

AFETO E SUBJETIVIDADE NA INTERVENÇÃO “CONTE-ME UM SEGREDO”

Rodrigo Souza¹
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

Este trabalho tem como objetivo abordar a intervenção “Conte-me um segredo”, realizada no centro da cidade de Juiz de Fora – MG, no intuito de pensá-la como um modo de criação de acontecimentos (Deleuze), enquanto algo que se transforma a cada movimento, que é ressignificada pelo próprio espaço em que atua.

O performer foi para uma das principais ruas da cidade, vestido com um colete estilo “compro ouro”, no qual estava escrito a frase “Conte-me um segredo”. Ele distribuía panfletos para que as pessoas escrevessem neles seus segredos, e que também explicavam do que se tratava aquela intervenção. As pessoas depositavam os papéis com os segredos em uma urna próxima ao espaço em que o performer estava. Todo o processo foi gravado, mas sempre resguardando a imagem das pessoas: elas eram filmadas apenas abaixo da linha do pescoço e/ou a imagem estava desfocada.

Pensar em segredos é pensar em subjetividade, em singularidades (Rolnik). O que aparece em fotos 3x4 é um rosto, muitas vezes moldado por modos de subjetivação dominantes: seja pela aparência, ou mesmo pelos discursos que perpassam aquela “identidade”. Contudo, há muito que escapa, que está além do porta-retrato. A imagem que tentamos passar de “quem somos nós”, perpassa, portanto, por uma montagem.

A rua é um espaço indeterminado, e a intervenção-performance tem um roteiro aberto: não tem como esperar um objeto definido, mas uma rede de relações, uma arte relacional (Bourriaud). Não somente o espaço da rua é alterado pela performance, pela criação de um espaço-efêmero, mas também o “eu” do performer se traveste de outro “eu”. A intervenção consiste, portanto, em um processo de afetar e de deixar-se afetar, de lidar com o fluxo cotidiano, com o desconhecido.

Palavras-chave: afeto, subjetividade, intervenção.

Abstract

This work aims to address the intervention "Tell me a secret", held in the center of the city of Juiz de Fora - MG, in order to think of it as a way of creating events (Deleuze), as something that turns every movement, which is re-signified by the space in which it operates.

The performer went to one of the city's main streets, dressed in a vest style "buy gold", on which was written the phrase "Tell me a secret." He distributed flyers to people write their secrets on them, and it also explained what was that intervention about. People deposited the papers with the secrets in an urn next to the space where the performer was. The whole process was recorded, but always safeguarding the image of the people: they were shot just below the neck line and / or the image was blurred.

Think about secrets is to think of subjectivity as singularities (Rolnik). What appears in documents photos is a face, often shaped by dominant modes of subjectivity: whether by appearance, or even by the discourses that underlie that "identity." However, there is much that escapes, which is beyond the frame. The image of "who we are", permeates, then, for a editing process.

The street is an indeterminate space, and intervention-performance has a script open: there is no way expect a defined object, but a network of relations, relational art (Bourriaud). Not only the street space is altered by performance, by creating a space-ephemeral, but the "I" of the performer is disguised another "I". The intervention is therefore a process of affect and letting oneself be affected to cope with the daily flow, with the unknown.

Keywords: affect, subjectivity, intervention.

¹ Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens/ Universidade Federal de Juiz de Fora. Contato: rod.rodrigossouza@gmail.com

INTRODUÇÃO

O projeto “Conte-me um segredo”, realizado em Juiz de Fora-MG nos meses de maio, junho e julho de 2013, foi dividido em duas partes. A primeira, uma intervenção em espaço urbano e, a segunda, uma instalação interativa.

O performer foi para o “Calçadão da Rua Halfeld”, uma das principais vias de circulação de pessoas na cidade de Juiz de Fora - MG, vestido com um colete estilo “compro ouro”, no qual estava escrito a frase “Conte-me um segredo”. Ele distribuía panfletos para que as pessoas escrevessem neles seus segredos, que também explicavam do que se tratava aquela intervenção. As pessoas depositavam os papéis com os segredos em uma urna próxima ao espaço em que o performer estava.

Todo esse processo foi gravado, no intuito de gerar um vídeo cuja função ultrapassasse apenas a de documentação da performance, e que funcionasse também como uma obra. Além disso, o objetivo do vídeo não era revelar quem estava ali contando os segredos, mas sempre resguardando a imagem das pessoas: elas eram filmadas apenas abaixo da linha do pescoço e/ou a imagem estava desfocada.

