VI DA MORTE VIDA
: criações ficciográficas

Mônica Cristina Junqueira Berto
orientadora: Profa Dra Branca Coutinho de Oliveira

MÔNICA CRISTINA JUNQUEIRA BERTO

**VI DA MORTE VIDA
: criações ficciográficas**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, ÁREA DE CONCENTRAÇÃO ARTES VISUAIS, LINHA DE PESQUISA POÉTICAS VISUAIS, DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, COMO EXIGÊNCIA PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARTES, SOB ORIENTAÇÃO DA PROFA. DRA. BRANCA COUTINHO DE OLIVEIRA.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora

Aprovada em: ____/____/____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Sou artista porque cultivo o risco de errar

*Para o outro,
não sou artista porque erro;
sou humano porque meus erros parecem com os dele; e
sou artista porque, criando, levei-o a errar.*

(autor desconhecido)

Resumo

Estudo sobre a relação entre qualidade e matéria na imagem, realizado sob a perspectiva das Poéticas Visuais. Tendo a transfigurabilidade do corpo como objeto de pesquisa, o trabalho estabelece relações entre os conceitos de vida e morte, de erotismo e grotesco. O resultado é a exposição VI DA MORTE VIDA composta de duas vídeo-esculturas e um conjunto de objetos-fotográficos elaborados a partir da fotografia, do vídeo e da computação gráfica. O texto VI DA MORTE VIDA traceja o plano conceitual com o qual os trabalhos dialogam e se fecundam. Exposição e texto dissertativo integram o trabalho de mestrado desenvolvido por Mônica Berto, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no período compreendido entre 2012 e 2014.

Abstract

Study on the relationship between the quality of image and its matter, carried on the perspective of Visual Poetics. Bearing in mind the 'transfigurability' of the body as a research object, it is established relationships between the concepts of life and death, eroticism and grotesque. The result is an exposition, which is titled VI DA MORTE VIDA and contains two video-sculptures and a collection of photographic-objects, all elaborated from photography, video and computer graphics. Dissertation text VI DA MORTE VIDA draw the conceptual sphere with which practical work dialogues and develops itself. Exhibition and dissertation text are aimed as a requirement for the Master of Visual Poetics of Monica Berto, developed within the Escola de Comunicação e Arte (communication and Arts school) of University of São Paulo, in the period between 2012 and 2014.

Agradecimentos

Muito muito obrigada,
a todo mundo
e ao mundo todo!

Aos meus amores

Maneco e Pedro

Sumário

Apresentação	17
1 - Viagem Descartesiana.....	19
2 - Corpos profanagrados: Corpos Profanos Corpos Sagrados	45
a. Método de pesquisa: o processo criador, o processo de individuação	53
b. Corpo fáustico	61
c. OqPodeCorpo.....	81
d. Corpabjeto.....	87
3 - Glosário.....	91
4 - Referências bibliográficas.....	99

Apresentação

O que se apresenta aqui sob o título de *VI DA MORTE VIDA*: criações ficciográficas é um desdobramento textual de *VI DA MORTE VIDA* que é, por sua vez, a exposição de um conjunto de trabalhos audiovisuais sobre a transfiguralidade do corpo humano manifesta em imagens fotográficas, videográficas e cinematográficas. Ambos, texto e exposição, são complementares e constituem o corpo da dissertação de mestrado.

O texto está dividido em dois volumes e mais dois encartes gráficos anexos. Desenvolve-se a partir de registros verbais e visuais de considerações e reflexos sobre procedimentos e resultados que se produziram durante o processo criativo dos trabalhos presentes na exposição. Enquanto a exposição se compõe de experimentos cuja operação metodológica se encontra no campo da Poética Visual (duas videoesculturas e uma série com três objetos fotográficos), o texto se costura por meio de conjugações reflexivas que acontecem no Plano conceitual discursivo.

A composição dos volumes e anexos se faz por textos e imagens de muitas fontes. Estão aí os filósofos, escritores, poetas, cineastas, cientistas — interlocuções polifônicas. São ressonâncias que fazem vibrar as imagens. O primeiro volume, *VI DA MORTE VIDA I*, destina-se a reprodução imagética dos ensaios audiovisuais criados, com suas respectivas fichas técnicas. O segundo volume, *VI DA MORTE VIDA II*, expõe a pesquisa, com certos modos de articulação entre territórios diversos e traços de conexões das multiplicidades que compõem *VI DA MORTE VIDA*. Ele é formado por três capítulos: *1- Viagem Descartesiana*, em que se pretende coordenar elementos para fazer circular os sentidos dos experimentos poéticos que constituem a exposição e traçar zonas de vizinhança entre territórios distantes; *2- Corpos Profanagrados: Corpos Profanos/ Corpos Sagrados*, trata-se de procurar em conexão com o que o trabalho (poético) faz passar suas intensidades e em quais multiplicidades se introduz e metamorfoseia as suas, com quais outros corpos faz convergir o seu, e *3- Glosário*, em que se busca esquematizar um quadro de referências teóricas, como placas à beira de uma estrada - exercício de frequência. Há, ainda, os anexos, outra forma possível para o Glosário.

Embora *VI DA MORTE VIDA: criações ficciográficas* carregue uma grande quantidade de informações sobre *VI DA MORTE VIDA* e mantenha com seu conjunto de obras estreita familiaridade, este texto deve ser lido como registros e rebatimentos do que será exposto. A exposição é o plano efetivo da afetibilidade dos trabalhos (poéticos visuais).

1. Viagem *Descartesiana*

nem penso, nem existo, logo afirmo.
(*autor desconhecido*)

Nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente
determinar o corpo ao movimento ou ao repouso, ou a qualquer
outro estado (se é que isso existe).
Spinoza (Prop. 2, 2011, p. 100)

Nesse primeiro capítulo pretendemos exercitar-nos na sistematização do percurso, errante muitas vezes, compreendido nessa pesquisa. A tentativa é de nos arreglarmos tanto às definições e regras da pesquisa científica em que se situa o Mestrado *strictu sensu*, como quanto às inconstâncias, aos re/ajustes, às re/formulações, às escolhas subjetivas, etc., todos inerentes ao processo de pesquisa em artes.

Reconhecemos a dificuldade do dissertar sobre uma Pesquisa em Poéticas Visuais cujo trabalho resultante são ensaios, nesse caso audiovisuais e escultóricos-fotográficos, que se atualizam por meio de uma exposição. No entanto, é por meio de um texto, que toma essa exposição como referência, que a pesquisa e todo seu processo de aprendizado se atualizam. Numa visão generalizante, o sucesso de uma pesquisa científica, da qual as artes emprestam e adaptam a estrutura, é a afirmação ou negação da hipótese junto à dissertação que deve indicar que a pesquisa é comprobatória. Em poéticas visuais, por mais que dissertemos minuciosamente (aprofundando procedimentos, processos, contextos, etc.), as condições ‘de temperatura e pressão’ das percepções e afecções do artista-pesquisador e seu contexto não são reproduzíveis, inclusive para o próprio autor. Saber lidar com isso e ainda assim encaixar-se no formato científico vigente é parte do ‘sucesso’ da Pesquisa em Poéticas Visuais.

Numa outra perspectiva, à da elaboração de algo que sinteticamente reúna procedimentos-processo-

resultados, perguntamo-nos mais especificamente: como emigrar de um território tridimensional que privilegia a vivência perceptiva das imagens visuais, sonoras e táteis, para outro território de dimensões diferentes (bidimensionais, além da linearidade sequencial do texto)? A pesquisa geográfica também se depara com essa questão e responde com a cartografia, como um meio intermediário. Mesmo assim, dissertar ainda implica na elaboração textual, verbal que é linear. Desta forma, essa primeira Viagem Descartesiana, pretende o exercício verbal, linear e sequencial de introduzir o contexto (perceptivo, afectivo¹, conceitual) em que se deu o estudo que resultou em *VI DA MORTE VIDA*, na tentativa de elaborar “um roteiro de viagem” para percorrer caminhos traçando vizinhanças, algumas entre tantas possíveis. Tem a ver com cartografar. Paisagens possíveis.

VI DA MORTE VIDA: criações ficciográficas compila dois anos e meio de estudos e reflexões cujo objeto é a transfiguralidade de corpos humanos manifesta em imagens fotográficas, videográficas e cinematográficas, nas quais o enquadramento em grande plano (ou primeiríssimo plano) é o recurso privilegiado de linguagem poética.

A expressão “primeiríssimo plano”², além de agregar noções de plano³ distintas, pode ter sinonímia como utros dois termos presentes em textos da esfera do cinema: “close-up” e “grande plano”. No âmbito dessa pesquisa a cada uma dessas expressões serão vinculadas noções específicas. O cineasta e teórico russo

1 Como este termo refere-se ao conceito de Deleuze e Guatarri (Percepto, Afecto e Conceito) em seu livro *O Que É Filosofia?* (1997), decidimos manter essa forma de escrita, conforme a tradução do livro para a língua portuguesa, e não a ortograficamente acordada “afeto”.

2 Derivado do termo “primeiro plano” que consta do Dicionário Crítico e Teórico do Cinema de Jacques Aumont e Michel Marie (2009, p.241). Como veremos mais a frente, substituiremos esse termo para adotar “grande plano”. Mesmo assim, mantivemo-lo no início desse texto por ser um termo usual e corriqueiro e por este estar contido no dicionário acima, que é referência notadamente aceita.

3 Segundo Aumont (1995), a noção de plano abrange dimensão, quadro, ponto de vista, duração, movimento e ritmo. Sua definição é empírica e tautológica: “qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano” (ibidem, 40). O primeiro plano pode ser entendido ou como “...uma questão do enquadramento...” e/ou enquanto “... instituição de um ponto de vista da câmera sobre o evento representado;” (AUMONT, 1995).

Serguei Eisenstein (1898-1948) investigou o uso do close-up e do grande plano partindo da comparação entre a experiência cinematográfica russa e a de Griffith. Um dos relatos dessa investigação está inserido num texto seu de 1942⁴ “La historia del gran plano⁵ a traves de la historia del arte” (EISENSTEIN, 1982, p.21-140). Nesse estudo, Eisenstein esquadrinha diferentes concepções de montagem e afirma que a diferenciação entre elas alcança um pico de sutileza e clareza quando se analisa o “ ‘primeiro plano’ ou conforme nós [cinematografia russa] dizemos, ‘grande plano’. A diferenciação de princípios começa já na própria denominação” (idem, p.78). Enquanto que ao grande plano (Figura 1) o estudioso associa o poder de agudizar as qualidades da imagem e de relacioná-lo com seu significado, ao close-up associa as condições físicas da visão (vemos um detalhe mais de perto) e a faculdade de prolongar o tempo da narrativa.

4 Esse texto está publicado no livro *Cinematismo*, de edição Argentina de 1982, que reúne alguns textos de Serguei Eisenstein e que indica que a tradução para língua Espanhola deu-se a partir do texto original em língua Russa. Segundo Richard Taylor, estudioso de Eisenstein, editor e tradutor de sua obra para língua Inglesa, o texto original de Eisenstein, intitulado ‘Dickens, Griffith i my’ (publicado na coleção ‘Griffit’ Moscou, 1944, pp. 39-88), foi retrabalhado por ele próprio. É essa nova versão que o estudioso inglês traduz e publica na série *Selected Works. Volume III com o título Dickens, Griffith and Ourselves*. Na língua portuguesa, temos disponível uma tradução a partir da versão inglesa editada por Taylor. Há uma significativa diferença no conteúdo se compararmos os textos das edições inglesa e argentina, no entanto, mantemos a versão da edição argentina como base desse estudo e disponibilizamos as referências bibliográficas de todas as outras versões consultadas.

5 O texto de Eisenstein que utilizei para essa pesquisa foi o publicado numa edição Argentina e a tradução para a língua portuguesa foi realizada pela autora. No texto, aparecem as palavras *gran plano* e *close-up* como traduções do texto original em russo. Cada qual, conforme esclarece o estudo de Eisenstein, adquire distintas noções que serão abordadas nessa pesquisa, mas é importante sublinhar que, apesar do vocábulo “primeiro plano” e sua derivação “primeiríssimo plano” serem mais frequentemente utilizados na literatura cinematográfica Brasileira, preterindo a palavra “grande plano” que é usada em Portugal, por exemplo, utilizaremos “grande plano” onde este couber como sinônimo. O termo original (na língua russa) utilizado por Eisenstein, em tradução literal seria “grande plano”.

Figura 1

Quadros (stills) retirados do filme de Alexander Sokúrov, *Fausto* (2011). As imagens ilustram o grande plano num uso que se tornou convencional (já facilmente de-codificável pelo espectador) no cinema: dentro da narrativa, a personagem Margarida, representada pelo ventre-e-umbigo - uma de suas partes, pelo todo da personagem. Em determinado momento uma mão masculina, que segundo a sequência da narrativa é a de Fausto acaricia o ventre, enquanto a câmera realiza um travelling por sobre o corpo de Margarida. É Fausto que tem essa visão ou o observador que espia os dois? Somente por essa sequência não saberemos. O todo relativo a essa parte pode ser os corpos de amantes - o mais esperado- mas também é a sensação subjetiva da intimidade entre corpos e/ou a sensação tátil-visual (uma pequenina pena - "leve e macia" como parecem as penas- está sobre essa barriga verde - visualmente tátil. As "mãos que tateiam" são recorrentes nos filmes de Sokúrov e podem ser relacionados ao tato-visual (AUMONT, 1993). Sobre esse assunto, cf. BERTO, 2012)

O desenvolvimento e as conclusões do estudo de Eisenstein serão abordados em maior detalhe no capítulo 3- '*Glosário*'⁶: cadernos cartográficos de pensamento dessa dissertação.

A visualidade corpórea das imagens de *VI DA MORTE VIDA* guarda próxima relação com o grande plano por situar-se na fronteira do re/conhecimento do corpo, ou seja, a parte de um todo (corpo humano) adquirir significado além dele: as texturas, as dobras, os pelos, a pletora, etc. remetem ao corpo e não mais o indicam, são inacabamentos corpóreos que apresentam enigmas para os sentidos.

Nos ensaios audiovisuais resultantes de toda experimentação poética que compõe essa pesquisa intitulados *Corpo fáustico*, *OqPodeCorpo*, *Corpabjeto*, cujas descrições, reflexões e discussões encontram-se no capítulo seguinte, 2 – *Corpos profanagrados: Corpos Profanos/ Corpos Sagrados*, intencionamos fabricar visualidades direcionadas à experiência de estranhamento⁷ para colocar a questão da clássica pergunta “o que pode um corpo?”⁸. Porém, numa chave específica para a produção de si: o que pode um corpo reinventando-se⁹; reinventando-se novos modos de existência; forjando-se uma existência estética.

6 ‘Glosário’ é um termo criado para essa pesquisa partindo-se da raiz etimológica comum de ‘glosa’ e de ‘glossário’. Maiores detalhes sobre a criação do termo, suas justificativas ou motivações, estão contidos no *Primeiro do capítulo 2 - ‘Glosário’: cadernos cartográficos de pensamentos*’.

