



CORPO IMPLÍCITO (PRODUTIVO DESPOJADO X IMPRODUTIVO PROVEITOSO)

Helio Branco

ficção teoria de artista
escultura arte contemporânea

O ensaio investiga o corpo mas não o põe a trabalhar: detém-se na suposição de que, refinando suas competências relacionais, se encontraria sua amplitude de riqueza vivencial no seio da indeterminação, levando em consideração o fato de que ele se desenharia e se autoconheceria a partir de ações conectadas ao universo.

Carnalidade e espiritualidade delirantes estão envolvidas aqui. Ao investigar a 'inutilidade' do 'tempo livre' do trabalho formal e dos estados alterados de percepção, quando relacionados à experiência artística na contemporaneidade, pareceu-nos mais adequado não refutar aspectos bastante lapidados por reflexões que as lutas pela hegemonia do significado e do uso do corpo trouxeram do século 20. Portanto, as vozes do senso comum e dos especialistas entram em conexão e até em acoplamento e concomitância quando percebidas segundo nossa estratégia.

De modo que, para introduzir uma dimensão de intimidade do corpo com o 'universo', que acarretaria indeterminações crescentes à medida que o processo perceptivo se sofisticava, servimo-nos das ideias de Henry Bergson, em *Matéria e memória*.¹ Nesse caso, trataremos de conceber a abertura da 'movimentação', crucial tanto no âmbito da sobrevivência propriamente dita quanto como na experiência do discernimento, ambas assaltadas por ausências intermitentes de qualidades e quantidades variáveis.

Para tentar entender que *mostrar o que não pode ser dito* é, e talvez tenha sempre sido, o maior desafio do artista visual, consideramos com Izabele Graw a polarização expressão x conceito associada

IMPLICIT BODY (THE DEPLETED PRODUCTIVE X USEFUL UNPRODUCTIVE) | *The essay investigates the body but does not set it to work, stops on the assumption that by refining its relational skills it would find its range of experiential wealth in the heart of indeterminacy, taking into account the fact that it would design and recognise itself from actions linked to the universe* | **Fiction, artist theory, sculpture, contemporary art.**

Língua, 2013. Carpete, 200 x 100 x 30cm Foto do autor*

à “crença na importância dos procedimentos artísticos (...) que os transcende”.² Para lidar com vibrações corporais numa ambiência repleta de técnicas regulatórias do comportamento, a visão incluída, examinamos a implantação de técnicas que modelam continuamente o observador coligidas por Jonathan Crary.³ As implicações desse campo cultural apoiado fortemente na tecnologia impõem à arte reordenamentos constantes, voltados não só para adequar-se, mas sobretudo para tentar servir-se dessas consignações sistêmicas a fim de ampliar suas margens de ação.

Sob esse prisma, examinando os critérios técnicos das comprovações no âmbito altamente tecnológico da ciência, constatamos que eles compõem “um jogo de linguagem onde o que está em questão não é a verdade”,⁴ uma vez que aquele que possui o domínio dos critérios técnicos aumenta sua capacidade de administração, sua capacidade de ter razão. Vemos com bons olhos as crises de ‘consciência’ dessas múltiplas instrumentalizações. Nas obras, e também nas teorias, a maleabilidade requisitada para elaborarmos a parte improdutiva da vida, malgrado componha com a funcionalidade das atividades especulativas formais uma série de viabilizações, trata de mostrar, de fazer sentir, momentos de pretensa inatividade. Em termos de desempenho, a sobrevivência cintila em impulsos e raciocínios com relação a ambientes e outros seres. Necessariamente, atividades de perfil recreativo ou restauradoras, assim como a arte, situam-se em contraposição ao campo do trabalho formal; juntas constituem, portanto, um sentido de consumo, talvez incontrolável, de tempo e energia que, artificialmente parece escapar à normatização da organização social.