Os segredos recolhidos, juntamente com o vídeo, foram expostos sob o formato de uma instalação interativa no mês de julho. Na instalação, os segredos e as fotografias estavam amarrados com fios de nylon em uma tela de arame, suspensa. Além disso, também foram expostas algumas fotografias realizadas posteriormente à intervenção, fotografias com enquadramentos semelhantes às utilizadas em documentos de identificação.

Neste artigo, a proposta é abordar apenas a primeira parte, a da intervenção no espaço público, no sentido de perceber quais as teorias ela aciona, quais as conexões conceituais propostas pelo trabalho.

1 INTERVINDO

A intervenção “Conte-me um segredo” foi pensada como um modo de se inserir no fluxo cotidiano da cidade, em um processo de afetar e de ser afetado, enquanto um modo de “chegar entre”, como afirma Deleuze.

Os movimentos mudam, no nível dos esportes e dos costumes. Por muito tempo viveu-se baseado numa concepção energética do movimento: há um ponto de apoio, ou então se é fonte de um movimento. Correr, lançar um peso etc.: é esforço, resistência, com um ponto de origem, uma alavanca. Ora, hoje se vê que o movimento se define cada vez menos a partir de um ponto de alavanca. Todos os novos esportes – surfe, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em uma órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, “chegar entre” em vez de ser origem de um esforço. (DELEUZE, 2010, p.155)

Assim, quando a intervenção artística explora o espaço urbano como local de sua realização, ela se insere em um fluxo preexistente, o do cotidiano. Em meio a esse movimento, ela cria um intervalo, uma zona efêmera, um espaço-tempo singular. Essa cena, diferente da cena do teatro, não pode ser repetida ou recriada, uma vez que o próprio espaço no qual ela se localiza muda a cada instante. Isto é, não apenas a intervenção ressignifica o espaço no qual ela se insere, mas também é por ele ressignificada.

A intervenção pode ser entendida como um *acontecimento*, enquanto um *corte* no tempo cronológico, como um ato pelo qual afeta o estado de um corpo. A experiência que corresponde ao acontecimento é, assim, uma “disjunção associativa”: “Esse tempo morto não sucede ao que chega, coexiste com o instante ou o tempo do acidente, mas como a imensidão do tempo vazio em que o vemos ainda por vir e já chegado, na estranha indiferença de uma intuição intelectual.” (DELEUZE, 1992, p.149, apud Zourabichvili, 2004). Sob o termo *Aion*, o acontecimento insere um tempo flutuante, um fora no tempo, uma temporalidade para-doxal. Contudo, esse fora não é transcendente, mas imanente. Não há como conceber o acontecimento fora do tempo, embora ele próprio não seja temporal. É necessário, então, estabelecer um conceito de multiplicidade, de modo que a “coisa” não tenha “mais unidade a não ser através de suas variações, e não em função de um gênero comum que subsumiria suas divisões” (Zourabichvili, 2004). Chronos, portanto, *deriva* de Aion. Não há acontecimento fora de uma efetuação no espaço e no tempo, ainda que o acontecimento não se reduza a isso.

O acontecimento tem lugar *entre* os corpos, no meio, entre as formas inteligíveis e as coisas sensíveis, entre o sujeito e o objeto, mas também é a condição deles. É uma realidade intermediária, nem interior nem exterior, mas as duas coisas a um só tempo, em que sujeito e objeto se confundem estreitamente, mas que a partir do qual se distinguem, embora apenas virtualmente.

Aqui nos é essencial a distinção entre corpo e incorporais, tal como compreende Spinoza. Os homens, segundo o filósofo não são sujeitos pensantes, mas estão sujeitos aos afetos². Desmonta-se, assim, a crença no homem como centro do real, atomizado, para tornar o humano como produto de encontros.

A noção espinosista de afeto remete aos estoicos, filósofos da Grécia antiga, para os quais somente os corpos existem. Corpo seria tudo aquilo que a prática da sensibilidade poderia experimentar, sendo formados por um conjunto de

² “No livro principal de Spinoza, que se chama “Ética” e está escrito em latim, encontramos duas palavras: “affectio” e “affectus”. Alguns tradutores, muito estranhamente, traduzem-nas da mesma maneira. É uma catástrofe. Eles traduzem os dois termos, affectio e affectus, por “afecção”. Eu digo que é uma catástrofe porque, quando um filósofo emprega duas palavras é que, por princípio, ele tem uma razão, e além disso o francês fornece-nos facilmente as duas palavras que correspondem rigorosamente a affectio e a affectus, que são “affection” [afecção] para affectio e “affect” [afeto] para affectus. Alguns tradutores traduzem affectio por afecção e affectus por sentimento, é melhor do que traduzi-los pela mesma palavra, mas eu não vejo necessidade de recorrer à palavra “sentimento” já que o francês dispõe da palavra “affect” [afeto]. Assim, quando eu emprego a palavra “afeto” ela remete ao affectus de Spinoza, e quando eu disser a palavra “afecção”, ela remete a affectio.” (DELEUZE, 1978)

propriedades. Porém, um corpo não pode passar para o outro uma propriedade que lhe pertence; eles se interpenetram, mas não perdem suas propriedades. A relação entre os corpos produziria efeitos, atributos, que são os incorporais: eles não existem, subsistem.

