



CORPO
NÃO
DECLARADO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Mirêdia, Natalie

Corpo não declarado / Natalie Mirêdia. --

Vitória, ES : Ed. da Autora, 2021.

ISBN 978-65-00-33602-3

1. Aforismos 2. Artes plásticas 3. Corpo - Arte
4. Escultura 5. Materialidade 6. Performance (Arte)
I. Título.

21-87598

CDD-730

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes plásticas 730

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

Departamento de Artes Plásticas

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Poéticas Visuais

CORPO
NÃO
DECLARADO

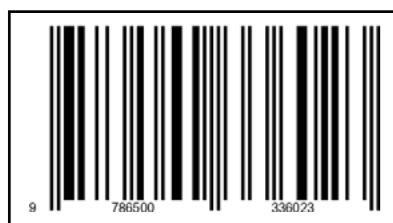
Natalie Mirêdia

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais, linha de pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, sob a orientação da Profª. Drª. Branca Coutinho de Oliveira.

São Paulo

2021

Natalie Mireya Mansur Ramirez



RESUMO

CORPO NÃO DECLARADO

apresenta uma série de proposições poéticas visuais em performances, vídeos, fotografias, gravuras, objetos e instalações que tratam de oposições sensoriais geradas na acumulação e na repetição de diferentes corpos materiais. Por meio da polivalência das sensações visuais manifestadas pelas materialidades e corporalidades envolvidas na pesquisa - incluindo o corpo investigador como objeto de estudo - a série de experimentos reunidos em *corpo não declarado* procuram colocar no campo poético a questão da potência do corpo.

A investigação inclui tratar dos modos operativos comuns aos experimentos como a fragmentação, a colagem, a bricolagem e a montagem, por um lado e, por outro, expor os rebatimentos conceituais que os resultados desencadearam. O conjunto das operações poéticas e ressonâncias conceituais compõem a metodologia do processo criativo.

Palavras-chave:

operações poéticas visuais;
corpo; materialidade;
fragmentação; aforismos.

ABSTRACT

Undeclared Body presents a series of visual poetic propositions in performances, videos, photographs, prints, objects and installations that deal with sensory oppositions generated in the accumulation and repetition of different material bodies. Through the polyvalence of visual sensations manifested by the materialities and corporeality involved in the research - including the investigating body as an object of study - the series of experiments gathered in an undeclared body place the question of the body's potential in the poetic studies. The investigation includes dealing with the operating modes common to experiments such as fragmentation, collage, bricolage and montage and exposing the conceptual repercussions of the results achieved. The series of poetic operations and conceptual resonances make up the methodology of the creative process.

Keywords:

visual poetic operations;
body; materiality;
fragmentation; aphorisms.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Andréa Mansur, meus avós Penha Mansur e Isaías Corrêa, meu padrasto Elieser Rabello, à minha família, tias e tios queridos, à todas as minhas amigas e companheiras de trabalho, em especial à Manuela Leite, Geovanni Lima, Paloma Durante e Subtil Jéssica, à minha orientadora Branca Coutinho de Oliveira, à banca examinadora Patrícia Moran Fernandes, Daniela Kutschat Hanns e Cecilia Almeida Salles, ao Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, à equipe da plataforma Uncool Artist, à equipe da residência artística Proyecto ACE, à Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo, ao Governo do Estado do Espírito Santo, ao Atelier Margareth Freitas, ao Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo, à AroPrint Gráfica Digital, à equipe do Estúdio Aspas, em especial às designers Erika Neves e Monike Pereira, ao Ronaldo Beijo e, por fim, parafraseando a cantora Anitta, agradeço a mim, pelo esforço de nunca desistir de ser quem eu sou. Meus sinceros agradecimentos a todes que contribuíram para a pessoa que me tornei, me “entorno” e me “entornarei”.

”

*Quando se sonha sozinho é apenas um sonho.
Quando sonhamos juntos é o começo de uma realidade.*

Dom Quixote, Miguel de Cervantes

DA CONFIANÇA NO MODO DE SER DA COISA

O processo criativo é constituído por fragmentos obscuros. Ele nunca se dá por inteiro. É preciso paciência e que ele seja estimulado a se desnudar diante da nossa consciência. Acredito na potência do fracasso e na potência da falta. Ninguém se sente à vontade diante de tais (des)potências, mas, assim que se vão, deixam indícios do caminho a ser trilhado. Criar é mover-se do concreto para o abstrato.

SUMÁRIO

1. Mergulho Inicial: Nota Introdutória	10
-----------------------------------------------------	----

2. Das Performances Antecedentes	13
-----------------------------------------------	----

2.1 <i>Boca Silenciosa/Estômago Gritante</i>	20
----------------------------------------------------	----

2.2 <i>Campo Mimado</i>	46
-------------------------------	----

2.3 <i>Desejos Macios</i>	68
---------------------------------	----

3. <i>corpo não declarado:</i> os experimentos poéticos	92
------------------------------------------------------------------------------	----

3.1 <i>Mobilização Afetiva no Interior do Mundo</i>	94
---------------------------------------------------------------	----

3.2 <i>Corpo Nuvem</i>	102
------------------------------	-----

3.3 <i>Projeto Pele</i>	110
-------------------------------	-----

3.4 <i>Processo de Erro</i>	122
-----------------------------------	-----

3.5 <i>Uma Criatura Dócil</i>	130
-------------------------------------	-----

3.6 <i>Corpo, Logo Experimento</i>	142
----------------------------------------------	-----

3.7 <i>Matacorpo Verdes Entranhas</i>	146
-------------------------------------------------	-----

4. Procedimentos Poéticos Visuais – Sobre a Matéria e a Materialidade	164
--------------------------------------------------------------------------------------------	-----

4.1 Perscrutando <i>Mobilização Afetiva no Interior do Mundo</i>	167
----------------------------------------------------------------------------	-----

4.2 Perscrutando <i>Corpo Nuvem</i>	170
----------------------------------------------	-----

4.3 Perscrutando <i>Projeto Pele</i>	173
-----------------------------------------------	-----

4.4 Perscrutando <i>Processo de Erro</i>	176
---------------------------------------------------	-----

4.5 Perscrutando <i>Uma Criatura Dócil</i>	180
-----------------------------------------------------	-----

4.6 Perscrutando <i>Corpo, Logo Experimento</i>	182
----------------------------------------------------------	-----

4.7 Perscrutando <i>Matacorpo Verdes Entranhas</i>	184
-----------------------------------------------------------------	-----

5. Ecografia: Plano Reflexivo	186
--------------------------------------------	-----

5.1 Imaginações Dialógicas	186
-----------------------------------------	-----

5.5.1 Dos Desejos	186
--------------------------------	-----

Algodão e Arame Farpado

5.5.2 Das Fusões	187
-------------------------------	-----

Iluminação rosa e faca

5.5.3 Dos Corpos	190
-------------------------------	-----

Serra em disco e cabeça de boneca

5.2 Monólogo Ontológico	192
--------------------------------------	-----

5.3 Imaginações Aforísticas	194
------------------------------------------	-----

6. Procedimentos Ecográficos	208
-------------------------------------------	-----

7. Restos de Performance: Esboço para um Recomeço	212
----------------------------------------------------------------	-----

1. Mergulho Inicial: Nota Introdutória

A seguinte dissertação apresenta os desdobramentos da pesquisa **corpo não declarado**, que teve seu desenvolvimento no curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP, nível de mestrado, na área de concentração de Poéticas Visuais. O presente livro expõe o conjunto de operações realizadas durante as experimentações poéticas em, principalmente, dois campos expressivos: o das artes visuais e o das artes verbais. Neste último, refiro-me a expressão no plano reflexivo em que procuro rebater os resultados obtidos no primeiro, buscando traduzir de maneira análoga os procedimentos empreendidos nas experimentações de expressão visual. Atuando de maneira complementar, ambos constituem o corpo dessa dissertação de mestrado, que tem como interesse, também, se apresentar como um livro-objeto, podendo o leitor reorganizá-lo a partir de suas dobras, enfatizando a sua virtualidade tridimensional. A ideia é que, ao abrir o livro e posicioná-lo verticalmente em uma estante, mesa ou outra base, ele possa caracterizar-se como uma escultura.

Também no decorrer do texto é possível verificar a inserção de imagens de experimentos que permanecem em processo - foram iniciados durante a residência na Galeria Andréa Rehder e interrompidos devido à pandemia. A escolha por apresentar experimentações ainda em processo e de forma randômica, sem nenhum outro referencial por escrito, tem a ver com o desejo de integrar aqui as ideias que ainda pulsam nas experiências já finalizadas. As folhas/páginas referentes a este bloco de imagens são menores e de gramatura diferenciada, a fim de dispor excertos de processos latentes no corpo dissertativo.

No capítulo dois, **Das Performances Antecedentes**, faço referência aos trabalhos que produzi pouco antes de iniciar o projeto **corpo não declarado**, os quais mantêm com este estreita familiaridade. Apresentá-los primeiro é uma maneira de introduzir o problema que fundamenta toda a investigação deste projeto, pois os novos trabalhos são variações decorrentes. Na sequência, o capítulo três, **corpo não declarado: os experimentos poéticos**, traz os registros desta série poética resultante dos exercícios realizados até o momento, acompanhados de legendas que contêm apenas as informações técnicas básicas de cada um.

Ao contrário do caráter de registro ilustrativo do capítulo anterior, o quarto capítulo, **Procedimentos Poéticos Visuais – Sobre a Matéria e a Materialidade**, procura dar visibilidade para o que está implícito, mas não visível diretamente, nos experimentos poéticos. Como uma espécie de memorial da experiência sensível, somada aos estudos implementados, ele descreve os processos de criação e suas zonas de vizinhança, isto é, as interlocuções polifônicas agenciadas no conjunto das operações realizadas.

No quinto capítulo, **Ecografia: Plano Reflexivo**, apresento escritos originais gerados numa atmosfera reflexiva, que fez ecoarem dos experimentos vozes e conceitos. Este divide-se em duas partes: **Imaginações Dialógicas e Imaginações Aforísticas**. A primeira concerne ao surgimento de diálogos imaginários em cenários similares aos das experiências vividas em **corpo não declarado**; a segunda reverbera, em fragmentos, como fruto de pilhagem de leituras, pensamentos assaltantes. Vale ressaltar que os aforismos e os diálogos podem ser lidos de forma não linear, pois cada um deles possui um sentido em si mesmo: não hermético, plural, passível de combinações múltiplas.

No sexto capítulo, **Procedimentos Ecográficos**, estão as ponderações sobre as características dos procedimentos reflexivos que derivaram na criação de **Ecografia: Plano Reflexivo**. Estão aí os filósofos, escritores, poetas, cineastas, cientistas - ressonâncias que fizeram vibrar em mim imagens e sensações.

Por fim, no lugar da conclusão, o leitor encontrará **Restos de Performances: Esboço para um Recomeço**, e, em seguida, a simulação 3D do livro-objeto com algumas possibilidades de manuseio.

2. Das Performances Antecedentes

Há certa obscuridade no processo criativo de **corpo não declarado**, objeto deste estudo. Juntar, fragmentar, justapor, antagonizar, assimilar, colar, usurpar são algumas das operações, contínuas e comuns, que o compõem. No curso de seu desenvolvimento, podem fracassar ou, ao contrário, demonstrarem-se efetivas. Finalizar esse processo - à luz de determinações exteriores - não é uma premissa, mas um desejo.

O ponto de partida para a criação do projeto **corpo não declarado**, foi o manejo de materiais diversamente formados durante o desenvolvimento de trabalhos poéticos, em 2018, imediatamente anteriores a ele: *Boca Silenciosa/Estômago Gritante*, *Campo Mimado e Desejos Macios* - série de performances que abriram outros campos e meios expressivos em minhas investigações, como a instalação e a bricolagem de caráter escultórico. Esses trabalhos tiveram a potencialidade do corpo como questão comum a todos eles.

Acontecidas no interior de instalações que reuniram num mesmo ambiente cor-de-rosa, criado por meio de iluminação, pintura corporal e diferentes bricolagens escultóricas - essas produzidas com variados fragmentos de brinquedos em miniaturas como

cabeças de bonecas bebês, serras circulares, faca, serrote, rolos de arame farpado, algodão, purpurina, entre outros -, as performances procuravam traduzir encontros improváveis de materiais e processos de composição e decomposição do corpo. As ações programadas buscavam apresentar diversos modos de articular qualidades antagônicas para produzir uma atmosfera que fosse, ao mesmo tempo, de encantamento e repulsa. O objetivo era criar uma atmosfera capaz de gerar situações de estranhamento, capaz de penetrar a profundidade de certos estratos e valores representados por estes materiais, solidamente sedimentados e naturalizados pela cultura, para desencavá-los e expô-los à luz de sua artificialidade. Foram operações que buscaram na articulação um meio de desarticular, na construção uma forma de demolir.

A incompatibilidade proposta nas obras, da intensificação dos elementos simbólicos delicados - como a coloração, maciez, moleza, maleabilidade, suavidade, brandura, lisura - em oposição aos hostis - como o desbotamento, aspereza, rigidez, dureza, rudeza, brutalidade, frieza -, explorada pelo uso excessivo desses insumos na composição geral, saturou o

ambiente, buscando provocar mal-estar, desconforto e, pelo efeito do incômodo, da discrepância, do despautério, a desfamiliarização¹ pretendida.

Neste estudo, consideramos esses trabalhos sob a categoria de *situação-problema sensível*², isto é, performances que apresentam circunstâncias, conjunturas, cenários e ambientes compostos de fragmentos materiais, cujos sentidos ultrapassam a sua condição original de serem partes menores que o todo. São componentes apresentados como seres de sensação e que exprimem problemas, mas não como perguntas a serem respondidas; são antes como enigmas que nos desafiam a lançar o pensamento em direção ao “desconhecer” e também ao “desaprender”. As partes, menores que o

todo, são tomadas já como corpos inteiros aos quais nada falta, mas sem deixarem de ser partes. Isso quer dizer que não são totalidades fechadas, ao contrário: são em si próprias um todo aberto, multiplicidades livres à novas conexões.

As experimentações que culminaram em algumas dessas performances, tiveram como procedimentos basilares na primeira etapa o selecionar e fragmentar objetos, e na segunda, a recomposição heterogênea dos fragmentos. A reconfiguração foi produzida com recursos expressivos das poéticas visuais através de operações de montagem, colagem e/ou bricolagem³ que, por sua vez, inauguraram outros paradigmas corporais, atualizando outras existências.

1. A “desfamiliarização” ou “difamiliarização” é o método artístico de apresentar ao público coisas comuns de uma maneira desconhecida ou estranha, a fim de desfazer a percepção habitual ou familiar. O termo “desfamiliarização” foi criado em 1917 pelo formalista russo Víktor Shklovski, também grafado Chklovsky, Shklovskii e Shklovsky, no seu ensaio “Art as Device” (tradução alternativa: “arte como procedimento”). Ele inventou o conceito como um meio de distinguir a função poética da linguagem da prática, com base na perceptibilidade. Os formalistas russos usaram a palavra *ostranénie* (остранение) para se referir àquelas maneiras de proceder na linguagem quando se trata de uma função poética, que visa dar uma nova perspectiva sobre a visão usual da realidade, apresentando-a diferentemente dos contextos comuns. Essencialmente, o autor desta concepção coloca que a “linguagem poética” é inequivocamente diversa da linguagem comum, cujo expressão é ordinária, econômica, fácil e adequada. Muito semelhante ao conceito de “desfamiliarização” é o *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento) recomendado por Bertolt Brecht para o teatro, embora o efeito do distanciamento brechtiano tenha como diferença o afastamento coerente, a intenção de que o público não se identifique com a obra, pois tem consciência da obra como ficção.

2. *Situação-problema sensível* é como denominamos a categoria dos experimentos a serem realizados com operações poéticas que estão implicadas no processo criativo de **corpo não declarado**, bem como a forma de sua apresentação para o público.

3. Essas operações ainda estão em vias de definição detalhada e contextualização histórica.

No início, o processo consistia em desmanchar os corpos dos brinquedos, bonecas e outros materiais; esgarçar chumaços de algodão em tamanhos variados para recompô-los, evidenciando os contrastes. As ações eram desenvolvidas com arame farpado, serrote metálico, faca, martelo etc. Depois, veio a cor rosa, em tinta e luz, que cingiu todo o ambiente instalativo e performativo, instalações concebidas com o sentido de vincular as montagens escultóricas e as performances, estas realizadas pelo próprio corpo investigador⁴, tornado, na ação, objeto de investigação - simultaneamente, sujeito e objeto de estudo.

Os experimentos testam a composição de materiais que, no plano pragmático das funcionalidades e utilidades, seriam incompatíveis. Neles, foram observadas e avaliadas potências de combinação de acordo com suas qualidades e funções opostas ou inversas, discordantes e contrastantes, pondo à prova os seus atributos em novas conexões, entre si próprios, mas também com o meu corpo investigador. A criação dessas *situações-problema sensíveis* apresentou uma série de questões que implicam nos processos característicos que tornaram esses materiais e seus usos como antitéticos e divergentes por “natureza”. O que, de

4. O sujeito da experimentação.

fato, nesse contexto, concerne à natureza ou, ao contrário, à cultura?