A tomada da palavra e a abertura ao campo enunciativo pelos artistas do minimalismo orientaram nossa intenção voltada para tentar refle-

tir sobre implicações, de base fenomenológica e alcance imaterial, do corpo em experiências artísticas, pondo em relevo a ambição de unicidade que tende a borrar a fronteira que delimita materialmente o trabalho de arte, deslocando-a para quem e além do detalhamento das partes e das variações materiais internas. Conjugamos essa heteronomia com outra, a do neoconcretismo brasileiro, ao menos nos manejos desconcertantes do repertório geométrico herdado da arte funcionalista. Ambos parecem desgarrar-se, de maneiras distintas, de dogmatismos programáticos embutidos nos fundamentos ideológicos da vertente concretista. De todo modo, estendemos aos minimalistas a intuição de Ronaldo Brito de que na produção neoconcretista “a fruição da obra parece ‘colocar em xeque sua racionalidade estética’”.⁵ O que nos interessa na suposta negação do antropomorfismo pelos minimalistas não o encontramos na alternância das dicotomias aplicáveis para abordar as proposições; tampouco as polaridades reconhecíveis são suficientes para lidarmos com os “expedientes informacionais e as operações semânticas”⁶ com que se deparavam os neoconcretistas. Para intuir nosso corpo implícito requisitamos situá-lo num estágio que abarcasse as experiências primariamente, mas não no sentido arcaico, pelo contrário, no qual, contudo, suas essências não permanecessem integrais. Corpo implícito é intensidade do corpo, algo como uma interface mutante de intensidades corporais plasmando nossa nem sempre pacífica coexistência.

*

Pressupostos que se entenda extraordinariamente por percepção a percepção *pura* de um sujeito totalmente absorto e que, quando falamos aqui em mundo material, oferecemo-nos um conjunto de imagens.



Estudo para empilhamentos, 2014, forração para piso em PVC, dimensões variáveis Foto do autor

Fundamentalmente, o problema da dissociação do corpo e da representação permeia as principais inquietações de Henri Bergson em *Matéria e memória*. Suas reflexões filosóficas aprofundam e imbricam psicologia, fisiologia e ciências sociais no âmbito de um arco de pesquisas de largo alcance, empreendidas por inúmeros estudiosos, que se delonga desde o início do século 19, ao menos em sua fase cientificista.⁷ Suas preocupações nos interessam aqui precisamente pela demonstração da conexão qualitativa e quantitativa, que ele chama de *solidariedade*, entre o objeto percebido e o organismo que percebe. Decerto o filósofo nos encaminha para lidarmos com a questão mais vasta da relação do corpo com o espírito.

Por ora, contudo, ficaremos satisfeitos de, a bem da melhor compreensão e do menor esforço, nos demorar num átimo dessa conexão que se situa, literalmente e por assim dizer, na encarnação da imagem. Naturalmente, o tanto de *indeterminação* que a memória apresenta, embora influencie, não prescinde desse conjunto de ações cruciais também indeterminadas da matéria.

Para Bergson, a mudança constante do estado perceptivo está aberta aos objetos exteriores e acompanha a excitação que a modificação de posição e de natureza deles exerce: “minha percepção é portanto função desses movimentos moleculares, ela depende deles”.⁸

Bergson indaga: se os movimentos moleculares da substância cerebral são imagens tanto quanto o universo, como poderiam ser de natureza diferente dele? como se poderia determinar que a representação seja “algo que seria mais ou menos uma imagem, ou de todo modo como algo diferente de uma imagem”?⁹

Esses movimentos múltiplos e incessantes preparam em meu corpo ações virtuais que o desejo pode ou não pôr em ação, segundo escolhas que visam a vantagens que se ofereçam no sentido de proteger-me ou tocar as imagens, por exemplo.

Os movimentos da matéria (das imagens) marcam a posição de meu corpo em relação às imagens (matéria), esboçando todo o tempo procedimentos virtuais no meu corpo.

De fato, nesse estágio, organicamente “há portanto apenas uma diferença de grau, não pode haver uma diferença de natureza entre a faculdade dita perceptiva e as funções reflexivas da medula espinhal”.¹⁰ Esses movimentos da matéria excitam procedimentos virtuais do meu corpo. Se o papel da matéria é conduzir movimentos, a que se deve sua dependência dessa movimentação interna da substância cerebral?

Essa pretensa dependência, de fato, advém de leituras que colocam “à parte certos movimentos moleculares da matéria cerebral”, isolando-os “do resto do universo”.¹¹ Deve-se dizer que as percepções variam com os movimentos, bem como reconhecer que os movimentos vêm do mundo.

Haveria então dois sistemas de imagens. Um que chamo de “minha percepção”, conturbada pelas variações de meu corpo. E outro, dessas mesmas imagens do exterior que me assediam, influenciando umas às outras, segundo a lei universal da natureza de causa e efeito (que rege “o universo”

de corpos espelhando-se uns aos outros todas as faces que podem suscitar – não necessariamente diante de uma percepção consciente).

