

## NOVAS HETEROTOPIAS: AS INSTALAÇÕES AUDIOVISUAIS DE LUCAS BAMBOZZI E O DESLOCAMENTO DO DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO PARA O ESPAÇO URBANO

### NEW HETEROTOPIAS: LUCAS BAMBOZZI AUDIOVISUAL INSTALLATIONS AND THE DISPLACEMENT OF THE CINEMATOGRAPHIC DISPOSITIF TO URBAN SPACE

Gabriela Pereira de Freitas\*

#### RESUMO:

Neste artigo procurou-se relacionar o conceito de dispositivo cinematográfico, encontrado em André Parente, Philippe Dubois e Anne-Marie Duguet, com o conceito pós-estruturalista de dispositivo, de Deleuze e Foucault, por meio da análise de quatro instalações audiovisuais do artista Lucas Bambozzi. As linhas de um dispositivo se relacionam ao aparato cinematográfico ao deslocarmos as obras para o espaço urbano, considerando suas implicações subjetivas, políticas e sociais. Propõe-se, então, uma investigação sobre as obras a partir das principais categorias do dispositivo cinematográfico - ambiente, recursos tecnológicos e interação com o espectador -, buscando traçar as cartografias sentimentais (Suely Rolnik) criadas e recriadas por essas obras e pelas suas interações na urbe. Ao final, intentou-se mostrar como não apenas as obras subvertem o dispositivo cinematográfico, como, também, os dispositivos discursivos e de poder interferem nas relações entre o indivíduo e sua coletividade, gerando heterotopias urbanas que partem do imaginário à sociabilidade.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Dispositivo cinematográfico, cartografia, espaço urbano, heterotopia, Lucas Bambozzi.

#### ABSTRACT:

This study seeks to relate the notion of cinematographic dispositif, found in André Parente, Philippe Dubois, and Anne-Marie Duguet with the post-structuralist notion of

\* Professora adjunta da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB), no departamento de Comunicação Organizacional. Professora do programa de pós-graduação da mesma faculdade, com pesquisas na área de arte e comunicação, estética, fotografia, artemídia, e estudos sobre espaço e corpo. Líder do Grupo de Estudos em Estética, Corpo, Arte e Espaço (GECAE), cadastrado no CNPq. E-mail: gabriela.freitas@fac.unb.br

dispositif in Deleuze and Foucault by analyzing four audiovisual installations by artist Lucas Bambozzi. The lines of a dispositif relate to the cinematographic apparatus as we displace the works to the urban space, with its subjective, political, and social implications. I propose an analysis of these works from the main categories of the cinematographic dispositif - environment, technological resources, and interaction with spectators - to trace the sentimental cartographies (Suely Rolnik) created and recreated by the works and their interactions in the city. At the end, one notices how not only the works subvert the cinematographic dispositif but also the discursive and power dispositifs in the relations between the individual and its collectivity, generating urban heterotopias which depart from the imaginary to sociability.

#### **KEYWORDS:**

Cinematographic dispositif, cartography, urban space, heterotopia, Lucas Bambozzi.

## **INTRODUÇÃO**

Pensar o cinema contemporâneo implica, cada vez mais, na problematização do dispositivo cinematográfico e na sua relação híbrida com outras artes. Segundo André Parente (2009, p. 24), pensar tal dispositivo faz convergir três dimensões: a arquitetura da sala, a tecnologia de captação/projeção e a forma narrativa. O autor ressalta, no entanto, que o cinema sempre foi múltiplo, apesar da “forma cinema” dominante que sugere, em linhas gerais, uma sala escura, com um projetor escondido a projetar imagens que contam uma história linear. Outras configurações apresentam um cinema no qual o filme nem sempre se projeta, ou cuja sala nem sempre é escura, ou, ainda, um cinema em que se prevalece a forma abstrata da imagem, com discurso de cunho mais estético que narrativo. Essas outras formas são encontradas na ampla tradição desenvolvida por cineastas artistas do início do século XX, como Walter Ruttmann, Oskar Fischinger, Fernand Léger, Marcel Duchamp e László Moholy-Nagy. Elas subvertem o dispositivo cinematográfico que trago à discussão.

