DIÁLOGOS ENTRE O DADÁ E O MANIFESTO DO CINEMA DOGMA 95,

SOB A MEDIAÇÃO DO CAOS

Allex Rodrigo Medrado Araújo[1]

Resumo

Neste trabalho, o objetivo é discutir e propor um diálogo entre o manifesto cinematográfico Dogma 95 e a vanguarda Dadá, a partir de suas imagens e conceitos, aparentemente caóticos sob o ponto de vista de outras realidades. Há uma força atuante entre imagem e texto (Dogma 95 e Dadá) que desconstrói lógicas binárias. A metodologia deste trabalho caracteriza-se, sobretudo, pela abordagem qualitativa, e principia-se pelo caos, que, ainda que seja caos, precisa de alguma ordem para organizar seu próprio discurso. Contudo, se pensarmos o caos pela epistemologia da complexidade, esta pesquisa produzirá ainda mais incertezas do que seguranças.

Palavras-chave: Dogma 95. Dada. Caos.

Abstract

This work attempts to discuss and to propose a dialogue between the dogma 95 manifest and the avant-gard cultural movement, Dadaism. There is an undeniable and active connecting link between the image and the text (dogma 95 and Dada), wich goes beyond the ordinary and common logic. Is this dialogue the methodology is characterized by its qualitative approach, and mainly by the chaos, wich followsrity, in order to be apprehensible. However, if we look at chaos by its complex epistemology, this research may produce even more uncertainties than certainties.

Key words: Dogma 95. Dada. Chaos.

Este texto é o ensaio de um projeto de Pesquisa que busca estabelecer relações entre o Dogma 95,[2] no cinema, o Dadá, nas artes plásticas, e processos de mediação hoje. Este não pretende ser ferramenta para tomada de partidos. Aqui,

[1] Mestrando em Cultura Visual – UFG. Trabalho desenvolvido sob a orientação da profa. Dr. Alice Fátima Martins, do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual (UFG).

[2] Conforme seu manifesto, Dogma 95 é um conjunto de diretores de cinema fundado em Copenhague, na primavera de 1995, e tem o objetivo expresso de contrair “certas tendências” no cinema hoje. Dogma 95 é uma ação de resgate!

exercito a tentativa de me equilibrar no limiar entre a objetividade e a subjetividade, entre a diferença e a representação. Ficar no desvão entre os modos de pensar, no *intermezzo*, interstício. Se por um lado o pensamento pós-estruturalista diz de novos saberes, novos modos de abertura em áreas distintas em troca dialógica de um discurso da multiplicidade, por outro não podemos deixar de pensar que o discurso da lógica binária proporcionou que houvesse este discurso da mudança. As palavras neste texto estão em experimentação, e experienciam-se.

Está voltado a questões de compreensões e entendimentos sempre em um eterno retorno do olhar e suas imagens, modos de ver e de perceber. É antes de tudo uma experimentação sobre relações possíveis e prováveis nos diversos níveis das imagens, em diversos lugares, dispositivos e aparatos, seja no campo/discurso hegemônico ou contra-hegemônico.

Para estabelecer esse possível diálogo, é importante entender que suas imagens e seus incompletos estabelecem relação complexa e não-linear entre pessoas, cultura e modos de viver, ver, perceber. Por meio disto, pensemos que as imagens são sim mediadoras-mediadas, território em mutação, estão desterritorialização e/ou multiterritorialização. Imagens são de acordo com a realidade dominante, construtivos e significantes, mas em outro campo elas são acontecimentos e agenciamentos.

Do Diálogo

Antes de dar sequencia à conversa fiada (FLUSSER, 2004)[3] deste trabalho, gostaria de enfatizar que se tratam de diálogos: diálogos entre movimentos artísticos, entre autores, entre obra e público. Então, se propusermos agenciar as imagens técnicas de Flusser (2008) com a matéria-luz de Deleuze (1983) e Bergson (1999), pode ser que geremos reações em cadeia e sem limites, sem certa organização, sempre em expansão e em aparente caos. Pois os pensamentos ilustrados pelos autores acima são fluidos assim como este diálogo. Nesse sentido, os autores e suas imagens conversam e a relação de autoria deve diluir-se, deve perder o poder e a propriedade das teorias, para se problematizar, mesmo que de forma modesta, os posicionamentos dos autores e seus conceitos, dos artistas e suas obras, do público e duas diversas metamorfoses que deve transitar entre a

[3] Utilizo da teoria sobre a conversa fiada para justificar o caráter de camadas superficiais, de detritos de pseudointelectos, assim como neste ensaio que “um verdadeiro intelecto não há e não chegará a realizar-se”.

interatividade e a obra, conversando, manipulando, recriando, ou escapando, passando ao largo.