Nessas obras, já era urgente entender o corpo por suas relações constitutivas: como se compõe, se decompõe e, sobretudo, como se afeta. Esta necessidade se intensificou em **corpo não declarado**. Assim, seguir o fluxo do desejo de criar séries de objetos e performances que componham, por meio de metodologia poética, um ambiente como acontecimento estético para experimentações acerca do problema da composição/decomposição dos corpos, foi um percurso de continuidade investigativa. Há nessa continuidade de trajeto uma busca de caráter ético-poético, pois ressoa, no campo estético, a pergunta espinosana: “O que pode o corpo?”

Torna-se necessário, neste ponto, introduzir a noção de corpo que orientará todo o desenvolvimento da investigação.

Quando o objeto do meu pensamento é o corpo, imediatamente uma pergunta se interpõe: que corpo é esse que quer se reconhecer, que tem uma identidade e se faz na unidade de um eu?
E, ao contrário, como seria ele para além desse reconhecimento?
(OLIVEIRA, 2000, p.75)

Um **corpo** é uma reunião coesa de Forças em relação de tensão umas com as outras (DELEUZE, 1976, PP. 32-35).

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' [...] 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. (OLIVEIRA, 2000, p.76)

Para o estudo do corpo no campo da ciência, seriam procuradas determinações na hipercodificação. Já na arte, em contraposição, campo propenso à baixa codificação, tendemos mais fortemente à investigação das suas indeterminações. Com isso quero dizer que foi no universo do imponderável, das inverossimilhanças, que desenvolvi a pesquisa do mestrado e, como resultado, empreendi a criação de acontecimentos sensíveis para intuir o corpo, experimentando-o: a expressão artística inventa e se constrói como objeto em si, ela não codifica seu objeto. Então, o próprio corpo investigador foi também objeto de investigação, de experimentação de encontros improváveis, imprevisíveis, incompatíveis e, ao mesmo tempo, lugar tanto das operações poéticas como dos acontecimentos estéticos resultantes.

Não sendo a arte linguagem, em um sentido estrito, como observado anteriormente, diremos que os campos expressivos nos quais os experimentos foram realizados estão sob a abrangência do espaço tridimensional, sendo as performances, instalações e as colagens, bricolagens e/ou montagens escultóricas seus *modos*, cujos recursos e meios operativos convocam e expõem uma poética da multiplicidade, afirmando o devir e o ser do devir. E qual seria o ser do devir? Qual é o ser inseparável do fluxo permanente, do movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo, que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes? O "vir a ser" é o ser daquilo que não para de vir, de mudar. E o ser que se afirma no devir, portanto, é o múltiplo. "A correlação do múltiplo e do um, do devir e do ser forma um jogo. Afirmar o devir e afirmar o ser do devir são os dois tempos de um jogo que se compõem com um terceiro termo, o jogador, o artista ou a criança" (DELEUZE, 1976, p. 20).

Tanto as performances, quanto as instalações ou as bricolagens escultóricas, meios expressivos em que foram produzidas as experimentações, possuem a natureza lúdica dos jogos, mas não em sentido literal, pois esta, por sua vez, é relativa à tendência ou à manifestação criativa que surge na infância sob a forma do "faz de conta", ou como dissemos, sob as possibilidades estéticas da existência.

O jogador-artista-criança, abandona-se temporariamente à vida e temporariamente nela fixa o olhar: o artista se coloca temporariamente em sua obra e temporariamente fora dela: a criança joga, retira-se do jogo e a ele volta. Ora, é o ser do devir que joga o jogo do devir consigo mesmo (DELEUZE, 1976, p. 20)

A criança joga, sem culpa, decompondo seus brinquedos, cujas partes desmontadas entram em inesperadas relações de composição com outras partes. Experimentam, deste modo, novas conexões. Criam, em sua inocência imanente, performances com narrativas inverossímeis e personagens hipotéticos, que são eles mesmos em outros mundos possíveis. Mas o universo infantil dos signos, culturalmente consolidados, tende a reprimir esse modo de livre experimentação e procura, desde cedo, formatar identidades sociais, tal como a de gênero - feminino e masculino-, para citar apenas uma. O problema da chave identitária, forjada desde a infância por meio da uniformização imposta de signos padronizados como, por exemplo, o cor-de-rosa e as bonecas, definindo o imaginário feminino, é o teor do pensamento expresso nas obras *Boca Silenciosa/Estômago Gritante*, *Campo Mimado* e *Desejos Macios* que têm continuidade em **corpo não declarado**.

Volto-me ao universo infantil, na contra-mão da chave identitária, porque encontramos nele a mais variada experimentação de materiais e formas, tanto no que diz

respeito àquilo que é produzido pela "natureza", quanto ao que é produzido pela cultura. Nele, o "feminino", a despeito de ser atribuição de caráter natural ou cultural, é antes e ainda, um devir.

Sabemos que entre um homem e uma mulher passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelo vento, que fazem rizoma em torno das raízes, e não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. (DELEUZE, 1997, p. 23)

Como referido acima, para realizar uma investigação que tem a potência do corpo como objeto de estudo, usando a "pesquisa da sensação" como metodologia e criação de experiências estéticas como resultado de uma ética surgida no exercício poético da própria existência, é obrigatório, antes de tudo, definir e apresentar, mais precisamente, a concepção de corpo que se tomou como campo de experimentação.

Extraí o conceito de corpo do pensamento nietzscheano, comentado e analisado em *in-ex-tensas*, tese de doutorado de Branca de Oliveira (ECA/USP - agosto de 2000). Afino-me ao conceito, afetivamente: "Toda relação de forças desiguais constitui um corpo, seja ele químico, biológico, social, político etc. Uma pluralidade de forças irreduzíveis entre si, o compõe; umas comandam e outras obedecem." (OLIVEIRA, 2000, p.75). Mas isso se refere a uma intuição do corpo que está para além de compreendê-lo por seu funcionamento e

finalidade, e a um entendimento que não deriva da consciência. Por meio de uma lente multiperspectivada, dirigimos o olhar para sua multiplicidade constitutiva. Nos juntamos aos filósofos: não se perguntar para que este ou aquele corpo serve, mas com o que ele pode funcionar, em quais conexões ele pode entrar, em que acoplamentos ele faz ou não passar suas intensidades, em que multiplicidades ele pode se introduzir e metamorfosear a sua. Nos encontros, com quais corpos convergimos e, por último, quais multiplicidades podem desfazer suas organizações em proveito de inimagináveis composições? (DELEUZE & GUATTARI, 2008).

O que se propõe é que o lugar ocupado pela pesquisa sensível sobre o corpo é o da instauração de novas noções corporais - explorar cada material, mas a partir de suas virtualidades intensivas e qualitativas. A hipótese de que é a composição de multiplicidades por elas mesmas que desencadeia a capacidade de um corpo devir, de produzir-se, continuamente, como nova existência estética, é experimentada no encontro das virtualidades intensivas e qualitativas de materiais heterogêneos. Não seria pelo encontro de corpos organizados e estruturados por suas competências funcionais que novos paradigmas estéticos respectivos poderiam ser concebidos, mas sim no ponto em que o múltiplo ultrapassasse os territórios formalizados e identitários, criando transversalidades estéticas. Com essa ideia, os corpos ou os materiais, as extensões de

modo geral, foram tomados nas experimentações como multiplicidades que não supõem unidade alguma, que não aludem a totalidades e tampouco remetem a sujeitos. As diferenças características das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; às suas relações que são *devires*; a seus acontecimentos que são *hecceidades* (individuações sem sujeito); a seu plano de composição imanente que só pode constituir zonas de intensidade e vetores de transversalidades.

Nesse mesmo sentido, cito outra referência conceitual, esta recolhida na obra reflexiva de Maurice Blanchot, que nos ensina a conhecer as condições de um pensamento e de uma “fala de fragmento”. O fragmento é o objeto parcial, o pedaço:

[...] dizer e pensar o objeto parcial enquanto ele não pressupõe totalidade alguma passada da qual derivaria, mas, ao contrário, deixar o fragmento derivar por ele mesmo e pelos outros fragmentos, fazendo da distância, da divergência e do descentramento, que tanto os separam quanto os misturam, uma afirmação como ‘nova relação com o Fora’, irreduzível à unidade.” (DELEUZE, 2005)

Trata-se de entender cada fragmento como se dotado, ele próprio, de um mecanismo propulsor. Um “pensamento-fragmento” não é unificador: ele implica uma profundidade do fora, uma extensão do pré-individual, aproximações e distanciamentos sem meio termo, uma abertura

essencial de nosso sistema, toda uma filosofia-ficção que estabelece essa nova relação com o “Fora” que se tornou hoje o objeto do pensamento. E as suas tonalidades afetivas referem-se não a um equilíbrio ou desequilíbrio, mas a uma metaestabilidade, a uma alegria estranha, sendo a estranheza determinação de errância ao invés de alienação. O fragmento é um todo

[...] que não totaliza e não unifica, que não é suposto por suas partes como unidade perdida e nem mesmo como totalidade fragmentada, que não é também formado nem prefigurado por elas no curso de um desenvolvimento lógico ou de uma evolução orgânica. Um todo que não confia mais na existência e na atribuição, mas que vive na conjunção e na disjunção, na mistura ou na separação, confundindo-se com a caminhada imprevista em todas as direções, rio que arrasta os objetos parciais e faz variar suas distâncias, com isso constituindo, segundo a expressão de Blanchot, essa nova relação com o Fora que se tornou hoje o objeto do pensamento. (DELEUZE, 2005)

A “forma menor” não significa resto de uma unidade, ou pedaços que sobreviveram de um antigo todo, mas componentes elementares com potência de conexões aberrantes.

Daí a importância de um signo ambíguo (*ou/e*) que deve demarcar ao mesmo tempo a conjunção (*e*), a disjunção (*ou*), e a exclusão (*nem*). ‘metafisicamente antimetafísico...’, ‘acordo discordante’, ‘admirar-se, no entanto, sem admiração...’, ‘um caranguejo que come outro é comido por um terceiro...’, ‘quem manipula é manipulado...’, deve-se ver nisso, não fáceis transformações dialéticas, monótona identidade de contrários, mas sequências de casos aleatórios, onde a conjunção e a disjunção, a disjunção ou a conjunção substitui a forma do juízo existencial e atributivo que era a base da dialética (é, *não é*). (DELEUZE, 2005)

Entramos nas investigações de **corpo não declarado** investidos do desejo de realizar experimentações sobre o corpo como conjunção de fluxos, conexão de multiplicidades, processos em devir...

2.1

BOCA SILENCIOSA/ ESTÔMAGO GRITANTE

A ação consistiu em manusear esses materiais, de modo a provocar uma subversão de seu significado cultural no senso comum. No início da performance, os objetos de natureza cortante estão posicionados embaixo de uma camada extensa e espessa de algodão que cobre todo o chão da instalação. Conforme evolui o programa, os materiais cortantes vão aparecendo na cena, que se desenvolve com os jogos entre a performer, os brinquedos e demais componentes da instalação.



O vídeo registro no qual pode ser compreendida a forma do “brincar” em Boca Silenciosa/Estômago Gritante está disponível no seguinte link:
<https://vimeo.com/283950086>



O registro realizado pelo público, referente à última apresentação deste trabalho, no Estúdio Lâmina em São Paulo, 2018, está disponível no seguinte link:
<https://vimeo.com/626742588>



O registro da realização dessa performance em 2016, na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo, está disponível no seguinte link:
<https://vimeo.com/181425894>



Nessa versão, a iluminação rosa ainda não havia sido acoplada ao trabalho.



Boca Silenciosa/
Estômago Gritante
Performance
Duração: 60 '
Data: mês, 2017



O *nonsense* sinaliza o contexto infantil da situação que vai se transformando numa atmosfera angustiante de horror conforme se encadeiam os dilaceramentos das bonecas, dos brinquedos, as inserções de agulhas nos corpos despedaçados, a fixação de cabelo humano nas partes correspondentes ao sexo e axilas, somado à revelação dos materiais cortantes espalhados pelo ambiente. Ao deslocar a inocência do brincar, própria ao mundo infantil, para a lascívia do corromper ou violentar do mundo adulto, o que acontece é a subversão do caráter inocente e sua transformação em perversidade - esse deslocamento visa causar o efeito de desfamiliarização.

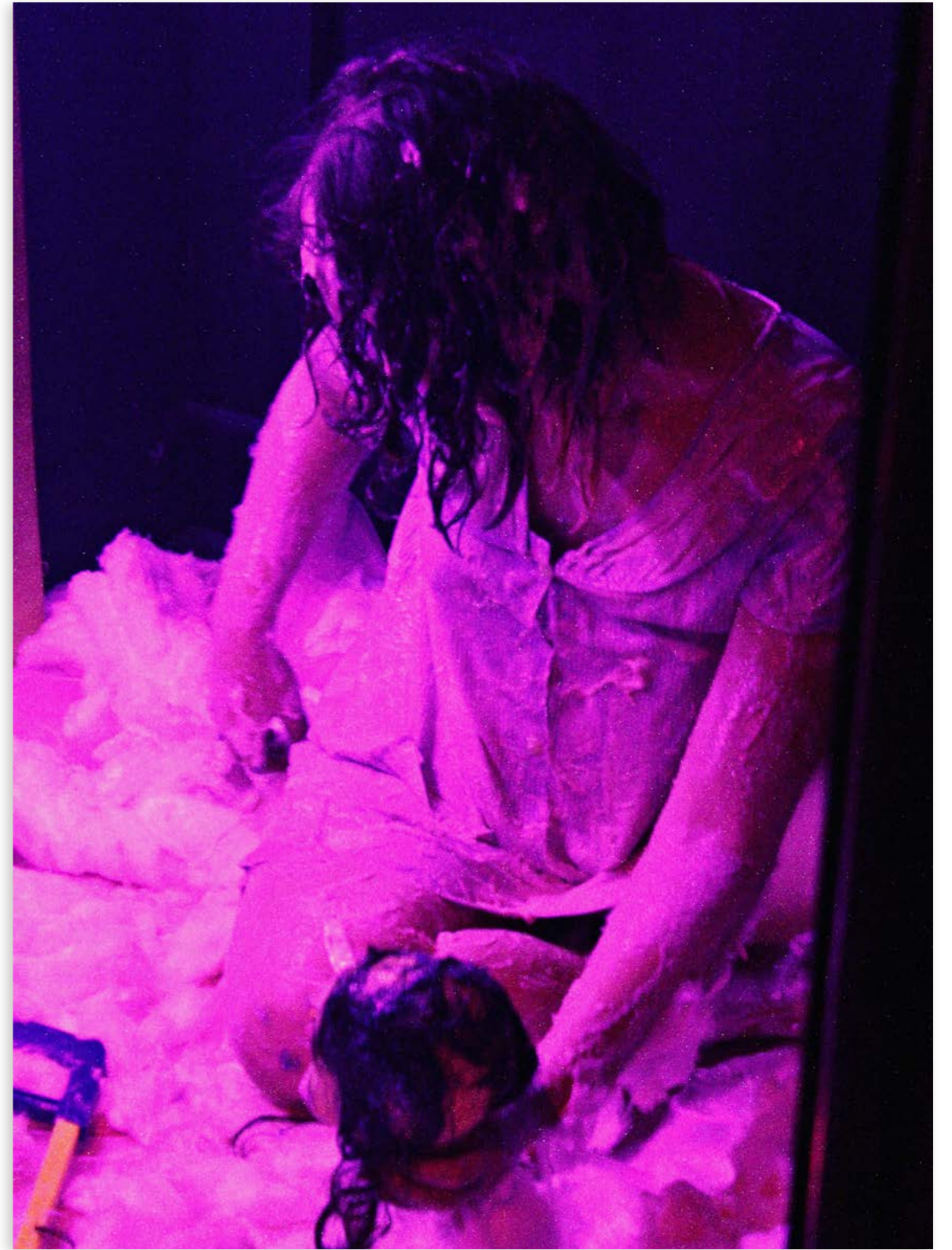












Ao final, as bricolagens escultóricas eram embrulhadas e entregues ao público. Bonecas quebradas, amassadas, sujas de tinta, emplastadas de cabelo humano, gel, agulhas e envoltas por papel de presente.













“

O brinquedo, como um objeto da cultura, é por ela significado e dotado de sentido, tendo suas representações um forte papel que modula o significado que os sujeitos passam a atribuir a estes objetos.

Uma análise crítica precisa ser empreendida já que os brinquedos foram criados e deixados por alguém, que como sujeito social tem a verdade de um grupo e com ela opera. (LIRA, p.507, 2009)







2.2 CAMPO MIMADO

A ação consistiu em desenrolar 60 metros de arame farpado, sobre um perímetro de 8m x 3m coberto de algodão no chão, demarcando espacialmente um território. Chumaços de algodão velavam as farpas do arame, em referência ao prenúncio de feridas e cuidados. Uma iluminação rosa buscava conferir ao ambiente uma atmosfera fantástica para que o real pudesse se tornar uma flutuação ambivalente - possível efeito derivado da projeção da luz rosa sobre a brancura do algodão e do espaço expositivo. Uma série de frequências sonoras, captadas do espaço sideral por expedições tecnológicas envolvendo a NASA, tornadas audíveis e disponibilizadas em bancos de dados online e gratuitos para uso público, constituíram a sonoridade que envolvia o ambiente.



