

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
ARTES VISUAIS**

O CORPO EM SUPERPOSIÇÃO:
É possível o corpo existir sem presença?

CLÁUDIO HENRIQUE EURÍPEDES DE OLIVEIRA

Uberlândia, MG
Julho -2018

CLÁUDIO HENRIQUE EURÍPEDES DE OLIVEIRA

O CORPO EM SUPERPOSIÇÃO:
É possível o corpo existir sem presença?

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Lima Bueno. Linha de pesquisa Poéticas do Corpo e Instalação

Uberlândia, MG
Julho –2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudos e pesquisa, desde que citada à fonte.

Copyright © 2018 Cláudio Henrique Euripedes de Oliveira

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

O48c
2018 Oliveira, Cláudio Henrique Euripedes de 1975

O corpo em superposição: é possível o corpo existir sem presença? / Cláudio Henrique Euripedes de Oliveira - 2018.
22f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Lima Bueno.
TCC (graduação/bacharel)– Universidade Federal de Uberlândia,
Instituto de Artes – Curso de Artes Visuais. Inclui bibliografia.

1. Artes- Teses. 2. Instalação sonora- Teses. 3. Arte
Instalação- Teses. 4. Corpo humano (artes)- 5. Teses- 6.
História- Teses. I. Bueno, Paulo Roberto Lima. II.
Universidade Federal de Uberlândia, IARTE , Curso de Artes
Visuais. III. Título.

CDU: 7

Ficha catalográfica elaborada pelo próprio autor

CLÁUDIO HENRIQUE EURÍPEDES DE OLIVEIRA

O CORPO EM SUPERPOSIÇÃO:
É possível o corpo existir sem presença?

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Roberto Lima Bueno –IARTE, UFU
(orientador)

Prof. Dr. Paulo Mattos Angerami– IARTE, UFU

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória – IARTE, UFU

Julho – 2018

AGRADECIMENTOS

Aos 43 anos, termino o segundo curso da minha jornada acadêmica: o curso de Artes Visuais, que me proporcionou vários encontros por meio da polissemia artística. Eu agradeço o encontro com meu sábio e dedicado orientador, Dr. Paulo Roberto Lima Bueno, como também meus professores do curso, os quais me mostraram vários caminhos e modos de observar o mundo. Saúdo a gentileza dos professores Dr. Paulo Angerami e Dr. Renato Palumbo em participarem do ritual de conclusão de curso como membros da banca. Agradeço a assistência administrativa do secretário do curso, Maycon, por sua dedicação e eficiência. Grato pelos vários encontros que tive com meus colegas de curso. Agradeço o apoio técnico de Ana Maria Cunha na revisão, Alexis Ferreira da Silva pelo empréstimo do equipamento de captação de som e Bruno Drumond Lage pelo apoio técnico. À minha namorada Danúbia Magalhães pelo companheirismo, auxílio técnico e apoio na conclusão do trabalho escrito. Agradeço aos meus parceiros de vários tempos por seu apoio estético e amizade, Eduardo Paiva e família. Saúdo também meus parceiros do grupo de dança Strondum: Andressa Boel, Eduardo, Guilherme Conrado, Lucas Dilan, Mariane Araújo, e ao grupo Refração cia de Dança, pelo estímulo e parceria de uma vida com resistência e ousadia. Agradeço aos meus pais, Euripedes de Oliveira e Luzia Helena Duarte Oliveira, meu irmão Clayton e família pelo lar e contexto que me envolve. Agradeço aos meus amigos históricos do grupo Wherter: Eduardo, Lakka, Delmo Oliveira, Wanger Schwartz, Jhonny Charles e Welington Prado. Agradeço também à Turma Jazz de Rua, na pessoa do Mamede Aref por fazer parte da história do meu corpo. E, por fim, saúdo a arte pela capacidade de me emocionar.

RESUMO

O estudo que propus foi partir do meu corpo guiado pela perspectiva cartográfica que através dos encontros, dos pares e das interlocuções foram capazes de evocar a história do corpo e atualizar de acordo com as contingências dos fenômenos. Sendo assim, o aspecto recursivo do processo gerou a pergunta: como o corpo existe sem presença? Essa foi adotada como o avatar das intenções; metonimicamente a resposta objetiva fora menos essencial que os afluentes, surgidos em torno da questão. A pergunta emergiu no meu corpo não como proposição ordenada senão como o afeto: algo passível de construir uma linguagem, na forma de obra de arte. A processualidade exigiu do pesquisador os enfrentamentos com seus modelos cognitivos para encontrar a emergência de um pedido de obra. Por outro lado, a crise criativa expos as fragilidades do investigador (artista) para logo em seguida ser relativizada pelo encontro e transforma-lo em força criativa. Na pesquisa de campo coloquei meu corpo a prova descobriu a observação como elemento gerador de possibilidades. Consequência disso, a respiração emergiu como o pedido de obra. Evocando assim, o meu corpo além do limite epitelial: matéria, onda, ruído e ação, um corpo em superposição. Experimentalmente a respiração do corpo foi captada em quatro estados para depois ser editada em quatro canais (R e L) a fim de transforma-la em uma instalação sonora.

Palavras-Chaves: Artes, Instalação sonora, Arte Instalação, Corpo humano (artes), História.

ABSTRACT

The study I proposed was based on my body guided by the cartographic perspective that through the meetings, pairs and interlocutions were able to evoke the history of the body and to update according to the phenomena contingencies. Thus, the recursive aspect of the process generated the question: how does the body exist without presence? This was adopted as the avatar of intentions; metonymically the objective response was less essential than the tributaries arising around the issue. The question emerged in my body not as an ordered proposition but as affection: something capable of constructing a language, in the form of a work of art. Processuality required the researcher to confront his cognitive models in order to find the emergence of a work request. On the other hand, the creative crisis exposed the fragilities of the researcher (artist) to right after be relativized by the encounter and turn it into a creative force. In research field I put my body to the test discovered the observation as a generator of possibilities. As a result, breathing emerged as the request for work. Thus evoking my body beyond the epithelial limit: matter, wave, noise and action, a body in superposition. Experimentally the body's breathing was captured in four states and then edited in four channels (R and L) to transform it into a sound installation.

