

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
DANILO LORENA GARCIA

EX_TENSÕES: A CRIAÇÃO EM VIAS DE FORÇAS

UBERLÂNDIA
2016

DANILO LORENA GARCIA

EX_TENSÕES: A CRIAÇÃO EM VIAS DE FORÇAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, com requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais
Linha de Pesquisa: Práticas e Processos em Artes
Orientador: Professor Dr. Sandro Canavezzi de Abreu
Co-orientador: Professor Dr. Caio Proceno

UBERLÂNDIA
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G216e
2016 Garcia, Danilo Lorena, 1987-
 Ex_tensões: a criação em vias de forças / Danilo Lorena
 Garcia. - 2016.
 102 f. : il.

Orientador: Sandro Canavezzi de Abreu.
Co-orientador: Caio Procнho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Arte - Teses. 2. Corpo como suporte da arte - Teses. 3. Sentidos e
sensações na arte - Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) - Teses.
I. Abreu, Sandro Canavezzi de. II. Procнho, Caio. III. Universidade
Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Artes.
IV. Título.

CDU: 7



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

Ex_Tensão: a criação em vias de forças.

Dissertação defendida em 04 de julho de 2016.

Participou por meio de video conferência

Prof. Dr. Sandro Canavezzi de Abreu – UFU - Orientador(a)

A handwritten signature in black ink.

Prof. Dr. Ana Helena da Silva Delfino - Presidente da mesa

Participou por meio de video conferência

Prof. Dr. Lygia Arcuri Eluf – UNICAMP

A handwritten signature in black ink.

Prof. Dr. Cláudia Maria França da Silva – UFU

**Aos meus pais,
A Teddy Degrimond,**

Agradecimentos,

Inevitavelmente a Deus primeiramente; não há uma só palavra que justifique a minha gratidão...

A minha família, que a quero com todo amor, respeito e dignidade; valores eternos nos quais foi se criando... Aos meus pais, Fátima Lorena e José Garcia uma base sólida, obrigado pelo abrigo constante, os amo!

A Dayana Lorena, são duas, não sei que duas não pacíficas; por ser um ser humano mais complexo, integro e digno que eu já tenha conhecido... Amo sempre!

Aos meus companheiros e todas as horas, Tedy e Yvi, tanto amor, quanto amor... Vocês têm uma liberdade incrível que me buleversa, quanto a mim sou escravos de porquês...

A Andrés Hernández, obrigado pelos conselhos, dedicação, companheirismo e carinho sempre... Valeu apena ter chegado atrasado... *Tiene tumbão!!!*

A Dr^a. Heliana Ometto Nardin e Dr^a. Cláudia França, inspirações, motivo e causa de tudo o que aqui se apresenta. Em eterno obrigado sempre!

A Karen Saldanha, minha fiel escudeira, amiga para todas as horas e lugares. O projeto que se apresenta é parte de nossas intermináveis conversas...

A Jessica Ávila, por ser o porto seguro que me alimenta... tenho muito que aprender com você.... Obrigado por fazer parte da minha história, te quero sempre!

Ao orientador Dr. Sandro Canavezzi de Abreu, pelos apontamentos, conselhos e dedicação perante o projeto.

A minha admiração ao Dr. Caio Procho, essa corporeidade de tantos fluxos.... Obrigado pelos novos nortes apontados.

Meu carinho e gratidão a Ongue RNP+Uberlândia, por acolher o projeto e por me permitir um contato mais humano que já experienciei.

Aos meus amigos Gladys Robles, porquinha e rabiosa. Marcus Vinícius, amigão. Karla Rocha e Luiz Rocha, amigos de fé. A professora Ana Duarte, carinho sempre. A Sônia Arantes por me ensinar a ter fé. A Elisangela Borges pelo seu Eu eloquente; no qual faz feliz nossas vidas (te quero custosa!). A Lygia Eluf pela receptividade e carinho; fluxos de bondade.

As minhas referências cubanas: Titão (sempre há *novidade!*), Arelis Hernández, Noly Hernández e Marco Castellanos; sinônimo de respeito, afeto e solidariedade... Obrigado pela *Novidade!* A Lola Costi, obrigado! O azul faz parte deste nosso bloco-amizade.

A CAPS pelo financiamento, possibilitando uma melhor dedicação aos estudos.

Obrigado as secretarias e a coordenação UFU pela eficiência e dedicação.

A todas as pessoas que cruzaram o meu caminho, mas na qual não sei o nome e nem de quem se tratam... O anonimato faz parte deste corpo...

A família Patrick, parte importante do que se apresentou... Obrigado pelo que fomos.

...Conhece-te a ti mesmo
(Sócrates)

,torna-te aquilo que es...
(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

A presente dissertação é um estudo de mestrado para consolidar a licenciatura e o bacharelado em artes visuais. Versa sobre as forças que atingem o artista no ato criador. A metafísica de Spinoza nos esclarece que corpo e espírito comunicam-se entre si, atravessados por uma exterioridade que interfere no regime de afetabilidade do ser; na capacidade do indivíduo afetar e ser afetado. Nossa pensar e nossas ações não são ações isoladas, mas sim, expressões de potências que nos transbordam e ultrapassam. Apesar de sermos nós que sentimos, não somos a única causa do sentir e do experimentar. Portanto, o afeto é ao mesmo tempo, singular e impessoal. Para criar, o artista precisa ser atingido por forças que com suas potencialidades o torne consciente de percepções que se transformam em sensações. São as sensações que dão novos estados ao corpo. O querer realizar vem das pulsões que transmitem os desejos das criações. Logo, o processo criativo em artes significa o atravessamento das forças que tomam o corpo do criador pedindo a materialização e existência física. *Ex_Tensão* é tudo isso: força, sensações, pulsões, desejos, com a única finalidade da criação. Para tanto, a pesquisa foi realizada como dissertação em primeira pessoa, onde escrevo e coloco em letras forjadas à tinta, meus pensamentos, sentimentos e realizações. Todas as minhas sensações, recorrentes ou não, gravadas em papéis outrora brancos. No modelo qualitativo, por haver referências teóricas de excelentes autores, que abriram o caminho do conhecimento, e que me proporcionaram a compreender o movimento criador. Foram relatadas várias instalações executadas por alguns autores, assim, como as de minha própria autoria. Os experimentos serviram para exemplificar as alteridades que trespassaram meu corpo, nos momentos de criação.

Palavras-Chave: Corpo e Movimento. Pulsões. Sensações. Forças. Obras de Arte.

Abstract

This dissertation is a master's study to consolidate the degree and bachelor's degree in visual arts. Is about the forces that affect the artist in the creative act. The Spinoza's metaphysics explains us that body and spirit communicate with each other, crossed by an externality that interferes with a *afetabilidade* regime of being; the individual's ability to affect and be affected. Our thinking and our actions are not isolated actions, but rather expressions of powers that spill over us and beyond. Although we feel that we are not the only cause of the feeling and experience. So affection is both singular and impersonal. To create, the artist must be achieved by forces with its potential to become aware of perceptions that become sensations. These are the sensations that give new states to the body. The want to perform comes from impulses that convey the wishes of the creations. So the creative process in the arts means the crossing of the forces that make the body of the creator asking materialization and physical existence. *Ex_Tension* is all about: power, experience, pulsations, desires, for the sole purpose of creation. Therefore, the research was conducted as a dissertation in the first person, where I write and put in forged letters to paint my thoughts, feelings and accomplishments. All my feelings, recurrent or not, written in white papers once. In the qualitative model for having theoretical references of excellent authors, who paved the way of knowledge, and gave me to understand the creative movement. It has been reported several installations performed by some authors, as well as those of my own. The experiments served to exemplify the otherness that pierced my body in moments of creation.

Keywords: Body and Movement. Drives. Sensations. Forces. Works of art.

Lista de figuras

Fig. 1 – Vista parcial da exposição Vestígios, 2008, na Sala de Pesquisas Visuais – MunA, Uberlândia – MG.....	40
Fig. 2 – Garcia, Danilo. Vestígios, pasta de silicone sobre vidro, 6x6cm, 2008.....	41
Fig. 3 – Meireles, Cildo. “Fontes”, instalação, 300cm x 600cm x 600cm, 1992/2008.....	42
Fig. 4 – Garcia, Danilo. Tensão, placa de vidro, marreta 15k, base de ferro, caixa de áudio, 300x200cm, 2008.....	44
Fig. 5 – Garcia, Danilo. Tensão, caixa de madeira, cacos de vidro, 500x400cm, 2008.....	45
Fig. 6 – Vista parcial do projeto Jardins. Elaboração coletiva do projeto de ocupação, ateliê a pipa, São Paulo – SP, 2011.....	46
Fig. 7 – Vista parcial do desenvolvimento do projeto de ocupação Jardins, Ateliê a pipa, São Paulo – SP, 2011.....	47
Fig. 8 – Barros, Lenora. Procuro-me, offset sobre papel jornal, 2002. MAM – Museu de arte moderna, São Paulo – SP.....	58
Fig. 9 – Sherman, Cindy. Untitled #351, fotografia, 2000. MoMA, Museu de Arte Moderna, New York, Estados Unidos.....	59
Fig. 10 – Vista parcial da ONG RNP+Uberlândia, painel de recados, 2014.....	60
Fig. 11 – Vista parcial das reuniões de sextas-feiras na ONG RNP + Uberlândia – MG, 2015.....	62
Fig. 12 – Detalhes de uma conversa realizada na ONG RNP+Uberlândia com um usuário do local, Uberlândia – MG, 2015.....	63
Fig. 13 – Cartazes de orientação sexual na ONG RNP+Uberlândia, Uberlândia – MG, 2015.....	66
Fig. 14 – Garcia, Danilo. Estudo realizado para exposição, 2014.....	68
Fig. 15 – Garcia, Danilo. Primeiro estudo realizado sobre a instalação Ex_Tensão 1, 2014.....	68
Fig. 16 – Garcia, Danilo. Esboço realizado para a instalação Ex_Tensão 1, 2015.....	69
Fig. 17 – Garcia, Danilo. Vista parcial da exposição Ex_Tensão, laboratório de pesquisas da UFU, Uberlândia – MG, 2015.....	70

Fig. 17 – Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, pratos, nylon, corante, cacos de louça, 7x5m, Uberlândia – MG, 2015.....	70
Fig. 19 - Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, pratos, nylon, corante, cacos de louça, 7x5m, Uberlândia – MG, 2015.....	71
Fig. 20 - Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, detalhe do prato, Uberlândia – MG, 2015.....	72
Fig. 21 - Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, estilhaço de prato sobre o chão, Uberlândia – MG, 2015.....	72
Fig. 22 – Garcia, Danilo. Vista parcial da coleção de frascos de remédios antirretroviral, 2014.....	79
Fig. 23 – Abramovic, Marina. Balkan Baroque, vídeo/instalação realizada na XLVII Bienal de Veneza, 1997.....	80
Fig. 24 – Garcia, Danilo. Detalhe do vídeo-arte realizado; lavando frascos de remédios, 2015.....	81
Fig. 25 – Garcia, Danilo. Estudo realizado para a obra Ex_Tensão 2, 2015.....	85
Fig. 26 – Garcia, Danilo. Estudo realizado para a obra Ex_Tensão 2, 2015	86
Fig. 27 – Garcia, Danilo. Detalhes da base criada para sustentar a prancha de madeira, 2016.....	87
Fig. 28 - Detalhe da inclinação obtida na prancha de madeira através da suspensão do peso, 2016.....	88
Fig. 29 – Garcia, Danilo. Vista parcial da exposição Ex_Tensões, Museu Universitário de Arte – MunA, Uberlândia – MG, 2016.....	89
Fig. 30 – Garcia, Danilo. Vista parcial das obras Ex_Tensão 2, realizada no Museu Universitário de Arte – MunA, Uberlândia – MG, 2016.....	89
Fig. 31 - Garcia, Danilo. Vista parcial das obras Ex_Tensão 2, realizada no Museu Universitário de Arte – MunA, Uberlândia – MG, 2016.....	90
Fig. 32 – Garcia, Danilo. Detalhes da obra Ex_Tensão 2: corante vermelho, água e facas, 2016.....	90
Fig. 33 – Oiticica, Hélio, Parangolé, meados dos anos 60.....	93
Fig. 34 – Clark, Lygia. Máscara abismo, série de 1968.....	94
Fig. 35 – Garcia, Danilo. Vista parcial da exposição Ex_Tensão, 2016.....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Capítulo 1 – Contínuas mutações.....	24
1º Parte: 1.1.1 Sujeito moderno-líquido.....	24
1.1.2 Sujeito fragmentado-simulacro.....	28
1.1.3 Sujeito em via fluxos-mercado.....	32
1.1.4 Superação de conceitos.....	34
2º Parte: 1.2.1 Devires de uma Pesquisa: arte e o sentido criador.....	36
1.2.2 Pulsões criadoras/ movimento criador.....	39
1.2.3 Estimulações Tensivas.....	48
Capítulo 2 - EX_TENSÃO 1: Desabamentos e nervosidades.....	51
2.1 Visualidades Corpóreas	51
2.2 Entre Desenhos e Camadas.....	52
2.3 Afinal, o que quero dizer?	53
2.4 Sensações quando escrevo.....	54
2.5 O Corpo-Devir no Processo Criador.....	56
2.6 Desabamentos do Corpo frente aos Devires da Criação.....	57
2.7 O corpo em Via Fluxo.....	62
2.8 A Sensação e a Criação.....	65
2.9 O Descontrole e a Ex_Tensão1.....	73
Capítulo 3 - EX_TENSÃO 2: entre forças, impulsos e violências	76
3.1 Como tornar visíveis forças invisíveis?.....	76
3.2 Vibratibilidades após Ex_Tensão 1.....	77
3.3 Pulsões.....	78
3.4 Entre vibrações... Pulsões da obra.....	81
3.5 Forças invisíveis de Ex_Tensão 2.....	83
3.6 Ex_Tensão 2, forças e similitude.....	91

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
Referências Bibliográficas	99

INTRODUÇÃO

Havia forças no corpo em que vibravam na busca de sentidos. Mas havia também camadas grossas cristalizadas que impediam a entrada e a passagem dos fluxos, de modo a manter os contornos de uma fictícia identidade. No início da pesquisa existia um sujeito em busca de outros sujeitos, a classificação de identidades e o reconhecimento da auto-identidade. Mas com os assopros dos “fluxos” frestas foram criando-se e deteriorando lentamente, as camadas cristalizadas que impediam a entrada. Fazendo jorrar, expelir, de um corpo cheio de teorias e regras, todo o lodo insosso que se mantinha e conservava na ideia de um Eu.

Assim, forças e fluxos foram tomando o corpo e transformando-o a novos estados. Pedindo passagem à criação de novos corpos, comunicações e flexibilidades. Desossando toda uma vida aparentemente organizada, para dar passagem a estados inéditos, que poderiam vir a ser um nada.

Considerando a relação de forças e corpo, a dissertação **Ex_Tensões: a criação em vias de forças**, reflete e analisa o processo criativo em artes e, os atravessamentos sofridos no corpo, através de um campo de força. Que de determinado modo afetam e impulsionam o processo criativo em desenvolvimento.

De modo geral, o que aqui se apresenta, são vozes e retratos da atemporalidade do corpo e do ato criador. São resultados e registros de um corpo que foi sendo criado via fluxo, minuciosamente, que parecia ser descartável, mas, que disparava a leveza de sua formação.

Assim no **Capítulo I**, procura-se descrever os sentidos da arte e os meios que artistas podem utilizar para alimentar o movimento criador. Nesta mesma perspectiva buscou-se refletir sobre o meu processo criativo em artes, utilizando-se de três importantes obras realizadas como meio de verificar as pulsões/fluxos existentes.

O mesmo capítulo analisa também a necessidade de superar conceitos e os desdobramentos obtidos pela escolha; os novos posicionamentos adotados para alcançar o pretendido. Onde se buscou trasbordar o conceito de identidade que era recorrente.

A ideia de identidade era analisada a partir da perspectiva de Zygmunt Bauman, David Le Breton e Stuart Hall¹, onde os autores discutiam a relação do sujeito frente aos avanços tecnológicos e a globalização. O sociólogo Hall pontua a fragmentação dos indivíduos através dos deslocamentos e dos avanços da globalização, instaurando uma ‘crise de identidade’. Le Breton, nessa mesma perspectiva, considera o corpo um acessório do homem, moldável e portador de uma identidade, onde os sujeitos são julgados. E por último, Bauman com a teoria fugaz e efêmera, um desejo de segurança que é em si ambíguo. Os três autores discutem o mesmo tema em perspectivas diferentes, porém, ambos tentam resgatar a ideia de sujeito e identidade. Um saudosismo que prevalece durante o discurso e a narração.

O conceito identidade era adotado como uma palavra chave do projeto, que posteriormente formaria a dissertação. Porém, as inquietações no corpo transcendiam ao conceito dominado, de modo, que foi necessário alterar as referências para dar novas aberturas e perspectivas.

Foi preciso diluir também a superfície corporal, os contornos estruturais, os adoros e as marcas digitais que eram recorrentes para identificações de sujeitos; ilusões ou o próprio sujeito moderno, fragmentado, líquido e que buscava recomposições de identidade, insistindo em sobreviver em tempos de fluxos. Desvincilar também da velha ideia de uma identidade fixa, plasmada e única, que de algum modo amparava, trazia conforto e fictícias ilusões, mas que ao mesmo tempo aprisionava as potências corpóreas. Foi preciso quebrar as vidraças e os espelhos, esvaziar todo o terreno baldio, que conservamos para alimentar a identidade. Dissolver toda esta busca de um Eu, mesmo que de modo inocente, para se entregar ao sabor do imprevisto, de fluxos sem nomes ou a estados não organizados.

Mas isso foi uma tarefa lentamente realizada através dos rumores internos que passaram a vibrar com o encontro de forças. Ou mesmo através das relações com o Outro; onde se pode verificar que o corpo não é mais o veículo para reconhecimento de uma identidade. E que ele expande os muitos conceitos e teorias científicas, sociológicas, antropológicas, psicológicas existentes. Era necessário

¹ BAUMAN, Zygmunt (Modernidade Líquida); LE BRETON, David (Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade); HALL, Stuart. Sociólogos e Escritores.

compreender também, como a criação de uma obra de arte pode se dar através de forças captadas pelo artista, evidenciado a relatividade da criação.

Por intermédio das novas teorias adotadas à dissertação, a escrita passou a ter uma determinada liberdade no modo de registra-se, acontecendo de modo fragmentado por algumas vezes. Em rumores inquietantes que foi preciso dobrar a atenção para captura a coesão. Sendo posteriormente necessário trabalhar na estruturação de um grande quebra-cabeça. Nesta perspectiva de fragmentação Preciosa pontua a liberdade da escrita e potencializa as surpresas que este tipo de escrita possa conceder:

A ideia de fragmento arrasta consigo o incômodo da incompletude. Além dessa sensação de incômodo, pode também gerar um grande desconforto: pensamentos fragmentários não asseguram àquele que lê a exposição clara de um percurso teórico, de um sítio de onde se parte (PRECIOSA, 2010, p.23).

E,

Para alguns, talvez seja frustrante enredar-se numa viagem desse tipo. Entretanto, se acolhido, o fragmento pode surpreender. De um jeito anfíbio, ele é capaz de operar simultaneamente uma integridade de articulações, combinada a uma resistência a sistematizações. Nele, prevalece o entusiasmo pelos agregados de sentido que vão despontando pela urgência mesmo de existirem (PRECIOSA, 2010, p.23).

No **Capítulo II**, buscou-se a apresentação dos desdobramentos sofridos pelo corpo, de modo a revelar as forças e potências que podem agir sobre ele. O corpo é discutido em vias da criação e de afetabilidades. Para isso, é levado em consideração o conceito de corpo sem órgãos, desenvolvido através da perspectiva de Deleuze e Guattari.

Partindo da indagação: o que pode um corpo? Deleuze através do entendimento de Espinosa sugere que o corpo é uma potência viva movida por fluxos de forças. De infinitas possibilidades sobre as quais ainda não temos dimensão da sua totalidade:

Quando Espinosa diz: o surpreendente é o corpo... ainda não sabemos o que pode um corpo... ele não quer fazer do corpo um modelo, e da alma, uma simples dependência do corpo. Sua empreitada é mais sutil. Ele quer abater a pseudosuperioridade da alma sobre o corpo. Há a alma e o corpo, e ambos exprimem uma única e mesma coisa: um atributo do corpo é também um expresso da alma (por exemplo, a velocidade). Do mesmo modo que você não

sabe o que pode um corpo, há muitas coisas no corpo que você não conhece e que vão além de seu conhecimento, há na alma muitas coisas que vão além de sua consciência. A questão é a seguinte: o que pode um corpo? De que afetos você é capaz? (DELEUZE; PARNET, 1998, p.74-75)².