Como aponta Parente (2009), o termo dispositivo, nesse contexto, surge associado à condição do espectador de cinema, inserindo-o no âmbito da percepção. No entanto, procurarei dialogar com a abordagem pós-estruturalista, principalmente a de Michel Foucault e de Gilles Deleuze, sobre a noção de dispositivo em que se percebe, a partir dele, a produção de subjetividade no corpo social. Assim, interessa compreender como tal dinâmica se desdobra espacialmente, numa dimensão territorial urbana que traz à

tona os conceitos de heterotopia e cartografia - também trabalhados pelos autores citados anteriormente -, o que será abordado adiante. Pensar o dispositivo cinematográfico contemporâneo, portanto, permite pensar a relação do sujeito consigo mesmo, com o outro e com o espaço que o circunda.

Nesse sentido, a grande vantagem de se pensar o dispositivo é escapar das dicotomias que estão na base da representação, entre as quais sujeito e objeto, imagem e realidade, e linguagem e percepção. Por natureza, o dispositivo é rizomático, o que, de certa forma, permite-nos dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos - linguagem e percepção, discurso e afeto, sujeito e objeto, arte e tecnologia, pré e pós-cinema, etc. - como criam falsas oposições, outra maneira de dizer que ele deve ser entendido para além de suas determinações técnicas ou materiais (PARENTE, 2009, p. 29).

O questionamento sobre o dispositivo cinematográfico ajuda, ainda, a pensar um cinema para além da representação, pois um “único dispositivo pode dar lugar a diferentes modelos de representação e visões de mundo” (PARENTE, 2009, p. 33). Dessa forma, podemos compreender o cinema, por um lado, como “cinema expandido”, termo cunhado por Gene Youngblood na década de 1970, ao sugerir o alargamento da condição “cinema” a partir do diálogo com outras linguagens. Por outro, Parente o concebe pela sua relação específica com a instalação, alterando tanto o ambiente, ou seja, a sala de cinema, quanto promovendo processos híbridos entre diferentes mídias.

Neste artigo, investigo quatro obras do artista brasileiro Lucas Bambozzi com o intuito de compreender como a subversão desse dispositivo cinematográfico também rompe com as noções de representação num âmbito social, ao transformar a cidade em tela ou inserir telas de forma inusitada na paisagem. Dessa maneira, essas imagens realizam uma sobreposição de espaços que deslocam o dispositivo cinematográfico para o território urbano, modificando-o e gerando estímulos heterotópicos que possibilitam a criação de topologias imaginárias - conforme desdobraremos mais adiante -, ao mesmo tempo em que se desconstrói os dispositivos urbanos tradicionais e se possibilita a geração de novas cartografias subjetivas na cidade.

## **A SUBVERSÃO DOS ESPAÇOS E DISPOSITIVOS CINEMATOGRAFICO E URBANO NAS OBRAS DE LUCAS BAMBOZZI**

Circunscrevo as possibilidades experimentais do cinema na relação com outras artes, principalmente no diálogo com a instalação, devido à implicação do corpo na experiência,

proposta pela imagem em movimento. Para Anne-Marie Duguet (2009, p. 52), “a instalação que autoriza essa experiência se torna então uma propriedade fundamental da obra”. Igualmente, Philippe Dubois, ao pensar o “efeito cinema” na contemporaneidade, num plano mais técnico e teórico, ressalta a importância de pensar as obras “[...] em correspondência com o ‘dispositivo’ do cinema, especialmente com as instalações que privilegiam as questões de projeção e imagem-movimento” (DUBOIS, 2009, p. 85).

O impacto dessa forma contemporânea de cinema, portanto, se dá na dimensão espacial. Ao se estabelecer como instalação, o cinema convida o corpo à imersão. O corpo não mais apenas constitui a imagem, mas a própria imagem se torna corpo, que, por sua vez, completa seu sentido quando envolto por ela. Nesse formato, o espectador é convidado a participar da obra, criando uma relação espaço-corpo que envolve todos os sentidos, para além da visão. O dispositivo condiciona a experiência estética. Além disso, o cinema-instalação pressupõe uma imagem que só completa seu significado na experiência subjetiva de cada participante, rompendo marcadamente com o paradigma da representação. Uma instalação multimídia cria um espaço outro que, segundo afirma Itzhak Goldberg (2014), se multiplica ou se dilata, criando deslocamentos visuais que acompanham o movimento do espectador, diferente do que acontece numa projeção de tela de cinema tradicional. Cria-se, aí, o que podemos chamar de topologia imaginária, estabelecida pelo diálogo entre imagens visíveis e mentais.

