

FACULDADE DE BELAS-ARTES
UNIVERSIDADE DE LISBOA

PROVAS DE APTIDÃO PEDAGÓGICA E CAPACIDADE CIENTÍFICA
AULA

RIZOMA, IMAGINAÇÃO E ESPAÇO DIGITAL

3.º ano Licenciatura em Arte Multimédia

Regente: **Professora Catedrática Doutora Sílvia Chicó**

Docente: **Assistente convidado arquitecto Rogério Taveira**

RIZOMA, IMAGINAÇÃO E ESPAÇO DIGITAL

Estrutura da aula

Introdução > 2

1. Estruturas arbóreas > 4

1.1 Ernst Haeckel e a estrutura em árvore > 5

1.2 Lógica binária > 8

2. Rizoma em Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Planaltos* e no espaço digital > 10

2.1 Princípios de conexão e de heterogeneidade > 12

2.2 Princípio de multiplicidade > 13

2.3 Princípio de ruptura assignificante > 19

2.4 Princípio de cartografia e de decalcomania > 24

3. Jorge Luís Borges e o infinito > 26

4. Apresentação do trabalho prático, o filme interactivo *João Luís Carrilho da Graça – Sul por Sudoeste*, como aplicação do conceito de Rizoma ao espaço digital.

5. Conclusão > 30

6. Bibliografia > 31

Introdução

As coisas que me vêm ao espírito apresentam-se a mim não pela raiz, mas por um ponto qualquer situado mais ou menos no meio. Tente, pois, guardá-las, tente, pois, guardar um bocadinho de erva que só começa a crescer pelo meio do caule, e de se agarrar a ele.

Kafka, *Journal (Diário)*, Grasset, p.4.¹

Nesta aula abordamos as estruturas em árvore e a hipótese de estabelecer uma estrutura rizomática, ou seja, pretendemos estabelecer bases para uma disseminação de conteúdos no universo digital baseada no conceito de Rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari em oposição à comumente conhecida estrutura em árvore.

O interesse por este conceito advém da nossa experiência profissional na área do multimédia. Desde 1998 que temos vindo a desenvolver aplicações *off-line* que visam a disseminação de conteúdos através deste média. É a partir dessa larga experiência que se insinuou o desejo de romper com a estrutura em árvore e sobretudo com a imposição de um centro que esse sistema implica. Apesar de as condições para essa nova abordagem só agora começam a ser possíveis, graças sobretudo às plataformas *on-line* que têm vindo a familiarizar os utilizadores com outro tipo de estrutura, começámos a desenvolvê-la em 2002 com o trabalho editado em 2007 pela Insectos, cinema e multimédia, *Álvaro Siza Vieira - 4 Obras - Diálogo com o tempo*. Nesse trabalho, parte documentário, parte comentário, tentámos estabelecer um princípio de conexão entre as diferentes unidades (para facilidade de compreensão chamámos-lhes fragmentos) que pudesse abrir as possibilidades de significação da forma mais ampla possível. O sistema encontrado baseia-se no trabalho de Florian Thalhofer² com quem tivemos oportunidade de trabalhar e

¹ Citado por DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2007), *Mil Planaltos - Capitalismo e Esquizofrenia 2*, Tradução e prefácio Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, p. 46.

² <http://www.thalhofer.com>

que é o criador do aplicativo *Korsakow*³, o qual iremos utilizar na execução de um exercício prático para aplicação dos conceitos explorados ao longo das aulas teóricas, bem como nas reflexões de Lev Manovich sobre base de dados e narrativa cinematográfica.⁴

O princípio pré-estabelecido de tratar quatro obras não deixou que produto final se libertasse completamente da estrutura arbórea. Assim, no trabalho que temos vindo a desenvolver e que mostraremos uma parte nesta aula, temos vindo a fazer uma abordagem que, apesar de continuar a explorar a fenomenologia da criação, se libertou completamente de um eixo. O trabalho *João Luís Carrilho da Graça – Sul por Sudoeste*, tem-se vindo a construir rizomaticamente. Tem sido um trabalho de investigação sobre dois temas complementares: por um lado, a referida fenomenologia da criação a partir do trabalho e temas explorados pelo arquitecto; por outro, uma aproximação ao cinema não-linear através da construção do filme a partir de uma base de dados.

Esta aula focará assim a distinção entre as duas estruturas, a árvore e o rizoma, e progredirá dissecando este último. Pretendemos mostrar a importância e a actualidade deste conceito, publicado em 1980 no livro *Mille Plateaux*, e a sua aplicação ao meio digital. Complementaremos esta exposição com uma abordagem ao universo de Jorge Luís Borges, sobretudo no que respeita ao conto *O livro de areia* e, finalmente, mostraremos um excerto do nosso trabalho prático, o filme interactivo *João Luís Carrilho da Graça – Sul por Sudoeste*.

³ <http://www.korsakow.com/ksy/index.html>

⁴ Ver MANOVICH, Lev (2001), *The language of new media*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.
<http://www.manovich.net>

1. Estruturas arbóreas

As estruturas arbóreas estão sempre adstritas à unidade. A unidade inicial, “*root node*”, estabelece um princípio unitário indivisível. Toda a estrutura se condiciona à ideia de unidade e sua partição, os ramos. Cada elemento é chamado *nó* e faz, assim, parte de uma estrutura sempre condicionada ao uno e ao múltiplo, não à multiplicidade.

Este sistema pressupõe uma hierarquia, ou seja, a leitura está dependente do elemento anterior. Cada elemento está condicionado a uma cadeia, o que precede e o que lhe segue: razão porque em diversas linguagens de programação encontramos as palavras *parent* e *child*.

A estrutura em árvore representa, por isso, uma estrutura sistemática de exposição de conteúdos. É uma estrutura hierárquica, que compreende centros de significância e de subjectivação, modelo organizador por isso. Temos de ter presente, que nas classificações científicas o que é afirmado para os elementos de maior nível é válido também para os subordinados, enquanto que o inverso não se verifica. Isto representa apenas um exemplo das restrições deste sistema. Tentaremos ver como no domínio artístico estas condicionantes se tornam constrangimentos criativos, tanto a jusante como a montante. Mas, sobretudo, interessa-nos ter presente o domínio da árvore na realidade e pensamentos ocidentais “da botânica à biologia, a anatomia, mas também a gnoseologia, a teologia, a ontologia, toda a filosofia...: o fundamento-raiz, Grund, *roots* e fundações.”⁵

⁵ DELEUZE e GUATTARI, op.cit., p. 40.

1.1 Ernst Haeckel e a estrutura em árvore

Desde de Darwin e, sobretudo, com Ernest Haeckel a estrutura em árvore foi amplamente utilizada como forma de ordenar conhecimento, de tentar conferir uma ordem ao caos. As hipóteses no campo das ciências naturais levaram assim ao ordenamento através de tipologias genealógicas.

Nos nossos dias algumas das conclusões destes naturalistas foram postas em causa e o modelo arbóreo começa a não resistir às sugestões de evoluções paralelas.