Então, diálogos são conversações, mas também conversa fiada. Há para mim, no universo acadêmico, assim como neste texto, uma ode ao pastiche, um simulacro dos novos conhecimentos e textos escritos, mas isto serve como princípio de rompimento de paradigma, uma forma de "esvaziar" um modelo, se é possível. Mas é uma forma de tensionar até o limite do saber, de um conhecimento. Assim sendo, convoco Deleuze, Flusser e outros pensadores em voga. Também eu dialogo com eles, engrossando o caldo de seus pensamentos até que outros venham.

Como fazer para não burocratizar certas teorias? Como evitar o culto? Qual será a invenção, protesto, crítica dos modelos, o que será o criar?

Ao propor o diálogo entre o Dadá e o Dogma 95, assumo o risco de que este diálogo pareça não ter fundamentos nem razão de consistência e referencial entre ambos. Mas vale ressaltar que o diálogo não é uma troca cristã e solidária. Por fim, este diálogo é ruído, por isso a possível abordagem caótica pode ser uma estratégia para tal diálogo. Aparentemente. Mas, se é só aparência, é preciso perguntar para que, e para que, é suposto um rompimento, e é proposta, ou forjada uma nova forma de ver e ser, de percepções e construções. Não estaríamos, afinal, cultivando fantasias a partir das imagens? Se estivermos, que se libertem os preconceitos contra os pastiches, os originais e o que nos deixe entender (desentendendo) o que é criar e quem é criador.

Para alguns autores, a força revigorante e renovadora está nas criações do acaso, graças à dinâmica não linear e complexa que o caso oferece. O diálogo se estabelece, então, não apenas no campo binário da contraposição, a exemplo de emissor/receptor, imagem/conceito, imagem/corpo, mas o diálogo se faz também em uma conversa de três a mil, sempre em multiplicidade, sempre gerando violência e buscando apreensão que nos faz incompreensíveis. Deluze, em seu livro *Diferença e repetição* (1988), ao falar da teoria diferencial das faculdade, dirá que, na verdade, somente possibilidades são o que os conceitos podem designar:

> Falta-lhes uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma violência original feita ao pensamento, de uma estranheza, de uma intimidade, a única a tirá-lo de seu estupor natural ou de sua eterna possibilidade: tanto quanto só há pensamento involuntário, suscitado, coagido no pensamento, com mais forte razão é absolutamente necessário

> que ele nasça, por arrombamento, do fortuito do mundo. O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (p. 138)

No universo que são os pensamentos e suas imagens, ou imagens de pensamentos, o conceito configura são imagens-textos que tentam codificar imagens e realidades por meio de imagens-sintomas de nossa leitura binária do mundo. Assim, me parece que são os processos de visibilidade para o invisível, a fim de tornar claro e ordenado o caos. Para Flusser, estes textos são uma série de conceitos e "[...] representam cenas imaginas assim como as cenas representam a circunstância palpável. O universo mediado pelos textos, tal universo contável, é ordenado conforme fios do texto." (FLUSSER, 2008, p.17). Então as imagens-textos são, no caso do Dadá e do Dogma 95, manifestos que talvez justifiquem sempre a imagem de seus pensamentos ou, na grande maioria, sirvam também para confundir seus discursos e suas obras. E é nesta confusão que moram os elementos contrários em que a noção de caos nos faz criar um pensamento, ou uma imagem de pensamento.

Do Caos

Ao falar em caos, pensamos em desordem, desequilíbrio, mundo fora do controle, perda da forma, impossibilidade de compreensão. Neste trabalho, o caos será abordado, sucintamente, pelo fenômeno da complexidade, com base em teóricos como Morin e Prigogine. Tal perspectiva da complexidade visa o acolhimento de interações e intermédios que desafiam nossa compreensão binária de calcular; "[...] a complexidade compreende, efetivamente, o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos que constituem o nosso mundo fenomenal". (MORIN, 1990, p. 20)

O caos seta no cerne desta discussão. Prigogine (1996), em seu trabalho sobre *O fim das certezas*, concorda com Penrose, sobre a necessidade de uma nova formulação das leis fundamentais da física. Esta não deve apenas descrever a noção da mente, argumenta, mas deve incorporar em suas leis a dimensão

evolutiva, sem a qual estamos condenados a uma concepção contraditória da realidade (1996, p. 23).