Os espaços híbridos entre real e imaginário, como vimos, se embasam fortemente sobre a dimensão da experiência corporal e, diante disso, tornam mais evidente a apropriação do espaço pelo sujeito, que não apenas passa por ele, mas vivencia-o; habita-o. [...] Nesse sentido, falamos de uma distensão da consciência, que permite criar e habitar uma topologia imaginária percebida mas, muitas vezes, não visível” (FREITAS, 2018, p. 126).

A imagem visível da projeção, que invade o espaço ao seu redor, e a ele é integrada, é apenas parte da imagem total em diálogo com as imagens mentais, que surgem dos desejos e memórias de cada participante quando este interage com a obra, fazendo com que retome vivências anteriores àquela evocada pela experiência estética do momento.

A memória traz consigo as imagens passadas, sobreviventes, que habitam nossa mente e se misturam constantemente à nossa percepção do presente. Assim se forma a sensação estética, que pode ser compreendida, entre outras formas, por meio do afeto. Para Bergson, não há percepção sem afeto. [...] Portanto, sem a memória, ou seja, sem a contribuição subjetiva ao processo perceptivo, teríamos apenas o objeto, ou seja, a matéria (FREITAS, 2018, p. 68).

Duguet (2009, p. 53) afirma que “o projeto de artistas conceituais reside em solicitar, acima de tudo, a atividade mental do espectador, em deslocar a atenção que ele dirige normalmente ao objeto de arte para seus pressupostos, para os princípios que prescindem à sua concepção”. Nessa sobreposição de imagens - a da paisagem do ambiente, a da projeção em si, e as mentais, providas de memórias e vivências do participante -, é gerada, como afirmamos anteriormente, uma topologia imaginária, esteticamente falando. No entanto, do ponto de vista sociológico, podemos compreender esse espaço pelo conceito de heterotopia, como proposto por Foucault:

A heterotopia tem o poder de justapor, num só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis [...] é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões; mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez seja o jardim (FOUCAULT, 2009, p. 418).

Segundo o filósofo, na maior parte dos casos, as heterotopias estariam ligadas a pequenas parcelas de tempo, que ele chama de heterocronias. O espaço, portanto, se torna um palco de possíveis conexões e experiência subjetivas entre o corpo, a imagem e a cidade. A constituição dessa topologia imaginária - e heterotópica - dura, portanto, o tempo da experiência em si, e depois se desfaz. Assim, passamos de um espaço especializado a um espaço espacializante.

Foucault, no entanto, destaca que um dos princípios das heterotopias seria o de se constituírem a partir de um sistema de abertura e encerramento que regularia seu acesso, tal como a moldura ao redor do quadro denota, naquele limite, um recorte do mundo que nos coloca diante da obra de arte - por si só uma sobreposição ao mundo que o cerca, logo, uma heterotopia. Nesse ponto, acredito que as obras de Lucas Bambozzi, ao se inserirem no contexto urbano, procuram justamente quebrar essa lógica de uma heterotopia claramente distinta do espaço visível que a envolve. Tais espaços se fundem pela própria potência da experiência subjetiva em ativar a imaginação a partir de vivências anteriores e imagens da memória daquele que a percorre ou dela participa. Por isso, abordo o conceito de topologia imaginária como uma heterotopia que não se distingue do contexto espacial ao redor, pois se constitui durante a experiência estética subjetiva. Somente ao final de seu texto sobre as heterotopias, Foucault (2009, p. 421-422) se volta à relação do espaço com a imaginação, trazendo o exemplo do navio como

heterotopia por excelência: um pedaço de espaço sólido, flutuando em espaço líquido, em movimento, transformando-se a cada momento de sua passagem.

O autor se refere, ainda, ao imaginário que se cria sobre o barco ou navio, ou seja, um objeto para o qual conflui a ideia de chegada a lugares desconhecidos, de sonhos que o habitam a partir das mentes e da imaginação dos tripulantes. Aquela heterotopia em movimento carrega muito mais que sua espacialidade física; carrega as diversas concepções mentais de espaços distintos, que se formam a todo momento na experiência de cada um enquanto permanecem no navio, além de configurações espaciais que estariam por vir ou que já povoariam o imaginário previamente à chegada aos novos territórios. Por isso, o navio constitui uma topologia imaginária.