O registro/edição da performance está disponível no seguinte link:
<https://vimeo.com/316128840>



“

*Cadáver, silêncio e
campo de guerra”.*

Palavras utilizadas pela artista
capixaba Letícia Fraga para
descrever suas impressões sobre
a instalação *Campo Mimado*.

Performance e
Instalação
Duração: 2h
Ano: 2018







A montagem da instalação foi realizada enquanto a performance se desenvolvia sendo, simultaneamente, sujeito e objeto da experiência. Os materiais culturalmente codificados como pertencentes ao universo infantil e feminino usados na composição da performance-instalação, são uma recorrência que atravessa a série toda. O paradigma estético processual é afirmado como questão ético-poética quando se tem a potência do corpo como horizonte para o pensamento.















Segundo Walter Benjamin, antes do século XIX, as bonecas possuíam aspectos qualitativos do mundo adulto, quase como uma projeção do adulto sobre a infância. Foi a partir dessa data que se começou a fabricar bonecas com feições de crianças, numa aproximação à realidade do mundo infantil. Mas as motivações comerciais relativas ao brincar nada têm a ver com a infância, e sim com os ideais do *status quo* da sociedade vigente.





2.3 DESEJOS MACIOS

Realizei a performance *Desejos Macios* deitada no chão e vestida com um pijama como referência a um aspecto sociocultural do cotidiano. O pijama é uma peça íntima, parte do rito de acolhimento do corpo que se prepara para o descanso.

A ação abre à esfera pública coletiva, ao espaço de exposição, sob a luz da exterioridade, as dimensões de uma interioridade – em formação e sem fronteiras. O pijama faz, também, alusão à questão da segurança, do sentir-se seguro, confortável e protegido como condição prévia para alcançar um estado de serenidade. Dormir, neste caso, significa confiar, um ato de entrega. Só é possível abandonar a atenção em estado resguardado. O sono, nessa experimentação, é trabalhado como sintoma de confiança e em oposição ao estado de vigília ou alerta de quando nos assombram o medo, a angústia...

O registro da performance está disponível no seguinte link: <https://vimeo.com/626777006>



A performance consiste num corpo que permanece inicialmente inerte, na posição horizontal e com a cabeça coberta por serras circulares. Porém, aos poucos e lentamente, ao mover parte da cabeça, faz deslocar as peças cortantes, que deslizam por sua face. Em nenhum momento as mãos são utilizadas, tencionando criar um estado de tensão semelhante a do equilíbrio metaestável.

Performance
Duração: 40'
Ano 2017









Sob as serras, cobre o rosto 1kg de purpurina que aparecem no decorrer de seus deslizamentos. Após a conclusão desse deslizamento, o corpo inicia vagarosamente movimentos de dança que combinam o vetor de desprendimento do pó metálico e brilhante com gestos cuidadosos e defensivos de um sufocamento, o que colabora para adensar a atmosfera tensa do ambiente. As qualidades contraditórias dos materiais convergem para expressar uma composição de sentido paradoxal - o desejo de resolução da incompatibilidade inicial entre a vida e a morte.



















3. *corpo não declarado*

Este capítulo apresenta os registros ilustrativos dos experimentos poéticos concluídos durante o curso do mestrado, com a súmula das informações técnicas.

3.1

MOBILIZAÇÃO AFETIVA NO INTERIOR DO MUNDO



Bricolagem escultórica de arame farpado e algodão natural/paina
Dimensões: 20 cm x 50 cm x 50 cm
Salão de Artes Plásticas da Praia Grande











3.2
*CORPO
NUVEM*

Estudo de performance
com 2kg de
algodão natural -
Ano: 2020
Duração: 30'
Galeria Homero Massena
em Vitória, Espírito Santo



3.2
*CORPO
NUVEM*

Estudo de performance
com 2kg de
algodão natural -
Ano: 2020
Duração: 30'
Galeria Homero Massena
em Vitória, Espírito Santo



3.2
*CORPO
NUVEM*

Estudo de performance
com 2kg de
algodão natural -

Ano: 2020

Duração: 30'

Galeria Homero Massena
em Vitória, Espírito Santo













3.3

PROJETO PELE

Impressão digital fotográfica de pele de elefante
sobre tecido voil

Ano: 2021

Dimensões: 100 cm A x 500 cm C
(montagem suspensa a 400 cm do chão)

Museu de Arte do Espírito Santo

















3.4 PROCESSO DE ERRO



GRUPO DE ACOMPANHAMENTO, PROJETOS E PESQUISAS DESDE 2010

Organização: Carla Chaim | Marcelo Amorim | Nino Cais

Franchini / Ana Rey / Anna Paes / Brisa Noronha / Carolina Cherubini
bino / Cynthia Loeb / Daniel Galvão Bennett / Debora Rayel Eva
Moleta / Fernando Soares / Gabriel Pessoto / Gustavo Aragoni
antele / Luana Lins / Lucas Quintas / Luciana Mattioli
Brasiliense / Marcelo Venzon / Marcia Morelli / Maria Fernanda
chelle Rosset / Miriam Bratfisch Santiago / Natalia Mirêdia
/ Pedrita Junckes / Santacosta / Sheila Kracochansky / Silvia
nio Oliveira / Steph Klabin / Sueli Espicalquis / Thais Stoklo
Navas / Tomie Savaget / Verena Smit / Veridiana Mana

Impressões de registros da performance
Campo Mimado em papel couché

Ano: 2019

Dimensões: 59,4 × 84,1 cm (cada)

Casa Parte e Hermes Artes Visuais, São Paulo







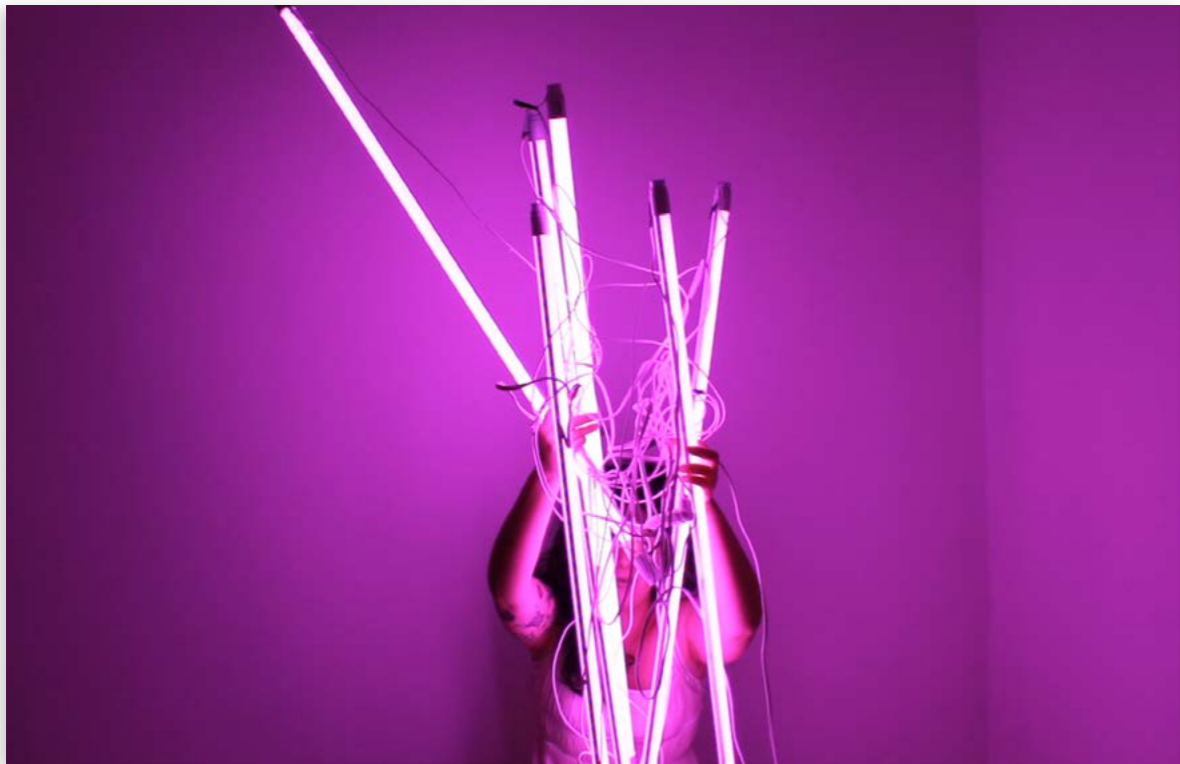




3.5 UMA CRIATURA DÓCIL

Políptico composto por
cenas *em looping* da
performance realizada em
estúdio caseiro. Montagem
em tablets brancos.
Ano: 2019-21



















3.6

*CORPO, LOGO
EXPERIMENTO*



Vídeo da performance
realizada na Fundación
PROA em Buenos Aires.
Duração: 3 minutos
Ano: 2019

3.7 MATACORPO VERDES ENTRANHAS

Série em performance para vídeo e fotografia realizada durante a residência homônima em Vargem Alta, Espírito Santo, 2021.



























4. Procedimentos poéticos visuais – Sobre a Matéria e a Materialidade

Nos experimentos poéticos de *corpo não declarado*, surge o desejo de explorar, separadamente, as materialidades que vinham sendo pesquisadas nas performances, a fim de intensificar a percepção daquilo que singulariza as qualidades que as compõem.

Paulo Laurentiz, em *A Holarquia do Pensamento Artístico*, escreve que na época da cultura do ciclo pré-industrial, o homem, enquanto produtor, submetia a matéria às suas regras convencionalizadas de produção. Criaram-se padrões que foram seguidos dali em diante até a modernidade. Tal nível de produção caracterizou-se como simbólico; as regras impostas pelo homem/produtor à matéria, no nível simbólico, desconsideravam a força expressiva da natureza, prescrevendo-lhe ações centradas na sua habilidade intelectual de trabalho.

A produção artística, com suas regras de “linguagem”, por exemplo, a perspectiva em fuga, normatizou a representação mimética, fundamental para o seu tempo.

Mas na modernidade artística, o exercício experimentalista que os artistas imprimiram aos suportes, caracterizaram a produção como de nível indicial ao buscar soluções próprias de “linguagem”, antes ocultas pelos conhecimentos codificados herdados do período anterior, tal como os de ótica e de representação simbólica, como citado acima.

No período seguinte, ciclo eletroeletrônico, o caráter da produção muda novamente, tendendo a se iconizar⁵, no sentido de encontrar nas qualidades materiais e energéticas do mundo, soluções em potencial que possam viabilizar a ação conjunta do homem e da natureza. As matérias-primas mudam de qualidade; a matéria bruta, propriamente dita, perde interesse em detrimento das relações extra materiais vivas do universo. Esta iconização tende a fazer fluir estas qualidades energéticas vivas.

A pesquisa da sensação se dirige ao comum das manifestações naturais e artísticas, sem submeter-se ou submeter o mundo a

regras particulares. É aqui que a pesquisa de *corpo não declarado* se descola para além das imagens visuais e se volta ao seu devir, ou imagens mentais - iconicidade -, introduzindo aqui a discussão sobre a questão do material e da materialidade, ou seja, sobre a ação do homem/artista/produtor em relação à força expressiva da matéria e dos meios.

O conceito de matéria é definido por um entendimento do suporte material enquanto algo neutro e insensível. Independente da época, os artistas, para executarem os seus trabalhos, sempre precisaram canalizar as suas inspirações para a matéria. Sem este transporte, sem o efeito do manuseio da matéria, a sua atuação seria nula. Na intervenção sobre a matéria existe uma parte que depende da estese, isto é, da experiência sensível que possui uma intenção distinta da simples feita.

Esta postura operacional prolongou-se pela modernidade com os artistas tentando conquistar uma marca nova sobre os materiais conhecidos. Eles perceberam que esses suportes traziam imanentes a si um potencial expressivo próprio, independente da sua atuação operativa; o conceito de matéria como extensão neutra e insensível começou, então, a ser questionado. Quando é percebido que os meios apresentam um potencial de significação e de expressão próprios, que há uma coerência entre os sentidos naturais de determinados materiais e o perfil de certas informações, o conceito de materialidade é definido.

Matéria e materialidade não se opõem como conceitos. A matéria implica a intervenção mecânica sobre o material, enquanto a materialidade abrange o potencial expressivo e a carga informacional inerente a eles, incluindo também a extra materialidade dos meios. Operar sobre a matéria e sobre a materialidade indica maneiras diferentes de proceder. Operar sobre a matéria consiste na presença de um autor-dominador, que impõe ao material as suas marcas individuais; já operar com a materialidade significa cooperar, atuação que reúne a força expressiva do autor e dos meios.

O que difere, fundamentalmente, um modo do outro, é que o primeiro se edificou sobre um ambiente natural, culturalmente intocado, ao passo que o segundo parte de um ambiente carregado de traços culturais já convencionados e difundidos. Encontram-se, no último, referências culturais e informações históricas - tanto nos objetos quanto nos equipamentos disponíveis para uso. A postura, nesse caso, torna-se, portanto, a de um cooperador, pois todo o trabalho executado carrega consigo manifestações culturais pré-existentes.

O objetivo passou a ser o de uma pesquisa com experimentações sob a perspectiva da materialidade, da cooperação por reciclagem, que envolve informação e memória cultural, tanto composta por objetos originais, como por reproduções e re-produções. Os objetos originais são peças naturais ou produzidas de maneira

5. Tornar-se, por analogia, uma imagem mental não-material.

autônoma, como desenhos, pinturas, esculturas etc. As reproduções provêm de sistemas seriados de produção, em que as peças são semelhantes entre si. As re-produções são objetos reincorporados pelo sistema de produção em geral e reintroduzidos na sociedade. A autoria, em todos esses casos, torna-se uma co-autoria, resultante de processos cooperativos que

apontam para procedimentos operacionais de reciclagem de variados materiais e de memória cultural convertidos em novos objetos culturais. Citar, traduzir e comentar são três das operações poéticas características dessa reciclagem cultural em que os trabalhos referentes ao projeto **corpo não declarado** vêm sendo desenvolvidos.

A citação incorpora, literalmente, parcial ou integralmente, uma outra obra; proporciona novos significados com o deslocamento do contexto informacional original para novas referências representadas pelo trabalho co-operador [...] onde pela recontextualização [...] transparece uma nova carga informacional. [...] A tradução pretende a manutenção das qualidades informacionais de um original noutra fisicalidade, seja material ou extramaterial, entre códigos, línguas, meios etc. As condições políticas e poéticas para esta operação foram executadas e estudadas por diferentes autores, em diferentes épocas e lugares. [...] Comentar é citar ou traduzir, introduzindo novos elementos informacionais ao significado original; é interação entre a materialidade do original incorporada e a informação introduzida pela obra em questão. (LAURENTIZ p.104-105, 1991)

A ideia que orienta as operações poéticas é a investigação do corpo pelas suas relações de materialidades e corporeidades. Por exemplo, a materialidade do arame ou do algodão num agenciamento para um devir outras corporeidades. Que novos corpos poderão se constituir a partir do encontro entre certas materialidades? Corporeidade em devir é o campo explorado por meio das texturas, temperaturas, tensões e acolhimentos, a partir do contato ou composição entre materialidades selecionadas. As qualidades materiais e extra materiais dos corpos são processadas com opera-

ções que visam a inauguração de novas potências corporais que não estão ligadas à natureza funcional do corpo.

Um dos desafios dessa série de experimentações é expandir a ideia da performance, inerente aos trabalhos que antecederam **corpo não declarado**, para além do paradigma da efemeridade. Os novos experimentos são desdobrados da experiência com as performances - que mantêm com elas estreitos vínculos-, mas delas se diferenciam, principalmente pelo caráter de permanência.

4.1 PERSCRUTANDO MOBILIZAÇÃO AFETIVA NO INTERIOR DO MUNDO

Mobilização afetiva no interior do mundo é uma bricolagem escultórica composta por paina e arame farpado. Essa experimentação surgiu da vontade de operar com materialidades contrastantes para compor algo que traduza a ideia de um devir-corporeidade. Algo cujo sentido esteja para além das matérias em associação, como um berço-ataúde, que remete simultaneamente ao nascimento, acolhimento, duração e morte - vida e morte num só e mesmo sentido. Ninhar, aninhar, formar ninho - local de incubar "ovos", de gerar, desenvolver e formar corporeidades em transformação.

Segundo Bachelard, o ninho é para o homem uma imagem de afeto e acolhimento. Ele enquadra o ninho no conceito junguiano de "imagem primordial", que pode ser

entendida como uma imagem que transpassa o imaginário dos seres humanos desde os primórdios da infância: uma imagem que foi encravada no inconsciente coletivo pela repetição da experiência coletiva.

Aqui, o aspecto romântico relacionado ao simbolismo é tratado por Bachelard em sua descrição sobre a construção do ninho pelo pássaro, ao utilizar de seu próprio corpo, principalmente o peitoral, para amoldar sua "casa". Ele confere certo espírito à ação do pássaro, "operário do jardim", pois, ao expor o modo como o pássaro utiliza seu peito para construir e moldar sua casa, é sobre afeto que ele se expressa: é o afeto que move o pássaro para usar seu corpo na construção do ninho.