7 Irene Machado, professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da USP, em um artigo que resenha um livro dedicado ao conceito em questão, explica que o neologismo *ostranenie*, traduzido como estranhamento, “era a palavra-chave que assegurava a poética fundada na percepção estética livre de automatismos.” Chklovski, em meio a toda ebulição no campo da arte na década de 1920, elabora o que a autora denomina de “texto-manifesto” em que “Pregava a urgência em valorizar as experiências de percepção da forma baseada na singularidade de novos procedimentos poéticos e no efeito de estranhamento.” (2012, p. 314)

8 Deleuze explica Spinoza e afirma que esse filósofo afasta-se de pensar e formular conceitos sobre ideias abstratas, direcionando-se a questão que realmente importa para ser pensada: “O que importa é: de que um corpo é capaz? E aqui ele lança uma das questões mais fundamentais de toda a sua filosofia (antes dele houve Hobbes e outros) dizendo que a única questão está em não sabermos sequer de que um corpo é capaz, nós tagarelamos sobre a alma e sobre o espírito e não sabemos o que pode um corpo.” (Deleuze, 1978)

9 A utilização do gerúndio pretende o que esta forma nominal do verbo objetiva: “usada para exprimir uma circunstância”. Mais adiante no texto, experimentaremos como hipótese uma analogia entre a estrutura da circunstância que afirmamos

Figura 2

Quadros (*stills*) dos 5
audiovisuais: corpo do céu,
corpo morto, corpo em pacto,
corpo erótico, corpo da terra

Os experimentos poéticos relativos aos ensaios audiovisuais não se destinam a oferecer o reinventado, mas sim a energia transformadora¹⁰ para o reinventar-se. Vitor Chklóvski criou em 1913 o neologismo *ostranenie*¹¹ (estranhamento) e discutiu-o em seu texto “A arte como procedimento”, postulando que “O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se ‘tornou’ não interessa mais a arte.” (1971, p. 82).

Relativamente ao desenvolvimento desse ensaios audiovisuais, a visualidade corporal concerne à criação de figuras insólitas, tanto no que se refere a fragmentos apropriados de obras poéticas do mundo (como o fizemos com o filme *Fausto* (2011) do diretor russo Aleksander Sokúrov¹², por exemplo), quanto a novas produções realizadas para esse fim (ensaio video/fotográfico realizado para captação de imagens do corpo em movimentos acrobáticos); por isso a utilização do termo transfiguralidade, pois se trata de uma visualidade que não pára de se metamorfosear em outra. Desalinhar, desestruturar, distorcer como procedimento tanto relativo ao corpo propriamente dito como à sua imagem, significa pesquisar modos de recriar visualidades em dimensões ampliadas, “hiper-reais”.

presente na criação das visualidades desta pesquisa e as circunstâncias contidas no processo de individuação, conforme proposto por Gilbert Simondon.

10 Sobre esse aspecto, sobre o trabalho de criação poder ser considerado ‘energia transformadora’ para novos processos criativos, emprestamos o pensamento do filósofo francês Gilbert Simondon (1924-1989) como paradigma supostamente aplicável a estruturação do processo criativo pois, traçamos um entendimento da obra criada como sendo um ser de sensação em pleno processo de individuação. No Capítulo 2 - Profanagradados: corpos profanos/ corpos sagrados, discutiremos em detalhes tanto as ideias de Simondon quanto a sua utilização, como auxiliadora de um pensamento crítico sobre a criação visual contida nessa pesquisa.

11 Há um conceito específico associado à *ostranennie*, mas a palavra ganhou diferentes traduções ao longo dos seus 100 anos de existência. Ela pode encontrar-se traduzida como estranhamento, singularização, desfamiliarização.

12 Aleksander Sokúrov (1951-), cineasta russo, gradua-se primeiramente em História para em 1975 entrar para a VGIK, tradicional escola de cinema em Moscou, em que Eisenstein também se graduou e lecionou. Contemplado com uma série de prêmios por seus filmes destinados ao cinema e a televisão (na maioria documentários), recebe o Leão de Ouro no 68º Festival de Veneza, em 2011, com o filme *Fausto* (título segundo a versão em DVD comercializada no Brasil). Segundo seu site oficial, neste momento está em processo de fundar um estúdio destinado a produção de filmes sem fins lucrativos.

mitos buns, nem no seg. negro a ma. "Graphopo" Faus

Figura 3

Estudos para OqPodeCorpo:
a- projeto e ao lado, quadros do
audiovisual, b - testes de projeção

Figura 4

Estudos para corpabjeto:
a- prisma, b- esfera e
c- triângulo.

Os ensaios materializam-se por meio de duas vídeo-esculturas (Figura 2 e Figura 3) e de um conjunto de foto-objetos (Figura 4).

*

VI DA MORTE VIDA: criações ficciográficas, um título?

Os ensaios audiovisuais, os vídeos-escultura e foto-objetos, ilustrados pelas figuras 2, 3 e 4, são blocos de sensação¹³ que estabelecem diálogo entre si e tem como mínimo denominador comum o que chamo de criações ficciográficas¹⁴. Entendemos a matéria visual, sonora e tátil, que emprestam suas qualidades estéticas aos ensaios, como ‘blocos de sensação’ ou “Seres de sensação”, seres fabulados que só existem enquanto intensidades (DELLEUZE; GUATARRI, 1992).

Ficcio- e -gráfica são dois elementos compositivos dentro da língua portuguesa, respectivamente antepositivo e pospositivo (HOUAISS). Por meio da junção deles, sugerimos uma nova palavra, um verbete de duas classes gramaticais: ficciografia como substantivo e ficciográfico como adjetivo. A invenção não é fortuita (Figura 5).

Há, pois, duas finalidades para a produção desse termo: a primeira é a de que as imagens usadas nos ensaios que compõe *VI DA MORTE VIDA*, estejam agrupadas sob um mesmo termo que compreenda blocos de sensação, tomando-os como inventados. O vocábulo ficciográfica, passível de adquirir acepções inventivas pertinentes à pesquisa, ao cumprir sua função agregadora, contém sob uma mesma designação visualidades cuja natureza circula entre diferentes meios expressivos - fotográfico, videográfico e cinematográfico. A intenção não é negar as diferenças entre esses meios, mas sim, mirar os blocos de sensação resultantes sob um mesmo foco: um tipo de impulso criador que privilegia a

13 Ou seja, bloco de afectos e perceptos capaz de produzir experiências estéticas; Seres de sensação que só existem enquanto partículas intensivas, qualidades e velocidades, relações entre elementos não formados de movimento e repouso, ou seja, hecceidades – o carácter particular e individual de um ente, que o distingue do outro -, agenciamentos cujas dimensões não param nunca de crescer porque suas formas não param de se refazer na experiência do mundo. (DELLEUZE;GUATARRI, 1992).

14 A principal acepção do termo ficciografia, seria então: 1. Criação, imagem, representação realizada por meio de diferentes técnicas, escritas, convenções, que tenham em comum a utilização da luz (artificial ou natural), como por exemplo, a cinematografia, o vídeo ou a fotografia.

ficção, a suposição, a construção imaginária. Expliquemos então, a segunda finalidade, que se refere a esse impulso criador.

Desejamos sublinhar o caráter ficcional inerente ao processo criação e aos seus resultados imagéticos, pretendendo anular ou amenizar no processo de percepção, as qualidades de verossimilhança e reconhecimento que é comum às imagens de natureza fotográfica (vídeo, foto e Cinema), imagens vinculadas ao real pela captação e impressão da luz.

Estudiosos e teóricos do Cinema, da Fotografia, e do Vídeo¹⁵, apontam em seus estudos e pesquisas, para a manutenção da credibilidade e objetividade na imagem relativamente à percepção visual. Mas o que interessou experimentar nos ensaios aqui apresentados foi a quebra dessa objetividade e da vocação documental e assim, a constituição de uma imagem a partir de fragmentos, tais como os estratos “geológicos” da terra, que não mais se fundam na profundidade e na crença perceptiva dessa ilusão, mas que se compõem como camadas plásticas, maleáveis e flexíveis.

Por meio do vídeo e da imagem eletrônica¹⁶, com seus processos organizativos e compositivos mais afeitos às metamorfoses espaço-temporais pelas possibilidades de edição e simultaneidades projetivas de imagens, são produzidas operações técnicas visando a produção de efeitos sinestésicos de vários tipos: visual, sonoro e tátil (MACHADO, 1997, p. 247-249). Diz Machado que (grifo nosso):

Dentre todas as imagens figurativas, a imagem eletrônica é a que menos manifesta vocação para o documento ou para o “realismo” fotográfico, impondo-

15 Cf. Aumont e Marie (2009, p. 42), Aumont (1995), Arlindo Machado (1997, p. 228) ou (1997, p. 247-249).

16 Conforme nominada por Arlindo Machado, A imagem eletrônica, explica Arlindo Machado, (1993, p. 52) e (1997, p.72), é uma imagem-luz, formada por um conjunto de linhas superpostas e sucessivas. Cada linha contém um certo número de pontos elementares de cor, que se juntam à maneira da técnica pictórica do mosaico. A imagem eletrônica, diferentemente das imagens anteriores, é “síntese temporal de um conjunto de formas em mutação” e não ocupa a topografia de um espaço, ao contrário, por ser iridescente, coincide com a fonte luminosa que a torna visível.

FICCIOGRÁFICA

ficcion- -gráfico

elemento de composição - antepositivo, ver **fig-** : **fig-** elemento de composição - antepositivo, *figēre*, propriamente 'modelar na argila' (*figulus*, *i* 'poteiro, oleiro', *fictilis*, *e* 'modelado na argila'); depois 'dar forma com qualquer substância plástica, esculpir'; depois, *p.ext.*, 'dar feição a, afeiçãoar', donde 'reproduzir os traços de, representar' e

'imaginar, fingir, **inventar'**, sentido particularmente vivo em *fictus*, *a,um*, que se manteve nas línguas român.: it. *fingere*, fr. *feindre*, esp.port. *fingir*; em todas as épocas; cognação lat. numerosa em *fig-* e *fict-*: [...]; *figmen*, *īnis* (raro e tardio) 'representação, **imagem'**, *figmentum*, *ī* (tardio, sobretudo na linguagem da Igreja)

'representação figurada, estátua etc.; **imaginação** (concreta), **fábula**, invenção'; *figūra*, *ae* (der. da raiz *fig-* e não do supn. *fict-* como os outros subst. do mesmo tipo), 'plástico', donde 'figura dada a uma coisa, configuração, configuração do molde';

em sentido concreto *figura* traduz o gr. *skhēma* em matemática ou em retórica; serve para traduzir o gr. *eídōlon*; o v. *figūro*, *as* 'afeiçãoar, dar figura', com numerosos der.: *figuratio*, *ōnis* 'configuração, figura', *figurativus*, todos da época imperial, e prefixados *affigūro*, *as*, *configūro*, *as*; *configuratio*, *ōnis*, *defigūro*, *as* (raro e tardio), *exfigūro*, *as*, *praefigūro*, *as*, *praefiguratio*, *ōnis*, *refigūro*, *as*, *transfigūro*, *as*, *transfiguratio*, *ōnis* (tardios); *figuralitas*, *ātis* 'linguagem figurada', *figuraliter* 'de modo figurado'; *fictilis*, *e*

(citado); *fictor*, *ōris* 'escultor', *fictio*, *ōnis* 'formação, **criação'**, em particular, na linguagem da retórica, 'suposição, **ficção'**; *ficticius*, *a,um* 'artificial, fictício'; conexões com o védico, o gót., o germ., o osco e o gr.; a cognação port., com os rad. *fig-*, *fict-* (*ficc-*), *fig-* e *fit-*, inclui *afiguração*, *afigurado*, *afigurador*, *afiguramento*, *afigurar*, *afigurativo*; *configurabilidade*, *configuração*, *configurado*, *configurador*, *configurante*, *configurar*, *configurável*, *confingido*, *confingidor*, *confingir*, *confingível*; *desafigurar*; *desfiguração*, *desfigurado*, *desfigurador*, *desfiguramento*, *desfigurante*, *desfigurar*, *desfigurável*; *efigiado*, *efigiar*, *efígie*; *ficção*, *ficcionalidade*, *ficcionalismo*, *ficcionalista*, *ficcionalístico*, *ficcionismo*, *ficcionista*, *ficcionístico*; *fictício*, *ficticioso*, *fíctil*, *ficto*, *fictor*;

figulina, *figulo*; ***figura***, *figurabilidade*, *figuração*, *figuracho*, *figuraço*, *figurado*, *figural*, *figuralidade*, *figurante*, *figurão*, *figurar*, *figurativa*, *figurativismo*, *figurativista*, *figurativístico*, *figurativo*, *figurável*, *figurelha*, *figureta*, *figurilha*, *figurina*, *figurinha*, *figurinismo*, *figurinista*, *figurinístico*, *figurino*, *figurismo*, *figurista*, *figurístico*, *figurita*, *figuro*, *figurona*;, *fingir*, *fingível*; *finta*, *fintador*, *fintar*, *finto*; *fita* 'fingimento', *fiteiro* 'enganador'; *prefiguração*, *prefigurado*, *prefigurador*, *prefigurar*, *prefigurativo*, *prefigurável*; ***transfiguração***, *transfigurado*, ***transfigurador***,

transfiguramento, *transfigurante*, ***transfigurar***, *transfigurável*

elemento de composição, pospositivo, conexo com **-grafia** 'escrita, escrito', ver, + o suf. — *ico* de adjetivos, em comp. derivados dos subst. relacionados em *-grafia*, sem exceção, segundo o padrão (pelo primeiro subst. lá registrado).

-grafia

elemento de composição pospositivo, do gr. *graphḗ,ês* 'escrita, escrito, convenção, documento, descrição' + o suf. formador de subst. abstratos *-ia* (...), ger. em nomes

de ciências e **artes** e técnicas antigas ou modernas, pois continua vivo como pospositivo [familiares da FICCIOGRAFIA, rescém nascida. Indicamos os mais próximos aumentando o tamanho de suas grafias] :

abreografia/*abreografia*, *acrografia*, [...], *antropogeografia*, *antropografia*, *areografia*, *aritmografia*, , *arteriografia*, *astrofotografia*, *astrografia*, *autobiografia*, *autografia*, *autorradiografia*, *autozincografia*, *barometrografia*, *batografia*, *bibliografia*, *biobibliografia*, *biogeografia*, *biografia*, *brasilografia*, *broncografia*, *cacografia*, ***calcografia***, ***caligrafia***, *cardiografia*, ***cartografia***, *catalografia*, *cecografia*, ***cenografia***, *ceramografia*,

cinematografia, *cinerradiografia*, *cinografia*, *ciografia*, *colografia*, *comediografia*, *cometografia*, *copiografia*, *coregrafia*, ***coreografia***, *corografia*, *coronariografia*, *cosmografia*, *craniografia*, *criptografia*, *crisografia*, *cristalografia*, *cromocalcografia*, ***cromolitografia***, *cromotipografia*, ***cronofotografia***, *cronografia*, *da(c)tilografia*, *demografia*, *demonografia*, *discografia*, *ditografia*, *ectipografia*, *elafografia*, *elefantografia*, *ele(c)trocardiografia*, [...], *emografia*, *etografia*, *faringografia*, *farmacografia*, *fisiografia*, *fitogeografia*, *fitografia*, *flebografia*, *flexografia*, *fluorografia*, *fonocardiografia*, *fonocinematografia*, *fonofotografia*, ***fonografia***, *fotoalgrafia*, *fotocartografia*,

fotografia, *fotolitografia*, *fotometalografia*, *fotomicrografia*, *fototelegrafia*, *fototipografia*, *fotozincografia*, *galvanografia*, *gamagrafia*, *geidrografia*, *gelatinografia*, *geografia*, *geo-hidrografia*, *geoidrografia*, *gigantografia*, *ginecografia*, *gipsografia*, *gliptografia*, *glossografia*, *grafia*, *hagiografia*, *halografia*, *haplografia*, *heliografia*, *hepatografia*, *hermografia*, *herpetografia*, [...], *homografia*, *horografia*, *icnografia*, ***iconografia***, *ictiografia*, *ideografia*, *idiomografia*, *isografia*, *laringografia*, *legografia*, *lexicografia*, *limnografia*, *linografia*, *liquenografia*, *litografia*, [...], *mitografia*, *mogigrafia*, *monografia*, *museografia*, *musicografia*, *nautografia*, *neografia*, *nesografia*, *neurografia*, *nevrografia*, *nictografia*, , [família grande ... omitamos alguns parentes], *toreumatografia*, *toxicografia*, *uranografia*, *uretrocistografia*, *urografia*, *xenobibliografia*, *xerografia*, ***xilografia***, *zincografia*, *zoocorografia*, *zoogeografia*, *zoografia*

se, em contrapartida, como **intervenção gráfica**, conceitual ou, se quiserem, “escritural”: ela pressupõe uma arte da relação, **do sentido** e não simplesmente do olhar ou da ilusão [grifo nosso]” (idem, p. 249)

A ficciografia refere-se a tudo isso.