A noção de topologia carrega em si a dinâmica do movimento de forma tridimensional, pois considera, além dos deslocamentos horizontais e verticais, o relevo. Possibilita, portanto, pensar na forma como cada um percorre as experiências propostas pela instalação, não só no percurso pela cidade - ao observarmos especificamente as obras analisadas aqui -, mas, também, a partir do diálogo com suas próprias imagens mentais. Acima de um movimento que se caracteriza pelo deslocamento no espaço - ainda que rizomático -, nesse caso, refiro-me ao trânsito entre o interior e o exterior do sujeito como elemento importante para a concepção da experiência desse dispositivo. O espaço estético da topologia imaginária engendra a seguinte heterotopia: um espaço (outro) sociológico que dialoga com o espaço interno, subjetivo, e que altera a cartografia da cidade.

Na obra *Coisa lida*<sup>1</sup> (2014), versão realizada especificamente para o festival SP URBAN, foi criada uma instalação que transformava o prédio da Fiesp da Avenida Paulista em tela. Ao invés de projeção, temos lâmpadas de led que oscilam e revelam, em ritmo variado, uma sequência de imagens-palavras que respondem em tempo real aos estímulos visuais e sonoros da cidade. Os movimentos de corpos, carros bem como as sonoridades que transitam pela rua são captados por câmeras e sensores de movimento. Tais fluxos, fruto da presença do sujeito no espaço urbano, são traduzidos em poemas e trechos de textos de Alberto Caeiro, Oscar Wilde, Clarice Lispector, entre outros.

É importante ressaltar que o ritmo dessas imagens-palavras não é constante, mas se molda às acelerações e desacelerações da cidade. O ritmo inconstante, com rupturas variadas, cria uma interessante dinâmica de oscilação que capta a atenção do transeunte e

o faz refletir sobre a velocidade dos acontecimentos na cidade que habita, visualizando suas ondas de movimento. Nesse momento de estranhamento e indagação, ou reflexão, a experiência subjetiva faz com que o participante da obra complete o seu sentido e perceba a sua realidade por outra perspectiva. A paisagem da Avenida Paulista, naquele momento, não era a mesma. Por ser uma obra planejada para o período noturno, quando todas as luzes do prédio da Fiesp estão apagadas, as imagens surgem como se flutuassem no ar, revelando palavras que ora fazem sentido, ora não, até mesmo pela brevidade ou demora com que aparecem. Assim, elas trazem uma narrativa fragmentada que só tem o seu sentido completado na relação com um dispositivo reconfigurado por completo: a imagem, o espaço e o espectador. Cada palavra ou sequência ganha significados diversos para cada espectador, a depender do momento e da forma com a qual elas ressoam em suas memórias. Alguns param, interrompem seu fluxo, que até o momento era também parte integrante dessa mesma corrente, para observar as imagens-palavras volúveis.

A cartografia da cidade se altera quando o lugar de trânsito incessante, onde a princípio não há espaço para o encontro, oferece um pretexto à pausa, à interrupção do torpor cotidiano, e cria um espaço novo em meio à agitação, incentivando que as pessoas detenham-se e, quem sabe, dirijam-se ao outro - como vemos em um trecho do vídeo explicativo da obra. Pode ser que os indivíduos ali presentes já se conhecessem, mas isso não importa, pois o ato mostra outra forma de agir e interagir entre os indivíduos, diferente daquela típica, guiada pelo lugar. Conforme destaca David Harvey (2014), as consequências da lógica capitalista aplicada à urbanização acabaram nos levando a uma rotina cada vez mais individualista, tornando as práticas coletivas em práticas de resistência no âmbito das cidades. Dessa forma, a obra *Coisa lida* acaba por promover uma sobreposição de temporalidades, práticas, desejos e afetos distintos na criação de uma topologia imaginária, que gera uma heterotopia, ou seja, que parte do imaginário à sociabilidade e quebra com os dispositivos de produtividade e impessoalidade tão característicos das grandes metrópoles contemporâneas.

É nesse tipo de experiência estética que encontro a potência da manifestação das subjetividades como micropolíticas (GUATTARI; ROLNIK, 2006), capazes de corromper os dispositivos urbanos tradicionais. Para Foucault, a noção de dispositivo é de grande importância para compreender as redes de poder que se estabelecem das mais variadas maneiras nos campos político, social, econômico e cultural, tanto de forma linguística

quanto não linguística. Gilles Deleuze também se volta à questão do dispositivo ao longo de sua obra, numa compreensão que apresenta sua característica rizomática e estratégica:

Desemaranhar as linhas de um dispositivo é, em cada caso, traçar um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que Foucault chama de “trabalho de terreno”. Faz-se necessário instalarmo-nos nas linhas mesmas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal (DELEUZE, 1990, p. 155).