É curioso olhar para os diversos modelos de tipologia em árvore que Haeckel criou e para o seu trabalho como ilustrador científico (Fig.1), no sentido de aferir a profusão de organismos não lineares estudados e a linearidade dos modelos arbóreos propostos, como se, a organicidade algo caótica dos seres levasse a uma necessidade de conferir alguma ordem ao mundo através de modelos próximos da estrutura externa do homem, a árvore.

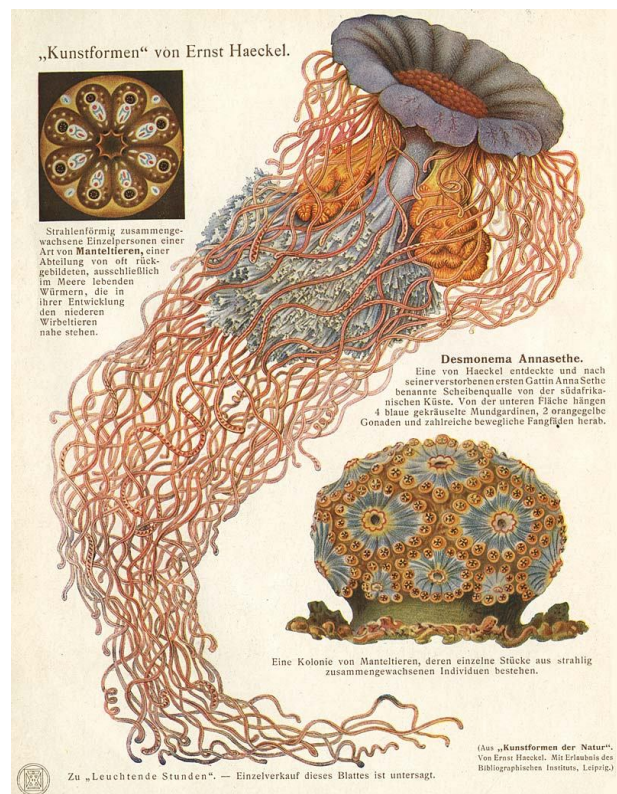
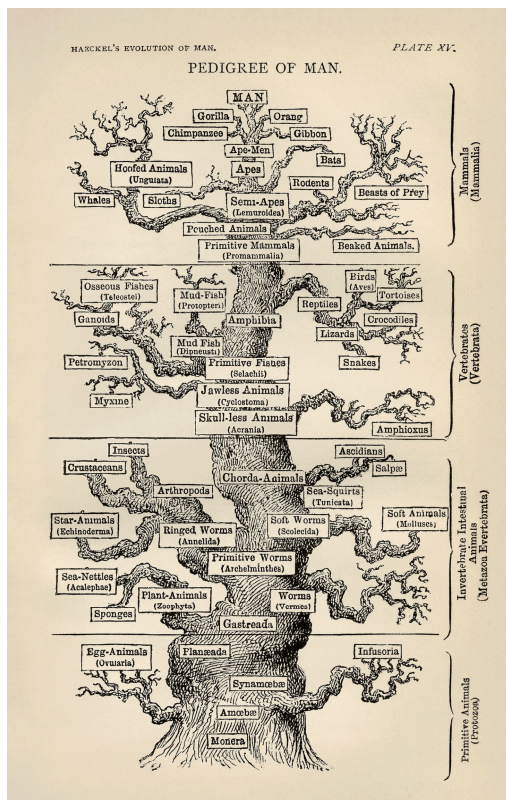


Fig.1 - Ilustrações de Ernst Haeckel

No entanto, como Deleuze e Guattari referem em relação à constituição das opiniões: “Pedimos apenas que as nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e as associações das ideias nunca teve outro sentido, o de nos fornecer essas regras protectoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem pôr um pouco de ordem nas ideias, passar de uma para outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo a nossa «fantasia» (o delírio, a loucura) de percorrer o universo num instante para nele engendrar cavalos alados e dragões de fogo.”⁶ Como Lawrence descreve, esta é a atitude de fabricar continuamente sombrinhas para abrigo, onde se podem estabelecer convenções e opiniões: “o poeta, o artista, pratica uma fenda na sombrinha (...) para fazer passar um pouco de caos livre e ventoso e enquadrar numa brusca luz uma visão que surge através da fenda.”⁷ O modelo arbóreo impera ainda na maioria das áreas do conhecimento e está profundamente ligada à própria forma de difusão desse conhecimento: o livro. O livro enquanto “realidade natural”, forma estável, “aprumada”.

Escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir.

Um primeiro tipo de livro é o livro-raiz. A árvore já é a imagem do mundo, ou então a raiz é a imagem da árvore-mundo. E o livro clássico, como bela interioridade orgânica, significativa e subjectiva (os estratos do livro). O livro imita o mundo, como a arte, a natureza: por processos que lhe são próprios e que levam a bem o que a natureza não pode ou já não pode fazer. A lei do livro é a da reflexão, o Um que se torna dois. Como é que a lei do livro seria na natureza, visto que preside à própria divisão entre mundo e livro, natureza e arte? Um torna-se dois: sempre que encontramos esta fórmula, quer seja enunciada estrategicamente por Mao, quer seja

⁶ DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1992), *O que é a Filosofia?* Tradução Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, p. 176-177.

⁷ Idem, p. 178.

compreendida o mais «dialecticamente» pelo mundo, encontramos perante o pensamento mais clássico, mais reflectido, mais velho e mais cansado. A natureza não age assim: as próprias raízes são aprumadas, com ramificação mais abundante, lateral e circular, não dicotómica. O espírito atrasa em relação à natureza. Até o livro como realidade natural é aprumado, com o eixo e as folhas à volta. Mas o livro como realidade espiritual, a Árvore ou a Raiz, enquanto imagem, não pára de desenvolver a lei do Um que devem dois, visto que dois devêm quatro... A lógica binária é a realidade espiritual da árvore-raiz.

DELEUZE e GUATTARI, *Mil planaltos*, p.23.

1.2 Lógica binária

Poder-se-ia reflectir sobre a estrutura do livro, mas interessa-nos não o manuseamento da realidade física e sim a forma espiritual. É nesta que a lógica binária se faz sentir mais profundamente.

A lógica binária esteve na origem dos sistemas digitais tanto na sua estrutura como nas aplicações visuais. A estrutura arborescente está presente nas familiares plataformas Windows e Mac, bem como na esmagadora maioria dos sítios na internet e noutras aplicações *off-line*. Se, para determinados tipos de conteúdo, esta estrutura se mostrou valiosa, para a expressão artística apresenta-se condicionadora, já que a ideia de eixo central, do Uno e da sua subdivisão, está sempre presente. Curiosamente, esta estrutura não corresponde à forma de navegação dos utilizadores os quais, aproveitando cada vez mais a profusão de informação e velocidade de acesso à rede global adoptam uma postura descentralizada. Evoluíram, neste sentido, sítios como o *YouTube* que não funciona com um sistema arborescente: não existe um eixo central a partir do qual navegamos, os filmes surgem relacionando-se com o anterior através de palavras-chave. Este será um processo mais próximo do modo como o nosso cérebro funciona, sobretudo no que diz respeito à memória curta. Tal como Deleuze e Guattari referem:

Os neurologistas, os psicofisiologistas distinguem uma memória longa e uma memória curta (da ordem de um minuto). Ora, a diferença não é só quantitativa: a memória curta é do tipo do rizoma, diagrama, enquanto a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou fotografia). A memória curta não é absolutamente nada submetida a uma lei de contiguidade ou de imediatez ao seu objecto, pode ser à distância, vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre nas condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade.