Pensando em uma forma de captação da realidade por meio da complexidade, e não da linearidade, há de se dizer que, de modo lógico e formal, não captamos a realidade de forma dinâmica, mas a lógica da dinâmica, sempre da forma mais metódica possível. Em nossa sociedade, principalmente sobre o viés hegemônico de perceber o mundo, "[...] não captamos propriamente o movimento, sobretudo não linear, mas o lado linear das dinâmicas, sempre atrás das regularidades e até mesmo de 'leis' da realidade". (DEMO, 2002, p. 41)

Deleuze e Guattari tipificam a ciência, a filosofia e a arte, que podem funcionar como as "leis" mencionadas, buscando entendimento e percepção de realidades. Por um lado, a ciência faz desacelerar e colocar limites no caos, ou seja, é uma forma de domínio não só de compreensão, faz um plano de referência. Cria funções, referências para a compreensão e a percepção da realidade, renega o infinito. Atuando de outra forma, a filosofia corta o caos e "traça" um plano de imanência que leva ao infinito os acontecimentos ou conceitos consistentes, enquanto a arte cria um finito para restituir o infinito com sensações, por meio de planos de composições. A junção dos três planos, para Deleuze, resulta no cérebro. Bergson reforça a ideia da imagem do corpo enquanto matéria, e que o cérebro é que faz parte deste mundo, e não o contrário. Então, para eles os estímulos neurais, assim como o próprio cérebro, são imagens em busca de outras imagens. "Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chama universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo". (BERGSON, 1999, p. 12)

E então, o que é o caos? Minha intenção é deixar essa pergunta na espreita de ser respondida, mas não escutada, pois sua revelação em nada nos interessa, uma vez que o caos, ao mesmo tempo pode ser tudo ou nada. Ao ser explicado, o que quer que expliquemos, já não será o caos, e ele nos terá escapado, novamente. O que pode interessar nesse primeiro momento é saber como o caos pode ser um campo de mediação entre imagens do Dogma 95 e do Dadá. Ou seriam essas imagens mediações para o caos? Quais são as relações possíveis, e como elas se dão? É necessário, portanto, indagar sobre as dinâmicas e dos processos do caos.

Podemos, inicialmente, tentar pensar como o caos faz mediação dessas imagens. Porém, como caotizar algo que já está supostamente organizado? Se as

imagens do Dogma 95 e do Dadá não são hegemônicas para determinado número de pessoas, como elas são caóticas e por quê? Se elas já estão ali em recepção, elas já não foram supostamente organizadas?

O caos está sempre em latência, em si. Ele é em si. Porém, para integrar a compreensão de realidade, ele foi devidamente organizado, seja pelas normas sociais, pela própria linguagem, ou pelo universo de símbolos criados e convencionados. Se dissermos que algo é caótico incorremos em contradição, pois, se algo o é, e nós o compreendemos como caótico, ele deixa de ser caótico.

Precisamos estar abertos às incertezas, aos absurdos, ao *non sense*, para que possamos aprender com esse algo (caos) ao qual não damos crédito. Mas também é preciso ter cautela. Atendemos aos discursos correntes que nos desestabilizam estabilizando, normatizando. É justamente aí que devemos exercer o pensamento crítico, em relação a essas noções e alguns referenciais controladores. Não ignorá-los, mas problematizar, perguntar. Por fim, saber conviver com outras realidades, outros sistemas de significação que possibilitem ver e pensar o mundo caótico.

Do Dadá/Dogma

O Dadá sempre esteve em processo de maturação, primeiramente por meio de chistes visuais, de paródias com os meios de comunicação e desmistificação das auras dos artistas e suas obras. Da mesma maneira, o Dogma 95 sempre esteve em processo de maturação, pois, ao estabelecer normas de feitura de um filme ao mesmo tempo em que, contraditoriamente, as rompia, não esgotava ou simplesmente opunha-se à indústria de *roliúde*. Ambos, Dadá e Dogma 95, não estão preocupados em se situar em uma extremidade da compreensão, mas, sim, prefere o *intermezzo*, ou interstício. Nesse caso, (in) compreender este meio é tentar aos poucos desvelar as dinâmicas não lineares que o caos permite. E isto é o mesmo que dizer de algo a que não estamos acostumados, que nos estranha e nos leva a um precipício de possibilidades.