Ao tirar a obra de arte do museu e transformar a cidade em tela de cinema (expandido), Lucas Bambozzi fornece a oportunidade de vivência dessa experiência estética no cotidiano, deslocando as experiências urbanas já previsíveis naqueles espaços e ampliando as possibilidades de produção de subjetividade, a partir de questões importantes como, por exemplo, o afeto, o meio-ambiente, o trânsito e a violência. O que o artista faz, portanto, é fornecer os meios para “instalarmo-nos nas linhas mesmas” do dispositivo e, a partir daí, propor rupturas e subversões.

As imagens proporcionadas pelas obras constituem o estímulo inicial a um questionamento que, por sua vez, se completa com as imagens mentais do participante. Nessa interação, que modifica a cidade e o transeunte, há a imaginação de outro espaço - que constitui uma topologia imaginária e heterotópica - a reconfigurar, por sua vez, a cartografia urbana. Essa imaginação está diretamente ligada aos desejos de quem vivencia a experiência, o que constituem, para Deleuze e Guattari (1996) assim como para Rolnik (2011), a força motriz responsável pela pulsão de vida. Sendo assim, esses filósofos ressaltam a importância do desejo como propulsor de mudanças.

Encontro a expressão do desejo e da subjetividade no tecido social, mais explicitamente, na obra *Multidão maré*<sup>2</sup> (2013), que, ao questionar o perfil indefinido da multidão, toca na relação entre individual e coletivo. A partir disso, o objetivo de Bambozzi era provocar uma reflexão sobre a condição da favela e os olhares curiosos de visitantes esporádicos, mostrando a indignação dos moradores locais. Essa versão da obra é pensada especificamente para esse contexto. A encenação dos moradores da Favela da Maré foi amplamente discutida com os envolvidos em um encontro, promovido pela produção da exposição no Observatório da Maré e com o apoio de oficinas da Escola Popular de Comunicação Crítica.

O vídeo inicia-se com um pequeno grupo de pessoas que, notando algo que os incomoda, começa a olhar fixamente para essa direção, que é a direção da câmera. Suas interações e gestos corporais demonstram que estão preocupados e indignados com a sua presença. Aglomeram-se cada vez mais moradores, todos demonstrando o mesmo comportamento. Aos poucos, forma-se uma multidão que se impõe contra esse elemento externo que os afronta, mas que também é afrontado por eles. Chama especial atenção a postura de uma criança, bem no meio do vídeo, que permanece de costas para a câmera durante toda a performance, apenas com a cabeça virada e com o olhar fixo para a câmera, num sinal de insatisfação aparentemente passiva. O ruído se intensifica com a chegada de mais pessoas, deixando clara a força da multidão; um coletivo formado por indivíduos que vêm chegando aos poucos e mostrando sua coesão. A narrativa é contada justamente por esses corpos em cena, por suas expressões, subjetividades e pelos sons que produzem.

A vídeo-performance fez parte de uma exposição chamada *Travessias 2*, ocorrida em 2013, na própria Favela da Maré, constituída por uma tela que se formava pela projeção numa parede de 10 metros de largura por dois metros de altura. Tal dimensão aproxima a escala dos personagens do vídeo ao tamanho real e, ao tomar toda a parede de uma sala, produz um efeito-cinema que intensifica a sensação de imersão daqueles que participam da obra. Essa obra não ocorre na rua, mas traz a vivência da rua, de um coletivo de uma comunidade específica, para dentro de um espaço fechado. Não me refiro aqui ao espaço institucionalizado do museu, no centro da cidade, mas do Galpão da Maré, um espaço próprio ao território da favela que corresponde a uma vivência afetiva daqueles que o visitam, juntamente com seus personagens que também são participantes e coprodutores de todo o processo artístico.