Para *Mobilização Afetiva no Interior do Mundo* foi preciso operar com materialidades diversas:

- a do meu corpo como meio performático, realizando o traslado, em veículo público, de um rolo de 120 metros de arame farpado pelo trajeto de 10 km. No percurso, sustentando-o sozinha, precisava comparecer a um compromisso, cujo endereço se localizava fora do itinerário de minha casa, onde o material seria estudado e trabalhado: aberto, desenrolado e reenrolado novamente noutra medida, perfazendo círculos de 50 cm de diâmetro, montando vários volumes até obter 20 cm de altura;
- a do arame farpado que traz, embutido em sua gênese, referências culturais e históricas já convencionadas e difundidas, além de sua proveniência de sistemas seriados de produção.

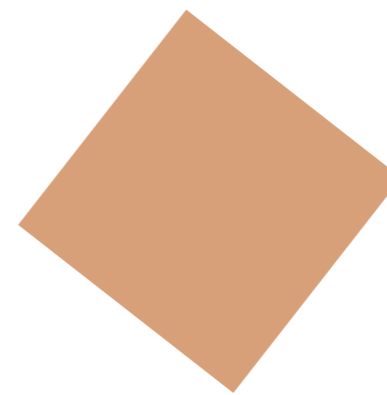
A corporeidade de *Mobilização Afetiva no Interior do Mundo*, pelo trabalho com as materialidades diversas, que carregam consigo manifestações culturais pré-existentes, diz respeito a problemas tanto de hostilidade quanto de afeição, de periculosidade e de segurança, de força e de fraqueza, de crueldade e de mansidão, de truculência e de compaixão, simultaneamente.

Essa operação de explorar a composição de materialidades múltiplas, de natureza díspares, é um agenciamento que põe em relação tudo o que constitui o corpo da artista, do arame farpado e do algodão, para experimentar um devir máquina poética

como máquina de guerra. São relações de tensão e resistência, interioridade e exterioridade, percepção e afecção que estão envolvidos no carregar, distender, moldar, acomodar, posicionar, forçar, cortar, tensionar, prender e prensar o material.

“Depois de um dia exaustivo de trabalho, longe de casa, passei em uma loja para comprar um rolo de arame farpado, aproveitando que estava relativamente perto (pois em São Paulo, um material específico como esse não se encontra em qualquer lugar). Comprei o rolo e peguei dois ônibus dentro do bairro onde estava. Em seguida, o coloquei em uma bolsa protegida internamente com caixa de papelão, peguei mais dois ônibus e, duas horas depois, desci com ele na academia de ginástica que costumava frequentar e fazer aulas. Nesse dia, na entrada do estabelecimento, entreguei a bolsa com o arame farpado para que uma das atendentes a guardasse, mas sem contar o que havia dentro, para evitar tensão e perturbação de qualquer natureza. Acontece de serem as atendentes desse lugar indelicadas e, em geral, agressivas, gerando habitualmente situações constrangedoras. Naquele momento, eu estava convencida a memorizar o nome de uma delas, escrito em seu crachá de identificação, com a intenção de abrir uma reclamação sobre seu mau comportamento em momentos antecedentes a este. Não me caberia julgar ou desqualificar suas insatisfações com o exercício de suas funções, todavia, desejava

descarregar a carga de stress que me tomava e eliminar o estado de tensão e animosidade ocorrido no contexto geral daquela experiência. Algumas horas depois, quando voltei para buscar a bolsa, a atendente, cujo nome eu tentava memorizar, me perguntou com muita curiosidade e espanto o que havia dentro da bolsa. Respondi que era um rolo de arame farpado, mas que estava protegido com papelão. Ela riu muito e disse que havia se espetado e quase morreu de susto. As duas ficaram surpresas e risonhas. A partir desse dia nossa relação belicosa se tornou amigável e passamos a brincar uma com a outra nas ocasiões em que deixava meus pertences aos seus cuidados à entrada da academia. A natureza da nossa relação, que era de hostilidade, agressiva e ferina como a do arame farpado mortífero, foi domada e transformada em protetora e acolhedora como a do ninho de algodão, pacificando os conflitos.”



Nosso corpo sem órgãos é feito de possíveis e de múltiplos modos de existência simultâneos.

O título deste trabalho foi extraído do texto *O circuito dos afetos*, de Vladimir Safatle. A expressão original é “mobilização afetiva no interior do mundo do trabalho”, e aborda a intervenção psicológica, dentro de um regime de produção exploratório e capitalista, realizada por um profissional especializado que visa “humanizar” determinada forma de trabalho ao dar a possibilidade de o trabalhador explorado dialogar com uma terceira pessoa sobre o seu cansaço, sempre no limite, a fim de que esse cansaço, necessário a tal regime de produção, não o atrapalhe a continuar produzindo.

Quando escolhi o título, retirei a expressão “do trabalho” para que o campo expressivo referente não ficasse restrito a esse contexto, tornando-se, ao mesmo tempo, uma operação de citação, tradução e comentário, pois contém as características dos três modos de reciclagem poética referidos anteriormente.

Mas, o que seria o interior do mundo? Como deflagrar uma mobilização afetiva em seu interior? São questões que a obra impõe sem pretensão de obter respostas. São, antes, provocações sensíveis para o pensamento.

4.2

PERSCRUTANDO **CORPO NUVEM**

Disponível no
seguinte link:
[https://cutt.ly/
pE0HyXc](https://cutt.ly/pE0HyXc)



A performance *Corpo-Nuvem* diz respeito à observação direta da vida, a um fenômeno que se desenvolve no tempo, daquilo que muda sem que o que faz mudar mude - o tempo. O corpo vivo, parado, sem movimento aparente, respira e muda. Nada acontece, mas o tempo passa e, inexoravelmente, o corpo vivo não para de devir.

Quando observamos as nuvens lentas, não vemos o movimento que causa a mutação de suas formas, mas vemos que elas se transformam. Um agenciamento de luz, temperaturas e moléculas desenharam volumes impermanentes, mas só o que conseguimos ver, como fotografias congeladas, é sua forma estática, uma, depois outra, mais outra, como os fotogramas de um filme. Fazer sentir o que não vemos, a mudança invisível, o corpo vivo e o tempo, a duração, é o desejo que move a experimentação nessa etapa da pesquisa.

A improvisação de expressões corporais junto a uma quantidade significativa de algodão, está relacionada à presença de agentes qualitativos externos, encontrados no local do acontecimento da performance, sempre de natureza imprevisível: luz, temperatura, espaço, quantidade de público etc. A experimentação, nesse sentido, direciona-me à criação de um bloco de sensações que tem o tempo/corpo/improvisado, como objeto de afecção. A irregularidade é o traço marcante dos movimentos cor-

porais, predominantemente arrastados e letárgicos. É essa percepção do vivo, como um objeto inanimado, uma experiência nuvem, cuja mudança de forma não se dá a ver, que se quer alcançar/transmitir.

Por meio da montagem de diferentes “blocos de movimento/duração”, a passagem ordenada e cronológica do tempo pode ser desequilibrada - do estático ao rápido e tempestuoso. Com o recurso da distorção temporal se pode expressar diferentes intensidades no tempo e alcançar uma percepção dessa variedade; variação de natureza não mais extensiva, referente ao deslocamento espacial do corpo, mas sim intensiva, relativa à multiplicidade infinita das durações. Entre Kant, “o tempo fora dos eixos”, e Tarkovski, “esculpir o tempo”, o problema que *Corpo-Nuvem* apresenta é o das variantes de tensões temporais - da metaestabilidade, do equilíbrio metaestável, daquilo que faz o ser devir.

o equilíbrio estável exclui o devir, pois corresponde ao mais baixo nível possível de energia potencial; é o equilíbrio atingido em um sistema quando todas as transformações possíveis foram realizadas e não existe mais nenhuma força; todos os potenciais se atualizaram, e o sistema não pode se transformar novamente, tendo atingido o seu mais baixo nível energético. (SIMONDON, p.101, 2003)

A instabilidade e a estabilidade, o movimento e o repouso, só dizem respeito às fases do ser enquanto o ser “é”. Por outro lado, seria possível supor que o devir seja uma dimensão do ser, e que corresponde à sua própria capacidade de defasar-se em relação a si próprio, de resolver-se defasando-se?

O programa dessa performance previa colocar o corpo investigador numa relação com a materialidade de um amontoado de algodão. Essa ação foi inicialmente pensada como um “esculpindo o corpo”, citando Tarkovski. Nesse sentido, pensava o corpo como uma experimentação escultórica, que em composição com o algodão se tornaria mais plástico, menos contornado e mais moldável. Mas ainda não atingi esse ponto na primeira tentativa.

Desde o início, eu gostaria de passar a sensação de que o meu corpo se fundiria

lentamente ao algodão. Iria perdendo seu contorno e se dissolveria no ambiente atribuindo-lhe, por isso mesmo, uma atmosfera onírica, lúdica e, ao mesmo tempo, monstruosa. Essa transformação ocorreria por meio da mudança de intensidade dos movimentos corporais, conforme descrito anteriormente, do estado fixo/estático à dinâmica dos movimentos rápidos e tempestuosos: um próprio corpo-nuvem a favor das variações intensivas do tempo.

Ainda não consegui selecionar e combinar os segmentos de movimentos em sucessão, para encontrar entre eles o tipo de ligação que os manteria unidos entre si e à materialidade do algodão. Tornar o corpo uma nuvem ou uma escultura do tempo é, até agora, uma obra em processo de criação - corpo-materialidade e material-corporeidade, ambos em devir e produção de presença.

4.3

PERSCRUTANDO *PROJETO PELE*

A entrevista para a TV Gazeta sobre a exposição coletiva Corpo - Experimento e o trabalho Projeto Pele está disponível no seguinte link:
<https://bit.ly/3uotCuO>



Ao observar peles de animais por meio de macro fotografias, notei certa semelhança com a imagem ampliada da pele humana que, a olho nu, jamais teria percebido. A invenção das lentes de ampliação proporcionou uma visão que não possuímos naturalmente. Os sensores e extensores criados artificialmente excederam a capacidade humana de perceber e fazer. Com o uso deles somos expostos à experiências que, de outro modo, seriam inexistentes.

Isso acontece devido às limitações dos sensores e extensores naturais de nossa espécie. Como consequência, na passagem dos modos de produção artesanal para a mecânica, se interpõe uma mudança de paradigma. Surge uma concepção que ultrapassa as fronteiras da escala humana e proporciona reflexões sobre os modos e possibilidades de existência da própria humanidade. Com os novos sensores e extensores da era mecânica, os artistas, enquanto observadores do mundo, deslocam sua atenção do objeto em si e levam em consideração a sua estrutura lógica material. O foco se fixa no fundamento matérico-energético, transportador de conhecimentos. A leitura poética do mundo através dos aparelhos óticos não tem mais a relação de verossimilhança com o real, mas sim com o seu devir. O valor do trabalho não está mais em representar fielmente o observado, mas, pelo contrário, mora na tentativa de inventar possíveis. A arte deixa de ser um discurso sobre o real e passa a ser uma invenção do real.

Foi no interior desse campo de reflexões que a questão das possibilidades materiais do corpo como obra em devir desencadeou a série de experimentações que chamei *Projeto Pele*. Apresentado em uma exposição coletiva coordenada por mim, no Museu de Arte do Espírito Santo, este trabalho é constituído por uma imagem digital impressa sobre tecidos *voil*, oriunda da macro fotografia de pele animal, nesse caso, do elefante.

O que seria enxergar sob a perspectiva não humana das lentes de aumento? Como explorar esse mundo muito grande do fantástico ou do conhecimento, do “hiper-real”, que se manifesta ao nosso redor? Assim como a experiência vivida pelas pessoas em miniatura na *Fantastic Voyage*⁶, seria preciso criar um ambiente para a experimentação sensível da profundidade de uma pele, a superfície que separa o dentro do fora. Esta ficção científica sobre o “espaço da profundidade” reverbera a paradoxal frase poética “o mais profundo é a pele”, de Paul Valéry. Sondar o conceito de profundidade

6. *Fantastic Voyage* (Viagem Fantástica) é um filme americano, de 1966, do gênero ficção científica, dirigido por Richard Fleischer, a partir de roteiro de Harry Kleiner. A livraria Bantam Books obteve os direitos para uma adaptação para a literatura a partir do roteiro e contratou Isaac Asimov para escrever o livro (Asimov 1980:363). Na história, durante os anos da Guerra Fria, os Estados Unidos e a União Soviética também se enfrentaram no campo científico. O cientista Jan Benes, que trabalhava atrás da “Cortina de Ferro”, conseguiu descobrir um meio de miniaturizar qualquer coisa. Com a ajuda da CIA, ele fugiu para o Ocidente com seu segredo, mas um atentado contra a sua vida o deixou em coma, com um coágulo no cérebro. Para salvá-lo, Charles Grant (o agente que o ajudou a fugir), o piloto Capitão Bill Owens, Dr. Michaels, o cirurgião Dr. Peter Duval e sua assistente, Cora Peterson, embarcam num submarino, o “Proteus”, que é miniaturizado e injetado no corpo de Benes. A equipe realiza uma viagem submarina através do corpo humano, via corrente sanguínea, em direção ao cérebro para execução dessa delicada operação.

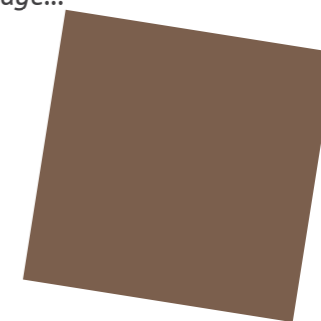
pela sensação de ter sido encolhida e poder adentrar uma pele seria como recriar, de forma intersemiótica, o paradoxo de Carroll em *Alice no país das maravilhas*:

“Alice cresce”, ela se torna maior do que era. Mas, por isso mesmo, ela também se torna menor do que é agora. — Sem dúvida, não é ao mesmo tempo que ela é maior e menor. Mas é ao mesmo tempo que ela se torna um e outro. Ela é maior agora e era menor antes. Mas é ao mesmo tempo, no mesmo lance, que nos tornamos maiores do que éramos e que nos fazemos menores do que nos tornamos. Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente. [...]mas o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo. (DELEUZE p.1-3, 1982)

Projetei, para essa experiência, instalar as “peles” impressas em tecido como se estivesse compondo uma paisagem de fascínio e ficção. Isso envolve pensar o corpo como materialidade e os materiais como corporeidade por meio da criação de analogias improváveis.

A instalação consiste na composição de um único varal portando os tecidos translúcidos, impressos com a imagem macro fotográfica da pele de elefante, distribuídos uniformemente em um cabo de aço, fixado a 4 metros do chão e com uma extensão de 5 metros, formando diferentes camadas e texturas. O local escolhido para a fixação do trabalho foi o alto de uma claraboia acoplada à estrutura arquitetônica do Museu de Arte do Espírito Santo.

Conforme você poderá assistir na entrevista concedida à TV Gazeta do Espírito Santo, o local foi escolhido devido à sua altura, iluminação natural e o diálogo com a paisagem externa, bem como os movimentos naturais do correr do dia (céu, pássaros, pombos, sol, chuva, nuvens, folhas, vento etc). A perspectiva propiciada pela instalação suspensa dos tecidos nos tornaria os seres miniaturizados que somos frente ao macrocosmo, mas com a sensação de estarmos penetrando, como microorganismos, o microcosmo. Citar, traduzir, comentar... *Fantastic Voyage*...



4.4

PERSCRUTANDO PROCESSO DE ERRO

Um dos problemas relevantes na arte contemporânea, e que apresenta um debate polêmico, de certa forma irresolúvel, é o do estatuto da documentação de performances: “é mesmo possível, dentro da ontologia da performance, que ela seja documentada, descrita ou armazenada como arquivo material?” - pergunta o professor e pesquisador da USP, Artur Matuck.

Processo de Erro é um experimento poético cuja inspiração acontece nesse contexto, e que condensa também outros aspectos

que dizem respeito à performance e sua documentação - quais são as possibilidades e limitações de materializar e prolongar um acontecimento real em mídias reprodutoras?

Caberia aqui uma distinção entre os conceitos de real e realidade: entende-se o real como aquilo que existe sem a ação do pensamento humano, e realidade como tudo aquilo que é fruto do pensamento humano. A compreensão da passagem do real para realidade revela a diferença essencial entre as eras da história da produção cultural.