Como essas mesmas imagens podem ser percebidas ao mesmo tempo como invariáveis no universo e variáveis na percepção?

O realista lida com efeitos permanentes e proporcionais a suas causas, mas constata as percepções transfiguradas pelas modificações corporais. Essas transfigurações da percepção provocadas pelo corpo são o ponto de partida do idealista. Mas, para intuir presente, passado e futuro, o idealista deve colocar todas as imagens, incluindo seu próprio corpo, em um mesmo ‘plano’, no qual, necessariamente, “cada mudança dá a medida exata de sua causa”.¹² O sistema realista se dá no presente; o sistema idealista afirma a continuidade do tempo. Cada um procura deduzir o outro, mas não se podem complementar, pois “cada qual se basta”.¹³ O realismo “fará da percepção um acidente”,¹⁴ desconsiderando a representação como fosforescência residual das vibrações cerebrais. Para o idealismo, é a ciência que seria um acidente, porque o idealista exclui a ordem da natureza do sistema de imagens instáveis, centralizadas, mutáveis por deslocamentos desse centro corporal acessível, permeável.

Ambas as doutrinas esbarram no mesmo problema, pois parecem possuir um postulado comum, qual seja, “perceber significa antes de tudo conhecer”.¹⁵ Poderíamos contestar esse postulado levando em consideração, por exemplo, a distinção entre o automatismo dos elementos unicelulares e as atividades voluntárias do cérebro dos vertebrados superiores, nos quais o estímulo passa antes pelo cérebro e depois pelas células motoras, constituindo-se por meio de “um instrumento de análise do movimento recolhido e de seleção do movimento executado”.¹⁶



Estudo para empilhamentos, 2013. Feltro, vinil, dimensões variáveis Foto do autor

A complexidade e pluralidade do “mecanismo motor da medula espinhal”¹⁷ atingido por estímulos trazidos das não menos complexas e plurais “regiões ditas sensoriais do córtex”¹⁸ permitem supor a ênfase do papel de efetuar comunicações do cérebro. A passagem do estímulo primeiramente no córtex, anterior àquela na medula, pode nos falar acerca dessas *escolhas* que organismos mais complexos efetuam, diferentemente dos mais rudimentares, para os quais tocar e perceber são esforços que se constituem recíproca e

automaticamente. Por assim dizer, aqueles cujos processos da percepção sofisticaram-se sobremaneira intercalando cada vez mais tanto células motoras da medula quanto regiões sensoriais do córtex cerebral teriam ‘mais’ tempo para perceber. O preço que essa sofisticação impõe é a crescente indeterminação do quadro perceptivo, condição que abriria caminhos para vislumbrarmos questões como duração e consciência, não fosse de nossa intenção ater-nos aqui a outro estágio mais imediato dessas relações entre corpo e matéria/

imagem. Se perceber é conhecer, seria conhecer também as ilusões que estão contidas, paradoxalmente, na sofisticação crescente da experiência.

Bergson constata que, tal como o cérebro, também o “sistema nervoso nada tem de um aparelho que serviria para fabricar ou mesmo preparar representações”.¹⁹

Vimos que um aspecto inquietante dessa indeterminação, que permeia tanto células nervosas quanto regiões sensoriais do cérebro, pode ser detectado na crescente complexidade dos organismos, que faculta contatos com objetos cada vez mais distantes, conseqüentemente prolongando o tempo de estabelecê-los, mantê-los ou descartá-los – aumentando dessa maneira “a parte crescente de indeterminação deixada à escolha do ser vivo em sua conduta em face das coisas”.²⁰ Se dissemos que a ação dos corpos reflete na mesma medida as excitações auferidas dos objetos exteriores, caberia compreender também que tais prolongamentos demasiados adiassem cada vez mais essas ações nascentes, esboçadas, virtuais. Bergson busca deduzir dessa indeterminação não apenas a possibilidade, mas a necessidade da percepção consciente: “a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva”.²¹

Em outras palavras, tornar-se mais complexo indica lidar com um número maior de incertezas, dando mais lugar à hesitação, assim como indica que “aumenta também a distância na qual se faz sentir (...) a ação do objeto” de interesse do observador.²²

Por que a variabilidade dessas relações constitui ou incita a percepção consciente?