O mundo dos atributos, dos incorporais seria o mundo da lógica, dos *acontecimentos*, enquanto o mundo dos corpos seria o mundo da física. O *acontecimento*, enquanto atributo lógico do corpo, não diz e não explica sobre sua natureza. Um corpo, apesar de estar sempre envolvido em um acontecimento, em uma relação, esta não modifica sua natureza. A lógica dos estóicos, portanto, é uma lógica das superfícies. As ideias, a consciência, que para Platão estariam separadas do mundo sensível, para os estóicos seriam apenas efeitos dos corpos. Pensar em efeitos é pensar em intensidades, pensar o pensamento como produto dos campos afetivos. A razão estóica, assim, seria como acontecimento dos afetos, das intensidades. A partir dos encontros é que se formariam as leis, as noções comuns, as ideias, as representações.

A intervenção, nesse sentido, pode ser entendida a partir dessa noção de acontecimento, enquanto uma ação que é realizada a partir do encontro entre o artista e o público, que se afetam mutuamente. Mais do que identificar posições de sujeito e objeto da ação, o que propomos aqui é pensar num sistema de encontros e velocidades, de intensidades afetivas entre eles.

2 AFETANDO

Aqui é necessário fazer uma distinção entre afecções e afetos. A afecção “é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo”, é uma mistura de corpos. Também se refere às *ideias-afecctio*, que indicam a natureza do corpo que nos afeta sobre o nosso corpo, conhecem a coisa pelos seus efeitos, pelas marcas³. Cada uma dessas ideias que se sucedem possui, cada qual, uma potência de nos afetar, uma potência de agir. O corpo, contudo, já possui um certo grau de intensidade antes de ser afetado, o que significa dizer que as afecções podem implicar a passagem a um “grau de realidade ou de perfeição” (DELEUZE, 1978) maior ou menor do que aquele em que se encontrava. Essa transição de um estado (do corpo afetado) a outro, é denominada afeto (*affectus*), “[...] a variação contínua da força de existir de alguém, na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que ele tem” (DELEUZE, 1978), a variação entre os estados do corpo.

Entender o afeto como algo diferente de afecção é, sobretudo, entender seu caráter não humano; é um devir não humano. Para esclarecer melhor esses conceitos, vamos tomar como exemplo o cinema. Um filme é criado por um grupo de artistas que trabalham, cada um com suas ferramentas, para criar um objeto que transmite signos.

³ “O sol faz a cera fundir-se e faz a argila endurecer”. Isso não é nada. São ideias de *affectio*. Eu vejo a cera que escorre, e bem ao seu lado vejo a argila que endurece; é uma afecção da cera e uma afecção da argila, e eu tenho uma ideia dessas afecções, eu percebo efeitos. [...] São ideias de mistura separadas das causas da mistura.” (DELEUZE, 1978)

Esses artistas trabalham com som, luz, objetos cenográficos, conduzidos todos por uma concepção estética que esses artistas querem transmitir. O artista, seja ele pintor, diretor de cinema, músico, poeta, como diz Deleuze, trabalha com perceptos e com afetos e não com percepções e afecções. O que ele quer dizer com isso? Ao pintar um quadro, por exemplo, um pintor não o faz de modo a transmitir suas próprias interpretações de uma determinada história, mas comunica signos que consigam repetir o que ele sentiu ao entrar em contato com a narrativa, ao ter a ideia do filme. Assim, transmitir afetos é uma tarefa que implica entrar em um estado pré-subjetivo, é como devir em um estado-outro que não o humano, para que consiga fabricar afetos capazes de conduzir uma mudança de estados do corpo de quem vê o filme e, assim, serem capazes de transmitir a mensagem desejada. São afecções que vão além daqueles que são afetados por elas.

Na intervenção “Conte-me um segredo”, o performer, ao buscar uma experiência que o aproximasse da vida cotidiana, o fez com o objetivo de se inserir no social, e deixar que o próprio fluxo o afetasse, a partir das relações tramadas com o público, seja com aqueles que participaram da intervenção, ou mesmo aqueles que apenas passavam, sorriam, estranhavam ou mesmo vinham pedir informações e conversar sobre assuntos diversos.