Regis Debray¹⁷ (1993) estende a ficcionalidade a todas as imagens e afirma: “Nosso olhar deserta cada vez melhor a carne do mundo. Lê grafismos, em vez de ver coisas.” (idem, p.308) . Esse autor também oferece-nos uma reflexão bastante pertinente ao ficcional das imagens visuais, focando suas discussões no olhar, o que mais uma vez reforça nossa escolha por criações ficciográficas:

Não, não há percepção sem interpretação. Não há grau zero do olhar (nem, portanto, de imagem em estado bruto). Não há camada documentária pura sobre a qual viria implementar-se, em segundo tempo, uma leitura simbolizante, Todo documento visual é, na hora[imediatamente], uma ficção (idem, p.60).

A imagem visual é sempre, em certo sentido, inventada, ficcional para Debray. Tanto o olhar como aquilo que é passível de ser suscitado pela imagem visual, é mutável no tempo e no espaço e portanto, nas épocas e civilizações, considerando o tempo histórico (DEBRAY, 1993, p.45).

Com relação ao problema do olhar e sua época, interessa-nos estudar principalmente duas questões contidas na tese de Debray, que serão desdobradas na sequência: a primeira, que aproxima a imagem

17 Regis Debray (Paris, 1940 –) é filósofo, jornalista, escritor e professor. Nos anos 60, estudou na École Normale Supérieure sob a orientação de Louis Althusser. Foi amigo de Fidel Castro e acompanhou Che Guevara especialmente na Guerrilha da Bolívia quando foi capturado em 1967. No mesmo ano, escreveu o livro “La Révolution des La révolution”; outras obras são “Le Pouvoir intellectuel en France” (1979), “Que vive la République” (1989) e “L’État séducteur” (1993). Atualmente leciona filosofia na Universidade de Lyon.

da morte, ou seja, “O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida” (1993, p. 20); a segunda, que considera imagem não como um “fim em si, mas um meio de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura e iniciação” (idem, p. 33). Ou seja, ele afirma as imagens como originalmente mediadoras entre os mortos e os vivos, como algo que torna visível um invisível: o ser humano, ao se deparar com o corpo morto de um ser anteriormente semelhante (humano), não se reconhece (é dessemelhante, inumano) e percebe aí a existência de um “não-sei-o-quê”, de forças invisíveis entre esse semelhante dessemelhante, entre o seu duplo (morto) e ele (vivente). (idem, 29-30).

Será que experimentar o Erotismo e o Grotesco disparam no ser humano esse ‘deparar-se com o semelhante no dessemelhante’? Há invisibilidades nas visibilidades eróticas e/ou grotescas? Como pensar sobre elas? Estas são questões imersas nas noções que compreendem o erótico e o grotesco.

A hipótese mais geral na origem dessa pesquisa, mencionada no início do texto, é a de que as visualidades corpóreas criadas, “transfigurabilidades”, fabricam existências estéticas (blocos de sensação) oferecendo desfamiliarização (estranhamento), almejando a questão geral do “o que pode um corpo?” reinventando-se. Ou seja, ao criar figuras insólitas que remetem ao corpo, sem fixá-lo em determinada forma (desconstruindo-o, desnaturalizando-o), percorrendo um território em torno do Erotismo (principalmente dentro do conceito desenvolvido por George Bataille) e do Grotesco (nas visões de Ewa Kuryluk), gostaríamos que a percepção do observador fosse espertada de modo desconcertante, mas não agressiva ou ofensivamente, pra outros mundos, outras possibilidades de ser.

*

‘VI DA MORTE VIDA’ ?

É mais que título. É expressão que se coloca no início desse texto e que foi criada a partir de um jogo com letras: em que se juntam e disjuntam letras pertencentes ao conjunto ‘VIDAMORTEVIDA’, introduzindo espaços vazios entre elas e (re)imantando-as linearmente, aos pares ou aos trios, na

tentativa de suggestionar significados; É um título criado para indicar o assunto tratado de modo a tentar desfazer as oposições semânticas a que as palavras estão atreladas procurando jogá-las numa linha em devir contínuo.

O que indica então VI DA MORTE VIDA? Simplesmente o que parece ser: que certo “eu” omitido da frase experimentou o jogo em que as contradições coexistem, a dimensão selvagem do tempo, o plural, paradoxal, vertiginoso - o intempestivo: “eu” vi da morte, vida.

No entanto, “eu” é pronome pessoal e um dêitico, ou seja, a forma e a personalidade que assumem o espaço do enunciante “referem-se à situação em que o enunciado é produzido, ao momento da enunciação” (HOUAISS). Assim como o olhar atualiza a imagem (DEBRAY,1993), a enunciação personifica quem vê da morte vida. Não se reclama o “eu” a um sujeito, mas se deseja que essa posição possa se transferir a cada enunciador/leitor.

A inclusão da palavra morte (cessar de uma existência) no título desse trabalho que se destina à criação (origem da existência de algo) inicialmente dá a impressão de uma incoerência. Pensar sobre essa incoerência mostrou-se um profícuo processo

MORTE VI DA MOR TE VIDA VI DA
 vida VI DA MOR TE VI DA VI DA MOR
 DA MOR MOR MORTE VI VI VI
 te vi TE VI DA VI DA VI DA VI M
 da vi VI DA VI VI DA MORTE VIDA
 da VI MORTE VIDA AMOR TE DA
 VI DAMOR TE VI DA VI ri DA
 vida MORTE vida Vida morte
 / / D mor A vi D da V ri I da I
 vi / da M te O D R te Tmoe
 DA MOR TE VIDA VI DA AMO
 vida morte vida morte vida mo
 morte vida morte vida morte da
 da morte vida vida mo
 morte da vida morte da VMU
 vida morte da
 ten da morte vi da morte vi
 da morte vida vida
 da vida morte
 DA MORTE morte VIDA
 VIDA MORTE vida VIDA nda MOR
 da morte vida VI I
 vi vi da morte vi ri
 DA DA / / M / M / M / M / M

desvelador¹⁸ pois, carrega um sentido de morte como acontecimento. Elucidemos.

Debray (1993) reconhece que a morte é tratada de modo diferente por cada cultura portanto, é mutável tanto a ideia de morte (o que é, o que significa para o ente morto, a vida continua depois?), quanto a concretude de o que fazer (ou não) com o corpo morto. Daí nasceria a imagem, explica Debray, como um meio de organizar a experiência da morte, encarada como cessação de uma existência. Experiência que desestabiliza a vida de quem a experimenta: a morte só acontece para o ser humano que está vivo, já que a morte concreta é do outro¹⁹ que não pode mais experimentar este mundo. A imagem no ocidente nasce como um meio de imortalizar o ente morto, criando seu duplo, à maneira de cada época e civilização. Por exemplo - e esse é um exemplo que particularmente nos intriga pois é uma ação elementarmente profanatória²⁰ (trataremos disto mais adiante no texto) -, “A cultura cristã foi a primeira a fazer entrar os restos mortais no espaço consagrado” (idem, p. 27-28) e isso desenvolve uma posterior domesticação desses restos ancestrais na forma de relíquias (religiosas em sua maioria), imagens que mediam os vivos e os mortos. Lembra-nos o autor que “em latim *imago* (que resulta em imagem) e *ossa* são, muitas vezes, equivalentes.” (idem, p.30), sendo que o ‘osso’ seco é o elemento que, mesmo tendo sua origem no cadáver, já não apresenta as características repugnantes de decomposição.

A morte contida no título é só um ponto singular na linha do “Eterno Retorno” nietzscheano. Além disso, o enfrentamento do ser humano perante a morte, exige a concretude da imagem como um

18 Curiosamente, o verbo desvelar, utilizado aqui como sinônimo de elucidar ou de revelar, também apresenta outro conjunto de acepções que é muito distinta dessa, mas que, metaforicamente dá uma ideia de como foi esse processo de elucidação: ‘ficar sem dormir’, como metáfora de inquietação.

19 O outro é aquele “cuja referência indefinida encontra-se fora do âmbito do falante e do ouvinte, e que se contrapõe, implícita ou explicitamente, a (...) alguém definido, conhecido;” (HOUAISS) e a experiência da morte, e suas consequências concretas como a decomposição do corpo, humores e odores resultantes, necessariamente se dá por meio do outro, distinto.

20 Aqui aproximamos o pensamento de Régis Debray, pensando a história do olhar e o de Giorgio Agamben, em seu livro *Profanações*, para um diálogo com relação ao ato (profanação) de re/tornar entes ou coisas antes intocáveis (pois destinadas ao uso sagrado) ao uso profano (e vice-versa). Agamben faz reflexões que vão adiante do ato em si, resultando, por exemplo, na tese corroborativa à noção lançada por Walter Benjamin, que afirma o capitalismo como religião. Mais a frente, discutiremos como a estrutura da profanação é pensada para essa pesquisa.

acontecimento que ocupe o lugar desse espectro do outro que resta. Para os gregos antigos, para quem viver era ver (e não respirar, como o é para nós), ídolo (*eídolon*) que significa imagem, retrato, significava anteriormente ‘fantasma dos mortos, espectro’. A necessidade desse intercessor entre vivos e mortos enquanto apaziguador de forças misteriosas, diminuiu, quase que desaparecendo, no mundo de hoje, mas Debray considera que é perene “a necessidade de imortalizar o instável, estabilizando” e que “a imagem exerce uma função de relação”. (1993, p. 47)

Morte como acontecimento é subtítulo de uma das séries do programa televisivo Café Filosófico²¹, cuja curadoria foi de Daniel Lins²².

Estudando sua palestra, entendemos que o filósofo, sociólogo e psicanalista franco-brasileiro assevera a morte como um acontecimento, fundamentando-se principalmente na seguinte acepção desse termo: acontecimento como aquilo “que produz viva sensação ou constitui grande êxito”. Explica Lins:

Fazer da morte um acontecimento, isto é, um belo movimento de vida, evitando assim que não se transforme a vida em um canto de morte, eis o que torna cada um experimentador não da eternidade, mas da invenção cotidiana da própria vida. Inventar a vida, em todos os instantes, não é nossa “santa vingança” contra a morte, embora sabendo, como os grandes artistas, que só os organismos morrem? [sic] A arte não é algo que resiste a morte, tornando-a acontecimento? A morte, pois, como reinvenção dos sentidos, ali onde tudo parecer padecer. O artista, o pintor, sobremodo o barroco, ao representar um morto ou a morte com imagens [sic] não são mais terrestres, não mais humanizadas, não associa

21 Café Filosófico cpfl é “uma série de encontros nos quais são abordados os anseios e angústias dos indivíduos na sociedade contemporânea.” <<http://www.cpfcultura.com.br/wp/quem-somos/>>, produzidos pela fundação cpfcultura. Mais detalhes podem ser encontrados no site dessa fundação, ver acima.

22 Segundo seu perfil no site da cpfcultura: “Daniel Lins é Doutor em Sociologia pela Université Paris Diderot (Paris VII), Pós-doutor em Filosofia pela Université de Vincennes (Paris VIII), Professor da Universidade Federal do Ceará (UFC), e psicanalista. Já publicou cerca de 25 livros em português, francês e inglês, nas áreas de filosofia, antropologia e psicanálise. É Professor Convidado em diversas universidades brasileiras e estrangeiras.” < <http://www.cpfcultura.com.br/palestrante/daniel-lins/> >

a morte a certa forma de sedução ou de erotismo, à maneira do cinema contemporâneo japonês? A morte como acontecimento, ao ultrapassar as fronteiras do Ocidente, não encontra no luto do “Outro” um limiar de vida, um puro acontecimento? (LINS, 2008)

Perante todas as cruezas, friezas e durezas do corpo morto, o ser humano experimenta as dificuldades, limitações e falência do expressar-se (verbal, visual, corporal etc.). Que meios viabilizam encará-la como acontecimento? Daniel Lins, assim como Régis Debray, sustentam que é no fazer da imagem que a morte está como acontecimento.

Vejamos um exemplo da Literatura Brasileira. A morte como acontecimento parece dar-se para G.H., personagem de Clarice Lispector em seu fascinantemente desconcertante romance *A Paixão segundo G.H.*²³ No romance, a morte concreta é a da barata, que inclusive permanece, durante todo o texto, entre a vida e a morte, mas essa morte é a do semelhante que é barata... Nas palavras de G.H.:

“ – Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que eu quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro está saindo um coração grosso e branco e vivo com pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e joia.” (2009, p. 93)

G.H. conta-nos como a vigília da barata que ela acabara (há 3 capítulos anteriores) de esmagar na porta do guarda-roupa, era feita: “era vida vivendo, a minha própria vida vigilante se vivendo” (idem, p. 89).

23 Foi se formando ao longo da longa leitura do livro (nove meses, coincidentemente à quantidade de meses gestacionais), durante o curso sob a tutela de José Miguel Wisnik, que gentilmente leu o livro, palavra por palavra, para os ávidos ouvintes-alunos, e comentou-o dialogando com diversos autores (desde Rosa e Machado de Assis, passando por La Agamben, Octavio Paz, até MD Magno – mais desconhecidos, porém caros ao palestrante). Tudo isso sediado no Atelier Paulista.

Pura morte em acontecimento, “vida vigilante se vivendo”²⁴. Nada mais a explicar. *VI DA MORTE VIDA*.

Esse conjunto de letras conectável em várias direções, desmontável, alterável, é o esboço de um jogo inacabável por natureza, de múltiplas entradas. Considero *VI DA MORTE VIDA* como ‘algo’ que constitui e perpassa todo trabalho aqui apresentado, desde seu início tateante e exploratório (buscas de referências e imagens sonoras e visuais, de conceitos em diálogo com o objeto de pesquisa e de pensamentos consonantes/ressoantes à investigação/experimentação), até à conclusão (produções poéticas e reflexivas).

Esse ‘algo’ poderia se chamar também ‘eixo da pesquisa’, mas seria um eixo que não é nem retilíneo e nem fundante. É eixo enquanto ânimo ou espírito desse corpo. Outra palavra que poderia se aproximar desse ‘algo’ é âmagô. Âmagô da pesquisa como aquilo que é constitutivo e essencial ao corpo da pesquisa.

24 Desculpem-me a confissão e a historieta pessoal que segue... é irresistível e engraçada para mim, pelo menos... A vontade de incluir esse livro nesta dissertação é antiga, mas a ideia de incluí-lo para justificar o título escolhido (e a inclusão da palavra MORTE) aconteceu a um mês da entrega da dissertação (confesso!). No entanto, a decisão sobre qual citação fazer foi-se arrastando, até o momento em que “ou incluí ou desiste”. Como retalhar esse romance tão denso para dizer o que eu desejo, para me fazer entender, ou melhor, fazer entender a ligação de meu trabalho, dos outros autores que chamo ao diálogo com essa leitura literária? Pois foi assim que a escolha se deu (confesso de novo!): abri numa página a esmo e deparei-me com essa frase em que G.H. “reza” à mãe, uma espécie de “Ave Maria” (‘bendita sois vós entre as mulheres’). Indizível, inominável meu sentimento neste momento de acaso tão fortuito. O livro me é íntimo (travei um conhecimento pessoal e teórico/acadêmico com ele) e acompanhei-o estudei-o com muito afincó simplesmente porque o amo... paixão, amor. Mas no fundo, a escolha foi ao acaso, menos intelectual ou emocional. Sem caráter místico, religioso ou supersticioso, que não me são peculiares, mas é de se pensar... isso que se passou equivale ao falamos sobre a matéria plástica que moldamos: “tem que deixar a matéria falar, tem que ouvir o que a matéria fala”? equivale ao bom e velho, “mão na massa” (G.H. diria ‘boca na massa...’). Obrigada.