Keywords: Arts, Sound installation, Art installation, Human body (arts), History.

LISTA DE FIGURAS

Fotografia 1- Hans Haacke, “GERMANIA,” installation views at the German Pavilion, Venice Biennale (1993). “Olhando para trás: 1993” com Hans Haacke e Irving Sandler.	3
Fotografia 2 – Banksy, obra ‘Flower Thrower’, Jerusalem, 2003.	4
Fotografia 3 – Bill Viola. Inverted Birth (2014). Wall Street International Magazine. ART, 12 de outubro 2017, Dinamarca.....	5
Fotografia 4 – Instalação sonora, Corpo em superposição: é possível o corpo existir sem presença?	19
Imagem 1 – Picos sonoros, respiração em arquivo 1803030-001.mp3	16

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

a.	1 - A experiência do meu corpo.....	1
a.	2 - Encontro com artistas visuais.....	3
a.	3 - Os modelos e o processo de construção do trabalho.....	5
a.	4 - A construção de um novo corpo.....	7
a.	5 - Desenvolvimento de obra.....	8
a.	6 - A mudança de atitude no processo de criação.....	10
a.	7 - O corpo em superposição: é possível o corpo existir sem presença?.....	11

CAPÍTULO 2

b.	1 - Descrição do plano estrutural da obra.....	14
a.	1.1 - A sonorização.....	14
b.	2 - Estados corporais.....	14
a.	3 - Recurso tecnológico.....	15
b.	Lista de assinatura dos visitantes da exposição.....	20
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	22

CAPÍTULO 1

A música e a dança passaram a fazer parte da vida de Cláudio de Oliveira quando, no início da adolescência dele, os moradores do Luizote de Freitas começaram a fazer festas em casa. “Eram festinhas com muita música e eram abertas para qualquer um entrar. Depois surgiu um salão de convivência para o povo dançar e passei a frequentar as boates do Centro da cidade com 14 anos.”

Daniela Nogueira, Jornal Correio 06 de Maio de 2018

a. 1 - A experiência do meu corpo

O corpo que escreve essas linhas é immanentemente o estudo que propus para este trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais. Sendo assim, o processo de construção do trabalho foi capaz de acionar a história do meu corpo. Isso não seria possível se fundamentalmente não houvesse o encontro, e desse modo, não haveria a pergunta que orienta o trabalho: como o corpo existe sem presença?

Esses encontros instigaram-me voltar para o corpo, envolvido por seus trânsitos e os enlaces com os outros¹: a história do meu corpo é marcada por um berço na tradição do congado, a partir das heranças de avós maternos. Eu vivi no núcleo de uma família dançante.

No bairro onde cresci encontrei com a cultura de rua e seus fenômenos sociais de sábado à noite, as brincadeiras²; até chegar à formação de um grupo de dança de rua, Mix dance Jazz (1987). Adiante, fui um dos fundadores do Grupo Werther pesquisa de dança (1996) no qual relatei com a perspectiva da dança contemporânea.

No Werther conheci artistas por meio de comentários e trechos de suas obras: Win Vanderkeybus³, Edouard Lock⁴, Kazuo Ohno⁵. Marcadamente,

¹ Outro, estou referindo a tudo aquilo que conjuntamente constrói por meio de encontros ou, interlocução.

² Bricadeiras era o nome que se dava ao encontro de pessoas, comum à cultura de bairro (1980), onde o dono da casa disponibilizava o espaço, garagem, fundo do quintal... para as pessoas se confraternizarem dançando, simulando a discoteca dos anos 80.

³ Wim Vandekeybus (Herenthout, 30 de junho de 1963) é um coreógrafo, diretor e fotógrafo belga. Sua Cia Última Vez está localizada em Sint-Jans-Molenbeek (Bruxelas).

Juntamente com Jan Fabre, Alain Platel e Anne Teresa De Keersmaeker, Wim vandekeybus foi responsável pela onda flamenga na dança contemporânea nos anos 80. Ele fez mais de trinta produções internacionais de dança e teatro e quase tantos filmes e vídeos.

apartir da perspectiva da década de 80 me afetou e gerou um querer explorar as potências do corpo para além das fronteiras estabelecidas.

Em paralelo, treinei artes marciais, atletismo, treinamento militar, técnicas de dança como balé, improvisação de contato, dança moderna e saltos acrobáticos. Depois, fundei o grupo Strondum (2003), onde interagi com a performance, sobretudo após dois trabalhos artísticos: o Intro-missão (2009) e o Carcaça (2010).

Na trajetória do Curso de artes visuais (2011) não tive trabalho em exposição a não ser aqueles exercícios para cumprimento de disciplina. O que eu aprendia no curso canalizava-se para os aspectos profissionais do Strondum. Assim, atentei para relações de grandeza, textura, sombra e luz, arte e tecnologia, instalação, tridimensionalidade, fotografia e os fenômenos da percepção humana, contudo, sem jamais deixar de pensar no corpo.

⁴Édouard Lock (nascido em 3 de março de 1954 no Marrocos) é um coreógrafo de dança canadense e fundador do grupo de dança canadense La LaLa Human Steps.

⁵Kazuo Ohno era um dançarino japonês que se tornou um guru e figura inspiradora na forma de dança conhecida como Butoh. Foi escrito sobre ele que sua presença era um "fato artístico".

a. 2 - Encontro com artistas visuais

Guardadas as especificidades do processo do trabalho de conclusão do Curso de Artes Visuais, encontrei com artistas:

Hans Haacke⁶ por meio da obra *Germânia* (Fotografia 1),

Fotografia1-Hans Haacke, "GERMANIA," installation views at the German Pavilion, Venice Biennale (1993). "Olhando para trás: 1993" com Hans Haacke e Irving Sandler.



Fonte: Courtesy the Artist. Photography by Roman Mensing.© Hans Haacke/Artists Rights Society.(1993).

Conotativamente, a foto acima representa o que a obra de Haacke me tocou: a expressão da violência de um agente no chão da galeria. Grosso modo, sem saber o que a obra é de fato, a ausência do corpo humano faz tornar presente por meio de qualquer causa inferida da obra.

⁶Hans Haacke (12 de agosto de 1936) é um artista nascido na Alemanha que atualmente vive e trabalha em Nova York.