Dessa forma, é perceptível como a obra *Multidão maré* propõe uma alteração da cartografia urbana ao deslocar os espaços típicos destinados à arte na cidade, questionando a lógica institucional que os rege e fazendo o fluxo cultural migrar do centro para a periferia. Cria-se uma heterotopia que transforma o Galpão da Maré em galeria, transformando-o num espaço aberto à experiência e à imaginação. Tal dinâmica se dá, ainda, a partir de vivências e subjetividades individuais que não se descolam de um apelo ao coletivo. Os desejos e anseios de uma comunidade periférica se transformam, enfim, em experiência estética e força micropolítica de resistência e ruptura dos dispositivos tradicionais de poder e cultura na cidade.

Portanto, compreender a cartografia subjetiva de uma cidade refere-se ao reconhecimento do mapa, mas não de um território, atrelado aos aspectos físicos de uma determinada região, e sim à configuração de relações, jogos de poder, discursos, movimentos, afetos, modos de subjetivação e resistência, dentre outros. Segundo Rolnik, a cartografia acompanha as transformações pelas quais passam os diversos mundos, alterando os afetos contemporâneos. A autora acredita que, ao se traçar uma cartografia, deve-se estar atento “às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana” (ROLNIK, 2011, p. 65). Nesse sentido, acredito que a experiência estética do corpo que se desloca na cidade, característica das obras de Lucas Bambozzi, impacta a percepção e a relação do sujeito com o outro e com a cidade, tornando possível a ampliação dos diálogos e das interações e, finalmente, modificando os elementos constitutivos dessa cartografia urbana.

Na obra *Curto circuito*<sup>3</sup> (2014), nos deparamos com uma instalação formada por várias TVs de tubo empilhadas na praça Victor Civita, em São Paulo, praça criada em 2008 com intuito de recuperar a área onde antes havia um incinerador de lixo. Num primeiro momento, a pilha de aparelhos antigos desperta um questionamento sobre o motivo pelo qual estaria ali. Seria um descarte de televisores obsoletos? Ou realmente uma obra com alguma intenção artística? Entre alguns aparelhos cresce mato, nascem plantas. A princípio, eles aparentam não funcionar, mas percebemos em algumas das telas um brilho que surge, intermitente. Imagens de raios, cores, interferências, lampejos que são acompanhados por ruídos de descargas elétricas, uma espécie de curto-circuito provocada pelas “imagens aprisionadas” - como descreve o artista em seu site - e que cintilam, parecendo conferir vida àqueles objetos que, até então, seriam inanimados e abandonados.

A tela cinematográfica, nesse caso, é formada por uma pluralidade de pequenas telas catódicas - 30 no total -, e adquire dimensão escultórica, tridimensional, tornando-se uma intervenção urbana. Tais intervenções, ao se relacionarem com as paisagens da cidade, reforçam que a urbe também é local de transformações artísticas (PEIXOTO, 2015) por expressões de diferentes técnicas e linguagens, como o grafite, lambe-lambes, performances, projeções, instalações etc.

A narrativa é aberta e deve ser construída a partir da experiência de cada participante com a obra. A instalação sugere que algo está fora de lugar, mas parece, ao mesmo tempo, integrar-se à paisagem, remetendo a questões ecológicas, como o descarte do

lixo eletrônico e o consumismo - temas centrais para se pensar o futuro do planeta. A intervenção urbana transforma a paisagem, criando um espaço social onde se desenvolve a experiência, como propõe Milton Santos:

Uma casa vazia ou um terreno baldio, um lago, uma floresta, uma montanha não participam do processo dialético senão porque lhes são atribuídos determinados valores, isto é, quando são transformados em espaço. O simples fato de existirem como formas, isto é, como paisagem, não basta. A forma já utilizada é coisa diferente, pois seu conteúdo é social. Ela se torna espaço, porque forma conteúdo (SANTOS, 2006, p. 71).

Logo, a instalação ressignifica a praça, cria um espaço para a experiência estética, e promove uma mudança no contexto das práticas sociais do lugar que, inicialmente, se configurava como um dispositivo urbano para a socialização e o lazer, descontextualizado de qualquer outra problemática.