Em primeiro lugar, simplificando muito, para Bergson “não há percepção que não esteja impregna-

da de lembranças”.²³ Elas, entretanto, “deslocam nossas percepções reais”,²⁴ delas retendo lampejos “destinados a nos trazerem à memória”²⁵ imagens pregressas. Inquietantemente, toda essa agilidade paga o preço de “ilusões de toda espécie”.²⁶ A hipótese de Bergson considera que *acidentes individuais* estão enxertados num tipo de percepção que seria impessoal, algo como a base comum do conhecimento das coisas, ressaltando que devemos distinguir esse tipo de *percepção impessoal* daquilo que a memória traz ou dela retira. Essa hipótese acarreta ainda outra, que diz respeito ao fato de que toda percepção “ocupa sempre uma certa duração”²⁷ e exige esforço. Nossa ‘subjetividade’ seria uma “contração do real, operada pela nossa memória”.²⁸ A contribuição da memória à consciência individual na percepção expressa-se então de duas maneiras: “enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto contrai uma multiplicidade de momentos”.²⁹

Por suposição, vale lembrar que insistimos que se entenda extraordinariamente por percepção a percepção *pura* de um sujeito totalmente absorto no presente, desprovido de todas as formas de memória, capacitado a ter uma experiência visual da matéria ao mesmo tempo e o tempo todo, agora e instantaneamente.

*É verdade que uma imagem pode ser sem ser percebida; pode estar presente sem estar representada; e a distância entre esses dois termos, presença e representação, parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela.*³⁰

Reiteramos que quando falamos aqui em mundo material, oferecemo-nos um conjunto de imagens. Mesmo as mais reduzidas formas subatômicas e os turbilhões que as constituem em fluxos



Estudo para empilhamentos, 2014. Polietileno, 100 x 200 x 10cm (aprox.) Foto do autor

quase desprovidos de qualidades físicas; ainda assim, trata-se de imagens. Os odores, assim como a água, o calor e os sons, são imagens. É valiosíssimo, portanto, não nos restringir ao campo da visualidade enquanto tentamos apalpar espiritualmente esse corpo implícito tanto extenso quanto intenso que aqui vislumbramos.

Desse modo, examinando mais atentamente os termos *presença* e *representação* na percepção consciente, veremos que as imagens são forçadas a abandonar algo delas mesmas para que sua simples presença as converta em representação.

Somos instruídos de que o fato de a imagem não parecer ser em mim o que parece ser em si se explica pela *solidariedade* que a faz continuar-se nas imagens que se seguirão, assim como prolongar-se das que a precederam.³¹ Basta suprimir esses estágios da movimentação e também esva-

ziar ao máximo o conteúdo que a preenche para transformar o que era pura presença da matéria numa representação.

Observe-se que o que se requer nessa operação não são acréscimos, mas supressões. Note-se também que se trata de diminuir do objeto “a maior parte” dele, e que esse resquício já não pode ser considerado propriamente uma *coisa*, destacando-se agora como um *quadro*³² [aparicção? espectro? aura?].

“Concebemos que a simples presença [para o ser vivo] equivale à supressão de todas as partes dos objetos nas quais suas funções não estão interessadas”,³³ ou seja, ilumina-se somente a face dos objetos que, de algum modo, interessa ao nosso corpo. Essa face do objeto tornar-se-á então percepção precisamente devido a esse isolamento. “Os objetos não farão mais que abandonar algo



Estudo para empilhamentos, 2014. Carpete, dimensões variáveis. Foto do autor

de sua ação real para figurar assim sua ação virtual, ou seja, no fundo, a influência possível do ser vivo sobre eles”.³⁴

Essas noções nos servem aqui para aclarar determinadas associações que faremos a seguir, ao refletir sobre o corpo em suas relações com proposições artísticas, na contemporaneidade ao menos. Evidentemente, o problema da percepção, nos termos de Bergson, entre outros, transcende os contornos de nossa pesquisa de modos diversos. Mesmo assim nos pareceu inestimável evocá-lo a

partir de determinados argumentos que, se não se voltam especificamente para o campo de arte – *fotografia, se fotografia existe*³⁵ –, reorientam a compreensão da experiência da arte perpassada por outros embasamentos, sobretudo, o problema da *indeterminação* que fundamenta o processo perceptivo não se atendo apenas ao corpo; mas também o conceito de *intuição*; a ideia da possibilidade de *presença* sem percepção e sem representação; a *diminuição* como agente de uma complexidade mais sofisticada; a *solidariedade*

como matriz da conexão do corpo-mundo, entre outros tantos temas, nos parecem acolher e ao mesmo tempo espelhar melhor nossa sugestão de entrelaçamento implícito entre arte e corpo na experiência da arte.