Por outro lado, Banksy⁷ foi outro artista que me forçou pensar, guardadas as proporções de seu ato político por meio do estêncil nas ruas das cidades do mundo. Assim, Banksy me afeta com a atitude política, pois transforma as obras em rastros de seu corpo. Porque, no conjunto da obra de Banksy pode-se inferir a ousadia do grafite como consequência de seus corpos (Fotografia 2).

Fotografia 2—Banksy, obra 'Flower Thrower', Jerusalem, 2003.



Fonte: David Silverman/Getty Images(2017)

Em seguida, Bill Viola⁸, artista visual, tem como recurso na arte e tecnologia a produção de vídeo performance. Este, por sua vez, além de tornar o corpo presente em sua obra de vídeo, me afeta por sua capacidade de materialização do tempo como recurso estético e a inversão da lógica natural (Fotografia 3).

⁷Banksy, grafiteiro de identidade desconhecida, sua arte satírica de rua e seus epigramas subversivos combinam humor com grafite executado em uma técnica distinta de stencil.

⁸Bill Viola (Janeiro 25, 1951) é um artista de vídeo contemporâneo, sua expressão artística depende da tecnologia eletrônica, sonora e de imagem em New Media.

Fotografia3—Bill Viola. *Inverted Birth* (2014).Wall Street International Magazine.ART, 12 de outubro 2017, Dinamarca.



Fonte: Bill Viola. Courtesy of Copenhagen Contemporary (2014)

Como herança do curso poderia citar vários outros artistas como Richard Serra, Boys, David Escher. Todos aqueles artistas que o curso me proporcionou encontros são signosque, por contingência, forçam pensar. Como diz Deleuze, “o que nos força pensar é o signo”⁹. Dessa maneira os deixo como muitos em mim.No decorrer do processo de pesquisa em arte,crio alianças de forma esclarecida esilenciosa, essas alianças são salientes e ao mesmo tempo quase imperceptíveis.

a. 3 - Os modelos e o processo de construção do trabalho

Como relatei páginas acima, as referencias artísticas, na verdade, são provenientes de alianças. Muitas vezes quando me colocava a caminhar no processo, não sabia de fato onde parar, qual ordenada seguir, eu sabia que havia coordenadas, pontos temporários, paradas não definitivas, um fluir de ponto a ponto, sem pensar logicamente: eu passava pelos pontos e os pontos passavam por mim.

⁹ (Deleuze, 1987, p. 96) *Proust e o signos*.

Mas o processo acima não foi tão simples assim. À medida que meu corpo é afetado em consequência de outras experiências como a dança, as artes marciais e a vivência no curso de Artes Visuais, cria-se um histórico corporal.

Contudo, o caminho mais comum que pode sondar o experimentador (como é meu caso) é criar modelos estéticos e tê-los como verdade frente os desafios de uma criação artística. Então, discorro sobre essa dificuldade anterior como processo do Corpo em superposição: é possível o corpo existir sem presença?¹⁰

Na disciplina Corpo Expressão os modelos puderam ser percebidos de acordo com o processo: a cartografia e utilização de feedback em 360 graus. Isto é, os alunos são estimulados pelo orientador à discussão e o experimento pessoal. A consideração particular vincula-se à necessidade de cada um e o cuidado de não deixar que os participantes conduzam o processo criativo do outro.

No processo inicial da disciplina uma crise criativa emergiu: equivocadamente, percebi que minhas experiências emergiam mais como obstáculo que solução. Isso ocorrera porque eu lidei com as mesmas como repertório.

No primeiro momento, a escuta às minhas necessidades tornavam-se surdas porque, respectivamente ao processo, as experiências estavam organizadas em modelos. Contrário a isso uma nova imagem do pensamento constituía o fundamento da disciplina, ou seja, uma situação que, pela contingência do encontro, força a necessidade particular de criar.

Diante disso, a ação precipitada de criar o trabalho artístico foi umas das coisas que relutei na disciplina. Na verdade, as respostas prontas frustravam todo o sentido de estar naquele processo. Com efeito, precipitar nominar o processo sem vagar por encontros e errar por caminhos sem a atitude experimental me faria refém dos pensamentos emergidos de modelos prontos e acabados.

Veja que no processo de criação o que se buscava, na verdade, não era repertório, mas o que me forçava criar: aquilo que ainda não sabia nominar, não possuía forma, não tinha cheiro e cor, apenas latência, senão uma necessidade que só posso atender por meio de um trabalho artístico, uma marca¹¹.

¹⁰[NT] O termo “presença” possui variantes nas áreas do conhecimento, no entanto, aqui ele compõe o corpo da pergunta sendo essa abordada pelo aspecto metonímico: a resposta positiva e determinada é substituída pelos encontros e atravessamentos. Enfim, a existência do corpo não é posta em xeque, mas o modo de percepção de sua presença.

¹¹Rolnik, Suely, Corpo Devir

Mas aqui não se tratava de algo à parte do meu corpo, algo que se apresentaria como um dado. Na verdade, meu corpo era caminho, era também criação. O trabalho artístico emergia em processualidade: eu caminhava por vários territórios, esses também caminhavam sobre mim e, dessa maneira, um novo território aparecia como exploração. Assim, a dança, os treinamentos físicos, apreciação de uma tela, o caminhar matutino tornavam-se potência e não ato.

Mas, eu ainda não poderia dizer que território seria esse, eu só sabia que suas leis eram relapsas, porque o território era consequência de um roubo. No território havia lacunas a preencher, algo que poderia ser montado como um Frankenstein. O território é uma consequência cartográfica.

Frente a isso eu coloquei de lado as preocupações de repertório e essência da obra. Em Cartografia: uma definição provisória ¹², Rolnik diz que o cartógrafo é capaz de absorver matéria de qualquer procedência para dar linguagem, movimentos do desejo para cunhar matéria de expressão e criar sentidos.

Segundo José Gil (1996), no processo há um tipo de imagem que não vemos de imediato, mas nos influencia, existe em filigrana a amalgamada, soldada, sem definição, uma reserva experiencial que aos poucos vai se construindo e deixando ver uma imagem sem forma.

a. 4 - A construção de um novo corpo

No desenvolvimento da pesquisa enfrentei a autoimagem, uma forma quase descritiva dominante sobre minhas capacidades de ser - coreógrafo, bailarino, performer. A autoimagem colocava em questão a capacidade de criar um trabalho individual, porque quando eu estava atuando, meu histórico era de trabalhar em grupo.