Figura 6

Estudos para palavras:
eixo, âmagô e carne

substantivo masculino (sXV) 1 **espírito pensante**; alma 2 índole natural; gênio, **temperamento** < é pessoa de â. cruel > 3 determinação diante do perigo ou do sofrimento; coragem, decisão, valor < faltou-lhe â. para enfrentar o adversário > 4 **manifestação efetiva de desejo; intento, vontade** < seu â. era contar-lhe a verdade > 5 **disposição de espírito; humor**

VI DA MORTE VIDA é então ‘eixo’ enquanto ‘espírito’ que anima o processo de criação: apropriamos de imagens, conceitos, pensamentos do mundo, recortando-os, particionando-os, infringindo sua totalidade ainda inacabada²⁵. Interrompemos então uma das forma de existência (matamos) desses entes culturais (seres de sensação disponibilizados), para em seguida reativá-los, recompondo-os numa outra forma de existência, os retiramos de um acontecimento para inserí-los em outros, mas ainda seres de sensação em forma de ensaios audiovisuais e foto-objetos.

25 Reconhecendo que o uso dessa palavra poderia remeter ao acabamento dessas referências que utilizo (obras visuais, sonoras, etc) como um esgotamento de significados, sendo que é exatamente o oposto que se dá. (MACHADO, Irene, 2010).

2. **Corpos profanagrados: Corpos Profanos/ Corpos Sagrados**

Sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois polos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto. Mas é precisamente desse modo que a máquina pode assegurar a partilha do uso entre os humanos e os divinos e pode devolver eventualmente aos homens o que havia sido consagrado aos deuses.

Giorgio Agamben²⁶

Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante
Eu prefiro ser
Essa metamorfose ambulante
Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo Do que ter aquela velha
opinião formada sobre tudo

Raul Seixas²⁷

Neste capítulo reunimos registros relativos aos procedimentos e aos processos por meio dos quais operamos com imagens e com conceitos durante essa pesquisa. Compilamos traços e rastros presentes na fabricação de cada um dos ensaios audiovisuais, apresentados na exposição *VI DA MORTE VIDA*, que nos ajudam a discorrer sobre o pensamento visual e conceitual afim.

O processo de criação em si, conforme o pensamos nessa pesquisa em Poéticas Visuais, será tratado na parte intitulada a. Método de Pesquisa, que é seguida por mais três seções, referentes a cada um dos

26 Em seu texto *Elogio da Profanação* (2007, p. 69), do livro *Profanações*.

26 Letra de música, álbum de Raul Seixas, 1998. Disponível em < <http://www.radio.uol.com.br/letras-e-musicas/raul-seixas/metamorfose-ambulante/2479445?cmpid=cfb-rad-ms>>, acessado em 2 junho, 2014.

ensaios: *b. Corpo fáustico*, *c. OqPodeCorpo* e *d. Corpajeto*. A tentativa é a de resgatar traços e rastros do percurso de produção de cada um desses ensaios, procurando sublinhar partes do processo compositivo, fornecendo indicações sobre quais recursos e estratégias escolhemos para atingir as impressões desejadas. Evocamos como exemplo do discorrer sobre a própria produção, o exercício realizado por Edgar Allan Poe em seu texto *A Filosofia da Composição*.

Poe imagina como seria detalhar “... passo a passo, os processos através dos quais suas composições atingiram uma completa finalização” (2011, p.18), expondo “a matemática” e “as engrenagens” por traz de seu poema *O Corvo*, desejando, diz Poe, “... mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas obras foi construída.” (idem, p.19). Nesse exercício de perscrutação de Poe está também inculcada a crítica à questão da figura romântica e genial do artista que ‘por inspiração’ ou ‘dom’ realiza suas obras – o autor deseja revelar “atrás da cena, [deixar] ver a complicada e vacilante crueza do pensamento” (ibidem). Portanto, entendemos que *A Filosofia da Composição* é um texto modelar enquanto exercício a ser realizado e não enquanto norma a ser seguida. Não nos parece que Poe o realiza com a pretensão de estabelecer passos que devam ser seguidos para a realização de um bom poema ou mesmo que definam o como deve-se falar sobre um bom poema. Esse autor exercita-se no papel de crítico de sua própria obra, desvelando sua construção enquanto pensamento.

Fundamentados nesse exercício de Poe, escolhemos três principais tipos de decisões sobre as quais discorrer concernindo cada um dos ensaios audiovisuais: Extensão²⁸ – qual a duração da experiência proposta (tempo do vídeo, percurso entorno da escultura) e qual seu tamanho (da projeção, dos objetos expostos)?; Terreno²⁹ – qual impressão a ser causada pelo ensaio e portanto, quais efeitos selecionar

28 Sobre a extensão, diz Poe: “A consideração inicial foi a extensão.” (2011, p. 20) “... a brevidade deve estar em relação direta com a intensidade do efeito pretendido – isto, com uma condição -, de que um certo grau de duração é absolutamente necessário para a produção de algum efeito.” (idem, 21)

29 Sobre o terreno e o tom, exemplifica Poe: “Beleza que é a atmosfera e a essência do poema. Considerando, então, a Beleza

para alcançá-la ?; Tom - quais as qualidades e intensidades dessa impressão/ dos efeitos? ; Refrão³⁰ – diz respeito a uma das formas como envolver o leitor/observador - o da repetição - para que determinado efeito seja enfatizado.

Tomando o conjunto dos três ensaios resultantes dessa pesquisa, há algo a ser sublinhado, antes de mergulharmos na especificidade de cada um deles. Há um caráter ‘violento’ e/ou transgressor envolvido no des/trans/figurar formas corporais humanas, no desalinhar, desestruturar, distorcer visualidades que tomam o corpo humano como índice? A estética modernista, segundo Eliane Robert Moraes (2002), sobretudo a surrealista, opera com a transgressão antropomórfica com a finalidade de desconstruir o corpo humano, sem negá-lo, e também sem oferecer uma nova visualidade acabada, fixa numa determinada figuração humana. Emparamos algumas discussões promovidas por essa autora em seu livro *O Corpo Impossível. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, para pensarmos sobre as operações realizadas em nossa pesquisa.

Fragmentar, decompor, dispersar: o vocabulário que define a postura modernista é exatamente o mesmo que serve para designar a idéia [sic] de caos, supondo a desintegração de uma ordem existente, e implicando igualmente as noções de desprendimento e desligamento de um todo. Numa era de integridade perdida, o mundo só podia revelar-se em pedaços: a mão que se separa do corpo, a folha ou o lenço que caem ao acaso, decompondo uma unidade, são imagens que encerram o mesmo princípio evocado pela mesa de dissecação. À fragmentação da consciência correspondeu imediata fragmentação do corpo humano. (idem, p.59)

como sendo o meu terreno, minha questão seguinte foi quanto ao tom de sua mais alta manifestação - e toda experiência demonstrou que este tom é de tristeza. Beleza de qualquer tipo, em sua manifestação suprema, leva, invariavelmente, a alma sensível às lágrimas. A melancolia é, portanto, o mais legítimo de todos os tons poéticos.” (2011, p.23)

30 O refrão já é um tipo de escolha, com a qual se pretende intensificar determinado efeito desejado. Diz Poe que o refrão tem que ter uma força monótona no som e/ou pensamento, para que o prazer derivado do sentido de identidade, de repetição aconteça. (2011, p. 23)

Figura 7

(Superior esquerdo p/inferior).
André Kertész, 'Destorção', 1933;
Pablo Picasso, sem título, 1930; Hans
Bellmer, 'Esculturas Bonecas', 1934.

O caráter violento atribuído aos procedimentos modernistas refere-se a ideia de “desumanização”, atrelada à desfiguração da imagem corpórea. No entanto, não se trata da negação do corpo, mas sim da implosão do sistema de percepção existente que ordena uma determinada (e fixada) visualidade do corpo nas artes que está em jogo nos procedimentos modernistas. No corpo modernista resultante, corpo em crise, “o que resta é um princípio de mutação permanente a comandar a percepção sensível do universo (...) Tudo se inscreve na equivalência dos contrários, anulando qualquer pretensão de verdade.” (2002, p. 75). Moraes cita Bataille e Blanchot que afirmam que a desfiguração do humano “só pode realizar-se enquanto um processo interminável, sem jamais alcançar um estado definitivo e absoluto.” (2002, p. 153). A permanente metamorfose da forma humana e da percepção dessa forma, estaria engajada num contínuo desconstruir de um imaginário idealizador tanto da forma humana como de um ideal humano.

Moraes afirma que dentre os surrealistas, haviam os que vislumbravam “uma instância capaz de redimir a desgraça humana” (idem, p. 154) e que era depositada sobretudo à figura feminina, à mulher, a esperança da “redenção dessa época selvagem” (ibidem). Bataille opõe-se à essa esperança e às atitudes de caráter idealista. Afirma Moraes:

Nas sociedades humanas, diz Bataille, as mulheres, assim como as flores, tendem a encarnar os mais elevados ideais de amor e beleza; todavia, “não é descabido observar que se afirmamos a beleza das flores é porque elas parecem estar em conformidade com aquilo que deve ser, ou seja, por representarem, no que lhes diz respeito, o ideal humano.” (ibidem)

A violência ‘des/trans/figurativa’ da estética modernista que não pretende consagrar nada no lugar do ideal, segundo Moraes, é análoga à do sacrifício: “a anatomia humana é submetida a um grande jogo de metamorfoses que torna instáveis seus limites e transitórias suas formas, sem contudo destruí-la por completo.” (idem, p.167). Corpos sacralizados, visualidades corpóreas em conformidade com ideais humanos, são sacrificados pelos modernistas - fragmentados, decompostos e dispersos – para que, profanados, sejam devolvidos ao uso.

Figura 8

Hans Breder, sem título, 1972;
Jacques F. Gautier Dagoty, 'costas
femininas', 1746

Tomamos então esse ‘uso profano’ devolvido às visualidades corpóreas como fonte para nossas experiências, também na expectativa de que o sacrifício de certas visualidades inspirem profanações, corpos profanagrados.

Figura 9

Montagem do ensaio com acrobata.
Grupo de Pesquisa Poéticas da
Multiplicidade. Maio, 2013.

Figura 10

Montagem com
fotografias do ensaio.

a. Método de pesquisa: o processo criador, o processo de individuação

O método de investigação desenvolvido em *VI DA MORTE VIDA* fundamenta-se na pesquisa empírica da sensação enquanto sensação, ou seja, um estudo experimental da figura estética como fonte de problemas, porém somente na medida em que a figura estética é força, vibração, e que, por isso e antes de tudo, só pode ser sentida. Efetivamente, tomar a sensação como problema coloca a arte diante da tarefa de “tornar sensíveis às forças que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir”. (DELEUZE; GUATTARI apud ALLIEZ, 1995, p. 60).

VI DA MORTE VIDA é resultado da produção concreta de experiências estéticas, por meio da produção experimental de imagens videográficas e fotográficas, com procedimentos criativos que derivam das potencialidades da infraestrutura operacional tecnológica, da combinatória do algoritmo e da lógica de processamento de dados (imagem eletrônica³¹).

Com foco numa investigação preconizada pela pesquisa da sensação partimos em busca de selecionar imagens e sons em acervos públicos, para a exploração das suas qualidades perceptíveis por meio da edição, tratamento e manipulação digital, visando colocar em processo operações de diferenciação e singularização estética.

Nesse sentido, o estudo da sensação foi conduzido de modo a extrair dos arquivos audiovisuais selecionados, algo que não é mais imagem visual ou sonora e, sim, um agregado sensível, um novo ser de sensação que tem o “processual” como paradigma estético.

Tomando a perspectiva da sensação como método de pesquisa para o processo criador: parte-se das imagens coletadas do meio cultural público ou produzidas especificamente para este estudo e que foram

31 Conferir nota 16.

escolhidas não ao acaso e tampouco de maneira absolutamente predeterminada. As imagens, que se tornaram novas imagens, foram escolhidas em função da sua potência de transformação.

Pensamos toda essa experimentação como um processo: o sistema - artista, o objeto da pesquisa, método de pesquisa e a inter-relação entre todos num determinado meio - que ativa uma, dentre múltiplas potências de uma certa imagem em direção a sua transformação.

O que foi predeterminado é a classe de imagem a ser explorada, o objeto da pesquisa, como afirmado anteriormente, a transfigurabilidade do corpo humano. Nesse sentido, o primeiro arquivo escolhido foi o filme de Sokúrov *Pai e Filho*, mas foi Fausto o que rendeu maior interesse criativo (estético, sensorial, intelectual, emocional, etc.) durante todo o processo, ou seja, suas imagens já continham em potência o grotesco, o erótico, o diáfano, o transfigural. Feito de grandes planos, cores pouco saturadas, metáforas de vida e morte, etc., o mito fáustico no filme de Sokúrov contém férteis discussões sobre a criação, o corpo, a vida e a morte.

A pergunta filosófica O que pode um corpo? gerou a necessidade de produzir novas imagens além das selecionadas dos filmes de Sokúrov, complementando-as, e para tanto tomou-se a decisão de produzi-las³², a partir de uma experiência do corpo fora do seu cotidiano e rotina, testando seus limites físicos e gravitacionais. Escolhemos uma acrobata profissional e outro não profissional e ambos modelos realizaram seus movimentos em estúdio previamente preparado, enquanto integrantes do Grupo de Pesquisa Poéticas da Multiplicidade³³ assistiam e manobravam cenário e equipamentos (aparelhos de

32 O Grupo de Pesquisa Poéticas da Multiplicidade foi o promotor e organizador deste evento em conjunto com a autora desta dissertação. A experiência do corpo realizando acrobacias era um interesse mútuo de pesquisa e portanto, os participantes do grupo não só auxiliaram na organização e participaram do ensaio em si, mas também dispõem das imagens captadas para re/trabalharem em seus projetos individuais.

33 Prof. Dr(a). Branca de Oliveira, coordenadora do grupo como Diretora do ensaio, o Mestrando Fernando Saiki, como operador de câmera assistente de montagem, o Mestrando Bruno Ferreira como operador de câmera, além desta autora, como co-Diretora, produtora, operadora de câmera.

fotos e vídeos). As imagens resultantes compuseram dois dos três ensaios apresentados nesta pesquisa, conforme veremos a seguir, nas seções c. *OqPodeCorpo* e d. *Corpajeto*.

Ao utilizarmos imagens de obras disponíveis no mundo e imagens provenientes de um ensaio de criação coletivo, pretendemos colocar a questão da autoria em relevo e realçando certo caráter ético: “quando um objeto se encontra em obsolescência, é uma importante quantidade de trabalho humano que se volatiliza sem proveito, e que torna-se [sic] irrecuperável” (SIMONDON, 1983, p. 114 apud ESCÓSSIA, 2003, p. 184). Reinserir o velho, atualizando-o em um presente sob o apelo do futuro significa estabelecer uma correlação entre passado e futuro virtuais.

O método de pesquisa da sensação, pensado como método privilegiado para o processo de criação em artes visuais, reverbera o “processo de individuação”, tal como formulado por Gilbert Simondon (1924-1989) em *A gênese do indivíduo*³⁴. Para compreender a gênese do indivíduo em Simondon é preciso considerar não o indivíduo pronto e constituído, mas sim em fase de constituição. Isto é, a ontogênese só pode ser buscada no processo de individuação, e este numa realidade pré-individual (por exemplo, a coleção de imagens disponíveis em Fausto ou da produção coletiva de ‘o que pode um corpo’, etc.). A realidade pré-individual, ou o ser pré-individual, é entendido aqui pela noção de equilíbrio metaestável. Muito diferente do equilíbrio estável ou do repouso, o equilíbrio metaestável define um sistema rico em tensões, com alto grau de energia potencial³⁵. Então, para pensar o ser pré-individual, é preciso

34 Texto escrito em 1964, contido no livro *L'Individu e Sa Genese Physico-Biologique*, que foi traduzido da língua Francesa para a Portuguesa e publicado com esse título em: *Reencantamento do Concreto: Cadernos de subjetividade*, pela Hucitec.