É comum encontrar, em diversas praças pelo mundo, esculturas em homenagem a personagens e fatos memoráveis relacionados ao lugar. Até o final do século XIX e início do século XX, o monumento escultórico tradicional demarcava os espaços da cidade como forma de testemunho histórico, geralmente com esculturas financiadas pelo Estado. Ressalto essa questão pois a concepção urbana modernista, como dispositivo de ordem e organização da vida nas cidades, muitas vezes acaba por mitigar o espaço público da convivência com a construção de grandes avenidas e zonas verdes, ou com praças desconectadas do entorno, não convidativas à convivência social. Nesse cenário, a escultura é implementada apenas por suas qualidades artísticas, sem expressividade e relação com o público ou com as especificidades do ambiente. Somente a partir dos anos 1960 e 1970, em diálogo com o conceito de escultura expandida, proposto por Rosalind Krauss<sup>4</sup>, é que a escultura urbana volta a dialogar com o espaço urbano, intensificando a relação homem/arte/cidade e quebrando a lógica urbana modernista.

Portanto, esta obra de Lucas Bambozzi se afirma não apenas como cinema expandido, cujo dispositivo cinematográfico se subverte, mas, no diálogo proposto pelos campos expandidos, também como intervenção urbana e escultural, que interfere nas práticas sociais da cidade - como vimos anteriormente -, principalmente se compararmos com as práticas urbanísticas modernistas que surgem no final século XIX, as quais destinavam a cada espaço uma função e, muitas vezes, uma classe social específicas. Assim sendo, *Curto circuito*, além de trazer questionamentos de cunho ecológico e ambiental,

também repensa os usos e configurações dos espaços na relação com seus habitantes e a cidade, reajustando a cartografia e os dispositivos urbanos.

Mesmo quando a obra se realiza no ambiente da galeria ou do museu, como foi o caso de *Do sofá da sua casa*<sup>5</sup> (2011), realizada em parceria com a artista Paloma Oliveira, Bambozzi procura trazer as relações urbanas como um questionamento central e intrínseco à constituição dos afetos, ou seja, às cartografias sentimentais (ROLNIK, 2011). Cartografias que influem nas práticas e vivências individuais com o outro e com a cidade, formando uma coletividade na qual se encontraria, de acordo com Guattari e Rolnik (2006), a força micropolítica de resistência e subversão.

A partir da inquietação com os eventos ocorridos na cidade de São Paulo em 2006, quando, de dentro das cadeias, a organização PCC conseguiu comandar vários incidentes que disseminaram o caos e o pânico pela cidade, o artista se perguntou como as imagens e notícias do mundo chegam a cada um de nós, em nossas casas. O espetáculo midiático criado na ocasião serviu de inspiração para os vídeos que constituem a instalação. Numa recriação do cenário doméstico, foram projetados vídeos mapeados que narram, sob diversos pontos de vista, os acontecimentos daquele dia. Bambozzi mistura realidade e ficção, fazendo oscilar a noção de verdade ao montar a narrativa com trechos de reportagens exibidas pelo canal Record, criando vídeos de ataques encontrados em supostos celulares perdidos, ou de uma hipotética conversa com um integrante do PCC.

Quando o participante da obra adentra a instalação, há uma TV na sala, janelas sem horizontes, projeções que tomam as paredes, um corpo alheio aos fatos que acontecem ao seu redor. Todos os dispositivos que constituem o dispositivo cinematográfico total exibem um trecho da história do dia em que São Paulo parou. A narrativa da obra, no diálogo entre realidade e ficção, gera uma experiência que, por sua vez, só se completa na interlocução com a memória do participante.

Ao vivenciar a obra, cada um se lembra de onde estava no dia, que notícias viu ou que acontecimentos presenciou, gerando uma percepção subjetiva da narrativa. A oscilação entre diferentes vídeos propostos, com características e verossimilhanças diversas, cria uma zona de indiscernibilidade que, junto às imagens mentais provenientes da memória, constituem uma topologia imaginária. Cada participante habita a casa a seu modo, conforme sua experiência, reconfigurando sua relação com aquele acontecimento, e entremeando suas próprias porções de realidade e ficcionalidade. Não há uma