Assim, um corpo pode ser definido pelo poder de afetar e ser afetado. Composto por múltiplos corpos e indivíduos, coexistindo na relação com outros corpos, que afeta e que são afetados por ele. Produzindo efeitos diversos e associações de acordo com a sua natureza e ao corpo afetante. O corpo é um eterno retorno, devir, que se compõe ao infinito:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidade e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo que afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética, e a outra é dinâmica. Contudo, se a gente se instala verdadeiramente no meio dessas proposições, se a gente as vive, é muito mais complicado e a gente se torna então espinosista antes de ter percebido o porquê (DELEUZE, 2002. P.128).

De modo geral, o corpo é constituído por fenômenos múltiplos de forças: políticas, sociais, biológicas e químicas. Uma extensão de vários indivíduos, objetos e corpos que entrelaçam num mesmo circuito. O corpo é o local onde forças se encontram numa relação de tensão entre forças dominantes e forças dominadas; requerendo negociações e flexibilidades entre ambas.

Nesta mesma perspectiva de forças, conexões e instabilidade, Rosane Preciosa³ sugere e potencializa os fluxos de forças como agentes que ajudam a romper com a ideia de um sujeito, com todas as regras, modos, formas e estilos a

² DELEUZE, Guilles; PARNET, Claire. **Cf. Lógica do Sentido**, Livro dos Diálogos. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 1998, p. 74-75.

³ PRECIOSA, Rosane. Professora e ensaísta. Doutora em Psicologia Clínica (PUC/SP), pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade Contemporânea. É professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É autora dos livros “**Produção Estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**” e de “**Rumores discretos da subjetividade**”. Columnista da Revista DOBRAS. < disponível em > www.escolasaopaulo.org – visitado em 03 de maio 2016.

ser seguidos. Para ela, o sujeito não limita ao corpo, às referências e identificações, pois ele excede a todos estes atributos de fácil reconhecimento:

Um sujeito é receptáculo de formas, urna de devires, fabulador incansável de estados, rastreador de possíveis. Força viva que deseja se produzir como forma, que dê passagem à articulação de pensamentos furiosos, palavras insubordinadas, sintaxes de um eu-nome, esse contrato formalizado no cotidiano, que, de repente, se plasma e acomoda um eu blindado, que blefa, promete uma infinita trégua a essa mediação sempre tensa entre um nome, uma forma, um mundo. Essa forma-nome que portamos não é capaz de dar provas de uma eterna segurança de existir. É uma forma de amparo ao nosso passo e só. Viver é bem mais que isso. É lembrar-se obstinadamente que forma assumida exige renovação, sob pena de esterilizar-se (PRECIOSA, 2010, p.54).

Concomitante, através dos estados sensíveis e dos atravessamentos do corpo, são apresentadas as estratégias escolhidas para o desenvolvimento de obras. Discutindo posteriormente, os movimentos necessários para materializar Ex_Tensão 1. Sendo a instalação descrita desde a sua concepção, reajustes e montagem.

No Capítulo III, é discutido a problemática e analisado o conceito de força, o qual, tenta pôr em evidência, os movimentos sofridos no processo criativo sobre esta ordem.

Nesta perspectiva, Deleuze e Guattari⁴ afirmam que o artista é um ser vulnerável a capturar forças. É mostrador de forças, criador de blocos de sensações, mostrador de sensações que o tomam e, que pedem passagem. O objetivo do artista é arrancar sensações através de um bloco puro de sensações, afectos e perceptos:

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou às visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com ele, ele nos apanha no composto (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p.2007).

Assim, o projeto que aqui se apresenta é o relato de metamorfoses e potências do corpo, de modo que passam a refletir sobre o processo criativo em

⁴ GUATARRI, Félix. *Micropolítica: cartografias do desejo* / Félix Guattari e Suely Rolnik – 8. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

artes. Onde as forças da criação são direcionadoras e norteadores do processo que se apresenta ou mesmo se compõe. A obra de arte é o resultado plástico deste fluxo ao devir. Mas ao considerar o devir como parte, ou pertencente ao processo criativo de uma obra, é importante compreender a própria definição de arte dentro desta filosofia que aqui se aborda.

Deleuze e Guattari definem a arte como o território da sensação, onde os artistas criam blocos de sensações. Um composto de sensação que tem vida própria e durabilidade de uma vida por meio de seus materiais ou suportes: “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.193).

Segundo os autores, a obra de arte, o bloco de sensação, é composta através de afectos que não são afetos e perceptos que não são percepções. O que seriam então? Os afectos são os devires não humanos do homem, mais especificamente o descentralizamento do ser, a ruptura de todo e qualquer vivido; mas não é a passagem de um estado vivido a outro. Já os perceptos são as paisagens anteriores ao homem, uma existência em si. Ou seja, o corpo contempla a natureza, mas a natureza também contempla e olha o corpo, pois tem vida própria mesmo na ausência do homem. Assim, a obra de arte se constituiria através dos devires não humano do homem e da paisagem anterior ao homem. Portanto, é nessa relação dialética em que o corpo do artista é afetado por forças, que leva à produção de um composto, que é independente daquele que o cria ou mesmo de modelos, pois a arte é uma força viva que existe mesmo na ausência do artista:

O artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho. O mais difícil é que o artista o faça manter-se de pé sozinho. Para isso, é preciso por vezes muita inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, do ponto de vista das percepções e afecções vividas, mas estes erros sublimes acedem à necessidade da arte, se são os meios interiores de manter de pé (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.194).

E,

Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto (pois mesmo as casas são bêbadas e tortas), é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado se conserva em si mesmo (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.194).

Outro importante dado norteia acerca da materialidade da obra. De acordo com Deleuze e Guattari, a sensação não estaria ligada diretamente aos suportes ou matérias utilizadas na obra de arte, pois isto limitaria a sensação e aproximaria mais a uma ideia de semelhança, reduzindo a força da própria obra de arte. Por mais que as indústrias vêm acrescentando substâncias para aumentar a durabilidade dos materiais, a sensação não é o material, mas é através do material que o artista passa a compor de modo a torná-lo expressivo dentro da sensação que o apanhou; ou através do afecto e percepto:

E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, a menos de direito. O que se conserva de direito não é o material que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não viram pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. Mesmo que o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade de que coexiste com esta curta duração. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.197).

É interessante notar como os autores, de determinado modo, eliminam a figura do artista criador e a ligação entre artista e obra, pois a arte é uma força existente em si. Para eles não é o artista que escolhe a matéria, forma e a maneira de realizar a obra, mas é a obra que escolhe o artista para produzi-la: “A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artista [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.193). É então a obra, que pede passagem com suas características, e não o artista que dá características à obra. Podemos dizer que a obra de arte é uma força maior que a do próprio artista, pois ele experimenta a sensação no momento em que a própria força o toma.

Tomando as definições de Deleuze e Guattari, podemos concluir que a arte é defendida como a linguagem da sensação, um bloco que celebra o presente e que traz à tona os sentidos ou novos estados inéditos ao corpo. Ela não busca ter opiniões próprias por remeter somente ao campo da sensação. Diferentemente da filosofia, que segundo os autores, busca criar conceitos e as ciências para criar funções: “A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de

composições compostas, sob a ação de figuras estéticas" (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p.233).

Assim a arte é um composto existente em seu universo possível, com seus meios próprios e que atinge os sentidos daquele que a sente em um íntimo entrelaçamento. Contudo, podemos pensar também, na relatividade que a obra de arte sofre desde o princípio da sua concepção até a chegada de uma determinada conclusão. As forças que dominam durante o fazer artístico, as sensações captadas, eleitas, provocadas e materializadas.

Adotar esta filosofia, ou mesmo ao ser adotado pela filosofia desenvolvida por Deleuze e Guattari, trouxe determinados estados inéditos à pesquisa e ao próprio ato de pesquisar. De maneira a experimentar e vivenciar o próprio devir em constante atualização. Abandonar velhas estratégias, para alçar por algumas vezes, os ventos revoltos de uma pesquisa que foi sendo construída na medida em que ela ia tomando corpo.

Assim, a dissertação é o registro de uma série de vozes que buscam dizer das afetabilidades⁵ do corpo. E que após ser atravessado, projeta ou mesmo expulsa formas-fluxos que nomeamos como resultados da criação: trabalhos artísticos, formas-artísticas, esboços, rascunhos, obras... São resultados das forças que tomam o corpo daquele que é afetado, impulsiona-o a dar vida e formas a elas; sendo posteriormente devolvida à existência.

O conceito de força é discutido e apresentado através da análise de desenhos, esboços e croquis, nos quais ajudaram a compreensão. E até mesmo através dos experimentos realizados, o ato de colecionar frascos de medicamentos, tomar a medicação e realizar vídeo-arte, são apresentados como reflexos de um corpo atravessado por forças. Buscando aproximar do universo da criação na qual resultou por sua vez, a instalação Ex_Tensão 2.

Este capítulo busca traduzir dos condicionamentos que os artistas estão submetidos na criação de uma obra: as influências no ateliê, os objetos, as lembranças e a disposição espacial. Estes fatores, dentre outros, são considerados como agentes presentes durante a criação, sendo que um dos papéis do artista é o de esvaziar as informações, os excessos e clichês, de modo a trazer à tona a força da obra. Considerando que a força não é uma representação ou simulação.

⁵ AFETABILIDADES – estado de todas as forças que trespassam ou atingem o corpo.

Concomitantemente, os Capítulos 1, 2 e 3 se completam; justificam a elaboração da dissertação Ex_Tensões: a criação em vias de força, com o objetivo de conceituar as forças que atravessam um corpo e, os movimentos aplicados durante o processo criador das obras de arte. As instalações são como pontos de explicação da aplicação dessas forças. É o palpável exemplificador de toda a sorte pela qual o artista transforma e é transformado pela criação.

Capítulo I

Contínuas mutações

1º parte

1.1.1 Sujeito moderno-líquido

O discurso sobre identidade e seus desdobramentos é hoje um campo a ser explorado e expandido nas diferentes áreas do conhecimento. São muitas as teorias que tentam de algum modo qualificar e agenciar o termo. Dar e encontrar sentido(s).

Na teoria sociológica, alguns autores entendem o termo identidade como um processo de construção e moldação a partir de um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, que fundamentam a existência do sujeito, refletindo e permanecendo sobre outras fontes de significado.

De acordo com Bauman (1999), o projeto moderno, de modo geral, tentava eliminar a “desordem e o caos” criando normas e sistemas, não havendo espaços para dúvidas. A identidade era entendida como uma biografia feita sobre medida, na qual os indivíduos tinham que desempenhar e cumprir o seu papel social. As classes subdivididas tinham seus caminhos determinados, de modo claro, que perdurava ao longo da existência.

Mas, por outro lado, desde a modernidade este quadro vem sendo mudado, principalmente com a ideia de globalização e com os avanços tecnológicos. As identidades vêm sendo deslocadas de uma cultura fechada em si, e abrindo-se para o conhecimento e apreensão de novas culturas. Isso significa que a cultura passa a ser um processo individual de construção incessante, e não mais um processo de construção coletiva de atribuições que implicam na configuração e manutenção de normas sociais.

Segundo Stuart Hall (2006), as novas identidades vêm surgindo de modo fragmentado, ou seja, descentralizadas e deslocadas pelo processo de globalização, instaurando uma “crise de identidade”, compreendida como parte de um processo de mudanças que abalaram os quadros de referências e estabilidade dos indivíduos a partir da segunda metade do século XX:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinha fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto a si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2006, p.9)

Como consequência, este cenário produziu o efeito de não existir mais um identidade fixa, essencial e permanente: “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do “eu” coerente.” (HALL, 2006, p.13). Para o autor, na tentativa de determinar ou eleger uma identidade se projetaria uma ilusão, pois ela é incapaz de gerar e estabelecer alguma segurança para o indivíduo.

Assim, Hall sugere que a globalização teve um papel importante e fundamental para a ruptura da identidade moderna. Pois com a globalização os contornos geográficos são atravessados, integrando e interligando sujeitos de diferentes polos do planeta, levando-os a experiências em um novo espaço-tempo. Possibilitando assim o alargamento das identidades e proliferando novas posições. De maneira geral, a globalização tem o efeito de deslocar e descontextualizar as identidades centradas/fechadas em uma cultura.

Apesar do autor não ter problematizado de maneira mais contundente as tecnologias, elas tiveram um importante papel dentro desta transformação. Um dos principais veículos para essa interligação são os meios de comunicação, que invadem de maneira eficaz a esfera pessoal e coletiva, oferecendo fantasias sofisticadas que atraem a atenção para uma lógica não linear, que esvazia as ideologias e banalizam os acontecimentos. Estimulando assim os indivíduos a renegociar o seu papel social e principalmente a sua identidade.

Nesta mesma perspectiva de fragmentação da identidade, Zygmunt Bauman (2005) apresenta uma teoria que ao mesmo tempo distingue, porém complementa a de Hall. Para o autor, com a falência do Estado e como consequência da globalização, as identidades encontram-se à deriva, à livre escolha e em constante transformação. Livres do apoio nacional e/ou mesmo de teorias sociológicas:

É nisso que nós, habitantes do líquido mundo moderno, somos diferentes. Buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades em movimentos – lutando para nos juntarmos à grupos igualmente móveis e velozes que procuramos, construímos e tentamos manter juntos por um momento, mas não há muito tempo. (BAUMAN, 2005, p.26)

Bauman, ao contextualizar identidade na contemporaneidade, o filósofo aponta que nada é seguro e sólido em tempos moderno-líquidos. Em sua opinião todas as coisas são líquidas e movem-se com fluidez. Para o autor não há uma identidade-em-si, mas apenas um caminho que leva a uma coisa ainda indeterminada:

Se você fica instigando a declarar a minha identidade (ou seja, o meu “eu postulo”, o horizonte em direção ao qual eu me empenho e pelo qual eu avalio, censuro e corrijo os meus movimentos), esse é o máximo a que me pode levar. (BAUMAN, 2005, p. 21)

A tomada de consciência de tal fato permitiu aos indivíduos a liberdade na construção de sua identidade. Pois a identidade não teria mais o compromisso com instituições, Estado ou nação. Elas ganharam livres percursos, tornaram-se maleáveis e flexíveis ao serem construídas, pois são desprovidas de definições rígidas que perdurem e resistam ao tempo/espacô. Para o autor, as identidades firmemente fixadas e solidificadas poderiam ser equiparadas a fardos imobilizadores que reprimem as possibilidades e a liberdade de escolhas.

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não tem a solidez de um rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastantes negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a identidade”. (BAUMAN, 2005, p.17)

Ele ainda afirma:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se ao longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante,

desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – e algo cada vez mal visto. (BAUMAN, 2005, p.21)

Bauman ainda propõe que a identidade funcionaria como um jogo de peças de um quebra-cabeça, no qual a imagem só pode ser compreendida em estado de incompletude. Segundo o autor, a montagem deste quebra cabeça não começaria pela referência de uma imagem final, mas através do reorganizar e agrupar as peças já obtidas, as que valem a pena a serem mantidas:

A construção da identidade, por outro lado, é guiada pela lógica da racionalidade do objetivo (descobrir o quanto atraente são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui). (BAUMAN, 2005, p.55)

Ao ser levada em consideração a teoria de Bauman, pode-se pensar na complexibilidade ao tentar reconhecer uma identidade. Pois como proposto pelo autor elas são cambiantes e ininterruptas. Os sujeitos não mais têm compromissos com o coletivo, resultando na falência de grupos sociais:

Em nosso mundo de “individualização” em excesso, as identidades são bêncas ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma em outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquido-modernas de identidade coabitam, mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais. (BAUMAN, 2005, p.38)

Bauman e Hall colocam em evidência uma das principais alterações sofridas com a globalização: a queda da “identidade nacional”. Stuart Hall sugere que a identidade nacional é composta com símbolos e representações, mas, ao mesmo tempo, é um discurso que orienta e organiza as ações que temos com nós mesmos: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades.” (HALL, 2006, p.51). Nesta mesma perspectiva, o polonês Bauman esclarece que a identidade nacional sempre foi distinta das outras identidades, por não reconhecer competidores ou opositores: “a

identidade nacional objetiva o direito monopolista de traçar a fronteira entre “nós” e “eles.” (BAUMAN, 2005, p.28).

Os dois autores analisam os deslocamentos sofridos pelos sujeitos com a tomada de consciência da compressão do espaço-tempo. Assim como a identidade, o tempo e o espaço também são coordenados por representações. Isso acaba propiciando aos indivíduos a sensação de que o mundo é menor, e que os impactos sofridos em diferentes polos do planeta podem impactar indivíduos mesmo em longas distâncias, o que acaba refletindo em novos posicionamentos de consciência da própria identidade:

Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso. (BAUMAN, 2005, p.30)

1.1.2 Sujeito fragmentado-simulacro

David Le Breton, notável antropólogo francês, ao teorizar sobre o corpo, ele aponta que o indivíduo na contemporaneidade está em constante convite a construir, conservar, modelar, e dar nova(s) aparência(s) ao corpo, de modo que sublinhe a sua apresentação. O externo, a estrutura que nos delinea enquanto sujeito, tornou-se o veículo de apresentação de si e motivo de reconfigurações frente a necessidade de confirmar as novas escolhas adotadas enquanto sujeito. Uma estrutura simbólica. Um suporte variável de identidade(s), a serem escolhidas e revogadas:

O corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível, a encarnação irredutível do sujeito o ser-no-mundo, mas uma construção, uma instância de conexão, um terminal, um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. Deixou de ser identidade em si, destino da pessoa, para se tornar um kit, uma soma de partes eventualmente destacáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e pra quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal. (LE BRETON, 2003, p.28)

Ele ainda afirma:

O extremo contemporâneo exige o corpo como realidade em si, como simulacro do homem por meio do qual é avaliada a qualidade de sua presença e no qual ele mesmo o ostenta a imagem que pretende dar aos outros. (LE BRETON, 2003, p.31)

Essa condição de corpo simulacro é levada em consideração pelo autor, devido ao fato do individuo pensar e consagrar o corpo como a matéria que possa carregar em si, através da estética da presença, a representatividade de sua identidade. Como uma matéria determinante, autônoma, e que refletia através do seu externo a imagem convincente e mais vantajosa. Meio com o qual o sujeito é avaliado e que, ao mesmo tempo, possa apresentar a singularidade de sua interioridade.

O conceito de simulacro segrega em si um discurso sobre o real. Mas não na intenção que o simulacro construa outra realidade, ou uma realidade que simula. Simulacro, a partir do entendimento deleuziano, que por sua vez deriva da interpretação estóica do mesmo, é uma realidade em si mesmo, singular, livre de referência ou comparações com a identidade da ideia.

Discutir sobre simulacro remete de imediato a Platão, filósofo grego que estruturou e fundamentou o conceito de mimésis como imitação do verdadeiro. Fundamento que ajudou a desenvolver o conceito metafísico ao separar o mundo sensível do mundo das ideias, descrito no mito da caverna de Platão. Segundo ele, a mimese esta submetida ao mundo sensível assim como a cópia, que não constitui um conhecimento verdadeiro. Para ele toda a arte é um desvio do mundo da essência. O que temos são apenas imitações da imitação, mas que apontam para uma essência, instaurada e fundamentada no mundo das ideias.

Essa divisão, da linha metafísica, entre mundo sensível (nossa mundo, das imagens e dos corpos) e o mundo inteligível (superior, ideal, das essências e matemáticas) foi fundamental em toda a filosofia, e até mesmo influenciou pensamentos em torno do cristianismo. Mas para filósofos contemporâneos o conceito de simulacro se fundamenta em outra perspectiva.

Deleuze (1974), na esteira de Nietzsche, sugere que o projeto platônico de divisão de mundos, é em si contraditório. Ao analisar o simulacro definido por Platão, o autor, a partir da interpretação estóica do conceito de simulacro, percebe a banalização do mundo sensível e propõe uma reversão, redirecionando e

positivando a noção de simulacro. Propondo a ruptura com modelos, identidades ou processo de representação.

A teoria platônica propõe um discurso acerca da representação, numa relação intrínseca entre modelo e cópia, o abstrato e o real, com a finalidade de separar o verdadeiro do falso. Ou seja, entre a cópia e a essência. Para isso Platão define um modelo, puro, que existe apenas no mundo das ideias, mas, ao mesmo tempo, fundamenta as cópias no mundo sensível. Estabelecendo hierarquias de comparação entre cópias e modelos através da semelhança e igualdade.

O simulacro teorizado por Deleuze rompe com toda a hierarquia platonista fazendo emergir seus direitos entre os ícones e cópias. Para Deleuze o simulacro não representa a verdade e nem tão pouco simula. Para ele o simulacro é uma presença em si e traz a estranheza de sua singularidade. Negando modelos ou cópias, pois ele é livre de referências, o simulacro é instaurado na realidade e sempre se atualiza de acordo com o devir:

O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista. Em suma, há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado como o do Filebo em que “o mais e o menos vão sempre à frente”, um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o semelhante: sempre mais ou menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. (DELEUZE, 1974, p.264)

Na mesma perspectiva deleuziana, Baudrillard, teórico reconhecido pelo difícil “regime do simulacro” na pós-modernidade, define o simulacro em uma perspectiva de algo “nunca mais possível de ser tocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referências e circunstâncias se encontram em lado nenhum.”(BAUDRILLARD, 1981, p.13). Deste modo, podemos concluir que o simulacro não está fora da realidade ou que compõe outra realidade, mas é algo que faz parte do real e que sempre se atualiza.