35 Simondon parte da paradigmática da gênese dos cristais para compreender a individuação do ser (no domínio do vivo) e apresenta “a individuação física como um caso de resolução de um sistema metaestável”. A metaestabilidade indica um regime energético em que, a qualquer perturbação o sistema passa à estabilidade (regime de baixa energia potencial), ou seja, é o próprio regime energético (alta energia potencial, sua ordem e o necessário aumento de entropia) que conduz o sistema a estabilizar-se (cristalizar-se e, a não ser na superfície em contato com o meio metaestável, fixar-se). No domínio do vivo, comenta Simondon, essa mesma noção pode ser utilizada para caracterizar a individuação, considerando a importante difer-

considerá-lo não como matéria formada, pré-concebida, mas como sistema em tensão, situado entre a ordem e o caos, acima do nível da unidade (...que muda conforme as forças do sistema pesquisador-orientador-meio entorno³⁶) : “um ser que é mais que a unidade” (SIMONDON, 2003, p. 102).

Simondon apresenta o processo de individuação como uma interdependência do ser com o tornar-se e de ambos com o meio. O meio, por sua vez é o ser pré-individual onde a operação de individuação acontece e para onde o resultado dela, o indivíduo, retorna:

[...] a operação de individuação a partir da qual o indivíduo vem a existir e da qual ele reflete o desenrolar, o regime e, por fim, as modalidades em seus caracteres. [...] o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma determinada fase do ser que supõe uma realidade pré-individual anterior a ela, e que não existe completamente só, mesmo depois da individuação, pois a individuação não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual; por outro lado, o que a individuação faz aparecer é não só o indivíduo, mas também o par indivíduo-meio. (SIMONDON, 2003, p. 100-101)

Esse filósofo, em um curso ministrado em 1965-66, com seu conteúdo publicado como livro em 2008 sob o título de *Imagination et invention*, analisa imaginação e invenção como um ciclo que denomina de “ciclo de gênese da imagem” em que diferentes tipos e dimensões de imagens (mentais, concretas, sonoras, visuais, táteis, etc.) operam como “fases de um mesmo ciclo”. Ou seja, afirma um status ontológico às imagens e “demonstra que a imaginação resulta na invenção. [e que] Ela pode ser materializada para tornar-se um objeto, uma situação ou um evento”(CHABOT, 2013, p. 101-102). No momento desta

ença: ela não se produz mais de maneira “instantânea, quântica, brusca e definitiva”, deixando um meio empobrecido do indivíduo, mas sim, dá-se como “uma individuação perpétua que é a própria vida, conforme modelo fundamental do devir; o vivo conserva em si uma atividade permanente”. (2003, p.110)

36 Vale menção que o próprio Programa de Pós-graduação prevê que os créditos a serem cumpridos na forma de frequência a disciplinas oferecidas pela USP, o sejam na expectativa de que os novos conhecimentos e práticas insiram-se nas pesquisas individuais, atuem sobre elas.

dissertação o estudo do referido livro ainda não foi aprofundado, mas apropriamo-nos, pelo intermédio de outros pesquisadores, de noções que auxiliam a apreensão a que se pretende da filosofia da gênese do indivíduo de Simondon para pensar em processos do campo da pesquisa em poéticas visuais. O ciclo da gênese da imagem entendido como “um incessante processo de transdução, composto por (...) fases distintas” (KASTRUP et alii, 2012, p. 59), associada à noção de transdução³⁷ que conforme afirmada por Simondon, possui diversos domínios de aplicação, articulam-se em direção ao entendimento pretendido por esta pesquisa:

Determinadas visualidades corpóreas em tensão num certo meio imagético cultural são processadas como individuações que se tornam ao mesmo tempo sistema de individuação, sistema individuate e sistema individuando-se . Isto quer dizer que as novas visualidades corpóreas surgem de operações de individuação empreendidas sobre o depósito virtual da cultura que é a memória (que nos tem a todos e a nossa produção) e, a ela retornam como virtualidades, possibilidades, germens de transformação criativa. A memória é fundamental para a compreensão da relação entre continuidade e mudança. É importante pois explica, em parte, a relação entre tempo decorrido e aumento de complexidade propiciadora de imprevisibilidade e novidade.

37 Segundo o próprio Simondon: “Por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, por que uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição à região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante.” (SIMONDON, 2003, p. 112)

00:05:35

Tudo começa e acaba
de acordo com uma
lei.

00:05:47

Só a vida do homem
é suplantado por
um raio da
noite.
O Deus q. habita
em meu peito,
q. faz minha alma
trêmula...
q. recria todos os
meus poderes

00:05:50

fora de mim e
impotente.

Estou faminto.
Faminto

00:06:12

Desolpe

Figura 11

Estudos sobre o início do Fausto de
Sokúrov.

b. *Corpo fáustico*

Tão frio...Acabou.
Desculpe.
Tudo começa e acaba de acordo com uma lei.
Só a vida do homem é suplantada por um vacilo da sorte.
O deus que habita meu peito, que faz minha alma tremer...
que reina sobre todos os meus poderes
fora de mim é impotente.
Estou faminto. faminto
FAUSTO, 2011³⁸

Os que escreveram sobre os afetos e o modo de vida dos homens parecem, em sua maioria, ter tratado não de coisas naturais, que seguem as leis comuns da natureza, mas de coisas que estão fora dela. Ou melhor, parecem conceber o homem da natureza como um império num império. Pois acreditam que, em vez de seguir a ordem da natureza, o homem a perturba, que ele tem uma potência absoluta sobre as próprias ações, e que não é determinado por nada mais além de si próprio. Além disso, atribuem a causa da impotência e da inconstância não à potência comum da natureza, mas a não sei qual defeito da natureza humana, a qual, assim, deploram, ridiculariza, desprezam ou, mais frequentemente abominam. E aquele que, mais eloquente ou argutamente, for capaz de recriminar a impotência da mente humana será tido por divino.
Spinoza (2011, p. 97)

A vídeo-escultura *corpo fáustico* é composta por uma estrutura de ferro retorcido (240x25x90cm) combinada a cinco vidros translúcidos circulares (25cm de diâmetro e 5cm de profundidade, similares aos vidros de relógio de laboratórios químicos) preenchidos por uma substância gelatinosa transparente que serve de anteparo à projeção de cinco audiovisuais.

Os cinco vídeos criados para *corpo fáustico* são projetados na superfície dos vidros com gel, formando duas camadas de imagem-projeção: uma na superfície vítrea inferior e outra na superfície do gel, ligeiramente distintas entre si por conta do diferencial de índices de refração existente entre os materiais

38 Fala-pensamento, transcrita e traduzida pela autora, pronunciada na voz do personagem Fausto do filme homônimo de Alexander Sokúrov, referente aos tempos de 00:05:35 a 00:06:12.

utilizados.

Acima de cada recipiente de vidro, a aproximadamente 1,2m, está uma caixa de som que reproduz o áudio dos vídeos. Os sons acabam por mesclar-se entre si apesar de serem concentrados via refletor parabólico³⁹ nos respectivos vidros-suporte.

Chamamos de escultura esse conjunto de elementos que agenciados servirão de superfície à projeção dos audiovisuais porque contém materiais e desenhos estrategicamente correlacionados às impressões perceptivas desejadas para *corpo fáustico*. Nem os vidros, nem os ferros retorcidos e corroídos ou tampouco substância gelatinosa são fortuitos, cada elemento tem seu papel perceptivo e afetivo em correlação nessa vídeo-escultura.

Os cinco diferentes audiovisuais, ilustrados no primeiro volume *VI DA MORTE VIDA I*, foram compostos partindo-se de imagens do filme *Fausto* (2011) de Alexander Sokúrov.

Corpo fáustico surge de uma antiga inquietação em nós provocada pelas experimentações visuais do corpo presentes na obra de Alexander Sokúrov, mais especificamente aquelas patentes em *Fausto*. As questões derivadas desse encontro dizem respeito às afecções do corpo e seu colapso, à exploração da inconsciência, enfrentamento da morte e à criação da vida. Morte e vida sucedem uma à outra como numa fita de Moebius; equivalem-se o culto aos mortos e o anseio à fecundidade.

As sequências imagéticas de *corpo fáustico* apropriadas do filme de Sokúrov correspondem a cinco momentos da narrativa do *Fausto*: o prólogo – imagens de nuvens e de um espelho que entre elas oscila;

39 Trata-se de uma superfície refletora construída (seguindo o formato parabólico) para projetar o [som](#) (ou qualquer outra [energia](#) associada a [processos ondulatórios](#)). O refletor transforma as ondas esféricas que saem das caixas de som em ondas planas e direcionadas a cada superfície vítrea. Dessa forma, o áudio correspondente ao vídeo, ao invés de espalhar-se no ambiente onde está a vídeo-escultura, fica mais contido ao espaço da superfície vítrea correspondente.

a dissecação do cadáver – sequências com imagens em grande plano de um corpo sendo dissecado pelos personagens Fausto e Wagner enquanto discutem sobre as existências da Alma, de Deus e do Diabo; o pacto – momento do filme em que os personagens Fausto e Maurício assinam contrato, ao que se segue a queda de Fausto e Margarida no lago; a realização carnal – sequência contendo imagens dos corpos de Fausto (mãos e cabeça) e de Margarida (abdômen, púbis, rosto, pernas) em grande plano em cor verde intensa, quase monocromática; o domínio da natureza – com imagens da explosão de um gêiser, em frente ao qual está Fausto fabulando e planejando sobre as possibilidades do (seu) ser humano tomar produtivamente a força da natureza para si.

A escolha de tais sequências de imagens recaiu principalmente sobre as qualidades e intensidades sensoriais perceptivas que cada uma delas continha em relação ao que almejávamos como potencialidades estéticas composicionais para corpo fáustico. No entanto, nossa percepção sobre o enredo foi também crucial, exigindo - dada a extensão do assunto - um breve entendimento do mito fáustico correlacionando-o às questões que escolhemos reelaborar a partir do filme de Sokúrov (livre adaptação do Fausto de Goethe).

Dentre a riqueza de procedimentos estéticos⁴⁰ em Fausto, se ressaltarmos os momentos em que Sokúrov potencializa o uso da cor, veremos frisadas questões sobre a noção de corpo dividido (corpo e mente) que pululam no personagem Fausto; as cores como instigadoras do pensamento de um homem dedicado aos estudos e ao conhecimento, que pensa e sente segundo as leis que crê governá-lo – um corpo racional, cartesiano e que não pode crer na alma, em Deus ou no Diabo, afinal, não pode provar

40 Como por exemplo, as cores que variam muito durante o filme e às vezes o fazem abruptamente de um plano-sequência a outro. Além disso, são pouco realistas ou naturalistas, conforme a expectativa geral ou mais comum mesmo ao Cinema de ficção. Há muitas distorções de imagem – anamorfoses são muito recorrentes ao longo do filme (sobre esse assunto, conferir Berto e Tissi, 2012), além de enquadramentos e travellings de câmera pouco usuais, considerando uma estética mais comum ao Cinema comercial.

a existência desses entes. Assim, argumenta Fausto enquanto dissecar um cadáver, esse outro corpo que se faz presente à sua frente, corpo in/humano de um cadáver que fornece ao estudioso sua matéria de pesquisa e conhecimento, mas que involuntariamente acaba espelhando o próprio personagem - referimo-nos ao ponto da narrativa quando Fausto está frente a frente com o cadáver e nota (“sente”) que tudo acaba ali, “Tão frio... Acabou. Desculpe” (FAUSTO, 2011, 00:05:35-00:05:44). Imagens que descrevem detalhes do cadáver - de sua genitália e vísceras – aparecem enquadradas em grande plano, metaforicamente, uma exclamação: “vejam este escroto, este pênis, estão mortos, este órgão vermelho, viscoso e rijo nas mãos de Fausto!”. Já o personagem Fausto, que se diz faminto (vísceras esvaziadas) e come lascas de pão enquanto remexe vísceras outras, nos é apresentado em cores pálidas, verdes e marrons.

As cores presentes no filme, estrategicamente escolhidas por Sokúrov⁴¹, **levam-nos pensar pelas** sensações que causam: o vermelho dos órgãos viscerais banhados numa pletora brilhante é vibrante, vivo, viscoso; o verde e o marrom pálidos que dominam o entorno de Fausto (o laboratório, a cidade, seu quarto) marcam impressões sobre uma oposição que ainda não foi verbalizada pelo personagem mas que se desvela na sensação/percepção da cor. Essa diferença de cores entre os corpos de Fausto e do interior do cadáver, remetem ao gradiente, à diferença existente entre o corpo desencarnado de Fausto e o corpo que já é pura matéria, encarnado do cadáver .

Nossas impressões sobre o filme Fausto inserem-se no universo dessa pesquisa como pensamentos que potencializam outros pensamentos e não pretendem indicar caminhos de como pensar o filme. Tais

41 É notório que Sokúrov explora a montagem por meio das cores (sobre a relação entre montagem e a cor, conferir MACHADO (2003) e EISENSTEIN (2002). A cinematografia de Sokúrov tem uma proximidade tal com as cores que chega ao ponto do próprio diretor intitular-se como um pintor. Alguns estudos ilustram a importância da cor em Sokúrov e dois deles são os que mais nos interessam nessa pesquisa pois referem-se ao filme Taurus, pertencente à tetralogia do poder, assim como Fausto. No entanto, somente mencionamos tais estudos nessa nota de rodapé como referências bibliográficas: JALLAGEAS, 2012 e ALBERA (2011) e BÉGHIN (2013) .

impressões agem como energias instigadoras que, concernentes à questão do corpo fáustico como um corpo dividido em polaridades – corpo e mente, corpo e alma – nutrem o ato criativo da construção de corpo fáustico. Ou seja, o filme de Sokúrov põe a questão do corpo dividido e, com isso, perguntamo-nos: quais são as possibilidades de metamorfose para o corpo que, como o de Fausto, encontra-se dividido entre ser corpo e ser mente e deseja experimentar possibilidades além do seu estado atual? Por quais caminhos re/elaborar as cenas do filme, de maneira a reinserir a questão do corpo dividido, remetendo a uma outra noção de corpo, mais próxima daquela elaborada por Espinosa que cancela a hierarquia entre corpo e mente propondo que “nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente determinar o corpo ao movimento ou ao repouso” (2011,p.100)? Corpo fáustico é, então, apresentado como uma das possíveis reelaborações.

Ao longo das experimentações com imagens, materiais etc., realizadas durante o processo compositivo de corpo fáustico, estudamos também o mito fáustico desde outras perspectivas que dialogam com as do filme de Sokúrov, por exemplo, a de Haroldo de Campos (2008) e a de Jerusa Ferreira (1995).