alteração explícita da cartografia urbana nesse caso, mas tal cartografia é redesenhada mentalmente e esteticamente pelo próprio participante que revisita suas percepções daquele dia. O cenário da casa constitui por si só uma heterotopia ao recriar a sensação de um espaço íntimo no contexto de uma galeria. O ambiente da casa, portanto, só completa seu sentido estético quando vivenciado pela imaginação e, por fim, interferindo na cartografia afetiva do participante na relação com a cidade ao se tratar da ocasião abordada pela obra.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se perceber como as obras de Lucas Bambozzi, analisadas aqui, instigam a relação do sujeito com seus desejos, suas memórias, com a cidade e com o outro, de diferentes formas. Em todas elas, o dispositivo cinematográfico se altera, extrapola dimensões, formatos, espaços e narrativas tradicionais, e procura criar uma experiência estética que se completa subjetivamente, sem se descolar do aspecto coletivo. O espaço urbano se reconfigura com sobreposições de espaços outros, imaginários e físicos, criando heterotopias que alteram a cartografia da cidade, visível ou mentalmente. Ao criar essas heterotopias e interferir nas cartografias urbanas, o dispositivo cinematográfico acaba por alterar os dispositivos de poder que se instalam na cidade, criando práticas afetivas e sociais, reivindicando e dando visibilidade a discursos não hegemônicos, que passam a partilhar do espaço público.

Interessante ressaltar o arranjo dos dispositivos cinematográficos no formato de instalação, como destacam André Parente, Anne-Marie Duguet e Philippe Dubois. Tal configuração leva à imersão e participação corpórea do indivíduo, intensificando a experiência estética. Ressalto, portanto, como o caráter estético nessas obras não está desconectado do viés político, principalmente quando realizadas no espaço urbano. A cidade, por ser um espaço de conflitos, também se apresenta como palco frutífero para as possibilidades de manifestação da arte como resistência, no sentido defendido por Rancière (2009), que acredita na criação de um sensível dissociado da sensibilidade, resultado da concepção de arte como prática artística.

Nesse contexto, o artista propõe o uso da experiência para que a prática artística se transforme em processo, concluído apenas mediante a participação do outro que, em sua vivência individual, contribui para o diálogo aberto proposto pela obra. Essa prática, ao deslocar-se para o espaço urbano, ocupa-o e, mesmo que apenas durante o tempo da

experiência estética, subverte os regimes de visibilidade dos sistemas políticos vigentes - como apontado anteriormente, ao se constatar as formações heterotópicas que interferem na cartografia urbana. Há, portanto, não apenas a subversão do dispositivo cinematográfico, mas a de dispositivos discursivos e de poder, que perpassam a cidade e seus habitantes.

Enfim, as obras de Lucas Bambozzi intensificam o processo de quebra da representatividade, já iniciado por outras vanguardas do cinema, e experimentam novas abordagens das três premissas do dispositivo cinematográfico - a arquitetura da sala, a tecnologia de captação/projeção e a forma narrativa. Tal ruptura reforça ainda que a concepção da realidade é plural, constituída de múltiplos pontos de vista. Em todos os casos percebemos que não há uma constância desses elementos básicos do dispositivo cinematográfico. O que os rege é a busca da experiência subjetiva e o diálogo com o contexto urbano, unindo a perspectiva individual ao coletivo. Assim, ocorre uma expansão da relação do cinema com outras linguagens e, principalmente, com o outro e seu contexto social, cultural, histórico e político, reconfigurando os dispositivos de poder na cidade.

## REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? *In*: DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.
- DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. *In*: MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 85-91.
- DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. *In*: MACIEL, Katia. **Transcineamas**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 49-70.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos & Escritos III).
- FREITAS, Gabriela Pereira de. **A estética em fluxo: experiência e devir entre artemídia e comunicação**. Curitiba: Appris, 2018.
- GOLDBERG, Itzhak. **L’Installations**. Paris: CNRS, 2014.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2006.
- HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.

PARENTE, André. A forma cinema. *In: MACIEL, Katia. Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009. p. 23-47.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Intervenções urbanas. *Rua*, Campinas, v. 5, p. 81-88, 2015. DOI: 10.20396/rua.v5i0.8640691. Disponível em: <https://bit.ly/3eBb9aq>. Acesso em: 13 nov. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

## NOTAS

- 1 Disponível em: [http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/coisa-lida-sp\\_urban](http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/coisa-lida-sp_urban). Acesso em: 17 jan. 2020.
- 2 Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/mutidao-3>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- 3 Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/curto-circuito-ultimo-suspiro>. Acesso em: 17 jan. 2020.
- 4 Sobre o conceito de escultura expandida, consultar Krauss (1981).
- 5 Disponível em: <http://www.lucasbambozzi.net/projetosprojects/do-sofa-da-sua-casa>. Acesso em: 17 jan. 2020.

Artigo recebido em: 24 de setembro de 2021.

Artigo aceito em: 26 de maio de 2022.