Le Breton, ao sugerir o corpo como simulacro, estabelece uma relação com a teoria desenvolvida por Platão e Deleuze sobre o simulacro. Ele se aproxima do ponto de vista platônico ao tentar eleger ou encontrar uma espécie de realidade “pura ao corpo”, como se existisse um modelo sublime a ser equiparado. Porém, no ponto de vista deleuziano, o antropólogo comprehende que o corpo é o próprio simulacro em constante atualização, onde se rompe com qualquer modelo ou modos

pré-determinados; um devir louco. Assim, para que o entendimento acerca do corpo e do simulacro seja melhor compreendido, e de algum modo seja favorável ao desenvolvimento desta pesquisa, tomaremos a perspectiva desenvolvida por Deleuze sobre o simulacro por encontrar-se mais coerente aos resultados pretendidos.

Percebe-se que David Le Breton, ao levantar determinados questionamentos sobre a camada do corpo - ou sobre o próprio corpo - que está em constante ressignificação através de modos sistemáticos, aponta que essas atualizações são eficazes na representação de uma identidade, são reais, significantes ao indivíduo. Tornando-se um agente tangível de apresentação: um simulacro. Para Le Breton, o corpo é a apresentação real, um simulacro, de uma identidade sempre no devir: "Ao mudar o corpo, o indivíduo pretende mudar a vida, modificar seu sentimento de identidade" (LE BRETON, 2003, p.30); pois o corpo e seus anexos são interfaces com o mundo, conectados com o mundo, observador e observado.

Assim sendo, pode-se pensar que a estruturação do sujeito acontece em uma relação entre simulacros e sentidos. Simulacros possíveis – que sejam convincentes ao serem apresentados – e sentidos que o remetam a modo(s) singular(es) ao redesenhar, inventar e dar novas questões tangíveis ao corpo.

Outro importante ponto a ser levantado no discurso de corpo e simulacro, é a ideia de interface. Ora, toda e qualquer alteração no corpo deixa marcas e vestígios; registros de alterações. Ao considerar os vestígios como índices, simulacros, de um estado corpóreo, estes mesmo podem ser equiparados a interfaces, agentes que possibilitariam ligar pontos distintos num mesmo circuito.

O conceito de interface segregaria em si um discurso de ligação entre duas substâncias distintas, a fim de comunicar-se entre si. Mas, ao mesmo tempo, o conceito de interface estabelece uma dualidade complementar: conexão e separação. Siegfried Zielinski, ao contextualizar o conceito de interface, defende que a interface é algo que separa uma coisa da outra, mas é, simultaneamente, a conexão de uma coisa e outra, o qual denota diferença e semelhanças: "Aquilo que a interface tanto separa como conecta é, em um sentido mais geral, o 'um' do 'outro'". (ABREU apud ZIELINSKI, 2011, p.82)

De fato, a ideia de interface entre 'um' e 'outro' propicia a possibilidade de estabelecer relações entre duas formas distintas, ressaltando a importância de ambas as partes da interface serem compreensíveis, uma sobre a outra e vice-

versa. Ou seja, há a necessidade de flexibilidades e moldações para tornarem-se compreensivas. Embora o outro seja ininteligível para mim, ao modelá-lo e a moldar-me, sou capaz de estabelecer uma conexão com esse outro:

Através da interface, os ‘Uns’ definem suas relações com os ‘Outros’, com aqueles que diferem deles (dos Uns), isto é, são essencialmente desconhecidos e vice-versa: através da interface, o ‘Um’ se manifesta para o ‘Outro’, no entanto, apenas nos aspectos que são compreensíveis. (ABREU apud ZIELINSKI, 2011, p.83)

De modo geral, podemos considerar que manutenção de uma cultura do corpo e sobre o corpo, não é mais uma tarefa importante/interessante, ao menos que funcione sob o sistema dominante do momento, caso contrário, a alternativa recorrente é adequar-se a um kit-persona para que o sentimento de exclusão sócio/cultural não se prolifere sobre si:

O extremo contemporâneo define um mundo em que a significação da existência é uma decisão própria do indivíduo e não mais uma evidência cultural. A relação com o corpo depende menos da evidência da identidade consigo mesmo do que daquela de agora em diante de um objeto a sublinhar na representação de si. É importante gerir seu próprio corpo como se gerem outros patrimônios do qual o corpo se diferencia cada vez menos. O corpo tornou-se um empreendimento a ser administrado da melhor maneira possível no interesse do sujeito e de seu sentimento de estética. O selo do domínio é o paradigma da relação como próprio corpo no contexto contemporâneo. (LE BRETON, 2003, p.31-32)

1.1.3 O sujeito em via fluxos-mercado

Na atualidade, são muitas as mestiçagens e fluxos de forças que levam o corpo a ser um parceiro autônomo perante as inúmeras pluralidades sociais, pulverizadas principalmente pelas mídias: rádio, televisão, jornais, revistas e, primordialmente a internet, que liga sujeitos de todos os polos.

O sujeito tornou-se um mestre de obra, onde decide a aparência que quer dar ao corpo, modelando-o e conservando-o da maneira mais convincente e adequada ao estado sob o qual ele quer submetê-lo. Nada pode ultrapassar ao controle e à aparência desejada. Para isso, o sujeito utiliza eficazes equipamentos para a correção da superfície do corpo, intervindo com equipamentos químicos,

estéticos, incisivos e mesmo com eficientes cirurgias plásticas que o alteram. Algumas vezes, chega-se a buscar a dominação do estado emocional com os meios sofisticados da tecnologia molecular. Selecionando os estados emocionais e visando a administração do humor e de desempenho. Proporcionando, também, o sono desejado, a inibição de stress e angústias, e estímulos eficazes para o dia posterior, com maior eficiência física e mental, de maneira que mascare as turbulências do devir.

Suely Rolnik, no texto “Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização” aponta que o sujeito, frente aos avanços da globalização e da economia, passa a ser afetado por influências externas cambiantes de universo, as quais colocam em cheque os habituais contornos. Essas influências passam a compor e desestabilizar os valores estéticos, éticos, socioculturais e psicológicos:

É que a mesma globalização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades, implica também na produção de kits de perfis-padrão de acordo com cada órbita do mercado para serem consumidos pelas subjetividades, independentemente de contextos geográfico, nacional, cultural, etc. (ROLNIK, 1997, p.1)

Neste ponto de vista, podemos compreender os efeitos da globalização sobre os corpos dos sujeitos. Para a autora são muitos os fluxos de força e drogas oferecidas, que implicam na desestabilização da figura moderna e na conquista de novo(s) estado(s) para o corpo. Mas para estes novos estados virem à tona, faz-se necessário a flexibilidade de determinados contornos da subjetividade que, por sua vez, refletiriam em novas adaptações ao corpo:

Abertura para o novo não envolve necessariamente abertura para o estranho, nem tolerância ao desassossego que isto mobiliza e menos ainda disposição para criar figuras singulares orientadas pela cartografia destes ventos, tão revoltos na atualidade. (ROLNIK, 1997, p.2)

Mas, se abrir as mudanças dos valores enquanto sujeito, rumo às forças da estranheza de reconfigurar-se, pode trazer em si determinado desassossego e perigo de vir a ser um nada, o que resultaria em desconfortos, traumas e impotência. Assim, Suely Rolnik pontua que determinadas “drogas” ajudariam na desestabilização da figura identitária e anestesiaria, também, as vibrações e

potências do corpo: “Um mercado variado de drogas sustenta e produz esta demanda de ilusão, promovendo uma espécie de toxicomania generalizada.” (ROLNIK, 1997, p.2)

Rolnik, ao propor a ideia de “drogas”, sugere um variado mercado de possíveis anestésicos à vibratilidade natural do corpo, mas que simultaneamente produzem um perfil requerido pela órbita do mercado: primeiramente as drogas industrializadas pela farmacologia (três tipos: produtos do narcotráfico, fórmulas da psiquiatria biológica e mirabolantes vitaminas contra o stress e a finitude); as drogas propiciadas pela televisão, publicidade, cinema e outras mídias; as drogas literárias de Auto-ajuda; e a mais procurada de todas as drogas: a diet/light (que projetam a ilusão de ter um corpo perfeito). Todas estas “drogas” propostas pela autora tem o mesmo fim: “domesticar as forças” (ROLNICK, 1997, p.4).

Assim, pode-se perceber como Rolnik leva em consideração a ideia de forças e fluxos como agentes que ajudam na construção do sujeito e que ao mesmo tempo despersonaliza com a ideia de identidade. Fica evidente através dos escritos da autora a ideia de campos de forças em vias do mercado e consumo; marcas do capitalismo, ligando às questões individuais, aos objetos de consumo, à moda dominante e à relação com determinadas seleções que sejam convenientes para a confirmação de uma fictícia identidade.

1.1.4 Superação de conceitos

Através da abordagem dos conceitos identidade, simulacro, vestígio e interface, desenvolvidos pelos autores mencionados acima, um determinado campo do conhecimento havia sido apreendido, de modo que compunha o projeto. Ao ser apresentado o estudo desenvolvido para a banca de qualificação, novas possibilidades na superação dos conceitos abordados até este momento formam apontadas de modo a ampliar os contornos efêmeros de estudo.

O conceito de vestígio era analisado como uma interface e um simulacro, e vice-versa, que ajudaria a compreender o Outro em sua forma parcial, conectando e desconectando a outros sujeitos. O simulacro era analisado como o discurso do real, e não na intenção de simular outra realidade. O exemplo das superações é a abordagem do entendimento deleuziano sobre o simulacro que é entendido como

uma interpretação estóica⁶ do mesmo: uma realidade em si mesmo, que traz a estranheza de sua singularidade, negando modelos e cópias, sendo livre de referências e hierarquia de comparações.

Continuar considerando os conceitos de simulacro, vestígios e interface, nesta perspectiva de estudo, significaria limitar o que estava sendo gerado por de trás deles; um alto reciclar dos conceitos que convergiam entre si, fazendo expandir o pesquisado e fortalecendo os desdobramentos conquistados entre teorias e a produção artística.

Ao trazer à tona a ideia de fluxos, apresentada previamente por Suely Rolnik, e o tomar consciência dos conceitos de fluxos de força e corpo sem órgãos, desenvolvida por Deleuze e Guattari, apresentados na banca de qualificação, percebo que estes conceitos tornam-se mais adequados ao estudo e aos desdobramentos pretendidos. Assim, tornou-se necessário reposicionar-me com referências teóricas, elegendo a filosofia de Deleuze e Guattari, e seus pares, como base para desenvolvimento da dissertação.

⁶ ESTÓICA – Referente ao Estoicismo – Escola Filosófica que se caracteriza, sobretudo, pela consideração do problema moral.

2º Parte

1.2.1 Devires de uma Pesquisa: arte e o sentido criador

Como consequência das novas teorias e estratégias adotadas para o desenvolvimento teórico da pesquisa, uma série de questionamentos tornou-se plausível a dissertação. As referências passaram a refletir novas ideias/nortes que ajudaram a compreender o movimento desenvolvido para realizar a dissertação; revelando novos ângulos de um prisma.

Possibilitando compreender também os sistemas em que a arte contemporânea tem se insaturada. Os sentidos da arte e do fazer arte; e a relevância dos afetos pessoais dos artistas para a composição de obras.

Nesse sentido, nota-se que diferentemente da arte dos vanguardistas e dos movimentos criadores desta época, na contemporaneidade, a criação, o desenvolvimento do processo criativo e os sentidos da arte são diversificados e abrangentes. Possibilitando ao artista expor e experimentar a liberdade da criação.

Na medida em que arte contemporânea tem criado outros territórios, os sentidos, os afetos e as múltiplas experiências vividas passaram a potencializar a elaboração e o desenvolvimento de obras de arte. Através dos acontecimentos e dos sentidos, os artistas buscam espaços significativos de intensificação do corpo: suas memórias e afetos no espaço-tempo. De acordo com Kátia Canton⁷, no texto “Os Sentidos da Arte Contemporânea”, a arte passa a incorporar as estranhezas, as preocupações e angústias que perpassam o corpo do artista, passando a ser reveladas em materializações:

Sentidos que fincam seus valores na compreensão (e apresentação) da realidade, infiltrada na passagem do tempo e na formatação da memória, na constituição dos territórios que consistem e legitimam a vida, nos meandros da história, da política, da economia e nas vias do corpo como carne e símbolo, nos territórios da afetividade (CANTON, 2007, p.23).

Assim, a arte passa a abrir espaços significativos aos pensamentos, experiências e percepções do mundo. A arte contemporânea passa a configurar-se

⁷ CANTON, Kátia. **Os Sentidos da Arte Contemporânea**. <disponível em> www.katiacanton.com.br – visitado em 28.03.2016.

por junções de sentidos. Potencializando os estados sensíveis que atravessam o corpo a partir dos acontecimentos e apreensões da vida, seja ela no âmbito social, cultural, político, econômico e ético:

A evocação das memórias pessoais é vista como construção de um lugar de resistência, demarcações de individualidades, que tendem a gradualmente anular noções de privacidade. É também um território de recriação e de reordenamento da existência, um testemunho e riquezas afetivas, que o artista oferece ou insinua ao espectador, com cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário (CANTON, 2007, p.25).

De fato, através das práticas artísticas, os artistas colocam em evidência a dinamicidade do processo de criação e seus resultados. Nos últimos anos, na arte contemporânea e nas suas vertentes, nota-se uma importante valorização na relação do espectador com a obra e com a sua elaboração. Os artistas tentam de diferentes modos, ativar os sentidos daqueles que olham as obras, convidando-os a participar e completar a obra no mesmo instante em que é contemplada, ou vice-versa.

Consideramos que os artistas contemporâneos buscam sentidos que possam ser revertidos em materialidades plásticas, incorporando os afetos e as preocupações que são intrínsecas à arte e aos indivíduos.

O movimento criador é um percurso sensível de coletas. Uma extensão de achados, acasos, incômodos, que impulsionam o artista a buscas para alimentar o movimento criador e as vias de materialização. Podem ser diversificados, os atravessamentos sofridos pelo artista; forças que disparam o processo de criação e que colocam em cheque conceitos conhecidos, lançando novas probabilidades a serem pesquisadas e sentidas.

Os artistas podem utilizar diferentes métodos para poder desenvolver e capturar forças que movimentam o processo criativo. De acordo com Cecília Salles⁸ (2014) são muitos os campos de força que podem agir de modo imperativo na dinamicidade do processo em construção. Criando por vezes, redes de criação, associações e novas formulações que alimentaram os processos em construção:

⁸ SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

O artista, impulsionado a vencer o desafio sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva a ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vaguesa (SALLES, 2014, p.33).

Podemos considerar que o processo criativo oscila e se modifica constantemente, propiciando ao artista, intensos momentos de prazer e resistência na fluidez das associações. Os fluxos de forças podem ser, por vezes, códigos, memórias, falas, lembranças não idealizadas, sensações sentidas e instantes vividos que podem vir à tona de modo a agir imperativamente no desenvolvimento e na materialização do processo:

O pensamento em criação manifesta-se em muitos momentos [...]uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação; várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não (SALLES, 2014. P.26).

De modo geral, podemos compreender que o movimento criador é transitório, provisório e de possibilidades. Hipóteses que vão sendo testadas em diversos momentos, possibilitando a criação de diferentes obras dentro de uma mesma continuidade; ou não. O artista é atingido e deslocado pelos perceptos, ao mesmo tempo, que experimenta diferentes probabilidades de criação.

De determinado ponto de vista, podemos considerar o processo criativo em artes é também o atravessamento de forças que tomam o corpo do artista de modo a pedir passagem, materialização e existência física. As forças são independentes e existentes em si. Pairam por todos os lados, de modo a serem tomadas a qualquer momento e em qualquer lugar. Elas são desde o princípio, desligadas daqueles que as capturam. Os assopros da criação são livres, dialéticos, requerem flexibilidade e negociação.

Assim, dentro do meu processo criativo em artes é possível verificar traços coerentes que levaram a compreensão do conceito de fluxo e campo de força, mesmo ainda não tentei consciência e respaldos teóricos durante a realização de determinadas obras.

Para isso fez-se importante vasculhar e fuçar em guardados, os caminhos percorridos, desenvolvidos e abandonados, por vezes, para ter um panorama do

processo criativo existente. Assim, anotações, rascunhos, esboços, desenhos e obras realizadas serviram-me como ponte a esta etapa de análise.

Cecília Salles (2011) considera determinados documentos como meio de reconhecer e analisar o movimento criador, oferecendo um panorama do processo como um todo e fragmentos que ajudam a entender o funcionamento do pensamento criativo. O material levantado permite delinear o movimento criativo, os bastidores da obra e na própria intimidade do criador:

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. [...] São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (SALLES, 2011, p.26-27).

Outro importante dado que os documentos podem oferecer é o registro de uma contínua experimentação, mapeamentos, buscas e soluções encontradas pelos artistas. Onde é possível perceber a continuidade da pesquisa plástica e teórica que interessa-aflige ao artista. As obras podem direcionar um percurso de investigação e desdobramentos que interligam os trabalhos desenvolvidos. Uma determinada cronologia e continuidade do processo plástico-visual e teórico que se revela através dos nexos com os vestígios:

O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre vestígios. O interesse não está em cada forma, mas na transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criativo (SALLES, 2011, p.29).

1.2.2 Pulsões criadoras/ movimento criador

Dentre o material levantado, pareceu-me interessante, determinados dados que ajudaram a compreender a elaboração do projeto ao curso de Mestrado; apresentado para a seleção no curso. E até mesmo, para melhor compreensão do processo criativo a cada nova materialização realizada durante o curso de Mestrado; e as forças que já vinham manifestando-se sobre ele.

Deste modo, o olhar retroativo sobre os arquivos levou a dois importantes dados: o primeiro diz respeito aos conceitos trabalhados, que desde o início da

graduação até a qualificação do Mestrado, norteavam a ideia de identidade e autoidentificação; temas recorrentes às pesquisas teóricas e aos processos artísticos. E ao segundo dado que complementa e problematiza o primeiro; uma série de pulsões, anotações e rasuras, que já buscavam romper com a ideia de sujeito, autoria de obras e individualização das experiências artísticas.

Dentro dos objetos analisados encontram-se registros de marcas corporais, formas que foram sendo estudadas e trabalhadas em diferentes tipos de matérias e suportes. Estes desdobramentos acabaram dando origem à primeira exposição, *Vestígios*, realizada em 2008, na Sala de Pesquisas do Museu Universitário de Arte – Muna⁹.



Fig. 1 – Vista parcial da exposição *Vestígios*, 2008, na Sala de Pesquisas Visuais – MunA, Uberlândia – MG.
Fonte: arquivo pessoal.

As obras apresentadas foram produzidas por pequenas lajotas de vidro gravadas com marcas corpóreas com o auxílio de pasta de silicone. As pequenas gravuras foram dispostas lado a lado criando uma linha horizontal no espaço e sobrepostas a um fundo negro de modo a criar opacidade e visão ao espectador. O fato interessante desta exposição era a relação que o visitante tinha de estabelecer para contemplar as obras. Por se tratar de pequenos desenhos translúcidos sobrepostos a fundos negros, isso exigia do Outro, reajustes corpóreos, flexibilidades, memórias e percepções que ajudavam a completar a obra.

⁹ MUnA – Museu Universitário de Arte. Rua Coronel Manoel Alves, 309. Fundinho. Uberlândia – MG.

Analisando a exposição, notou-se a presença de características de difusões na relação do Eu e Outro através da própria disposição espacial que se apresentou. Simultaneamente ao estudo do conceito de identidade, iniciava-se um processo de desidentidade, que se revelou e teve melhor compreensão no decorrer da criação das obras. Contudo, ainda não havia neste momento, o conhecimento dos conceitos. Existiam apenas pulsões que levavam a criação, ao querer experimentar, realizar e descobrir o próprio corpo.