DELEUZE e GUATTARI, *Mil planaltos*, p.36.

“Estamos cansados da árvore. Já não temos de acreditar nas árvores, nas raízes nem nas radículas, já sofremos demais. Toda a cultura arborescente está baseada nela, da biologia à linguística.”⁸ Deleuze e Guattari defendem desta maneira que “mesmo uma disciplina tão «avançada» como a linguística mantém como imagem de base esta árvore-raiz, que a prende à reflexão clássica (por exemplo Chomsky e a árvore sintagmática, começando num ponto S para proceder por dicotomia).”⁹ E prosseguem reforçando a ideia que este tipo de pensamento nunca compreendeu a multiplicidade estando sempre debaixo da condição da forte unidade principal, a do eixo que suporta as raízes secundárias.

Interessa-nos ter presente o livro como forma de transmissão de conhecimento, de conteúdos documentais ou ficcionais e a sua relação estreita com o cinema no que respeita à narrativa. Ambos se encontram condicionados à sua materialidade física. O livro no seu ordenamento em torno de um eixo permite, apesar de tudo, a consulta aleatória e o cinema condicionado à película e à sua projecção linear. Em ambos os suportes qualquer nova entrada significa o refazer de todo o processo.

⁸ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p. 36.

⁹ Idem, p. 23.

2. Rizoma – Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Planaltos*

A tecnologia digital permite seguir o caminho da não-linearidade, já tentado tanto no cinema como na literatura. A possibilidade que se abre baseia-se sobretudo no facto do elemento projector ser activo e não passivo como no cinema. A projecção feita a partir do próprio computador permite ser programada, ainda que essa programação possa incidir na aleatoriedade. A narrativa pode, deste modo, ser não-linear e interactiva. Como pretendemos incidir o nosso estudo nas possibilidades de um caminho alternativo, sobretudo para a linguagem cinematográfica, começamos por recusar o termo “hiper-cinema” e a analogia provocada por este termo com a mais conhecida forma de interactividade: o hiper-texto. Este, estabelece-se usualmente a partir de uma estrutura arborescente. Por mais que possamos afastar-nos do texto inicial caminhamos por conexões e não por associações.

A interactividade pode ser mais que a mera opção de caminhos que nos transportam para diferentes rumos. Pode constituir-se como uma forma de podermos estabelecer-nos numa multiplicidade. De realmente entender a multiplicidade como substantivo e não só como adjectivo.

O pensamento não é arborescente e o cérebro não é uma matéria enraizada nem ramificada. (...) Muita gente tem uma árvore plantada na cabeça, mas o próprio cérebro é muito mais uma erva do que uma árvore.

DELEUZE e GUATTARI, *Mil Planaltos*, p.36



O rizoma é, por definição, “uma espécie de haste subterrânea, quase sempre horizontal.” Um exemplo é a erva: este rizoma ora é raiz, ora é caule ou folha. Temos de ter presente o modo como a erva progride por um método invasivo, preenche os espaços vazios, os entre. “[...] A erva só existe entre os grandes espaços não cultivados. Preenche os vazios. Cresce entre, e no meio das outras coisas. A flor é bela, a couve é útil, a papoila faz enlouquecer. Mas a erva é profusão, é uma lição de moral.”¹⁰

Deleuze e Guattari estabelecem o rizoma como um conceito oposto à estrutura arborescente exemplificado no próprio processo operativo de construção de *Mil Planaltos*. “Um livro não tem objecto nem assunto, faz-se de matérias diversamente formadas, de datas e de velocidades muito diferentes.”¹¹ Este conceito corresponde a uma real multiplicidade.

São estabelecidos alguns princípios relativos ao conceito de rizoma, que desenvolveremos nos pontos seguintes, enumerados do seguinte modo:

- 1.º e 2.º **Princípios de conexão e de heterogeneidade.**
- 3.º **Princípio de multiplicidade.**
- 4.º **Princípio de ruptura assignificante.**
- 5.º e 6.º **Princípio de cartografia e de decalcomania.**

¹⁰ Henry Miller, *Hamlet*, Corrêa, págs. 48-49. Citado em: DELEUZE e GUATTARI, *Mil Planaltos*, p. 41.

¹¹ DELEUZE e GUATTARI, *Mil Planaltos*, p.22.

2.1 Princípios de conexão e de heterogeneidade

“1.º e 2.º **Princípios de conexão e de heterogeneidade:** qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e tem de sê-lo.”¹²

O exemplo encontrado por Deleuze e Guattari diz respeito ao modo como a língua evoluiu, por “caules e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais, ou linhas-de-ferro, desloca-se fazendo nós” e estabiliza-se “à volta de uma paróquia, de um bispado, de uma capital”¹³ em oposição à árvore linguística de Chomsky.

Para a nossa aproximação ao modelo da narrativa não-linear, construída a partir de uma base de dados, os princípios da conexão e da heterogeneidade são vitais. Cada elemento deve constituir-se como uma unidade, por mais fragmentária que seja. As possíveis ligações destas unidades através da interactividade transportam-nos por diversas linhas, diferentes na sua significação, mas do mesmo rizoma. Um rizoma é, por isso, sempre heterogéneo. Constitui-se de unidades diferenciadas e não de fragmentos de uma mesma realidade. A conexão transporta-nos para a questão da montagem no cinema, que não abordaremos nesta aula, mas que nos serve, para fazer de novo referência ao carácter sequencial deste, em oposição ao rizoma que se desenvolve em todas as direcções em simultâneo. Num sistema aberto, todas as conexões são possíveis e levam-nos a reflectir de novo sobre as experiências de Lev Kuleshov (Fig.2), já que uma mesma unidade pode ser associada a outras, elevando assim exponencialmente as significações dessas conexões.

Parece-nos importante o estabelecimento do rizoma, da multiplicidade. Se a heterogeneidade é um princípio vital, a sua delimitação pode sê-lo também, na coerência de um projecto, o seu plano de consistência. Deleuze e Guattari referem a constante emissão de “linhas de fuga” de um rizoma para outros: uma unidade pode fazer parte de mais do que um rizoma.

¹² DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p.25.

¹³ Idem, p.26.