No processo de criação não havia como apagar todas aquelas experiências, me desprogramar e começar do zero. De acordo com Deleuze/Rolnik¹³, não é objetivo do cartógrafo apagar a experiência e sim fazer da mesma o caminho.

Contrário a isso, na fase inicial do processo do trabalho Corpo em Superposição: é possível o corpo existir sem presença? a experiência aparecera, temporariamente, como um mapa. Ao invés disso, o sentido real era criar o território.

¹²Suely Rolnik: Cartografia sentimental, Transformações contemporâneas do desejo. (passim)

¹³ Suely Rolnik: Cartografia sentimental, Transformações contemporânea do desejo. (p.2)

Isto é, mergulho em diversos ambientes e os ambientes se compõem com o ato de mergulhar.

Desde então, as experiências com a dança, com o treinamento físico, com o curso de arte, não eram mais obstáculos e sim caminho. Em adição, tomei as experiências a partir das relações e interseções do que se passava em cada um dos ambientes¹⁴.

Ora, não fiquei preso às particularidades do treinamento, não interessava a natureza do treino, se era balé ou dança de salão, uma flexão de braço ou se estava correndo. Apenas escolhi estar em conexão com as atividades, fazer da experiência um experimento e, dessa maneira, os detalhes não eram impedimento, mas possibilidades de composição. A composição é a conexão de unidade separáveis e independentes do meu corpo, como uma pedra ou uma árvore. Também, segundo Rolnik, a textura ontológica, invisível. Mas ela vai se realizando em fluxo junto à materialidade, violentando o corpo em sua forma atual¹⁵.

Dito isso, entendi que meu corpo não possui repertório, pois o que eu chamava de repertório, na verdade, implica uma inferência pós-obra. Ou seja, depois que materializo meus afectos na forma de linguagem artística, é possível ler semelhanças, características e comparar com as coisas que existem nos arredores.

Assim, entendi que a forma que os afectos foram transformados em linguagem não é a forma definitiva de transformação; mas consequência relativa das condições particulares da afecção. Com efeito, o que me interessava nesse momento era atender à exigência do processo para construir um novo corpo.

Dessa forma meu corpo não é um recipiente cheio de compartimentos: a dança, a luta, os treinamentos. Porque as experiências que tomam formas não são algo em si, mas apenas sintomas de uma afecção que me levou a responder de um jeito necessário. Meu corpo agora pode e é consequência de uma diferença.

a. 5 - Desenvolvimento de obra

Diante disso, eu sabia que não é o fato e nem a semiotização do momento que importa, mas o encontro. Lapoujade (2002)¹⁶ diz que um corpo é

¹⁴ Apud.(p.2)

¹⁵ Suely Rolnik: Cartografia sentimental, Transformações contemporânea do desejo. (p.2)

¹⁶ Lapoujade, David, Daniel LINS, and Sylvio GADELHA. "O corpo que não aguenta mais." Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará (2002): 81-90.

fundamentalmente o encontro com outros corpos. Nesses termos, a diferença compreenderia o ponto de partida para lidar com a crise criativa.

De manhã, acordei por volta das sete. Levantei da cama e fui caminhar por 20 minutos, depois correr por 30 minutos, e então cheguei à praça que eu tinha escolhido para fazer minha preparação corporal. Naquele lugar eu praticava princípio básico de Tai Chi Chuan, treinamentos de resistência com o peso do próprio corpo, depois meditava por uns 30 minutos.

Noutra manhã, em plena atividade, meu intestino tornou-se o centro do mundo e a minha disciplina frustrou-se, meu intestino acabara de me lembrar de que ele existia e aí o treino foi interrompido. Naquela ocasião saí da área mais que depressa. Meu corpo encontrou-se com ele mesmo e acabou gerando algo não esperado, um estado que me forçou a desviar do planejado.

O que eu quero dizer com isso é que na cartografia não há planejamento, mas a disposição para o encontro. Esse encontro, segundo Rolnik, é simultâneo visível e invisível. O primeiro ocorre com os objetos e coisas extensos ao corpo do cartógrafo. O Segundo, na textura ontológica onde ocorre o fluxo e entrelaces para emergir o estado inédito.

Depois de um longo debate com Buenoz¹⁷, nós conseguimos chegar ao denominador comum: as reações geradas pelo meu corpo na verdade não atrapalharam meu processo, e sim, ofereceram indícios que estavam no caminho da pesquisa. O que caberia ali era reajustar alguma coisa. Daí em diante era buscar outra forma, ou melhor, refinar a percepção do momento para os detalhes.

Sendo assim, eu e o orientador entendemos que eu já não estava vivendo um processo e sim uma processualidade: a pesquisa não se restringia apenas ao meu momento e hora de treinamento corporal. Isto é, o tempo todo que me encontrava era uma pesquisa. Como eu disse em páginas anteriores, o processo compreenderia estar o tempo todo em uma espécie de vigília criativa.

Posto isso, parecia que sempre que eu encontrava um ponto era atravessado por outras coisas: desejos, imaginação, pessoas, etc. Logo, aqueles espaços perdiam as definições e seus contornos fronteiros. Diante disso, os lugares não possuíam significados intrínsecos senão aqueles atribuídos.

¹⁷Dr Paulo Roberto Lima Buenos é o orientador deste trabalho de conclusão de curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia.

Assim, entendi que meu corpo significava outro e era significado também: à medida que o meu corpo deslocava no espaço e no tempo, levava consigo um tempo e o espaço significado. Daí, senti que o corpo não era objeto, era modulação agenciando tudo e transformando junto.