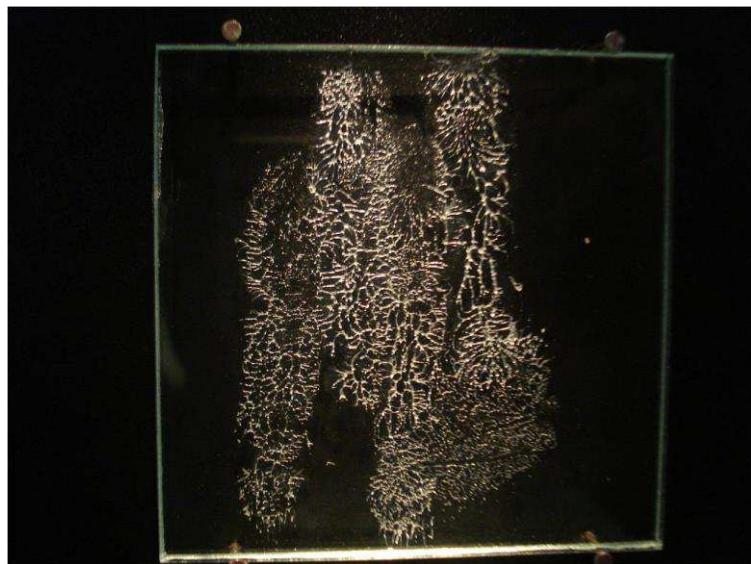


Fig. 2 – Garcia, Danilo. *Vestígios*, pasta de silicone sobre vidro, 6x6cm, 2008.
Fonte: Arquivo pessoal.

Como consequência da primeira exposição realizada com o suporte vidro e as marcas corpóreas, isso acabou sendo recorrente e explorado em outras exposições e, em formas dimensionais variadas: desenhos, gravuras, esculturas e instalações. O corpo passa a ser experimentado e explorado em diferentes linguagens plásticas para apresentações plástico-visuais.

Com as mudanças e amplitudes das fronteiras efêmeras de estudos e pesquisas teóricas e práticas que implicaram na conquista de flexibilidades para a adaptação de novas informações dispostas. A bidimensionalidade apresentada na primeira obra, *Vestígios* (2008), passa a ser desdobrada, assumindo um caráter espacial, multidimensional e tridimensional. As instalações passam a ser um importante campo de pesquisa e via de manifestação artística.

Dentro das artes visuais, o conceito e as primeiras manifestações instalacionais ocorreram na primeira metade do século 20, como no caso do artista

Marcel Duchamp, em que fez parte da exposição dos artistas surrealistas em 1938 e 1942, em Nova York. Porém, nos anos 60, o conceito de instalação passa a ser intensificado nas artes visuais com uma maior potência, onde a construção de ambientes e *assemblage*¹⁰ em galerias e museus passam a ser recorrentes. A instalação pensa o espaço como um todo, onde estruturas e objetos compõem a obra. Local onde o corpo do observador interage com o espaço. Nos anos 80, esse tipo de manifestação artística contemporânea passa a se multiplicar, aderindo mais elementos para a sua composição. Assim, artistas de diferentes partes do mundo começaram a investir neste tipo de abordagem como meio de pensar a arte.

No Brasil, diferentes artistas e de distintas épocas, adotaram as instalações como uma linguagem plástica-visual de suas obras. Esse tipo de manifestação artística tem como objetivo provocar o espectador, ativando suas percepções e integrando-o na obra. Deste modo, podemos conferir isso em algumas obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Cildo Meireles¹¹, entre outros. Entre os documentos analisados o artista Cildo Meirelles, por ter uma vasta e potente pesquisa poética em instalações, apareceu como uma importante influência à criação, sendo recorrente a estudos, análises e pesquisas.



Fig. 3 – Meireles, Cildo. “Fontes”, instalação, 300cm x 600cm x 600cm, 1992/2008.

Fonte: <http://www.artecapital.net/exposicao-209-cildo-meireles-cildo-meireles>

¹⁰ ASSEMBLAGE– sig.: O termo é incorporado às artes em 1953, cunhado pelo pintor e gravador francês Jean Dubuffet (1901-1985) para fazer referência a trabalhos que vão além das colagens. O princípio é a estética da acumulação. <disponível em> www.encyclopedia.itaucultural.org.br – visitado em 23.04.2016.

¹¹ CLARK, Lygia ou Lygia Pimentel Lins (1920 - 1988). Pintora, escultora. Trabalha com instalações e body art. / OITICICA, Hélio (1937-1980). Artista performático, pintor e escultor. Produções com caráter experimental e inovador. / MEIRELLES, Cildo (1948). Artista multimídia. Realiza desenhos inspirados em máscaras, principalmente as africanas. <disponível em> Ibid.

De fato, realizar um levantamento do próprio movimento criador, trouxe uma maior amplitude para a dissertação e seu desdobramento, de modo a compreender as escolhas realizadas para tornar tangível a pesquisa. O que mais chamam a atenção entre os dados levantados são as fontes e os meios para alimentar o desenvolvimento criativo.

Por algumas vezes, lembranças, fotos, imagens vistas e o próprio incômodo perante o mundo, serviram de propulsores à criatividade. Em outros períodos, ou para o desenvolvimento de um trabalho, as relações sociais, o convívio com o Outro e o próprio questionamento em relação à existência do Eu e do Outro, tornaram-se caminhos para chegar a determinados resultados plástico-visuais.

Nesta perspectiva, em 2011, devido à mudança de uma cidade para outra, de um Estado para outro, houve novas afetabilidades ao corpo. Momentos de certeza e incerteza, conforto e incômodo, resistência e instabilidade acabaram sendo revertidos na materialidade e composição de obras. Assim, neste mesmo ano, foi apresentada na Galeria Quarta Parede¹² a obra *Tensão* na exposição motores utópicos, sensores reais. *Tensão* foi uma instalação que ocupou o hall de entrada e a grande sala da galeria. A instalação foi concebida a partir de artifícios materiais e espaciais que buscavam atingir os sentidos. Os artifícios foram uma placa temperada de vidro de 2,50m x 0,70cm, presa por uma base de ferro oxidada sendo friccionada até o limite da quebra por uma marreta de 15 kg e, suspensa por um cabo de aço preso ao teto. Para acentuar o sensorial da obra e a relação do espectador com o espaço, acrescentou-se uma caixa de som, no hall de entrada, o aparelho reproduzia a quebra de placas de vidro em *looping*¹³. Na grande sala, após o visitante ter passado pelo hall e ter vivenciado os dados dispostos, visualizava uma caixa de madeira branca suspensa na parede contendo cacos de vidros quebrados que preenchiam todo o seu interior, de modo a sugerir e confirmar a quebra sempre possível da placa suspensa na entrada.

¹² GALERIA QUARTA PAREDE – Avenida Conselheiro Rodrigues Alves, 722 – Vila Mariana – São Paulo-SP.

¹³ LOOPING – modo de repetição. Rodando sempre do inicio ao final e recomeçando.



Fig. 4 – Garcia, Danilo. *Tensão*, placa de vidro, marreta 15k, base de ferro, caixa de áudio, 300x200cm, 2008.

Fonte: acervo pessoal.

De modo geral, *Tensão* problematizava e potencializava a sensorialidade do corpo e suas percepções. Através de tensões condensadas e da ambiguidade gerada na relação fragilidade-medo, instabilidade-segurança e tenuidade-resistência, que eram oferecidas a apropriação subjetiva e individual de referências individuais e coletivas.

Assim, *Tensão* abriu um espaço significativo. Espaços nunca antes visitados e materializados, a ser explorados nas pesquisas em relação ao corpo. A obra possibilitou compreender também as dimensões que as sensorialidades do corpo poderiam tomar perante os supostos acontecimentos. O fato de a obra ter sido apresentada em fragmentos, dividida em salas, que exigia associações, possibilitou o entendimento de que o corpo é composto através de relações e associações.



Fig. 5 – Garcia, Danilo. *Tensão*, caixa de madeira, cacos de vidro, 500x400cm, 2008.
Fonte: acervo pessoal.

Através da obra *Tensão*, as vibrações, nervosidades e atravessamentos corporais que uma obra de arte pode vir a oferecer ao visitante, passam a ser compreendidas; diluindo as fronteiras da passividade e ativando as intensidades de um corpo sem órgãos. E até mesmo de como os deslocamentos podem proporcionar campos de forças para o processo criativo; ativando os perceptos nesse deslocar-se. Assim, deslocamentos, descentralizamentos e os instintos corporais passaram a ser recorrentes entre os estudos e as práticas, revelando extensões diretas com a sensação.

Em *Vestígios*, 2008, há uma relação entre o Eu (artista-criador) e o Outro (espectador), através de marcas corporais e os ajustes necessários para a contemplação. Posteriormente em *Tensão*, o Eu, que era materializado através de marcas corporais se dilui, o Outro, passa a assumir imperativamente a relação com a obra através de suas vivências. De fato, os desdobramentos na materialização dos projetos acabam acorrendo também nas escolhas e fontes de alimentação para o processo criativo. O movimento criador passa a ser alimentado também através das relações sociais, pelos questionamentos e a tenuidade dessas relações.

Isso é potencializado na obra *Jardins*, realizado em 2011, na cidade de São Paulo, onde o objetivo do projeto era realizar a construção de um jardim no espaço oferecido pelo ateliê à pipa. Mas ao chegar ao local da montagem, após fazer um rastreamento de jardins na redondeza, percebo que há falta destes e que esta, é uma realidade distinta para os moradores que viviam ao lado do espaço expositivo, por se tratar de uma área quase toda cimentada, concretada e por ser também, uma

região periférica. Assim sendo, convido um grupo de crianças que viviam nesta área para assumirem comigo a concepção do projeto e a execução. As crianças abraçam o projeto de modo que o processo criativo passa a ser coletivo realizado por cruzamento de ideias, referências, espaços imagéticos e desejos. De fato, realizar *Jardins* como um processo de cruzamentos e hibridez de pensamentos, foi importante para poder entender os desconfortos de um projeto que ia sendo criado na medida em que o Outro iria agindo sobre ele.



Fig. 6 – Vista parcial do projeto Jardins. Elaboração coletiva do projeto de ocupação, ateliê a pipa, São Paulo – SP, 2011.
Fonte: arquivo pessoal.

A abertura ao Outro para elaborar ativamente o projeto *Jardins*, um projeto a deriva, acabou refletindo sobre o meu processo criativo existente, de modo, a repensar nos meios de abastecimento para produzi-lo. Nos campos de forças recorrentes e aos novos que se instaurava. E até mesmo, para entender como o meu corpo foi cedendo e tornando-se rígido-flexível, ambíguo, nesta relação sempre tensa e de suspensão da criação com o Outro.

Assim o projeto *Jardins*, como um todo, concedeu espaços importantes de uma obra relacional, aparentemente sem estética, livre de autoria e que parecia querer dizer algo ainda indefinido. Sobre este ponto de vista, Nicolas Bourriaud¹⁴ considera: “Uma obra pode funcionar como dispositivo relacional com certo grau de

¹⁴ BOURRIAUD, Nicolas (1965) é um dos filhos pródigos da arte contemporânea francesa. É simultaneamente curador, ensaísta, crítico de arte e globe-trotter. Autor de: **Estética Relacional**; tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

aleatoriedade, máquina de provocar e gerar encontros casuais, individuais ou coletivos" (BOURRIAUD, 2009, p.42).



Fig. 7 – Vista parcial do desenvolvimento do projeto de ocupação Jardins, Ateliê a pipa, São Paulo – SP, 2011.

Fonte: arquivo pessoal.

Outro importante dado a ser levado em consideração nesta experiência se deu na relação direta com a criação. O projeto como um todo existia enquanto concepção; uma série de dados, informações, possibilidades e esboços, criados por mim e pelas crianças, davam sustentabilidade a uma pesquisa relacional, pontuando a existência da obra antes dela mesmo ser concretizada. Isso passou a revelar as forças existentes e direcionadoras sobre o projeto, de modo que se tornou um percurso de esvaziamento dos dados acumulados e clichês. Ao tomar esta consciência, os projetos posteriores a estes passaram a ser concebidos com uma melhor maturidade. Porém, não existia ainda a clareza e a consciência dos conceitos de forças, fluxos e corpo sem órgão; isso é alcançado durante o desenvolvimento da dissertação. Mas podemos notar através das três obras levantadas como pulsões criadoras direcionaram a criação e apontavam para os conceitos abordados nesta pesquisa.

Através dos dados analisados, tornou-se persuasivo os movimentos realizados no processo criativo durante o curso de mestrado. Onde, para a

reciclagem do movimento criador, e até mesmo para problematizar o que já havia conquistado, busquei nos incômodos da existência pulsões/forças. Deixando o corpo vibrar sobre os novos estados submetidos, onde não se sabia o que iria acontecer; com o perigo de vir a ser um nada.

Era importante sair do casulo, do consolo e da abóboda de cristal, que acreditamos por muitas vezes existir de modo a garantir nossa sobrevivência, para infiltra-me nos territórios que amedrontam e que faz querer retornar aos abrigos de nossa fabulosa e fictícia identidade.

Havia um discurso a ser elaborado e discutido: o corpo ao devir na criação. Buscando revelar como o processo criativo aberto há um campo de forças poderia desdobrar-se.

1.2.3 Estimulações Tensivas

O que me proponho contar parece fácil e à mão de todos. Mas a sua elaboração é muito difícil. Pois tenho que tornar nítido o que está quase apagado e que mal vejo (LISPECTOR, 1998, p.19)¹⁵.

Podem ser diferentes, os meios e modos que artistas irão submeter-se às influências no alimentar do ato criador. Ou mesmo, tentar de modos alternativos, ativar as afetabilidades do corpo, que posteriormente, podem disparar uma série de influências ao processo criativo. Clarice Lispector ao escrever o livro *A hora da estrela* a escritora apresenta ao longo da narração, uma série de estratégias e influências que ajudaram a dar corpo a narração:

Por enquanto, quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos já confortáveis (LISPECTOR, 1998, p.19).

Em dados momentos, Lispector apresenta também as forças que a mobiliza e direciona à escrita. Forças essas, que a impulsiona e conduz, ao mesmo tempo, que

¹⁵ LISPECTOR, Clarice (1920-1977). Premiada escritora e jornalista nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira. Uma de suas obras: *A hora da estrela*, de 1977.

a surpreende pelos estados sensíveis que seu corpo passa a sofrer. Para a autora, a escrita é uma existência real e independente daquela que a escreve:

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da linguagem e assim às vezes a forma que é que faz conteúdo. Escrevo portanto, não por causa da nordestina, mas por motivo grave de “força maior”, como se diz nos requerimentos oficiais, por “força da lei” (LISPECTOR, 1998, p.18).

Ler, analisar e trazer à tona, fragmentos da obra de Clarice Lispector como norte para o desenvolvimento do meu processo criativo em artes, disparou uma série de encorajamento sobre as vibratibilidades existentes no corpo; um querer observar, sentir e deixar ser nessa experimentação.

Através de incômodos, forças, vibrações, que atravessavam o corpo, descido interagir com o espaço da ciência da infectologia de maneira a reciclar o movimento criador. Território que colocou por muito das vezes em risco, o desenvolvimento da pesquisa, por haver possíveis desvios conceituais. Colocou também, em cheque, o que acreditava conhecer sobre um suposto modo de identificação.

Aproximar dos territórios da infectologia foi uma escolha que se deu através de um desejo desconhecido de poder reconhecer, aproximar e vivenciar este outro estado de realidade. De modo a alimentar também, o processo criativo e as forças que já agiam sobre ele. Era preciso fomentar o que já se tinha e o que vibrava.

Como ponte de desenvolvimento e reciclagem do movimento criador, a ONG RNP+Uberlândia¹⁶, serviu-me como meio de efetuar diálogos e trocas com o Outro. De modo que precisei infiltrar em reuniões, assistir diálogos e conviver com os usuários que frequentavam o local. Rompendo lentamente com os dados que acreditava ter, para poder entender os rumores que o corpo afetado começava a ecoar. Os ruídos das forças que começavam a destruir toda uma expectativa imaginada de corpo, identidade e criação. Tensões tensivas, tensões da criação.

Um processo cíclico de fluxos que passou a pontuar variações ao utilizar o corpo como zona de tensão e atravessamento. Onde o discurso de

¹⁶ ONG RNP+UBERLÂNDIA – Rua Ya Nasso, 646 – Planalto. Uberlândia-MG. <disponível em><https://rnpudia.wordpress.com> – visitado em 23.04.2016.

autoconhecimento passou a ser banalizado como os novos estados de corpo experimentados.

Estes novos estados de corpo são apresentados nas sequências dos capítulos 2 e 3, de modo que possam ilustrar coerentemente as obras desenvolvidas e apresentadas em exposições realizadas durante o curso de Mestrado.

CAPÍTULO II

EX_TENSÃO 1: DESABAMENTOS E NERVOSIDADE EM EXTENSÃO

2.2 Visualidades Corpóreas

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. [...] O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino (FOUCAULT, 2013, p.14)¹⁷.

Tomemos o corpo para estudo. Em sua superfície ele parece nos dizer algo: formas, contornos, estruturas e organizações. Sistemas, estruturas e membros. Uma ossada revestida por pele, músculo e sistema nervoso. Que gesticula, move-se e repousa sempre que há desejo ou necessidade. Um corpo organizado por órgãos e organismo.

Ao observá-lo com mais atenção, de maneira a rastreá-lo com microscópios, podemos supor que o corpo contém determinadas singularidades de identificação: medidas de membros inferiores e posteriores, tonalidade de pele, textura, ruídos, marcas corpóreas, digitais... Características que podem ao mesmo tempo igualar e discernir um sujeito em comparação a outros. Mas ao mesmo tempo, estas características superficiais, efêmeras e de fácil reconhecimento, são insuficientes para estabelecer um Eu.

Se buscarmos reconhecer identidades através da exterioridade corpórea ligadas aos adornos da cultura, às línguas nativas, aos grupos sociais e aos estilos, retomaríamos a ideia de uma individualidade, um ser único no mundo, blindado por sistemas individuais, que supostamente o orientariam, mas que ao final das contas, não garantiriam a sobrevivência de um Eu, por serem impotentes a esta função.

¹⁷ FOUCAULT, Michel (1926-1984). Francês, filósofo, historiador das ideias, teórico social, filólogo e crítico social. Autor de: **O corpo utópico, as heterotopias**; posfácio de Daniel Defert; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

Rosane Preciosa percebe que os estilos aprisionam as potências corporais reduzindo ao classificável e a um destino de fácil reconhecimento que acreditamos fazer referências ao Eu:

Cultivamos parcimoniosamente uma ideia de estilo. Nasce-se com estilo, transa-se com estilo, ama-se em grande estilo. Adquirimos um estilo de corpo, um estilo de vestir, de morar, de, enfim, ser. Uma vida lotada de estilos, plasmada em identidades reasseguradas. (PRECIOSA, 2010, p.67).

A famosa identidade, o tão sonhado eu, ligado à superfície do corpo e suas representações, é blindar o espelho de modo a conservar o reflexo que acreditamos melhor dizer do eu. Seria como regrar-se e, ao mesmo tempo, enxertar-se de símbolos que não asseguram a nada. Criar utopias, corpos perfeitos, sobre os padrões do mercado, sempre cambiante, de maneira a perdurar ao fluxo do tempo.

Trazer a superfície corpórea como referência de um Eu é tentar sufocar uma série de sensações vivas, inéditas, que poderiam vir a explodir a qualquer momento. Seria unir o corpo às condições fisiológicas e fisionômicas, às aparências e sistemas, às superfícies e funções; cristalizar-se dentro de abóbadas de vidro que acreditamos proteger a existência, para não se entregar aos estados sensíveis imprevistos que podem surgir.

2.2 Entre Desenhos e Camadas

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, de maquiagem e de tatuagem (FOUCAULT, 2013, p.12).

Sempre me pareceu interessante pensar, na superfície corpórea como meio e sistema de aproximação deste outro sujeito, que é diferente às minhas referências pessoais de corpo.

Tenho meu corpo como referência, sou eu quem o cuido, às vezes pede pouco, outras vezes pede muito, mas é sempre incansável de desejos e de sentidos...

Vivemos em tempos onde o corpo é a razão social que temos de carregar para todos os lados. Como se fosse a grande carta de recomendação sempre brilhante, pura e limpa a dar referências. Onde nada pode sair do controle a não ser

por uma nova reconfiguração para torna-lo mais atraente e desejado; de acordo com as normas do Mercado. Ligando-o a universos distantes e possíveis.

Para isso não limitamos os nossos estoques de possibilidades. Vasculhamos por todos os lados o que está em alta, não temendo as consequências e sacrifícios necessários. Se há dor, ela faz parte do processo pelo qual tem que se passar.

Michel Foucault (2013) percebe as utopias¹⁸ criadas pelos sujeitos sobre o corpo, como possíveis meios de alcançar perfeição, os mundos imaginários, a forma ideal, e até mesmo, um corpo racional e comum aos outros. Porém, percebe-se também, que as utopias criadas levam a outras dimensões das idealizadas. Para o autor o corpo é ao contrário de uma utopia:

O corpo é também um grande ator utópico, quando se trata de máscaras, de maquiagem e de tatuagem. A máscara, a tatuagem e a pintura instalam o corpo em outro espaço, fazem-no entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem deste corpo um fragmento de espaço imaginário que se comunicará com o universo das divindades ou com o universo do Outro. Por ele, seremos tomados pelos deuses ou seremos tomados pela pessoa que acabamos de seduzir. De todo modo, a máscara, a tatuagem e a pintura são operações pelas quais o corpo é arrancado de seu espaço próprio e projetado em um espaço outro (FOUCAULT, 2013, p.12).