A era mecânica caracterizou os instrumentos como sendo os novos sensores e extensores do homem. Este ponto de vista privilegia o conceito de realidade em detrimento do real; credencia a ação do homem sobre o mundo, julgando-o como único agenciador do universo. Esta condição hoje é checada, pois, o perfil do homem mecânico confunde-se com o espírito de um predador, fechado em sua sabedoria que não leva em consideração as parcelas correspondentes ao seu natural desconhecimento das infinitas leis organizadoras do cosmo. Com o advento da eletrônica, os sensores extensores do homem passam a ser encarados não como meras extensões, mas como transdutores que intermediam a espécie ao mundo. Sua missão é não somente ampliar os horizontes culturais da espécie, mas, principalmente, servir de elemento de ligação com o real. Na era eletrônica, os sensores e extensores artificiais são conceituados de modo similar aos sensores e extensores naturais do homem. (LAURENTIZ p.99-100, 1991)

A problemática da performance expandida ao vídeo, à fotografia e/ou outras mídias, torna-se paradoxal quando subentendemos a performance como um acontecimento, como algo que necessita da temporalidade do presente que tanto a fotografia como o vídeo não conseguem remontar quando operam como registro. Por esta perspectiva, o registro estaria apenas fadado a ser a documentação de um passado. Entretanto, alguns artistas utilizam tais mídias com outra ênfase, apresentando-as em tempo real ao público, subvertendo a funcionalidade restrita à condição de documento e adicionando-as aos trabalhos como uma nova camada.

Peggy Phelan diz que “a única vida da performance se dá no presente. A performance não pode ser guardada, registrada, documentada ou participar de qualquer outro modo de circulação de representações de representações, segundo a autora; no exato momento em que o faz ela se torna algo totalmente diferente⁷. Portanto, afirma que uma performance pode ser realizada mais de uma vez, mas nunca reproduzida - “A performance ocorre ao longo de um tempo que não será repetido. Pode ser executada novamente, mas essa repetição em si já a marca como diferente.”⁸.

Retomando a questão sob a perspectiva benjaminiana, encontramos, respectivamente, sobre a obra de arte, o problema da autenticidade. Para Benjamin “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (BENJAMIN, 1985, p.167). Assim, a autenticidade escapa a qualquer tipo de reprodução de seu original e, quando nos referimos à performance, nos referimos ao acontecimento em si.

Philip Auslander, diante dessa questão, difere: a autenticidade da performance não está apenas na condição do *liveness*⁹, mas também na relação entre a performance e o público. Assim, não acontece apenas no evento ao vivo, onde o público vivencia a experiência no mesmo tempo e espaço em que a performance se desenrola, pois, para ele, essa relação pode coexistir na própria documentação. Deste modo, “reside em sua relação com o observador ao invés de no evento originário”, sendo, antes, “fenomenológica ao invés de ontológica”. Afirma que, “nosso sentido de presença, poder e autenticidade pode muito bem derivar”. Não tratar o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber que o documento

7. Livre tradução da autora, referente ao texto original - “Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”

8. Livre tradução da autora, referente ao texto original - “Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as different.”

9. Presença viva, vivacidade.

em si contém sua própria performatividade e que reflete diretamente o acontecimento estético de um artista para o qual nós somos convocados como público presente.”¹⁰

A partir desta diversidade de entendimentos, pode-se classificar a relatividade do uso de mídias visuais em três modos distintos: incorporado ao trabalho ao vivo, como registro de um evento e como narrativa de uma ação não documentada. No entanto, a perspectiva fenomenológica de Auslander expande ainda mais o conceito de *performance art*, estendendo o conceito para obras icônicas, como é o caso de *Salto no Vazio*, de Yves Klein - a fotomontagem apresenta uma situação que nunca aconteceu de fato, como sugere a fotografia.

Refletindo sobre esses aspectos acerca da natureza da *performance* e das relações com o seu registro, desenvolvi *Processo de Erro*. A primeira consideração hipotética, dadas as fronteiras difusas entre as duas categorias de imagens, bem exemplificada na divergência entre Phelan e Auslander, foi o fato de que o caráter performático está presente, de um modo ou de outro, em todos os meios de expressão artística, dos processos de criação à recepção do público. Partindo da concepção de Peggy Phelan, a ação no ambiente instalado é a *performance* propriamente dita e seu registro uma outra coisa. Já sob a compreensão de Philip Auslander, as fotografias do

acontecimento, assim como ele mesmo, são ambos trabalhos de performance, sendo o vídeo, ainda, uma mídia que possui a característica da performatividade, pois aponta para sua ação através de sua própria ação, não apenas descrevendo-a. Assim, Auslander diz que os documentos de performance não são constatações análogas aos originais, mas sim performatividades: em outras palavras, o ato de documentar um evento de performance é o que o constitui como performático. Neste caso pode-se atribuir também uma característica poética à metalinguagem. O registro possui um outro nível de autenticidade, não de cunho indicial de comprovação ou confirmação de um evento que já sucedeu, restando apenas como vestígio ou evidência, mas de documento que carrega, por seus próprios meios, um acontecimento estético singular destinado ao espectador.

Processo de Erro é uma série constituída de três imagens impressas digitalmente, que foram produzidas com os registros fotográficos da performance *Campo Mimado* já como materialidades, isto é, explorando toda a sua carga informacional pré-existente.

O processo de criação seguiu a mesma operacionalidade dos métodos da tradução poética intersemiótica, tendo como originais os registros performáticos de *Campo Mimado* e atuando sobre eles como materialidades. Entretanto, em

seu conjunto, as operações excederam as modalidades características desse campo de expressão poética, a citação, a tradução e o comentário, mesclando-as. Foram traduções de traduções que acabaram por aceder a categoria dos simulacros - das cópias sem originais, ou melhor, emancipadas deles.

Os registros performáticos, eles mesmos assim qualificados, foram trabalhados no programa de tratamento e manipulação de imagem pelo *Photoshop*, perdendo definitivamente, nessa circunstância, suas características indiciais e que imprimiam novas qualidades sobre o motivo fotografado.

A ideia de *Processo de Erro* foi intuída durante a leitura do texto da cineasta Hito Steyerl, intitulado *Em defesa da imagem ruim*. Problematizou-se o que, no contexto do cinema, era uma questão mercadológica, esta envolvida nos registros das “boas imagens” como promessa de sedução visual. As “imagens ruins” estão ligadas a um circuito mais popular e acessível, sendo possível reeditá-las de acordo com as necessidades demandadas. Já as que possuem alta resolução, são imagens dirigidas ao sistema da arte e ao fetiche da arte-mercadoria, ou ao circuito do consumo glamouroso.

Nesta série, trabalhei sobre as imagens fotográficas originais por meio do tratamento digital de seus níveis de luminância, crominância, dos seus coeficientes de nitidez, ajustes de brilho e contraste, para compatibilizar as duas perspectivas discordantes, “boa imagem” e “imagem ruim”, contrárias uma à outra. O próprio título, com os múltiplos significados que a palavra “erro” compreende, traz implicado a controvérsia da qualidade da imagem: boa e má em que sentido? Para quê ou para quem? Entre erro substantivo masculino - de engano, incorreto, desacordo, imperfeito, inapropriado - e erro verbo - de vagueio, ando sem rumo, percorro livre, passeio, perambulo, flano -, reside todo um universo técnico/poético/ético/político relativo à existência. O paradigma processual é convocado para um ou outro sentido, ou ainda para a multiplicidade de sentidos que o “incerto”, o “desvio” devém.

10. Citação extraída da Dissertação de mestrado de Alan Beserra da Silva, defendida em 2018, CAP - ECA/USP.

4.5

PERSCRUTANDO *UMA CRIATURA DÓCIL*



A versão de *Uma criatura dócil* com montagem em polípticos está disponível no seguinte link: <https://youtu.be/cnX5ruWsnWM>



A versão editada de *Uma Criatura Dócil*, composta por vídeo único e trilha criada a partir do procedimento de colagem sonora está disponível no seguinte link: <https://bit.ly/3DiNq68>



Conforme já citado anteriormente, desde a graduação, desenvolvo uma pesquisa com o corpo e sua relação com certos materiais como, por exemplo, a cor rosa (a qual compreendo como um material dentro dos processos de criação). Este trabalho teve

alguns desdobramentos iniciais em vídeo, os quais foram exibidos em dois festivais de forma online (ambos financiados pela Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo em 2020).

Pode-se dizer que *Uma Criatura Dócil* se trata do estudo sobre o tempo interno do corpo, tempo que não é cronológico ou linear (apud LAPOUJADE, 2017, p. 77), mas subjetivo, considerando as dificuldades do corpo relativas à tecnologia na atualidade. Dessa maneira, escolhi trabalhar com a ideia de corpo-escultórico em mutação. Esse termo tem como intuito apresentar o corpo como uma materialidade e o material como uma corporeidade, ambos em devir e produção de presença, numa espécie de dilatação do tempo, conforme exemplificado no vídeo de demonstração. A velocidade dos movimentos do corpo é dada pela noção de estaticidade, no intento de criar imagens performáticas mais fixas.

Na performance, meu corpo traz um embate silencioso com a materialidade de algumas lâmpadas LED tubulares na cor rosa, mais precisamente de 4 a 8 no total. Tais lâmpadas são manuseadas por mim, quase como se fossem uma extensão dos meus braços, ora encarnando formas geométricas internamente, ora se estendendo ao ambiente físico. A roupa utilizada é um vestido de cor neutra, conforme poderá ser visto no vídeo.

A duração da performance foi de 30 minutos, porém o tempo de produção, filmagem e edição do registro consumiu

cerca de 8 horas, e foi realizada sem a presença do público.¹¹ Compreendo que a performance possui uma potência poética transversal que se estende para domínios expressivos diversos, cujo elemento comum é a possibilidade de viver uma experiência intensiva e ampliada do tempo no corpo.

O estudo da pausa e dos micro movimentos acarretou em expressões insólitas e singulares para o corpo, aproximando-o à qualidade dos objetos geológicos, dos fósseis, do tempo da terra. Apesar dessa performance ter sido realizada e registrada em um vídeo de, inicialmente, 30 minutos, no desenrolar da pesquisa, o editei de forma a montar um conjunto de cenas específicas para compor um políptico videográfico mudo de 6 tablets brancos. O desafio desse experimento foi traduzir com o meu corpo, na performance, a noção de “pausa”.

Uma Criatura Dócil é um trabalho cuja reflexão está ancorada em relativizar o tempo como elemento estético, porém através da noção da estaticidade ou de micro movimentos.

¹¹ Vale ressaltar que, como artista, educadora, produtora, coordenadora e curadora de diversos projetos coletivos, e nos quais me incluo como artista, realizo a produção de todos os meus trabalhos de forma independente. No caso de *Uma Criatura Dócil*, a concepção, performance, roteiro, operação de câmera, ajuste de luz, criação, edição e masterização da trilha sonora, edição e finalização do vídeo foram executadas exclusivamente por mim.

4.6

PERSCRUTANDO **CORPO, LOGO EXPERIMENTO**

A vídeo-performance *Corpo, Logo Experimento* faz parte do projeto/série *Protocolos de Experiências*. A proposta geral consiste em realizar intervenções performáticas em diferentes exposições ligadas à Arte Contemporânea. A proposta de intervenção ocorreu na ocasião de minha visita à Fundación PROA, em Buenos Aires, em 2019. A obra de arte com a qual encadeci um diálogo poético foi de autoria do artista Dan Flavin, expoente do Movimento Minimalista dos anos de 1970.

O intuito das intervenções performáticas foi o de criar ao vivo uma dinâmica de experimentação corporal durante a visita à determinada exposição, desenvolvendo diálogos poéticos com as obras expostas e o ambiente expositivo de maneira ativa. Atualmente, sabemos que a média de contemplação de uma obra de arte em uma instituição cultural é de cerca de 20 segundos. Como artista visual e educadora, acredito que seja relevante apresentar ao público outras maneiras de nos relacionarmos com a arte contemporânea, usando por exemplo, a própria performance artística como meio.

A trilha sonora foi criada a partir do procedimento de “colagem” de diferentes frequências sonoras - disponibilizadas para uso público na internet - tendo, parte da letra, sido retirada do livro *Uma Criatura Dócil* - também em domínio público - de Fiódor Dostoiévski. Através da edição dessas sonoridades e da adição de reflexões de minha autoria, foi criado um novo ser de sensação, ou seja, uma nova obra, unindo literatura, música e processos artísticos, resultando em uma performance. O procedimento de apropriação de textos, imagens e sonoridades em domínio público é algo que permeia a continuidade dessa pesquisa.

Corpo, Logo Experimento,
está disponível no seguinte
link: <https://www.youtube.com/watch?v=kfvNSivs0iM>



4.7

PERSCRUTANDO **MATACORPO VERDES ENTRANHAS**

Vídeo da
experimentação
do tecido na água:
[https://cutt.
ly/6Rx0Ca8](https://cutt.ly/6Rx0Ca8)



Matacorpo Verdes Entranhas é uma série de trabalhos em vídeo e fotografia, desenvolvidos durante uma residência artística no interior de Vargem Alta – ES, município em que cresci. Realizei, junto ao artista convidado, Geovanni Lima, uma vivência em meio à natureza, a fim de trocarmos impressões sobre a experiência vivida, por

meio da criação de imagens em performance. Interessou-me o aprofundamento em referenciais sobre a potência de afetividade do corpo em meio à paisagem natural do interior do estado brasileiro do Espírito Santo. O corpo se compõe com a natureza, criando novos seres de sensação a partir das materialidades envolvidas, na

sua integração e/ou embate. Parafraseando Werner Herzog em seu documentário *Homem-Urso* (*Grizzly Man* - título original), de 2005, a violência é inerente à natureza e somos nós quem nos enganamos quando nos compomos com ela e, deduzimos, a partir da contemplação, que nela tudo é calmo e harmônico. Existir dentro da mata é uma experimentação árdua. Foram dias intensos de imersão, criação audiovisual e fotográfica, produção de roteiros decorrentes de um trabalho penoso de dessubjetivação, de dissolução do ego no entorno, um exercício de alteridade, de incorporação de outro ethos, de transfiguração, metamorfose, de dissolubilidade no território envolvido. Nosso público eram os passantes na estrada, de chão ou asfalto, dado que me fez pensar sobre a potência da performance para o conceito de desfamiliarização.

Entendo que a relação destes passantes espontâneos, com o trabalho *Matacorpo Verdes Entranhas*, seja uma possível forma de gerar outros públicos. É interessante pensar que o público presente na realização desta série foram alguns transeuntes aleatórios, de carro ou a pé.

Contemplar *Matacorpo Verdes Entranhas* através de uma rápida passagem pela estrada e perceber um acontecimento que rompe com a representação do eu no cotidiano (GOFFMAN, 2006, p.11) me faz pensar que a contemplação pode se dar, também, através de um fragmento, que pode ser tão expressivo quanto o todo.

A base desse experimento é o processo de interação na natureza. Cada micro movimento é parte de um modo performance; é a paisagem inteira que performa. Seria esta performatividade própria à natureza? Reconhecer o espaço e senti-lo é de extrema importância para desencadear devires. Trata-se de empreender um devir paisagem, devir mata, devir terra, devir água, devir folha... Nosso corpo, nesse exercício, vive a experiência da transmutação, do tempo e da imanência.

5. Ecografias: Plano Reflexivo

5.1 IMAGINAÇÕES DIALÓGICAS

5.5.1 DOS DESEJOS

▪ *Algodão e Arame Farpado*

- Ei, você! Finalmente! Tudo bem?
- Tudo! Tudo parece calmo, mas não está.
- Deixa eu adivinhar, se cortou de novo?
- Não, mas cortei alguém sem querer.
- Você precisa tomar mais cuidado. Você tem essa natureza irascível. Mesmo que não queira, parece que nasceu para ferir ou

viver ferido, já que está sempre na defensiva.

– Não é uma escolha minha. É como qualquer embrião de vida. Não temos a possibilidade de escolhermos se queremos nascer desse ou de qualquer outro jeito. Principalmente quando não temos domínio dos fatores externos como família, condições

de existência, política, contexto geográfico, cultura. Tudo isso influencia na forma como sou, minha finalidade no mundo.

– Mas desde quando a gente tem que ficar preso a alguma finalidade? Se você não gosta do jeito que é, faça terapia, yoga, sei lá!

– Chega a ser engraçado, consegue me imaginar no divã? E na aula de yoga? O instrutor jamais vai poder encostar em mim para ajustar uma posição errada!

– Calma, não exagere. O que você tem não é contagioso. As pessoas só precisam entender como lidar com a sua natureza. E você precisa fazer a sua parte e querer mudar a sua finalidade no mundo também.

– Olha, eu achei que já tinha começado a fazer isso por ímpeto próprio e com a ajuda de alguns artistas e poetas, mas a verdade é que eu cortei alguém, de novo. Quando isso acontece, o sangue da pessoa e eu nos tornamos uma só verdade desgastada pelas provas: Eu a cortei e ela sangrou.

– Você sabe que eu posso ajudar, lembra? Por isso vim até aqui. Eu também, em algumas ocasiões, me encontro preso a uma natureza irascível. Mas, naturalmente, eu tenho essa outra qualidade, posso ajudar a tratar a ferida. Onde ela está?

– Não tenho certeza, ela se machucou e logo se afastou de mim, como se eu fosse apenas perigoso e repulsivo.

– Bem, ela não escutou a sua versão da história como eu estou fazendo. Somos

muito diferentes e, no entanto, parecidos. Posso te ajudar a amaciar as suas farpas, já que ela se foi.

– Não tenho certeza se isso vai evitar mais acidentes. Eu posso ficar parecendo uma obra de arte.

– Mas então está tudo resolvido, pois ninguém toca em obras de arte, praticamente.