Portanto, as imagens que constituem não só o cinema, mas as próprias imagens do mundo e do corpo já existem por si. Consideremos as imagens como imagens-caos, uma vez que o caos está em imanência e não representa nada, mas faz com que o plano de imanência represente algo. É a lógica que nos cerca e de que precisamos, mesmo que repudiemos e a subvertamos.

Deleuze aponta em seus estudos sobre o cinema as imagens- movimento como atualizações das imagens-tempo, que são virtuais.

> O esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as sensações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não têm sequer consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade. É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. 'O tempo sai dos eixos': ele sai dos eixos que lhe fixavam as condutas do mundo, mas também os movimentos do mundo. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação situação *sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta*. (DELEUZE, 2005, p. 55)

Pensando o cinema como acontecimento, e se assim o é, o acontecimento faz parte do plano de imanência de que a filosofia cortou o caos. E se há a existência da imagem em si, ou seja, da imagem-possível, da imagem-virtual, há também a imagem que dialoga conosco. E, portanto, se há comunicação e compreensão, há relações entre dispositivos, técnicas, aparatos. Aqui podemos falar da linguagem, por um lado, e da técnica e da tecnologia, por outro, das quais precisamos para compreender as coisas e as imagens, para dar sentido de realidade àquilo que consideremos caos. Nosso cérebro é a parte da natureza que constitui um dos principais fundamentos de onde vem o pensamento da complexidade, sendo um elo do universo que, por hora, está condicionado por uma razão estabelecida.

O dadaísta nova-iorquino Man Ray realizou invenções que pareciam absurdas e ilógicas, pura experimentação ao acaso, como o caso da fotografia sem máquina fotográfica, que consistia em coloca determinados objetos sobre o papel fotográfico e expor a luz em diversos ângulos para criar paisagens de poesia. Era uma foto em que se problematizava a técnica e o aparato tecnológico, mas soava como chiste aparentemente caótico. O mesmo parece ocorrer com as poesias dadaístas sobre as regras ilógicas de Tristan Tzara, que, unindo a colagem com o acaso e o automatismo psíquico, fez surtir efeitos que irrompiam com a própria característica onírica e livre da poesia, sendo que esta é um jogo, um jogo de

sonoridade das palavras e de seus sons. Picabia e outros Dadás publicavam revistas não só sobre o próprio Dadá, mas sobre questões ligadas à língua: “[...] ao mistério das palavras, da gramática, frases que se invertem, contrastes que não se contradizem, sintaxe, seu sentido ou não-sentido. Os lábios do ser humano, que buscam uma nova língua, independentemente da gramática de toda e qualquer língua!” (RICHTER, 1993, p. 242)

Em relação ao vídeo, não há uma imagem, há o contrário, “[...] o vídeo não tem nada a oferecer como unidade mínima ao visível além do ponto de varredura da trama – algo que não pode ser uma imagem nem sequer um objeto [...] não existe no espaço, mas apenas no tempo, é pura síntese de tempo em nosso mecanismo perceptivo”. (DUBOIS, 2004, p. 64). Porém, é preciso pensar que ainda há cinema, seja película, seja digital. Se há cinema, há a imagem em potência, a imagem que é calculada também no interior das câmeras e que possivelmente programa nossa realidade (FLUSSER). Assim, o Dogma 95 propõe, arrisca, mesmo que se torne pastiche ou vá contra seus princípios de anticosmetização. O que há na verdade é ampliação nos modos de ver.