O colete idêntico ao dos homens-placa, aos dos “compro ouro”, foi reapropriado de modo que o artista pudesse se inserir naquele fluxo, sem ser percebido. Somente um olhar atento reconheceria que aquele sujeito tinha em seu colete não um anúncio, mas um pedido: “conte-me um segredo”. A proposta de afetar o público para uma desconstrução do olhar tão determinado pelo fluxo do cotidiano, portanto, começava já mesmo com a escolha do figurino.

Os panfletos que eram distribuídos convidavam o espectador a participar da intervenção, e também explicavam que todo aquele material seria exposto sob um formato de instalação interativa, isto é, que os segredos escritos por eles naqueles papéis em algum momento seriam revelados.

O que interessava na intervenção não era o conteúdo de cada um dos segredos, se esses eram verdadeiros ou falsos, mas sim o próprio ato da escritura, de convidar o público a participar daquela trama, a fabular seus segredos em meio ao fluxo da cidade. Uma reinvenção do espaço urbano e do cotidiano, mas também de si mesmo.

Deste modo, a intervenção “Conte-me um segredo” pode ser entendida também a partir do conceito de arte relacional, como aborda Bourriaud. Segundo o autor, a arte relacional tomaria “como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social, mais que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, pp.19-20). Assim, ele analisa a produção dos anos 1990 a partir da ideia das relações humanas como o lugar da obra de arte, enfatizando o modo como os artistas se inserem nas relações sociais para extrair formas e dar funções poéticas a essas relações. Como um dos exemplos citados pelo autor, está o trabalho em que Rirkrit Tiravanija propõe ao público que cozinhem uma sopa, a partir dos materiais disponibilizados. Sobre essa obra, Bourriaud descreve:

Sobre uma estante de metal há um fogãozinho aceso que mantém em ebulição uma panela de água. Em volta da estante, espalham-se materiais de acampamento, sem nenhuma composição. Junto à parede há caixas de papelão, na maioria abertas, contendo pacotes de sopas chinesas desidratadas que o visitante pode consumir à vontade, acrescentando a água fervente à sua disposição. (BOURRIAUD, 2009, p.35)

Para Bourriaud, o importante da obra de Tiravanija está na relação humana de amizade e de cooperação para a produção dessa sopa. Contudo, como aponta o autor, o objetivo do artista não é questionar os limites da arte, mas utiliza-se da forma-performance para produzir efeitos diferentes. Os artistas, segundo Bourriaud, estariam trabalhando segundo um pensamento de pós-produção – tema que aborda em seu livro seguinte.

Um conceito central para Bourriaud é o de “interstício”, que poderia ser conjugado com o pensamento do “chegar entre” de Deleuze, abordado anteriormente neste artigo. Ambos conceitos evidenciam possibilidades de inserção em uma rede de relações e de fluxos, que possibilitam sugerir outras possibilidades de conexões para além das vigentes. É um atentar para a ruptura, a interrupção, o entremeio, o entreato.

Bourriaud, ainda em seu livro “Estética Relacional”, recorre a Guattari, pois, para o autor, “a única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que auto-enriqueça continuamente sua relação com o mundo” (GUATTARI apud BOURRIAUD, 2009, p. 145). Bourriaud conclui que essa definição se aplicaria também às práticas artísticas contemporâneas, uma vez que os artistas produzem trabalhos catalisadores de experiências em vez de objetos concretos e fechados. O público faz parte da obra.

3 RESISTINDO

O pensamento de Guattari também nos é essencial neste trabalho para pensar não apenas sobre as práticas artísticas de um modo geral enquanto processos com capacidade de gerar novos modos de ser e de existir, mas também sobre a noção de singularização pelo ato de contar os segredos, como proposta pela intervenção abordada neste artigo.

Para Félix Guattari e Suely Rolnik no livro *Micropolítica: cartografias de desejo* (2013), a subjetividade não implica uma posse, mas um processo, que se dá a partir dos nossos encontros que vivemos, encontros com o outro, acontecimentos, invenções, enfim, aquilo que produz efeitos nos corpos e nas maneiras de viver.

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação ou de semiotização não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egoicas, microssociais), nem em agentes grupais. Esses processos são

duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extraindividual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e de produção de ideias, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante). (GUATTARI; ROLNIK, 2013, p.39)

Os autores questionam, portanto, a ideia de subjetividade como algo natural, e a assumem enquanto produção coletiva, vivida por indivíduos em suas existências particulares. Deste modo, ou os indivíduos vivem essa subjetividade ou em uma relação de alienação e opressão, submetendo-se à subjetividade tal como a recebe; ou numa relação de criação, o que os autores denominam como processos de singularização. Ou dito de outro modo: há uma intensa produção de modos de se amar, de se trabalhar, de se falar, de se relacionar. Os processos de singularização sempre fogem a essas normatizações e que, por isso, são forçados a serem classificados em alguma categoria.