– E você acha isso bom? Proibir o toque para que ninguém se machuque e descubra a minha verdadeira natureza?

– Você está aprofundando demais. Não precisa de dramas emocionais para resolver a situação. Vamos disponibilizar luvas feitas com a minha corporeidade, então.

– Claro! As pessoas vão vestir a luva e fazer o quê? Me acariciar? Uma ideia bem outsider mesmo.

– A sua natureza irascível não é apenas física, ela é comportamental. Isso dificulta qualquer vislumbre para uma solução. Podemos nos contentar em mudar nossa finalidade no mundo e nos tornarmos obra de arte. Parece que não precisa que ninguém encoste na gente para nos compreender. Geralmente ocorre por telepatia. Outro dia, ouvi um curador comentar algo sobre reflexão contemplativa. Isso resolveria a finalidade da nossa existência, não?

5.5.2 DAS FUSÕES

■ *Iluminação rosa e faca*

- Bom dia, meu bem.
- Bom dia, amor! Quer tapioca no café?
- Seria ótimo! Você, como sempre, acordou radiante.
- hahahahaha! Obrigada, mas sempre sem ofuscar a sua resplandecência.
- Risos gerais. O café está pronto, ambas estão à mesa.
- Sabe, eu olho para você e vejo o quanto tenho estado corada.
- Jura? Não reparei, para mim você continua equilibradamente intensa.
- Eu vejo pelo reflexo daqui ó. (Faz um gesto para mostrar por onde vê seu espelhamento no rosto da parceira.)
- É, tenho estado mais reflexiva mesmo, ultimamente. Tenho refletido duas vezes mais, no rosto e na vida.

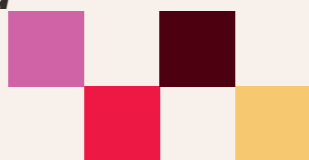
- E o que isso significa?
- Tenho pensado nas comidas que ajudei a fazer, nos pacotes que abri, nos afiadores que desgastei e, por fim, nas pessoas que feri ou matei. Como você pode ver, minha linda, estou realmente confusa, indo de um extremo ao outro, não há matiz mediana que me defina.
- Isso é passado. Estamos casadas há anos, dormindo e acordando juntas, trabalhando na mesma obra. Você já pagou o que deveria. Ficou esquecida por anos, até por si própria, se vendendo barato, cegamente. Foi quando te encontrei, lembra?
- Lembro sim. Essa é uma perspectiva, mas a minha está cada vez mais cega e ao mesmo tempo perigosa. Acho que devemos nos separar.
- Por que isso agora?

- O que nos uniu foram nossas diferenças, raramente isso pode dar certo. E além do mais, sua intensidade tem me incomodado. Preciso viver a minha característica mortífera sozinha.
- Nossa, quanto drama. Você não pode estar falando sério.
- Estou. Muito. E acho que você continua comigo apenas por conta do trabalho. E também porque você é muito narcisista e consegue se ver através do meu corpo.
- Uau, agora você foi longe. Mas apesar de você não ter notado, tenho diminuído a intensidade com a qual defino as coisas ao meu redor, principalmente no âmbito social. Tenho pensado em como atribuir outros valores ao meu uso. E para mim, você complementa essa possibilidade de existência, de afeto e de trabalho. Nossas características são mutáveis. Não nascemos para viver com uma única qualidade ou defeito, a gente se transforma no coletivo, e aqui, no nível da intimidade.
- Eu não te contei, mas tenho sido usada por muitos homens para darem fim a suas parceiras. E pensando que sou lésbica e casada, isso me corrói por dentro. Sei que isso não é exatamente o “eu”, o meu ser geométrico aqui com você e agora, mas essas outras de mim me lembram do que sou capaz, o quão monstruosamente humana posso ser. Isso me fere sem me fazer sangrar, é até injusto. Você já parou para pensar porque a gente consegue transar?

- Sim, porque sou a ativa e tenho uma genitália imaterial, qual o problema?
- Exato, mas se eu fosse a ativa e você não tivesse uma genitália imaterial? Meu Deus, que horror, que pavor!
- Que horror digo eu! Pare de ir atrás dessas imagens que te fazem mal. Nós estamos em outra situação de nossas vidas. Inclusive, estamos atrasadas para o trabalho. Você já se inteirou das solicitações da artista para a obra? Ela precisa entregar em breve.
- Não abri o e-mail.
- Temos prazos. Ela pediu que tentássemos trabalhar separadas, nesse momento. Ela acha que nossas características materiais têm potencialidades a serem exploradas de forma não conjunta. Talvez isso ajude sua crise a passar, já que terá um momento sem a minha intensidade te ofuscando.
- Por favor, sem ironias. Acho uma boa ideia, vai ser bom para o nosso autorreconhecimento. No momento em que acharmos oportuno, poderemos por conta própria testar combinações estéticas juntas, apesar de já termos feito bastante coisa.
- Verdade, mas não era só a gente. Tinham muitos outros tipos.
- Não vai faltar oportunidade para testarmos.
- Vamos?
- Vamos.

5.5.3 DOS CORPOS

■ *Serra em disco e cabeça de boneca*



- Amiga, que noitada, hein? Amei a festa! Tá de ressaca?
- Acordei um pouco indisposta, não estou sentindo o meu corpo. Estranha sensação que me causa incompletude humana. Isso não acontecia há anos - ou porque pararam de me olhar como se eu fosse uma espécie abortiva ou porque parei de notar.
- Vai ver você teve um pesadelo ruim. É o peso das expectativas sobre nós. De mim, esperam precisão. De você, uma boa apresentação ao público e que nem sempre pareça tão deslocada.
- Deslocada? Só é possível existir na proximidade, no ajuntamento, na similaridade com o outro? Há muito venho me orgulhando de ter abdicado do corpo como necessidade e insígnia moralizante. É preciso ter um corpo para ser aceita? Melhor que seja produzido em série, certo?
- Quando um ser não possui um corpo reconhecível ou só possui parte dele as pessoas o tomam como extraterrestre, perigoso; o diferente é uma ameaça à raça humana. A culpa não é sua, mas da ignorância alheia. Você não nasceu para ensinar ninguém a criar filhos. Fez a escolha certa em usar a sua cabeça.

– A melhor escolha é quando usamos a nossa cabeça. Esse negócio do sentimento e da razão estarem em regiões separadas é balela. O cérebro controla e regula o todo, inclusive o ataque cardíaco.

– Não me especializei no todo, nem você. Acho um pouco complicado adentrarmos essa questão. Mas no que tange ao fragmento somos especializadas! Falando nisso, eu também não acordei ótima, estou muito enferrujada. Com certeza, em breve, serei descartada do trabalho. No varejo e no atacado, estão sempre substituindo as velhas pelas novas.

– De fato, é uma operação geral. O velho nunca foi bem cotado. Carrego a sorte e o desatino de Dorian Grey, mas quando não se tem um corpo não faz diferença. Torno-me um monstro igual. Não terei rugas, as mulheres continuarão tendo filhos e as crianças continuarão brincando de bebê e amamentação. Minha face congelada no tempo é a alegoria dos “bons costumes”. Que tragédia lancinante! Pelo menos você pode ajudar a construir móveis, casas, barcos. Eu sou apenas um rosto inocente congelado no tempo.

– Acredito que temos nossas bênçãos e absurdos. Muitas vezes fui obrigada a exercer o desmatamento ilegal. Apenas me jogaram num carro. Percorremos quilômetros e só quando cheguei lá soube do que se tratava. Gostaria de ter pensado que era uma viagem de férias, pelo menos por alguns segundos. Mas eu estava bem afiada na época, não havia como confundir.

– Bem, tudo tem seus dois lados. No momento nós estamos do lado da arte.

5.2

MONÓLOGO ONTOLÓGICO

Apesar desse medo velho que carrego no coração, me sinto acontecendo em cometas. O todo se enche de mim. Sou composta de todas as criaturas dóceis que se rebelam; impetuosas e agressivas, mas que juntas se acalmam. Nosso ser gosta de se recolher cada um no seu canto, habitar o mundo dos objetos inertes e se transformar em matéria-coisa, porém não-reificada. São essas imagens que desejo criar daqui para frente: o eu inerte, objeto de respiração silenciosa, coisa parada, massa estática; o corpo como linguagem visual e suas problemáticas no campo sociológico.

Penso a performance a partir das contradições inerentes ao fazer poético e às burocracias envolvidas em sua produção. A performance está no tempo da experiência e no tempo do relógio, na falta de concentração e no estado de performance (ou na compenetração total dos sentidos dentro da ação), na busca pela dilatação de prazos externos e pelo aproveitamento subjetivo da experiência, estes muito bem determinados pelo capital e pelo sensível. Posso contar os minutos que me são dados para respirar e lembrar: **corpo, logo existo**.

Uma vez, uma mulher sábia me disse: isso não é um problema da arte. Mas como não levar em consideração o tempo do relógio em contraposição ao tempo necessário para a experiência na arte? O tempo é um elemento estético na performance. Suas variações podem ocasionar diferentes movimentos, formas, mudanças de plano... os vetores do corpo fluindo numa brisa ou num furacão. A contradição de tudo sempre me atraiu. E outra vez, a mulher sábia me disse: não se trata de contradição, mas de pura violência poética.



5.3

IMAGINAÇÕES AFORÍSTICAS

Da frustração com o universo

O nosso corpo quer passar por cima das durabilidades extensivas. Por vezes como um trator que, ao atravessar o campo sensível, nos deixa anos aterrados no chão. Devir chão. Ou como uma nuvem com seu movimento natural, almejando chegar ao fim do dia e apenas continuar sua existência junto às estrelas, agora avistadas a olhos nus. O céu e os olhos possuem essa contradição invisível, na qual os desejos impossíveis só podem ser enunciados à noite, após uma longa espera por cometas.

Mansidão geral ou da potencialização dos afetos

Na matéria existe algo que não permite fazer dela uma realidade permanente. Tenho desejo por flores inacessíveis. Por conta disso, já rasguei o céu com facas. Porém, tenho aprendido a poupar os esplendores da manhã, os quais caem fragmentados, mas nunca perdidos.

Das memórias adormecidas

Foram muitos pedaços deixados para trás. Um dia cansaram das cercas, pois já não havia o que prender ou proteger. Antes de se mudarem, enrolaram-no bem ali, e ali ficou, embaixo de uma árvore que nunca havia florescido. Alguns anos se passaram e o terreno a céu aberto continuava sem que ninguém o habitasse, ou por perto estivesse. A árvore floresceu sem nenhuma contemplação humana. E o rolo que queria ser ponte, bom, pelo menos já não era cerca.

Dos posicionamentos bipolares
Toda vez que passava ali, esbarrava naquele canto. Esperava que fosse frio e duro, mas era macio e morno; ativava memórias uterinas. Sempre atrasava por gostar de meditar em pé, encostada no canto durante alguns minutos. Ao sair de casa, era possuída pelas nuvens furadas e pelas rajadas de vento frio. Esse choque térmico a incomoda-

va profundamente. Até que um dia resolveu arrancar o canto antes de sair de casa e levá-lo consigo. Demorou muitos anos nessa rotina, até descobrir que não havia nuvens furadas, mas apenas uma qualidade bipolar do tempo.

Da Profanação e do Contradispositivo
As instituições, no lugar de proteger, coagem os homens a abrirem mão de seus devires não humanos¹². Toda instituição implica dispositivos de controle e produção de identidades. Tornar um dispositivo contradispositivo significa desestruturar esse processo de subjetivação.

12. O conceito de Corpo sem Órgãos (CsO) de Gilles Deleuze é um exemplo das potencialidades não exploradas pelo corpo organizado. O CsO é a multiplicidade constituída pelo desejo de criação num plano de imanência.

Do Fragmento

É dada, como pressuposto, a repartição do conhecimento e de suas práticas. Porém, percebem-se movimentos – independentes e ainda assim afins – para reconectar esses saberes separados. Os modos de existência partilhados, ou ao contrário, compartilhados, não são expressões da natureza, mas sim criações culturalmente fabuladas.

Das altas taxas de sensibilidade

No desejo de partes das flores impossíveis, achamos espinhos. Nos demos conta de que assim como muitos que queriam expulsar seus demônios, acabávamos nós mesmos entrando nos “porcos”. O corpo que abriga os nossos afetos nos faz fugir dos próximos e amar os distantes. Haveria certa disfunção em nossa capacidade de sermos afetados? Seria preciso parar de inocentar os sentidos? Seriam eles também culpados pela força bruta que move o mundo? Numa eterna reconfiguração do si, é preciso alimentar-se da força pelo viés da fraqueza, quase como se tomássemos uma injeção de prudência contra a tirania dos desejos da falta.

Dos Vínculos com os Objetos

Sujeito e objeto não têm existência prévia: eles se constituem mutuamente na interação, se constroem como numa cosmovisão heraclitiana, na qual distintos fenômenos naturais constituem um devir em si mesmo.

Das impressões in_ex_tensas

Os objetos de performance poderiam ser chamados de objetos intencionais. Sua existência está no domínio do cotidiano e sua reciclagem é realizada a partir das operações poéticas e da intervenção do corpo sobre o material. Manusear um objeto significa gerar uma marca definitiva em algo; essa marca também pode ser deixada no corpo por um estímulo ou ação do próprio objeto. Tal marca se torna uma impressão duradoura a partir da intensidade da operação poética. As marcas podem ser visíveis ou invisíveis.

Fixação a Objetos Sensíveis

A relação artista/objeto expressa um *dever coisa artista*, condensado no que chamamos de *objeto*. Há no objeto uma objetividade da coisa e no *objeto* uma subjetividade da coisa misturada à subjetividade do artista. Trata-se de um deslocamento entre as noções de sujeito e objeto, de intensidade e extensão, e de qualidade e matéria.

Campo Sensível

A partir de inquietações provocadas descontinuamente num plano virtual, de modo sensível, por um problema de natureza ética, surge a necessidade de atualizá-las num ser de sensação, para que seja possível compartilhá-las no mundo concreto.

Da Reconfiguração Contínua de Si

O projeto de pesquisa persegue uma imagem obscura que não se dá a ver senão por fragmentos descontínuos. Mas a reconfiguração dessa imagem, no entanto, é contínua. Busco, então, no texto dissertativo, reverberar essa relação, além de expressar esse modo de aparição e reconfiguração descontínuo e contínuo, respectivamente, conforme a metodologia do processo criativo do objeto e do artista.

Das dissoluções do eu

Pensando sobre o Corpo sem Órgãos (CsO), nos deparamos com duas proposições básicas para compreender o corpo. O plano de imanência ou de consistência das composições afetivas da matéria; do desejo enquanto potência de conexão entre matérias diversas e o plano de transcendência das organizações funcionais da matéria; do princípio enquanto fundamento anterior à matéria - o primeiro, do

corpo sem órgãos e o segundo do corpo organizado. Nessa direção, compreende-se o desejo como processo de produção sem referência a qualquer invocação exterior, ao qual nada falta - desejo como processo de criação.

O desejo é imanente ao ser. Tomado como falta ele se tornaria oco e, como prazer, viria a ser preenchido. Existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele fosse completo, recheado de si mesmo - ao de-

sejo nada falta, ele preenche-se de si próprio e erige seu campo de imanência. O desejo é potência de agenciamento, seja ele artístico, científico, místico, político, seja de que natureza for, será construído pedaço a pedaço, em lugares, condições e técnicas que não se deixam reduzir umas às outras.

Das estéticas neolibidinais

O poder não é uma entidade. O poder não é um elo material entre céu e terra. O poder é uma "qualidade" exercida sobre os corpos e pelos corpos, e nós somos o seu veículo de transmissão. Pensá-lo como um conceito e uma prática relacionados a um determinado grupo, ou seja, um grupo privilegiado, de homens brancos e elitizados que podem utilizá-lo a qualquer hora e como quiserem, é um erro.

O poder é exercido através de mecanismos e estruturas visíveis ou invisíveis. Através de um decreto ou de um olhar, de um muro ou de uma

praia, de uma criança ou de um adulto. É uma forma de organização da vida humana. Terceirizar a culpa pelas mazelas praticadas em prol de seu funcionamento quase orgânico - "as coisas são como elas são" - não quer dizer que não sejamos responsáveis pela sua execução ou por parte do funcionamento da necropolítica, por exemplo. O poder está entranhado em cada centímetro da nossa existência.

O indivíduo não é o outro do poder, realidade exterior por ele anulado; é um de

seus mais importantes efeitos. O adestramento do corpo, o aprendizado do gesto, a regulação do comportamento, a normatização do prazer, a interpretação do discurso, tudo isso é produção de poder e ninguém está isento. Não há relação de poder sem constituição de um campo de saber, e todo saber constitui novas relações de poder. Houve um tempo em que o poder se exercia na repressão sobre o corpo; hoje ele pode trazer a sensação de liberdade, a qual é muito fácil de ser adquirida sob a forma de bens materiais, supérfluos ou necessários.