O corpo e suas marcas... O corpo e suas máscaras... Como seria criar um corpo sem máscaras, tatuagens e as pinturas? Os meios, dos quais nos convencemos serem os que asseguram ligações, através das semelhanças, com outros corpos?

2.3 Afinal, o que quero dizer?

O meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido escrito, faço corpo (FOUCAULT, 2013, p.7).

O corpo em sua potência viva expande o que reconhecemos como forma, matéria, veículo de comunicação e visualidade. Ele parece nos dizer algo a mais que

¹⁸ UTOPIA – FOUCAULT usava o termo Heterotopia (hetero=outro e toquia=espaço), para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente.

suas estruturas. Pois é uma matéria viva, incalculável de estados, que sempre excede as suas vivências. O corpo é atemporal às suas referências fisionômicas e fisiológicas, por sempre exceder o que dele conhecemos.

Não existe um dentro ou um fora no caso do corpo, por se tratar de um local onde forças se encontram, se cruzam e manifestam-se, rompendo com toda a ideia de limites, contornos, territórios, barreiras e identidades.

As expressões corporais, que acreditamos dominar em sua maioria, nem mesmo as de fácil reconhecimento, podem classificar de modo tangível o estado em que o corpo está vibrando. As expressões transbordam os nossos reconhecimentos, os catálogos que vamos classificando, pois são também vibrações inéditas que se formam no momento em que o fluxo está passando.

Deixar-se vibrar é romper com todo e qualquer sistema de um corpo-vivido, corpo-sujeito, corpo-identidade ou corpo-eu, que supostamente delineariam um sujeito e suas referências. Vibrar é deixar ser invadido por fluxos que não conhecemos de antemão, que traz perturbações e desconfortos, mas que ao mesmo tempo acariciam os sentidos dos que os sente. É como tornar-se criança novamente controlada por alguém que diz o que deve e o que não deve ser feito.

Mas, para deixar-se vibrar através dos fluxos, é preciso por muitas das vezes amortecer este Eu, que nos acompanha e que insiste em sobreviver, para fazer-se ouvir os ruídos das forças que transbordam a ideia de sujeito. Abrir-se à vibração é saborear o doce amargo dos estados imprevistos que nos tomam, seja o momento que for.

2.4 Sensações quando escrevo

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada (LISPECTOR, 1999, p.134)

Escrever textos é mais que uma função de composições entre palavras, verbos, adjetivos, substantivos e a própria organização de frases que pretendem ser as mais objetivas, atraentes e claras possíveis.

Escrever pode ser por muitas vezes um ato aterrorizante, prazeroso, tênue ou mesmo um desabafo; é exteriorizar aquilo que insiste em martelar o pensamento. Que nos faz sair do local de conforto para outros espaços de registros. Que pedem materializações a qualquer hora e em qualquer lugar.

Houve um tempo em que o som do lápis riscando a folha em branco seduzia-me à escrita. Então pegava um bloco de folhas brancas e alguns lápis grafites para escrever. Um ritual quase diário de prazer. Era interessante observar as cartografias que iam sendo desenhadas com o movimento da mão. Mas o ato de escrever sobre o papel acabou sendo amortecido. A sedução entre movimento e som bloqueava a fluidez efêmera e violenta das forças que pediam materialização.

Por agora sento, em frente ao computador, sendo ele o meu veículo de registros e pesquisas. Existe um banco de dados arquivados que podem me auxiliar a qualquer momento. Ou posso navegar pela internet de modo, a trazer respostas aos questionamentos que vão surgindo, formatando assim, uma dissertação em meios às regras quase científicas. Talvez, sinto pouco prazer em utilizar deste veículo, mas é o recurso que alcança as ferocidades das forças que passam no corpo e que me faz transbordar.

Um texto se auto-escreve, conversa com dados arquivados na mente e com as novas forças que brotam e perpassam o corpo. Tem dias e horários, que muito me cansam a mente e o corpo, para materializar-se. Sou apenas o veículo para a sua existência. Após passar pelo meu corpo, ele será uma coisa no mundo e eu, outra. Somos dissociados. Por diversos momentos tenho de acalmar este “eu” que pode vir à tona e que faria desviar as forças que estão atravessando o corpo. Tenho de conformar, mesmo que não me agrade, às estruturas e composições que ele vai construindo.

O meu corpo, eco fluxos; vai sentindo o encontro entre forças dominadas e as novas forças. Um duelo que o leva a desconfortos, náuseas e insônias, mas que ao final, negociam entre si e projetam/materializam seus acordos. Porém, sempre deixam novas marcas, registros, que serão utilizadas em outros momentos. Dialogar com as marcas é colocar em cheque os estranhamentos que nos são incumbidos pelo tempo. Para Suely Rolnik¹⁹, a escrita tem o poder de dialogar com marcas

¹⁹ ROLNIK, Suely. Psicoterapeuta, crítica cultural, professora e integrante do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Autora de: **Cartografia Sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

existentes e com novas marcas, de modo a nos levar a aproximar do nosso real interesse: “Aí, escrever traz notícias das marcas e tem o poder de ampliar minha escuta às suas reverberações; é como um escafandro²⁰ que possibilita mergulhar no estranhamento com mais coragem e rigor.” (ROLNIK, 1993, p.9)

É evidente que ao conversar com as marcas isso nos leva a associar a outras forças e marcas, disparando novos rumos e olhares ao processo em desenvolvimento. Deste modo, podemos aproximar dos territórios do fazer artístico e seus mecanismos, que é parte importante da dissertação. Das negociações existentes e possíveis entre obras realizadas e as que estão sendo delineadas em meio às forças que agem sobre o processo.

2.5 O Corpo-Devir no Processo Criador

Inventar é movimentar-se no território radical do inesperado, que nos desarticula completamente (PRECIOSA, 2010, p.75).

De fato, é interessante pensar nas alterações que o corpo pode vir a sofrer ao abrir-se às influências do devir ao ato criador. Isso projetaria novos estados de criação e cederia às imagens inéditas de si.

Seria entregar e submeter-se aos deslocamentos de nossas próprias referências pessoais e coletivas, que vamos colecionando. Sair da zona de conforto para experimentar o inédito, o indeterminado e outros estados de corpo.

Eu não sou criativo... o que tenho são sinais, indícios, de um corpo que capture forças. Sou vulnerável a elas. Quando menos espero sou tomado, ou mesmo atraído, por um destes estados de criação. Mas o que se materializa não sou eu, nem mesmo um resultado ligado a mim. A coisa, o que se forma, é algo já existente em seu universo possível.

Prefiro sempre coisas e fatos que me tiram do eixo, pois elas me levam a estados de criação. Canso rapidamente dos lugares cômodos da existência, isso neutraliza a minha vibratilidade criadora. É sedutor poder ser atravessado por fatos que acreditamos não suportar. É uma inocência acreditar que já dominamos todos

²⁰ ESCAFANDRO – acessório imprescindível para a respiração em mergulhos. Aqui, a alusão é feita ao ato de escrever. Que a escrita equivale à ação de respirar.

os espaços de vibratilidade do corpo, e que, temos as dimensões que o corpo pode vir a alcançar frente aos novos movimentos.

O corpo é um local onde forças se encontram, atuam, de modo a deslizarem e atravessarem a corporeidade, configurando e/ou a reconfigurando. Um palco onde tudo acontece; cenário da criação e de descobertas.

2.6 Desabamentos do Corpo frente aos Devires da Criação

Existia a ideia inicial para o desenvolvimento do projeto de reconhecer, catalogar e vestir o Outro. Era um velho desejo que foi criando corpo, trazendo incômodo e insistindo para ser materializado. Por muitas vezes peguei-me vasculhando catálogos, revistas e livros de arte com fotografias de diferentes formas corporais.

Criar alteridades sobre as minhas referências físicas, pessoais e de fácil reconhecimento, era a razão sobre a qual o movimento criador ia se projetando. Desejava vestir o Outro que é diferente da minha aparência corporal, de modo a abalar aquilo que acreditava e tinha como referência do Eu. Ser surpreendido por novos formatos externos de corpo, por novos estilos que romperiam com o meu repertório de ser.

Por algum tempo, obras de artes em que o corpo do artista sofria alterações, me atraíram à pesquisa e amparo. Por vezes, admirei a obra de Lenora de Barros²¹, *Procuro-me* (2002), onde a artista problematiza a questão do apagamento da identidade pessoal e coletiva, a partir do autorretrato, onde a dissolução do eu é tratada em contexto sociopolítico. Nessa série de dezesseis imagens, são incorporadas estratégias de intervenção através de sobreposições e recortes digitais. Com diferentes penteados e com a mesma expressão facial de espanto, a imagem da artista busca ir de encontro com o Eu-Outro e as múltiplas identidades. Ao registrar esse processo de ‘desidentidade’, Barros tenta aproximar-se das angústias vividas pelos indivíduos na sociedade brasileira, ao ingresso no

²¹ BARROS, Lenora (1953). Artista plástica, poeta. No fim da década de 1970, forma-se em linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Tem a instalação sonora *Deve Haver Nada a Ver* premiada na 1ª Mostra RioArte, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

problemático âmbito da modernidade, intensificado no pós-guerra e agravado após o golpe militar de 1964.



Fig. 8 – Barros, Lenora. Procuro-me, offset sobre papel jornal, 2002. MAM – Museu de arte moderna, São Paulo – SP.

Fonte: <http://mam.org.br/acervo/2006-073-000-barros-lenora-de/>

De fato, as manifestações autorrepresentacionais contemporâneas, principalmente no âmbito das artes visuais, desdobraram-se das qualidades tradicionais de autorretrato e identidade, para espaços significativos de desnudamentos do sujeito, incorporando a própria realidade vivida para a obra, permitindo a aproximação do Outro ao mesmo tempo.

Nesta perspectiva, podemos conferir nas obras da artista Cindy Sherman²², famosa pela elaboração de imagens de si mesma, retratos que apontam para a ficção, encenação e simulações. As obras baseiam-se em ações performáticas através da seleção de personagens encontrados na oferta ilimitada de imagens oferecidas via catálogos e mídias (programas de televisão, revistas, filmes, internet...), nas quais, são incorporadas pela artista. Sherman ao absorver os personagens e ao ser protagonista de cada um deles evidencia a mobilidade e flexibilidade de seu corpo. Cada imagem corresponde a um estilo único de seu personagem escolhido, algumas vezes, ambíguas e ecléticas, seus diversos papéis são vistos como o fluxo de uma identidade móvel, uma crítica à sociedade contemporânea que induz os sujeitos a escolherem formas, hábitos, estilos de vida, pessoas e estereótipos a serem vividos diariamente.

²² SHERMAN, Cindy. Fotógrafa e diretora de cinema norte-americana, conhecida por seus autorretratos conceituais.



Fig. 9 – Sherman, Cindy. Untitled #351, fotografia, 2000. MoMA, Museu de Arte Moderna, New York, Estados Unidos.

Fonte:<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/8/#/8/untitled-351-2000/>

Assim, todas as vezes que retomava os estudos e analisava as obras de Barros e Sherman sentia-me confiante em realizar o idealizado. Mas existia uma diferença em relação às obras pretendidas e as estudadas. O que me fascinava era poder vestir o Outro que dissociava da minha condição fisiológica.

Como seria vestir este corpo enfermo diferente do meu estado clínico? Essa era uma das perguntas que martelavam minha cabeça, acarretando outras séries de perguntas que impulsionava o queria vir a se materializar: o que era preciso fazer? Como vestir este outro enfermo na exterioridade? O que iriam pensar? Como eu me comportaria frente às alteridades da minha identidade?

Uma série de personagens e personagens de personagem ia se formando em meu catálogo de possibilidades.

O incômodo de não saber como vestir o Outro, fez-me idealizar um campo de pesquisa para ter uma base de que como realizar o pretendido. Assim encorajei-me a vestir a roupa de pesquisador e pegar meus equipamentos de registros para ir de encontro com o Outro que me seduzia.

Ainda no ateliê, realizei um quadro de personagens a partir do quadro clínico que me tiravam do local cômodo e que ao mesmo tempo me levaria ao estranhamento desejado. Em meios às patologias pautadas, três delas, pareceu-me mais interessante para o objetivo pretendido. Os quadros foram: soropositivos, usuários de drogas e os indivíduos com câncer.

Escolher estas três possibilidades em meio a uma grande oferta de enfermidades despertou em mim, novos olhares sobre as condições do corpo doente. De modo que algumas vezes o medo pareceu-me constranger o contato com os selecionados. Mas o desejo de romper com a identidade fez-me criar coragem e sair do casulo.

Assim, realizei contato com ONGs (organizações não governamentais) e instituições que apoiavam os meus selecionados. Dos três contatos realizados, apenas a ONG dos soropositivos apresentou-se aberta em apoiar um projeto ainda em formação. E que poderia desabar a qualquer momento, até mesmo, por um caos sobre a minha própria existência.



Fig. 10 – Vista parcial da ONG RNP+Uberlândia, painel de recados, 2014.

Fonte: arquivo pessoal.

Nos primeiros contatos com a ONG RNP+Uberlândia, destinada a apoiar soropositivos e doenças sexualmente transmissíveis, busquei infiltrar-me nas reuniões coletivas que aconteciam todas as sextas-feiras onde os usuários tinham a

oportunidade de abrir suas experiências e vivências com a doença, ou até mesmo discutir o tema selecionado pelo condutor-terapeuta da semana.

Como estratégia de aproximação, decido não identificar-me como pesquisador e nem expor o motivo de passar a frequentar o local. O anonimato possibilitaria evitar determinados constrangimentos e receios entre ambas às partes. Apenas a coordenação e a diretoria da ONG RNP+Uberlândia tinha consciência da pesquisa.

Assim, a minha aproximação com o Outro começa a ser realizada de modo singelo e discreto. Percebo que as trocas de informações, a não ser durante as reuniões de sexta feira, acontecem com pouca frequência. Pois o medo do Outro a ser reconhecido com a devida patologia, envergonha e impossibilita os diálogos mais abertos.

Ao passar um mês frequentando a ONG, um estado de emergência começou a surgir em relação ao meu projeto idealizado (que esperava reconhecer traços de uma identidade através da patologia e que posteriormente eu poderia vestir). Com o uso do medicamento Antirretroviral²³, as consequências do HIV²⁴ sobre o corpo são praticamente eliminadas, de modo que não apresenta, na maioria dos casos, nem um sinal ou traço físico da doença.

O que fazer? Não seria a hora de trocar de campo? Foram as questões que surgiram em minha mente.

Mesmo que aparentemente meu objeto de estudo tenha ido por água a baixo, decido continuar frequentando a ONG. Uma força maior ainda me impulsionava a querer desbravar mais o espaço selecionado.

²³ ANTIRRETROVIRAL – Medicamento via oral para o combate a AIDS - Evitam o enfraquecimento do sistema imunológico - < disponível em > www.aids.gov.br – visitado em 23.04.2016.

²⁴ HIV – (vírus da imunodeficiência humana) retrovírus envelopado causador da AIDS – Síndrome da Imunodeficiência Adquirida. (ibid).



Fig. 11 – Vista parcial das reuniões de sextas-feiras na ONG RNP + Uberlândia – MG, 2015.
Fonte: arquivo pessoal.

2.7 O corpo em Via Fluxo

Como consequência de estar frequentando um local distinto das minhas referências enquanto sujeito físico e aos locais habitualmente frequentados, percebo que meu corpo começa a sofrer com as diferenças existentes. São muitos os afetos e desafetos que começam a atravessá-lo de modo a tirar de seu conforto, levando-o a outras dimensões.

Por algumas vezes, através da tentativa de aproximar dos soropositivos, pude sentir os desconfortos que a minha presença corpórea e o anonimato traziam a eles.

Houve uma vez, na ONG RNP+Uberlândia, em que um rapaz aproximou-se por estar desconfiado e incomodado com a minha presença nas reuniões. Perguntou-me se eu exercitava fisicamente ou se praticava algum esporte. Respondi-lhe que não, e que era um pouco sedentário. Ele arguiu alertando-me que a ausência de exercícios físicos poderia criar uma “barriguinha” de remédio (uma das consequências dos Antirretrovirais). A informação pareceu-me interessante, de modo que, não cogitei corrigi-lo acerca da minha sorologia. Mas fomentei a conversa

com naturalidade. Depois de duas semanas, o rapaz descobre o motivo da minha presença nas reuniões, que o leva a aumentar a desconfiança e os receios. Isso acabou estremecendo a relação de contato que mantínhamos. A consequência foi o afastamento.

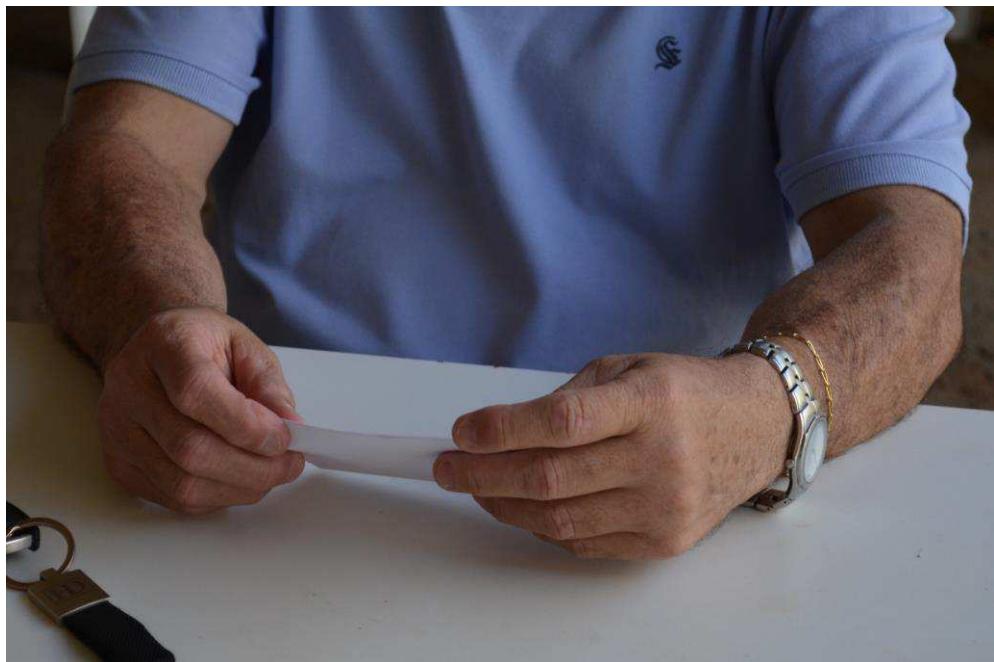


Fig. 12 – Detalhes de uma conversa realizada na ONG RNP+Uberlândia com um usuário do local, Uberlândia – MG, 2015.
Fonte: arquivo pessoal.

Em outra situação, um homem de boa aparência, com aproximadamente cinquenta anos, soropositivo, falou das percepções que ele tinha sobre o meu corpo. Ele aproximou e me disse que eu tinha cara de fazer pouco sexo. O motivo para esta conclusão, segundo ele, se deu na relação de comparação entre o corpo dele e o meu. Após o espanto pela análise feita, disparou em mim, novos estados de consciência que a aparência física pode adotar. São estados de tensão que podem ser projetados quando fazemos conjecturas apenas tendo a aparência como referência. Sendo estas conjecturas, verdadeiras ou não.

Assim, começo a sentir no próprio corpo, estados de tensão como o medo de me contaminar (a doença por ser grave e incurável, suscita grande temor), de envolver com as histórias do Outro, o risco de não compreender as informações, a relação de incômodo, as dificuldades de aproximação, as relações de comparação entre corpos, o esgotamento das minhas referências. Tensões que foram se

tornando desconfortáveis, potentes e perturbadoras ao processo criativo em desenvolvimento.

Percebo que meu corpo passa a incorporar os estados indeterminados que o outro oferecia e, que me levavam a desconfortos, insegurança na relação e instabilidade. Pois ele incorpora as narrações, os dados apreendidos, de modo a tornar difícil, o estabelecimento de um determinado distanciamento entre eu e o outro.

Nesta perspectiva, Nelson Coelho Junior²⁵, pontua a ideia de co-corporeidade, ou seja, na relação de co-presença entre duas corporeidades, o Eu e o Outro, interligados. Segundo seus estudos:

[...] a co-corporeidade que não é uma unidade indiferenciada, mas a presença de duas corporeidades em que cada uma delas é mais do que uma unidade fechada em si, e é sempre a simultaneidade dos dois e do um, de certo nível de diferenciação e de indiferenciação (COELHO JUNIOR, 2012, p.87).