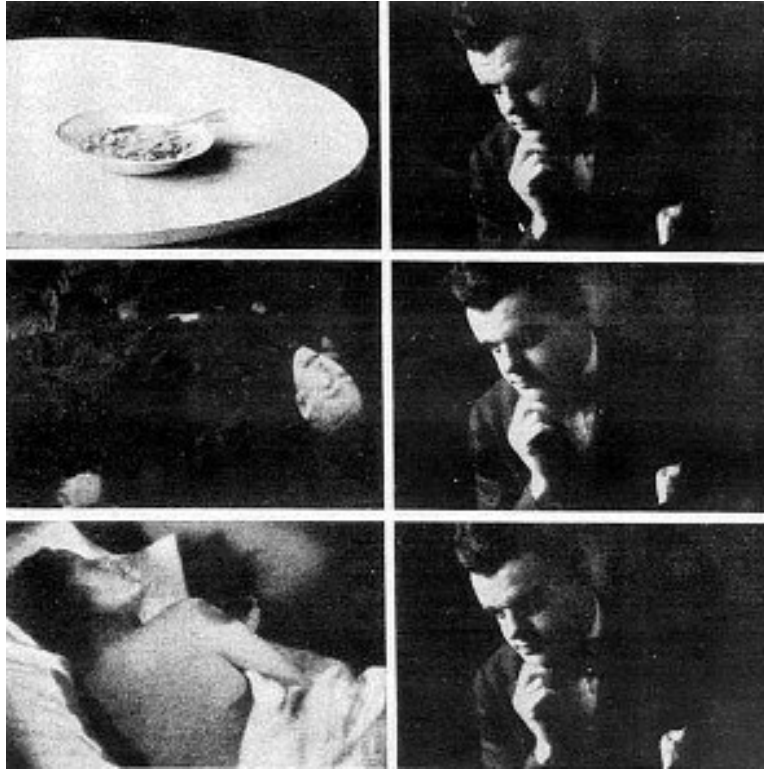


Fig.2 - Experiência de Lev Kulechov conhecida por “Efeito Kuleshov” onde montou a mesma sequência do actor Ivan Mozzhukhin justaposto com diferentes imagens de arquivo. O resultado foi o esperado, o público mostrou-se impressionado com a actuação de Ivan: com fome, tristeza em relação à morte, etc.

2.2 Princípio de multiplicidade

3.º Princípio de multiplicidade: É apenas quando o múltiplo é efectivamente tratado como substantivo, como multiplicidade, que já não tem nenhuma relação com o Um como sujeito ou como objecto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudo-multiplicidades arborescentes. (...) Uma multiplicidade não tem nem sujeito nem objecto, mas apenas determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que ela mude de natureza (as leis da combinação crescem, pois, com a multiplicidade).

DELEUZE e GUATTARI, *Mil planaltos*, p.27.

A verdadeira multiplicidade é heterogénea, não existe por isso qualquer relação com o Um, com a unidade, com o centro.

Uma multiplicidade muda de natureza à medida que aumenta o número de conexões. A multiplicidade é constituída por linhas e não por pontos como na árvore. “Quando Glenn Gould acelera a execução de uma peça, não age apenas por virtuosismo, transforma os pontos musicais em linhas, faz proliferar o conjunto.”¹⁴ O plano de consistência da multiplicidade é assim uma grelha ou trama que “é o fora de todas as multiplicidades”.¹⁵

Os princípios da multiplicidade podem ainda ser complementados com a analogia que Deleuze e Guattari fazem com o feltro, e por sua vez com a oposição ao tecido. Existe uma relação óbvia entre o nomadismo e o sedentarismo: o feltro – amalgama de fibras - é uma invenção dos nómadas, o tecido – cruzamento de fios recorrendo a uma máquina de tecer – invenção sedentária. O feltro tem as mesmas propriedades do nomadismo, é infinito em todas as direcções, ao contrário do tecido, que só pode sê-lo numa direcção, já que está condicionado na largura. A utilização do feltro e da gordura por Beuys faz parte de uma mitologia pessoal baseada no seu salvamento por nómadas. O nómada está sempre entre. Não existe um destino nem uma origem. O nomadismo é constituído por linhas e não por pontos.

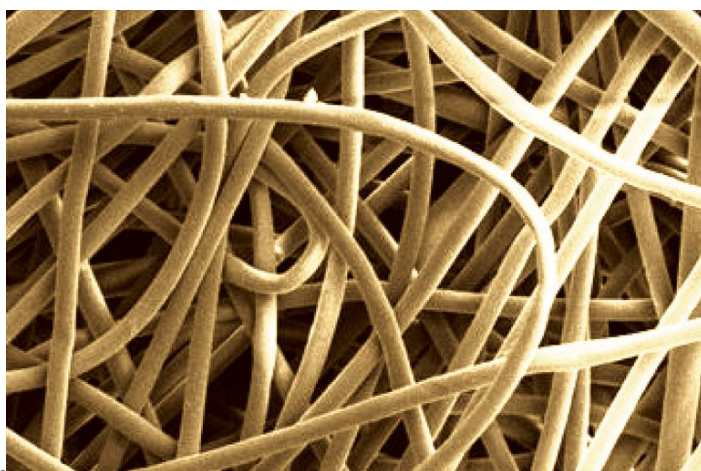


Fig. 3 – Ampliação de feltro.

¹⁴ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p.27.

¹⁵ Idem, p.28. “As multiplicidades definem-se pelo fora: pela linha abstracta, linha de fuga ou desterritorialização segundo a qual mudam de natureza ao conectar-se com outras.”



Fig.4 - Joseph Beuys enrolado em feltro na performance *I like America and América likes me*, 1974.

Fig.5 - Nómadas Tártaros. Beuys enquanto piloto da Luftwaffe (força aérea alemã) na Segunda Guerra Mundial foi atingido na Crimeia e terá alegadamente sido salvo por tártaros que o recobriram de gordura e feltro.

Em *Crítica e clínica* Deleuze reflecte sobre a espontaneidade e a fragmentação da literatura americana focando-se em Walt Whitman. “Se o fragmento é o inato americano, é porque a América é ela mesma feita de Estados federados e de diversos povos imigrantes (minorias): colecção de fragmentos por todo o lado”¹⁶. A ideia que a “mais simples história de amor coloca em jogo Estados, povos e tribos” transporta-nos imediatamente para um rizoma constituído heterogeneamente. As diversas realidades, origens perdidas e ocupação espacial construída a partir de linhas nómadas, construiu um óbvio rizoma, bastante claro na obra *Specimen Days* de Whitman. Aqui encontramos o mundo como *patchwork* infinito, “um muro ilimitado de pedras soltas”¹⁷, uma amostra de dias, de casos, de vistas. “Se as partes são

¹⁶ DELEUZE, Gilles (2000), *Crítica e clínica*, Tradução Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Sécuro XXI, p. 81.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

fragmentos que não podem ser totalizados, podemos, pelo menos, inventar entre elas relações não preexistentes (...)"¹⁸.

Lembremos que os primeiros colonos se deslocavam nomadicamente tal como a maior parte das diferentes tribos nativas deste continente. Foram traçadas linhas por todo o continente. Jack Kerouac, Robert Frank e toda uma geração voltaram a percorrê-las.



Fig. 6 e 7 – Jack Kerouac com o original de *On the road* (*Pela estrada fora*), um rolo de papel com 37m escrito em apenas 3 semanas e que terminou em Abril de 1951.

Fig.8 – Fotografia de Robert Frank incluída em *The americans* com introdução de Jack Kerouac.