Se na narrativa fílmica de Sokúrov, *Fausto* (2011), vê-se uma adaptação livre do texto de Johann Wolfgang von Goethe – escritor alemão do século XVIII – em Jerusa Pires Ferreira (1995 e 2012), que estuda o mito fáustico pelo prisma da cultura popular, parece difícil imaginar a extensão do universo de estudo que esse mito pode formar. Em sua pesquisa, iniciada em 1983, a autora observa e analisa as histórias fáusticas em diferentes culturas, épocas e esferas do conhecimento (literatura, artes visuais, cinema etc.), definindo-as como “tecido fáustico” para remeter à grande permanência e contínua transmissão desse texto popular no universo das artes em geral. Jerusa indica que Goethe toma parte e participa desse tecido, afinal, no século XVIII o mito de um homem desejoso de poder que pactua com o diabo era comum à esfera popular e o poeta alemão recriara tal mito numa nova trama e textura que dera ao “tecido fáustico” o status literário que hoje conhecemos. Haroldo de Campos (2008), por sua vez, entende que no poema de Goethe “O sagrado, o conflito escatológico do Bem e do Mal, se recompõe pela medida do homem.” idem (p. 81) assim, Goethe, segundo esse autor, compõe seu poema mesclando

nos episódios, na linguagem e estilo utilizados as esferas do “alto” e do “baixo”, dessacralizando-as na perspectiva humana. Segundo Campos, é Bakhtin, estudioso russo, que dá a chave para um melhor entendimento do Fausto goethiano. Nas palavras de Haroldo de Campos, Bakhtin estuda Goethe e seu Fausto, sublinhando a marcante influência do imaginário popular em ambos, aclamando a profunda propensão carnavalizadora da visão artística goethiana (grifo nosso):

...Bakhtin destaca as observações sobre os fenômenos de familiarização e desierarquização (suspensão provisória das diferenças hierárquicas, aproximação de superiores e subordinados); a **atmosfera de liberdade**; os torneios verbais jocosos; a interpretação de vida e morte; (...) a ambiguidade generalizada das relações (...); **a impudência dessacralizadora dos gestos**. Também em outras reflexões, citadas por Bakhtin, fica demonstrado como Goethe soubera ver a “dualidade da imagem corpórea”, **através da penetração do sagrado pelo humano, do espiritual pelo sensual, e que sua concepção de natureza envolvia um “profundo espírito carnavalesco”** (ela é vista como uma “criatura autocontraditória, jocosa e imponderável”, pressuposta como base do mundo fenomênico; **a seriedade e o medo não passam de consciência fraturada e resultariam da separação desse todo oni-abrangente**; nisto se manifesta “a natureza cósmica do corpo grotesco”, que o carnaval realisticamente simboliza). (CAMPOS; 2008, p.78)

Em analogia a esse entendimento da visão artística de Goethe (impressa em seu Fausto) apresentamos abaixo a visão e o entendimento que Nancy Condeé⁴² tem do Fausto de Sokúrov, que o afirma como

⁴² Pesquisadora e estudiosa do Cinema de Sokúrov, Nancy Condeé é professora da Universidade de Pittsburgh, Pensilvânia, Estados Unidos da América, no Departamento de Literatura e Línguas Eslavas, sendo que seu campo de atuação principal é o Cinema Contemporâneo Russo e política cultural. Há que se pontuar que, tanto pela visão dessa pesquisadora como pela declaração feita pelo próprio diretor, o filme Fausto deveria necessariamente ser visto como parte integrante da tetralogia do poder de autoria de Sokúrov. Fausto é considerado, então, como o quarto filme que encerra uma trilogia iniciada com outros personagens (históricos) relacionados ao poder (e a história): Moloch (1999, sobre Hitler); Taurus (2001, sobre Lenin/ Stalin); O Sol (2005, sobre o imperador Hiroito). Na trilogia, Sokúrov utiliza-se de informações históricas e dados documentais para criar ficções - cenas e situações narrativas, misturando tempos e espaços desalinhados com a história

um filme que incisivamente mantém “o sagrado” fora de cena, contendo, ao invés, corpos em sua profanidade humana:

... o secular nos é oferecido em sua forma mais rebaixada: por meio de um mundo cinemático de peidos, halitoses, evacuações, quatis, guerra perpétua, ratos, fedor, aves domésticas circulando na sala médica, taberna emporcalhada, um cometa reduzido a uma bola de gás (“um peido do céu!”, conforme entende o taberneiro [da explicação de Fausto]), uma procissão funerária interrompida por um carro de porcos encaixotados [encurralados numa passagem estreita], uma vala invadida por cães selvagens durante um funeral [o de Valentin, morto acidentalmente por Fausto], sacerdotes que há muito tempo assinaram pacto com o Diabo, paredes que diabolicamente jorram vinho barato (“mijo de burro”, como nos lembra um personagem). Nesse mundo [fílmico], o Diabo – personagem caprichoso e epiceno – entra na igreja como se esse fosse um clube privado: os sacerdotes, afinal de contas, estão sob contrato; é um lugar conveniente para defecar; a estátua da Virgem está a sua disposição para jogos sexuais. O Diabo, construído às avessas – na frente tem uma barriga caída, como nádegas; atrás, um pênis vestigial – sente-se confortável em tão reversa e pervertida, além do mais, o Inferno não está tão longe. (2012)

Nas palavras de Iuri Arabov e do próprio Sokúrov também temos as indicações do caráter de profanação (passagem de uma esfera de uso a outra) quando da devolução do corpo humano sacralizado (religiosamente corpo-alma, cientificamente corpo-mente) ao uso profano: “fizemos um filme sobre a ruptura do homem contemporâneo com a metafísica” (ARABOV apud CONDEE, 2012), “No filme há, de fato, uma tentativa de abarcar toda a variedade de impressões sensuais e de sentimentos.” (SOKÚROV..., 2012).

tradicional, em desacordo com uma sequência cronológica inclusive, focando na estratégia de “humanização” desses três personagens. Assim, sublinha a existência desses líderes como homens de carne e osso, mostrando-os em situações em que o corpo humano vive seus aspectos mais grotescos – Hitler tem uma diarreia, Lenin mal consegue falar e andar, Hiroito é apresentado com traços infantis e prostra-se no “difícil” ato de abrir uma porta, já que nunca precisou atuar e não sabe como fazê-lo.

Descrevemos a seguir o processo compositivo da vídeo-escultura corpo fáustico (criação ficciográfica por nós apresentada na exposição *VI DA MORTE VIDA*) resgatado aqui em desenhos, rascunhos, anotações, leituras e notas que re/compõem caminhos e reflexos identificados no processo criativo que ajudam a responder perguntas específicas sobre a vídeo-escultura, seguindo o exemplo de Edgar Allan Poe: Para quê essa extensão/duração? Quê terrenos percorro com essas imagens e esses sons, ou seja, quais as impressões desejadas? Quê limites desses terrenos percorro, ou seja, quais as qualidades e intensidades dessas impressões?

Corpo fáustico como um corpo de sensação ficciográfico retoma o eixo, o ‘espírito pensante’ dessa pesquisa, *VI DA MORTE VIDA*, que animou o processo de criação e que está impresso nesse bloco de sensação: há uma narratividade na estrutura sequencial de corpo fáustico que se dá implicitamente na disposição de seus elementos no espaço e que dialoga com as questões de vida e morte do corpo, enquanto possibilidades de transformação metamórfica. Da esquerda para a direita (mas é livre para ser percorrido e visitado de diversas outras maneiras, assim como o brinquedo com as letras VIDAMORTEVIDA), pode-se percorrê-la, visualizando a estrutura de ferro retorcido e enferrujado que tem início num corte seco do vergalhão de ferro, como tivesse sido cortada de outro lugar (começa bruscamente, sem arredondamentos ou acabamentos e pode-se notar marcas de corte nos vergalhões). A estrutura de ferro formada pelo entrelaçamento de 4 vergalhões faz um desenho no espaço, vai e vem que visto de cima formaria uma inscrição parecida com a de números oito propositalmente combinados (dois inteiros e outro ao meio). Cada abertura desses “oitos”, em forma circular, sustenta a certa altura do chão um dos cinco recipientes de vidro com gel. Tais recipientes, destinados a “receber” e “conter” as imagens dos vídeos neles projetadas, dispõem-se segundo uma ordem sequencial e linear: corpo do céu, corpo morto, corpo em pacto, corpo erótico e corpo da terra, guardando analogia com nosso entendimento sobre o percurso do corpo fáustico que no filme deseja encarnar experimentando impressões do mundo humano. Fausto sai de seu corpo fundado no alto conhecimento, depara-se com a carnalidade do seu duplo, o corpo morto que lhe “grita” que seu conhecimento é imponente no mundo, contrata para si

Figura 13
Vista superior
corpo fáustico

uma mudança de atitude e frui erótica e sensualmente dos termos de um contrato que, finalmente, o leva a entender que à sua maneira pode juntar-se ao que é terreno, ou seja, tomando o furor da natureza a seu favor.

A estrutura de ferro termina seu desenho como começou: corte seco, sem acabamentos, pretendendo não indicar nem começo nem fim, ou melhor, pretendendo a impressão de continuidade. O material da estrutura foi escolhido para que remetesse ao forjador do ferro, o Ferreiro, que, da perspectiva do relato mítico popular, tem seu ofício relacionado a forças transformadoras e transgressoras, semelhantes àquelas do mito fáustico.⁴³

Tanto o projetor dos vídeos, como as caixas de áudio em si, não fazem parte da estrutura que desejamos visualmente disponível, portanto, pensamos em estratégias para conseguir certa “invisibilidade” a esses equipamentos. Corpo fáustico necessita de uma outra estratégia para o seu espaço: o escuro. A escuridão não deve ser total, deve apenas permitir que os vídeos se imprimam visualmente nas superfícies suportes. Assim, pensa-se na construção de uma ambientação que controle a entrada de luz, o que dependerá de cada espaço que venha a receber essa vídeo-escultura.

Pensamos na **extensão** da estrutura e na **duração** dos audiovisuais como sendo algo que tome em torno de 10 min do tempo de um observador que a percorra. Para tal estimativa, consideramos um observador que caminhe ao lado da estrutura, por toda sua extensão, e que veja e ouça os audiovisuais, apercebendo-se do momento em que eles passam a repetir suas cenas – não há intervalos nem de silêncio nem de imagens, optou-se pelo looping em todos os vídeos e trilhas.

43 Segundo Jerusa Ferreira (1995), estudiosa e pesquisadora da cultura popular, foi a partir da constatação de que os folhetos populares recorrentemente tratavam do tema mítico-lendário do ofício do ferreiro, contando sobre pactos e demônios vencidos pela astúcia desses ferreiros sempre empenhados em vencer limitações de todo tipo (do tempo, dos saberes e do amor) na construção de utopias que surgiu a necessidade de estudar o tema do Fausto.

Para cada audiovisual que compõe corpo fáustico, decidimos também que a duração deveria se curta, no máximo 2 minutos e 30s, já que desejávamos sinteticamente passar as impressões relativas a cada corpo de imagem e som.

Abaixo listamos o que pensamos já de saída para os audiovisuais em corpo fáustico:

- passar pelas estratégias das máscaras relacionando-as ao grande plano de Eisenstein, máscaras que retiram a imagem do vídeo da moldura reta e que aproveitam de toda maleabilidade e flexibilidade que a imagem eletrônica nos oferece *(Arlindo Machado) verificar se é citação;
- explicitar o procedimento das camadas dentro dos audiovisuais e também indicar a multiplicidade que um mesmo corpo de imagem pode resultar, dependendo da superfície que o organiza: as camadas de dentro como a multiplicidade de “estados” que uma mesma imagem poder gerar, as camadas sobrepostas para enfatizar esse material/materialidade múltipla;
- a multiplicidade nas deformações de cada camada, diferença dentro da semelhança;
- conceder aspecto orgânico às bordas para transformar aquelas que fossem duras, retilíneas, próprias ao quadro do cinema, em bordas móveis, mutáveis, flexíveis como bolhas ou líquidos em movimento;
- vêem-se deformações inter e intra camada, como se borbulhasse a imagem ou quisesse algo irromper da própria superfície da imagem, apenas as cores se mantêm.

Qual caráter relaciona-se a essas escolhas? Quais efeitos e sensações desejamos criar em cada uma dessas escolhas? As respostas estão no próprio rascunho-estrutura, outra vez em Fita de Moebius, alternando intenção e desencadeamento a cada vez em que se atualiza este corpo videográfico em modo de escultura.

Em 2012 realizamos dois ensaios na forma de artigos⁴⁴, em que investigamos dois filmes de Sokúrov com relação a procedimentos estéticos que o diretor realizava em seus filmes: o uso do grande plano em *Vida Humilde*⁴⁵ (1999) e o uso de imagens/sequências anamórficas em *Fausto* (2011).

Para essa série, mesmo que as imagens “originais” não estejam enquadradas em grande plano, em todos os vídeos recriados o grande plano desponta-se como recurso, seja de enquadramento e/ou seja de sensação. Disponibilizamos abaixo uma imagem (re)composta com quadros de uma sequência extraída do filme Fausto e recriada por meio do programa de composição e edição de imagens Adobe After Effects CS5. O programa de edição referido oferece a operação de criação de máscaras que permitem selecionar partes da imagem em movimento. Este recurso é e será um dos mais utilizados para compor os audiovisuais dessa série.

O procedimento de seleção (máscaras) realizado sobre a sequência “original” do filme de Sokúrov, permitiu que separássemos do todo do quadro anteriormente composto pelo diretor uma parte que adquire novos contornos. Os órgãos que “caem” do cadáver do filme Fausto escapam da narrativa do filme e, descontextualizados, servirão como: matéria orgânica que se movimenta, numa queda?; lateralmente? ainda não sei. Interessam-nos as cores vivas, a fluidez dos movimentos dessa pletora, a rigidez das outras partes corpóreas (genitais masculinos), as cores verdes-mórbidas em contraste com a pletora vermelho viva, assim como os novos contornos, que desenham novos volumes, do quadro anteriormente retangular – aliás, quase quadrado... e com bordas arredondadas e levemente escurecidas nas extremidades... - Sokúrov, artista, é instigador, fonte rica em operações compositivas para novas

44 Ambos publicados no sítio www.kinoruss.com, em diferentes Cadernos Kinoruss: SOKUROVIANAS: Oriental e SOKUROVIANAS II: História e Poder.

45 O título desse filme que consta no DVD lançado no Brasil no final de 2012 (posteriormente ao artigo) é Solidão. Como realizamos análises das imagens do DVD lançado na França, decidimos manter a tradução do título realizada na época do artigo, ou seja, Vida Humilde.

imagens. O diretor russo experimenta com e realiza composições que, pertinentes à individuação de Fausto, instigam transformação.

Série videográfica e foto/gráfica – O que pode um corpo?

Para compor esta série foi realizado um ensaio vídeo-fotográfico para captação de imagens em tempo real. A ideia germinativa para a elaboração de um roteiro ensaístico foi ativada pela pergunta acima.

Decidiu-se pela contratação de um performer com um corpo treinado que pudesse experimentar e explorar movimentos e posições circenses que desafiassem a força Peso. Após algumas entrevistas com modelos acrobáticos, capazes e desejosos de performar tais movimentos com a ajuda dos instrumentos circenses – lira, tecido ou trapézio – delineamos um roteiro de movimentos básicos para a lira e para o tecido e decidimos pela contratação de dois modelos: um corpo treinado feminino e um corpo masculino, sem prévio treinamento nas artes circenses, mas com ímpeto de experimentar (sob direção de uma instrutora) .

Partindo desses movimentos e poses fundamentais característicos de cada instrumento, dirigiu-se ambos performers, ao longo de quatro horas, para a realização de novos movimentos e poses e/ou de repetição daqueles cujo interesse imagético fosse maior.

A realização do ensaio contou com o Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade, alocado no PPGAV, da ECA, USP e com o apoio do Atelier Paulista e seus membros.

Utilizou-se equipamentos que pudessem facilitar a utilização do recurso Chroma-keying de editores de vídeo e principalmente daquele do After Effects. Assim, fundo, iluminação, ajuste de câmera foram todos especificamente calculados e previamente ensaiados para que obtivéssemos maior flexibilidade no tratamento futuro de imagens. Alguns dos esquemas prévios da montagem do estúdio para filmagem e fotografia seguem abaixo ilustrados.

O material coletado, em torno de 20Gb entre imagens fotográficas e videográficas, pretende ser tratado e processado nesse segundo semestre, após este relatório de qualificação. Alguns exemplos de imagens (fotográficas principalmente) seguem ilustrados nesse relatório. Alguns experimentos de tratamento de imagem foram realizados e encontram-se abaixo ilustrados, no entanto, pretende-se pensar na série como um todo e no que esse todo pode criar, apesar de que, cada imagem em si apresenta diferentes e diversos potenciais de tratamento imagético.

c. OqPodeCorpo

Um objeto cinético, com movimento giratório entorno de um eixo fixo, composto com várias camadas de tecidos brancos, cuja de trama aberta é ligeiramente irregular, em que é projetado um vídeo contínuo (looping), recria-se no tempo e no espaço sob a vista do espectador. Os tecidos que o constituem dispõem-se aglomerados em volta do eixo preso ao teto, formando uma superfície de projeção informe, cambiante e fragmentada. A imagem projetada metamorfosea-se na sua duração/localização efêmera.