Diante disso, a atenção já não estava mais no conteúdo da imaginação e dos fatos, mas no observar¹⁸: a maneira como aquilo me afetava, como aquilo comunicava comigo, o silêncio, etc. Eu digo, deleuzinamente, cultivei um pensamento sem imagem.

a. 6 - A mudança de atitude no processo de criação

Frente o que era possível deixei de lado aqueles juízos de positividade e negatividade sobre a natureza dos fatos. Naquela área (a praça) estava realizando uma prática de exercício quase que imitando, a passos lentos, a caminhada de um lagarto. O corpo se movia lentamente e a respiração era o ponto de controle. A cada passo do corpo horizontal no solo, a uma altura de quatro centímetros, a musculatura começa a castigar. Eu não sabia até onde o corpo poderia aguentar. Mas o objetivo do treinamento não era chegar a um fim, era simplesmente gerar experiência.

Respectivamente ao meu corpo, de longe, acerca de uns 80 metros em uma diagonal direita, um som me impacta: um grupo de senhoras seguindo os passos do professor de funk brasileiro. Aquilo tudo, às vezes, me enchia a paciência. Como disse, por um momento! Depois, o exercício corporal me capturava e aquilo tudo virava parte do processo. Afinal, meu corpo estava sendo impactado. As senhoras vestidas com camisões e shorts de cotton, cabelos presos estilo rabo de cavalo - lá seguia, mãozinha para lá, mãozinha para cá. E vai até o chão, o chão, o chão! Assim era a música.

Deitado no solo parece que a visão tende a captar coisas que a verticalidade oculta. A visão baixa me conduziu para trás de uma vegetação alta e densa,

¹⁸Abro um adendo quanto à observação: observar aqui está em aliança com a física quântica. Contudo, não entrarei na particularidade da teoria vinda da definição de Copenhague, mas apenas adoto o conceito emprestado para dizer que observar não compreende apenas olhar com os olhos, mas também, no meu caso, olhar com o corpo. Locá-lo num dado momento para ser impactado e impactante. Ex. o átomo quando se choca com um aparato, a tendência da física quântica, segundo Rosenblum e Kuttner, é dizer que o aparato observou o átomo e vice-versa [NT].

onde havia um vulto que parecia um pé humano. Depois, o vulto se mexeu e tomou a forma de um senhor aparentando 60 a 70 anos.

Nesse local, percebi que nada oferecia intimidação para aquele senhor, pois o foco dele estava voltado para aquelas senhoras à minha direita.

O homem olhava por cima da vegetação e se masturbava. Daquele lugar fiquei distanciado uns 50 metros na diagonal esquerda. Até parece que foi planejado, formou-se uma espécie de figura geométrica triangular entre mim, o homem e as senhoras. Por insight, eu forjei um circuito geométrico.

Após aquele evento eu podia desenvolver o trabalho para qualquer assunto do experimento, mas o que a necessidade pedira seria algo material, como: espasmos orgânicos, a fadiga muscular, o prazer de dançar.

Com efeito, a respiração surgiu por start. Ela foi o que de mais geral pude captar no circuito. A respiração aparece como método, ela não tem sítio específico, está nas plantas, está fora do meu corpo, está em minhas células. A respiração está na masturbação, nos espasmos musculares; no ritmo dos corpos, no meu treinamento físico. Enfim, no meu arredor.

a. 7 - O corpo em superposição: é possível o corpo existir sem presença?

A emergência da respiração criou a necessidade de uma linguagem para meus afetos. Porque eu tenho ciência de que nesse processo o lugar artístico não é algo simplesmente espontâneo. Ele é criado por um esforço, mas eu sabia que onde o meu corpo se localizava, o fato de estar lá, o lugar se denominava em alguma coisa. Porém, isso não constitui simplesmente o trabalho de arte.

Assim, habitar o espaço de arte demandaria a escolha e superesforço, pois cada coisa tem sua resistência. Eu poderia escrever uma poesia, pintar uma tela, tirar uma fotografia, realizar uma performance. Mas, o processo me conduziu para a feitura de uma instalação sonora.

Antes da instalação foi necessário criar um dispositivo capaz de excitar o meu corpo e deixá-lo fadigado. Então, eu acabei por organizar uma atividade cuja repetição traria tudo aquilo que materialmente me tocara: os espasmos, a respiração, a pulsão muscular.

Diante disso, eu procurava pensar qual seria a forma. Eu sabia que não queria uma coreografia, pois a mesma, com o tempo, pode tornar-se um lugar de acomodamento do corpo; até que o corpo dançante encontre outras aberturas naquele sistema de ação.

Pois então, optei pela luta, a qual poderia deixar o corpo em estado de alerta e ao mesmo tempo exigir a rápida resposta a situações não planejadas. Daí, cheguei a uma resposta: o processo me conduziu para uma simulação de luta, contudo sem a finalidade do combate. Então, até aqui, acreditei que a simulação seria o trabalho. Mas, a dinâmica do processo ainda não me deixava acomodar.

Fiz dois experimentos que consistiam em realizar socos e pontapés no vazio, durante cinco minutos. Os registros foram realizados por meio da câmera de um tablet: agradaram-me os efeitos plásticos da movimentação. Mas os volumes de movimento captados tendiam a encobrir a respiração: o corpo em atividade gerava ruídos e os espaços onde meu corpo estava causavam distração e a respiração apenas aparecia como uma sonorização de fundo frente o volume e violência daqueles movimentos.

Sendo assim, refleti sobre esse lugar, que não compreende dizer que as coisas estão linearmente conectadas. Na melhor das hipóteses o lugar compreende algo organizado pela observação, porque as conexões se realizam de acordo com o grau de interferência de uma e outra coisa. Daí, entendi que tudo aquilo que apareceu na tela do tablet poderia ser desmembrado.

Então, o ponto que cheguei era que a minha presença no espaço tenderia ser significada e gerar outras leituras. O meu corpo teria a força do sujeito de uma oração gramatical. Entretanto, o corpo não é apenas agente, mas também paciente.

Quando eu observava o fenômeno também era observado. Logo, meu corpo é um espaço de observação, é um lugar. Então, o lugar não se trata apenas de uma realidade atual, mas o entrelaçar da história atualizando no presente.

Consequência disso, por meio da respiração inferi um corpo em superposição: sendo um lugar não sendo. Ora, meu corpo funciona com inspiração de oxigênio e expulsão de gás carbônico, a respiração está em mim e nos meus arredores. Dessa maneira, posso estender o meu corpo para além dos limites que o tecido epitelial.