Esta conversa fiada quer chegar nas impressões de chistes visuais que o Dadá nos possibilitou em seu início, com suas colagens e seus manifestos irônicos, com automatismos psíquicos e suas parafernálias cheios de “ilogismos” e acasos, suas fricções (*frottage* de Ernst) de realidades que pareciam não estar ai. Em quase todos os livros de teoria da arte moderna, fala-se das experimentações que formam *primevas,* problematizando a obra, o artista e o espectador. Havia o deslocamento do objeto de seu território, do contexto concreto, fazendo pontes com uma multiplicidade de relações, que, à primeira instância, são novas e desconhecidas, aparentemente contraditórias, e se movem nesta dinâmica aparentemente caótica. Da mesma forma, o Dogma 95 propõe um manifesto cinematográfico com um voto de castidade: dez mandamentos que a qualquer momento podem ser contrariados. Ambos ditam supostas regras, mas, na verdade, é aí que moram as dúvidas do caos. Utilizamos de agenciamentos e dispositivos para retirar deste caos uma realidade que nos é particular e outra que nos é coletiva. As relações de poder e saber “criam” outros tantos dispositivos, de caráter político, principalmente, para que todos possam ser controlados e organizados. Cada realidade é criada com estes intuitos, em torno de um conjunto de normas morais e éticas.

Portanto, para ir contra estas regras são necessárias outras; daí a necessidade de conceituar suas imagens e discursos, gerando este contrassenso caótico, pois não existe unanimidade nas artes, sobretudo neste diálogo proposto.

Podemos observar mais claramente isto quando vemos a indústria de *roliúde* expandir-se e dominar culturas em todo o mundo, estabelecendo regras. Por meio destas regras é que vemos as imagens. Por isso, ao vermos um filme dogmático, em primeiro momento, sentimos estranhamento. Mas, se levarmos em conta seu voto de castidade, aquilo que estava desfocado começa a ganhar o primeiro plano, ajustando-se o foco para uma realidade transparente e nítida, como se esta fosse uma realidade verdadeira, pois articulou-se, ali, um sentido, um aprofundamento de sua superficialidade, uma temporização de seus movimentos.

Thomas Vinterberg conta sua história em seu estilo de documentário, combinando força de dois gêneros mantidos estritamente separados: o poder de identificação e as curvas eficazes da ficção e o efeito de realidade do documentarismo, ou seja, o sentimento de estar presente aqui e agora em um espaço que não é realizado ou dirigiu e onde tudo pode acontecer. O clima claustrofóbico espalha-se para o público, trazendo um aspecto de muita exposição *voyer*. Este efeito, graças à câmera digital na mão o tempo inteiro, simulando um vídeo caseiro, com aspecto amador, faz que o espectador seja um personagem daquela reunião perturbadora que irá trazer à tona assuntos como o incesto. Este caráter documental é uma forma de suscitar discussões em torno dos gêneros, pois irrope com uma estrutura que é claramente clássica do filme.

Vinterberg transforma as limitações técnicas do Dogma 95 em novas possibilidades de narrativa. A forma improvisada de registro e de estética minimalista não cria apenas uma intensidade de “documentário”, mas ativamente interfere com o drama, influenciando nossa percepção sobre a ação e a produção de sentido. Mas como isso é realmente alcançado? Como a interação entre um drama clássico e a estética do Dogma se manifesta? Qual ideias de seu manuscrito Vinterberg foi incapaz de realizar de forma satisfatória ou obrigado a abandonar completamente?

Da mediação

Tanto no Dadá como no Dogma 95 há tentativas de ruptura. Mas estas são questionadas aqui, porque a problematização gera contrariedade. É de elementos contrários que os discursos de ambos os movimentos, e suas obras, estão repletos. Os filmes do Dogma 95 utilizam e rompem com algumas de suas regras. Por exemplo, a proibição de que os filmes sejam assinados pelo diretor. Até que ponto a não autoria é uma contradição, pois ao lançar um conjunto de regras está-se determinando certa autoria, marcas e estilo? Por sua vez, no Dadá, Richter (1993) fala das diferenças entre os artistas dadaístas, diferenças ideológicas que vão refletir em suas obras, mas que estas mesmas obras são parte da multiplicidade que foi o Dadá. Duchamps não denominava sua posição de antiarte, e sim de a-arte: "[...] o equivalente da a-arte é a-moral, ou seja, um esvaziamento não apenas da arte, mas também uma redução dos conteúdos da alma na vida" (RICHTER, 1993, p.119). No Dadá, há obras que pretendem ser não arte, antiarte e podem estar ligadas a ideologias e a questões políticas, como no grupo Dada de Berlin.