No contexto contemporâneo, em um mundo em que a globalização da economia e a tecnologia das mídias digitais possibilitam a aproximação de distâncias e a diluição de fronteiras, Rolnik (1997) aborda um movimento de produção de “kits de perfis-padrão”, que circulam ao redor do mundo: esses kits são comportamentos produzidos para serem consumidos pelos sujeitos nas sociedades. Desse modo, a referência na identidade, ainda que esta adquira um caráter de mobilidade, como afirma Hall (2006), uma vez que ela se transforma continuamente em relação aos sistemas culturais nos quais estamos inseridos, ainda permanece com a referência nessas padronizações, que mudam de acordo com o mercado: todos devem ter corpos “sarados”, cabelos alisados e loiros, entre outros.

As subjetividades enquadradas em identidades padronizadas remetem às fotos 3x4 utilizadas em documentos de identificação. Todas elas seguem um padrão: retratos que enquadram do meio do tórax até o alto da cabeça, deixando evidente os rostos dos sujeitos. Padrões esses que regulam modos de existir, modos de sentir, modos de agir e também as relações: os sujeitos escolhem mostrar e esconder determinadas ações que fazem, muitas vezes no intuito de construir uma imagem que se encaixe em alguma referência identitária. Portanto, esse processo, assim, como o da fotografia, se relaciona com um enquadramento, uma montagem. Contudo, para além daquilo que está sendo mostrado, há algo que foge, e que também afeta aquela construção. Aí que estão os segredos, algo que escolhemos esconder por diversos motivos, algo que escapa àquele enquadramento, que permanece no fora de campo.

Os segredos são ações “proibidas” pelas normas sociais, culturais. Se em um primeiro momento essas ações exercem uma fuga, não se deixando capturar pelas regras, exatamente por esse seu caráter transgressor são escondidas, de modo a obedecer às normas.

Desse modo, a intervenção, ao propor aos espectadores que contassem seus segredos, tinha a intenção não de regular ou de produzir discursos sobre o conteúdo dos segredos, isto é, julgar o que estava sendo dito, mas sim o de atentar para a potência desconstrutora que os segredos possuem. Se o modo de subjetivação dominante determina que os segredos devam permanecer secretos, a intervenção propunha exatamente que eles fossem contados, atuando, assim, enquanto um processo de resistência.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na intervenção “Conte-me um segredo” a cidade e seu fluxo foram tomados enquanto um campo de investigação, procurando expandir a noção de obra de arte

para além das instituições e dos processos artísticos “patenteados” (GUATTARI, 1992, p. 115). A obra dependia da participação do público para acontecer, isto é, o público era basicamente quem fazia a obra. O artista estava ali apenas enquanto um catalisador, um disparador de potências afetivas.

Com este artigo, tentamos abordar a intervenção de modo a perceber com quais autores e conceitos ela dialoga, ela se conecta. Há ainda outras possibilidades de se abordá-la, principalmente no que se refere ao trabalho do performer.

No projeto, inicialmente, o artista estaria fantasiado com máscara, roupas, sapatos, todos brancos pois não se queria associar que a pessoa estaria contando segredos para uma outra pessoa, mas sim para um personagem fictício, uma entidade, despersonalizado. Contudo, uma vez que o projeto se relacionava com conceitos de produção de subjetividade, de imagem e de representação, entendemos aos poucos que aquele que pediria os segredos para as pessoas não precisaria de se esconder atrás de uma fantasia: sua própria “identidade” já seria uma criação fictícia.

Essa é uma abordagem que pretendemos tratar em outros trabalhos, da criação da performance e sua relação com o performer, como o processo artístico pode funcionar também como uma potência afetiva não apenas para o público, mas também para o próprio artista.

REFERÊNCIAS

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

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed.34, 2010.

_____. **Cours Vincennes** : Intégralité du cours, 1978. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografia do desejo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. 439p.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ROLNIK, Suely. Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização. In: LINS, Daniel (org.) **Cultura e subjetividade**. Saberes Nômades. Papyrus, Campinas 1997; pp.19-24.

SPINOZA. **Ética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

ZOURABICHVILLI, François. **Le Vocabulaire de Deleuze**. Paris: Elipses, 2003. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/voca.prn.pdf>