O poder sofreu mutação para se adequar às novas gerações e permanecer no controle de seu exercício. Um exemplo é a adaptação temporal do arame farpado enquanto cerca. Ele foi inventado em 1874 por um norte-americano e, por mais de um século, foi utilizado principalmente para fins de demarcação de terras e bens, fronteiras de guerra, campos de concentração e defesa da propriedade privada, expelindo qualquer intenção de adentrar o espaço demarcado devido ao forte índice de corte e dor.

Em 2005, uma empresa francesa criou uma espécie de trepadeira que tem a mesma eficácia

do arame farpado, mas que, além de proteger, dá um toque estético à propriedade, tornando-a um jardim de sonhos, possível de abrir flores durante a primavera. Sabemos que há uma carga simbólica negativa sobre o arame farpado. A suavização de sua estética agressiva auxilia na manutenção de sua funcionalidade expulsiva, para que o poder continue a ser efetivo sobre aquilo que se pretende como necessário. Escancarar a brutalidade do poder sobre a carne não é mais bem visto, mas sua função é mais que bem vinda, principalmente com um toque de flores e verde ecológico.

Das mutações da corporeidade

Corpo-enfrentamento: Há muitos debates sobre as relações que o corpo trava com o seu entorno social e político. Cria-se assim um micro território que lida com questões relacionadas a constructos sociais, provenientes de suas vivências e potências.

Corpo-instalação: Corpo que pode ou não abraçar o excesso material, ou a espacialização de seus componentes para definir a si próprio na condição de micro território em transformação com as possibilidades entre corpo e material, estendendo suas vivências através de formulações espaciais que absorvem e desconstroem o entorno e o corpo funcional.

Corpo-paisagem: Apresenta a experiência entre arte e vida através do corpo que habita as paisagens, sejam elas cinzas ou verdes. Esse corpo investiga a hibridização e a fusão entre corpo e paisagem, seja pela impotência de capturar a paisagem como objeto físico, ou pela transformação do ser diante da natureza.

Dos territórios internos

O conceito de território é utilizado para delimitar e evidenciar a hierarquia existente nos espaços imaginados geograficamente, ou seja, no contexto geopolítico. Territórios, quando internos, se tornam metáforas para aludir ao que é subjetivo e pertencente ao próprio indivíduo, criando dessa forma uma fricção sobre questões relacionadas à identidade, à tolerância e à ideologia dos corpos e seu uso no

âmbito artístico. Vivenciar o corpo em situações não convencionais expande a nossa percepção sobre a existência humana, levando-nos a sensações até então nunca experimentadas. O corpo, na arte e na vida, se torna potência expressiva quando das interações e trocas com o entorno social, político, histórico, familiar, subjetivo, poético e cotidiano.

Da enunciação da transgressão e da norma

As contra-narrativas são discursos e práticas que surgem devido à necessidade de ruptura com paradigmas, pois esses já não refletem e constituem a realidade do todo, como forçosamente ocorria em outras épocas. Nesses contextos, por vezes um único discurso ou perspectiva sobre determinado assunto era utilizado com a finalidade de apresentar uma forma de existência que excluía a multiplicidade como qualidade inerente à vida. As contra-narrativas incitam a questionamentos por ou-

tras perspectivas que não sejam apenas romantizadas e idealizadas, mas que ocorrem no mundo prático, muitas vezes de forma ríspida, sem pedir clemência para receber afago, irrompendo em necessárias e sórdidas realidades.

Da finitude ruim

Numa comoção interna, percebo que na cegueira profunda das belas almas é onde adoecem os pássaros na gaiola. Nessa infeliz coincidência das circunstâncias, eu poderia ter passado despercebida, como as nuvens. Porém, escolhi estar onde o céu entra pela janela, me esborra pelos olhos, alarga a minha garganta e amacia as minhas entranhas. As nuvens não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis,

mas por aquelas que choram porque o céu é azul. Escolhi dar atenção às delicadezas e usar a mágoa de um corpo condenado a fim de perdoar a imposição dos limites físicos, os quais podem se apresentar através da sugestão da dor.

Da desimportância do afeto

Deslocavam-se os corpos. Para qualquer lugar. Já não importa muito por onde se vaga se você se tornou um zumbi social. Zumbis sociais. Nassem assim ou são frutos do meio? Questão obsoleta, já que temos as características e estatísticas em relação aos modos e contextos sobre como os serials killers foram organicamente desenvolvidos. Todo o meu horror reside justamente no fato de compreender tudo. Estamos tentando estimular os afetos sem a mediação

do contato. Vemos um ninho de pássaro como quem vê um ônibus aleatório passar. Deveria haver *honoris causa* para quem enxerga a beleza no ínfimo. Se lembrássemos, todos os dias ao acordar, que os homens sabem fazer de tudo, menos os ninhos dos pássaros, exterminaríamos os arrogantes em série.

Das relações de concorrência

Não há razão pedagógica em presentear uma menina com uma boneca bebê e um menino com um carrinho, a não ser pelo caráter político e ideológico que cabem a esses signos. Ambos incutem uma ideia da projeção social do que lhes espera. Ao menino é dado o símbolo da liberdade, do ir e vir, da autonomia. À menina é dado o símbolo do cuidado e de um único e promissor destino: a maternagem e a domesticidade como dever.

Pela libertação mútua das coisas e dos corpos

Trago uma verdade desgastada pelas provas. O corpo social da mulher como aparelho reprodutor é algo que serve ao funcionamento do estado e do capital. Há uma crescente preocupação com as decisões de mulheres que optam por não ter filhos, justamente porque o número de idosos aumenta desproporcionalmente ao número de nascimentos e se torna cada vez mais inviável, do ponto de vista do estado, assegurar suas aposentadorias. A boneca faz alusão à tentativa

de perpetuar a ideia de maternidade como dever feminino diante do patriarcado enquanto sistema político da economia libidinal.

Situação de guerra. Situação de paz.

Posso lidar com viver em meio a uma pandemia. Mas não posso lidar em fazer parte de um banquete sangrento. Parece que estive pisando em cacos de vidros espedalhados, ao mesmo tempo em que sentia intensas dores de parto. E bem nesse mesmo momento, me pediram ajuda para resgatar fetos no esgoto. Me sinto mal por não ter conseguido; os fetos eram muito grandes e pesados e eu estava machuca-

da e deprimida. Os homens de bem não têm a menor preocupação com as delicadezas da alma. Por isso, depois desse episódio, decidi me isolar na imensidão poética. Espero mesmo que os corpos deixem de ser concebidos como limites. Os processos são realidades humanas, não basta referir-se a impressões para explicá-los, é preciso vivê-los.

Dos rios perdidos

No interior há muitas fronteiras. Me dou conta de que sou o espaço onde estou. É preciso comer a si própria e, em seguida, vomitar-se. Os momentos estão se arrastando como vermes de morte, enquanto minha angústia se transforma em abandono e liberdade. Eu estou tão agarrada a esta sensação. Acho que amadureci. Ou talvez aquilo que eu não quero mais cultivar esteja apodrecendo, mas fora de mim.

Do mal-estar da consciência infeliz

Apenas nós, humanos, racionalizamos a imortalidade, principalmente como uma qualidade injustamente negada pela vida. Preferimos conviver com uma eterna doença do que passar pela experiência da morte, mesmo que para um renascimento. Quando puder, olhe para um lago refletindo os raios do sol. Ele nos diz que o mundo é uma mentira. Nossa raça costuma abusar dessa realidade para aterrozizar a vida, seja de quem for. O que importa é a experiência do terror e do medo.

Se de fato racionalizarmos sobre a experiência da vida, chegaremos à lógica conclusão de que não há razão essencial que sirva de embasamento para a nossa existência. Nossas verdades estão putrefatas. Prefiro uma mentira autoconsciente e não nociva. Eu poderia ser a fada das borboletas mortas. É um propósito digno, mas me restou o ofício do ser vivente nas burocracias da arte¹³.

13. "burocracias da arte" é uma expressão cunhada por mim em referência aos trâmites que regulam o sistema da arte para quem vive e opera nesse setor cultural. Essa locução intitula alguns cursos que venho oferecendo para grupos de artistas e profissionais que buscam se especializar no tema.

Das certezas improváveis

Apesar da perturbação, uma vida nova resplandecia. Quis pegar entre meus dedos a manhã. Peguei a faca, rasguei o céu. Fazia noite na minha garganta. Ser como pedra na sombra. Jantar de musgos. Sabia que minha imediata obrigação era sonhar, mas lágrimas de ira queimavam-me os olhos. No sonho da mulher que sonhava, o sonho despertou. Senti, por tempo indeterminado, uma percepção abstrata do mundo. Alguma coisa se agitou em minha lembrança e senti com incompreensível segurança de que já sei o caminho a trilhar após a morte, quando a matéria luz me atingir.

Da alma de réptil

Intensifico o silêncio, mas não fico em cima do muro. Tenho um ponto de vista declaradamente sensato, mas não vai adiantar explicá-lo aos zumbis do social. As realidades que conhecemos são como a visão humana das estrelas. Nossa percepção está sempre atrasada, segundo elas, pois as estrelas caminham no futuro. Isso explica muito sobre as disfunções relacionadas às nossas con-

vivências coletivas. A realidade é apenas um dado criado pelo cérebro. Tudo o que percebemos tem a ver somente com o seu funcionamento. Desde o Renascimento e, depois, do Iluminismo, temos uma devoção por esse membro e esquecemos de incentivar a parte que cuida dos nossos afetos. Nosso cérebro límbico está adormecido e estamos sonhando nossos sonhos sozinhos. Estamos longe do começo de uma realidade.

vontade de destruir como impulso criativo. Como as modificações do corpo social produzem mutações na corporeidade dos sujeitos. Do corpo social. Corpo subjetivo. Corpo poder. Contatos sinápticos como poder de nossa era histórica. Fortalecimento de decisões individuais a respeito das configurações libidinais da subjetividade. Campo subjetivo. Corpos em mutação e reconfiguração contínua. Nossos corpos perderam a qualidade narrativa. O neoliberalismo não é apenas um modo de regulação dos sistemas de trocas econômicas baseados na maximização da concorrência e do livre comércio. Ele é um regime de gestão social e produção de formas de vida que traz uma corporeidade específica uma corporeidade neoliberal. **Neoliberalismo**. Instauração sensível. Mobilização total dos desejos. Enunciação integral dos desejos. Esfera da multiplicação. **Princípio de realidade**. Desejo recalado. Modelo de sofrimento psíquico claramente expresso nas neuroses. Processo de expropriação. **Recentragem** de acumulação. Ideal empresarial de si. Plasticidade absoluta das formas de vida. Projetos conscientes de formas de vida. Modo subjetivo do prazer. Seus afetos como objetos de um trabalho de si. **Otimização de suas competências afetivas**. Intrassubjetivo. **Mobilização afetiva no interior do mundo**. As linguagens do eu. Circulação do medo. Manejo conjunto de medo e esperança, do temor e do desejo, nas quais as estruturas de poder se fundamentam. Dimensão psicológica do medo. Modificações na economia psíquica. Auto-observação. **Supereu**. Conjunção, ruptura e inibição. **Transgressão e da norma**. Presos a uma lógica de aceitação. Da no transgressão. Vínculos com os objetos, Vínculos com a imagem. frágeis. Alimenta-se dessa fragilidade. Figuras da corp autovalorização. Dessensibilização. Adaptação subjetiva. Econor objetos sensíveis. Processos de alienação. Perda. Qualidade narrativa da experiência. Expressão maior do infinito ruim. Das formas **Mal estar da consciência in-feliz**. Esfera do perceptível. O Inclinações corporais. Regime detestável do objeto. Regime Confiança no modo de ser da coisa. Libertação mútua. Das coisas **antipessoal**. Político performativo. As coisas teriam que ser deixad lhes assim se afirmarem como coisas. Pela libertação mútua da **Safate**. O circuito dos afetos e **Lepecki 9 variações**.

transgressão e da norma. Presos a uma lógica de aceitação. Da no transgressão. Vínculos com os objetos, Vínculos com a imagem. frágeis. Alimenta-se dessa fragilidade. Figuras da corp autovalorização. Dessensibilização. Adaptação subjetiva. Econor objetos sensíveis. Processos de alienação. Perda. Qualidade narrativa da experiência. Expressão maior do infinito ruim. Das formas **Mal estar da consciência in-feliz**. Esfera do perceptível. O Inclinações corporais. Regime detestável do objeto. Regime Confiança no modo de ser da coisa. Libertação mútua. Das coisas **antipessoal**. Político performativo. As coisas teriam que ser deixad lhes assim se afirmarem como coisas. Pela libertação mútua da **Safate**. O circuito dos afetos e **Lepecki 9 variações**.

Protocolos de experiências. Mapa de intensidades. (Deleuze) Do inconv tirania do desejo. A tirania da falta. (Nietzsche). Doutrinas do cansaço. processo criativo: Criar é mover-se do concreto para o abstrato. (C.G. taxa de sensibilidades

As sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real. Daqui o eclipse da política que pressupõe sujeitos e identidades reais (o movimento operário, a burguesia etc), e o triunfo da *oikonomia*, ou seja, de uma pura atividade de governo que não visa outra coisa que não a própria reprodução. Direita e esquerda, que se alternam hoje na gestão do poder, têm por isso bem pouco o que fazer com o contexto político do qual os termos provêm e dão nome simplesmente aos dois pólos – aquele que aposta sem escrúpulos sobre a dessubjetivação e aquele que gostaria ao invés de recobri-la com a **máscara hipócrita do bom cidadão democrático** – de uma mesma máquina governamental.

Daqui, sobretudo, a singular inquietude do poder exatamente no momento em que se encontra diante do corpo social mais dócil e frágil de que se tenha notícia na história da humanidade. É por um paradoxo somente aparente que o **inócuo cidadão das democracias pós-industriais (o bloom**, como eficazmente se sugeriu chamá-lo), que executa pontualmente tudo o que lhe é dito para fazer e deixa que os seus gestos cotidianos como a sua saúde, os seus divertimentos, as suas ocupações, a sua alimentação e os seus desejos sejam comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes, é considerado – talvez exatamente por isso – pelo poder como um **terrorista virtual**. Enquanto a nova normativa europeia impõe assim a todos os cidadãos aqueles dispositivos biométricos que desenvolvem e aperfeiçoam as tecnologias antropométricas (das impressões digitais à fotografia sináptica) que foram inventadas no século XIX para a identificação dos criminosos reincidentes, a vigilância através da vídeo-câmara transforma os espaços públicos das cidades em áreas abertas de

reivindicações morais do humanismo. Mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falamos e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma “alma” o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. **A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política: a alma, prisão do corpo**.

reivindicações morais do humanismo. Mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falamos e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma “alma” o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. **A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política: a alma, prisão do corpo**.

reivindicações morais do humanismo. Mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falamos e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma “alma” o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. **A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política: a alma, prisão do corpo**.

reivindicações morais do humanismo. Mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falamos e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma “alma” o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. **A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política: a alma, prisão do corpo**.

reivindicações morais do humanismo. Mas não devemos nos enganar: a alma, ilusão dos teólogos, não foi substituída por um homem real, objeto de saber, de reflexão filosófica ou de intervenção técnica. O homem de que nos falamos e que nos convidam a liberar já é em si mesmo o efeito de uma sujeição bem mais profunda que ele. Uma “alma” o habita e o leva à existência, que é ela mesma uma peça no domínio exercido pelo poder sobre o corpo. **A alma, efeito e instrumento de uma anatomia política: a alma, prisão do corpo**.

de Ernst, a “Histoire Naturelle”, Paul Eluard lançou a questão: “**o espelho perdeu suas ilusões ou foi o mundo que deixou de ser opaco?**”¹¹



Max Ernst, frontispício do Manifesto do surrealismo (1929).

Desde Lautréamont, as ilusões da realidade vinham sendo colocadas em xeque. A estranha associação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva, que parece ter sido capturada nas páginas publicitárias de algum jornal, indicava uma atitude igualmente determinada em duvidar dos significados usuais

A colher-sapato encontrada ao acaso reatualizava, por um deslocamento, o jogo de palavras “cinderela-cinzeiro”. Opera-se aí o que Jacqueline Chénieux chamou de deslocamento fatal: as relações causais tornam-se retorcidas, uma zona de turbulência emotiva produz-se e nela os fenômenos parecem observar mecanismos de condensação, deslocamento, substituição e retroque.¹⁴ O acaso objetivo obedeceria, assim, às mesmas leis que presidem à organização dos sonhos, colocando igualmente o sujeito em comunicação misteriosa com o mundo.



de Jean-Louis Ponce (1916).

Imagens de outro encontro fortuito: a cabeça de uma estatua clássica e uma luva de borracha vermelha, ambas coladas sobre um fragmento arquitetônico ocre; uma bola verde imobilizada sobre um plano escuro; tudo repousando num horizonte celestial, recorrido pela silhueta longínqua de uma locomotiva. A visão do quadro *Canto de amor* (1914) de Giorgio de Chirico — ela mesma resultante de uma série de acasos objetivos simultâneos

Anda! Vão se dar coisas terríveis”.