No vídeo projetado procuramos explorar a ideia aberta por Espinosa sobre O que pode um corpo? Não sabemos de que é capaz um corpo, quais são suas forças. Assim, a partir desse problema, foi elaborado um roteiro para realização de experiências em vídeo e fotografia digital com captação de imagens em tempo real, de performers que pudessem usar o corpo como suporte, para desafiar, por meio de movimentos acrobáticos, os seus limites físicos. Desenhamos, então, para um corpo feminino e outro masculino, um conjunto de exercícios audaciosos a serem desenvolvidos em “lira” e “tecido”.

A partir dos movimentos e poses propostos, ao longo das quatro horas que duraram as gravações, foram sendo desenvolvidas improvisações e novos exercícios. A realização do ensaio contou com o apoio do Grupo de Pesquisa Poética da Multiplicidade e das instalações do Atelier Paulista. Os recursos utilizados para a captação das imagens foram duas câmeras digitais Canon EOS 7D 18.0 Megapixels, fundo verde para Chroma-key e spots especiais de iluminação.

Assim, cenário, fundo, iluminação, ajuste de câmera foram todos especificamente calculados e previamente ensaiados para que obtivéssemos maior flexibilidade no tratamento posterior das imagens, fase de pós-produção. Alguns dos esquemas prévios da montagem do estúdio para filmagem e fotografia seguem abaixo ilustrados.

Alguns dos esquemas prévios da montagem do estúdio para filmagem e fotografia seguem abaixo ilustrados.

O material coletado, em torno de 20Gb entre imagens fotográficas e videográficas, foi tratado e processado no sentido de expandir aqueles corpos registrados em espécies de múltiplos estratos móveis e mutantes que não cessam de se transfigurar - corpo transfigurado em quantidades de forças luminosas reais “em relação de tensão” umas com as outras. O corpo traduzido como fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis. Como potências singulares, os estratos luminosos determinam ao mesmo tempo que são determinados, qualificam ao mesmo tempo que são qualificados. A potência desse corpo manifesta-se como o poder de ser afetado, como o poder determinado da força de ser ela própria afetada. Inspiração espinosista. Espinosa, queria que a toda quantidade de força correspondesse um poder de ser afetado. Quanto maior o número de maneiras pelas quais um corpo pudesse ser afetado tanto mais força ele teria. Também para Nietzsche o poder de ser afetado não significa passividade, mas sim afetividade, sensibilidade, (Deleuze, 1976).

De outro modo, quando se pensa o corpo segundo seu funcionamento e sua finalidade se o compreende apenas a partir das suas forças reativas. Trata-se do corpo investigado pelo lado de suas reações. O problema é que, assim, nada se sabe do que ele pode, do que um corpo é capaz.

Para saber do que é capaz um corpo é preciso mais que reconhecer funções e finalidades, é necessário descobrir as suas forças ativas. Nesse sentido, Espinosa abre um caminho tanto para a ciência como para a filosofia e a arte: “um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou um sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce” (Deleuze/Guattari 1988:264). Espinosa pensa um corpo em que os seus elementos materiais estão submetidos a relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, e cujos afetos intensivos são escalas de potência. A cada relação de movimentos locais e velocidades diferenciais, corresponde um grau de potência. E, para o conjunto de relações que compõem um indivíduo, que o decompõem, ou que o modificam, existe um complexo de intensidades que o afetam — aumentam ou diminuem sua potência de ação. Essas intensidades tanto podem proceder de partes

externas do corpo quanto de suas próprias. Não se pode saber a potência do corpo se não se conhecem os afetos dos quais ele é capaz, como se compõe ou não com afetos de outro corpo, seja para destruí-lo ou para intercambiar com ele ações e paixões. E ainda, para compor com ele um corpo mais potente. Trata-se de pensar o corpo enquanto afetivo em lugar de representativo, entendê-lo como um elemento em um agenciamento no qual os afetos circulam e se transformam.(Oliveira; 2000, p.76)

O corpo afetivo é preciso inventá-lo. Trata-se aqui de uma produção. Mas a esse corpo feito só de intensidades efêmeras sempre se está em vias de chegar.

Trata-se de experimentar do corpo aquilo que já não têm forma nem função, que apenas contem potência de desenvolvimento. Trata-se de divisar graus de velocidades e movimentos distribuídos num mesmo plano de vida, partículas que são agrupadas em bandos maiores ou menores de acordo com a combinação em que se compõem. São como bandos, mais ou menos formados, que também pertencem a este ou aquele outro bando numa outra relação mais complexa e assim ao infinito. Visto desse modo, cada bando é um agenciamento individuado, uma multiplicidade infinita. É ao mesmo tempo parte de outra multiplicidade maior. A questão aqui é operar passagens, devires, realizar conexões; é um sempre compor e transfigurar.

d. *Corpabjeto*

Corpabjeto é o corpo como objeto estranho, atirado, irreconhecível...o corpo livre do sistema de identificação. O sempre estrangeiro - Orlando, Kafka, Sexta-feira, Lilith, Fausto, Pessoa.

Produzir o *corpabjeto* é estar no plano de conexão de desejos em que se tem a decomposição como recurso aliado da composição, assim mesmo, paradoxal e contraditório simultaneamente. É para extrair do corpo cada vez mais invisível, urbanizado, capitalizado e uniformizado, a carne e torná-la objetivo e meio de revolta alegre contra a alienação promovida pelos processos sociais homogeneizantes, que se empreende toda a experimentação de *corpabjeto* - pesquisa singular do corpo: erotismo, sexualidade perversa, desejo transgressivo, como Hijikata na sua luta contra a natureza que num dado momento ele nomeou “Da nça das trevas”.

No começo se passa qualquer coisa de catastrófico no corpo, no mundo, em meu campo, tornando-se quase invisível imperceptível, já que tudo é extremamente vivo, presente, flutuante.

E depois tudo desmorona. Tudo se move, se dispersa, se precipita.

“Eu não quero mais pensar a não ser com meu corpo.”

Há “uma carne infinita monstruosa. Eu preciso decupar esta extensão da carne infinita e monstruosa de acordo com o tamanho de minha boca, de minha visão. Mas eu recuso sobretudo a tentação, essa de querer realizar uma forma.

Sim, é preciso dar este informe, do informel, a esta monstruosidade, ao menos a um contorno, mas não uma forma, jamais uma forma.

O mundo me parece extremamente e excessivamente vivo. Mas o que é pior eu também sou tão vivo quanto tudo isso...

(LISPECTOR apud UNO; 2012, p. 55)

Usando operações de recorte e colagem sobre as imagens captadas para o ensaio anterior, *OqPodeCorpo*, em *corpabjeto* pretende-se atingir no corpo contorcido certa dimensão catastrófica da vida e do ser: carne como ruptura e costura inqualificável, no sentido de que ele se torne um estranho começo e recomeço.

O que conta aqui é mais que a imagem resultante, é o que se passa entre as partes de imagens colocadas em conexão. É o próprio tempo com suas qualidades petrificantes, cristalizantes, coagulantes, ou, ao contrário, decomponentes, arruinantes, desintegrantes. Há um aspecto catastrófico no tempo que pode ser destacado por meio da colagem e superposição dos fragmentos visuais de instantes cronologicamente diversos no mesmo espaço atual. Enquanto forma de um corpo desconhecido, o *corpabjeto* envelopa esse tempo nas dobras da carne, da sua carne.

O *corpabjeto* é uma zona onde se entrecruzam as forças visíveis (qualidades intensivas), invisíveis (virtualidades), a vida e a morte, onde se encadeiam redes sentidos novos.

Trata-se de pensar um corpo que se constitui numa zona de transferências de afetos, numa “pele”, ali onde o cérebro se torna periférico e não pára de se inventar e ao mundo. Na pele! “O que há de mais profundo no homem é a pele”, diz Valéry. Ela é já o dentro e o fora, uma convergência situada à periferia que mantém o vivo no seu limite. Um corpo assim é como um germe. Dionisiaco, informe, metamorfoseante, auto-engendrante, aberto, livre. Um corpo no qual Clarice Lispector pôde perder suas formas: “Lembrou-se como era antes destes momentos de agora. Ela era antes uma mulher que procurava um modo, uma forma. E agora tinha o que era na verdade tão mais perfeito: era a liberdade de não ter formas.” (LISPECTOR apud OLIVEIRA; 2000, p.86)

Inventar um corpo intensivo, onde a única matéria que circula é a energia significa, talvez, pensar o que nos constitui, o nosso privativo obscuro objeto do desejo. Somos na medida exata das nossas conexões, dos nossos encontros?

glosa

substantivo feminino (sXIV)

1 anotação entre as linhas ou na margem de um texto para explicar o sentido de uma palavra ou esclarecer uma passagem

obscura

2 p.ext. nota explicativa; comentário

3 p.ext. observação crítica ao comportamento ou ao trabalho de alguém; parecer contrário, desaprovação, censura

4 p.ext. supressão total ou parcial de uma quantia averbada num escrito ou numa conta

5 p.ext. infirm. supressão, extinção

6 lit B tipo de composição poética que desenvolve um mote, em geral em tantas estrofes quantos são os versos deste e acabando cada estrofe com um deles

7 lit B infirm. décima (vrs) única, na qual se inclui o mote de um ou de dois versos

8 mús m.q. variação

Etimologia

s.f. 'comentário, interpretação de uma palavra de um texto' 'anotações' XIV. Do lat. *glosa* var. de *glossa*, deriv. do gr. *glossa* 'língua, linguagem' 'idiotismo' glosADO adj 'interpretado' grossado XIII. glosADOR adj s.m. 'comentador, interprete' XVI.

Etimologia - lat.tar. *glosa*, var. do lat.cl. *glōssa*, ae 'termo raro, obscuro, que carece de explicação; interpretação, explicação', der. do gr. *glōssa*,ēs 'ponta; língua (de homens e de animais); órgão da fala; linguagem; lingueta de instrumento de sopro; língua de sapato; língua de fogo; língua de terra, istmo; lingote de ouro'; há a f.ant. *grosa*; ver *gloss(o)-*; f.hist. 1858 *glōssa*
Homônimo - *glosa*(fl.glosar)

glossário

substantivo masculino (1713)

1 hist bibl na Idade Média e Renascença, reunião, na parte final de um manuscrito ou enfilexada num volume próprio, de anotações, antes interlineares (*glosas*), sobre o sentido de palavras antigas ou obscuras encontradas nos textos

2 dicionário de palavras de sentido obscuro ou pouco conhecido; elucidário

3 conjunto de termos de uma área do conhecimento e seus significados; vocabulário < g. de botânica >

4 pequeno léxico agregado a uma obra, principalmente para esclarecer termos pouco us. e expressões regionais ou dialetais nela contidos; vocabulário

5 inf utilitário de processadores de texto em que se pode registrar frases e expressões muito us., para rápida inserção no texto dos documentos

Etimologia - lat. *glossarium*, i 'glossário, vocabulário, dicionário', der. do gr. *glōssárion*, ou 'pequena língua, linguinha'; ver *gloss(o)-*

3 - Glossário

É um termo que inventamos para o desígnio dessa pesquisa pois, ele pode elucidar o que se pretende com essa seção.

O breve estudo das palavras glosa e glossário, indicaram que ambas têm uma origem comum, datada do século XIV, e que nos interessa resgatar: “comentário, interpretação de uma palavra, de um texto”, “anotações”. Nas acepções atuais, glosa pode ser anotação ou comentário explicativo e também observação crítica, enquanto que glossário apresenta sentidos mais específicos e entre eles o de “pequeno léxico agregado a uma obra para esclarecer termos nela contidos.”. Enquanto a glosa concerne ao que é crítico (examinar, avaliar), o glossário concerne ao que é elucidativo (tornar claro; esclarecer, explicar). Ambos nos interessam juntos: desejamos apresentar a elucidação e o caráter crítico relativo ao que é pertinente a essa pesquisa. Esses termos e conceitos aqui reunidos nos ajudam a elucidar, não as teorias e os significados aos quais se referem, mas o trabalho poético que se realiza/ atualiza na exposição *VI DA MORTE VIDA*.

Desta forma, apresentamos uma lista de termos e conceitos apropriados de pensadores, filósofos, artistas etc., seguidos de breves indicações sobre como são entendidos na abrangência dessa pesquisa.

Erotismo

É, segundo um entendimento lexical, o estado de excitação sexual ou a tendência a excitação sexual. Mas, vai além do léxico o que aqui tratamos como Erotismo.

Eliane Robert Moraes⁴⁶ indica que há “um certo poder de desvio do erotismo” (2008,p. 414) relacionado a sua vocação subversiva da sexualidade, mas que a pornografia, com seus excessos de visibilidade, o banaliza. Hilda Hilst, que fixa em palavras os momentos fugidios do erotismo, o faz por meio da fusão do alto e do baixo instaurado na própria linguagem (mesclando literatura e palavras chulas): “é metafísica ou putaria das grossas?”, pergunta-se seu personagem em *Contos D'Escárnio* (apud MORAES; 2008). A poetiza transtorna normas correntes – as do mercado ou do sistema literário – devolvendo ao sexo uma potência primitiva de **subversão**. Parece-nos então que aí se instaura o estado e a tendência do erotismo. Na subversão? Leite Jr (2006) que vai aos limites do erótico/pornográfico/obsceno, em seu estudo sobre práticas sexuais ditas “bizarras”, afirma justamente o caráter transgressivo e limítrofe (vida e morte) de muitas dessas práticas como aquele que potencializará a vivência do corpo. Erotismo está no desvio, na fusão, na transgressão, na morte e na vida. Chegamos então a Bataille que inicia seu texto *O Erotismo* (2013) de maneira enigmática: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (idem,p.35) e que “O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas.” (idem, p.42). Tais formas se constituem por interditos: o da morte, o do assassinato (que regulam a vida social), o que regula a vida sexual em grupos organizados pelo trabalho (que implica o) conjunto social. Mas interditos regulam aquilo que será transgredido e a potência erótica aí se encontra: no ato que supera o interdito, sem necessariamente o abster; “o interdito (...) significa (...) a prática em forma de transgressão.”; o interdito “não pode suprimir as atividades necessárias a vida, mas pode-

46 Moraes (2002; 2008; 2003) percorre o território das artes (literatura, visuais) sinalizando noções sobre os domínios do erótico e os do pornográfico.

lhes dar o sentido da transgressão religiosa [sagrada]. Ele as submete a limites e regula suas formas.” (BATAILLE, 2013, p.98)

Bataille define: somos seres descontínuos, fundados na distinção entre um ser e outro - e mesmo se houver qualquer interesse pelos acontecimentos da existência do outro, esses lhe são só indiretamente concernentes. Cada ser nasce e morre só. Se J. morre, não é M. que morre, assim, há entre J. e M. um abismo intransponível; somos descontínuos, “mas acontece que podemos sentir a vertigem desse abismo e ele pode nos fascinar” (idem, p. 37).

A experiência da continuidade, morte para o ser descontínuo, não é cognoscível mas ela pode ser revelada em nosso mais ínfimo ser - entes como o espermatozoide e o óvulo⁴⁷, seres descontínuos, morrem para que um outro ente nasça. Fodem-se, fundem-se e Bataille diz que nossos recônditos corporais experimentam a continuidade nessa fusão, portanto, já dessa maneira, ela nos é revelada.

Apesar da recusa humana de correlacionar vida e morte, o movimento vertiginoso dos dois é facilmente perceptível: assim como o verme que nos decompõe sobrevive de nosso cadáver, nossa vida se furta da morte de outros entes: “A vida é sempre um produto da decomposição da vida. Ela é tributária, em primeiro lugar, da morte, que desocupa a vaga; em seguida, da corrupção que segue a morte e recoloca em circulação as substâncias necessárias à incessante vinda ao mundo de novos seres.” Ambos, a corrupção e a morte instauram-se na violência das forças decompositivas, presentes no cadáver e no cessar abrupto.