De fato, a minha relação com o Outro passa a ser indefinida entre a noção do eu e o outro. Uma série de hibridações leva a estados de sobreposições de corpos: eu me torno o outro, o outro é parte de mim, e nós nos fundimos nessa relação:

O corpo passa a ser o veículo de encontros instáveis e estados indeterminados: “[...] um tecido material e energético, móvel e instável, movido por forças pulsionais mensageiras e marcado por interferências de intensidades internas e externas, constituindo um campo de forças e protossentidos” (COELHO JUNIOR, 2012, p. 87)

Considero que a partir da vivência com os soropositivos o meu corpo gordo, cheio de preceitos, conceitos, falsas-ilusões, passa a ser esvaziado na medida em que as sobreposições de corpos, forças, começam a agitar-me. Levando o corpo à afetabilidades e atravessamentos, como uma caixa de ecos e vibrações, de sensações, prazer e medo, que proliferaram a criação. Afinal, como definir a relação entre o corpo e a criação?

²⁵ COELHO JUNIOR, Nelson. Psicanalista, doutor do Instituto de Psicologia em Psicologia Clínica pela PUC-SP, professor e pesquisador da USP.

2.8 A Sensação e a Criação

A cor está no corpo, a sensação está no corpo, e não no ar. A sensação é o que é pintado. O que está pintado no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentando determinada sensação (DELEUZE, 2007, p.43).

Não é tão fácil assim... O corpo pode ser assimilado por diferentes vertentes, ideias e teorias. Mas em nossa análise é importante compreender o corpo como o local de sensações, vibrações e do poder de afetar e ser afetado. Onde forças se encontram e misturam-se com violência levando-o a outras disparidades.

Ponderar a sensação como fonte de criação é levar em conta vibrações que agem sobre o corpo. Mas como deixar-se vibrar?

Ora, deixar-se vibrar é entrar na sensação ao mesmo tempo em que ela te apanha. É mergulhar no caos, na noite, de modo a perder-se na força. A sensação atinge/age diretamente o sistema nervoso, potencializando o lado instintivo e vital do corpo. Disparando o estado sensível ao novo, contrário do lugar fácil, comum, sensacionalista e espontâneo.

Conforme Deleuze (2007), a sensação está ligada na relação entre sujeito (sistema nervoso) e o fato (objeto, lugar):

[...] Ela não possui lados, ela é as duas coisas indissoluvelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto o objeto quanto sujeito (DELEUZE, 2007, p.42).

Desta maneira, como espectador, eu experimento a sensação entrando no próprio movimento que ela me propicia, ingressando na unidade daquele que sente e que, é sentido. Em um jogo de correlações onde o eu se torna e mistura com aquilo que contempla e vice-versa: [...] a sensação é o que passa de uma “ordem” a outra, de um “nível” a outro, de um “domínio” a outro. É por isso que a sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo” (DELEUZE, 2007, 43).

A sensação tem diversos níveis, ordens e domínios, entretanto, são diferentes ordens de uma mesma sensação. É característico da sensação, ter pluralidades de domínios e diferenças de níveis, mas que mantem-se em níveis de uma mesma ordem de sensação. Ou seja, através da sensação pode disparar um conjunto de

afetos, sensações e instintos em diferentes potencialidades. Eu sou afetado pela sensação que pode disparar em mim níveis e domínios diferentes de uma mesma ordem de sensação.

Considerando estes dados, isso nos possibilita aproximar do universo da criação e compreender como este processo se instaura.

O meu convívio com os usuários da ONG RNP+Uberlândia, disparou uma série de sensações, dúvidas e questionamentos durante a relação de contato. O corpo passou a ser esvaziado de referências, há um ecoar de outros estados de corpo, sensações desconhecidas e imaginadas. Uma espécie de desassossego passou a ser potente na medida em que ia me abrindo às forças. Sendo tensionado a cada encontro com o Outro.



Fig. 13 – Cartazes de orientação sexual na ONG RNP+Uberlândia, Uberlândia – MG, 2015.
Fonte: arquivo pessoal.

Trazer à tona e reconhecer os estados de tensões que eram inerentes ao corpo, trouxe disparos ao movimento criador. Ao ser atravessado pelas forças, isso acabou banalizando o planejado, obras bidimensionais ligadas a vídeos e fotos, para entregar-se às outras linhas de expressões. Sentia a necessidade de materializar as forças de modo a não usar figurações e representações. Era preciso apresentar o

estado enquanto vivido. Ligar o espectador às forças captadas através da materialidade de obras.

Realizar obras tridimensionais pareceu-me em uma primeira análise, pouco provável para tentar transmitir as sensações tensas por esta via. Contudo, em segunda análise, ao abrir-me mais ao desconforto que as forças causavam pude compreender que produzir trabalhos tridimensionais acabava sendo mais confortável e seguro, por se tratar de uma área cuja minha produção artística vinha transitando desde os primeiros trabalhos realizados; mais especificamente as instalações.

As instalações passaram a ser importantes no meu processo criativo desde o ingresso no curso de Artes Visuais, em 2006. Após aprofundar os estudos em referências artísticas e teóricas sobre o tema, em 2008, realizei a primeira montagem de uma instalação, que passou a ser importante os desdobramentos posteriores. Estabelecendo também um determinado perfil as pesquisas e o meio recorrente a materializar o meu movimento criador.

Deste modo, cogito desenvolver obras em que o espaço é ocupado como um todo, utilizando paredes, teto e chão. Espacializando-a de modo a atigar/disparar/ativar sensações através dos arranjos sobre o espectador; em um íntimo entrelaçamento. Tentando aproximar ao máximo os estados de tensões que meu corpo foi submetido, estando na ONG, e que emitia posteriormente a estes encontros.

Nos primeiros estudos, comecei a idealizar a suspensão de objetos, onde a queda seria sempre presente, de modo a colocar o espectador em uma relação de tensão-e-suspensão; tirando-o da passividade. Numa primeira hipótese, contemplava a possibilidade de suspender um jarro de vidro, com sangue no seu interior, sobre o auxílio de dois fios de nylon transparentes, paralelos e cruzando toda a sala expositiva, de uma ponta a outra. De maneira que o visitante teria de passar por baixo da disposição submetendo-se à instabilidade do objeto que poderia vir a cair e da possibilidade de feri-lo.

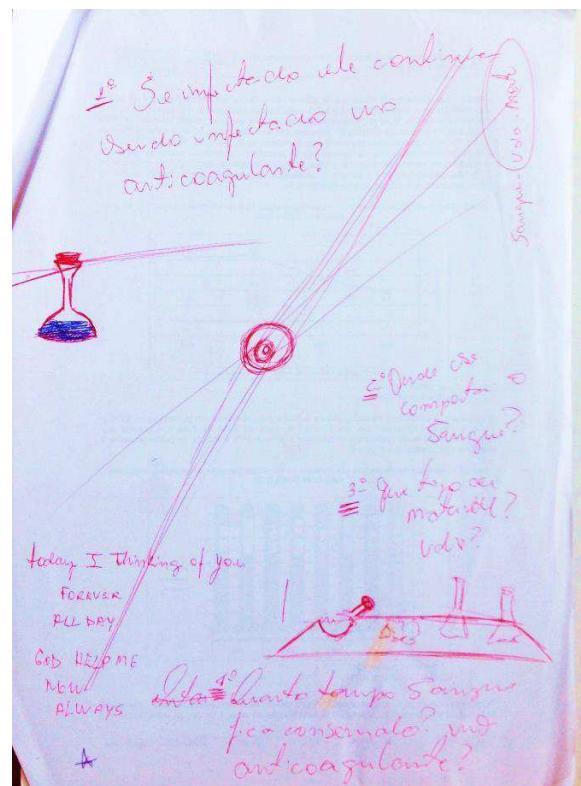


Fig. 14 – Garcia, Danilo. Estudos realizados para exposição, 2014

Fonte: arquivo pessoal.

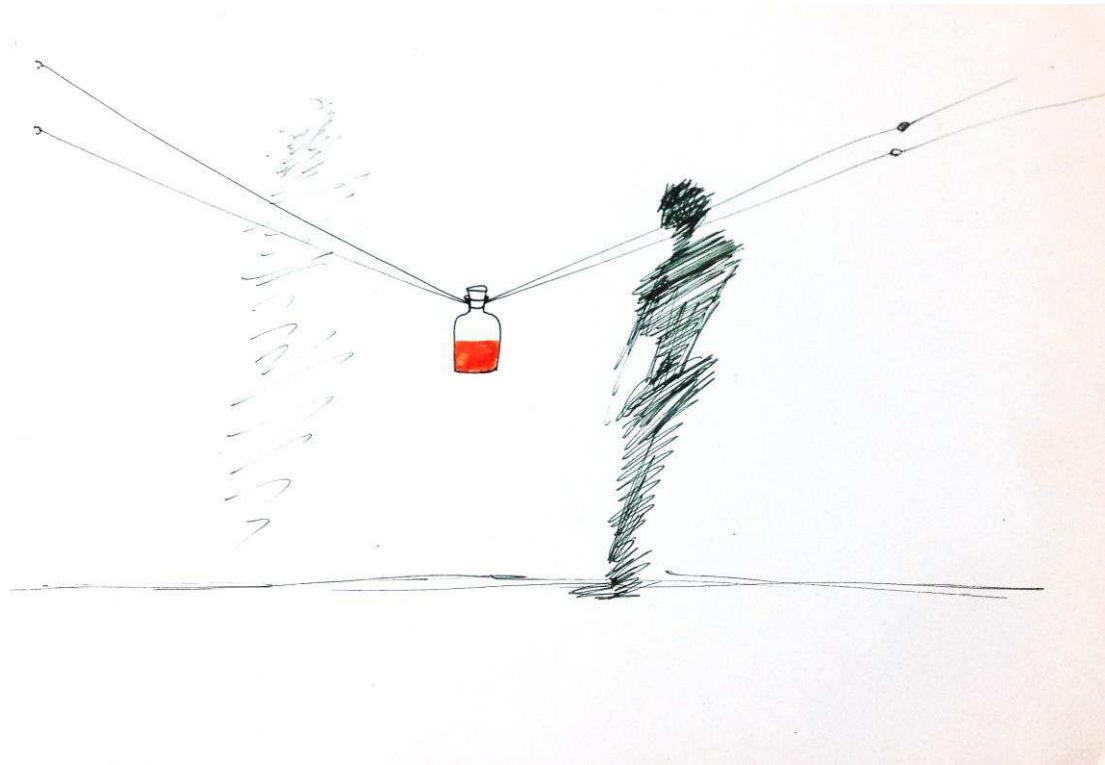


Fig. 15 – Garcia, Danilo. Primeiro estudo realizado sobre a instalação Ex_Tensão 1, 2014.

Fonte: arquivo pessoal.

Porém, com a constante experimentação de materiais e esboços, despertou em mim a atenção para objetos que poderiam me oferecer uma maior tensão ao vir a cair e produzir sons de estilhaços. Nos esboços realizados começaram a aparecer formas circulares que apresentaram ser intrigantes para a instalação. Senti a necessidade de buscar objetos que assemelhavam às formas desenhadas. Em meio às buscas, encontro pratos brancos, louças, que me permitiam conter líquidos vermelhos e suspendê-los no ar, intensificando a queda.

Assumir os pratos como suporte trouxe novas perspectivas ao objeto. O fato dos pratos serem da cor branca, como uma superfície lisa, “pura”, contendo um líquido espesso e vermelho deliberou sensações de estranhamento e repulsa. O sangue idealizado passa a ser banalizado, com as cores branca e vermelha formando contrastes, alcançando a sensação pretendida. Assim, a mistura de glutinosos e corantes vermelhos passou a ser recorrente.



Fig. 16 – Garcia, Danilo. Esboço realizado para a instalação Ex_Tensão 1, 2015.
Fonte: acervo pessoal.

Após realizar diferentes testes, sinto a necessidade de concretizar o projeto; expô-lo a avaliações e interações com o Outro. Deste modo, é montada a instalação *Ex_Tensão 1*, no Laboratório de experimentos da UFU²⁶.

²⁶ UFU – UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – Laboratório de experimentos – Bloco 11, Campus Santa Mônica – Uberlândia – MG.



Fig. 17 – Garcia, Danilo. Vista parcial da exposição Ex_Tensão, labotorio de pesquisas da UFU, Uberlândia – MG, 2015.
Fonte: arquivo pessoal.

Para o conjunto da obra foram utilizados 48 pratos brancos, suspensos por dois fios de nylon paralelos, presos ao teto, de modo a fazer uma base-curva, que lhes davam apoio e sustentabilidade. No fundo dos pratos, do lado inverso ao usual, foram feitas duas pequenas canaletas, superficiais, que encaixam os fios de nylon de modo a dar uma melhor estabilidade. Dentro de cada recipiente acrescento um líquido vermelho, uma mistura de glúteo e corante, em diferentes quantidades para cada peça. Adiciono também no espaço expositivo, uma caixa de áudio em *looping* com som de pratos quebrando. E sobre o chão é espalhado vestígios, estilhaços e resíduos dos pratos quebrados.



Fig. 18 – Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, pratos, nylon, corante, cacos de louça, 7x5m, Uberlândia – MG, 2015.

Fonte: acervo pessoal.



Fig. 19 - Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, pratos, nylon, corante, cacos de louça, 7x5m, Uberlândia – MG, 2015.

Fonte: acervo pessoal.



Fig. 20 - Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, detalhe do prato, Uberlândia – MG, 2015.

Fonte: acervo pessoal.



Fig. 21 - Garcia, Danilo. Ex_Tensão 1, estilhaço de prato sobre o chão, Uberlândia – MG, 2015.

Fonte: acervo pessoal

2.9 O Descontrole e a Ex_Tensão1

O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse entrelaçamento, a dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e eu, a visibilidade e a opacidade [...] (UNO, 2012, p. 53-54).²⁷

Materializar o projeto possibilitou despertar os sentidos que são intrínsecos à obra, afetando principalmente o corpo daquele que a sentia. A instalação como um todo, deliberou ao espectador, novos estados de afetos, tensões e instabilidade que os arranjos provocavam.

Os pratos por estarem suspensos sobre dois fios transparentes projetavam um efeito de estarem flutuando no ar, sem nenhum apoio, e que de determinado modo tornava a instalação atraente. A leveza da suspensão desviava o peso existente da matéria-prato ao de peso-disposição. A possibilidade sempre presente dos pratos virem a cair potencializava a fragilidade da obra. O espectador ao entrar na instalação, infiltra-se em meio aos pratos e problematiza a fragilidade de tudo vir a cair; por serem suspensos e por estarem cruzados uns nos outros, criando redes de ligações. Caso o visitante venha a esbarrar nos fios que sustentam os pratos, isso faz com que os mesmos se abalem de modo aleatório, podendo vir a cair, ou mesmo entrelaçar-se com o espectador. Ao mesmo tempo, o movimento causa um jogo ambíguo entre sedução e tensão. A instabilidade dos pratos interliga-se aos outros acessórios do conjunto da obra. A instalação é construída a partir de conexões entre os objetos e o corpo do visitante. Sem a presença do espectador a obra é incompleta.

As inclinações dos pratos, cada peça com sua propensão, oferecem a incerteza da possibilidade de o líquido vermelho vir a vazar e escorrer sobre o corpo do visitante ou pelo chão. O líquido vermelho sobre o fundo branco do prato desperta determinadas seduções, levando o espectador às dúvidas de sua origem: Será sangue?

Sobre o solo, os cacos, vestígios de pratos que vieram à queda, comprovam os possíveis ataques ao corpo; potencializando a tenuidade da obra e o corpo nesta

²⁷ UNO, Kuniichi. Um dos Pensadores mais sutis e agudos no Japão contemporâneo. Autor de: **A gênese de um corpo desconhecido**; tradução de Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel; prefácio de Christine Greiner. 2 ed. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

relação. Colocando em risco e problematizando as relações do espectador com os vestígios.

O som reprisando em constante continuação e emitindo barulhos estrondosos e agudos, cria novas/outras pulsões ao espectador; resistências e tensões entre as partes envolvidas, despertando e problematizando o lado sensorial do corpo. Há na obra três vertentes de sons que servem como comprovação de ataques e quedas: os pratos que podem vir a cair, os cacos espalhados pelo chão e o que está sendo reproduzido via dispositivo eletrônico. Todos estes arranjos mesclam-se e colocam em dúvida a relação entre o real e o imagético; e o real e o virtual.

Em *Ex_Tensão 1*, o visitante experimenta novos estados de corpo e sensações condensadas que atravessam o corpo, levando-o, a sair da zona de conforto. Os afetos, os sentidos e as percepções misturam-se com violência às referências individuais e aos objetos da obra. O corpo é levado à exaustão. Ou, ainda, à outra coisa. Talvez a um corpo sem organismo e organizações.

Deleuze problematiza esta ideia através da teoria desenvolvida por Antonin Artaud²⁸, o corpo sem órgãos, onde o filósofo intensifica os estados vibráteis do corpo e as inúmeras forças que agem sobre ele. O corpo sem órgãos não é um corpo livre de órgãos e organismo, mas é o estado indeterminado de algum deles. A temporalidade e provisoriação dos órgãos que são atingidos por forças que atravessam o organismo, rompendo com a atividade orgânica. A sensação penetra o corpo como um todo, como uma onda nervosa, não de modo fragmentado, que o torna sensível em diferentes níveis, ordens e domínios: “O corpo sem órgãos é carne, é nervo; uma onda o percorre delineando níveis; a sensação é como o encontro da onda com forças que agem sobre o corpo” (DELEUZE, 2007, p.52).

O corpo é uma potência viva de intensos, onde a sensação é fortemente sentida ao ultrapassar o organismo: “toda uma vida não orgânica, pois o organismo não é a vida: ele a aprisiona. O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico” (DELEUZE, 2007, p.52).

Deixar-se vibrar o corpo sem órgãos é abrir-se aos fluxos do tempo e espaço, aos encontros e presenças. Em *Ex_Tensão 1*, o visitante é levado a este deslocamento do organismo. A obra infere o corpo sem órgãos e a sensação não é

²⁸ ARTAUD, Antonin (1896-1948). Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas.

representada e sim real. Através da relação com os dispositivos da obra, há uma deliberação de estados perturbadores ao sistema nervoso. O objetivo da obra é agir/atingir o sistema nervoso. Perturbar o corpo, sem representações, de modo a movimentá-lo em si mesmo.

Ex-Tensão1, convida o corpo do visitante à outras nervosidades. O espectador experimenta a obra ao mesmo tempo em que a obra o experimenta; havendo uma relação de codependência entre as partes. O corpo torce-se em meio aos dispositivos, malabarismos necessários para caminhar entre os objetos, na mesma medida que os dispositivos têm um único objetivo, o de atravessar o corpo que se contorce. Levando-o a diferentes níveis de uma sensação: “O que é boca em determinado nível se torna ânus em outro [...]” (DELEUZE, 2007, p.55).

Em suma, a obra aproxima-se das vibrações do corpo na relação obra-spectador. Uma histeria. O corpo é desequilibrado e invadido pela obra. Os dois, obra-spectador, passam a ser apenas um neste encontro. Ambos descobrem-se e unificam-se criando outros corpos.

Assim, Ex_Tensão 1 permite o visitante experimentar corpos, corpos sem órgãos, em direção a uma experiência individual e novos modos de subjetivação. Ex_Tensão 1 experimenta a própria existência.

CAPÍTULO III

EX_TENSÃO 2: ENTRE FORÇAS, IMPULSOS E VIOLÊNCIAS

3.1 Como tornar visíveis forças invisíveis?

Tudo está, então, em relação com forças, tudo é força. (DELEUZE, 2007, p.65)

Mencionei no capítulo anterior os desdobramentos do corpo e o da criação artística ao serem afetados e ultrapassados pelo organismo. Mas alimentá-lo sobre esta ordem pode exigir determinadas compreensões, esforços, flexibilidades e capturas.

O corpo move-se através de forças. Ele busca e rastreia forças. É afetado e, afeta, por meio de forças. São estados de pulsões que levam a encontros e presenças. O corpo é plural, são inúmeras forças que o compõe ao longo da existência. Forças e mais forças que atravessam e deslocam o corpo.

De acordo com Deleuze, em Nietzsche²⁹ e a Filosofia, o corpo é uma relação de força com força. Sobreposições e negociações entre forças dominadas e dominantes. Forças dominadas que asseguram os mecanismos, as afinidades, as funções, conservações e que, estão ligadas também à consciência. Em relação às forças dominantes ligadas ao inconsciente e que tem o poder de levar a outras ordens da existência, por serem espontâneas, agressivas, e direcionarem a outras/novas possibilidades de vida. De modo geral, as forças relacionam-se entre si de modo a compor/definir o corpo:

O que define um corpo é essa relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de força constitui um corpo: químico, biológico, social, político. Duas forças desiguais constituem um corpo a partir do momento em que entram em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso, no sentido nietzschiano, e aparece como coisa mais “surpreendente”, muito mais surpreendente na verdade, que a consciência e o espírito. Mas o acaso, relação da força com força é também a essência da força. Não nos interroguemos, portanto, como nasce um corpo vivo, já que qualquer

²⁹ NIETZSCHE, Friedrich (1844-1900). Filólogo, filósofo, crítico cultural, poeta e compositor alemão do século XIX.

corpo vive como produto “arbitrário” das forças que compõem (DELEUZE, 1976, p.21).