O *patchwork* é, tal como o feltro, uma criação nómada. E, do mesmo modo, constituiu-se como um rizoma de possibilidades infinitas em todos os sentidos. É este caminho que Pollock segue ao abandonar o cavalete. O caminho do “afastar-se também da delimitação (enquadramentos ou limites), da distância perspectival e das assunções de simetria ou centragem orgânica”¹⁹. Esta mudança de plano, do vertical para o horizontal, transforma a pintura de Pollock num espaço nómada. As linhas enrolam-se sobre si próprias infinitamente, são linhas nómadas e não contornos. E, como tantos outros americanos, Pollock morrerá numa das grandes linhas traçadas no território, a estrada.

¹⁸ DELEUZE, op. cit., p.83.

¹⁹ RAJCHMAN, John (2002), *Construções*, Tradução Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d'Água, p. 76.



Figs. 9 e 10 – Jackson Pollock.

O plano horizontal é também o plano de construção do *patchwork* que dará forma ao *kilt*²⁰ nomada, que, por sua vez, é uma construção colectiva. Resulta como multiplicidade de uma multiplicidade. O *patchwork* levar-nos-á a outro conceito de Deleuze e Guattari, que desenvolveremos numa outra aula, o conceito de espaço liso e espaço estriado.

Ao analisar a obra de Henri Bergson, Deleuze encontra dois tipos de multiplicidade, o espaço e a duração:

L'important, c'est que la décomposition du mixte nous révèle deux types de «multiplicité». L'une est représentée par l'espace (...): c'est une multiplicité d'extériorité, de simultanéité, de juxtaposition, d'ordre, de différenciation quantitative, de *différence de degré*, une multiplicité numérique, *discontinue et actuelle*. L'autre se présente dans la durée pure; c'est une multiplicité interne, de succession, de fusion, d'organisation, d'hétérogénéité, de discrimination qualitative ou de *différence*

²⁰ “Chama-se *kilt* à reunião de duas espessuras de tecidos cosidos juntos entre os quais se introduz muitas vezes um acolchoamento. Donde a possibilidade que não haja nem direito nem avesso.” DELEUZE e GUATTARI, *Mil Planaltos*, p. 606.

de nature, une multiplicité virtuelle et continue, irréductible au nombre.

DELEUZE, Gilles (1966) *Le bergsonisme*, págs. 30-31

O trabalho prático que apresentaremos aborda as questões espaciais, embora, a multiplicidade explorada seja sobretudo a duração. O sistema que apresentamos não funciona por justaposição de unidades, e sim, pela sua fusão, pela sua sucessão e como esta implica na significação. É uma multiplicidade interna, irreduzível à enumeração. Ao contrário de um filme sequencial, este trabalho foi construído de forma heterogénea, ou seja, cada unidade foi (e continua a ser, visto não ter ainda esgotado a capacidade do suporte físico, o DVD_ROM) construída obedecendo às premissas do seu próprio conteúdo. O próprio processo de realização, produção e até mesmo de construção da banda sonora, obedece à multiplicidade, e não a um eixo centralizador. A construção das unidades narrativas foi construída em diferentes momentos no tempo. As várias entrevistas resultaram de questões surgidas nessas unidades. A construção da banda sonora foi executada em função do plano de consistência que tratamos, mas também propôs uma forma de entradas múltiplas. A banda sonora, constituída por diversas linhas musicais foi inteiramente desmontada e reconstruída em novas formas. A tecnologia digital permitiu ao músico, entregar a banda sonora em pistas separadas, de modo a que fossem facilmente re-editadas. A autoria passou a ser de um colectivo. O produto a visionar é também colectivo, já que as montagens finais, sucessão e conexão pertencem aos utilizadores.

2.3 Princípio de ruptura assignificante

4.º **Princípio de ruptura assignificante:** contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou atravessam alguma. Um rizoma pode ser interrompido, quebrado num sítio qualquer, retoma segundo esta ou aquela das suas linhas e segundo outras linhas.

DELEUZE e GUATTARI, *Mil planaltos*, p.28.

Talvez o exemplo mais claro, desta ruptura assignificante do rizoma, seja o de interromper um carreiro de formigas. Não se acaba com o rizoma, ele volta, porque as formigas são um rizoma animal.

O rizoma é constituído por linhas: “linhas de segmentaridade segundo as quais se estratificou, se territorializou, se organizou, significou, atribuiu, etc”; mas também por “linha de desterritorialização pelas quais foge sem cessar.”²¹ Estas linhas de fuga são resultado da explosão das linhas segmentares do rizoma, mas não param de apontar uma para as outras. “Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas arrisca-se, sempre, encontrar sobre ela organizações que reestratificam o conjunto.”²²

O que interessa na linha, para os autores, é o meio e não as extremidades. Uma linha não une aqui pontos. Os caules subterrâneos superficiais unem realidades diferentes, *Planaltos*. “Todos os planaltos podem ser lidos em qualquer sítio e ser postos em relação com qualquer outro.”²³ Estas linhas, ou caules subterrâneos, são as microfendas cerebrais.

Outro exemplo, aqui animal e vegetal, é dado por Deleuze e Guattari no sentido de esclarecer a desterritorialização e a reterritorialização num rizoma:

²¹ DELEUZE e GUATTARI, *Mil Planaltos*, p. 28

²² Idem, p.29.

²³ Idem, p.45

A orquídea desterritorializa-se ao formar uma imagem, um decalque da vespa, mas a vespa reterritorializou-se sobre esta imagem. A vespa desterritorializou-se, no entanto, tornando-se ela própria uma peça do aparelho de reprodução da orquídea; mas reterritorializa a orquídea ao transportar-lhe o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma enquanto heterogêneas.

DELEUZE e GUATTARI, *Mil planaltos*, p.29.

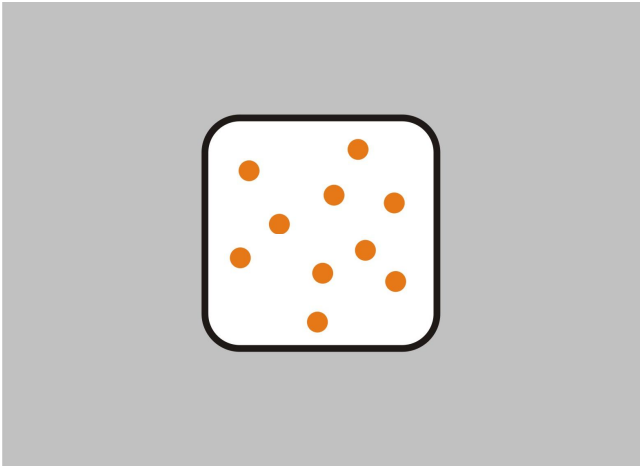
O mais importante não é a imitação, neste caso o mimetismo, é a captura do código, o devir-vespa da orquídea e o devir-orquídea da vespa, “cada um destes devires garantindo a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro”²⁴.

A construção de um rizoma no universo digital que temos estado a tentar propor, deve, assim, ter em conta estes fluxos de desterritorialização e reterritorialização. As unidades que o constituem, devem, ao estabelecer conexões, provocar estes fluxos com maior ou menor intensidade. Estes fluxos são linhas que se estendem e que vão aumentando o território do rizoma através de círculos de convergência em clara anti-genealogia. O meio não é média, é o lugar onde se ganha velocidade.