Por que deixar de relacionar arte a esses outros tipos de manifestação às quais nos reportamos como contrapartes de nossa vigília e diligência? Mesmo que estejamos lidando com um quadro de intermitência insuspeitado, se tudo nos sugere que nosso corpo nos transporta no espaço enquanto nossa consciência navega-nos no tempo, seria lícito supor o reino da inatividade – do qual o sono seria o extremo natural, se estamos nos referindo a uma consciência reabilitável – não como metáfora, mas como alegoria para preciosidade dessa ordem? Seria proveitoso diluirmos os argumentos, desacelerando a esse ponto os ‘fluíres’ da matéria das imagens, dos textos? Seria, por outro lado, oportuno navegar a contrapelo os afluentes multiplicados e multiplicadores das tendências sempre urgentes da necessidade de momento, para nos deparar com perguntas sem respostas, as quais jogos industriais de linguagem simplesmente fagocitam pelo reordenamento incessante dos imperativos ideológicos? Não nos parece que a arte seja uma atividade que, da mesma maneira que ocorre nos estados alterados de percepção, esteja voltada especificamente para dar suporte a uma produção essencialmente pragmática, atrelada umbilicalmente aos exercícios de sobrevivência material, embora concorram para ela. Dizendo de outro modo, não nos compete decidir acerca dessa experiência assim como não decidimos dormir ou morrer. Essa maleabilidade e complacência do que se convencionou chamar de arte ou experiência artística é exatamente sua extrema e estranha generosidade, sua resiliência para

o bem e para o mal, certa e errada, bonita e feia, oportuna e equivocada.

*

Estamos, portanto, voltados para coisas que são feitas tendo como objetivo o descanso, na condição de tempo livre, e que sugerem, queremos crer, muito melhor do que atitudes rematadamente enérgicas, a operação que desmantelaria as ferramentas de controle social que o tipo de arte que nos interessa examinar aqui parece oferecer. O domínio do sono, o gozo sexual, o delírio psicótico, o transe religioso e tantas outras manifestações que escapam ao esquadramento do tempo produtivo do trabalho formal adensam-se, nos parece, como cenários férteis não apenas ao campo da produção artística como ao gerenciamento da sociedade.³⁶

Às horas vagas, por assim dizer, são dedicados esses trabalhos. Sua concepção nasce da pretensão difusa de oferecer um tipo de remanso para atividades aleitadas. Comporta a sugestão aparentemente trivial de que passamos boa parte de nossas vidas deitados e de que nessa posição desempenhamos atividades de suma importância. Como se pode notar, malgrado os efeitos reparadores do sono para o trabalho, ampla parcela do que se pode desempenhar nessa posição devota-se a produções que escapam à objetividade produtiva da vigília. Ao menos tendem a isso.

De modo que a função que nos interessou oferece um atributo que melhor se definiria como maleável, por conta não apenas da constituição física descontínua de materiais utilizados nas obras, mas também da sugestão de expansão que podemos depreender. Note-se que os exemplos não se restringem a este ou àquele enquadramento histórico-crítico. A ‘maleabilidade’ como atributo material deve ser percebida em objetos de dife-

rentes tipos, que, postos em relação, não frutificariam em termos de movimentos e estilos. Com isso, acreditamos que seja possível atravessar aí e alhures de um lado a outro o eixo do tempo, levando conosco também determinadas tomadas de posição teóricas que acompanham as obras, assim como alguns de seus modos de escritura que, algumas vezes, reverberam na urdidura conceitual da tese.