Existem também forças que nos levam a produzir estados de sensações, que se revertem na materialidade de obras, como no caso dos artistas que produzem blocos de sensações a partir das forças captadas. A sensação tem a sua relação direta com a força, sendo esta por muito das vezes o que impulsiona o artista a produzir.

Deleuze (2007) sugere que o artista é rastreador de forças, materializa forças invisíveis para visibilidade. O artista não reproduz figurações, mas é através da figura/imagem que ele tenta trazer à tona as forças que o apanhou:

A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação. Mas se a força é a condição da sensação, não é ela, contudo, que é sentida, pois a sensação “dá” outra coisa bem diferente a partir das forças que a condicionam (DELEUZE, 2007, 62).

Assim podemos compreender através dessa perspectiva, que em artes tudo é força. O ato criador é força, movido por força, deslizado por forças, que levam o artista a produzir sensações. O corpo e seu complexo aparelhamento de sentidos são compostos por forças. São as forças que me atravessam, quando escrevo, desenho ou rasuro qualquer esboço, impondo formas e contornos ao mundo.

Mas como perceber e captar as forças que estão sendo atravessadas?

3.2 Vibrabilidades após Ex_Tensão 1

Após ter realizado a mostra da instalação Ex_Tensão 1, e ainda sentindo desassossego, reconheço a necessidade de explorar mais profundamente os estados de nervosidade que o corpo ecoava. Existiam outros incômodos, novos corpos que me traziam inquietações ao corpo e novos nortes ao processo criativo.

Eram forças que impulsionavam a querer explorar mais o que já tinha sido apreendido. O fato de apresentar a instalação possibilitou-me aguçar mais as percepções acerca das tensões condicionadas ao corpo e, os sentidos despertados através das suspensões de objetos. É evidente que esta consciência foi se dando gradativamente, na medida em que eu mesmo ia experimentando a obra ao revisitá-

la. A obra *Ex_Tensão 1* sempre esteve presente em seu espaço, tendo vida própria e defendendo-se por si mesma. As minhas visitas esporádicas ocorriam apenas para experimentar novamente a sensação.

Retornando ao ateliê, e ao retomar a realizar esboços aleatórios, percebo que os desenhos começam a trazer formas arriscadas, ângulos, inclinações-forçadas que direcionavam à outra rasura desenhada. Uma cena de tensão, jogos e batalhas. Estes desenhos desde os primeiros esboços, já haviam despertado uma consciência de que deveriam ser melhores elaborados e que, com o constante estudo sobre isso, resultaria em outra possibilidade de obra.

Mas antes disso, era preciso dar atenção também a fragmentos existentes no ateliê; vestígios que me chamavam a atenção. Estes pequenos achados foram coagulando-se em caixas de modo que passaram a compor pulsões criadoras. Pulsões que me faziam revisitá-los e os desejar. Estes fragmentos acabaram dando origem a uma nova proposta: outra instalação.

3.3 Pulsões

Houve uma vez, estando na ONG RNP+Uberlândia, em que ganhei uma sacola com frascos de remédios, especificamente antirretrovirais. Na sacola ganhada havia uma quantidade significativa de potes vazios e um pote contendo sobra de medicamento, três comprimidos de Efavirenz³⁰.

O fato de ganhar uma sacola com frascos de antirretrovirais foi surpreendente e ao mesmo tempo significante, ao perceber, que o Outro acolhera o projeto. Os usuários deste tipo de medicamento apresentam uma série de aversões aos potes. Em meio às entrevistas pude constatar três tipos de reações perante o frasco: a primeira - havia quem trocava o pote de antirretroviral por outro tipo de frasco, de modo, que o rótulo tinha de ser equivalente às especificidades de vitaminas; a segunda - outros que descartavam os frascos em áreas distantes da região onde viviam. E a terceira, a mais recorrente - aqueles que lavam os potes até retirar os rótulos por completo.

³⁰ EFAVIRENZ- medicamento bloqueador da ação da enzima e da multiplicação do vírus HIV – AIDS. <disponível em>www.aids.gov.br – visitado em 23.04.2016.

O hábito de lavar os frascos chamou-me atenção ao pensar nos esforços a serem adotados para realizar esta tarefa. Em momentos que tive a oportunidade, cheguei a questionar os usuários desse tipo de prática, qual seria o real motivo ao escolher lavar os frascos tendo outras formas e opções para descartá-los. As respostas sempre foram vagas e divergentes uma das outras, mas sempre deixaram a entender que o ato correspondia a um lavar da própria dor.

Cogitei em colecionar uma grande quantidade de frascos de antirretrovirais e cheguei até mesmo, a mobilizar os usuários para que me doassem ou trocassem comigo por outros frascos.



Fig. 22 – Garcia, Danilo. Vista parcial da coleção de frascos de remédios antirretroviral, 2014.

Fonte: acervo pessoal.

Idealizava conseguir uma grande quantidade de potes para realizar um vídeo-arte onde todos esses frascos seriam lavados com água e bucha, levando o corpo até à exaustão. A estética do vídeo-arte foi pensada de modo simples: ajoelhado sobre o chão com uma bacia de metal contendo água e com o auxílio de uma esponja áspera, limparia os frascos dispostos ao redor do corpo.

Esta cena e o ato de lavar remeteram-me de antemão à obra de Marina Abramovic Balkan Baroque³¹ (1997), onde a artista aparecia sentada sobre uma pilha de ossos de gado, 1500 peças, rodeada por três vídeos com seus pais. Com bacia cheia de água e escova na mão, limpava os ossos cantando músicas da sua

³¹ BAROQUE, Marina Abramovic Balkan. Artista Plástica; <disponível em> www.moma.org – visitado em 28.03.2016.

infância e contando histórias de seus pais. Abramovic ao lavar os ossos aproxima da morte, a morte de seus pais e dos horrores sofridos pelos sujeitos na guerra dos Balcãs. Marina abraça a dor do outro, de modo a querer lavá-la e purificá-la.



Fig. 23 – Abramovic, Marina. Balkan Baroque, vídeo/instalação realizada na XLVII Bienal de Veneza, 1997.

Fonte: <http://www.proppi.uff.br/ciberlegenda/balkan-nomadic-baroque>

Assim, ao propor-me lavar os frascos, figurou-se tentativa adotada para aproximar-me das dores relatadas pelo Outro. Uma tentativa de poder sentir na própria carne o cansaço que o ato de lavar os potes pode vir a trazer.

Realizo a filmagem e o resultado obtido satisfaz o desejo de materializá-la. Porém, sinto que a obra não alcançava a vibração que o corpo ainda emitia. Era necessário invadir mais nas potências corporais de modo a revelar as vibrações que traziam incômodos e pulsões de uma obra.



Fig. 24 – Garcia, Danilo. Detalhe do vídeo-arte realizado; lavando frascos de remédios, 2015.

Fonte: acervo pessoal.

3.4 Entre vibrações... pulsões da obra...

O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê (DELEUZE, 2007, p.91).

Voltando a atenção para a sacola de remédios, dentre os ganhados, existia um frasco contendo três comprimidos de antirretrovirais. Tratava-se do medicamento Efavirenz, administrado que diminui o avanço da AIDS.

Os três comprimidos pareceram-me intrigante e sedutor. Mas, preocupou-me o fato de ter havido uma sobra de medicamento sendo que o remédio é distribuído de acordo com a quantidade de dias que contem cada mês. Então, por que o usuário não havia tomado? Esse era um dos questionamentos que me sondava.

É imprescindível determinadas perguntas quando está analisando este tipo de campo. Através da vivência com os soropositivos passamos a ter uma maior compreensão dos problemas enfrentados com a sociedade, cultura e até mesmo, com sistema digestivo e emocional, os mais atacados fisicamente.

Mas o fato de ter sobrado três comprimidos e por ganha-los, isso me possibilitaria a ingestão, de modo, a sentir e vivenciar como é ser dependente deste tipo de medicamento. Experimentaria no próprio corpo as alteridades que os efeitos

colaterais poderiam vir a trazer. Contudo, isso não daria a vibração de um corpo sem órgãos, conforme Deleuze (2007) pontua:

Há na vida muitas aproximações ambíguas do corpo sem órgãos (o álcool, a droga, a esquizofrenia, o sadomasoquismo, etc.). Mas na realidade viva desse corpo, poderá ser chamada de “histeria”? Em que sentido? Uma onda de amplitude variável percorre o corpo sem órgãos; traça nele zonas e níveis segundo as variações de sua amplitude. Uma sensação aparece no encontro de um determinado nível da onda com forças exteriores. Um órgão, portanto, será determinado por esse encontro, mas um órgão provisório, que só dura o quanto durarem a passagem da onda e a ação da força, é que se deslocará para se situar em outro lugar (DELEUZE, 2007, p.53).

Compreendendo a citação de Deleuze, não restrinjo a curiosidade em tomar os medicamentos, pois sentia a necessidade de experimentar os efeitos dos comprimidos. Ao mesmo tempo, pensava que através do medicamento e do compromisso de ter que tomá-lo, aquilo poderia desencadear outros horizontes ainda não compreendidos/visualizados.

Nos três dias em que me submeti a usar os comprimidos, pude conferir as alteridades que o medicamento proporciona. No primeiro dia, as minhas percepções haviam se alterado de modo que a perspectiva oscilava o tempo todo, trazendo uma instabilidade ao locomover. Ao segundo comprimido, no dia posterior ao primeiro, começo a ter náuseas, dores abdominais e irregularidade do sistema digestivo. No último comprimido, o terceiro, o humor alterou-se de maneira significativa, pois me sentia vazio e abatido por estar tomando o medicamento.

A experiência em tomar os três comprimidos acabou comprovando os relatos efetuados pelos usuários de antirretrovirais, os quais, afirmavam que a primeira semana de uso do medicamento seria a mais difícil e onde os efeitos colaterais são mais evidentes.

Passado alguns dias após essa experiência, meu corpo ainda era comprimido por vibrações tensas que mereciam atenção. O fato de ter os potes, realizar o vídeo-arte e ingerir os comprimidos, ainda não era o suficiente para materializar-se em uma obra acabada. Os objetos e a experiência impulsionavam a outras formas plásticas e, a estados de consciência de outro tipo de obra.

Considerar o vídeo-arte e os potes como a sensação resultante do processo de pesquisa, limitaria a criação e exploraria pouco, a força que ainda vibrava. O resultado conquistado até o momento satisfazia o desejo de materializar e dialogar

com outras linguagens artísticas pouco usadas por mim, porém, havia a necessidade de investir mais sobre as potências corporais.

3.5 Forças invisíveis de Ex_Tensão 2

Deleuze afirma que é um erro acreditar que o pintor está diante de uma tela em branco, e que nela serão inseridas formas, rabiscos e desenhos aleatórios de modo a preencher a superfície. De acordo com o filósofo, as figuras já estão na superfície da tela, mesmo que minimamente virtuais, até mesmo, as coisas que estão na cabeça do artista. Assim, um dos trabalhos do pintor é limpar e esvaziar a superfície de modo a se desfazer dos clichês:

Há, em primeiro lugar, dados figurativos. A figuração existe, é um fato e ela é mesmo anterior à pintura. Somos bombardeados por fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, imagens-cinema, imagens-televisão. Há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas. Há nisso uma experiência muito importante para o pintor: uma série de coisas que se pode chamar de “clichês” e que já ocupa a tela antes do começo. É dramático (DELEUZE, 2007, p.92).

Olhemos ao redor... Há objetos por toda parte. Fixo o olhar sobre um ponto de apoio, logo após direciono o olhar a outra forma, o objeto apreendido se movimenta, penetra e mescla com a outra forma. O mundo é móvel, as coisas me acompanham e se sobrepõem uma as outras. Então passo a olhar corpos e mais corpos; eles se fundem. Um eterno devir, um eterno outro...

Assim nos esboços realizados dentro do processo criativo, formas curvas e perigosas passaram a ser presentes e intensificadas. Todavia, era necessário desdobrá-las em possibilidades e verificar a suas potências. Desfazer-se dos clichês existentes e compreender os impulsos que propiciaria ao ato criador.

Considero os potes e o ato de usar os medicamentos clichês que já se encontravam na cabeça, no ateliê e nos esboços. Como dito, eles serviram-me como propulsores ao corpo; movimentando e dilatando a criação. Era necessário reconhecê-los e vivenciá-los para serem descartados. Ora, o vídeo-arte também é uma sensação, porém ele não alcançava ainda as potências das forças que agitavam o corpo.

Ao analisar os desenhos reconheço que os traços angulados disparavam sensações. As linhas curvas direcionando à outra forma, linhas que pareciam arremessar um peso, assemelhando-se às armas de guerra; catapultas. A disposição espacial dos desenhos já oferecia um campo de batalhas, arremessos, tensões e tenuidades.

A força que agitava o corpo criativo era tensa, tênue e de arremessos. O fato de ter o compromisso de tomar os comprimidos acabou projetando no corpo um eterno deslizar sobre si mesmo. Um campo de batalha e luta pela escolha adotada. Os efeitos colaterais confirmaram o esperado, porém, o ato de tomar os medicamentos originou e potencializou uma vibração-obra existente.

Foi recorrente recordar neste momento de criação, uma obra vista, da qual não lembro o nome e nem o local de exibição. A obra era composta por ripas de madeiras e um dispositivo eletrônico preso sobre a parede. A ser acionado o dispositivo as madeiras presas sobre ela eram batidas com violência contra a parede, emitindo um som estrondoso e quebrando por vezes as ripas. Experimentar esta obra foi interessante pelo risco presente do meu corpo ser ferido e ao sentir-me comprimido através dos estrondos das batidas. Essa obra foi importante para compreender o que começava a ganhar corpo.

Os esboços e desenhos exibiam batalhas, arremessos, suspensões, estilhaços, rupturas... No entanto, era preciso dar atenção às rasuras, buscando compreender também, a materialidade necessária para compor a obra.

Percebendo a força existente, dedicando aos estudos de como materializá-la e tomando as inclinações dos desenhos como ponto de partida comprehende que, uma prancha de madeira iria associar-se aos desenhos por conseguir uma envergadura e, por ser um material poroso e resistente. Assim, cogitei usar uma prancha de madeira com aproximadamente 3 metros de comprimento por 10 cm de largura, presa ao chão com uma base de ferro, sendo friccionada até o limite da quebra por uma borracha, contendo na ponta da madeira, na extremidade, um prato com um líquido imitando sangue. Para intensificar mais o suposto ataque que os arranjos poderiam proporcionar, acrescento uma mola na prancha de madeira, de modo a gerar uma força contrária que a borracha estaria aplicando.

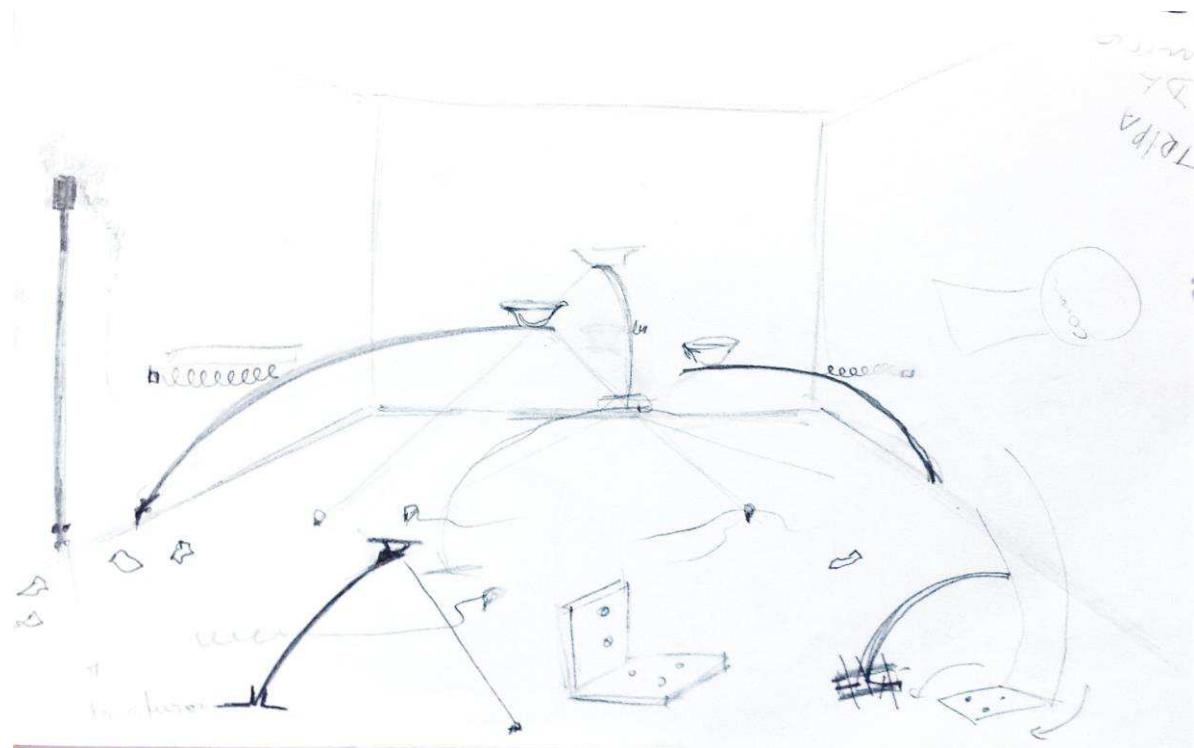


Fig. 25 – Garcia, Danilo. Estudo realizado para a obra Ex_Tensão 2, 2015.

Fonte: arquivo pessoal

Todavia, analisando o projeto, reconheço que as molas pretendidas deixavam a obra com um caráter excessivo de acessórios. Os pratos cogitados não eram suficientemente potentes em força para este suposto arremesso; eles se perderiam em meio ao comprimento da madeira. Assim sendo, pratos e molas foram removidos.

Dedicando aos estudos, percebo que uma forma cubica poderia me auxiliar como potência à obra. Deste modo, agrego um cubo de vidro com 40x40 cm, contendo líquido vermelho e viscoso, ao projeto. As borrachas vislumbradas também são substituídas por cordas de fibras naturais. As mudanças realizadas tornaram-se importantes na medida em que a obra/força foi se potencializando no contínuo experimentar e desenvolver do trabalho.

Assim, o projeto passou a ter determinadas soluções, de modo a tornar sua composição e disposição espacial mais evidente.

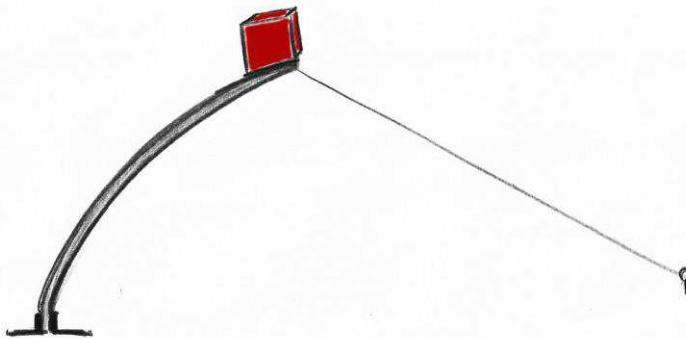


Fig. 26 – Garcia, Danilo. Estudo realizado para a obra Ex_Tensão 2, 2015.

Fonte: arquivo pessoal

A primeira mostra deste projeto ocorreu no Museu Universitário de Arte – MUnA, em uma exposição individual, ocupando toda a área térrea do museu. Foram utilizadas paredes frontais e teto do espaço para acolher a obra. Entretanto, para a exposição, o projeto acabou sofrendo algumas alterações, devido à impossibilidade de furar o chão do museu e o desafio de ocupar o espaço que oferece um pé direito alto. A solução encontrada para fixar as pranchas de madeira foi de criar um suporte em forma de U, instalado na parede com o auxílio de parafusos, dando sustentabilidade as pranchas e substituindo a base de ferro. Foi necessário também, aumentar o comprimento das pranchas de madeira para uma medida de 5,00 metros por 0,20 cm de largura; que possibilitou preencher mais o espaço, criando um ângulo considerável e aumentando a intensidade da obra.



Fig. 27 – Garcia, Danilo. Detalhes da base criada para sustentar a prancha de madeira, 2016.
Fonte: acervo pessoal.

Durante a montagem da obra *Ex_Tensão 2* no espaço expositivo, percebo a dificuldade de dispor o cubo de vidro sobre a prancha de madeira. Deste modo, altero a posição do cubo, sendo este amarrado por uma corda suspensa e fixada na ponta da prancha, criando um ângulo a partir da força da gravidade e com o próprio peso que o cubo continha. Assim, retiro também, a corda pretendida que puxaria a prancha para baixo.