Dessa maneira, entendi que não precisava de mais nada, no processo houve uma convergência de forças, um encontro. Só minha respiração bastava. Daí,

fiz outros experimentos; utilizei o microfone do celular, realizei as mesmas ações, apenas captando os efeitos de minhas fadigas.

Quando vi o resultado, a instalação apareceu simultaneamente: a sala, as caixas de som dispostas em série. A respiração seria o elo de ligação entre aqueles equipamentos: balanceando todas juntas, separadas, em pares, etc. Isto é, aquilo que eu neguei acabou sendo evidenciado. Só que agora não como um modelo pronto, mas particularmente em uma forma inédita. Isto é, uma coreografia sonora.

Daí, entendo o que Guattari (1992) quer dizer com os tais folheamentos: os agenciamentos de espaços outros acabam criando momento de afecção advindo do fluxo e entrelaces de outras coisas e dessa maneira uma nova afecção.

Então é possível entender que no corpo há várias respirações e não apenas uma. Dessa maneira, escolhi quatro estados: sonolência, alto impacto 1 e 2 e repouso. Em seguida discorro sobre o processo de captação e equipamento mecânico para construção do trabalho.

CAPÍTULO 2

Captação de som em estúdio

Perfomrance + Strondum = (n-1)

Comumente no percurso da “exploração”, o risco do apreço pela forma leva-nos equivocar pelo momento estável, fixo, ou a parada que elegemos no percurso da ação. Na ação nem o "agente" é poupado porque isso significaria apenas o apreço pela preservação, o que vale aqui é o percurso e não o ponto de chegada; uma flexão de braço, ou uma abdominal não terminam nelas mesmas e nem no adorno muscular.

Nossos músculos são apenas marcas de um percurso "violento" que a experiência impõe quem trabalha com a antifôrma passa pelas fôrmas, contudo não como ponto de parada, mas uma efetivação em curso!

CHE.Oliveira

b. 1 - Descrição do plano estrutural da obra

Nome: Corpo em superposição: é possível o corpo existir sem presença?

Característica: instalação sonora

O trabalho foi elaborado para ser montado em uma sala retangular de 8 X 6 metros.

a. 1.1 – A sonorização

A sonorização foi elaborada a partir da respiração corporal, gravada e editada de forma a variar no formato bifôrme (R) e (L), separadamente, com finalidade de criar uma circularidade de ondas sonoras no espaço em forma de loop. Isto é um circuito de quatro caixas (PAs).

Produção da sonorização

A sonorização, na verdade, compreende registros captados do meu corposubmetido à atividade de extenuação física e relaxamento. O objetivo foi captar os “rastros” da respiração e suas (n’) frequências. Em seguida, a matriz sonora foi tratada digitalmente, retirando ruídos e outras interferências sonoras que vão para além da respiração.

b. 2 - Estados corporais

O corpo foi submetido a quatro estados de frequência: sonolência, repouso, ação 1 e 2. Em todos os estados foram acoplados um captador de som portátil conectado ao microfone auricular. Os vários estados foram para explorar os

comportamentos voluntário e involuntário do corpo: a atividade onírica, o repouso contínuo e a atividade de baixo e alto impacto.

Os estados corporais:

No estado de sonolência só percebi os momentos iniciais de montagem do equipamento em meu corpo. Já no estado de repouso deixei meu corpo relaxado no sofá e entrei em estado meditativo. Nos estados 1 e 2 de ação só variei a dinâmica do corpo, realizei gestos bruscos como socar, dar pontapés no ar. O tempo para cada atividade variou. No caso do sono, entre quatro e seis horas. No estado meditativo, uma hora. Nas duas frequências de ação, uma hora cada.

Mecanismo de captação:

Para realizar o processo de captação da respiração, meu estúdio foi acomodado em minha casa. Realizei as atividades no período da madrugada, pois o silêncio da noite favorecera meu experimento.

No caso da frequência do sono contei com o acaso e a sorte: acoplei o equipamento ao meu corpo, deitei sobre a cama e lá permaneci. Quanto à frequência-repouso, eu simplesmente fui para meu sofá e meditei por 30 minutos.

No processo de captação 1 e 2 da frequência de alto e baixo impacto realizei testes capazes de mostrar o limite de minha ação. Identifiquei três problemas: o primeiro ponto, para amenizar distorções, adistância e o posicionamento do microfone emminhas vias respiratórias.

Segundo ponto, fixei o cabo do microfone ao meu corpo, pois solto produzia “Clicks” sonoros. O terceiro ponto, amenizei o impacto dos meus pés com o piso para não interferir no sistema de captação: a solução que encontrei foi, primeiramente, acoplar o gravador de som em uma braçadeira para celular, depois fixei o fio do microfone na parte intercostal do corpo com fitas de embalagem. Amenizei a interferência sonora dos meus pés forrando o chão com um colchão.

a. 3 - Recurso tecnológico

Equipamento de captação:

GRAVADORDIGITAL

Gravador de voz digital mono

ICD-PX240

Microfone Auricular

Programas edição: Audacyt editor de som e Editor de vídeo Vegas.

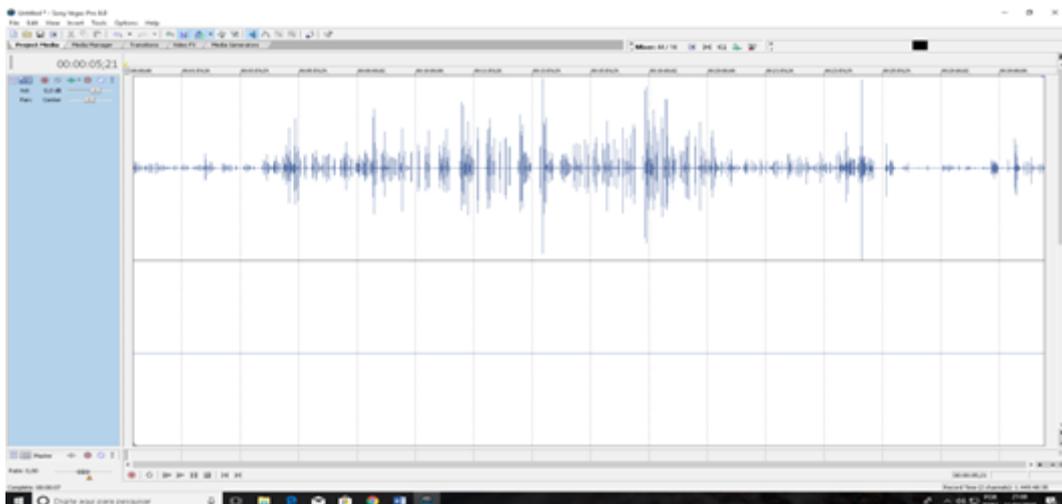
Editor Vegas:

A totalidade (matéria bruta) do produto da captação sonora foi importada para o Vegas para ser submetida à análise. A observação tem por finalidade reconhecer o estado físico da pista, para consecutivamente realizar a remoção de perturbações e elevação da qualidade potencialmente presente. Assim, o Vegas possibilitou realizar a expansão de ondas sonoras representadas em seu aspecto de pico.