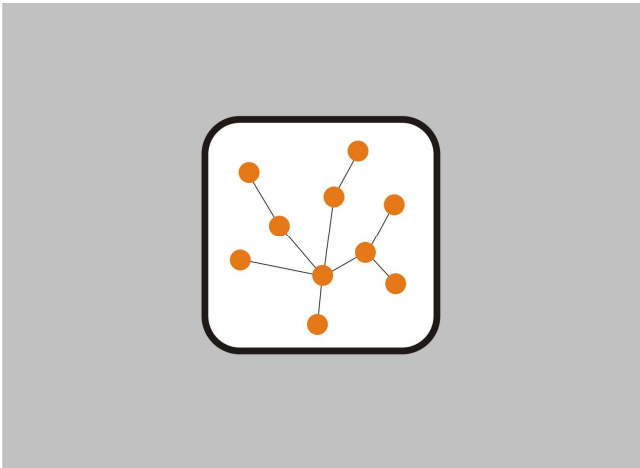
Procuraremos, em seguida, através de alguns esquemas e da sua explicação, perceber como numa base de dados se podem, numa primeira fase, estabelecer diferenças entre as conexões do tipo arbóreo em oposição ao tipo rizomático e, numa segunda fase, visualizar a ampliação do conceito, a partir da própria ampliação dos elementos constituintes da base de dados.

²⁴ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p.29.

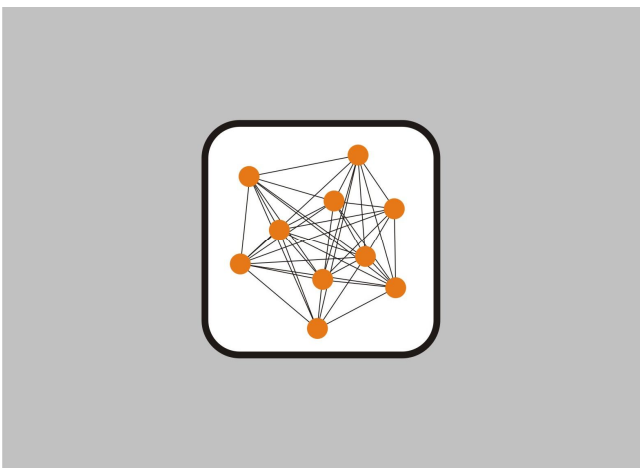
1.



2.



3.



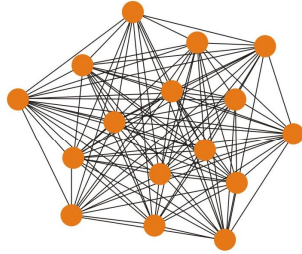
Simulemos visualmente um contentor de informação com alguns dados introduzidos (1.). Se estabelecermos uma ligação entre esses dados de forma arbórea (2.) existe uma hierarquia, mas as possibilidades combinatórias são reduzidas. Teremos sempre de voltar ao elemento inicial ou secundário para poder de novo estabelecer um caminho, que se esgota rapidamente.

Se, estabelecermos uma ligação rizomática entre os dados inseridos no contentor (3.) alargamos exponencialmente as possibilidades combinatórias, os caminhos possíveis e, conseqüentemente, as significações das relações estabelecidas.

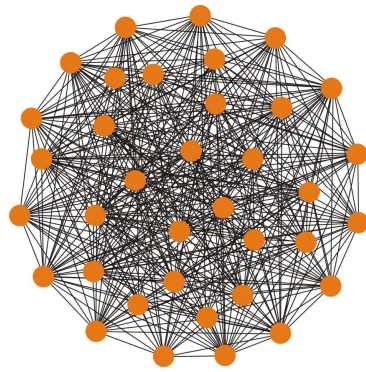
Ao alargarmos este conjunto, continuando a possibilitar as ligações entre os elementos (4.), vamos produzindo um sistema cada vez mais complexo que permite leituras menos condicionadas ao sistema e mais à forma associativa do utilizador. Poderemos chegar a uma imagem (5.) que apesar de ainda apresentar um número reduzido de elementos (se comparado com as possibilidades de uma base de dados digital) apresenta já uma proliferação de combinações que estabelecem um território. Considerando este conjunto (5.) um rizoma será ainda estabelecida, segundo Deleuze e Guattari, a possibilidade deste emitir constantemente linhas de fuga para outros rizomas (6.). Ou seja, um rizoma (tal como uma base de dados) não é em si um sistema fechado. Permite novas inserções e exclusões sem alterar por isso a sua significância. “Um rizoma não começa e não acaba, está sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo «ser», mas o rizoma tem por tecido a conjunção «e... e... e...».”²⁵

²⁵ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p.48.

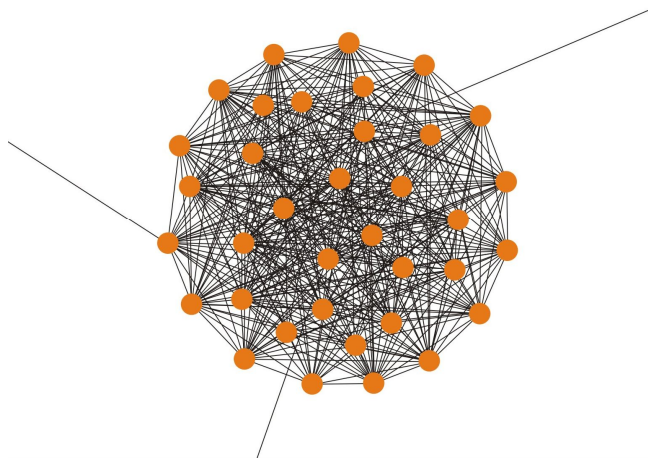
4.



5.



6.



2.4 Princípio de cartografia e de decalcomania

5.º e 6.º **Princípio de cartografia e de decalcomania:** um rizoma não está sujeito a nenhum modelo estrutural ou generativo. É estranho a qualquer eixo genético, como de estrutura profunda.

DELEUZE e GUATTARI, *Mil planaltos*, p. 32.

Nestes dois últimos pontos Deleuze e Guattari vão opor o mapa ao decalque como imagens do rizoma e da árvore.

O decalque pode ser interpretado, neste contexto, como o refazer do já feito. Quando nos colocamos na estrutura arbórea seguimos apenas caminhos pré-estabelecidos, sem qualquer possibilidade de subversão. Voltamos às ideias tranquilizantes, à estrutura. Em *Mil planaltos* são feitas analogias com a psicanálise ou a linguística, no sentido em que se procura encontrar um objecto inconsciente cristalizado, como forma de poder descodificar qualquer trama.

O mapa, em oposição ao decalque, é um rizoma. O mapa é feito de conexões, é aberto, “desmontável, invertível, susceptível de receber modificações constantes.”²⁶ Deleuze e Guattari dizem-nos que o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre si mesmo e que antes o constrói. O inconsciente apresenta entradas e saídas, o próprio desejo ou os sonhos não podem ser em absoluto explorados por uma estrutura, são mapas que se constroem, desmontam, reconstroem, rasgam, invertem e não decalques.

