir o outro como outro, como condição de possibilidade para processos de invenção de si.

Iñárritu e Kulik expõem os modelos atuais dominantes de subjetivação e, com isso, permitem interrogar os efeitos homogeneizadores que constatamos na atual economia do civilizado. Iñárritu e Kulik expõem as fragilidades desses modelos, problematizam suas composições e o contexto no qual se assentam. Sociedade do consumo da experiência, sociedade de controle, dizem Foucault e Deleuze¹⁸. Vivemos mudanças incessantes e velozes que comportam múltiplas sociedades, múltiplos tempos, múltiplos territórios, uns multiplicados pelos outros e por nossas dúvidas, por nosso incômodo

¹⁷ Sobre esta problemática ver Costa, Jurandir Freire. *Sem fraude, nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999; e Ortega, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

¹⁸ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987

nessa experiência. Ser contemporâneo a esses fluxos, velocidades e movimentos e, ao mesmo tempo, à produção desenfreada e reguladora de modelos existenciais nos estranha. A capacidade de absorção da subjetividade atual se vê surpreendida por tudo o que a desestabiliza, hiperativa e expõe suas contradições. Surpreende sua capacidade de atualizar-se com o que a desestabiliza, de alimentar-se do que a questiona. Surpreende também toda a complexa e cada vez mais sofisticada rede de regulação e ordenamento do subjetivo, o sofisticado funcionamento do coletivo que assume o variável para codificá-lo, que flexibiliza modelos de atuação para garantir perfis adaptáveis aos modelos de mercado. A esses modos de produção do contemporâneo que promovem a flexibilização da subjetividade para garantir a produção do mesmo se dirige a crítica de Foucault e Deleuze. Seu pensamento ataca a homogeneização da percepção e do saber que constituem as formas de vida.

Vivemos na sociedade do artifício, das próteses, dos simuladores. E pode que o “perro”, em uma das formas da vida urbana, tenha se convertido em um artifício de bem-estar. Pode que tenha se convertido em um Artificio Perro, que proporciona ao sujeito um acompanhar-se de si mesmo, que se acompanhe de seus hábitos projetados no outro familiarizado, no outro assimilado, identificado e codificado. Artifícios Perros são os que se inventam para absorver impactos no território subjetivo e convertê-los em esforço agregado para o si próprio. *Os cães, segundo Kulik, foram criados para suprir o bem-estar emocional e a família do futuro é uma família de espécies intermediárias que trazem o bem-estar permanente*, dizem os curadores da exposição da Sala Vermelha¹⁹. Os Artifícios Perros parecem ser tecnologias da mesma geração dos fármacos da felicidade, das drogas de design, da literatura de auto-ajuda e do consumo como signo e invenção de estilos de vida.

The Family of the Future e *Amores Perros* são projéteis estético-políticos que discutem e expõem as formas de consistência do corpo no regime sensível contemporâneo. Produzem os espaços que transitam, constituem-se nos territórios que analisam, nos textos que encarnam suas transformações narrativas²⁰. Tanto em uma como em outra proposta, o enunciado estético e suas implicações ético-políticas se dão de maneira

¹⁹ Texto de apresentação da exposição *Trans Sexual Express Barcelona 2001: A Classic for the Third Milenium*.

²⁰ Sobre a composição obra-texto ver: Barthes, Roland. “De la obra al texto”. In: Wallis, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001

descarnada sobre o corpo. A Sala Vermelha acolhe o problema da ética dos afetos, enquanto *Amores Perros* exhibe uma política da crueldade dos encontros. Em Kulik o corpo de aceitação e permissividade incide sobre a mutação do sujeito protagonista, de sua humanidade autodefinida, reforçando-a e desmontando-a ao mesmo tempo. Em Iñárritu corpos de solidão se vêem enredados em experiências incomunicáveis, provocados pelo acaso. Os enunciados estéticos se produzem nos corpos-narrativas, em seus usos. Os enunciados estéticos se fazem texturas nos corpos-mutilação, nos corpos-devoração, nos corpos-acidente, nos corpos-metamorfose. Os corpos encarnam mudanças, retenções, permanências e transformações. Os corpos constituem e expressam mudanças e cristalizações sensíveis e discursivas. Os corpos estão permanentemente em processo de formação.

Referências Bibliográficas

- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude, nem favor. Estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Paidós, 1987
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2000
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1991
- KASTRUP, Virgínia. “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”. *Psicologia e Sociedade*, v. 19, nº1. Rio de Janeiro, 2007
- LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004
- OLMO, Santiago. “El cambio de paradigma del paisaje urbano” En: *LAPIZ – Revista internacional de arte*. Madrid, nº 176, 2001
- ORTEGA, Francisco. *Amizade e estética da existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999

- RABINOW, Paul e DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Graal, 1995
- ROLNIK, Suely (org.). *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Liberdade, 1989
- _____. *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (Catálogo de exposição). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2006
- _____. “Lygia Clark e o híbrido arte e clínica”. En: *Percurso. Revista de Psicanálise*. São Paulo: Departamento de Psicanálise do Sapientiae Institute, 1996, ano VIII, nº 16
- SHMIDT, Wilhelm. *En Busca de un nuevo arte de vivir. La pregunta por el fundamento y la nueva fundamentación de la ética en Foucault*. Valencia: Pre-textos, 2002
- WALLIS, Brian. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001