“O Erotismo deixa a entrever o avesso”, mas sem revirá-lo e redefini-lo, afinal é o seu caráter limiar que potencializa o erótico enquanto que seu cancelamento neutraliza essa potência (BATAILLE, 2013,

47 Não necessariamente precisam ser óvulos e espermatozoides, já que um processo similar em nossas células que por cissiparidade, morrem para se desdobrarem em dois novos entes. $A \rightarrow A' \text{ e } A''$. $A \neq A' \neq A''$.

p.133). Desejamos corpos intensivos, que pelos avessos e reversos se potencializem, via energia erótica, em direção a vida.

“Falamos de erotismo todas as vezes que um ser humano se conduz de uma maneira que apresenta com as condutas e os juízos habituais uma oposição contrastada” (ibidem). Assim entendemos que o erotismo se instaura no ato perceptivo das imagens que criamos nessa pesquisa, a partir do encontro de corpos transfigurados/transfigurando-se que promovemos. Em *OqPodeCorpo*, a imagem dissoluta da acrobata sobre a estrutura de tecido tem ligação ao ato erótico enquanto corpo-luz que se refaz a cada rotação da estrutura.

Grotesco

É um termo que vem de gruta, do *grotto* que os romanos renascentistas escavaram: lá encontraram desenhos e ornamentos num “estilo” inesperado em relação ao que acreditavam ser o estilo da antiguidade clássica. Passaram a associar à palavra grotesco desenhos heterogêneos, caóticos, monstruosos e assim, incluíram todo imaginário fantástico da Idade Média na ideia de grotesco. O grotesco sempre está em relação oposta ao que é norma. A noção de anti-mundos⁴⁸, reforçada pelos ideais religiosos do cristianismo, torna-se chave para se entender toda simbologia e imaginário que foram sendo associados ao grotesco. Bakhtin estudou o grotesco do ponto de vista da cultura popular, do coletivo e do caos, enquanto que Kayser, mergulha no universo interior psíquico, tomando Goya e Callot como exemplares desse universo grotesco. Ewa Kuryluk afirma-se entre esses opostos complementares, e de seu estudo tomamos noções como o extraordinário, o não familiar, a distorção, a feiura e o encarnado, como construtores do universo do grotesco.

As características do grotesco flutuam, assim como às das normas porém, é universo permanente e contínuo: ‘a pesar de periférico o fantástico permaneceu onipresente’ (idem, p. 14) assim Baltrusaitis argumenta que as duas fases que anteriormente ao Renascimento eram complementares, passam a ser separadas entre bem e mal e segundo ele o grotesco deve ser resgatado (e ele o fez).

A iconografia do grotesco permanece em mutação porém, é presente a pesar da história oficial. Didi-Huberman (2013) realiza por exemplo o resgate da iconografia ‘grotesca’ em seu livro ‘Exvoto: imagen, órgano, tiempo’ e pergunta-se: ‘No é importante admitir que os traços de seu mal [testículo hipertrofiado] individualizam a um sujeito tão bem quanto o fazem os traços de seu rosto?’ (2013, p. 33)

Nessa pesquisa o grotesco é uma energia transformadora já que toca o avesso, o anti-mundo, sem firmar-se neles, e afirma o corpo grotesco transfigurando-se.

48 Segundo Kuryluk, a partir do momento em que os corpos representados em imagens religiosas cristãs ganham a sensualidade dos ideais de corpos da antiguidade clássica, há um ganho afetivo reconhecido pela Igreja, que por outro lado, se vê forçada a aceitar a nudez sensual do corpo e portanto, necessitam normatizar a produção imagética.

Vídeo

É compreendido como um estrato maquínico que conjuga, simultaneamente, as máquinas de captação, inscrição, visualização, reprodução, transmissão e criação de imagens. Como suporte eletrônico, escapa à determinação óptica de um único ponto de vista que estrutura o espaço da imagem como total e homogêneo, instaurando um espaço mais de concepção do que de representação da realidade. Opõe à profundidade de campo a noção de espessura da imagem engendrada, por sua vez, numa lógica de acontecimentos simultâneos de encadeamento estéticos em que reinam três grandes procedimentos: a sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos de janelas (sob inúmeras configurações) e a incrustação (ou chroma Key) - questão de multiplicação da visão operada por análise e síntese. Assim, no vídeo não há uma imagem e toda imagem torna-se um processo. O plano é substituído pelo corte móvel que se converte em espaço multiplicável de decomposição e recomposição de matérias e agenciamentos heterogêneos. O vídeo apresenta também, em algum sentido metalingüístico, o olhar sobre si-mesmo, para suas próprias instâncias de produção (o impossível olhar do espectador de um lado da tela e do outro), enfim, a potência de um olhar para o infinito. E, por último, video (do latim videre, “eu vejo”) significa o ato mesmo do olhar daquele que, tornado mundo, vê - verbo que engloba toda ação constitutiva do ver de todas as artes: “Logo, as imagens ‘virão pouco a pouco se inscrever, lentamente, em ondas, como se emergissem do fundo do pensamento em ação, sobrepostas ao seu próprio corpo de sombra que habita o laboratório”. “O pensador de agora já não se senta mais à sua escrivaninha, diante de seus livros, para dar forma a seu pensamento, mas constrói as suas idéias manejando instrumentos novos – a câmera, a ilha de edição, o computador –, invocando ainda outros suportes de pensamento: sua coleção de fotos, filmes, vídeos, discos – sua midiateca, enfim”. (DUBOIS, 2004: p. 19). Fazer vídeo como atividade cognitiva é estar sempre conectado às imagens, vendo e pensando, ao mesmo tempo. O vídeo corresponde a uma forma de lançar questões e de respondê-las. Ei-lo como um “estado da matéria”, um “estado do pensamento”, um “estado do ser”.

Corpo

É composição de forças - toda relação de forças desiguais constitui um corpo: químico, biológico, social ou político; é um conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob determinada relação.

Espaço

Para além da ideia de intervalo entre formas, designa uma informação. Simbólico, ele não tem dimensões próprias ou lugar permanente, é constituído por circulações. Tradicionalmente é um fenómeno localizável, mas como virtualidade, não aparece determinado a lugar algum, senão que sempre se mantém localizável.

Multiplicidade

É aquilo que se manifesta de diversas maneiras, que é observável sob diferentes aspectos. Opõe-se à unidade ou ao absoluto e a tudo que diz respeito a ele. Somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, múltiplice, deixa de ter relação com o uno como sujeito ou como objeto. Uma multiplicidade tem unicamente determinações, tamanhos, dimensões que não podem mudar sem que mude também de natureza. E um agenciamento é precisamente o aumento de dimensões em uma multiplicidade, a qual muda necessariamente de natureza à medida que amplia suas conexões. A multiplicidade, sem sujeito e objeto, só pode ser designada pelo artigo indefinido ou pelo partitivo.

Ser de sensação

É o bloco de afetos e perceptos capaz de produzir experiências estéticas. Seres fabulados que só existem enquanto partículas intensivas, qualidades e velocidades, relações entre elementos não formados de movimento e repouso, ou seja, hecceidades, agenciamentos, cujas dimensões não param nunca de crescer porque suas formas não param de ser dissolvidas.

Tempo

É a forma imutável daquilo que muda. Autônomo, sem referências na cronologia, sem passado, presente, ou futuro, é diferente do modelado pela fotografia e pelo cinema, ou daquele direto do vídeo, televisão e rádio, pois não pode ser contextualizado pelo factual. É síntese, um depósito infinito de instantes, períodos, simultaneidades, concatenações, bifurcações, causas, efeitos, todos eles redefiníveis e reiteráveis: reiniciáveis.

4. Referências bibliográficas

- ALBERA, François. Taurus (Teliéts), de Aleksander Sokúrov – mortalha de Lênin: uma iconografia. Revista Terceira Margem, Rio de Janeiro, n.24 , p.17-38, 2011.
- ALLIEZ, Eric. Deleuze Filosofia Virtual. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papirus, 2009.
- BATAILLE, George. O Erotismo. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERTO, Mônica. Delicada Intromissão: o Primeiríssimo Plano em Vida Humilde. Kinoruss Cadernos de pesquisa – Sokurovianas Oriental, ano 2, n.2, p. 89-102, 2012.
- _____. TISSI, Tieza. As Distorções em Fausto como Desafio à Ordem Geral: Ensaio sobre o Poder. Kinoruss Cadernos de pesquisa – Sokurovianas História e Poder, ano 2, n. 3, p. 24-38 , 2012.
- CAMPOS, Haroldo de. Deus e o Diabo no Fausto de Goethe. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CHABOT, Pascal. The Philosophy of Simondon. Between Technology and Individuation. Tradutor Aliza Krefetz e Graeme Kirkpatrick. Londres: Bloomsbury Publishing, 2013.
- CHKLÓVSKI, Vitor et alii. Teoria da Literatura I - Textos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov. Lisboa: Edições 70, 1975.

_____. Os paralelos em Tolstói. In: TOLSTÓI, Liev . O diabo e outras histórias. São Paulo: Cosac Naify. (s.d.). p.267-272

CONDEE, Nancy. Aleksandr Sokurov: Faust. *Kinokultura*, Bristol: Watershed Media Centre, edição 37, julho 2012. Disponível em: <<http://kinokultura.com/2012/37r-faust.shtml>>. Acesso em: 1 Abril. 2014.

DELEUZE, Gilles. Cinema I: a imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Cinema II: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. Conversações. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 118 – 126.

_____. Espinosa Filosofia Prática. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

_____. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. Mil Platôs. (Vol. 1). Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

_____. Mil Platôs. (Vol. 4). Rio de Janeiro: Ed.34,1997.

_____. Nietzsche e a Filosofia. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. Spinoza. Cours Vincennes - 24/01/1978. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 10 Junho. 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. O Ato Fotográfico. Campinas: Papirus, 1993.

- EISENSTEIN, Serguei. Dickens, Griffith and Ourselves. In Selected Works. Volume III. Ed. Richard Taylor and William Powell. London: British Film Institute, 1996.
- _____. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. La historia del gran plano a traves de la historia del arte. In EISENSTEIN,S. Cinematismo. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982. p. 21-140.
- _____. História do Close-up. In EISENSTEIN,S. Memórias Imorais: Uma autobiografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 307-314.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Fausto no Horizonte, Razões míticas, texto oral, edições populares. São Paulo: EDUC e Hucitec, 1995.
- GUATTARI, Félix. Caosmose: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1992.
- _____. A Paixão das Máquinas. In: Revista Cadernos de Subjetividade / NES PUC-SP. O Reencantamento do Concreto. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 40 - 51.
- IVANOV, V.V. Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- KASTRUP, Virginia; CARIJÓ, Filipe Herkenhoff; ALMEIDA, Maria Clara de. O ciclo inventivo da imagem. Informática na Educação: teoria & prática. Porto Alegre: v. 15, n. 1, p. 59-74, jan./jun. 2012.
- KRAUSS, Rosalind. Corpus delicti .In O Fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 171-206.

LEITE Júnior, Jorge. *Das Maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia ~bizarra~como entretenimento*. São Paulo: Annablume, 2006.

LÉVY, Pierre. O que é o Virtual? Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. Tecnologias da Inteligência. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LISPECTOR, Clarice. A Paixão Segundo G.H. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: Real vs. Virtual: Revista de Comunicação e Linguagens, nº 25/26. Lisboa: Edições Cosmos, 1998. p. 31-45.

_____. Máquina e Imaginário. São Paulo: Edusp, 1993.

_____. Pré-cinemas & pós-cinemas. Campinas: Papirus, 1997.

MACHADO, Irene. Cem anos de estranhamento. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. ano 39, n.38. Disponível em: <http://www.usp.br/significacao/pdf/38_15.pdf>, Acesso em: 30 mar. 2013. P.311-322.

_____. Analogia do dissimilar. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Inacabamento como modelo artístico de mundo. BAKHTINIANA, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 82-98, 10 sem. 2010.

MARCADÉ, Jean-Claude e ACKERMAN, Gália. S.M. Eisenstein. Desenhos Secretos. Quetzal Editores. Lisboa. 2003.

MORAES, Eliane Robert. O Corpo Impossível. São Paulo: Iluminuras, 2002.

- _____. *O efeito obsceno*. Cadernos Pagu, n. 20. Campinas: 2003. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n20/n20a04.pdf>>. Acesso em: 20 de julho de 2014.
- _____. *Topografia do Risco, o erotismo literário no Brasil contemporâneo*. Cadernos Pagu, n. 31. Campinas: 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So104-83332008000200017>. Acesso em: 20 de julho de 2014.
- OLIVEIRA, Branca Coutinho de. Para In-Ex-Tensas. 2000. 191 p. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PERNIOLA, Mario. Do Sentir. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- SPINOZA. Ética; tradução de Tomaz Tadeu, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.
- UNO, Kuniichi. *A Gênese de um Corpo Desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

Filmografia

- FAUST. Direção de Alexander Sokúrov. Rússia: Proline Filme, Mass Media Development Support Foudantion e The Russian Cinema, 2010. DVD (134 min.), DVD, sonoro, colorido. Legendado. Italiano/ Tedesco.

HUMBLE LIFE. Direção de Alexander Sokúrov. Medici Arts, Idealeaudience, 1997. Russia: DVD (76 min), sonoro, colorido. Legendado. Francês/ Inglês.

MÃE E FILHO. Direção de Alexander Sokúrov. Coleção Fnac, 1997. DVD (156 min.), DVD, sonoro, colorido. Legendado: Português /Espanhol.

PAI E FILHO. Direção de Alexander Sokúrov. Silver Screen Collection. 2004; Rússia: DVD (110 min.), sonoro, colorido. Legendado. Português/ Espanhol.

Websites

DELEUZE, Gilles. Spinoza. Cours Vincennes - 24/01/1978. Tradução: Francisco Traverso Fuchs. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>>. Acesso em: 10 Jun 2014.

DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa, Beta. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

LINS, Daniel. A Morte como acontecimento: palestra proferida no Café Filosófico CPFL, gravado pela TV Cultura em 05 nov. 2008. Disponível em: <http://www.cpfcultura.com.br/wp/2010/04/23/a-morte-como-acontecimento-daniel-lins/>; Acesso em: 10 jul. 2014.

Corpo Fáustico

Corpo do céu

Corpo morto

Corpo em pacto

Corpo erótico

Corpo da terra

corpo do céu

Audiovisual, 29s, looping, 2014.

Produção: Mônica Berto

Composição e edição de imagem:
Branca de Oliveira e Mônica Berto.

Composição e edição de áudio:
Pedro Perez e Mônica Berto.

corpo morto

Audiovisual, 2min 32s, looping. 2014.

Produção: Mônica Berto

Composição e edição de imagem:

Branca de Oliveira e Mônica Berto.

Composição e edição de áudio:

Pedro Perez e Mônica Berto.

corpo em pacto

Audiovisual, 40s, looping. 2014.

Produção: Mônica Berto

Composição e edição de imagem:
Branca de Oliveira e Mônica Berto.

Composição e edição de áudio:
Pedro Perez e Mônica Berto.

corpo erótico

Audiovisual, 1min 18s, looping. 2014.

Produção: Mônica Berto

Composição e edição de imagem:

Branca de Oliveira e Mônica Berto.

Composição e edição de áudio:

Pedro Perez e Mônica Berto.

corpo da terra

Audiovisual, 2 min 28s, looping. 2014.

Produção: Mônica Berto

Composição e edição de imagem:

Branca de Oliveira e Mônica Berto.

Composição e edição de áudio:

Pedro Perez e Mônica Berto.

OqPodeCorpo

Testes de projeção

OqPodeCorpo

Teste de projeção

Projeção do audiovisual OqPodeCorpo em escultura com os seguintes materiais: emaranhado de arame, recoberto de várias camadas de tecido (entretela branca)

OqPodeCorpo

Audiovisual 5min 30s. 2014

Produção, edição: Mônica Berto

Composição e edição de áudio:

Pedro Perez e Mônica Berto.