O mapa pode rasgar-se, ser virado do avesso, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser posto em estaleiro por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte,

²⁶ DELEUZE e GUATTARI, op. cit., p.32.

construí-lo como uma acção política ou como uma meditação. É, talvez, uma das características mais importantes do rizoma, de ser sempre com entradas múltiplas; a toca neste sentido é um rizoma animal e compreende por vezes uma nítida distinção entre a linha de fuga como corredor de deslocação e os estratos de reserva ou de habitação (cf. o rato almiscarado).

DELEUZE e GUATTARI, *Mil planaltos*, p. 32-33.

Entrar pelo meio, estar sempre no meio, interromper e voltar por este mapa de entradas e saídas múltiplas, resulta quase como descrição do que acontece no sistema digital que aqui propomos.

Analogamente à deslocação do ser no espaço, propomos uma abordagem a um sistema que nos permite estar sempre no meio desse espaço, explorando-o de forma idiossincrática, sem estrutura prévia, com entradas e saídas múltiplas. Foi este o princípio que presidiu à construção do filme interactivo que apresentaremos. Se pretende ser um plano de consistência sobre um arquitecto e a sua abordagem imaginante, pretende também que esse plano seja constituído por linhas que vão desenhando um mapa. Mapa que resultará sempre como passível de ter novas entradas que reterritorializem ou desterritorializem as anteriores.

3. Jorge Luís Borges e o infinito

Em *O livro de areia*, conto incluído em livro homónimo, Jorge Luís Borges fala-nos de um livro “infinito, nem mais nem menos, o número de páginas deste livro. Nenhuma delas é a primeira, nenhuma delas é a última.”²⁷ Um livro de areia, que, como esta, não tem princípio nem fim. Neste livro é impossível encontrar a primeira ou a última página e qualquer uma das que se vejam podem não tornar a ver-se nunca mais.

O interesse deste conto para o nosso estudo reside nesta ideia de aleatoriedade no aparecimento das páginas como metáfora ao modo como vamos lendo livro após livro. Todo o conto, no fundo, é acerca do livro dos livros, isto é, daquilo que seria a súpula de todo o conhecimento reunido num só livro, infinito por isso. E se o protagonista percebe que este livro é um pesadelo, então a solução aponta de novo para a ideia de conhecimento infinito, já que ele decide perder o volume no meio de outros novecentos mil da Biblioteca Nacional.

Embora paradoxal num objecto livro e escrito em 1975, a ideia de possuir uma base com conhecimento infinito não resulta, hoje em dia, tão estranha. Sobretudo a partir dos desenvolvimentos mais recentes²⁸ da internet começamos a pensar, cada vez mais em termos não finitos. Evidentemente que não nos estamos a debruçar sobre as questões da coerência, qualidade e relevância do material acessível *on-line*. Apenas pretendemos salientar a cada vez maior apetência para pensar em termos de escalas tendentes para o infinito.

Borges abordou inúmeras vezes a questão do infinito, sobretudo através das bibliotecas e dos labirintos. Em *A Biblioteca de Babel*²⁹, Borges inicia o conto com: “O universo (a que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços

²⁷ BORGES, Jorge Luís (1994), *O livro de areia*, Tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Editorial Estampa, p.135.

²⁸ Referimo-nos sobretudo ao conceito expresso no termo *Web2.0*, que designa uma utilização já universal da internet: comunidades, vídeo-sharing, blogs, etc.

²⁹ BORGES, Jorge Luís (1998), *Obras Completas 1923-1949 Vol.I, Ficções*, Tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema, p. 483

de ventilação no meio, cercados de parapeitos baixíssimos. De qualquer hexágono vêem-se os pisos inferiores e superiores: interminavelmente.”

Uma visão cósmica a partir da biblioteca infinita, o conhecimento infinito.

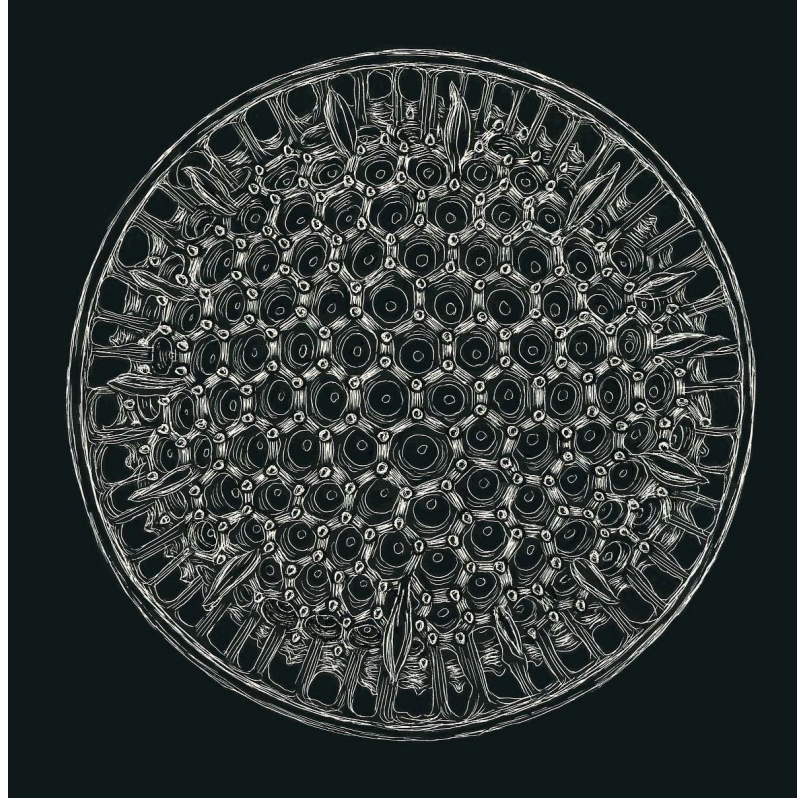


Fig.11 - *Aulonia Hexagona* cuja morfologia foi profusamente estudada por Ernst Haeckel e que poderia ilustrar também a visão cósmica de Borges dos hexágonos que se sobrepõem indefinidamente.

“S’il est un sujet qui doive plaire à un architecte, et en même temps échauffer son génie, c’est le projet d’une bibliothèque publique. A l’occasion de développer les talents se joint le précieux avantage de les consacrer aux hommes qui ont illustré leur siècle.”³⁰

Étienne-Louis Boullée, sobre o projecto para a Biblioteca Nacional de 1785.

³⁰ <http://expositions.bnf.fr/boullée/cata/d2/index.htm>

Michel Foucault emprega³¹ uma passagem do conto de Borges *O idioma analítico de John Wilkins* para suportar a sua tese que o mundo “invites characterization and understanding in multi-faceted way which can run contrary to logically-grounded and scientifically-interested styles of classification.”³² Neste conto³³, baseado no trabalho do teólogo do século XVII *An essay towards a real character and a philosophical language de 1668*, Borges reflecte sobre a possibilidade e os princípios da criação de uma linguagem mundial lançados por essa obra. Numa nota refere-se à criação do código binário de Leibniz³⁴, ainda hoje base dos sistemas digitais, como o mais simples de todos os sistemas de numeração e do estímulo “(ao que parece)” provocado pelos hexagramas do I Ching³⁵ na concepção deste sistema.