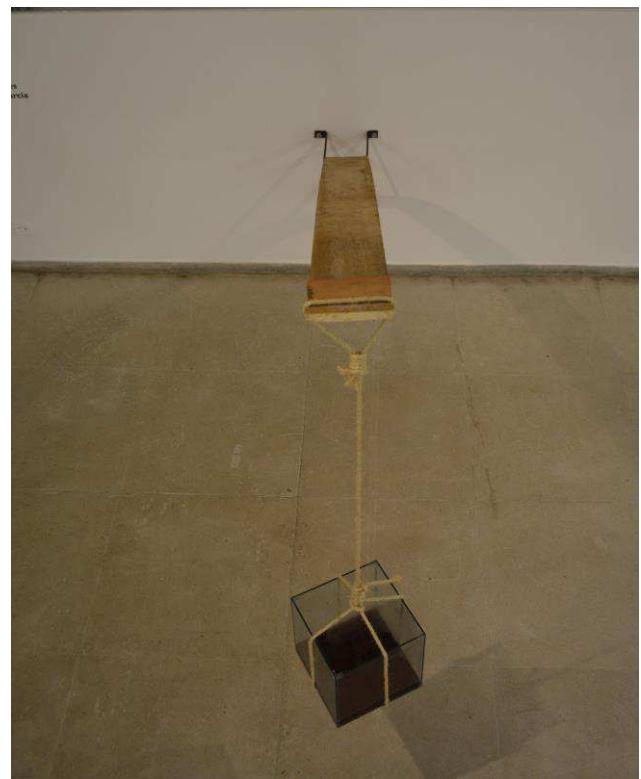
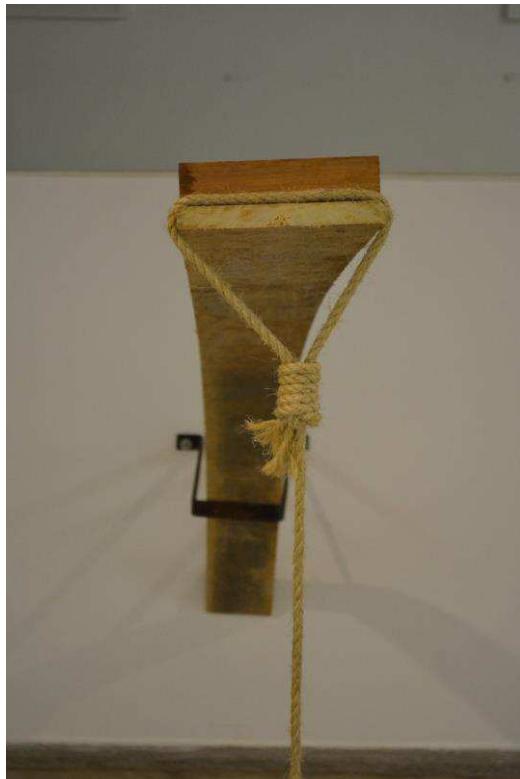


Fig. 28 - Detalhe da inclinação obtida na prancha de madeira através da suspensão do peso, 2016.
Fonte: arquivo pessoal.

Para a exposição, foram construídos dois suportes com as pranchas de madeira; cada qual com o seu cubo de vidro e contendo diferentes materiais, como peso suspenso. Em um deles foi disposto 10 litros de água com corante vermelho e no outro, 53 facas de corte. Usar as facas como peso se deu ao recordar dos relatos ouvidos pelos soropositivos em relação a utilizar objetos cortantes e, desde o início da pesquisa, este foi um fato que chamava a atenção, pois o objeto significava o risco sempre presente e possível de cortes e contaminações de outrem.



Fig. 29 – Garcia, Danilo. Vista parcial da exposição Ex_Tensões, Museu Universitário de Arte – MunA, Uberlândia – MG, 2016.

Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 30 – Garcia, Danilo. Vista parcial das obras Ex_Tensão 2, realizada no Museu Universitário de Arte – MunA, Uberlândia – MG, 2016.

Fonte: arquivo pessoal.



Fig. 31 - Garcia, Danilo. Vista parcial das obras *Ex_Tensão 2*, realizada no Museu Universitário de Arte – MunA, Uberlândia – MG, 2016.
Fonte: arquivo pessoal.



Fig.32 – Garcia, Danilo. Detalhes da obra *Ex_Tensão 2*: corante vermelho, água e facas, 2016.
Fonte: arquivo pessoal.

3.6 Ex_Tensão 2, forças e similitude

O diagrama é exatamente o que Cézanne³² chama de “motivo”. Com efeito, o motivo é feito de duas coisas: sensação e arcabouço. É o seu entrelaçamento. Uma sensação, ou um ponto de vista, a sensação é efêmera e confusa, falta a ela duração e claridade [...] (DELEUZE, 2007, p.113-114).

É um erro acreditar que o artista reproduz ou cria formas... o artista torna visíveis forças que eram invisíveis.

Em Ex_tensão2 tudo é força. Força de resistência, ao ser envergadas as tábuas. Força de disparo, ataque, dissipação, imbuído no suposto ataque dos materiais. Força de separação, união, gravidade, peso, pressão. Força do tempo, onde variações de níveis de uma mesma sensação são presentes. Forças e mais forças... Forças que levaram à produção da instalação e ao mesmo tempo permitiram tornar visível o que era invisível: “Não apresentar o visível, mas tornar visível” (DELEUZE, 2007, p.64).

Há força anterior à concepção da instalação, aos experimentos e uso dos medicamentos, à coleção de frascos, aos esboços e croquis. Na própria organização do ateliê e nos materiais estocados. Em suma, tudo é força, que permite e impulsiona a materialização e a projeção de sensações. Forças que colocam o próprio processo criador em movimento e atualização.

Assim, a composição da instalação reflete como total os atravessamentos sofridos pelo corpo durante a elaboração do projeto. Porém, capturar forças e materializá-las não é apenas um plano de transposição entre o invisível ao visível. Há diferenças de entre o virtual/actual, que por sua vez, não tem regras de semelhança e limitação, mas sim, divergências.

Em Ex_tensão 2 há um jogo ambíguo... no primeiro momento, ao visualizar a instalação, reconhecemos formas, estruturas e as semelhanças. Mas há também dessemelhanças consideráveis. A obra propicia outros estados sensíveis, além do material, formas e estruturas. Mas, quais seriam as semelhanças e os estados sensíveis?

Ora, reconhecemos as inclinações obtidas com as pranchas de madeira, a base de ferro que as sustentam, as cordas e os cubos na ponta de cada tábuas.

³² CÉZANNE, Paul (1839-1906). Pintor pós-impressionista francês. Considerado como a ponte entre o impressionismo do final do século XIX e o cubismo do início do século XX.

Porém, a obra construída projeta outra coisa que sobrepõem às suas formas de fácil reconhecimento; abrindo espaços sensíveis no corpo daquelas que as sentem.

A obra ao ser apreendida, ou no momento que ela é observada e que atinge o visitante, tem reconhecida a perda de sua figuração. A sensação intrínseca na obra deforma os arranjos e as figuras, pois ela tem este poder de deformação, propiciando ao espectador outros estados sensíveis que não limitam o material e as formas.

Não é pertinente acreditar ou compreender a arte pela sua materialidade. O material da obra condiciona muitas das vezes outras acepções além da forma. A matéria da obra é destinada a arrancar sensações, porém o material não é a sensação propriamente dita. Mas é através do material, dos arranjos, dos afectos e perceptos, que alcançamos a sensação.

Desintegração e ruptura são características de *Ex_tensão 2*, criando intervalos de transformação e mutação através de jogos sensoriais e sensitivos. O espectador é convidado e atraído para a obra, gerando uma relação de afeto, prazer e domínio sobre os objetos dados. Relação que se potencializa na medida em que ambos, obra-spectador, são afetados e atravessados em um íntimo entrelaçamento.

A obra disposta no espaço inclina-se ao ataque: a queda dos materiais e a nervosidade do visitante. A simplicidade dos arranjos e os riscos eminentes condicionam o corpo às desterritorialidades e cartografias subversivas. Não há um corpo da obra ou corpo espectador, os dois se misturam, condicionando-se um ao outro, em uma experiência sensível.

O cubo, uma forma de fácil reconhecimento, transparente, contendo um preparado vermelho e friccionado num ângulo, que pode vir a ceder, projeta um caos na medida em que é aprendida e confirmada esta possibilidade. Seria apenas um líquido qualquer? A dúvida da origem do preparado potencializa a tensão existente. No outro cubo, um aglomerado de facas sobrepostas. Uma presença sempre presente de corte e ferimentos, uma vez que, a madeira possa arremessá-las.

As inclinações forçadas direcionam a parede. Um eterno explodir sobre si mesmo. O espaço como um todo é o alvo do ataque. Não há lugar onde a suposta explosão não alcance. Espaço/visitante/obra são miras da batalha tensa que se apresenta. Problematizando e abrindo novos espaços para a compreensão do

espaço e da obra; reposicionando a figura do espectador, buscando tirá-lo do lugar cômodo e da passividade.

Ex_Tensão 2 convida o espectador à sua completude. Uma vez visualizada, e ao integrar-se a ela, a proposta entra em estado de conclusão. Não há regras entre visitantes e obra, pelo contrário, há uma necessidade de ambos em consolidar o processo cognitivo e sensorial existente. De modo geral, a instalação evidencia a nervosidade existente entre obra-spectador. Problematiza as relações de afeto, segurança, medo, instabilidade e prazer.

Existem outras forças e semelhanças impregnadas na obra, porém a experiência sensível em que ela se faz, propicia compreender os atravessamentos que o corpo está submetido constantemente. A obra busca despersonalizar sistemas corpóreos, imediatismos e deduções prontas, para conceder novas experiências sensíveis.

Neste ponto de vista, podemos aproximar das obras de arte em que a experiência sensível é evidente e fundamental, como no caso das propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, onde os artistas proporcionam ao visitante, experiências sensório-sensíveis, levando o corpo a experimentar e ser afetado por forças que estão impregnadas neste tipo de experiência. Revelando a efemeridade, a lucidez e fantasia do corpo.



Fig. 33 – Oiticica, Hélio, Parangolé, meados dos anos 60.

Fonte: <https://jornaldoporao.wordpress.com/2012/06/06/parangoles-helio-oiticica-apontamento-03/>

A obra Parangolé de Oiticica, criada a partir dos anos 60, convida o visitante a conectar-se a ela, ativando-a e permitindo transformações sobre o corpo. A obra ao ser incorporada assume prioritariamente forças condensadas na relação matéria-corpo, dissolvendo fronteira entre arte-espectador. São movimentos, gestos, sons, texturas que ligam a obra/corpo/mundo expandindo as realidades sensório-conceituais. Não há na obra, regras ou meios de ser realizadas e sentidas, há apenas, uma relação entre obra-visitante que desperta percepções, lugares lúdicos, imagináveis, expressões e níveis de sensações.

O mesmo acontece nos trabalhos de Clark. Objetos relacionais, criados a partir do ano de 1975, que propicia ao espectador vivenciar/ativar os diferentes mecanismos do corpo e as potencialidades sensíveis-imagéticas através da relação corporal com a obra. São extensões sensórias que levam o corpo às descobertas sensíveis, aguçando as percepções e os afetos. A artista ao considerar o corpo como objeto/suporte de suas obras, conduz a efeitos transformativos do corpo-mente, direcionando as novas consciências na relação entre a arte e seus sentidos. Suas obras despertam experiências sensíveis, deslocando o corpo de referências prontas e de fácil reconhecimento. São tubos de borracha, pedra, plástico, isopor, conchas, objetos improvisados e amontoados em porções, sobrepostas no corpo, que passam a hibridar o sensível e/ao relacional.



Fig. 34 – Clark, Lygia. Máscara abismo, série de 1968.

Fonte: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=356>

É interessante notar a simplicidade apresentada através das propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica. Apesar de serem obras de extrema leveza, elas expandem a corporeidade daqueles que as experimentam. Por se tratarem de obras, na sua grande maioria, interativas, onde elas só existem na relação direta e íntima com o interator. As obras são forças, emanam forças e transbordam forças invisíveis ao serem apropriadas. A sensação das propostas não está no material, mas na relação espectador-obra. Nas conexões coerentes que se interligam direcionando aos novos campos de afetabilidade.

O mesmo acontece na instalação da *Ex_Tensão 2*. Os arranjos dispostos propiciam nervosidades, outros estados de corpos-sensíveis que não limitam ao material e às semelhanças existentes. É através do material, do experimentar da obra e de deixar-se ser atingindo por ela, que sua força torna-se manifesta.



Fig.35 – Garcia, Danilo. Vista parcial da exposição *Ex_Tensão*, 2016.

Fonte: arquivo pessoal.

Porém, há uma diferença entre as Ex_Tensões e as obras de Clark e Oiticica, Ex_Tensão 1 e 2 não são obras interativas, onde o espectador tem um contato direto com a matéria. Em Ex_Tensão 1 e 2 o visitante é provocado pelos dispositivos, pela espacialidade da obra e por forças que são condenadas a elas. Uma complexa polifonia que se revela na relação obra-corpo e que passa a dinamiza a profundezas da sensação. Há nas instalações uma série de experiências sensíveis que prolifera a sensação, matizando as percepções e o conhecimento da relação com a obra de arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó (LISPECTOR, 1998, p.20).

E quando termina uma experiência? Talvez não exista uma resposta plausível e concreta para que se possa responder a indagação. Uma experiência pode não ter fim. Ser uma extensão de outros questionamentos que vão aglomerando-se a outras inquietações, tornando-se novas indagações, perturbando a existência e contaminando o que já se tem.

Assim, foi importante escrever sobre *Ex_Tensões*, projeto que deu origem à uma série de desencadeamentos ao movimento criador e as referências bibliográficas recorrentes. Estados de equivalências que foram ampliando-se, criando corpo, diluindo contornos e matizando as potências sensíveis.

A dissertação nasceu em meio à calamidade, em desmoronamentos, e foi lentamente se estruturando de modo que surpreendi aovê-la com vida própria; existindo em seu universo possível. Uma estranha que perpassou a minha corporeidade, em vias de força, formando-se materialmente. Colocando em alguns momentos dúvidas de sua real função e/ou mesmo os seus sentidos.

Recorrer à filosofia desenvolvida por Deleuze e Guattari, de determinado modo, tornou-se um caminho desafiador, ao mesmo tempo, que amparou o movimento em que a própria pesquisa foi se dando. A via em que ela se fez ser e materializar-se, consolidou o novo norte e desestabilizou as já realizadas.

Através das referências, buscou-se compreender o espaço em que a arte, ocupa suas funções e estruturas. Assinalamos que a arte ocupa e é provedora das sensações, sendo, o único sentido que a faz existir. Seus objetivos são o de provocar e arrancar sensações daqueles que a contempla.

Desenvolver a dissertação possibilitou-me compreender melhor o meu processo de criação, os movimentos pelos quais, e por algumas vezes, foram e são recorrentes à criação: entrevistas, coleções, desenhos, os afetos na relação com o outro e com o mundo. Conferindo também a dinamicidade de suportes e materiais utilizados para a construção de obra, algumas vezes, materiais sensíveis, frágeis, lisos e flexíveis e em outros momentos, rígidos, pesados, porosos e oxidados.

Fazer um levantamento de obras realizadas e analisar as propostas artísticas desenvolvidas durante o curso de mestrado evidenciou a relatividade do movimento criador e um determinado nexo de ligação e coerência, entre os meus trabalhos artísticos concretizados. É evidente que os processos criativos em artes podem acontecer através dos desdobramentos de pesquisas que o artista já vem dedicando-se, como: temas, assuntos, motivos, poéticas, recorrentes ao movimento criador. Mas, o que se tentou expor é como os atravessamentos e as afetabilidades podem disparar a criação.

O mesmo acontece para o desenvolvimento do projeto artístico *Ex_Tensão 1* e *Ex_Tensão 2*, uma sequência de diálogos e porquês aglomeram-se direcionando a pesquisa. Dicotomias que possibilitaram desenvolver a dissertação e o projeto artístico por meio dos atravessamentos de forças. Momentos instáveis e decisivos que levam à criação; ou mesmo, a estender-se nos afetos e proliferar sobre a forma de um prisma, a complexa polifonia da criação.

É considerável o amadurecimento conquistado, durante o período de conclusão do curso de mestrado, através das obras propostas em relação as que foram apresentadas ao processo seletivo. Notam-se reflexos de uma pesquisa aberta através das relações afetivas com o outro, de como estes sentidos passam a ser materializados nas obras.

Considero a dissertação e as obras desenvolvidas durante o curso de mestrado, extensões de diversas vozes para a construção de uma sensação ou de sensações. Foram conexões que se interligaram para a construção de um todo. Disparidades que permitiram agenciar novos olhares sobre material que já se tinha e sobre o novo que se formava, possibilitando uma melhor compreensão de forças, sentidos e vibrações.

Assim, o estudo apresentou um processo ainda em desenvolvimento. Uma parte importante a que se pretende melhor discussão em posteriores pesquisas e, portanto, condicionar novas *ex_tensões*.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Sandro Canavezzi. **Interfaces em arquitetura: permeabilidade entre o humano e o digital.** / Sandro Canavezzi de Abreu; orientadora Cibele Saliba Rizek. In: Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo: 2011. São Carlos, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações.** Tradutora Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1981.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade;** tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional;** tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANTON, Katia. **Os sentidos da arte contemporânea.** In: Canton, Katia; Pessoa, Fernando. (Org). Sentidos e Arte Contemporânea. 1ed. Vitória: Valle, 2007.
- COELHO JUNIOR, Nelson; KLAUTAU, Pela; SALEM, Pedro (organizadores). **Dimensões da intersubjetividade;** com textos de Alfredo Naffah Neto...[et al.]. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bancon: lógica da sensação** / Gilles Deleuze; equipe de tradução, Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. **Nietzsche e a Filosofia.** Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias, Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?;** tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. São Paulo: Editora 34, 2010 (3º edição)
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias** / Michel Foucault; posfácio de Daniel Defert; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- HALL, Suart. **A identidade cultural na pós-modernidade** / tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopez Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade** / David Le Breton; tradução Mariana Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo: como alguém se torna o que é.** Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1966.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade** – sujeito e escrita em processo. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

ROLNIK, Suely. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**, 1993.

Disponível:

<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>. Acessado em: 19/08/2015.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2 ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2014.

Levantamento Bibliográfico

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**, tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Ed., 2001.

BOUSSO, Vitória Daniela. **Metacorpos**. São Paulo: Paços das Artes, 2003.

BRITES, Blanca; TESSELER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**/ Manuel Castells; Tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico**. São Paulo: Moderna, 2004.

FIGUEIREDO, Lucy. **Imagens polifônicas: corpo e fotografia** / Lucy Figueiredo. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

GARCIA, Wilton. **Corpo & Arte – estudos contemporâneos** / Wilton Garcia (organizador). São Paulo: Nojosa edições, 2005.

GLOWCZEWSKI, Barbara. **Devires totêmicos – cosmopolítica do sonho**; tradução Jamille Pinheiro Dias com a colaboração de Abrahão de Oliveira Santos. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

GOZZER, Cláudia M.F.S. “**Tempos empilhados e espacializados: questões sobre a subjetivação no processo criativo de trabalhos plásticos.**” In: FONSECA, T. M. G.; KIRST, P. G. **Cartografias e devires: a construção do presente.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003.

GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo** / Félix Guatarri, Suely Rolnik – 8. Ed. -Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte** / Henri-Pierre Jeudy; tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**; tradução Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

_____. **Potências do tempo**; tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e Sociedade** / David Le Breton; tradução Mariana Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

PIRES, Beatriz Ferreira. **Corpo inciso, vazado, transmudado: inscrições e temporalidades**. /Beatriz Ferreira Pires. – São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

_____. **O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem** / Beatriz Ferreira Pires. São Paulo: Editora senac São Paulo, 2005.

RAQUEL, Fernanda. **Corpo artista: estratégias de politização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental – Transformações Contemporâneas do Desejo**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1989.

_____. **Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...**, 2000. Disponível em:

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Despachos.pdf>> Acesso em: 02/12/2014.

_____. **Toxicômas de identidade: subjetividade em tempo de globalização**, 1997. Disponível em:

<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>> Acesso em: 22/11/2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SILVA, Cláudia Maria França. “O desencaixe como operação na formação de identidades e autorrepresentações em artes visuais”. In: CIRILLO, José; GRANDO, Angela (org). **O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação**. São Paulo: Intermeios, 2013. P.170-185

THORNTON, Sarah. **O que é um artista?** Nos bastidores da arte contemporânea com Ai Weiwei, Marina Abramovic, Jeff Koons, Maurizio Cattelan e outros; tradução Alexandre Barbosa de Souza; revisão técnica Bruno Moreschi – 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido** / kuniichi Uno; tradução de Christine Greiner com colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel; prefácio de Christine Greiner. 2.ed. São Paulo: N-1 Edições, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**: Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Cosac Naify, 1º edição, 2015.