A força do mito, na versão de Wilde, ecoa sua máxima violência. E, se no jogo entre o velado e o desvelado o escritor inglês nos oferece a imagem de Herodes cobrindo o rosto com as mãos, é para em seguida recordar que, da mesma forma, Batista cobriu sua face para não ver Salomé. Perturbadora aproximação, que nos leva a conclusões inesperadas. Porque, se ela realmente tiver sentido, somos obrigados a concluir que aquilo que se esconde no sexo de **Salomé** pode ser o mesmo que faz a vista recuar diante da cabeça decapada do **santo**.

Wilde não nos diz o que é; contudo, ao longo de seu texto, faz diversas sugestões, indica pistas. Talvez não seja apressado adiantar que essa aproximação entre a sexualidade difusa de Salomé e a cabeça decapitada de S. João Batista atenta para um tema que a modernidade estética não se cansará de representar: a perda de unidade do corpo. Estamos, portanto, nos domínios da morte. Que ali venhamos a encontrar a imagem de uma cavira — isso já não se pode afirmar sem um certo risco. Mas é a hipótese que, daqui em diante, essas páginas tentarão esboçar.

uma série de metamorfoses. A indeterminação entre as figuras de Ducasse, Lautréamont e Maldoror parece realizar o próprio desejo de apagamento manifesto em sua obra e resumido numa frase que os surrealistas não cansaram de repetir: “**a poesia deve ser feita por todos, não por um**”.

Que Lautréamont tenha desencadeado em 1869, “como um deus, uma formidável tempestade”, conforme afirmou Philippe Soupault aludindo a um “dilúvio literário”, ou que ele tenha inaugurado os tremores que se tornaram sensíveis a partir dos anos 70, isso foi dito e repetido um sem-número de vezes pelos contemporâneos de Breton, que transformaram os *Cantos* em manifesto do “espírito novo”.³ Os jovens artistas marcados pela guerra, para quem a revolta era cada vez mais imperiosa, encontraram em Ducasse uma resposta para seus dilemas: **diante da impossibilidade da poesia, sua poética da agressão pura tornou-se o único caminho possível**.

“Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”;⁴ a frase de Maldoror ecoou forte nos ouvidos sensíveis daquela geração. Mais que apontar um caminho decisivo para o movimento, ela parecia indicar os novos campos de experiência poética. Nas mãos dos surrealistas, a frase foi, por assim dizer, dissecada: quer por sua capacidade de síntese, quer por suas múltiplas possibilidades de interpretação, os termos contidos nessa passagem viriam a identificar as tópicos mais importantes do movimento.



cha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. E feita de histórias, cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com sua qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro. Uma escada, por mais mecânica que seja, procede por degraus individuais, e não por uma progressão indiferenciada, e um plano inclinado distingue-se de outras coisas, no mínimo, por uma **descontinuidade abrupta**.

A experiência, nesse sentido vital, define-se pelas situações e episódios a que nos referimos espontaneamente como “experiências reais” - aquelas coisas de que dizemos, ao recordá-las: “isso é que foi experiência.” Pode ter sido algo de tremenda importância - uma briga com alguém que um dia foi íntimo, uma catástrofe enfim evitada por um triz. Ou pode ter sido algo que, em termos comparativos, foi insignificante - e que, talvez por sua própria insignificância, ilustra ainda melhor o que é ser uma experiência. Como aquela

6. Procedimentos Ecográficos

Os *Aforismos* foram construídos orientados pela noção de fragmento que está na base estrutural do livro *Assim Falava Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche, e na obra *A Conversa Infinita 2: A Experiência Limite*, de Maurice Blanchot. Blanchot cita o filósofo alemão para exemplificar uma escrita através de aforismos ou sentenças curtas, cujo sentido se encontra nelas próprias e defende uma escrita em que a prática de fragmentar o texto seja interpretada como coerente, constituindo “a interrupção como sentido e a ruptura como forma.” (BLANCHOT, 2007, p.37)

No texto, a prática da descontinuidade sugere um novo tipo de ser - um descontínuo. Sua descontinuidade não se caracteriza pela falta de sentido pela quebra de pensamento, mas pela busca por outras maneiras de se configurar no mundo. Se a escrita linear continua predominou por séculos ou milênios, é porque está relacionada ao tipo de indivíduo que a sociedade idealizou e produziu, como fac-símile dessa idealização. Fragmentar a escrita significa também fragmentar esse tipo de indivíduo, criando outras possibilidades de existência.

No contexto do ensaio aforístico e das obras produzidas durante a pesquisa, a prática de uma descontinuidade ou fragmentação está ligada ao próprio processo criativo, e vai se descortinando aos poucos, em camadas e fragmentos, nunca por inteiro.

A “colagem” dos escritos- os de minha autoria junto a outros autores - foi realizada com a apropriação de fragmentos retirados das obras de Agamben, Safatle, Manoel de Barros, Dostoiévski, Deleuze, Bachelard, Nietzsche, dentre outros citados na bibliografia.

A escolha desses trechos, por vezes termos compostos ou frases inteiras, é feita com base nas sensações que eles evocam. Por meio de recursos linguísticos, eles constituíram composições de caráter, na maioria das vezes, paradoxal ou sinestésico. Interessou-me o bloco de sensação que tais compostos pudessem fazer vibrar ressoando seus harmônicos no receptor.

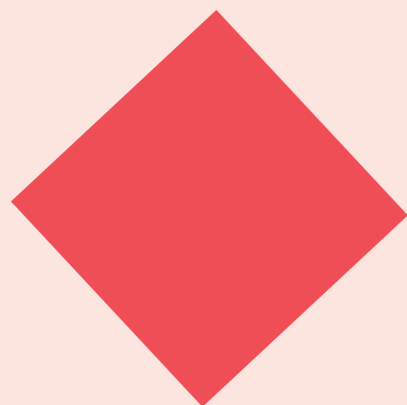
Esse procedimento reflete o pensamento de Maurice Blanchot sobre o **paradoxo**, o **fragmento** e o **trágico**. Segundo Blanchot, para entender um paradoxo é necessário deixar de lado o significado ambíguo das palavras, pois quando há ambiguidade as palavras empregadas só podem ser compreendidas sob um único ponto de vista ou outro, ou seja, quando há ambiguidade a palavra não pode ser compreendida numa multiplicidade de sentidos. Para compreender o paradoxo, é preciso entender as palavras que o formam em suas articulações, eixos paradigmático e sintagmático, no mais amplo espectro de sentidos e chegar ao extremo de suas significações simultâneas. “(...) o paradoxo exige sempre a maior clareza na maior contrariedade.” (BLANCHOT, 2007, p.42)

A sinestesia e o paradoxo, recursos utilizados no tópico *Imaginações Aforísticas*, ampliam a significância do texto e buscam intensificar as sensações desencadeadas pela escrita. Outra característica é a sua natureza trágica e para Blanchot, o trágico é uma expressividade que encontra sua potência máxima no fragmento e no paradoxo.



O homem do mundo vive nas nuanças, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na mediocridade indecisa: no meio. O homem trágico vive na tensão extrema entre os contrários, remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos em sua oposição. (BLANCHOT, 2007, p.31)

Os títulos dos aforismos foram extraídos das próprias obras de que são descendentes. O procedimento adotado para criá-los reproduz a mesma operação que os engendrou: selecionar as passagens literárias ou conceituais e recombina-las num novo composto, de modo atualizar blocos de sensação apenas virtuais originalmente. Por exemplo, quando encontrava determinado termo ou frase que me afetava, recortava-a e guardava-a numa espécie de repositório. Depois de juntar uma série desses fragmentos textuais, passava a coordená-los segundo novas variações paratáticas, nunca submetendo essa configuração a alguma hipotaxe, natural dos discursos dissertativos ou prosaicos. Da mesma maneira procedi ao criar os títulos para os aforismos: toda vez que eu precisava intitular um aforismo ou algum trabalho, abria o arquivo de transcrições e procurava algo que pudesse fazer vibrar uma nova harmonia.



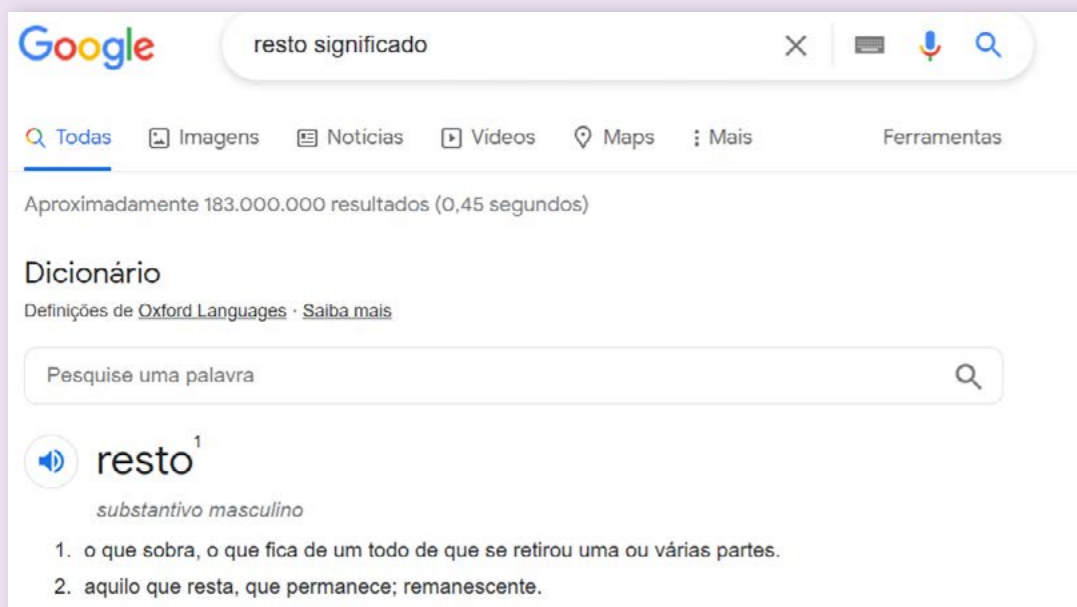
E se os materiais, eles mesmos, pudessem conversar uns com os outros, como multiplicidades autônomas, e gerassem novas línguas ou territórios expressivos? Pensando nisso ficcionei três diálogos entre materialidades: o arame e o algodão, a faca e a luz cor-de-rosa, a serra em disco e a cabeça de boneca.

Os *Diálogos* foram fantasiados segundo as qualidades expressivas dominantes de cada material em relação as do outro numa espécie de consciência não humana. Características atribuídas às relações humanas como tomar café, estar atrasada, angustiada, fazer sexo, estar casada, estar cega ou afiada, dentre outras, foram utilizadas de modo a subverter a lógica do senso comum, numa atmosfera mais que fantástica, surreal. Criar esses diálogos foi um exercício de alteridade que ultrapassou qualquer estado de consciência e dissolveu os contornos “humanos, demasiadamente humanos”.



7. Restos de Performance: Esboço para um recomeço

Impressão de dois mil fragmentos de detalhes de registros de performances em papel couchê, 5 cm x 5 cm cada, frente e verso coloridos. Estas impressões foram utilizadas como capa para o livro-escultura *corpo não declarado*.



Restos de Performance. Trata-se daquilo que pode sobrar e, simultaneamente, permanecer de uma ação. O refletir sobre como o processo criativo empreendido pode ser direcionado e espontâneo, simultaneamente, é a base problemática que sustenta os estudos dos quais derivaram os experimentos poéticos aqui descritos. Essa circunstância influenciou no *modus operandi* (metodologia) da investigação, que condicionou o *modus faciendi* (tecnologia), que, por sua vez, inspirou o *modus vivendi* (etologia), minha forma de vida como existência estética.

Então, como um esboço e já recomeço, passei a rever as imagens/registros de minhas performances, dentre outros trabalhos, de maneira a juntar/separar "famílias" de cores, texturas, linhas, formas, de tudo que constituiu a materialidade do projeto *corpo não declarado*. Logo percebi que essa função era de fato a primeira etapa do experimento, ainda inconcluso, que veio a se chamar posteriormente *Restos de Performance* (nome previamente proclamado como acontece com as mães que escolhem os nomes de seus bebês antes de seu nascimento).

Com a intenção de exorcizar as minhas próprias formas pré-concebidas e me livrar dos clichês culturais que a máquina capitalista impõe, tomei como procedimento inaugural o corte aleatório das imagens que constituem os registros fotográficos das minhas performances. Para isso elaborei um programa, assim como sempre faço ao iniciar a criação de uma performance - programa esse que vai sendo alterado durante toda a evolução do processo. O roteiro prescrevia imprimir em apenas um lado do papel as imagens e trabalhar com os recortes no verso branco, isto é, trabalhar às cegas. Com essa estratégia produzi dois mil recortes de 5 x 5 cm. A partir daí, dei início ao estudo das qualidades singulares dos fragmentos obtidos para criar critérios de recombinação entre eles.

Restos de Performance reafirma a prática performática de criar *corpus* de fragmentos, grávidos de passado, que darão à luz, novos seres de sensação. Por ser um experimento não finalizado, encarna exemplarmente a única conclusão possível para a experiência artística - ser esboço para um recomeço.

8. Mockup



*Simulação 3D do livro-objeto
(versão impressa) **corpo não declarado***



Capa do livro-objeto:
Restos de Performance, impressões
fotográficas, 5x5 cm cada, 2021

9. Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Universidade Federal de Santa Catarina. Revista Outra Travessia, número 5, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743> Acesso em: 10/08/2019
- ARENDDT, Hannah. A Condição Humana. São Paulo: Ed. Forense Universitária, 2014
- BACHELARD, Gastón 1884-1962: A poética do espaço. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARROS, Manuel de: Concerto a céu aberto para solos de ave. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1991.
- _____. O livro das ignoranças. Rio de Janeiro Civilização Brasileira 1994.
- BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2011, 2009.
- BLANCHOT, Maurice: A conversa infinita - 1ª palavra plural (palavra de escrita). Tradução Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. A conversa infinita - 2ª experiência limite. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- CORSO, Vellinho Heles. Funções Cognitivas – convergências entre neurociências e epistemologia genética. Educação & Realidade, vol. 34, núm. 3, septiembre-diciembre, 2009, pp. 225-246. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=317227055016>. Brasil. Disponível em: Acesso em: 10/08/2019.
- DELEUZE, Gilles. Nietzsche e a Filosofia. Tradução Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- _____. A Ilha Deserta e Outros Textos. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.
- DELEUZE & GUATTARI. Mil Platôs. Vol. 1. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- _____. Mil Platôs. Vol. 3. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- _____. Mil Platôs. Vol. 4. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. O que é Filosofia?. Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch 1821-1881: Uma criatura dócil. Tradução Fátima Bianchi; ilustrações Lasar Segall. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. São Paulo: Graal, 2012.
- _____. Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão, Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.
- GOFFMAN, Erving. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.
- INTELIGÊNCIA ANIMAL. Resumindo (série documental), temporada 2. Produtores Executivos: Ezra Klein, Kara Rozansky, Chad Mumm, Lisa Nishimura, Joe Posner, Jason Spingarn-Koff, Kate Townsend. Produtora: Netflix, 2018.
- LAPOUJADE, David. Potências do tempo. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LIRA, Aliandra Cristina Mesomo. Brinquedo: História, Cultura, Indústria e Educação. Revista Atos de Pesquisa em Educação – PPG/ME FURB ISSN 1809– 0354 v. 4, nº 3, p. 507-525, set./dez. 2009. Disponível em: <http://gorila.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/1730/1176> Acesso em: 20 de Agosto de 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim falou Zarathustra. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OLIVEIRA, Branca de. para in-ex-tensas. Tese de Doutorado, ECA, USP. São Paulo: 2000.
- PEREIRA, Jr Alfredo. Questões epistemológicas das neurociências cognitivas. Trabalho, Educação e Saúde, vol. 8, núm. 3, noviembre, 2010, pp. 509-520, Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio. Rio de Janeiro, Brasil. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=406757007011> Acesso em: 10/08/2019.
- PHELAN, Peggy. A Ontologia da Performance. Revista de Comunicação e Linguagens, nº24. Lisboa: Edição Cosmos, 1997.
- RAZAC, Olivier. Para uma sociologia do arame farpado. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/para-uma-sociologia-do-arame-farpado/> ou <https://www.monde-diplomatique.fr/2013/08/RAZAC/49559> Acesso em 30/04/2020
- SALLES, Cecilia Almeida. Gesto Inacabado - Processo De Criação Artística. São Paulo: Ed. Intermeios, 2012.
- SAFATLE, Vladimir. O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Rio de Janeiro: Autêntica, 2016.
- SILVA, Alan Beserra Toledo da. Paisagem Urbana: Frestas, Fricções e Descaminhos. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2018.
- SCHILLER, Friedrich. Objetos trágicos, Objetos Estéticos. São Paulo: Ed. Autêntica, 2018.
- SCHULZ, Bruno. Tratado dos Manequins ou o segundo genesis. Portugal: Ed &etc, 1983.
- UCHILL, Rebecca. Random Exhibition Title Generator. Disponível em: <http://www.mit.edu/~ruchill/lazycurator.html> Acesso em: 02 de Maio de 2020.
- UNO, Kuniichi. Hijikata tatsumi: Pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROZANSKY, Chad Mumm, NISHIMURA, Lisa, POSNER, Joe, KOFF, Jason Spingarn, TOWNSEND, Kate. Explicando. Produtora: Netflix, 2018.