No entanto, o ponto-chave para Foucault é a referência a uma enciclopédia chinesa que ordenaria os animais em: “(a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães vadios, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) incontáveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, (l) etc..., (m) que acabam de quebrar o jarrão, (n) que ao longe parecem moscas. Se o sistema é incongruente, não deixa de ser na sua maioria familiar, e é, a partir deste ponto, que Foucault estabelece uma analogia com a obra de Magritte.

O conceito de possibilidade vivencial, entre a incongruência e a familiaridade, resultam bastante incisivos quando pretendemos estabelecer associações entre realidades aparentemente diferentes. A reflexão de Foucault

³¹ Referência ao prefácio de Foucault em *The order of things* por: WIKS, Robert, *Foucault in The routledge companion guide to aesthetics* (2005), Edited by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, Oxon, Routledge, p.204.

³² WIKS, op. cit., pág.205.

³³ BORGES, Jorge Luís (1998), *Obras Completas 1952-1972 Vol. II*, Lisboa, Editorial Teorema, p.81

³⁴ Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), filósofo, cientista, matemático e diplomata. A exposição do seu código binário como formulação de potencialidade infinita servirá para exposição numa outra aula.

³⁵ *I Ching* ou *Livro das Mutações* é um dos mais antigos textos chineses. Pode ser lido como oráculo ou como um livro de sabedoria. Baseia-se no princípio de que a realidade é mutante e engloba em si as contradições, sendo assim o “I” mutação e não-mutação. Os oito trigramas e suas combinações são a imagem de tudo o que acontece no céu e na terra nos processos de mutação próprios da natureza.

WILHELM, Richard (2000), *I Ching, o livro das mutações*, Prefácio de C.G. Jung, Tradução Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto, São Paulo, Editora Pensamento.

sobre Magritte no seu *Ceci n'est pas une pipe*, seguirá este caminho e resulta, para nós, como linha de fuga ao rizoma, que pretendemos estabelecer neste estudo.

A obra de Borges fornece-nos matéria, em diversas formas, sobre a infinidade do conhecimento, dos mundos possíveis e impossíveis, através da centralização no livro e no seu somatório, a biblioteca. O livro não representa, no entanto, na sua obra, um objecto. É sempre um enunciado de uma realidade mais vasta – um dispositivo aglomerado de conhecimento. A compressão do infinito, numa forma que simbolicamente o contém, pelo menos temporariamente. O infinito é inacabado.

Nenhuma filosofia pode ignorar o problema da finitude, sob pena de ignorar-se a si mesma enquanto filosofia; nenhuma análise da percepção pode ignorar a percepção como fenómeno original, sob pena de ignorar-se a si mesma enquanto análise, e o pensamento infinito que se descobriria imanente à percepção não seria o mais alto ponto de consciência, mas, ao contrário, uma forma de inconsciência.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2006), *Fenomenologia da percepção*, p.68.



Fig.12 - Cândida Höfer
Biblioteca da Universidade de Coimbra

5. Conclusão

A presente aula, propôs uma reflexão sobre a abordagem ao cinema digital, através de uma base de dados centrada no conceito de Rizoma de Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Planaltos*.

Este conceito, proposto na sua génese como uma nova maneira de pensar o livro e, de um modo mais amplo, o próprio homem e as ciências que o estudam, apresenta-se-nos como uma forma de explorar o universo digital de um modo mais próximo daquilo que é a estrutura computacional. O computador permite, de uma forma bastante directa, desenvolver este conceito nos seus diversos princípios e fazer uma ponte com outro tipo de estruturas, no caso em questão o cinema.

Os princípios da estrutura arbórea, a sua rigidez hierarquizante e, sobretudo, a dependência do Um e a sua lógica binária, são factores que pretendemos ultrapassar numa forma criativa de expor conteúdos. Deste modo, temos vindo a conceber um trabalho, que aqui apresentámos, e que visa tornar claros os princípios expostos. Este, não pretende, até pelas suas características documentais, fechar o conceito numa forma. Apresentamo-lo como uma possível entrada ou saída deste sistema rizomático, que o universo digital nos deixa disponível, para explorarmos em novas formas de expressão e significação. Na construção de novos mapas, sempre passíveis de serem complementados com novas entradas, novas conexões, que desterritorializam e reterritorializam as anteriores.

A aplicação deste conceito, pretende fazer incidir um maior valor no que fica entre as unidades, através da não-narrativa. Num extremo, o valor da linha ou caule subterrâneo, será superior ao do ponto ou unidade, que constituem esta multiplicidade.

Deixemos crescer a erva nas nossas cabeças.

BIBLIOGRAFIA

BORGES, Jorge Luís (1994), *O livro de areia*, Tradução de Aníbal Fernandes, Lisboa, Editorial Estampa, Título original: *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecê Editores, 1975.

BORGES, Jorge Luís (1998), *Obras Completas 1923-1949 Vol. I*, Lisboa, Editorial Teorema.

BORGES, Jorge Luís (1998), *Obras Completas 1952-1972 Vol. II*, Lisboa, Editorial Teorema.

DELEUZE, Gilles (1966), *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France.

DELEUZE, Gilles (2000), *Crítica e Clínica*, Tradução Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Século XXI, Título original: *Critique et Clinique*, Paris, Éditions Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (2007), *Mil Planaltos – Capitalismo e esquizofrenia 2*, Tradução e prefácio Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, Título original, *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Éditions Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1992), *O que é a Filosofia?* Tradução Margarida Barahona e António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença, Título original: *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Éditions Minuit, 1991.

FOUCAULT, Michel (2007), *Isto não é um cachimbo*, Tradução Jorge Coli, Rio de Janeiro, Paz e Terra, Título original: *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, 1973.

MANOVICH, Lev (2001), *The language of new media*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2006), *Fenomenologia da percepção*, Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes, Título original: *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945.

RAJCHMAN, John (2002), *Construções*, Tradução Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio d'Água, Título original: *Constructions*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1998.

SHAW, Jeffrey e WEIBEL, Peter (2002), *Future cinema, The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge, Massachusetts Institute of Technology.

WIKS, Robert, *Foucault in The routledge companion guide to aesthetics* (2005), Edited by Berys Gaut and Dominic Mclver Lopes, Oxon, Routledge.

WILHELM, Richard (2000), *I Ching, o livro das mutações*, Prefácio de C.G. Jung, Tradução Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto, São Paulo, Editora Pensamento.

SÍTIOS

<http://www.webdeleuze.com/php/index.html>

http://www.zkm.de/futurecinema/index_e.html

<http://www.manovich.net/>

<http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/~stueber/haeckel/kunstformen/natur.html>

<http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/~stueber/haeckel/radiolarien/>

<http://www.ucmp.berkeley.edu/history/haeckel.html>

<http://www.microscopy-uk.org.uk/mag/indexmag.html?http://www.microscopy-uk.org.uk/mag/artfeb05/cbdiatoms.html>

<http://home.hetnet.nl/~turing/anaxonia.html>

<http://expositions.bnf.fr/boullee/index.htm>