Como eles podem dialogar e criar possibilidades de mediar novos saberes, novos olhares? A relação Dadá/Dogma 95 se dá então por seus questionamentos e dúvidas, provocações e confortos, pastiches e tentativas. Seguindo a lógica ilógica do caos, as imagens que viram à tona tanto nas obras Dadás como nos filmes dogmáticos já estavam em potência no caos. Impõe-se avaliar os processos por meio dos quais interagem entre si obra e espectador-fruidor.

Este trabalho-ensaio faz parte de uma pesquisa que prevê uma série de aberturas e liquidez que uma pesquisa como esta envolve. Para focar nosso olhar de pesquisador para novos olhares que podem surgir sobre esse diálogo que tem como mediação o caos, concentro-me em expor e criar situações diferentes e desconhecidas, sabendo que estas ações podem ter significados diferentes para pessoas diferentes. Neste momento, o importante é saber como ocorrerão as outras formas de olhar as imagens que o Dogma 95 e o Dadá criam. Qual público sente-se provocado e qual público interage e cria percepções e saberes com os quais não estamos acostumados?

Para tentar chegar neste grau de interação com as obras em diálogo e estas com o espectador, por meio do campo caótico, será realizado o seguinte evento público:

- Imagem do caos – o espaço escolhido é a rodoviária estadual de Brasília, situada no centro da cidade. O lugar é o ponto de desembarque durante todo o dia de pessoas distintas que passam ali para ida ou volta do trabalho. Nesse caos, o local tem trânsito intenso. Grande parte da demanda de trabalho se concentra nesta região. Elejo este espaço como metáfora, como a imagem do caos, com sua grande dinâmica de movimento de partículas e moléculas que neste trânsito reconfiguram seu espaço e seu tempo.
- Imagem das realidades – a interação e a dinâmica caótica se dão sobre furos provocados por este. Por se tratar de um ambiente em trânsito, fica a pergunta, trânsito de que e de quem? No ambiente da rodoviária, cada pessoa é uma realidade e tem uma vida diferente em si, algumas pessoas se chocam e outras não se conhecem, mas sempre há essa possibilidade, pois o tempo de cada um pode se atualizar em um mesmo espaço.
- Imagem do caos em ordenação – o ponto, ou o corte do caos, neste trabalho, se dará pelo diálogo dos objetos já conversados. Será realizada uma *performance* – instalação – intervenção: no local de trânsito da rodoviária será criada uma galeria para uma mostra Dadá/Dogma; haverá obras suspensas com valores dadas ao mesmo tempo em que serão projetados filmes do Dogma 95 no chão e nas paredes.

A recepção/interação dos filmes em meio às obras dadas poderá ser vista pelo trajeto das pessoas em pé ou sentadas em urinóis, fazendo alusão ao *ready-made* de Duchamp. O principal objetivo é criar chistes daquilo que se tem como senso comum quanto à recepção hegemônica de um filme. Ao se romper com a projeção de um filme projetado em uma sala escura, ou mesmo em uma galeria de arte, como já vemos hoje em algumas curadorias, esboçaremos reações diversas e diferentes.

A partir desta ação, observaremos as percepções: quem ignora, quem se ofende, quem fica curioso, quem vai embora ou quer interagir e quem está ali compreendendo (non) sentido da situação. Tais impressões serão capturadas por

meio de quatro câmeras posicionadas em volta da situação. Como pesquisador e cineasta, registrarei as pessoas e seus relatos. O material de registro, o diário de bordo, será analisado para se tornar um produto audiovisual.

O coletivo de cinema Caliandra, grupo do qual faço parte, oferecerá o suporte necessário para a realização desta ação. Será feira, também, haverá divulgação convidando públicos diversos. A idéia é atrair profissionais, simpatizantes, artistas, jornalistas, que talvez tenham um olhar diferente do comum, mas que estarão expostos à mesma experiência: assistir a um filme no chão em um ambiente com muitos ruídos, o que modifica a recepção típica da situação clássica e hegemônica.

Como se manifesta o olhar hegemônico? Existe realmente esta concepção de massa? Para quem e em que situação as obras dadás e do Dogma 95 causam estranhamento e provocação?

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 6 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BERGSON, H. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos)

DELEUZE, G. *Cinema 1*: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

_____. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 1988.

_____. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Cinema 2)

DELEUZE G.; GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUBOIS, P. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas*. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

PRIGOGINE, P. *O fim das certezas*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

_____. *As leis do caos*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

RICHTER, H. *Dadá*: arte e antiarte. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção A)