Em certo sentido, esse corpo implícito ao qual nos referimos deve ser percebido em sua natureza tátil, embora não imediatamente encontrável como uma contiguidade corporal em sentido estrito na pele. Tampouco deve ser confinada a tarefas que podem ser postas em analogia com eventos térmicos, como frio e calor, ou escandidas por texturas de superfícies, como aspereza e maciez, etc. Em nosso caso, pensaríamos muito mais proveitosamente no tipo de relação à qual Walter Benjamin se refere quando pretende diferenciar a recepção da obra de arte tradicional, a postura de recolhimento, contemplativa, do estado de 'distração' próprio da experiência das massas com o cinema. E, ainda mais propriamente, quando se refere ao fato de que, na arquitetura, muito mais do que na sala de projeção, essa alegada distração se processaria duplamente: de "forma tátil e ótica", fundamentada na experiência 'distraída' da familiaridade que só o hábito pode oferecer, "realizadas gradualmente sob orientação tátil"³⁷ na habituação.

Crary destaca que mesmo que a visualidade, como cerne dos investimentos de gerenciamento da sociedade, remarque uma prevalência (...) o reino tátil, distante e diverso do campo da visualidade, dele não se encontra desconectado.

Bergson, num campo de articulação diverso, nos lembra que não pode ser de natureza, mas de grau, a diferença entre o centro corporal indeter-

minado e as leis do universo exterior. Da indeterminação, posta pela complexidade orgânica crescente, depende a percepção que, refinada pela memória, ganharia o *status* de discernimento. Se o estado de percepção consciente não basta para nós, parece-nos uma condição que permanece inquietante e incontornável. Não que possamos afastar os mistérios dos estados alterados da percepção, mas buscamos situar melhor a movimentação tanto desses corpos implicados quanto do universo que os excita em experiências singulares.

Para tentar compreender o que quer dizer esse *corpo implícito* devemos levar em consideração que ele se desenharia e se autoconheceria não a partir de seu suposto centro constitutivo, mas a partir das ações conectadas ao mundo, com as quais não apenas esse corpo deve se relacionar, mas que o definem, tanto delineando materialmente sua carne quanto refinando suas competências relacionais, sua amplitude de riqueza viencial no seio da indeterminação.

NOTAS

*Na foto, a colega artista e doutoranda em Linguagens Visuais Julie Brasil, a quem agradeço.

1 Bergson, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Coleção Tópicos.

2 Graw, Izabele. Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos. *Arte & Ensaios* n. 20, Rio de Janeiro, 2010, p.194-209.

3 Crary, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século 19*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

4 Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998: 83.

5 Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Fumarte, 1985: 39.

6 Idem.

7 Crary, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura modernista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. Interessa-nos o fato de que, embora versando menos sobre arte do que sobre percepção e mais especificamente sobre o problema da atenção, as muitas e diversas pesquisas científicas e filosóficas no século 19, voltadas para o entendimento da constituição de um sujeito atento ou de um centro manejável de uma percepção que fosse estável, "terminaram malsucedidas" (47).

8 Bergson, op. cit.: 17.

9 Bergson, op. cit.: 18.

10 Bergson, op. cit.: 19.

11 Idem.

12 Bergson, op. cit.: 22.

13 Bergson, op. cit.: 23.

14 Idem.

15 Bergson, op. cit.: 24.

16 Bergson, op. cit.: 27.

17 Bergson, op. cit.: 26.

18 Idem.

19 Bergson, op. cit.: 27.

20 Bergson, op. cit.: 27-28.

21 Bergson, op. cit.: 29.

22 Idem.

23 Bergson, op. cit.: 30.

24 Idem.

25 Idem.

26 Idem.

27 Bergson, op. cit.: 31.

28 Idem.

29 Idem.

30 Bergson, op. cit.: 32.

31 Bergson, op. cit.: 33.

32 Bergson, op. cit.: 34.

33 Idem.

34 Bergson, op. cit.: 35.

35 Idem.

36 Crary, 2013, op. cit. Do arrolamento de estados alterados de percepção e atenção coligidos por Crary, ressaltam-se, pela incidência na contemporaneidade, o transtorno de *deficit* atenção – TDA; a hiperatividade e a esquizofrenia; progressivamente também dissociação, sonambulismo, histeria; assim como técnicas como hipnose, sugestão, imersão, etc. Além dos efeitos do uso de drogas lícitas e ilícitas ao longo dos tempos.

37 Benjamin, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In Duarte, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013: 312.

Helio Branco é artista e doutor em *Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ*. O presente ensaio baseia-se em capítulo da tese *Desocupações extraordinárias: arte da contemporaneidade como evocações de maus comportamentos e busca desesperada de felicidade, defendida em junho de 2016, sob orientação do professor doutor Paulo Venancio Filho*.