Em ocasião, o volume daquela matéria bruta sonora, ruídos, clicks, sons são ampliados de forma evidente. Realizada essa tarefa, as pistas foram renderizadas em arquivos mp3 - “170720-001.mp3” “170720-002” “180303-001.mp3” “180303-002.mp3”, para serem tratadas e masterizadas no Audacyt.

O comportamento sonoro pode ser identificado não apenas auditivamente, mas também visualmente. Assim, a observação sonora compreende tanto os aspectos auditivos como visuais, veja que na figura abaixo as ondas sonoras são traduzidas em picos gráficos como é o caso do arquivo - 180303-001.mp3.

Imagem 1 –Picos sonoros, respiração emarquivo 180303-001.mp3



Assim, a análise do arquivo 180303-001.mp3 reconheceu que o estado sonoro da pista sofreu variações padrão. Pois, o recurso tecnológico limita a captação do objeto ocasionando a perda de qualidade.

O software não consegue distinguir o objeto de captação de outras referências. Ele entende que é para captar o som sem distinção. Tudo que é som é captado, dessa forma torna-se necessário realizar uma espécie de desfragmentação técnica. No caso da respiração, o software distorceu a sonoridade para um excesso de grave transformando tudo que era som em ruídos e tornando necessária a depuração da matéria bruta, conforme os passos:

Remoção de ruídos e clicks, nivelamento, Delay, reverberação, equalização, graves e agudos.

Dados:

Operação do Arquivo 1808303-001mp3

Descrição:

O arquivo foi gerado a partir do estado de sonolência, o equipamento foi acoplado ao corpo do experimentador (meu corpo) captando a respiração no período de 30 minutos.

Remoção de ruídos:

Noise reduction (dB) 17, Senitivity: 9, Frequency smoothing (bands): 6

Nivelador:

Grau de nivelamento – moderado, limiar do ruído: -60dB

Grave e agudo:

Baixo(dB) : 15,0 ; agudo (dB): -2,3 Nível (dB): -17,7

Equalização:

24 dB e – 18 dB

Reverberação:

Área da sala (%) 54; Pré-atraso (ms) 48; Reverberação (%) 50; Tom Baixo (%) 50; Tom Alto (%) 50; Ganho Húmido (dB) 7; Ganho Seco (dB) -13; Largura de Estéreo (%) 26.

Operação do Arquivo 170719-002.mp3

Eco – 1

Fator de perda 0,5

Redução de Ruídos – 12

Sensibilidade – 6.00

Frequência suavização -0

Delay- regular
 Atraso leve por eco (dB) – 6.00
 Número de ecos – 5
 Reverberação:
 Área da sala (%)75
 Pré atraso (%) 10
 Reverberação(%) 50
 Atenuação (%) 50
 Tom baixo (%) 100
 Tom alto (%) 100
 Ganho úmido (%) – 1
 Ganho seco (%) -1
 Largura do estério 100

Arquivo 170719_001 mp3

Foram realizadas as mesmas ações do 170719 _002 mp3, mas com o acréscimo:

Paulstretch:
 Fator de extensão = 10
 Resolução do tempo (segundos) 0,25

Instalação sonora:

Compreende uma sala de 8X6 metros, cujas caixas de som serão dispostas em seus cantos. O equipamento de som compreende em quatro caixas (pas), sendo duas de 20watz e duas de 15watz. Nelas os sons da respiração serão balanceados em R1 e L1 e R2 e L2 seriadas e independentes, para dar não apenas preenchimento sonoro, comotambém movimento à sala. (Fotografia4)

A sequência sonora estará em loop de 30 minutos, contudo, não necessariamente demandará que o público condicione a sua permanência ao tempo. Na sala haverá oito cadeiras para acomodamento dos visitantes,que poderão também optar por ficar em pé. Assim, o trabalho se dispõe como uma instalação sonora. O Corpo em Superposição: é possível o corpo existir sem presença?

Fotografia 4 – Instalação sonora, Corpo em superposição: é possível o corpo existir sem presença?



Fonte: do autor

b. Lista de assinatura dos visitantes da exposição.

CHEO Strondum

O CORPO EM SUPERPOSIÇÃO:
é possível o corpo existir sem presença?

INSTALAÇÃO SONORA

ORIENTADOR: Dr. Paulo Roberto Lima Bueno

Quando?
Dia 09/07/2018 - Segunda-feira
Exposição: 1000 às 1500 horas
Defesa: TCC 1500

Onde?
Bloco: I
Laboratório Corpo e Instalação
Sala 1.1149 - Campos Santa Mônica
Universidade Federal de Uberlândia/
IARTE -
ARTES VISUAIS

Banca convidada:
Professores - Dr. Paulo Roberto Lima Bueno, Dr. Paulo Mattes Argerami, Dr. Renato Palumbo Dória

Visitante

Rafaela Camargo	rafaela.cf@gmail.com	Rafaela Camargo
Gustavo Oliveira dos Santos	gustavolivei@hotmail.com	Gustavo Oliveira dos Santos
Eduardo do Noro	paive.duarte@gmail.com	Eduardo do Noro
Danúlia Capatzen Soares	danuliacap@ig.com.br	Danúlia Capatzen Soares
Mariana Araujo	marianamedina@gmail.com	Mariana Araujo
Jon Carlos Sales	+5531915114960000@ig.com.br	Jon Carlos Sales
Thaís Guadalupe Pereira	thaisg@ig.com.br	Thaís Guadalupe Pereira
Maria Luiza A. Ramos		Maria Luiza A. Ramos
Severina G. N. Nara	leo.gnara@hotmail.com	Severina G. N. Nara
Fuliana Campos Batista	obsterobster@gmail.com	Fuliana Campos Batista
Lucas de Sousa Guimarães	lucas.guim@hotmail.com	Lucas de Sousa Guimarães
Luiz Carlos G. Silva	luizcgs@ufu.br	Luiz Carlos G. Silva
Murilo Antônio da Silva Roc.oli	murilobracili@ufu.br	Murilo Roc.oli
Iuri Everton Reis de Sousa	iuri.everton@gmail.com	Iuri Everton Reis de Sousa
Rafael Alberto Machado Nery	rafael.nery@ufu.br	Rafael Alberto Machado Nery
Rafael Antonio Sattler de Oliveira	rafaelrattler@gmail.com	Rafael Antonio Sattler de Oliveira
Cláudia Custódio Ferreira	claudiacustodi@ig.com.br	Cláudia Custódio Ferreira
Luisa Martins	luisamartins@ig.com.br	Luisa Martins
Rogério Rodrigues	rogerio.rdu88@gmail.com	Rogério Rodrigues
Roberto Concato de Souza Jr	rob.concato@gmail.com	Roberto Concato de Souza Jr
Bruna Silva Costa	brunasilvacosta@gmail.com	Bruna Silva Costa
Mário Tullio do Amaral	Mariotullio@ig.com.br	Mário Tullio do Amaral
Ana Carolina Vieira Paes	anacarolinavieira@ig.com.br	Ana Carolina Vieira Paes
Alcides de Jesus T. Almeida	alcides@ig.com.br	Alcides de Jesus T. Almeida
Isadora Rinaldi Camiel	isadora.rinaldi@hotmail.com	Isadora Rinaldi Camiel
Nahim Tellez	nahimstellez@ufu.br	Nahim Tellez
Isabela Barretto Martin	barretto.isabela@gmail.com	Isabela Barretto Martin

Jurubino Ferreira Mendes Junior	jurubino1x3d@hotmail.com	Jurubino
Nicole Lilia Machado	nicolemachado@hotmail.com	Nicole
Isis Maria Curcio	isis_lia@yahoo.com.br	Isis
Guilherme Comodo	guilhermecomodo@yahoo.com.br	Guilherme
Arthur Costa	Arthur-william@yahoo.com.br	Arthur
MISA Cavalcanti	maisacavalcanti@outlook.com	Misa
Wagner Rosa	WAGNER ROSA ARZANO@gmail.com	Wagner
Dandara Galante	Dandara_du_zzatt@gmail.com	Dandara
Alexandre Rodrigues	alexandrecuritiba@gmail.com	Alexandre
Julia Alves	Julia_alves44@yahoo.com	Julia
Luciana de Almeida Nobrega	luciana.nobrega@gmail.com	Luciana
Dora Pleveneth Dutra	dora_pleveneth@terra.com.br	Dora
Bethnia e Senya	Bethnia e Senya	Bethnia e Senya
Amelia Cunha	Ameliacunha@gmail.com	Amelia
ALEXIS FERREIRA DA SILVA	ALEXIS-F.S@HOTMAIL.COM	Alexis
VANILTO A FREITAS	VANILTOALVES@hotmail.com	Vanilton
FABIO PURPER MACHADO	fabioapurper@gmail.com	Fabio
Luiza Esterinho	esterinho@gmail.com	Luiza
Tamiris Vaz	tamirisvaz@gmail.com	Tamiris
Carla Maria de Souza	Carla Maria de Souza	Carla
Camila Henrique de Deque	CHAMILENEQUE@gmail.com	Camila
Arthur Botelho	Arthur.Botelho@gmail.com	Arthur
Kaio Felipe Trindade	Kaio06trindade@hotmail.com	Kaio
Luisa Malta L. E. Lamas	Luisa.malta.fernandes@hotmail.com	Luisa
Miguel Angelo M. de Sousa	Miguelangelosousa@hotmail.com	Miguel
Marica Eduardo Romel S.	zabeduprs51@gmail.com	Marica
Barbara Ferreira Telles	barbara.f.023@gmail.com	Barbara
Bruno Peres da Costa	BSCCLARO@GMAIL.COM	Bruno
Sofia Martins de Oliveira	SOFIA.M.D.OLIVEIRA@CIKE.COM	Sofia
Marcos dos Reis Neto Mendes	M.R.S.menezes.201@gral.com	Marcos
Priscila Maria de Souza	priscilamaria@pho.com.br	Priscila
Maria Victoria Maia	maria.victoria@outlook.com	Maria
Caroline B. Freitas	Carolineb.freitas@gmail.com	Caroline
Luiz Tiago Feizatti	LuizTiagoFeizatti@hotmail.com	Luiz
João Aguiar	Aguiar@hotmail.com	João

[Handwritten Signature]
 7/07/2018

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O Anti-Édipo. Tradução. Luiz BL Orlandi. Ed, v34. São Paulo, 2010.

GIL, José; A imagem-nua e a pequenas percepções – Estética Metafenomenologia. Tradução, Miguel Serras Pereira. Relagoiao D' Água Editores, 1996.

GUATTARI, Félix. Caosmose, um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Editora 34. São Paulo, 1992.

LAPOUJADE, David, Daniel LINS, and Sylvio GADELHA. "O corpo que não agüenta mais." Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Rio de Janeiro: RelumeDumará (2002): 81-90.

OLIVEIRA, Cláudio Henrique Euripedes de et al. O corpo ecológico na interseção dos sistemas: linguagem e informação. 2017.

ROLAND, Barthes. O neutro. Tradução, Ivone Castilho Benedetti. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2003.

ROSENBLUM, Bruce; KUTTNER, Fred. O enigma quântico: o encontro com da física com a consciência. Tradução George Schlesinger. Rio de Janeiro. Zahar, 2017.

NOGEUIRA, Daniela. Disponível em: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/cidade-e-regiao/claudio-de-oliveira-uma-infancia-movida-pela-criatividade/>>. Acesso em: agosto de 2017.